

Albert Gier

Wär' es auch nichts als ein Augenblick
Poetik und Dramaturgie der
komischen Operette



University
of Bamberg
Press

9 Romanische Literaturen und Kulturen

Romanische Literaturen und Kulturen

hrsg. von Dina De Rentiies, Albert Gier und
Enrique Rodrigues-Moura

Band 9



University
of Bamberg
Press

2014

Wär' es auch nichts als ein Augenblick

Poetik und Dramaturgie der komischen Operette

Albert Gier



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Nürnberg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press
Titelbild: Johann Strauß, Die Fledermaus, Regie Christof Loy, Bühnenbild und Kostüme Herbert Muraier, Oper Frankfurt (2011). Bild Monika Rittershaus.
Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Monika Rittershaus (Berlin).

© University of Bamberg Press Bamberg 2014
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 1867-5042
ISBN: 978-3-86309-258-0 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-259-7 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-106760

Inhalt

| | |
|---|------------|
| Einleitung | 7 |
| Kapitel I: Eine Gattung wird besichtigt | 17 |
| Eigentlichkeit 18; Uneigentliche Eigentlichkeit 27; (Musikalischer) Kitsch 31; Beispielanalyse: Jacques Offenbach, <i>Les Brigands</i> (1869), Buch: Henri Meilhac / Ludovic Halévy – Musik 35; Oedipus redivivus 39; Doppelte Codierung 40; Märchen / Kolportage 43; Uneigentlichkeit 45; Freiheit der Absurdität 47; Autoreferentialität 49; Musikalische Komik 52; Merkmale des Librettos der komischen Operette 53; Musikalisches Lachtheater und Operette 55 | |
| Kapitel II: Uneigentlichkeit | 63 |
| Beispielanalyse: Reynaldo Hahn, <i>Ciboulette</i> (1923), Buch: Robert de Flers / Francis de Croisset 64; Drama aus zweiter Hand 77; Ursachen ohne Wirkungen 79; Imagination / Simulation 83; Träume 87; Scheinprobleme 90; Additive Dramaturgie 93; Gesungene Erzählungen 97; Illusionsdurchbrechung / Selbstbespiegelung 102; Postmoderne <i>avant la lettre</i> 108 | |
| Kapitel III: Intertextualität | 111 |
| Spielarten: Parodie, Variante, Zitat 113; Beispielanalyse: Victor Roger, <i>Joséphine vendue par ses sœurs</i> (1886), Buch: Paul Ferrier / Robert Carré 117; Oper 120; Schauspiel 126; Erzählendes 128; Operette 130; Zusammengesetzte Intrigen 134; Gleiche Handlungsmuster und Motive 137; Beispielanalyse: Egon Friedell – Alfred Polgar, <i>Der Petroleumkönig oder Donauzauber. Muster-Operette in vier Bildern</i> (1908) 150; Topoi 154; Themen: die gestörte Hochzeitsnacht 160; Amerika 162; Liebesmusik 166; Geflügelte Worte (und Töne) 169 | |
| Kapitel IV: Märchen / Kolportage | 175 |
| Märchenstoffe 177; Beispielanalyse: Franz Lehár, <i>Eva</i> (1911), Buch: A.M. Willner / Robert Bodanzky 185; Weltsicht des Märchens 191; Absurdität 196; Jenseits der Realität 199; Alles wird gut 201 | |
| Kapitel V: Erotik | 207 |
| Beispielanalyse: Maurice Yvain, <i>Pas sur la bouche</i> (1925), Buch: A. Barde 208; Rausch 214; Rosarote Brillen 217; Bewegte Körper: die Tänzerin 227; Begehren im Walzertakt und Tangoschritt 231; Omnia vincit | |

amor 236; Verführung. Ein Spiel 244; Wann und Wo? 251; Geschlechterrollen 261; Voyeurismus / Fetischismus 266; Frivolitäten 271; Ehe 275; Verliebte Alte 281; Die Ausgegrenzten 286

Kapitel VI: Komik **291**

Beispielanalyse: Arthur Sullivan, *The Pirates of Penzance; or, The Slave of Duty* (1880), Buch: William Schwenk Gilbert 293; Absurdität 301; Albernheit 307; (Mechanische) Wiederholung 313; Heroisch-Komisches 314; Anachronismen 317; Sprachspiele 319; Komisch Verliebte 322; Musikalische Komik 326

Kapitel VII – Zeitgenössische Realität und Karneval **335**

Aktualitätsbezüge 337; Nationale Stereotypen 344; Beispielanalyse: Jacques Offenbach, *Les Brigands* (1869), Buch: Henri Meilhac / Ludovic Halévy – Text 347; Karneval 351

Ausblick: Streiflichter auf die Aufführungsgeschichte **361**

Liebeserklärung an Fritzi Massary 361; Bearbeitung: Egon Friedell / Hanns Süssmann, *Die schöne Helena* (1931) 364; Abschreckende Beispiele 368; Alter Wein in neuen Schläuchen: Patrick Haudecœur, *Frou-Frou les Bains* (2001) 372

Quellen **379**

Abkürzungen **392**

Literaturverzeichnis **393**

Tonaufnahmen **401**

Register **405**

Personennamen 405; Werktitel 417

Einleitung

Seit einigen Jahren ist bei Theaterschaffenden, beim Publikum und auch bei der Musiktheaterwissenschaft ein neues Interesse an der Operette zu beobachten. 1991 erschien erstmals das verdienstvolle Operettenbuch von Volker Klotz¹, „Darin: 106 Werke, ausführlich vorgestellt“ (in der zweiten Auflage von 2004 sind es knapp zwei Dutzend mehr). Kurt Gänzl gibt in der erstmals 1994 veröffentlichten *Encyclopedia of the Musical Theatre* einen umfassenden Überblick über das Schaffen zahlloser, auch vieler vergessener Komponisten. Neben monographischen Arbeiten zu einzelnen Komponisten und Librettisten² wurden seitdem erhellende kulturhistorische Studien³ vorgelegt; Heike Quissek (2012) unternahm erstmals den Versuch einer Gesamtdarstellung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive.

Wesentliche Impulse gingen von der musikwissenschaftlichen Forschung zu Exil, Diktatur und Remigration aus⁴; diese Epoche bildet einen Arbeitsschwerpunkt des Operetta Research Center Amsterdam⁵ und seines Direktors Kevin Clarke, der auch maßgeblich an der Konzeption der großen Ausstellung „Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness“ (Österreichisches Theatermuseum, Wien, Februar – September 2012; Deutsches Theatermuseum, München, Oktober 2012 – März 2013) beteiligt war⁶.

Im Rahmen der Strauss Edition Wien⁷ erscheint die von Michael Rot herausgegebene Neue Johann Strauss Gesamtausgabe, seit 1999 sind neben kritischen Editionen der vielgespielten Operetten *Die Fledermaus*, *Eine Nacht in Venedig* und *Der Zigeunerbaron* auch *Der Karneval in Rom*, *Der lustige Krieg*, *Das Spitzentuch der Königin* und *Prinz Methusalem* veröffentlicht worden; die Staatsoperette Dresden nahm das zum Anlaß, erstmals seit Jahrzehnten den *Karneval* (2004), das *Spitzentuch* (2006) und *Prinz Methusalem* (2010) in Neuinszenierungen herauszubringen⁸. – Auch das umfangreiche

1 Klotz 1991 (756 S.); Klotz 2004 (869 S.). Neben der deutschsprachigen berücksichtigt Klotz die französische Operette, die spanische Zarzuela, die Savoy Operas von Gilbert und Sullivan sowie einzelne ungarische, italienische und kroatische Werke.

2 S. dazu das Literaturverzeichnis.

3 Z.B. Csáky 1996; Linhardt 2006.

4 Vgl. z.B. Schaller 2007; Grosch / Jansen 2012, sowie die seit 2006 in verschiedenen deutschen Städten gezeigte Wanderausstellung „Verstummte Stimmen“ und die Begleitbände dazu.

5 S. <http://operetta-research-center.org/> (7.11.2013).

6 Vgl. den Begleitband: Arnbom / Clarke / Trabitsch 2011.

7 Vgl. http://www.hermann.eu/index/de/4/h3_strauss_edition_wien/h3_sew_strauss_edition_wien.htm (7.11.2013).

8 Von allen Produktionen liegen Mitschnitte vor: *Der Carneval in Rom*, 2 CD 2011, cpo 777 405-2; *Das Spitzentuch der Königin*, 2 CD 2009, cpo 777 406-2; *Prinz Methusalem*, 2 CD 2012,

Ceuvre von Jacques Offenbach wird derzeit im Rahmen der Offenbach Edition von Keck⁹ neu herausgegeben.

Der von der musikinteressierten Öffentlichkeit eher als Wagner- und Richard Strauss-Dirigent wahrgenommene Christian Thielemann bekannte in einem Interview, er habe „ein Faible für die Operette“¹⁰. Nikolaus Harnoncourt, der große Spezialist für alte Musik, erläuterte, warum er Offenbachs *Barbe-bleue* dirigierte:

Offenbach war ein genialer Musiker, ein großer Instrumentalist und Cellist von atemberaubender rhythmischer und harmonischer Kühnheit. Er ist der Vater von Georges Bizet und Johann Strauß¹¹.

Der Tenor Piotr Beczala brachte im Mai 2013 eine Hommage an Richard Tauber als Erinnerung an die „Höhepunkte der Operette“ auf CD heraus¹².

Seit einiger Zeit werden nicht nur verstärkt lange nicht gespielte Werke wieder zur Diskussion gestellt¹³; Wissenschaft und Praxis sind unterdessen auch auf die Verharmlosungen, Entstellungen und Verfälschungen aufmerksam geworden, denen die Operette in der Zeit des Nationalsozialismus und noch in den restaurativen fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts ausgesetzt war¹⁴.

In den (unterdessen großenteils auf CD veröffentlichten) Aufnahmen der Nachkriegszeit, die beim Kölner Rundfunk (meist dirigiert von Franz Marszalek), oder auch in München beim Bayerischen Rundfunk (Dirigent z.B. Werner Schmidt-Boelcke) bzw. beim ORF in Wien (Dirigent z.B. Max Schönherr) entstanden, fallen den obligatorischen Kürzungen bevorzugt frivole (oder auch nur witzige) Nummern zum Opfer: In Marszaleks Version der *Teresina* von Oscar Straus

cpo 777 747-2. – Erst in jüngster Zeit wurde das verschollen geglaubte Aufführungsmaterial zur Strauß-Operette *Die Göttin der Vernunft* (1897) wieder aufgefunden, unterdessen gibt es auch von diesem gänzlich unbekanntem Werk eine Aufnahme: 2 CD 2011, naxos 8.660280-81.

9 Offenbach Edition Keck. Kritische Ausgabe Jean-Christophe Keck, Berlin: Boosey & Hawkes / Bote & Bock, vgl. <http://www.offenbach-edition.com/> (7.11.2013).

10 Wilhelm Sinkovic, *Thielemann: „Natürlich dirigiere ich viel Wagner“*, Die Presse 22.3.2013 (<http://diepresse.com/home/kultur/klassik/1379609/>, 26.3.2013).

11 Anon., *Harnoncourt: Infernalisches komisch*, <http://www.oe24.at/kultur/Harnoncourt-Infernalisches-komisch/107424018> (17.6.2013).

12 Christoph Irgeher, *Der Ohrwurm-Auffrischer*, Wiener Zeitung Dezember 2012, http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/musik/klassik_oper/505721_Der-Ohrwurm-Auffrischer.html (4.12.2012).

13 Neben den Johann Strauß-Raritäten der Staatsoperette Dresden (Anm. 8) sind hier z.B. im Rahmen des Lehár Festivals Bad Ischl aufgeführte Stücke wie *Die Perlen der Cleopatra* von Oscar Straus (2003; 2 CD 2004, cpo 777 022-2), *Eva* von Franz Lehár (2005; 2 CD 2006, cpo 777 148-2), *Der fidele Bauer* von Leo Fall (2010; 2 CD 2011, cpo 777 591-2) oder *Wo die Lerche singt* von Franz Lehár (2013) zu nennen.

14 Vgl. dazu Clarke 2006.

(1953; 2 CD Line Music 5.01429) fehlt z.B. das Tanzduett Pauline – Daniel (Nr. 12¹⁵); in Wilhelm Stephans Aufnahme von Kálmáns *Gräfin Mariza* (mit Sena Jurinac und Karl Terkal, Hamburg 1952; 2 CD Line Music 5.00311) wurde das von Klotz hochgelobte¹⁶ Eingangsensemble des zweiten Akts (Nr. 8) weggelassen, etc. Auch die Musik wurde gefällig (und beliebig) umarrangiert, vor allem wurden Jazz-Elemente bei Kálmán, Ábrahám u.a. eliminiert. Benatzkys Revueoperette *Im weißen Rössl* wurde von Nico Dostal bearbeitet, die Originalfassung erst 2008 wiederentdeckt¹⁷; zudem wurden, da mit den (privaten) Operettentheatern¹⁸ auch die spezialisierten Operetten-Darsteller verschwunden waren, die Hauptpartien gewöhnlich mit (schwereren) Opernstimmen besetzt.

Neuere Produktionen, wie Barrie Koskys Inszenierung von Paul Ábrahám's *Ball im Savoy* an der Berliner Komischen Oper¹⁹, sind erfolgreich bemüht, dem Genre musikalisch wie szenisch die Nähe zum harmlosen deutschen Heimatfilm der Nachkriegszeit²⁰ auszutreiben. Bei näherem Hinsehen erweisen sich die Stücke keineswegs als so bieder und trivial, wie die Adenauer-Ära sie gern haben wollte. Kosky hat in einem Interview²¹ den Vorwurf zurückgewiesen, „Operetten-Handlungen“ seien „zu oberflächlich und meist verlogen“:

Aber nein. Sie sind wie Soufflés, manchmal möchte man diese leichten Speisen am Ende eines Abends haben. Operetten verbreiten gute Laune, wenn sie leicht, aber nicht dumm sind²².

15 Der Refrain lautet: „Auf dem kleinen Kanapee / Der Madame Récamier / Sitzt es sich famos, / Wie in Abraham's Schoß. / Fühlt ein „Er“ und eine „Sie“ / Füreinander Sympathie, / Gibt es für ihr junges Glück / Gar kein bess'res Möbelstück“.

16 Klotz 2004, S. 462.

17 Die Revue-Fassung kam inzwischen z.B. an der Komischen Oper Berlin (2010, vgl. Christine Lemke-Matwey, *Der Kitsch ist gefährlich*, ZEIT Online Musik, 6.12.2010, <http://www.zeit.de/2010/49/Operette> [8.11.2013]: „Es jazzt und swingt und groovt, es marschiert, klingelt, lärmt, foxtrottet, walzert und zithert durch die Partitur [...]“) und im Herbst 2013 in Graz zur Aufführung (Ernst Naredi-Rainer, *Postkartenidyll mit dampfender Mistfuhre*, Kleine Zeitung 20.10.2013, <http://www.kleinezeitung.at/steiermark/graz/graz/3444018/postkartenidyll-dampfender-mistfuhre.story>, 8.11.2013).

18 Zur Verstaatlichung der Privattheater, speziell der Operettenhäuser, durch die Nationalsozialisten vgl. Jansen 2012.

19 Vgl. Uwe Sauerwein, *Operette kehrt frech-frivol auf die Bühnen zurück*, Berliner Morgenpost 18.7.2013, <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article118164666/Operette-kehrt-frech-frivol-auf-die-Buehnen-zurueck.html> (8.11.2013).

20 Vgl. ebd.

21 Volker Blech, *Was Barrie Kosky mit der Komischen Oper vorhat*, Berliner Morgenpost 16.12.2012, <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article112047726/Was-Barrie-Kosky-mit-der-Komischen-Oper-vorhat.html> (8.11.2013).

22 Ebd. nennt Kosky als seinen „Favoriten“ Paul Ábrahám („ich liebe freche jazzige Geschichten“) vor Kálmán („Kálmán ist ein Genie [...] Seine Musik ist sensationell [...] An Kálmán liebe ich diese Verbindung von Zigeunermusik, jüdischem Klezmer, Wiener Walzer und

Herbert Wernicke, der häufiger Operetten inszenierte, schrieb seinerzeit²³:

Mich interessiert an diesen Sachen nicht so sehr, ob sie etwas taugen oder ob sie nichts taugen... Mich interessieren die Sehnsüchte, die sich in diesen so scheinbar trivialen Stücken manifestieren und von denen wir immer noch bestimmt werden.

Ähnlich meint es wohl Barrie Kosky, wenn er die Funktion des Theaters in unserer Zeit beschreibt:

Die Leute wollen sinnliche Geschichten, große Emotionen haben, sie wollen keinen dramaturgischen Schlag auf den Kopf bekommen. Das Publikum dürstet nach Theater. Das ist aber nicht mit dem zu verwechseln, was man im Fernsehen oder im Kino zu sehen bekommt. Im Theater wollen die Leute überrascht sein, weinen und lachen können. [...] Kafka hat sich im Staatstheater und in der Oper immer gelangweilt. Seine Liebe gehörte dem ostjüdischen Vaudeville-Theater, er war befreundet mit dem polnischen, später in Treblinka ermordeten Schauspieler Jizchak Löwy. Kafka wusste, dass er in dieser volkstümlichen Mischung alle Emotionen zwischen Lachen und Weinen an einem Abend haben konnte²⁴.

Freilich nimmt jener Operettentypus, der dem musikalischen Lachtheater zuzurechnen ist und den wir hier als ‚komische Operette‘ bezeichnen wollen (s. Kap. I), dem Geschehen auf der Bühne und den dadurch im Zuschauer ausgelösten Empfindungen gegenüber nicht eine *naive*, sondern eine (im Sinne von Schillers berühmter Unterscheidung) *sentimentalische* Haltung ein: Die Autoren, die Darsteller und ihr Publikum glauben nicht wirklich an das, was die Figuren sagen oder tun; jedem Zuschauer, der über ein Minimum an literarischer Bildung verfügt, dürfte das auch schwerfallen, denn die Libretti geben sich auf den ersten Blick als Zusammenstellung von Versatzstücken aus unterschiedlichsten Gattungen²⁵ (s. Kap. III) zu erkennen, mit denen die Verfasser ein ironisches Spiel treiben. Das glückliche Ende, das die komische Operette nach dem Vorbild des eng mit ihr verwandten Märchens (s. Kap. IV) gleichsam als selbstverständlich voraussetzt, erscheint vor diesem Hintergrund extrem unglaubhaft; weil sich in den Hauptfiguren aber das (allgemeinmenschliche) Streben nach Glück, bzw. das nach Befriedigung verlangende sexuelle Begehren verkörpert (s. Kap. V), identifiziert sich der

Berliner Jazz“), während er „kein Fan von Franz Lehár“ sei („Die Musik ist mir zu klebrig und zu wenig sexy“).

23 Zit. bei Nikolaus Cybinski, *Eine grandiose One-Man-Show. Christoph Homberger mit der Zaubrerflöte im Theater Basel*, Badische Zeitung 16.4.2012, <http://www.badische-zeitung.de/nachrichten/kultur/eine-grandiose-one-man-show> (17.4.1012).

24 (Anm. 21).

25 Vgl. auch Quissek 2012, S. 53f.

Zuschauer ganz unwillkürlich mit den Figuren und erhofft den glücklichen Ausgang, an den er aus guten Gründen nicht zu glauben vermag. Die in einem konventionellen Komödien-Schluß mit allgemeiner Versöhnung und Heirat des Protagonistenpaares liegende Glücksverheißung erweist sich somit als paradoxe Utopie, im Sinne des populären Dictums: „Du hast keine Chance, aber nutze sie“.

Dem aufmerksamen Zuschauer bleibt damit kaum etwas anderes übrig, als über sich selbst zu lachen (oder zumindest zu lächeln), da er (rational) die Distanz zwischen der konventionellen Geschichte und seiner eigenen Lebenserfahrung erkennt, was ihn aber nicht daran hindert, dieser Geschichte (emotional) auf den Leim zu gehen. Während die Musik Gefühle (der Figuren, die die Zuschauer als ihre eigenen erkennen) selbst ohne Worte unmittelbar und authentisch auszudrücken vermag²⁶, schafft der plurimediale²⁷ Librettotext mit den Mitteln der Komik (s. Kap. VI) eine uneigentliche Welt (s. Kap. II), in der die Figuren (oder einige der Figuren) zu grotesken Karikaturen verzerrt sind, fast alle Probleme sich bei näherem Hinsehen als Scheinprobleme erweisen und die in der Lebenswelt der Autoren und ihres Publikums geltende Wertordnung auf den Kopf gestellt ist (s. Kap. VII). Ob dieses zweckfreie Spiel im horazischen Sinne²⁸ nützlich ist, sei dahingestellt; jedenfalls ist es lustvoll, weil das glückliche Ende der fiktionalen Handlung dem universellen Begehren die (vielleicht) einzig mögliche Befriedigung verschafft: die Erfahrung dessen, was nicht ist, aber vielleicht einmal war oder irgendwann sein kann, in der Phantasie (bzw. in der Sprache)²⁹.

Bei näherem Hinsehen erweisen sich die Operettenbücher somit als überraschend komplex und vielschichtig. Natürlich ist es jedem Theaterbesucher oder Hörer von Tonaufnahmen freigestellt, ob er sich der Mühe, genauer hinzuschauen, unterziehen oder die Geschichten samt ostentativ aufgesetztem

26 Das Wesen der Operettenmusik ist allerdings eine ‚uneigentliche Eigentlichkeit‘, da sie den allgemeinmenschlichen Gehalt in auf der regelmäßigen (achttaktigen) Periode basierende Formen (Couplets, Ensembles, Tanzsätze etc.) zwingt, s. Kap. II.

27 Vgl. dazu Gier 1998, S. 15.

28 Vgl. die *Ars poetica (Epistula ad Pisones)* V. 332: „aut prodesse volunt aut delectare poetae“ (Quintus Horatius Flaccus, *De arte poetica liber: Die Dichtkunst*. Lat. und dt. Einführung, Übers. und Erläuterung von Horst Rüdiger, Zürich 1961).

29 Bertram K. Steiner schrieb: „Man muß in den Abgrund geschaut haben, um das *Weisse Rößl* zu lieben [...] man braucht die Erfahrung der Unrettbarkeit, um sich in der Operette selbst zu finden. Zur Operette gelangt man als Veteran des Existentialismus, nachdem man gesehen hat, daß Fortschritt und Rückschritt ins gleiche Inferno führen“ (*Operette und Existentialismus. Über ein schmerzstillendes Mittel*, in: Adam / Rainer 1997, S. 17-24: 22; teilweise zit. bei: Arnbom / Clarke / Trabitsch 2011, Klappentext).

Happy End für bare Münze nehmen will (wenn er das schafft, ist es zweifellos eine Leistung). Die folgende Studie ist ein Versuch, auf der Grundlage der Textbücher den ‚Sitz im Leben‘³⁰ der Gattung (oder Subgattung) ‚komische Operette‘, ihre Funktion (bzw. die die Gesellschaft der Entstehungszeit bewegenden Fragen, auf die sie antwortet) zu bestimmen. Die Musik wird dann in die Betrachtung einbezogen, wenn sich die Bedeutung einer Nummer oder Passage primär auf der musikalischen Ebene oder im Zusammenwirken von Wort und Ton konstituiert.

Im ersten Kapitel wird eine Merkmalskomplexion begründet, die für die ca. 100 Jahre, in denen die Gattung ‚komische Operette‘ produktiv war, gültig ist, obwohl sich in verschiedenen Zeitabschnitten und im Kontext unterschiedlicher nationaler und regionaler Traditionen die Gewichte (z.B. zwischen Erotik und Komik) naturgemäß verschieben, und die einzelnen Merkmale unterschiedlich pointiert werden können (der absurden Komik W.S. Gilberts steht die eher gemütvolle zeitgenössischer Wiener Textdichter gegenüber). Die folgenden sechs Kapitel sind jeweils einem der die komische Operette definierenden Merkmale gewidmet. Ein kurzer Ausblick verweist skizzenhaft auf wenige repräsentative Stationen der Rezeptions- und Aufführungsgeschichte.

Obwohl im Zentrum unserer Betrachtung die komische Operette steht, wird gelegentlich auch auf Werke verwiesen, die eher dem musikalischen Tränentheater bzw. trivialpsychologischen Theater (s. Kap. I) zuzuordnen sind: Zum einen enthalten nicht komische Stücke häufig einzelne komische Nummern oder Szenen, zum anderen soll der kontrastierende Vergleich Besonderheiten komischer Operetten deutlicher hervortreten lassen. – Neben allgemein bekannten und bis heute vielgespielten Werken wird auch manches mehr oder weniger Vergessene angeführt; um den Nachvollzug der Argumentation zu erleichtern, wird aus solchen Libretti etwas ausführlicher zitiert.

Für die Darstellung wurde eine bedeutende Zahl deutschsprachiger und französischer Operetten herangezogen; um nicht durch ein Übermaß an Details zu ermüden, werden für die angesprochenen Phänomene in der Regel nicht mehr als zwei bis drei Beispiele angeführt. (Beispiele, die der eilige Leser m.E. überschlagen kann, erscheinen in kleinerer Schrift.)

Die *Quellenlage* ist in Frankreich und im deutschsprachigen Raum denkbar unterschiedlich: In Frankreich, wo viele Operetten gleichsam Sprechstücke mit seitenlangen Dialogen und eingelegten Musiknummern sind³¹,

30 Verstanden als „eine institutionalisierte Kommunikationssituation, in der eine Gattung typischerweise verwendet wurde“, Zimmermann 2010, S. 302.

31 *Zizi. Opérette en 3 Actes de MM. André Lénéka et F. de Launay. Musique de Eva Dell’Acqua, Paris © 1907*, bringt es auf den rekordverdächtigen Umfang von 172 Druckseiten

werden gewöhnlich die vollständigen Bücher mit dem gesprochenen Text gedruckt, wodurch das Libretto quasi Werkstatus erlangt und auch Jahrzehnte nach der Uraufführung kaum verändert wird: Eine 1968 aufgenommene Gesamtaufnahme von Hervés *Mam'zelle Nitouche* (Wiederveröffentlichung 2 CD 2006, Universal Music Classics France 4769999) bietet den im Textbuch von 1886 gedruckten Dialog praktisch ungekürzt und unverändert, was bei einer deutschen Operettenaufnahme undenkbar wäre; bei modernen Aufführungen wird meist etwas mehr gestrichen (vor allem Sprachspiele und Wortwitze, die unterdessen bei den Regisseuren aller Länder unbeliebt sind³²), aber der Text wird nicht modernisiert oder umgeschrieben.

Im deutschen Sprachraum ist im Buchhandel üblicherweise nur der „Text der Gesänge“ erhältlich; der gesprochene Dialog ist somit nicht fixiert und wird von Einstudierung zu Einstudierung, ja durch Extempores der Darsteller von Aufführung zu Aufführung verändert³³. In der vom (von den) Librettisten fixierten Form findet sich der Dialogtext nur in der (hektographiert, als Typoskript, gelegentlich gedruckt vorliegenden) ältesten Fassung des Soufflier- und Regiebuchs³⁴, das nie im Buchhandel erhältlich war und entsprechend selten den Weg in öffentliche Bibliotheken gefunden hat³⁵. Daß der interessierte Laie meist nur den Wortlaut der Gesangsnummern nachlesen kann, fördert zweifellos die Neigung des Publikums, in einer Operette nur eine Art Nummern-Revue ohne roten Faden zu sehen (was wiederum kaum dazu angetan ist, die Textdichter zu stringenter Handlungsführung zu motivieren); damit mag es zusammenhängen, daß neuere deutschsprachige Operettenaufnahmen häufig auf die Dialoge (und selbst auf Zwischentexte eines Erzählers) verzichten³⁶.

(und enthält ca. 25 Musiknummern).

32 Vgl. (am Beispiel der Aufführungen von Christinés *Phi-Phi* [1918] in Montpellier, Nîmes und Caen 1992/93) Gier i.Dr.a.

33 Vgl. ebd. – Ein Grund dafür mag auch sein, daß zumindest die stilistische (nicht unbedingt die dramaturgische) Qualität der deutschen Bücher insgesamt geringer scheint als bei den französischen (obwohl solche Pauschalurteile natürlich nicht unproblematisch sind), was wiederum damit zusammenhängen könnte, daß viele französische Operettentexte von versierten und erfolgreichen Komödien-Autoren wie Sacha Guitry, Robert de Flers / Gaston de Caillavet u.a. stammen.

34 Ggfs. natürlich auch im bei der Zensur (meist handschriftlich) eingereichten Libretto, sofern es sich im Nationalarchiv oder in einer Bibliothek erhalten hat.

35 Die Textbücher, die die Musikverlage heute mit dem Aufführungsmaterial zur Verfügung stellen, genügen philologischen Ansprüchen oft nicht, da sie häufig Spuren (mehrerer) anonym, nicht genau datierbarer Bearbeitung(en) erkennen lassen.

36 Natürlich auch deshalb, weil vor allem Sänger, deren Muttersprache nicht deutsch ist, oft Schwierigkeiten haben, die Dialoge halbwegs flüssig und lebendig zu sprechen.

Stark ausgeprägt ist im deutschen Sprachraum – schon vor 1933 – die Neigung, ältere (oder wenig erfolgreiche) Stücke textlich wie musikalisch zu bearbeiten und dem jeweiligen Zeitgeschmack (oder dem, was man dafür hält) anzupassen: Max Reinhardt ließ Offenbachs *Belle Héléne* 1931 von Egon Friedell und Erich Wolfgang Korngold textlich und musikalisch neu einrichten (s.u. Ausblick). Franz von Suppés einaktige *Banditenstreiche* (1867) wurden seit den 1950er Jahren überall durch eine abendfüllende (dreiaktige) Bearbeitung verdrängt, die Ludwig Bender (Text) und August Peter Waldenmaier (Musik) ursprünglich für den Bayerischen Rundfunk erstellt hatten³⁷. Paul Kneplers und Ernst Steffans Bearbeitung von Millöckers *Gasparone* (1932) nimmt am Originalbuch von Zell und Genée bedeutsame Änderungen vor³⁸; *Die Dubarry* haben Knepler und Welleminsky (1931) noch radikaler bearbeitet, und Theo Mackeben griff in die Musik so tief ein, daß er gewöhnlich als Komponist neben, oder sogar vor Millöcker genannt wird („Musik nach Millöcker von Theo Mackeben“³⁹); das Original scheint demgegenüber, soweit ich sehe, völlig in den Hintergrund getreten.

Zuverlässigste Grundlage für eine textzentrierte Studie zur deutschsprachigen Operette wären die Regiebücher bzw. Zensurlibretti, soweit sie erreichbar sind. Für den Text der Musiknummern kann man sich notfalls mit dem Klavierauszug, oder dem Textbuch der Gesänge, behelfen. Es wäre allerdings ratsam, den gesprochenen Partien, die den Charakter der Stücke nachhaltig prägen, mehr Aufmerksamkeit zu widmen, als das bisher geschehen ist.

Hier werden Zitate aus Operettenbüchern im fortlaufenden Text, mit Akt und Szene bzw. Seitenzahl, nachgewiesen; die vollständigen bibliographischen Angaben finden sich im Quellenverzeichnis. Sehr gelegentlich folgen Zitate aus Musiknummern einer Einspielung (s. Verzeichnis der Tonaufnahmen). Wenn im Quellenverzeichnis fehlende Werke erwähnt werden, sind neben dem Namen des Komponisten auch das Jahr der Uraufführung und der Librettist / die Librettisten genannt (Angaben nach Gänzl, MGG², PEnz oder Stieger⁴⁰).

Vielen Helfern habe ich für Unterstützung bei der Abfassung dieses Buches zu danken; zunächst der Kommission für Forschung und Wissenschaftlichen Nachwuchs der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, die mir 2012 eine Sachbeihilfe für die Materialsammlung zur Verfügung stellte, und

37 Roser 2007, S. 129.

38 Vgl. Gier i.Dr.a.

39 So im Klavierauszug (s. Quellen), und z.B. bei Würz 1978, S. 83.

40 Vgl. das Abkürzungsverzeichnis.

meiner Hilfskraft, Frau Carina Gläsel, die in dieser Zeit zahllose Fernleihbestellungen aufgegeben, eingehende Bücher gesichtet und Photokopien angefertigt hat. Das Bayerische Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst gewährte mir im Winter 2013/14 ein Forschungsfreisemester, so daß ich mich über ein halbes Jahr konzentriert der Arbeit an dem Manuskript widmen konnte.

Sylvia Tschörner (Innsbruck), die selbst keine Operettenliebhaberin ist, bin ich dennoch für viele anregende Gespräche zum Thema und für konstruktive Kritik sehr zu Dank verpflichtet. Für wertvolle Hilfe bei der Beschaffung von Texten und Notenmaterial danke ich den Verlagen Felix Bloch Erben (Berlin), Musik und Bühne (Wiesbaden), sowie Frau Heike Quissek (Kassel) und Frau Karin Dietrich (vormals Hessisches Staatstheater Wiesbaden, jetzt HfMDK Frankfurt/M.), Herrn Peter P. Pachl (Berlin) und Herrn Bernd O. Rachold (Hamburg); den Verlagen Alkor-Edition (Kassel), Bärenreiter (Kassel), Doblinger (Wien) und Josef Weinberger (Frankfurt/M.) für die Genehmigung zum Abdruck der Notenbeispiele. Es wurde versucht, die Rechteinhaber aller Klavierauszüge zu ermitteln, denen Beispiele entnommen sind; sollte dies nicht in allen Fällen gelungen sein, sind die Betroffenen gebeten, ihre Ansprüche gegenüber dem Verlag geltend zu machen. Daß sich das Buch in typographisch ansprechender Form und entsprechendem Layout präsentiert, ist das Verdienst von Adrian La Salvia, der auch die Register erstellte.

Für hilfreiche und motivierende Gespräche in der Vorbereitungsphase dieses Buches habe ich vielen französischen und deutschen Freunden und Kollegen zu danken, die hier nicht alle genannt werden können. Ein ganz besonders herzlicher Dank gebührt Tankred Dorst, in dessen reichem dramatischen Œuvre auch die Operette nicht fehlt: Als ich ihm zu einem sehr frühen Zeitpunkt von diesem Projekt erzählte, meinte er, Operettenlibretti seien ja im allgemeinen handwerklich geschickt konstruiert. Ich empfand es ähnlich, aber in der Literatur liest man's oft anders. Die folgenden Kapitel werden hoffentlich zeigen, wie richtig die Einschätzung des großen Dramatikers ist.

Kapitel I: Eine Gattung wird besichtigt

Mit jedem Reiz, der Operetten schmückt,
Ist diese reich und konzentriert beglückt,
Mit Frohsinn, Tänzen, Versen feinsten Drechslung,
Mit Scherz und List und mancherlei Verwechslung.
Ein bunt Gescheh'n anmutig sich verwickelt,
Die LIEBE siegt, indes der Rhythmus prickelt!
Egon Friedell / Alfred Polgar, *Der Petroleumkönig
oder Donauzauber*: Musteroperette in vier Bildern,
Prolog (Friedell / Polgar 1986, S. 32)

Viele der wunderbaren Paul Ábrahám-Aufnahmen des grandiosen Oskar Dénes aus den frühen 1930er Jahren sind unterdessen im Internet verfügbar. Zu seiner Version von „Do-do-do“ aus *Viktoria und ihr Husar* (eigentlich ein Duett) bemerkte ein englischsprachiger Nutzer, sie habe ihm Lust gemacht, durch das ganze Haus zu tanzen – „It’s the perfect antidote to Monday morning blues“.

Obwohl sich Text und Musik dieser Nummer mit literatur-, musik- und theaterwissenschaftlichen Kategorien analysieren lassen, ist offensichtlich, daß man damit ihrer Wirkung letztlich nicht gerecht wird. Dramaturgisch ist das Stück kaum mit der Handlung der Operette verknüpft und könnte ohne weiteres gestrichen werden¹; die Aussage des Textes reduziert sich wesentlich auf das sinnfreie „Do-do-do“, das durch Ábrahám’s Musik aber zum Impuls tänzerischer Bewegung und ansteckender Lebensfreude wird.

Die Botschaft, die Musik und Text vermitteln, ist unbegrifflich: Der Rhythmus ‚geht in die Beine‘, die Nummer lebt im erfüllten Augenblick eines ausgelassenen Tanzes. Der Augenblick erfüllt sich, weil Musik nicht wie Sprache zeichenhaft auf ein (abwesendes) Gemeintes verweist, sondern in und durch sich selbst verwirklicht, was sie aussagt (z.B. Lebensfreude)². Der *uneigentlichen* sprachlichen steht die Aussage der Musik als *eigentliche* gegenüber.

Die Musik der komischen Operette befreit von Zwängen: Ábrahám’s „Do-do-do“ enthebt den Hörer der Verpflichtung stillzusitzen. Unsinnstexte

1 Hier zeigt sich die – seit den zwanziger Jahren, unter dem Einfluß der Schallplatte und des Rundfunks, noch zunehmende – Tendenz, die Operette (nach dem Vorbild der Revue) als mehr oder weniger beliebigen Rahmen für eine Reihe von ‚Schlagern‘ zu betrachten; vgl. Klügl 1992.

2 Vgl. dazu auch Adornos *Fragment über Musik und Sprache*: „Das Gesagte läßt von der Musik nicht sich ablösen. Sie bildet kein System aus Zeichen“ (Adorno 1997, Bd 16: Musikalische Schriften I-III, S. 251-256: 251; natürlich hatte Adorno andere Arten von Musik im Sinn als Operetten und Modetänze). Zu Intellektualität und Sinnlichkeit der Musik auch Nietzsche, s.u.

– „Und es wird zur wilden Hummel, / Durch den Fimmel mit dem Fummel, / Ob sie dumm ist oder schlau, / Jede Frau!³“ – setzen die Gesetze der Logik außer Kraft. Vor allem drückt Musik klar und ziemlich eindeutig erotisches Begehren aus, das unverstellt zu benennen Konventionen verbietet, jedenfalls solange die Gattung Operette produktiv ist⁴: Wenn Irma (in Audrans *Grand Mogol*, Finale Nr. 7, „Chanson du Kiri-Kiribi“, S. 61) „Sois gentil, mon petit ami“ singt – daß der angesprochene „kleine Freund“ eine (phalliche) Schlange ist (Irma verdient ihren Lebensunterhalt als Schlangenbeschwörerin), ist nicht unwichtig –, verführt ihr Gesang das (männliche) Publikum durch ihr eigenes Begehren.

EIGENTLICHKEIT

Die bezwingende Unmittelbarkeit (Eigentlichkeit) der Musik verläßt sich fast gänzlich auf die Evidenz des melodischen Einfalls und bietet allenfalls ein Minimum an thematisch-motivischer Arbeit. Daß Trivial- und Unterhaltungsmusik durch solche Einfälle gleichsam geadelt wird, hat ausgerechnet der höchst elitäre Hans Pfitzner betont:

Es gibt auch geniale Gassenhauer, und die Fähigkeit, glückliche Einfälle zu haben, ist es, die auch im niederen Genre in *diesen* Momenten den damit Begabten immerhin am Wesen der Kunst teilhaftig werden läßt. Während auch beim größten Genie die Meisterhand nicht den glücklichen Augenblick ersetzen kann [...]⁵.

Vom melodischen Einfall bestimmte Musik richtet sich (nach der Typologie Adornos⁶) an den emotionalen Hörer, dem „die Musik Mittel ist zu Zwecken seiner eigenen Triebökonomie“, und an den Unterhaltungshörer⁷, während satztechnisch komplexere Musik nur dem Experten oder dem guten Zuhörer vollständig zugänglich ist. Daß die Kunstmusik immer elitärer geworden ist, provoziert im Gegenzug die Entstehung leicht konsumierbarer Trivialmusik, wie Friedrich Nietzsche⁸ hervorhebt:

3 Künneke, *Glückliche Reise*, Rumba-Duett, S. 66.

4 Daß die lange Agonie des Genres in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts, also in der Zeit der ‚sexuellen Revolution‘, zum Tode führt, ist mit Sicherheit kein Zufall.

5 Pfitzner 1920, S. 88.

6 *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, in: Adorno 1997, Bd 14, S. 169-433: 181-196, Zitat S. 187.

7 „Musik ist ihm nicht Sinnzusammenhang sondern Reizquelle. Elemente des emotionalen wie des sportlichen Hörens spielen hinein. [...] Die Struktur dieser Art des Hörens ähnelt der des Rauchens“, ebd., S. 193.

8 *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Erster Bd, Viertes Hauptstück: „Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller“, § 217: „Die Entsinnlichung der höheren

Unsere Ohren sind vermöge der außerordentlichen Übung des Intellekts durch die Kunstentwicklung der neuen Musik immer intellektueller geworden. [...] Tatsächlich sind nun alle unsere Sinne eben dadurch, daß sie immer gleich nach der Vernunft, also nach dem „es bedeutet“ und nicht mehr nach dem „es ist“ fragen, etwas abgestumpft worden [...] Sodann ist die häßliche, den Sinnen ursprünglich feindselige Seite der Welt für die Musik erobert worden; ihr Machtbereich namentlich zum Ausdruck des Erhabenen, Furchtbaren, Geheimnisvollen hat sich damit erstaunlich erweitert [...] Je gedankenfähiger Auge und Ohr werden, um so mehr kommen sie an die Grenze, wo sie unsinnlich werden: die Freude wird ins Gehirn verlegt, die Sinnesorgane selbst werden stumpf und schwach, das Symbolische tritt immer mehr an die Stelle des Seienden [...] So gibt es in Deutschland eine doppelte Strömung der musikalischen Entwicklung: hier eine Schar von Zehntausend mit immer höheren zarteren Ansprüchen und immer mehr nach dem „es bedeutet“ hinhörend, und dort die ungeheure Überzahl, welche alljährlich immer unfähiger wird, das Bedeutende auch in der Form der sinnlichen Häßlichkeit zu verstehen und deshalb nach dem an sich Häßlichen und Ekelhaften, das heißt dem niedrig Sinnlichen in der Musik mit immer mehr Behagen greifen lernt.

Differenzierter (und angemessener) als Nietzsche beurteilt Marcel Proust, was er die „schlechte Musik“ nennt⁹:

Hasset die schlechte Musik, verachtet sie nicht. Da man sie häufiger spielt oder singt und viel leidenschaftlicher als die gute, hat sie nach und nach den Traum und die Tränen der Menschen in sich aufgenommen. Deshalb gebührt ihr eure Ehrfurcht. Auch wenn sie keinen Platz in der Geschichte der Kunst beanspruchen kann, ist ihre Bedeutung in der sentimentalischen Geschichte der Gesellschaft unermesslich¹⁰.

Für Proust¹¹ drückt sich im Kunstwerk und nur im Kunstwerk die Individualität seines Schöpfers in unverstellter Form aus (wie Nietzsches Elite fragt er also danach, was die Musik ‚bedeutet‘): Der Erzähler der *Suche nach der verlorenen Zeit* kennt den Komponisten Vinteuil, dessen Musik er hört, genauer als Albertine, mit der er zusammenlebt. Als Schöpfung individuellen Kunstwillens läßt sich Unterhaltungsmusik, die weitgehend mit Klischees arbeitet¹², nun aber kaum verstehen (auch wenn der glückliche melodische

Kunst“, in: Nietzsche 1990, Bd 1, S. 171-173. Daß Nietzsche selbst das „niedrig Sinnliche in der Musik“ nicht völlig fernlag, zeigt seine Carmen-Begeisterung.

9 „Éloge de la mauvaise musique“, in: *Les Plaisirs et les jours* [1896] (Marcel Proust, *Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours*, éd. par Pierre Clarac – Yves Sandre [Bibl. de la Pléiade], Paris 1971, S. 121f.), hier zitiert nach: Proust 1988, S. 166-168.

10 Übersetzung des letzten Satzes („Sa place, nulle dans l’histoire de l’Art, est immense dans l’histoire sentimentale des sociétés“) verändert; Keller schreibt: „So unbedeutend ihre Stellung in der Geschichte der Kunst ist, so unermesslich ist sie in der sentimentalischen Geschichte der Gesellschaft“.

11 Das folgende nach Gier 2012a, S. 106.

12 Carl Dahlhaus („Trivialmusik“, in: Dahlhaus 1996, S. 261-269: 266) nennt „Sentimentalismus“ und „die Entdeckung, daß die moderne Kompositionstechnik, die sich um 1740 durchsetz-

Einfall dem Komponisten allein gehört); nach Prousts Verständnis ist sie damit keine Kunst und kann letztlich keinen Anspruch auf die Bezeichnung ‚Musik‘ erheben.

Dennoch hat die sogenannte „schlechte Musik“ ihre Daseinsberechtigung, denn sie ist zwar nicht das Medium (begriffsloser) Erkenntnis, sehr wohl aber ein Resonanzraum für sinnliche Erfahrung, speziell für erotisches Begehren und für Rauschzustände jeder Art, d.h. sie spricht von allgemein Menschlichem:

Wie viele in den Augen des Künstlers wertlose Melodien hat die Menge der jungen, romantischen und verliebten Leute sich nicht zu Vertrauten erwählt. [...] Irgend so eine ärgerliche alte Leier, der sich jedes wohlgeborene und wohlgezogene Ohr augenblicklich verschließt, hat den Schatz von Tausenden von Seelen empfangen, bewahrt das Geheimnis von Tausenden von Leben; sie war deren lebendige Begeisterung, deren Trost, auf dem Notenpult des Klaviers, immer bereit, aufgeschlagen zu werden, deren träumerische Anmut und deren Ideal [...]¹³.

Hier bezieht sich Proust zweifellos auf Schopenhauer, für den die Musik nicht wie die anderen Künste Abbild der (den Willen zum Leben objektivierenden) platonischen Ideen, sondern des objektivierten Willens selbst ist¹⁴. Der Rossini-Verehrer¹⁵ Schopenhauer hatte dabei offenbar vorrangig die (gesungene, oder singbare¹⁶) Melodie im Blick. Im übrigen weist er dem (Volks-)Lied¹⁷, dem die Solo-Gesänge in Opéra-comique, Opéra-bouffé und Operette näher stehen als die Arien der Oper, eine Sonderstellung zu, da es zugleich Ausdruck des individuellen Wollens und dessen Objektivierung sei:

[Im „lyrischen Zustand“] tritt gleichsam das reine Erkennen zu uns heran, um uns vom Wollen und seinem Drange zu erlösen: wir folgen; doch nur auf Augenblicke: immer von Neuem entrißt das Wollen, die Erinnerung an unsere persönlichen Zwecke, uns der ruhigen Beschauung; aber auch immer wieder entlockt uns dem Wollen die nächste schöne Umgebung, in welcher sich die reine willenlose Erkenntnis uns darbietet. Darum geht im Liede und der lyrischen Stimmung das Wollen (das persönli-

te, auf niederen Stufen modernisierbar ist“ als Voraussetzungen für die Entstehung von Trivialmusik.

13 „Éloge de la mauvaise musique“.

14 Schopenhauer 1961, Bd 2, S. 304; vgl. Gier 2012a, S. 106.

15 Vgl. Schopenhauer 1961, Bd 2, S. 309.

16 Bedeutungsträger ist in Schopenhauers Perspektive natürlich die den objektivierten Willen abbildende Musik, nicht der Text, der in der Oper seine „untergeordnete Stellung nie verlassen sollte, um sich zur Hauptsache und die Musik zum bloßen Mittel seines Ausdrucks zu machen, als welches ein großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit ist“, ebd.

17 Schopenhauer bezieht sich ausdrücklich auf Arnims und Brentanos Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808), ebd., S. 294.

che Interesse der Zwecke) und das reine Anschauen der sich darbietenden Umgebung wundersam gemischt durch einander [...]»¹⁸.

Scheint hier die Sublimierung des Begehrens die Oberhand zu behalten, kommt Schopenhauer an anderer Stelle¹⁹ zu dem Schluß,

daß die Musik, welche ja oft so geisterhebend auf uns wirkt, daß uns dünkt, sie rede von anderen und besseren Welten, als die unsere ist [...] doch eigentlich nur dem Willen zum Leben schmeichelt, indem sie sein Wesen darstellt, sein Gelingen ihm vormalt und am Schluß seine Befriedigung und Genügen ausdrückt.

Musik, wir sahen es schon, wirkt (besonders über den Parameter Rhythmus) unmittelbar auf das vegetative Nervensystem und auf die Gemütslage²⁰. Im zweiten Band der *Suche nach der verlorenen Zeit* schildert Proust den abendlichen Besuch in einem mondainen Restaurant an der normannischen Küste²¹:

wir traten in den Speisesaal unter den Klängen einer kriegerischen Marschmusik, die die Zigeuner spielten, und [...] fühlten, wie die Rhythmen des Orchesters, das uns solche militärische Ehren und einen so unverdienten Triumph bereitete, unseren Körper mit freudiger Glut durchdrangen²².

Rausch (der Erzähler trinkt zuviel) und sexuelles Begehren (das sich auf die Frauen an den Nebentischen richtet) verbinden sich mit der Wirkung einer Musik – „für die kleine Besetzung eingerichtete Walzer, Stücke aus deutschen Operetten, Chansons aus Tingeltangeln“²³ –, die wie eine käufliche Frau jedem, der zuhört, Erfüllung seiner erotischen Wünsche verheißt:

jede ihrer Weisen, ein Wesen für sich wie eine Frau, sparte nicht, wie eine solche es getan hätte, für den bevorzugten Einen ihr Geheimnis verborgener Wollust auf: sie bot es mir, sie lockte mich, trat mit kapriziöser oder kecker Gebärde vor mich hin, sie streifte, ja streichelte mich, als sei ich mit einemmal verführerischer, mächtiger oder reicher geworden; wohl entdeckte ich in diesen Klängen etwas Grausames; je-

18 Ebd., S. 295. Vgl. auch Gier 2012b, S. 51f.

19 Schopenhauer 1949, Bd 3: „Zur Metaphysik der Musik“, S. 511-523: 523.

20 Zur Beziehung zwischen Rhythmus und „lustvoller Energieentladung“, die der „Spannungs-Entspannungsmechanismus der Psyche“ reguliert, vgl. Stuppner 1980, S. 54 (am Beispiel Offenbachs).

21 Zum folgenden Gier 2012a, S. 114f.

22 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in: *À la recherche du temps perdu*, éd. publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bd 2 (Bibl. de la Pléiade), Paris 1988, S. 167; dt. Übers. Proust 2004, S. 552 (modifiziert).

23 Ebd., S. 169 (frz.) / 555 (dt., modifiziert).

des zweckfreie Schönheitsgefühl, jeder Schimmer von Verstehen war ihnen nämlich fremd: für sie gibt es nur sinnliche Lust²⁴.

Die Melodie (die bei der Adaptation der Gesangsnummer aus einer Operette einzig unverändert bleibt) funktioniert hier nicht als Stimulans, sondern geradezu als Surrogat für den Liebesakt.

Deutlicher noch als Proust hat eine Expertin ausgesprochen, daß speziell die sogenannte Zigeunermusik pure Sexualität ist²⁵. Liane de Pougy (1869-1950), eine der großen Kurtisanen der Belle Époque, hatte literarischen Ehrgeiz²⁶. Um 1900 schrieb sie (allein?) mehrere Romane; in einem davon schildert eine Erzählerin, die der Autorin zum Verwechseln ähnlich sieht, ihre Begegnung mit dem Primas einer Kapelle, die in einem Gartenrestaurant im Pariser Bois de Boulogne auftritt²⁷:

Er spielte für mich einen Walzer, und dann noch einen. Ein Walzer ist gewöhnlich nichts Besonderes: Es kitzelt ein bißchen in den Beinen, macht einen munter, das ist alles: Man dreht sich, zeigt die Fußspitze, schiebt die Taille etwas vor, alles wie gehabt, es gibt nur eine *Valse des Roses*²⁸ mehr.

Aber *diese* Walzer sind eine ganze Welt. Sie enthalten alles, die Liebe selbst, vorher, während und nachher.

Und der Zigeuner beobachtete mich aus der Entfernung: Er spielte eindeutig für mich, für mich allein, ließ mich nicht aus den Augen, nahm die zum Rhythmus passenden Posen ein und schickte mir seine Noten, bohrte sie in mich hinein... Es sah so aus, als rückte er immer näher, als würde er mir noch ins Ohr spielen.

Zum Teufel, so geht man nicht mit einer Frau um! Oder vielmehr doch; so muß man mit ihr umgehen, und Ruhm und Ehre gebührt denen, die sie lange in diesem Zustand halten können! [...]

Jetzt widmete er mir ein melancholisches Stück. Er führte die anderen, und unter seiner Leitung erhob sich eine unsagbar süße Harmonie. Und das nach dem Walzer! Nach dem Fieber und dem Wirbelwind!

Es war ein Lied aus ihrer Heimat, langsam, ernst, voller Seufzer und Tränen, ein Liebeslied von einer Art, die wir nicht kennen.

Es traf mich ins Herz. Ja, diesmal passierte es im Herzen. Auch ich hätte seufzen und weinen wollen. [...]

Als die Musik aufhörte, war es, als ob in mir etwas stehenblieb.

24 Ebd., S. 169 (frz.) / 556 (dt.).

25 Die erotische Attraktivität des ‚Zigeunergeigers‘ illustrieren z.B. auch Kálmáns *Zigeunerprimas* (wo sich der Titelheld erinnert, Lied Nr. 2, S. 16: „Konnte küssen ohne Pause, / Hab geliebt im größten Stil, / Sechzehn Kinder hier zuhause, / Außer Haus, weiß Gott wieviel“) und *Gräfin Mariza* (wo die weibliche Hauptfigur den Primas apostrophiert, Ensemble und Entrée Mariza Nr. 4, S. 25: „Alles kannst du mit uns machen, / Weinen müssen wir und lachen, / Wie es deine Geige will!“).

26 Zu ihr Chalon 1994.

27 Pougy 1898, S. 41-44 (Übersetzung A.G.).

28 *Les Roses* war der bekannteste Walzer von Olivier Métra (1830-1889), der vor allem Tanzmusik schrieb, vgl. Gier 2012a, S. 119f.

Ich war innerlich wie zerschlagen, und dennoch durchströmte mich ein unendlich süßes Gefühl.

(Natürlich will sie auf der Stelle mit ihm ins Bett, aber wenn sie beobachtet, wie er – mit den Fingern – sein Abendbrot weniger ißt als frißt, vergeht ihr die Lust dazu.)

In der Operette und verwandten Gattungen drückt die Musik vor allem erotisches Begehren, Sehnsucht (nach dem Liebesobjekt) oder gute Laune (die ihre Ursache meist in einer glücklichen Liebesbeziehung hat) aus²⁹. Negative Gefühle wie Eifersucht oder Frustration der Betrogenen oder Verlassenen werden durch Komik entschärft; Trauer (über den Tod eines nahestehenden Menschen), Verzweiflung (z.B. angesichts einer desolaten wirtschaftlichen Lage), Enttäuschung (über beruflichen Mißerfolg) und ähnliche Empfindungen geraten kaum ins Blickfeld³⁰. Die suggestive Un-Musik (im Sinne Proust) läßt sich nicht analytisch, sondern nur mittels einer musikalischen Wirkungsästhetik, die für die Operette noch zu entwickeln wäre, angemessen würdigen.

Von entscheidender Bedeutung sind, wie gesagt, die melodischen Einfälle. Gelegentlich wird das Publikum durch einen Einsatz *in medias res* gleichsam elektrisiert: Franz Lehár beginnt die Ouvertüre zum *Land des Lächelns* (nicht ohne Pathos) mit der Melodie von Sou Chongs rasch sprichwörtlich gewordenem Entrée, „Immer nur lächeln“ (Nr. 3), und leitet von da zu einem weiteren Schlager der Partitur, dem Lied des Protagonisten „Dein ist mein ganzes Herz“ (Nr. 11) über. In *Barbe-bleue* nimmt Jacques Offenbach die Zuschauer zunächst mit dem Motiv des quicklebendigen Ensembles „Montez sur ce palanquin“ gefangen (I 8, Aufbruch Hermias zu Bobèches Residenz; MH III, S. 256), bevor er die antithetischen Auftrittscouplets der Protagonisten zitiert: Boulottes dunkel lockende Sinnlichkeit (I 2, S. 229) kontrastiert mit Barbe-bleues nuancierter Gratwanderung „zwischen Liebesglut und

29 Auch Richard Wagner erstrebt in seinen Musikdramen – natürlich in einer völlig anderen Tonsprache und mit ganz verschiedenem weltanschaulichen Hintergrund – den Ausdruck vorbegrifflichen erotischen Begehrens (vgl. etwa das große Duett der Protagonisten im II. Akt von *Tristan und Isolde*). Insofern wäre zu erwägen, ob die Wagner-Begeisterung, die sich nach dem Krieg von 1870/71 im deutschen Sprachraum verbreitete, der Entwicklung der Operette nicht eher förderlich war; wie auch andererseits die recht große Zahl von Operettenliebhabern unter den Wagnerianern kaum verwundert (daß man „zwischen *Fledermaus* und *Götterdämmerung*“ aufwuchs, wie der Salzburger Altgermanist und Musiktheater-Experte Ulrich Müller von sich zu sagen pflegte, dürfte auch in der Zeit nach 1945 noch keineswegs singulär gewesen sein).

30 Außer etwa in Lehárs Tauberiaden, die nicht zum musikalischen Lachtheater zu rechnen sind.

kaltm Zynismus, zwischen lebensgierigem Mittendrin und hochmütigem Abseits³¹.

Häufiger muß das Auftreten einer bezwingenden Melodie jedoch vorbereitet werden, damit sie ihre volle Wirkung entfaltet. Das läßt sich z.B. an der Inszenierung prägnanter Walzer-Themen in den Potpourri-Ouverturen der Wiener Operette beobachten: Das Vorspiel zu Emmerich Kálmáns *Faschingsfee* beginnt mit einem durchaus eingängigen Motiv, das als eine Art emphatischer Doppelpunkt Aufmerksamkeit fordert für das, was folgt – und es folgt die Refrain-Melodie von Ronais Walzerlied („Komm’ doch, komm’ doch, Faschingsfee“, (1) Nr. 9, II 1, S. 28f.); da sie im Schlußgesang wiederkehrt, betrachteten die Autoren sie wohl als das Zugstück der Partitur³². – In der Ouverture von Leo Falls *Geschiedener Frau* führt eine Einleitung zum Thema des Walzer-Refrains von Gondas Lied vom Schlafcoupé (Nr. 4³³), das im folgenden beinahe sinfonisch durchgeführt und nach einer gewaltigen Steigerung im Fortissimo wiederholt wird; einen zweiten Schlag, den Refrain des Duetts Jana – Karl („Kind, du kannst tanzen wie meine Frau“, Nr. 8) hebt sich der Komponist als knappe Schlußpointe des Vorspiels auf.

Operettenmusik hat häufig ausgeprägt gestischen Charakter³⁴. Adolf Müller, der aus Tänzen von Johann Strauß die Musik zu *Wiener Blut* (1899, Text V. León / L. Stein) zusammenstellte, kombinierte im kurzen Vorspiel ein munteres marschartiges Motiv aus der Einleitung des Walzers *Serail-Tänze* op. 5³⁵ mit dem Walzerthema der *Geschichten aus dem Wiener Wald* op. 325. Die Einleitungstakte zu Josefs Entrée (Polka française *Postillon d’amour* op. 317) drücken dann tonmalerisch Josefs hastiges Suchen (nach der Kammerjungfer) und innehaltendes Um-sich-Blicken aus.

Das zweite Duett (Nr. 15) von Steffi und Vinzenz (Straus, *Rund um die Liebe*) beginnt mit einem sehr charakteristischen, in Sekundsritten auf- und absteigenden Motiv, wobei jeweils eine Sechzehntelnote auf eine Viertel mit übergebundenem (fünften) Sechzehntel folgt. Der vorwärtsdrängende Rhythmus hat etwas Mechanisches: Die beiden, die sicher nicht allzuviel Übung im Schreiben von Briefen haben, teilen Steffanies Vater mit, daß sie nach Amerika durchbrennen wollen. Die konventionelle Formel „Wenn du diesen Brief bekommst“ verwenden sie in der

31 Klotz 2004, S. 596.

32 Erfolgreicher war allerdings das für die Berliner Erstaufführung 1918 mit Fritzi Massary nachkomponierte Lied vom „Lieben Himmelvater“ ([Nr. 11], II 8, S. 36f.), das „zu Kálmáns meistverkaufter Einzelnummer wurde“ (so Frey 2003, S. 123).

33 Zu dieser Nummer vgl. Klotz 2004, S. 344f.; ebd., S. 348 zum Duett „Kind, du kannst tanzen wie meine Frau“.

34 Dazu auch (am Beispiel von Vaughan Williams, *The Poisoned Kiss*) Gier 2014.

35 Vgl. die Übersicht über die von Müller verwendete Musik in http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Blut (nach Helmut Reichenauer; 1.8.2013). Im I. Finale wird das Motiv beim Auftritt des Fürsten Ypsheim-Gindelbach wieder aufgenommen.

ersten Strophe dreimal³⁶ (laut Vortragsanweisung, S. 95, soll die Passage „sehr markiert, parodistisch“ klingen); sprachliche und musikalische Form wirken ein bißchen wichtigtuerisch, was bei diesen beiden Egozentrikern nicht verwundert: Was der Verlust des einzigen Kindes für den Vater bedeutet, kümmert sie anscheinend nicht, sie sorgen sich nur um ihr eigenes Wohlergehen; und obwohl sie zweifellos sehr verliebt sind, bemerkt Steffanie zu den auf der Reise (vielleicht) drohenden Gefahren: „s wär schad' um mich!“ Vinzenz repliziert: „Und erst um mich!“ (S. 96). Der Komik des Textes entspricht die subtilere Komik der Musik.

Nr. 15. Duett.
(Steffi, Vinzenz.)

♣ Steffi: Leb wohl, Papat
♣ Vinzenz: Daß der Brief im richtigen Moment ankommt, dafür laß nur mich sorgen.

Allegretto marcato.

Vinzenz.

Wenn du die - een
sehr markiert, parodistisch

Str. Hr.
Fg.

Vin.

Brief be - kommt, ver - ehr - ter Herr Pa - pa, sind wir schon auf der gro - ßen Rei - se

Steffi.

Wenn du die - sen Brief be - kommt, ver - ehr - ter Herr Pa -

Vin.

nach A - mo - ri - kal

Trp. (sord.)
Fg.

Notenbeispiel 1: Oscar Straus, *Rund um die Liebe*, Duett Nr. 15, S. 95 © Musikverlag Doblinger, Verlagsnr. D 5400

Unerreicht in der Kunst der Vorbereitung eines Effekts ist bis heute Franz von Suppé. Die Ouvertüre zu seinem zweiten Operetten-Einakter *Die Kartenschlägerin* (1862, Librettist unbekannt; Zweitfassung 1864 als *Pique*

36 In der zweiten Strophe (S. 98) entspricht dem dreimaliges „Hättest du nicht nein gesagt“.

*Dame*³⁷) beginnt mit dem tastenden, zögernden Motiv, aus dem sich das Terzett Nr. 4 (in dem die Intrige gegen den bösen Vormund ersonnen wird) entwickelt. „Nach einigen dämonisch wirkenden Orchesterentladungen bricht das Stück ab, die kleine Trommel wirbelt einen schnellen Rhythmus und ein Cancan in G-Dur (Allegro con fuoco – 2/4) prasselt los³⁸; die mitreißende Melodie kehrt in der ‚Orgie‘ Nr. 8 wieder (bei der es sich freilich um einen recht gesitteten bürgerlichen Tanzabend handelt).

Generell folgt die musikalische Dramaturgie dem Prinzip des Kontrasts: zwischen den einzelnen Nummern, innerhalb einer Nummer zwischen Strophe und Refrain, und selbst innerhalb eines Formteils.

Das hübsche Walzerduett des Buffo-Paars in Kálmáns *Faschingsfee* (Nr. 11) macht sich zunächst in munterem punktiertem Rhythmus über die weisen Lehren der Familie lustig („Hätt’ ich doch gefolgt dem Großpapa, / Hätt’ ich doch gefolgt der Großmama!“), die die jungen Leute immer vor der Liebe gewarnt haben. Der Refrain (der in der ersten Strophe von Hubert gesungen, von Lori mitgesummt wird; in der zweiten ist es umgekehrt) lockt zunächst sehnsüchtig mit punktierten Halben, ehe Huberts akzentuierte, durch Pausen unterbrochene Viertel Selbstsicherheit suggerieren und einen prägnanten Schlußpunkt setzen.

37 Zu diesem Stück und seinen beiden Fassungen vgl. eingehend Roser 2007, S. 87-92.

38 Ebd., S. 91.

Mm (starrt ziti)
 Wink mir zu, so recht He - be - voll!
 Wink mir zu, so recht He - be - voll!
 Wink mir zu, so recht He - be - voll!
 Mm
 Denn dann weiß ich schon, was das be - deu - ten soll!
 Denn dann weiß ich schon, was das be - deu - ten soll!
 Mm
 Denn dann weiß ich schon, was das be - deu - ten soll!
 Denn dann weiß ich schon, was das be - deu - ten soll!
 Glock. M.
 Pizzicato
 Cello

Notenbeispiel 2: Emmerich Kálmán, *Die Faschingsfee*(2), Duett Nr. 11, S. 91 © Copyright 1918 by Josef Weinberger AG. Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Josef Weinberger GmbH, Frankfurt am Main.

UNEIGENTLICHE EIGENTLICHKEIT

Mit dem erwähnten gestischen Charakter einer Theatermusik scheint eine komplexe, avancierte Tonsprache nicht immer (oder eher selten) vereinbar; hellstichtig wie meist hat Nietzsche von Jacques Offenbach gesagt, er sei „geistreich bis zur Banalität (– er *schminkt* nicht –)“⁶³⁹. Der Eigentlichkeit des (punktuellen) musikalischen Einfalls steht die geschlossene Form der auf der achttaktigen Periode basierenden Nummern gegenüber, die nach

39 Friedrich Nietzsche, Werke, hg. von Alfred Baeumler, Sechster Bd: *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*, Leipzig 1930, § 833, S. 559.

der durch Richard Wagner ausgelösten Wendung zur „musikalischen Prosa“⁴⁰ ebenso unzeitgemäß wirken mußte wie die Kombination solcher Nummern mit gesprochenen Dialogen. Produktionsästhetisch schränkt die traditionelle Form das thematische Spektrum der Libretti ein: Versuche, die komplizierte psychische Verfassung von Figuren Ibsens oder Strindbergs (oder auch die soziale Problematik in Hauptmanns *Webern*) mit den Mitteln der Operette zu behandeln, wären notwendigerweise zum Scheitern verurteilt. Wirkungsästhetisch lenkt die konventionelle Tonsprache die Aufmerksamkeit des Hörers vom Inhaltlichen aufs Formale, auf das Gemachtsein der Musik. Die Figuren, die sich in Couplets, gesungenen oder getanzten Walzern und Märschen äußern, werden entweder als komische Karikaturen oder als Bewohner einer Traum-(Märchen-)Welt wahrgenommen. Als Ausdrucksmedium solcher Kunstfiguren wird die von melodischen Einfällen bestimmte (eigentliche) Musik zugleich uneigentlich.

Clairette in Charles Lecocqs *Fille de Madame Angot* soll den Barbier Pomponnet heiraten, hat sich aber in den Straßensänger Ange Pitou verliebt. Dieser flatterhafte junge Mann verliert das Interesse an ihr, sobald er Mlle Lange, eine gefeierte Schauspielerin und Geliebte des mächtigen Politikers Barras – die Geschichte spielt 1797, in Frankreich regiert das Direktorium – kennenlernt. Lange und Clairette haben im Pensionat Freundschaft geschlossen; und weil Claires Mutter Madame Angot war, die mehr Haare auf den Zähnen hatte als jede andere Pariser Marktfrau, haben diese behüteten Mädchen seinerzeit heimlich im ‚catéchisme poissard‘ den Jargon der Fischweiber und Lastträger der Markthallen studiert (vgl. ihr Duett, II 5). Im letzten Finale (III 8) überrascht Clairette Ange Pitou mit Mlle Lange (die nicht ahnt, daß ihr neuer Verehrer mit ihrer besten Freundin verbandelt ist); natürlich fühlt sie sich hintergangen, aber statt ihrer Enttäuschung oder ihrem Ärger in ihren eigenen Worten Luft zu machen, verfällt sie in den Hallen-Jargon, und Lange antwortet ihr im gleichen Ton:

Fallait donc m' dir', fleur de péché, / Qu'avec ton air effarouché / T'avais tout en baisant les yeux / Reluqué ce bel amoureux. / Pour que tu l' gardes en ton pouvoir / Je ne me s'rais pas laissée voir: / Car pour qu'on admire tes appas, / Il faut qu' les miens ne s' montrent pas. ((1), S. 99f.)

[Hättest es mir halt sagen müssen, Sumpflüte, daß du mit deinem verschreckten Getue dem hübschen Verehrer zugeblinzelt hattest, ohne dabei den Blick zu heben. Dann hättest du ihn für dich haben können, ich wäre nicht aufgetaucht; denn kein Mensch würde deine Reize bewundern, wenn ich die meinen sehen lasse.]

40 Vgl. Danuser 1975.

Die beiden sind sicher ein bißchen böse aufeinander, aber vor allem nutzen sie die Gelegenheit, ihr altes Spiel weiterzuspielen⁴¹, sogar (zum ersten Mal) vor Publikum: Der Auftritt findet in einem Tanzlokal statt, wo Clairettes Hochzeit gefeiert werden soll; wenn sie sich durch ihre Tirade als echte Tochter der Madame Angot erweist, spenden die Markthändler, die sie nach dem Tod der Mutter großgezogen haben, begeistert Beifall.

Seit 1796 hatten die Abenteuer der Madame Angot Stoff für zahlreiche Vaudevilles (Sprechstücke mit Couplets) geliefert⁴², dabei wurde die Protagonistin von einem Mann gespielt, genau wie die Marktweiber in Jacques Offenbachs Einakter *Mesdames de la Halle* (1858). Lecocq und seine Librettisten setzen diese derb-groteske Tradition nicht fort: Bei ihnen ist Madame Angot schon vor Jahren verstorben, ihre Tochter ist eine wohlherzogene junge Dame, die den Hallen-Jargon als Fremdsprache spricht. Text und Musik unterstreichen, daß es sich um ein Rollenspiel handelt: Die beiden Freundinnen singen ihre ganz gleich gebauten Couplets auf dieselbe Melodie in munteren Achtern. Die Punktierungen in den ersten drei Versen deuten gleichsam an, daß sie die Hände in die Hüften stemmen, aber das allein macht sie auch noch nicht zu richtigen Marktweibern.

41 Pitou ignorieren sie dabei völlig, obwohl er sie beide betrogen hat und der Hauptschuldige ist.

42 Vgl. Gier 1990a.

COUPLETS DE LA DISPUTE.

Allegro.
1^{er} Couplet.

Clairette.

f

Ach so! Du bist's, Ma-dam Bar-
Ah! c'est donc toi, ma-dam' Bar-

PIANO.

mf *p*

rus! wie gross und herr-lich stehst Du da! Zwei hat sie schon, wie Je-der
ras. Tit qui fais tant tes em-bar-ras, Tu-rais de-ja deux a-mou-

weiss, der Ei-ne alt, der And'r ein Greis, doch sind ge-ung ihr nicht die
veux; L'un pas très-jeune et l'au-tre vieux. Mais comme l'a-rais pas as-sés

Zwei drum nimmt sie jetzt sich Num-mer drei! Nun er sei Dein, der jun-ge
d'hoix. Pa-rait main-t'nant qu'y l'en fait trois; Eh bien prends-le c'beau jou-ven-

poco rall. *a tempo*

Held, wenn Dir sein Lärchen so ge-fällt; zwar ei-gent-lich ge-hört er
ceau. Si tes é-pri-se d'sou-mi-seau, Il m'ap-par-te-nait, c'est mon

10552

Notenbeispiel 3: La Fille de M^{me} Angot(3), Nr. 18: Couplets de la dispute, S. 206

(MUSIKALISCHER) KITSCH

Daß sich die Musikwissenschaft wie alle anderen Kunstwissenschaften bisher nicht auf eine allgemein akzeptierte Definition des Kitsch-Phänomens⁴³ hat einigen können, ist nicht verwunderlich, da es sich um einen normativen Begriff handelt und Wertungen bis zu einem gewissen Grade subjektiv sind. Während Walter Wiora kurz und bündig formulierte: „Kitsch ist Trivialität mit Präention“⁴⁴, schrieb Theodor W. Adorno⁴⁵:

Kitsch ist der Niederschlag entwerteter Formen und Floskeln in einer Formwelt, die ihrem Umkreis entrückt ist. Was der Kunst von ehemals zugehörte und heute unternommen wird, rechnet zum Kitsch.

Wenn wir die Nummern-Dramaturgie und den Wechsel zwischen Gesang und gesprochenem Dialog schon in der Zeit Offenbachs (oder spätestens in der Zeit der ersten Strauß-Operetten) als nicht mehr zeitgemäß erachten, müßten wir folglich die Gattung Operette insgesamt unter der Rubrik „Kitsch“ klassifizieren. Dabei stellt sich freilich die Frage, ob Adornos Kitsch-Definition in der Zeit der Postmoderne, die das ironische Spiel mit überholten und entwerteten Mustern zum Prinzip erhebt, noch haltbar ist⁴⁶.

Tibor Kneif⁴⁷ führt die Entstehung musikalischen Kitschs, die er im frühen 19. Jahrhundert ansetzt⁴⁸, auf eine gegenüber den Verhältnissen im Ancien Régime veränderte Rezeptionshaltung zurück: Dem kleinbürgerlichen⁴⁹ Publikum fehle die „ästhetische Distanz“ zum Kunstwerk, das Bedürfnis

43 Dahlhaus 1967, S. 64 definiert das („um 1880 unter Münchner Malern“ entstandene) Wort in Anlehnung an Robert Musil als: „billige oder Schleuderware“. – Zur Phänomenologie des Kitschs vgl. (neben vielen anderen) Giesz 1971; Friedrich 2000.

44 In der Diskussion über einen Vortrag von Carl Dahlhaus (Dahlhaus 1967, S. 69).

45 Kitsch, in: Adorno 1997, Bd 18, S. 791-794: 791. Nach Carl Dahlhaus (1972, S. 143) ist Kitsch „fast immer abgesunkene Romantik oder heruntergekommener Manierismus, deren Attitüden festgehalten werden, während die Substanz erloschen ist“.

46 In diesem Zusammenhang wäre auch auf Hermann Brochs (*Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches* [1950], in: Broch 1975, S.158-173: 169) Versuch hinzuweisen, der Kunst als offenem System, das ethische Orientierung ermöglicht, Kitsch als ein geschlossenes System gegenüberzustellen, das „in seinen Anweisungen, auch wenn sie ethisch gefärbt sind, nicht über gewisse Spielregeln hinauszugelangen [vermag und] also die von ihm umfaßten Teile des Menschenlebens in ein Spiel [verwandelt], das als solches nicht mehr ethisch, sondern nur noch ästhetisch einzuwerten ist“ – vgl. den ostentativen Spielcharakter (großer Teile) der postmodernen Literatur, der zweifellos Ausdruck der Resignation angesichts einer Welt ist, deren Komplexität die Möglichkeit ethischer Orientierung auszuschließen scheint.

47 Kneif 1963, S. 33f.

48 Dazu ebd., S. 26; zustimmend Dahlhaus 1967, S. 69; Dahlhaus 1996, S. 263.

49 Kneifs These, der musikalische Kitsch des 19. Jahrhunderts richte sich wesentlich an ein kleinbürgerliches Publikum (Kneif 1963, S. 29-34) widerspricht Dahlhaus 1972, S. 133f.; auch

nach „Einführung“ bringe eine „nivellierte Musik, die genußhaft, stimmungsbeding und geistig anspruchslos ist“, hervor. Ähnlich, aber ungleich differenzierter, argumentiert Dahlhaus⁵⁰: Pestalozzis Programm der Volksbildung sehe „die Massenhaftigkeit der Aneignung von Musik und die Hervorhebung der Gefühlswirkungen“ vor, um die Menschen „durch Musik zur Humanität“ zu erziehen (d.h. es geht um einen außermusikalischen Zweck!); im 19. Jahrhundert würde dieses Projekt durch die industrielle Massenproduktion von (Trivial-)Musik, die auf „Gemütsbildung – durch ‚Rührung‘ und ‚Erheiterung‘ –“ abziele, pervertiert.

So entstehe ein „tönendes Genußmittel“⁵¹, das als „Nicht-Kunst“⁵² nicht mit ästhetischen, sondern mit psychologischen Maßstäben zu messen wäre⁵³: „Statt sich als ästhetisches Objekt zu konstituieren“, verkomme die Musik „zum bloßen Vehikel von Assoziationen sowie eines erhebenden oder melancholischen Selbstgenusses“⁵⁴.

Die Triftigkeit der Analyse ist offensichtlich. Aus musikästhetischer Perspektive ist auch die negative Wertung schlüssig. Freilich zieht Dahlhaus nur Beispiele aus der Instrumentalmusik heran⁵⁵. Das „neue genußhafte Verhältnis zur Musik“⁵⁶ kennzeichnet zwar auch die Operette und andere Formen des musikalischen Lachtheaters, aber der eine dramatische Handlung entwickelnde Text bietet Möglichkeiten der Differenzierung, die in der Instrumentalmusik, und wohl auch im Lied, so nicht gegeben sind. Dahlhaus bemerkt, daß Trivialmusik die Klischees, durch die sich das Publikum rühren läßt, durchaus als solche erfahrbar macht:

Der Hörer darf sowohl genießen als auch verachten. [...] Dem Zynismus der Schlagerproduktion, die auf die Sentimentalität spekuliert, antwortet eine Sentimentalität, die jederzeit in einen Zynismus, der sich nichts vormachen läßt, umzuschlagen bereit ist⁵⁷.

Keldany-Mohr 1977, S. 12 stellt fest, daß „das Phänomen der Unterhaltungsmusik nicht an eine bestimmte Schicht gebunden ist“.

50 Dahlhaus 1996, S. 263.

51 Ebd., S. 262 (auf „Schlager“ bezogen).

52 Dahlhaus 1972, S. 132; auch für Marcel Proust ist „schlechte Musik“ eigentlich Un-Musik (s.o.).

53 Daß eine kompositionstechnische Analyse den Kitsch-Charakter solcher Musik nachzuweisen vermag, führt Dahlhaus an mehreren Beispielen überzeugend vor: Dahlhaus 1967, S. 67; Dahlhaus 1972, S. 139-142; Dahlhaus 1996, S. 265-268.

54 Ebd., S. 264.

55 Als für „Trivialisierung“ besonders anfällige Gattungen nennt er das Lied, das lyrische Klavierstück und die symphonische Dichtung, Dahlhaus 1972, S. 136.

56 Kneif 1963, S. 31.

57 Dahlhaus 1996, S. 267.

Im musikalischen Lachtheater wirkt sich nun aber die doppelte Codierung des Textes auch auf das Verständnis der Musik aus.

In Leo Falls *Rose von Stambul* hat Kondja Gül, die Tochter Kemal-Paschas, der Heirat mit Achmed nur widerwillig zugestimmt, da sie einen anderen liebt. Wenn er zärtlich wird (Finale II 7, S. II/20), antwortet sie dem „Liebestyrannen“ (auf eine düster dramatische Melodie): „Küß’ mich, lieb mich, brich die Blume, / Stolzer Prinz.“ Ihre tragische Pose und die *Heidenröslein*-Reminiszenz könnte man zweifellos kitschig sentimental finden, die Wirkung wird nun aber doppelt ironisch gebrochen: Zum einen dadurch, daß es Kondja mühelos gelingt, sich dem hitzigen jungen Mann zu entziehen; zum anderen dadurch, daß (wie der Zuschauer längst weiß) ihr Traumprinz, der Romancier André Lery, niemand anders ist als Achmed, ihr frisch angetrauter Ehemann, selbst.

Ob Ironie von den Autoren beabsichtigt ist (wie man in diesem Fall sicher annehmen darf), ist dabei nicht entscheidend: Der Zuschauer (oder ein Regisseur) kann aus heutiger Perspektive auch tödlich ernstgemeinte Elemente ironisch verstehen und so den Kitsch in Text und Musik lustvoll genießen.

Umgekehrt ist es freilich auch möglich, Frivoles kreuzbrav zu verstehen: Das Duett Edwins und Stasis in der *Csárdásfürstin* (Nr. 8) ist zwar „seit vielen Jahrzehnten ein Prachstückchen im klingenden Haushalt goldener Hochzeiter“⁵⁸, genaue Lektüre zeigt freilich, daß es für diesen Zweck durchaus ungeeignet ist: In der „allzu putzigen Polkastrophe ‚tralala‘ vom girrenden Pärchen“ artikuliert Stasi ihre erotischen Bedürfnisse (das ‚tralala‘ läßt sich dabei als verdeckter Hinweis auf sexuelle Wünsche verstehen, vgl. ihren Kommentar zu Edwins Bemerkung, die Frau solle dem Mann folgen „als guter Kamerad“: „Das wär’ ein bißchen gar zu wenig Tralala, / und auf die Dauer fad“⁵⁹); ihre Ankündigung, sie werde ‚sich’s einrichten, wie sie es braucht‘, ist eine Drohung, ihren Mann notfalls zu verlassen (oder sich einen Liebhaber zu nehmen), die er nur deshalb „famos“ findet, weil er sie eigentlich gar nicht heiraten will. Und in den Lento-Walzer mit dem (zugegebenermaßen etwas dummen) ornithologischen Text kann die Sängerin viel Sinnlichkeit legen.

Was Kitsch ist, sagt im übrigen eloquenter als die wissenschaftliche Literatur Kurt Robitscheks Text des *Kitsch Tango*, zu dem Friedrich Hollaender die Musik schrieb (Curt Bois sang ihn im Berliner Kabarett der Komiker⁶⁰). Dem Mann, der eine Frau erobern will, empfiehlt die ersten Strophe: „Sing ihr nur die letzten Tonfilmschlagler schmelzend vor, / Zärtlich im Tenor / Ins Ohr“; und der Refrain präzisiert:

58 Klotz 2004, S. 456; ebd. das folgende Zitat.

59 Vgl. Fritzi Massarys Einlage zu *Madame Pompadour*, „Im Liebesfalle“: „sonst wird er verdrießlich, / Und du kommst schließlich / Ums ganze Trallala“; und in Eduard Künnekens idyllisch bravem „Singspiel“ *Das Dorf ohne Glocke* beteuert der Schmied, der die Pfarrersköchin umwirbt, überraschend explizit: „Sing’ ich einmal mit dem Mädle: / Trallala, trallala, trallala, / Tret’ ich auch zum Altar“ (Duett Nr. 3, S. 15).

60 Tonaufnahme (1932): *Friedrich Hollaender. ...ich bin von Kopf bis Fuss auf Musik eingestellt*, Membran Music 221974-354, 4 CD 2005 (Text nach dieser Aufnahme).

Sing mir den ganzen süßen Kitsch der Liebe ins Ohr, / Ist's auch nur Talmi und Flor, / Ach, Liebling, mach' mir was vor! / Sing mir von Nachtigallen und vom Taubenpaar, / Und ist auch nichts dran und wahr, / Es klingt so wunderbar! / Sing mir vom weißen Tarragona / Und von der wilden roten Rose, / Und von der Nacht in Monte Carlo, / Ach du, gib mir Honig, Honig, recht viel Honig! / Sing mir den ganzen süßen Kitsch der Liebe ins Ohr, / Und laß mich träumen dabei von Hawaii! / Selbstverständlich braucht man immer wieder Mondenschein, / Und den Vater Rhein / Voll Wein! / Oder man nimmt zwanzig Meter Sternenpracht von Wien, / Da liegt alles drin, / Mein Wien! / Außerdem empfiehlt sich eine Sommernacht in Rom, / Lächelnd steht ein Gnom / Am Dom! / Oder der Señora in Madrid singt der Señor / Einzeln und im Chor / Ins Ohr: [folgt der Refrain, leicht variiert]

Operettenlibretti bieten zahlreiche Beispiele für jedes der aufgerufenen Klischees, und auch für das durch die Aufzählung anschaulich illustrierte Prinzip „Hering ist gut, und Schlagsahne ist gut – wie gut muß dann erst Hering mit Schlagsahne sein?“ Operetten der Zwischenkriegszeit nehmen den Zuschauer gern einmal um die ganze Welt mit: Paul Ábrahám's *Viktoría und ihr Husar* (1930, Grünwald / Löhner-Beda) beginnt in Sibirien, dann geht es nach Japan, zurück nach St. Petersburg und schließlich nach Doroszma in Ungarn. Besonders attraktiv sind naturgemäß Traumziele, zu denen in der Zeit der Autoren nur die Reichen und Schönen reisen konnten: *Die Blume von Hawaii* beginnt in Honolulu und endet in Monte Carlo, in Fred Raymonds *Maske in Blau* (1937, Hentschke / Schwenn) genießen die Protagonisten zunächst den „Frühling in San Remo“, ehe sie sich am Rio Negro in Argentinien wiederfinden. Daß Eduard Künnekes *Lady Hamilton* (1926, Richard Bars / Leopold Jacobson) in England beginnt und in Neapel endet, hindert das Buffo-Paar nicht daran, in einem schmissigen Duett (Nr. 15) die „braune Prinzessin“ „Rosi aus Uruguay“ zu besingen. Die Reihe der Beispiele ließe sich fast nach Belieben fortsetzen.

Seit Gottfried Benn wissen wir: Das Gegenteil von Kunst ist nicht Natur, sondern gut gemeint. Gut gemeint ist jedes Werk, das ein anvisiertes hehres Ziel verfehlt; Kitsch erreicht immer genau das, was er sich vorgenommen hat, folglich ist Kitsch nie gut gemeint und also nicht das Gegenteil von Kunst, sondern ihr Komplement; nach Ansicht des Journalisten und Polemikers Günther Nenning⁶¹ ein notwendiges Komplement:

Hoch- und Höchstkulturmenschen sind bedauernswert. Sie sind keine kompletten Menschen. Der komplette Mensch ist, außer komplett, auch noch überkomplett: er schließt ein und bewahrt, was Hermann Broch wegwerfend den „Kitschmenschen“ genannt hat. [...]

Nur wer den Kitsch liebt, versteht das Leben. Wie die Operette sich das Leben vorstellt, so ist es. Das Leben ist die Fortsetzung der Operette mit anderen Mitteln, die die

61 *Die Kunst der Kanaille*, in: Adam / Rainer 1997, S. 9-16: 15.

gleichen sind, nur ärger. – Nicht der Kitsch übertrifft das Leben; das Leben übertrifft den Kitsch.

BEISPIELANALYSE: JACQUES OFFENBACH, *LES BRIGANDS* (1869), BUCH: HENRI MEILHAC / LUDOVIC HALÉVY – MUSIK

Les Brigands (MH VII, S. 145-267) gehört ohne Zweifel zu den amüsantesten und inspiriertesten der großen ‚Offenbachiaden‘⁶². Einmal mehr zeigt sich die Neigung des Komponisten, statische (solistische Couplets, kontemplative Ensemble-Passagen) und dynamische Elemente (Rezitativdialog, Chor-Interventionen) zu größeren Einheiten zu verbinden⁶³, die in kleinerem Format die Großszenen in Giacomo Meyerbeers *Grands Opéras* mit ihrer ‚Integration von Musik, Szene und Handlung‘⁶⁴ nachzubilden scheinen: Jeder der drei Akte hat ein großes, aktionsreiches Finale, hinzu kommen die ausgedehnte Introdution (I. Akt) und zwei weitere Szenen, Fragolettos Gefangennahme (I 5) und die Ankunft der falschen Spanier in Mantua (III 5)⁶⁵.

Die Introdution (I 1, S. 147-152) bietet gleichsam ein Drama im kleinen: Dreimal erschallt ein Horn, die Räuber erwarten, so scheint es, Bedeutsames (fette Beute oder einen feindlichen Angriff), aber einer, der mehr weiß, kündigt an, daß es vielmehr etwas zu lachen geben soll (S. 148): Es naht der Hauptmann, der berühmte Falsacappa, der als Eremit verkleidet acht Bauernmädchen aus ihrem Dorf weggelockt hat. Diese Heldentat erinnert an Rossinis *Comte Ory* (1828, Scribe / Delestre-Poirson), einen unverbesserlichen Schürzenjäger, der sich ebenfalls der Mönchskutte bedient, um das Vertrauen naiver junger Frauen zu gewinnen. In seinem gesungenen Selbstportrait (Couplets, S. 150f.) behauptet Falsacappa, daß er zwar ‚dutzendweise Missetaten‘ begangen habe, zu den Damen aber immer galant sei⁶⁶. Daß er beide Strophen mit kurzen Fragen (je zwei Achtsilber) einleitet, scheint allerdings anzudeuten, daß er seiner Sache nicht sicher ist: ‚Wer führt seine Bande von tollen Kerlen durchs Land?‘, und die Räuber brüllen: ‚Falsacappa!‘ – erst wenn er das zweimal gehört hat, findet er den Atem für eine längere Passage (fünf Achtsilber).

Der Hauptmann sitzt in der Tat nicht allzu fest im Sattel: Die Ankunft der jungen Damen wissen die Räuber zwar durchaus zu schätzen (S. 151f.), aber mit dem Geschäftsergebnis sind sie unzufrieden: Das Rauben bringt einfach zu wenig ein (I 2). Um Zeit zu gewinnen, verspricht Falsacappa, sich etwas einfallen zu lassen. Wenn allerdings seine Tochter Fiorella auftritt (I 3,

62 Zu diesem Terminus Hawig 1999.

63 Vgl. Porsch 2012, S. 376.

64 Dazu Walter 1987, S. 197-201: 198.

65 Die Werke von Offenbachs Nachfolgern sind wesentlich kleinteiliger konzipiert: In Charles Lecocqs *Opéra-bouffe Giroflé-Girofla* (1874) z.B. hat nur der II. Akt ein größeres Finale, sonst werden kürzere geschlossene Nummern additiv gereiht.

66 Wie im Lied über den berühmten Fra Diavolo, das Zerline in Aubers gleichnamigem *Opéra-comique* (1830) singt (Scribe 1856/57, Bd 5, S. 261f.), ist die erste Strophe dem Räuber, die zweite dem Liebhaber gewidmet.

Couplets Nr. 2), interessiert sich ohnehin keiner mehr für ihn⁶⁷; und sie führt ihrem Vater auch vor, wie man ein Räuberlied singt: Sie fragt nicht, sie stellt fest, lebhaft, selbstsicher, ohne einmal zu zögern: „Je suis la fille du bandit!“

Je sais courir de roche en roche, / Comme un chamois léger, / Et mon cœur bondit,
quand approche / Le moment du danger; / Cette main fluette et légère / A des muscles
d’acier, / Elle a couché dans la poussière / Plus d’un carabinier! / Un fusil brille au
clair de lune, / Puis un coup retentit : / Pan!... Pan!... (S. 158)

[*Ich springe behende wie eine Gemse von Felsen zu Felsen, und mein Herz hüpf,*
wenn der Augenblick der Gefahr naht; meine zarte, leichte Hand hat stählerne Mus-
keln, sie hat schon mehr als einen Carabiniere in den Staub geworfen! Ein Gewehr
blitzt im Mondlicht, dann kracht ein Schuß: Piff paff!]

Fiorellas ansteckende Lebensfreude macht das Publikum vergessen, daß hier mehrfacher Polizistenmord gefeiert wird. Ein schlechtes Gewissen braucht man deswegen nicht zu haben, denn Fiorellas Selbstportrait weist diskrete, aber unverkennbare Anklänge an Zerlines Lied von Fra Diavolo auf, das einem schon bei Falsacappas Entrée in den Sinn kam:

| | |
|---|--|
| <p>Au <i>chapeau</i> je porte <u>une aigrette</u>, Une croix d’or au cou, Sur l’épaule <u>mon escopette</u>, Un poignard au genou ; Et quand tous les brigands sommeillent Dans les <u>rocs</u> que voilà [...]</p> | <p>Voyez sur cette <u>roche</u> Ce brave a l’air fier et hardi, <u>Son mousquet</u> est près de lui, C’est son fidèle ami. Regardez, il s’approche, Un plumet rouge à son <i>chapeau</i> [...]</p> |
|---|--|

Wie Scribe kombinieren Meilhac und Halévy Sechs- und Achtsilber, das Reimschema und der Rhythmus der Verse sind allerdings unterschiedlich: Bei Scribe dominieren Jamben, die Auber in wiegendem Sechachteltakt vertont (Zerline denkt halb ängstlich, halb fasziniert an den Räuber), während Fiorella sich in hartem anapästischem Rhythmus (und im Dreivierteltakt) selbst vorstellt. Dennoch wird der aufmerksame Hörer in ihr eine Enkelin Fra Diavolos und unzähliger anderer Räuber seit Rinaldo Rinaldini erkennen, deren Heimat nicht Italien, sondern der romanische Trivialroman ist und die statt Blut höchstens Tinte vergießen.

Die Räubertochter hat im ersten Akt eine zweite Solonummer (S. 178f., Rondeau Nr. 5): Obwohl sie in den jungen Pächter Fragoletto verliebt ist, macht ihr ein vornehm gekleideter junger Mann, der arglos den Räubern in die Hände läuft (es ist der Herzog von Mantua), tiefen Eindruck. Der Räuber Pietro wittert fette Beute und will den Fremden Falsacappa ausliefern, Fiorella aber läßt ihn entkommen – was gar nicht so leicht ist, denn der als Frauenheld bekannte Herzog ist von ihr auch sehr angetan und denkt nicht daran, die Flucht zu ergreifen. In ihrem Rondeau (F-Dur, Allegro poco moderato) beschreibt sie ihm in schnellem Parlanto sehr genau den Weg, den er nehmen soll. Dabei kreist das insgesamt zwölfmal wiederkehrende, markante Eingangsmotiv, das mit einer zweifach wiederholten Folge von vier in Halbtonschritten aufsteigenden Sechzehnteln beginnt, um sich selbst, der semantische Gehalt von Fiorellas Worten tritt in den Hintergrund; die Musik vermittelt gleichsam die Figurenperspektive des Herzogs, der sich

67 Zu Fiorella als „Inbegriff emanzipierter Weiblichkeit“ Porsch 2012, S. 367

am Klang von Fiorellas Stimme berauscht, ohne auf das, was sie sagt, zu hören. So nimmt der Zuschauer das Rondeau als absolut musikalische Form wahr.

The image shows a musical score for a scene from Jacques Offenbach's opera *Les Brigands*. It is divided into two systems. The first system is for Fiorella, with her vocal line in treble clef and piano accompaniment in grand staff. The lyrics are "Après avoir pris à droite, A gauche tu tourne-ras". The piano part has a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *F. R. ab.*. The second system features a vocal line in treble clef with lyrics "tu tourne - ras Et par u - ne route é - troi - te" and piano accompaniment in grand staff. The piano part includes markings for "Cl: Cors. B?" and "Triang.". The score is in French and uses a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel 4: Jacques Offenbach, *Les Brigands*(2), Nr. 5, S. 67

Nachdem Fragoletto durch die Gefangennahme eines Kabinettskuriers seine Qualifikation zum schwierigen Räuberhandwerk nachgewiesen hat (I 9), wird er als Mitglied mit allen Rechten und Pflichten in Falsacappas Bande aufgenommen (Finale Nr. 7). Die Zeremonie ähnelt einem Ritterschlag, oder einer Profieß: Der Chor singt „*Dignus, dignus est intrare*“ (MH VII, S. 185), Fragoletto wird mit Mantel und Hut eingekleidet, erhält seine Waffen (Dolch und Karabiner, S. 186) und muß einen Treueschwur ablegen. Auf diesen eher feierlichen ersten ((2), S. 91-99; „*Très modéré*“, S. 96) folgt ein ausgelassener Allegro-Teil (6/8-Takt; B-Teil, (2), S. 99-110; Couplets, MH VII, S. 186-188): Nachdem Fragoletto geschworen hat, soviel zu stehlen und zu plündern, wie er nur kann, kommt Fiorella zu Wort; von Heirat ist zwar noch nicht die Rede (das kommt erst im II. Akt), aber sie gibt ihm deutlich zu verstehen, daß Seitensprünge auch nach dem Gesetz der Banditen verboten sind⁶⁸ – da beide sehr verliebt sind, ist das allerdings fürs erste kein Problem.

Damit ist der offizielle Teil beendet, und die „Orgie“ beginnt (C-Teil, (2), S. 115-121): Die Paare finden sich (die Bauernmädchen sind ja noch da⁶⁹);

68 Vgl. dazu unten Kap. VII.

69 Bevor sich die Räuber im II. Akt nach Mantua aufmachen, will Falsacappa die Mädchen freilassen, die haben aber Angst, ausgeschimpft zu werden, wenn sie so spät nach Hause kom-

alle wollen sich „wie die Verrückten“ betrinken, aber der wachsame Pietro hört die Carabinieri näherkommen und mahnt die anderen, still zu sein. Das gestörte Fest ist ein nicht nur im Grand Opéra weitverbreiteter Topos; die Störung hat gewöhnlich schwerwiegende, oft katastrophale Folgen: Im V. Akt von Meyerbeers *Huguenots* unterbricht der schwerverletzte Raoul den Hochzeitsball der Marguerite de Valois mit der Schreckensnachricht vom Massenmord an den Protestanten; während des Maskenballs, der Verdis Oper den Titel gibt, wird der König (bzw. der Gouverneur von Boston) ermordet; nachdem Brünnhilde während der Hochzeitsfeierlichkeiten ihren Bräutigam Gunther und Siegfried bloßgestellt hat, wird in Wagners *Götterdämmerung* Siegfrieds Tod beschlossen, u.a.m. Hier gehen die Räuber zwar in Deckung und halten still, aber von den Carabinieri, die „bei unbestimmter Tonhöhe in krächzendem Sprechgesang“⁷⁰ deklamieren, daß sie zum Schutz der ihnen anvertrauten Bürger stets zu spät kommen, geht nicht wirklich Gefahr aus. Die Räuber sehen den Auftritt der Ordnungsmacht „als köstliche Einlage in ihr rauschendes Fest“; sobald die Störenfriede außer Hörweite sind, geht die Orgie noch lauter und ausgelassener weiter.

In Offenbachs Melodien erfüllt sich immer wieder der Augenblick sinnlicher Glückserfahrung; das gilt ganz besonders für die Nummern der beiden Verliebten Fiorella und Fragoletto⁷¹, aber auch für das Fest, das die Banditen in vollen Zügen genießen. Zugleich ruft dieses Fest jedoch einen szenischen Topos der Oper des 19. Jahrhunderts auf, und die einzelnen Formteile des Finales sind nicht nur klar als geschlossene Nummern erkennbar, sie nehmen auch an vielen Stellen auf die konventionalisierte Libretto-Sprache Bezug. Fiorella präsentiert sich in ihrem Entrée als quicklebendige, erotisch attraktive junge Frau und zugleich als Inkarnation eines Typus fiktionaler (Trivial-) Literatur, mit der Konsequenz, daß der Zuschauer oder Leser sie nicht völlig ernst nehmen, und folglich für ihre Taten nicht verantwortlich machen, muß. Sinnliche Eigentlichkeit und die Uneigentlichkeit des antiillusionistischen Spiels sind bei Offenbach wie bei den besten seiner Nachfolger in Frankreich, im deutschen Sprachraum oder anderswo untrennbar miteinander verbunden.

men, und bleiben lieber bei ihren neuen Freunden (II 7, MH VII, S. 209f.).

70 Klotz 2004, S. 613; das folgende Zitat ebd., S. 614.

71 Daß den Liebenden neben dem Ausdruck überschäumender Lebensfreude auch verhaltene Töne zu Gebote stehen, beweisen Fiorellas Couplets Nr. 16 (MH VII, S. 228), in denen sie auf die Frage der Prinzessin von Granada hin eingesteht, daß ihr das eigene, lustvoll erfahrene Begehren ein Rätsel ist.

OEDIPUS REDIVIVUS

In François Bazins Opéra-Comique *Le Voyage en Chine* (I 4 / 13) kommt der Kutsche Pompérys, der verbotenerweise auf der linken Seite der Landstraße fährt, ein anderer Wagen entgegen. Unglücklicherweise sind sowohl Pompéry wie auch sein Kontrahent, der Marineoffizier Henri, Bretonen, denen von jeher besondere Halsstarrigkeit nachgesagt wird; keiner der beiden will ausweichen (wozu mehr als genug Platz wäre), statt dessen fahren sie frontal aufeinander zu. Ihre Kutschen kommen gerade eben aneinander vorbei, dabei geht aber Pompérys Laterne zu Bruch (und Henri trifft den Bedienten des Älteren, der neben ihm auf dem Kutschbock sitzt, mit seiner Peitsche). Wutschnaubend langt der so Geschädigte zu Hause an. Wenig später sucht ihn ein junger Mann auf, der um die Hand seiner Tochter Marie anhält – und der Hausherr erkennt in ihm den Flegel von der Landstraße. Natürlich weigert er sich kategorisch, ihn als Schwiegersohn in Betracht zu ziehen; um dem verliebten Paar doch noch zu seinem Glück zu verhelfen, sind zwei weitere Akte und eine ingenüöse Intrige erforderlich.

Das Motiv, das die Handlung in Gang setzt, kommt in vielen Komödien (auch Filmkomödien) vor, offenbar spiegelt es eine menschliche Urangst: Nervös sieht man der hochwichtigen Begegnung mit einem (noch) Unbekannten entgegen, bei der man unbedingt alles richtig machen will (mit den künftigen Schwiegereltern, dem neuen Chef, dem potentiellen Großkunden oder dem Scheidungsrichter...), und erkennt dann mit Schrecken in dem mächtigen Mann den Giftzweig, den man vorhin im Aufzug angerempelt und bei dem man sich nicht einmal angemessen entschuldigt hat. Kaum einem Zuschauer dürfte diese Situation ganz fremd sein; daß so etwas auch anderen passiert, provoziert Schadenfreude, der man sich ohne schlechtes Gewissen hingeben kann, wenn die Gattungszugehörigkeit des Theaterstücks, in dem so etwas passiert, die Gewähr dafür bietet, daß der arme Kerl mit halbwegs heiler Haut davonkommt.

Das Toben des höchst empörten Pontigny⁷² und die Peinlichkeit der zweiten Begegnung, die Henri freilich souverän überspielt, sind hinreichend komisch. Wer seine Klassiker kennt, mag freilich noch einen zweiten Grund zum Vergnügen finden: Zwei Kontrahenten, die sich auf einem Weg begegnen, wo keiner dem anderen ausweichen kann oder will⁷³, und die sich später

72 Es füllt sein Auftrittslied, ein Rondeau (I 2, S. 18f.).

73 Die Commedia dell'arte kennt diesen Szenentypus als Begegnung zweier bramarbasierenden Capitani (Hinweis von Sylvia Tschöner).

als (Schwieger-)Vater und (Schwieger-)Sohn erkennen⁷⁴, eine Auseinandersetzung, die in Handgreiflichkeiten endet – das ist die allgemein bekannte Geschichte von Oedipus. Während aber der Sohn des Laius bei jener Konfrontation seinen Vater erschlug, kommt im zivilisierten Frankreich Napoléons III nur eine Wagenlaterne zu Schaden.

DOPPELTE CODIERUNG

1932, als Theodor W. Adorno knapp dreißig war und regelmäßig für die Frankfurter Zeitung schrieb, hat er sich einmal fürchterlich geärgert – über Curt Goetz, den geistreichen Lustspieldichter. Der hatte für Ralph Benatzky das Libretto zu *Zirkus Aimée* verfaßt und erläutert, was seinem Verständnis nach ein Operettentext bieten sollte⁷⁵:

Eine harmlose Handlung für das süße kleine Mädel im zweiten Rang, durchtränkt zum Vergnügen des Parkettbesuchers mit parodistischer Laune. Das süße kleine Mädel mag das tragische Finale im zweiten Akt für Ernst nehmen und sich davon rühren lassen, der über den Dingen stehende skeptischere Parkettbesucher wird den Autor hoffentlich nicht enttäuschen und dahinter kommen, daß hier die konventionelle Operette verspottet wird.

Adorno kommentierte ätzend:

[...] was soll [der Parkettbesucher] von einer Parodie halten, die verbirgt, daß sie eine ist, um dem süßen Mädel das Geld aus der Tasche zu nehmen mit den Tränen, die es weint, und deren Autor sich nun vor dem Parkett schämt, aber nicht des süßen Mädels wegen, an dessen Geld und Tränen er sich vergreift, sondern wegen der Operette, die er ja schließlich gar nicht hätte zu schreiben brauchen? [...] Der Ironiker soll vorsichtig sein. Sonst kann es ihm passieren, daß das süße Mädel sauer wird, wozu es allen Grund hätte; daß selbst den Parkettbesucher die parodistische Laune verläßt, die die Operette nicht hat, und daß er endlich auf die Dinge spuckt, über denen er steht⁷⁶.

Curt Goetz spricht von „parodistischer Laune“, Adorno von „Parodie“; das ist nicht dasselbe. Die Handlung von *Zirkus Aimée* ist märchenhaft (Sa-

74 In gewisser Weise ist Bazins Henri schon Pontignys Schwiegersohn: Er hat seine Marie in Neapel ohne Zustimmung ihrer Eltern geheiratet, weil die Zeit drängte (sein Schiff war zu einer mehmonatigen China-Expedition abkommandiert), so daß Pompéry ihre Ehe in Frankreich annullieren lassen konnte; jetzt will der Kapitän seine Frau zurückhaben.

75 Curt Goetz, zitiert in: Theodor W. Adorno, *Parodie, je nachdem* [Frankfurter Zeitung 14.7.1932], in: Adorno 1997, Bd 18, S. 788f. – Ganz im Sinne von Goetz urteilte ein Münchner Kritiker anlässlich von Erik Charells Inszenierung von Paul Burkhardts *Feuerwerk* 1950, mit der „Sehnsucht nach einer behaglichen Vergangenheit im Herzen und mit der parodierenden Ironie im Hirn“ sei Komponist und Regisseur „ein vorbildliches Operetten-Beispiel“ gelungen, zitiert bei Frey 2012, S. 177.

76 Ebd.

scha, ein adliger Offizier, verliebt sich in ein armes Mädchen vom Zirkus, verläßt ihretwegen seine standesgemäße Braut, überwirft sich mit seiner Familie, quittiert den Dienst und zieht mit dem Zirkus durch die Lande, bis die Verwandten ihren Widerstand gegen seine Verbindung mit Aimée aufgeben), aber nicht märchenhafter als in anderen Operetten. Im II. Finale spielt der Librettist mit einem uralten Topos: Aimée kennt ihre Eltern nicht, denn sie ist ein Findelkind. Spätestens seit Plautus⁷⁷ erweisen sich weibliche Findelkinder, in die ein sozial höher stehender junger Mann (zum Ärger seiner Familie) verliebt ist, in der Regel zuletzt als ihm ebenbürtig, so daß der Verbindung nichts mehr im Wege steht; auf diese Weise lösen noch Opera buffa⁷⁸ oder Operette⁷⁹ das Problem. Curt Goetz enttäuscht die Erwartung des Publikums auf bemerkenswert unverschämte Art: Dem Familienrat, der nach den Ahnen der Braut fragt, wird bedeutet, die seien unbekannt – folglich könne niemand beweisen, daß sie nicht adlig gewesen seien, und damit muß sich das Haus Bogomirski zufriedengeben. Zu einem (kurzfristigen und folgenlosen) Zerwürfnis zwischen den Liebenden kommt es nur, weil Sascha an Aimée zweifelt, wenn der Zirkusdirektor behauptet, sie wäre seine Geliebte gewesen – die junge Frau selbst hatte ihn dazu angestiftet, um ihren Liebhaber auf die Probe zu stellen.

Die Operetten-Konvention wird hier weniger verspottet als spielerisch unterlaufen; d.h. es handelt sich nicht um kritische („seriöse“), sondern um belustigende („triviale“) Parodie⁸⁰, die ein hohes Maß an (nostalgischer) Sympathie für ihren Gegenstand erkennen läßt: Wie das Märchen spiegelt die Operette Träume und Sehnsüchte, die vermutlich alle Menschen kennen, obwohl sich das längst nicht alle eingestehen⁸¹.

Das süße Mädel, das von seinem Märchenprinzen träumt, weiß vermutlich (wenn es nicht gerade Emma Bovary heißt), daß er kaum in Gestalt eines gutaussehenden, feinfühligem und fabulös reichen Grafen aufscheinen wird. In zweiten Akt von *Zirkus Aimée* vermutet sie wohl auch schon, daß diese Geschichte gut ausgeht. Sollte sie im zweiten Finale weinen, dann, weil der emotionale Zuschauer auf das reagiert, was in der unmittelbaren Gegenwart

77 Z.B. in seinen Komödien *Captivi* und *Casina*.

78 Vgl. Niccolò Piccinni, *La buona figliola* (1760), Buch Carlo Goldoni nach seiner Komödie *La Pamela*.

79 Z.B. Louis Ganne (ebenfalls im Zirkusmilieu spielende) *Saltimbanques*.

80 Zu dieser Unterscheidung vgl. Freund 1981, S. 14-16 (dessen Abwertung der belustigenden Parodie als „trivial“ unangemessen und einseitig ist).

81 Niemand hat die Ambivalenz des zugleich aufrichtigen und selbstironischen Bekenntnisses zur Verlogenheit des Operettenglücks unmittelbarer erfahrbar gemacht als Ernst Lubitsch, dessen letzter (von Otto Preminger vollendeter) Film *That Lady in Ermine* (1948) auf Rudolph Schanzers und Ernst Welichs Operettenbuch *Die Frau im Hermelin* für Jean Gilbert basiert.

auf der Bühne passiert, und Wissen über Vorangehendes und Ahnung des Kommenden ausblendet. Da ihre Tränen eine durchaus wohltuende psychohygienische Wirkung haben, fühlt sie sich am Ende nicht betrogen.

Adorno glaubte bei Goetz eine Geringschätzung des ‚süßen Mädels‘ zu erkennen, die ihn empörte; dabei hat der Librettist nur an die Binsenweisheit erinnert, daß unterschiedliche Rezipienten(-Gruppen) je nach ihren Vorkenntnissen und Bedürfnissen verschieden auf ein Theaterstück reagieren⁸². In Bazins *Voyage en Chine* hätte das süße Mädel ganz sicher nicht an Oedipus gedacht, ohne daß deswegen ihr Vergnügen notwendigerweise geringer gewesen wäre als das des Parkettbesuchers.

Parodistische Passagen sind in den meisten Operettenlibretti doppelt (oder mehrfach) codiert⁸³: Der Rezipient kann zu einer zufriedenstellenden Lesart gelangen, wenn er Bezugnahmen auf das musikalische Lachtheater⁸⁴ oder die literarische und kulturelle Tradition zur Kenntnis nimmt, aber auch, wenn er sie ignoriert. In einer Gattung, die wesentlich traditionelle Handlungsmuster der Komödie variiert und mit textlichen und musikalischen Versatzstücken arbeitet⁸⁵, entsteht Parodie ohnehin im Auge des Betrachters: Nicht nur signalhaft eingesetzte intertextuelle Verweise, die nach der Intention der Autoren zumindest von einem Teil der Zuschauer als solche erkannt werden sollen, auch absichtlich verschleierte Übernahmen (Plagiate) und unbewußte Reminiszenzen⁸⁶ konstituieren ein oft dichtes Netz intertextueller Bezüge, die durch die Disparatheit der nutzbar gemachten Modelle sowie den (zur Entstehungszeit der Libretti deutlicher als heute empfundenen) Abstand zwischen Referenztexten des klassischen Kanons und ‚trivialen‘ Operettenlibretti vom belesebenen Rezipienten als parodistisch wahrgenommen werden.

82 Vor dem Hintergrund der zunehmenden Fragmentierung des kulturellen Wissens (zu dieser Kategorie vgl. Titzmann 1989) in schichten-, generationen-, bildungsspezifische etc. Subsysteme in unserer Gegenwart scheint Goetzens Sicht wesentlich moderner als jene Adornos.

83 Zur Doppelcodierung („Verwendung zweier Sprachebenen, z.B. einer elitären und einer populären“) auch Peter Hawig, *Die Kunst der Uneigentlichkeit. Jacques Offenbach und das Hoffmaneske*, in: Hawig 2010, S. 15-69: 65.

84 Zu diesem Terminus s. u.

85 Zum „Collage-“ bzw. „transtextuellen Patchworkcharakter“ der Operettenlibretti vgl. Quisek 2012, S. 53-62.

86 In Leo Falls *Geschiedener Frau* nimmt das Duett Nr. 8 („Kind, du kannst tanzen wie meine Frau“) die Situation des Schleierlieds im ersten Akt von Verdis *Don Carlos* (1867, Text Méry / Du Locle) auf: Ein Mann umwirbt (in der Operette: beim Tanz) eine verschleierte Unbekannte, in der er schließlich seine (vernachlässigte – so bei Verdi – bzw. von ihm getrennt lebende) Ehefrau erkennt; dennoch wird man ohne materielle Beweise nicht behaupten wollen, León wäre durch Verdis Oper zu der Nummer angeregt worden.

MÄRCHEN / KOLPORTAGE

Während die Haupt-, oder zumindest eine bedeutsame Nebenhandlung der meisten Opern, die in der gut vierhundertjährigen Geschichte dieser Gattung komponiert wurden, die Liebe (zwischen Mann und Frau) zum Gegenstand hat, handelt das musikalische Lachtheater in der Regel von der *Verliebtheit*, verstanden als Zustand des (nach Überwindung anfänglicher Widerstände) wechselseitigen, beglückenden erotischen Begehrens; daß die Beziehung der Verliebten letztlich zu einer (meist nicht mehr auf der Bühne gezeigten) Eheschließung führt, ist natürlich der Rücksicht auf die offiziell herrschende Moral geschuldet, macht allerdings auch deutlich, daß es nicht um einen kurzen, folgenlosen Flirt, sondern um jene Erfahrung geht, die das Aschenbrödel zumindest in seiner subjektiven Sicht zur Prinzessin, und den armen Müllersburschen zum Grafen macht; für die Protagonisten der Operette ist die ganze Welt spätestens im letzten Finale himmelblau oder rosenrot:

Wenn man recht verliebt ist, strahlt die Welt wie in rosigem Glanz, / Alles blüht ringsherum wie ein Märchenland, / Das man schon oft gesucht und noch niemals fand! /
Wenn man recht verliebt ist, scheint das Leben ein ewiger Tanz, / Wo man geht, wo man steht, leuchtet Frühlingslicht, / Jeder Tag ist ein Gedicht⁸⁷!

Auch in den meisten Märchen findet ein junges Paar unter nicht alltäglichen Umständen zusammen. Freilich haben Märchenfiguren kein Innenleben, ihre Empfindungen werden nur erwähnt, wenn sie für den Gang der Handlung wichtig sind, und Sexuelles oder Erotisches bleibt weitestgehend ausgeblendet⁸⁸; in der Operette dagegen ist die Intrige kaum mehr als ein Vorwand, um die Figuren im euphorisierenden Zustand der Verliebtheit zu zeigen, den das Märchen nicht kennt. Andererseits ist die Partnerwahl im Märchen eine ernste Sache: Nicht nur, daß das Paar für das ganze Leben zusammenbleibt; um sich sein Glück zu erkämpfen, muß man auch Leib und Leben aufs Spiel setzen wie Prinz Calaf, der um die grausame Rätselprinzessin Turandot wirbt, während im musikalischen Lachtheater dem Glück der Protagonisten nur relativ leicht aufzulösende Mißverständnisse oder der Widerstand engstirniger Verwandter im Wege stehen.

Emotionalisierung und Psychologisierung des Märchens leistet die *Kolportage*, die einer hellsichtigen Bemerkung von Ernst Bloch⁸⁹ zufolge „stre-

87 Emmerich Kálmán, *Die Faschingsfee*(1), Walzerlied Ronais Nr. 9, S. 28f.

88 Dazu Lüthi 1974, S. 13-15, 65.

89 Bloch 1963, S. 42; vgl. auch Gier i.Dr. b. Ähnlich Kraus 1964, S. 149f.: „Ich kann mir denken, daß ein junger Mensch von den Werken Offenbachs, die er in einem Sommertheater zu hören bekam, entscheidendere Eindrücke empfangen hat als von den Klassikern, zu deren verständnisloser Empfängnis ihn die Pädagogik antrieb.“

ckenweise Bedeutungen [enthält], die auch an höheren Stellen, in Dichtung und Philosophie, vorkommen, dort aber selten mehr so unbegleitet, ungeleitet hervortreten“.

Eine in Märchen (und Mythos) wie Kolportage allgegenwärtige Ursituation ist die Anagnorisis⁹⁰: Ein unscheinbarer, dummlich-phlegmatischer Bursche erweist sich als der Erbe des Königreichs; in einem Vagabunden, den eben noch freche Mägde verspottet haben, erkennt die alte Eurykleia den heimgekehrten Odysseus. Victor Hugos und Giuseppe Verdis (H)Ernani und Manrico im *Trovatore* sind nur scheinbar vogelfreie Rebellen und Straßenräuber, zuletzt wird ihre hochadlige Abstammung offenbar. Offenbar spiegelt sich hier eine verbreitete Phantasie: (Fast) alle Menschen, so scheint es, fühlen sich in irgendeiner Hinsicht von ihrer Umwelt unterschätzt oder verkannt und träumen gelegentlich davon, durch einen spektakulären Auftritt ihr wahres Wesen zu enthüllen.

Was den Zuschauern vermutlich eher selten gelingt, verwirklichen stellvertretend für sie die Operetten-Protagonisten: Emmerich Kálmáns *Zirkusprinzessin* (1926, Text Julius Brammer / Alfred Grünwald) greift variierend die Ausgangssituation des *Bettelstudenten* (1882) auf: Ein abgeblytzer Verehrer der verwitweten Fürstin Palinska rächt sich, indem er ihr einen Zirkusreiter als falschen Prinzen vorstellt, der die Spröde erobern, heiraten und dadurch unsterblich blamieren soll. Der Plan gelingt, aber der geheimnisvolle Mister X. ist in Wirklichkeit gar kein Artist, sondern der Neffe des verstorbenen Fürsten, der ihn vor Jahren verstieß, weil er sich in die Braut seines Onkels verliebt hatte, und ein durchaus passender Ehemann für die junge Witwe. – Die resolute „Försterchristl“ Georg Jarnos muß, wenn sie nach Wien in die Hofburg kommt, tief beschämt in dem angeblichen Wilderer, mit dem sie ziemlich respektlos umgesprungen ist, Kaiser Joseph II. erkennen, dem dieses Abenteuer viel Spaß gemacht hat; viele weitere Beispiele ließen sich anführen.

In der Kolportage ist all das aufgehoben, worauf Literatur und Theater von der Zeit Homers bis ins 18. Jahrhundert nicht verzichten konnten und wollten und was der Hochkultur der Moderne aus eben diesem Grund verdächtig geworden ist: große Gefühle; die Vorstellung, daß das menschliche Leben von einem Schicksal / einer Vorsehung bestimmt wird; Stückschlüsse, die der Idee der poetischen Gerechtigkeit genügen⁹¹, und anderes mehr. Das Wissen, daß das zugrundeliegende Menschen- und Weltbild mit unserer Wahrnehmung von Wirklichkeit nicht mehr vereinbar ist, löscht die nostalgische Sehnsucht nach jener früheren, weniger komplexen, (scheinbar) unmittelbar zu erfassenden Wirklichkeit nicht aus. Der moderne Rezipient kann sich dem Universum der Kolportage freilich nur noch aus einer ironischen

90 Dazu Gier i.Dr. b.

91 Wie fremd uns diese letzte Vorstellung geworden ist, zeigt sich daran, daß Regisseure das glückliche Ende älterer Stücke regelmäßig verändern oder irgendwie problematisieren.

Haltung⁹² nähern: Wer jenseits der Pubertät zu einer Frau (oder einem Mann) sagt: „Ich liebe Dich unendlich“ macht sich lächerlich; möglich ist allenfalls noch: „Ich liebe Dich unendlich – wie Courths-Mahler sagen würde.“⁹³

UNEIGENTLICHKEIT⁹⁴

In fast allen Komödien seit der Antike gibt es neben der Hauptintrige, die im allgemeinen ein Liebespaar gegen äußere und / oder innere Widerstände zusammenführt, also vorhersehbar und nicht komisch ist (*Komödienhandlung*), eine Reihe komischer Episoden, die oft von Nebenfiguren getragen werden und auf die sich die Aufmerksamkeit des Publikums konzentriert (*komische Handlung*⁹⁵). Wenn wir zum ersten Mal Rossinis *Barbiere di Siviglia* (1816, Text C. Sterbini) oder die Schauspielvorlage von Beaumarchais im Theater sehen, wissen wir als halbwegs komödienerefahrere Zuschauer schon nach kurzer Zeit, daß Almaviva und Rosina am Ende zusammenkommen werden, d.h. es gibt keine Spannung auf den Ausgang; wir sind vielmehr neugierig, wie Figaro dem Grafen Gelegenheit zu einem Gespräch mit der Geliebten verschaffen will, und amüsieren uns, wenn seine beiden Versuche (im Finale des I. und im II. Akt) jeweils komisch scheitern.

In der Operette (und im musikalischen Lachtheater allgemein) ist die Intrige zwar nicht unwichtig, und entgegen verbreiteten Vorurteilen hastiger Leser und ungeduldiger Regisseure haben die Librettisten ihre Stücke durchaus sorgfältig konstruiert, freilich im Rahmen der säkularen Lustspiel-Tradition (die Handlung der meisten Operetten ist keineswegs unwahrscheinlicher als in den meisten Komödien seit Menander). Es scheint allerdings, daß traditionelle Motive häufig bewußt aufgerufen werden, um eben *keine* Geschichte zu erzählen.

Edle und weniger edle Räuber haben von jeher ihren festen Platz in Opéra-comique (Auber, *Fra Diavolo*, 1830; Hérold, *Zampa*, 1831...) und Opéra-bouffe (Jacques Offenbach, *Les Brigands*, 1869, Text Meilhac und Halévy). In Carl Millöckers *Gasparone* (1884) allerdings gibt es den titelgebenden Räuber gar nicht, oder, besser gesagt, er treibt sein Unwesen in den Abruzzen,

92 Geyer 2013, S. 11 und ff. hebt hervor, daß die „moderne europäische Kultur“ im Gegensatz zu allen anderen Kulturen „ein ironisch-sentimentalisches Verhältnis zu sich und zu ihrem kulturellen Erbe entwickelt“ habe, weil der moderne Individualismus neben dem Gewinn auch einen Verlust an Freiheit (Fremdbestimmung in einer immer stärker verwalteten Welt) bedeute (die Kategorie des ‚Sentimentalischen‘ nach Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795/96).

93 Nach Eco 1985, S. 529.

94 Ich verwende den Terminus hier in einem anderen Sinn wie Peter Hawig, *Die Kunst der Uneigentlichkeit. Jacques Offenbach und das Hoffmaneske*, in: Hawig 2010, S. 15-69, bei dem es um romantische Ironie und Intertextualität geht.

95 Zur Unterscheidung komische vs. Komödienhandlung vgl. Warning 1976, S. 289ff.

nicht in der Gegend von Syrakus, wo das Stück spielt; daß Gasparone dorthin umgezogen sei, hat eine sizilianische Schmugglerbande nur verbreitet, um die Polizei von ihren eigenen Aktivitäten abzulenken (*Gasparone* (1) I 2, S. 12; III 8, S. 118).

In *Le Sire de Vergy* parodieren Gaston de Caillavet und Robert de Flers die mittelalterliche Geschichte von dem Eifersüchtigen, der den Liebhaber seiner Frau ermordete und ihr das Herz des Unglücklichen zu essen gab⁹⁶. Der Herr von Vergy merkt nicht, daß sein bester Freund, der Herr von Coucy, ein Verhältnis mit seiner Frau hat, bis ein Nachbar ihn mit der Nase darauf stößt und zum Duell mit dem Ehebrecher nötigt. Da keiner der beiden Kontrahenten dem anderen etwas zuleide tun will, einigen sie sich, daß Coucy ins Ausland gehen und Vergy behaupten soll, er hätte ihn erschlagen (III 6). In einem „Duo bouffé“ (ebd.) erinnern sie sich an die „Herzsage“, deren blutrünstiger Protagonist Vergys Vorfahr Fergus war. Vergy möchte die Untat gern wiederholen, allerdings mit einer Scheibe Kalbsleber statt des Herzens. Seine Frau ißt mit Vergnügen und ist überhaupt nicht erschüttert, wenn ihr Mann ihr erklärt, sie hätte vom Herzen ihres Liebhabers genascht: Sie stellt fest, Coucy hätte „ein sehr gutes“ Herz gehabt, und sie nähme gern ein zweite Portion, wenn noch etwas übrig sein sollte (III 8). Leider hat jener lästige Nachbar den flüchtenden Coucy gefangengenommen und bringt ihn zurück, der aber ist um eine Ausrede nicht verlegen: Vergy habe ihn „durch seine dumme, ritterliche Großmut“, getötet, indem er ihn benadigte; zwar habe er ihm vorher das Herz herausgeschnitten, „aber ich habe die Operation überlebt“ (ebd.).

Die Reihe der Beispiele ließe sich fast beliebig verlängern. Mit Versatzstücken, die das Publikum wiederkennen kann und soll, wird eine Handlung nicht konstruiert, sondern *simuliert*: Wenn die Libretti Zitatcollagen sind, haben Versuche, den Zuschauer die Zitathaftigkeit vergessen zu machen, von vornherein keinerlei Aussicht auf Erfolg; angesichts dieses Dilemmas ist es zweifellos das Beste, den Zitatcharakter noch zusätzlich zu unterstreichen. Seit Freud und die Psychoanalyse den Blick dafür geschärft haben, „Daß ein Herz so gar sich selber, / Gar sich selber nicht versteht“⁹⁷, fällt es im übrigen auch den (fiktionalen) Figuren schwer, zwischen echter und simulierter (zitatierter) Empfindung zu unterscheiden, wie Ravenals Entrée in Jerome Kerns *Show Boat* (1927, Text Oscar Hammerstein II) beweist:

Only make believe I love you, / Only make believe that you love me. / Others find
peace of mind in pretending, / Couldn't you? Couldn't I? Couldn't we? / Make believe
our lips are blending / In a phantom kiss, or two, or three. / Might as well make believe
I love you, / For to tell the truth I do⁹⁸.

96 Zur Geschichte des Stoffes Gier 1990b.

97 *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel*. Neue Bearbeitung, in: Hofmannsthal 1950-1959, Lustspiele III, S. 7-66: 45.

98 <http://www.stlyrics.com/lyrics/showboat/makebelieve.htm> (31.7.2013). – Vgl auch das Duett Hansen – Veronika in Friedrich Schröders *Hochzeitsnacht im Paradies* (1942, Text G. Schwenn / H. Hentschke; Nr. 4): „Ich spiel' mit dir / Und du mit mir! / Wir spielen beide Mann und Frau! [...] Wir spielen Katz und Maus! / Das Spiel ist herrlich, / Doch sehr gefährlich, / Denn leicht wird Ernst daraus.“

FREIHEIT DER ABSURDITÄT

Die Operette, so Karl Kraus⁹⁹, nimmt „eine Welt als gegeben [...] in der sich der Unsinn von selbst versteht und in der er nie die Reaktion der Vernunft herausfordert“¹⁰⁰; der Kontext läßt den Schluß zu, daß der ‚Unsinn‘ in der Verbindung von Sprechen und Singen besteht, die die ‚Unnatürlichkeit‘ des Singens (in der Oper) wie der Verssprache (im Schauspiel) erst recht ins Bewußtsein hebt. Freilich kann Unsinn ungemein erfrischend sein:

Die Funktion der Musik: den Krampf des Lebens zu lösen, dem Verstand Erholung zu schaffen und die gedankliche Tätigkeit entspannend wieder anzuregen — diese Funktion, mit der Bühnenwirkung verschmolzen, macht die Operette, und sie hat sich mit dem Theatralischen ausschließlich in dieser Kunstform vertragen. Denn die Operette setzt eine Welt voraus, in der die Ursächlichkeit aufgehoben ist, nach den Gesetzen des Chaos, aus dem die andere Welt erschaffen wurde, munter fortgelebt wird und der Gesang als Verständigungsmittel beglaubigt ist. Vereint sich die lösende Wirkung der Musik mit einer verantwortungslosen Heiterkeit, die in diesem Wirsal ein Bild unserer realen Verkehrtheiten ahnen läßt, so erweist sich die Operette als die einzige dramatische Form, die den theatralischen Möglichkeiten vollkommen angemessen ist. [...] An der Regellosigkeit, mit der sich die Ereignisse in der Operette vollziehen, nimmt nur ein verrationalisiertes Theaterpublikum Anstoß. Der Gedanke der Operette ist Rausch, aus dem Gedanken geboren werden; die Nüchternheit geht leer aus. Dieses anmutige Wegspülen aller logischen Bedenken und dies Entrücken in eine Konvention übereinanderpurzelnder Begebenheiten [...] diese Summe von heiterer Unmöglichkeit bedeutet uns jenen reizvollen Anlaß, uns von den trostlosen Möglichkeiten des Lebens zu erholen. Indem aber die Grazie das künstlerische Maß dieser Narrheit ist, darf dem Operettenunsinn ein lebensbildender Wert zugesprochen werden¹⁰¹.

Dem ‚Unsinn‘ der Vortragsweise entspricht die ostentative Unsinnigkeit des Plots: Viele Libretti bieten eine absurde Ausgangssituation, stellen die Figuren vor ein absurdes (Schein-)Problem, bieten eine absurde Lösung oder kombinieren mehrere dieser Möglichkeiten.

In Offenbachs *Île de Tulipatan* ist der Erbe des Herzogs Cacatois [„Kakadu“] XXII, Prinz Alexis, ein Mädchen: Cacatois war so enttäuscht gewesen, als seine Frau statt des erhofften Stammhalters nacheinander zwei Töchter zur Welt brachte, daß der Großseneschall Romboïdal [„rautenförmig“] es nicht über sich brachte, ihm die Geburt einer dritten zu melden; statt dessen täuschte er alle Welt, auch den falschen Prinzen selbst, über ihr Geschlecht. In keiner anderen der

99 Zum folgenden vgl. Gier 2012c, S. 35-38.

100 Kraus 1964, S. 148f.

101 Ebd., S. 147-149. Vgl. auch Gombrowicz 1983, „Vorbemerkungen“ S. 20: „Während die Oper etwas Unbeholfenes, etwas dem Prätentösen hilflos Ausgeliefertes ist, ist die Operette in ihrem göttlichen Idiotismus, ihrer himmlischen Sklerose, ihrer herrlichen Beflügeltheit durch Gesang, Tanz, Geste, Maske für mich das vollkommene Theater, das vollkommene theatralische Theater. Kein Wunder, daß ich mich schließlich verführen ließ...“

zahlreichen Erzählungen von Frauen, die von Kindheit an Männerkleidung tragen¹⁰², glaubt die Betroffene selbst, sie wäre ein Mann (natürlich hätte ihre erste Menstruation sie eines besseren belehren müssen). Damit nicht genug, hat Romboïdals Frau Théodordine ihren Sohn als Tochter ‚Hermosa‘ aufwachsen lassen, um ihn vor dem Militärdienst zu bewahren. Der sehr feminine Prinz und die denkbar unweibliche Hermosa verlieben sich, Romboïdal klärt Alexis, Théodordine ihre angebliche Tochter auf, die beiden jungen Leute werden (sozusagen als Hermosus und Alexa) ein Paar. Der spiegelbildliche Geschlechtertausch erweist das Stück als absurden Spaß ohne Anspruch auf irgendeinen Realitätsbezug, ähnlich wie in der ‚romantic extravaganza‘ *The Poisoned Kiss* von Ralph Vaughan Williams¹⁰³: Hier ernährt der Magier Dipsacus seine Tochter von Kindheit an mit Giften aller Art, damit ihr erster Kuß für den Partner tödlich ist; das Opfer soll der Sohn der Kaiserin Persicaria sein, an der Dipsacus sich rächen will. Wie von ihm geplant verlieben sich die jungen Leute, aber Persicaria hat die Machenschaften ihres Feindes vorausgesehen (wie, wird nicht gesagt) und ihren Sohn mit Gegengiften aufgezogen, so daß er gegen jede nur denkbare giftige Substanz immun ist und der Hochzeit nichts mehr im Wege steht¹⁰⁴.

In W.S. Gilberts ‚Savoy Opera‘ *The Gondoliers* (Musik Arthur Sullivan, 1889) ist der Thronerbe des Königsreichs Barataria (und Gatte der Tochter des Herzogs von Plaza-Toro, mit der er im zarten Alter von sechs Monaten verheiratet wurde) als Säugling vor einer drohenden Revolution nach Venedig in Sicherheit gebracht worden; ohne Kenntnis seiner wahren Identität wuchs er bei einem trunksüchtigen Gondoliere auf, der einen gleichaltrigen Sohn hatte und bald vergaß, welcher der beiden Knaben der künftige König war. Beide werden Gondolieri wie ihr (Zieh-)Vater; am Ende stellt sich heraus, daß keiner der beiden Anspruch auf den Thron hat: Bevor der Prinz dem Gondoliere anvertraut wurde, hatte seine Amme ihn mit ihrem eigenen Sohn vertauscht, um Verräter, die ihm nach dem Leben trachteten, zu täuschen; ihr falscher Sohn und echter Thronerbe ist inzwischen Trommler des Herzogs von Plaza-Toro und (wie sich das trifft!) der Liebhaber von dessen Tochter, also der ihm in der Wiege angetrauten Frau. Die doppelte Konfusion hinsichtlich der Identität des Prinzen steigert den konventionellen Anagnosis-Schluß ebenso spektakulär wie absurd¹⁰⁵. – Ähnlich unverföhren führen Rudolf Bernauer und Ernst Welisch in Leo Falls *Liebem Augustin* das glückliche Ende herbei: Helene, künftige Herrscherin des bankrotten Ländchens ‚Thessalien‘, soll zwecks Sanierung der Finanzen den unsympathischen Fürsten Nicola heiraten, der freilich mehr Sympathie für ihre Milchschwester, die Kammerdienterstochter Anna, hegt, während Helene sich zu ihrem Klavierlehrer Augustin hingezogen fühlt. Beide Mädchen wurden in derselben Nacht geboren und gemeinsam getauft, dabei haben Helenes Onkel und Annas Vater, wie sich unmittelbar vor der Hochzeit herausstellt,

102 Vgl. Wehse 1987.

103 Dazu Gier 2014. – In André Messagers ‚conte de fées‘ *Isoline* auf ein Libretto des Wagnerianers Catulle Mendès (1888) übersetzt der symmetrische Geschlechtertausch des Protagonistenpaars die Liebeskonzeption aus *Tristan und Isolde* ins Märchenhafte, s. dazu Kapitel III.

104 Der Schluß stammt aus Richard Garnetts Erzählung *The Poison Maid* (in der Sammlung *The Twilight of the Gods*, 1888), s. ebd. Zur Vorgeschichte des seit der Antike weitverbreiteten Stoffes Gier 2005a.

105 In *H.M.S. Pinafore* (Gilbert und Sullivan, 1878) zeitigt die Entdeckung, daß der Kapitän der Pinafore und der Matrose Rackstraw im Kindesalter (ohne erkennbaren Grund) vertauscht worden sind, eine mindestens ebenso absurde Konsequenz: Kapitän Corcoran wird auf der Stelle zum Matrosen degradiert, Rackstraw zum Kapitän befördert, obwohl er nie gelernt hat, wie man ein Schiff führt.

die Säuglinge vertauscht: In Wirklichkeit ist Anna die Prinzessin, Helene kann ihren Augustin heiraten.

Hier zeigt sich sehr deutlich, daß die Operette, soweit sie dem musikalischen Lachtheater zuzurechnen ist, in einer Welt ohne Erbsünde spielt: Die Geschichten gehen – unter Mißachtung des Prinzips poetischer Gerechtigkeit – gut aus, für jene, die es verdienen, wie für die anderen, die es nicht verdienen¹⁰⁶ (dem arroganten Nicola und seiner ehrgeizigen Anna gönnt man Macht und Eheglück nur bedingt). Weil es nach unser aller Erfahrung in der wirklichen Welt anders zugeht, lassen sich die bonbonrosa Schlüsse, die selbst das naivste süße Mädchel kaum für bare Münze nehmen kann, nur durch ostentative Märchenhaftigkeit herstellen: In Paul Ábraháms *Blume von Hawaii* steht die hawaiianische Prinzessin Laya zwischen ihrem Landsmann Lilo-Taro und dem amerikanischen Offizier Stone. Zum Glück gibt es ‚Laya‘ zweimal (als hawaiianische Prinzessin und französische Sängerin): Nachdem die echte sich für Lilo-Taro entschieden hat, findet Stone sein Glück mit ihrer Doppelgängerin.

AUTOREFERENTIALITÄT

Das letzte Beispiel zeigt auch, wie eng Uneigentlichkeit, Absurdität und Komik zusammenhängen: Lilo-Taro und Stone hätten sich überhaupt nicht so aufzuregen brauchen, wenn von ihrer Prinzessin genug für beide da ist. Daß im allerletzten Bild die Sängerin Suzanne (die von der Darstellerin der Laya gespielt wird) als Kaninchen (bzw. Bunny) aus dem Hut gezaubert wird, ist nur als ironischer Hinweis darauf zu verstehen, daß wir uns in einem Paralleluniversum (dem Reich der Operette) bewegen.

Das ist auch den Figuren bewußt, zumindest manchen von ihnen: In den *Lustigen Nibelungen* von Oscar Straus fragt Siegfried den ‚Vogel‘ ((1) III, S. 49):

Werd' ich sterben, Herr Vogel?

VOGEL. Ach Unsinn! In 'ner Operette! Sie werden leben und gesund sein, Herr Siegfried!

Der sprechende Vogel, der u.a. Börsentips (allerdings nicht für die Montanbörse: vgl. ebd.) gibt, stammt natürlich aus Richard Wagners *Siegfried*, obwohl die Handlung der *Lustigen Nibelungen* insgesamt eher dem Modell des mittelhochdeutschen *Nibelungenlieds* folgt¹⁰⁷; auch diese Klitterung

106 Das letzte Finale ist in der Regel eine Art Weihnachtsbescherung, bei der einzig diejenigen leer ausgehen, die nicht verliebt (oder unfähig zur Liebe) sind.

107 Vgl. Gier 2013, S. 83.

zeigt, daß nicht eine wie auch immer definierte Wirklichkeit, sondern die literarisch-theatrale Tradition den Bezugspunkt für das Libretto liefert.

Sehr häufig spiegelt die Operette die Welt des Theaters – die Protagonisten sind oft (Opern- oder Operetten-)Sänger und Sängerinnen, Impresarii, Komponisten, selbst ein Librettist kommt vor (in Franz Lehárs Einakter *Frühling*, 1922). Wenn die Sänger ihren Bewunderern eine Probe ihres Könnens geben (Ralph Benatzky, *Liebe im Schnee*, 1916, Willy Prager), Schüler(innen) unterrichten (Eduard Künneke, *Der Tenor der Herzogin*, 1930, Richard Kessler) oder ähnlich, ist der Übergang vom Singen zum Sprechen endlich einmal motiviert.

Mit *La Diva* (1869, Meilhac und Halévy) boten Jacques Offenbach und seine Librettisten der großen Hortense Schneider die Möglichkeit, sich in gewisser Weise selbst zu spielen. – Der zweite Akt von Hervés *Mam'zelle Nitouche* ist in den Kulissen eines Provinztheaters angesiedelt, wo gerade die erste Operette von ‚Floridor‘ uraufgeführt wird (der eigentlich Célestin heißt und im bürgerlichen Leben Organist eines von Nonnen geleiteten Mädchenpensionats ist); wenn die Hauptdarstellerin mitten in der Vorstellung ihre Rolle hinwirft, springt eine Schülerin für sie ein, die Célestin eigentlich nach Paris hätte eskortieren sollen¹⁰⁸. Was auf der Bühne geschieht¹⁰⁹, wird eher selten gezeigt, aber der dritte Akt von Granichstaedens *Orlow* spielt im Logengang eines Variété-Theaters und in der Garderobe der Tänzerin Nadja; Emmerich Kálmáns *Bajadere* beginnt im Foyer des Pariser Théâtre du Châtelet – während der Uraufführung der Operette *Die Bajadere!*

Die Begründer der Gattungstradition, Offenbach und seine Librettisten, treiben ein ironisch-parodistisches Spiel einerseits mit dem französischen Sprech- und Musiktheater der letzten fünfzig Jahre, vom romantischen Melodram bis zum Grand Opéra Meyerbeers¹¹⁰, andererseits mit dem Wissensvorrat bürgerlicher Bildung.

Ritter Blaubart, der Protagonist von *Barbe-bleue* (1866, Meilhac und Halévy), war jedem französischen Kind aus dem Märchen von Charles Perrault (1697) bekannt; dieser Bösewicht tötet seine Ehefrauen eine nach der anderen, weil sie alle trotz seines Verbots die Schreckenskammer (wo sich die Leichen ihrer Vorgängerinnen befinden) öffnen. Der Schlüssel, den er ihnen anvertraut hat, ist verzaubert: Gerät etwas vom Blut der Opfer darauf, läßt es sich nicht mehr abwischen, und der Unhold weiß, was geschehen ist. Im Opéra-bouffe gibt es keine Schreckenskammer, Blaubart überläßt es dem Alchimisten Popolani, seine Frauen aus dem Weg zu räumen, so wie König Bobèche Graf Oscar befiehlt, die angeblichen Liebhaber der Königin zu beseitigen; beide hüten sich, die makabren Aufträge auszuführen. Aber wenn sich die Handlanger zusammmentun, um der Sache ein Ende zu machen, heißt es:

108 Dieses Motiv wird später von Kálmán (*Das Veilchen von Montmartre*) und Richard Tauber (*Old Chelsea*) aufgegriffen.

109 Zum „Spiel im Spiel“ Quissek 2012, S. 32-35.

110 Beispiele bei Patocka 2002; vgl. auch Gier 2003. Zur Theater-Parodie bei Offenbachs Konkurrenten Hervé (Florimond Ronger) vgl. Rouchouse 1994, passim

GRAF OSCAR. [...] Nimm diesen Schlüssel. (*Er gibt ihm einen kleinen Schlüssel*)
POPOLANI. Blutbefleckt!...
GRAF OSCAR. Wieso?
POPOLANI. Ich dachte...
GRAF OSCAR. Da hattest Du Unrecht...¹¹¹

Der Schlüssel, so erläutert der Graf, öffnet das Gewölbe, wo sich Bobèches quicklebendige Opfer versteckt halten. Die Autoren sorgen dafür, daß der Zuschauer trotz des völlig anderen Handlungsverlaufs nicht vergißt, daß ihm eine Perrault-Parodie vorgeführt wird.

In der Wiener Operette spielt Parodie eine deutlich geringere Rolle als bei Offenbach; aber auch hier wird häufig ein intertextuelles Spiel mit Bildungsgut gespielt.

Julius Bauer, der für Lehár das Buch zum *Mann mit den drei Frauen* (1908) schrieb, gelingt es im Entrée des Protagonisten (Nr. 2, S. 6f.), durch Kreuzung zweier Tragödien eine Komödie zu erzeugen: Hans stellt sich zunächst als „Seitenspringer“ vor (womit er sich Unrecht tut, da er eigentlich Trigamist ist). Dann heißt es:

Zu Hero schwamm einst der Leander, / Voll Nässe und voll Poesie, / Sie blieben die
Nacht beieinander, / So steht's in der Mythologie. / Die Blicke zu Boden so senkend
/ Stand Hero da mit der Latern', / Er löschte sie aus, sich denkend, / Das haben die
Weiber so gern¹¹².

Bekanntlich steht es so nicht „in der Mythologie“ (oder im Volkslied von den zwei Königskindern, dank dessen auch nicht humanistisch Gebildete die Geschichte kannten) – und auch nicht bei Franz Grillparzer, dessen Hero (in *Des Meeres und der Liebe Wellen*) mit den Worten „Die Lampe soll's nicht sehn“¹¹³ „das Licht auf den Boden [stellt]“, ehe sie Leander küßt, oder bei Richard Wagner, dessen Isolde trotz Brangänes Warnungen die Fackel löscht, um Tristan anzuzeigen, daß er zu ihr kommen kann (mit der Konsequenz, daß die Liebenden überrascht werden und Tristan von Melot die tödliche Wunde empfängt). In der Welt ohne Erbsünde führt das Verlöschen des Lichts nicht zum Tod (weder durch Ertrinken noch von der Hand eines Verräters), sondern zum Schäferstündchen.

Die Theaterillusion wird auch durch die zahlreichen Anachronismen und die Ver(klein)bürgerlichung antiker oder mittelalterlicher Figuren durchbrochen; beides unterstreicht die Uneigentlichkeit: Die Autoren gestalten nicht einen (weltliterarischen) Stoff, sie schreiben ein Stück *über* einen Stoff und seine früheren Gestaltungen.

111 MH III, *Barbe-bleue* III 2, S. 326 (eigene Übersetzung).

112 Der Schluß nimmt den zum geflügelten Wort gewordenen Refrainvers („Ja, das haben die Mädchen so gerne“) eines Marschcouplets aus Jean Gilberts Posse *Autoliebchen* (1912, Kren / Schönfeld; Gilbert o.J., S. 95-100) vorweg.

113 *Grillparzers sämtliche Werke* in sechzehn Teilen, hg. von Moritz Necker, Sechster Teil, Leipzig o.J., III. Akt, S. S. 47; angeblich zitierte der Dichter hier eine stehende Wendung seiner „ewigen“ Verlobten Katharina Fröhlich (Hinweis von Sylvia Tschörner).

Siegfried hat es eigentlich nicht mehr nötig, das Drachentöten „kaufmännisch“ (*Die lustigen Nibelungen*(1), S. 9) zu betreiben: Da er den Nibelungenhort auf der Rheinischen Bank (die freilich zuletzt Pleite macht, ebd., S. 53) zu mindestens 6 % Zinsen angelegt hat, könnte er – jedenfalls im I. und II. Akt – geruhsam als Privatier leben. – Wie im *Nibelungenlied* (I. Aventure, Str. 13/14) träumt Kriemhild von ihrem Zukünftigen – er erscheint ihr allerdings nicht allegorisch verkleidet als Falke, sondern als galanter Ritter „Siegfried / von Niederland“, der im übrigen „noch heute / mit [ihrer] Mama“ sprechen will (ebd., S. 5f.). Frau Ute, die diesen Traum nicht erst auslegen muß wie im mittelhochdeutschen Gedicht, gerät in Verzückung: „Gott, wie poetisch / Ist unser Kind!“ – aber es ist ausgerechnet der grimme Hagen, der der jungen Dame den mütterlich-praktischen Rat gibt: „Und in jedem Fall / Zieh’ Dich anständig an!“ (ebd.).

MUSIKALISCHE KOMIK

Während Textzitate parodistisch verfremdet werden können, müssen musikalische Zitate in der Regel notengetreu wiedergegeben werden, damit das Publikum sie erkennt; sie können daher nur signalhaft eingesetzt werden, wobei sicherheitshalber meist auch der Wortlaut des Originaltexts erhalten bleibt.

Als Offenbach im III. Akt der *Belle Hélène* (III 5, MH I, S. 264) den Beginn des Terzetts (Nr. 11) aus Rossinis *Guillaume Tell* (1829, Etienne de Jouy / Hippolyte Bis) zitierte, behielten seine Librettisten die syntaktische Struktur der ersten beiden Verse bei: „Quand l’Helvétie est un champ de supplices / Où l’on moissonne ses enfants“ [*Wenn die Schweiz ein Marterfeld ist, wo man ihre Kinder hinhäht*] wird zu „Lorsque la Grèce est un champ de carnage, / Lorsqu’on immole les maris“ [*Wenn Griechenland ein Feld des Gemetzels ist, / wenn man die Ehemänner opfert*].

Im übrigen sind Textzitate aus Opern und Operetten wesentlich zahlreicher als musikalische Zitate. In *Toi c’est moi* von Moïse Simons beantwortet Maricousa Bobs Annäherungsversuch („Oh, ma belle demoisell’!“) wie Gounods Marguerite (*Faust*, 1859, Barbier / Carré, II 6): „Je ne suis pas demoisell’ ni bell’ ...“ ([*Bin weder Fräulein weder schön*] II 9. Bild, S. 94)¹¹⁴, jedoch ohne Gounods Vokallinie zu zitieren (was die Einfügung dieses Dialogs in die Tonleiter-Übungen des Chors zugegebenermaßen auch schwerlich zuließe).

Nur ein Beispiel für ein musikalisches Zitat ohne Anklang an den originalen Text ist mir aufgefallen: In Millöckers *Armem Jonathan* (Nr. 3) begrüßt der Chor der Studentinnen die frischpromovierte Harriet zur Melodie des populären Adventslieds „Tochter Zion, freue dich“¹¹⁵: „Seht sie kommt, aller Mädchen Zier! / Dem Fräulein Doctor gratuliren wir!“ (ob man den Messias

114 Bei Barbier und Carré heißt es: „je ne suis demoiselle ni belle“. – Zum Ensemble „En utilisant la gamme“ und der Verwendung der Solmisationssilben in *Toi c’est moi* vgl. Klotz 2004, S. 649f.

115 Umtextierung eines Chorsatzes von Händel durch Friedrich Heinrich Ranke (1789-1876), vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Tochter_Zion,_freue_dich (4.8.2013).

oder „die Siegerin im Rigoroseum“ willkommen heißt, macht freilich auch keinen großen Unterschied).

Abgesehen von gewissen tonmalerischen Effekten werden komische Wirkungen nicht, oder allenfalls ausnahmsweise, durch die Musik selbst, und auch nicht durch in einen unpassenden Kontext versetzte Melodiezitate erzeugt, sondern durch den *Widerspruch zwischen Musik und Text*.

Der Lebemann Bobinet erscheint bei dem ‚Fest‘, das er in Offenbachs *Vie Parisienne* für einen naiven schwedischen Touristen gibt, in der Uniform eines ‚Schweizer Admirals‘; leider ist ihm der Rock etwas zu eng, beim Anziehen ist die Naht im Rücken geplatzt, wie der Schwede erstaunt feststellt („Votre habit a craqué dans le dos!“); seine Bemerkung wird von den anderen in einem kleinen Ensemble wiederholt (III 10, MH IV, S. 349). Komisch ist zum einen, daß eine derart triviale Feststellung zum Inhalt einer Musiknummer wird; zum anderen, daß die Gesellschaft (es handelt sich um verkleidete Dienstboten) auf einem Mißgeschick insistiert, das höfliche Menschen entweder ignorieren oder über das sie zumindest schnell hinweggehen würden.

In den *Lustigen Nibelungen* fassen die Gibichungen den Entschluß, Siegfried zu beseitigen: „Nun, so lasst uns denn Siegfried ermorden, / Und lustig fliesse sein Blut, Blut, Blut!“ ((I), S. 44f.). Das Ensemble wird laut Regieanweisung „als Tanzreigen gesungen. Lieblich, lustig, ausgelassen“, es endet mit einem „Schuhplattler“ – der größtmögliche Kontrast zur düsteren Verschwörungsszene von Brünnhilde, Hagen und Gunther in Wagners *Götterdämmerung* (II).

Bronislawka im *Bettelstudenten* regt sich über den Eklat, den die Demaskierung des Bräutigams ihrer Schwester verursacht hat, nicht allzusehr auf, da sie – freilich zu Unrecht – davon überzeugt ist, daß *ihr* Liebhaber sie nicht beschwindelt hat; daß das Festessen ausfällt, ist allerdings ein harter Schlag für sie, denn, so stellt sie in einem beschwingten Walzer-Refrain fest (III 1 Introdution Nr. 15, Couplets, (1), S. 77f.): „Es raubte mir die Liebe / Doch nie den Appetit!“ – und den Spitzenton *g*“ entlockt ihr nicht etwa der Gedanke an die Liebe, sondern der Hunger!

MERKMALE DES LIBRETTOS DER KOMISCHEN OPERETTE

Die dem musikalischen Lachtheater zuzurechnende komische Operette bewegt sich zwischen den Polen Uneigentlichkeit und Unmittelbarkeit (Eigentlichkeit). Uneigentlichkeit steht in einer dialektischen Beziehung zum intertextuellen Charakter speziell der Libretti (das Bewußtsein der Uneigentlichkeit erzeugt das Bedürfnis nach einer genuin intertextuellen Theaterform, die wiederum Uneigentlichkeit erfahrbar macht): Die Bücher referieren vorrangig auf andere Texte (auf die Tradition des Lachtheaters in Schauspiel und Oper, und auf den Kanon bürgerlicher Bildung), und erst in zweiter Linie auf eine wie auch immer verstandene außerliterarische ‚Wirklichkeit‘. In einer uneigentlichen Welt wird alles zum Spiel: Die Erbsünde wurde nicht begangen, es gibt keine Probleme, die man nicht weglachen könnte.

Diese Welt ist märchenhaft insofern, als (fast) jeder zuletzt bekommt, was er sich wünscht, aber die existentiellen Probleme, für die das Märchen (und

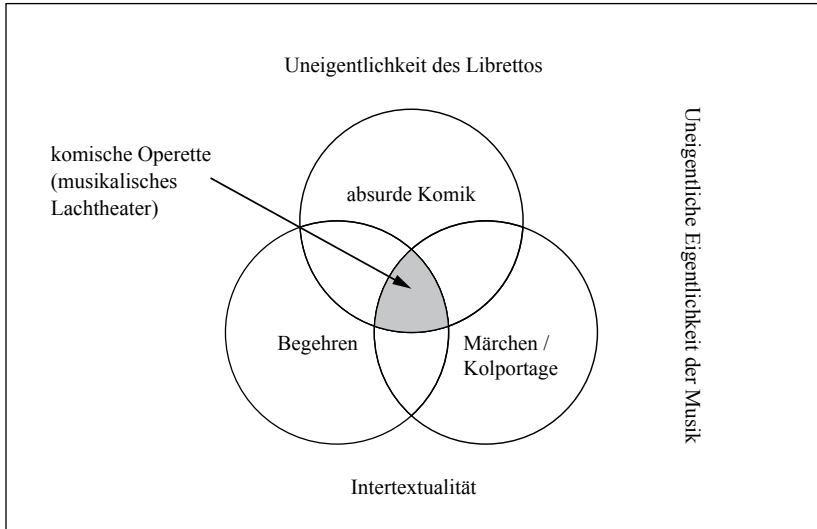
in gewisser Hinsicht auch die Kolportage) Lösungen vorschlägt, bleiben ausgeklammert. Die Figuren, zumindest die Sympathieträger unter ihnen, sind sämtlich Reinkarnationen von Peter Pan, die nie erwachsen werden: Der Tod hat keine Realität für sie. Verantwortung brauchen sie nie zu übernehmen; Liebe zwischen Mann und Frau, die bekanntlich ziemlich anstrengend sein kann, gibt es nicht, nur Verliebtheit. Bei eigenen wie fremden Empfindungen ist es kaum möglich, zwischen echten und vorgetäuschten zu unterscheiden. Daß die Logik des Alltags suspendiert ist, ermöglicht absurde Komik.

Ernstgenommen wird allerdings das spontane, der rationalen Kontrolle entzogene sexuelle Begehren. Es drückt sich (im Rahmen dessen, was die zeitgenössische Gesellschaft für schicklich hält) im Text, und relativ unzensuriert in der Musik aus. Die Operettenmusik hat insofern Anteil an der Uneigentlichkeit der Gattung, als die musikalische Dramaturgie: Abfolge und formale Gestaltung der Nummern¹¹⁶, Rollenverteilung nach Stimmfächern etc. relativ strikten Standardisierungen unterliegt. Dennoch fühlen sich im Zeichen der Sprachkrise der Moderne¹¹⁷ Rezipienten unabhängig von Schichtzugehörigkeit und Bildungsstand durch Operettenmelodien unmittelbarer angesprochen und stärker berührt als durch poetische oder referentielle Sprache. Das Problem einer doppelten Codierung bzw. naiven oder reflektierten Rezeption scheint sich nur beim Text, nicht aber bei der Musik zu stellen, da der Körper (die Triebnatur) auf diese Melodien unmittelbar reagiert.

Im Spannungsfeld von Uneigentlichkeit und Unmittelbarkeit scheinen der Bezug zur Welt des Märchens (der Kolportage), absurde Komik und der spontane Ausdruck des Begehrens die wesentlichen Voraussetzungen dafür zu sein, daß von einer ‚komischen Operette‘ als Form des musikalischen Lachtheaters die Rede sein kann. Der jeweilige Anteil dieser drei Komponenten wird freilich von Werk zu Werk unterschiedlich sein.

116 Vgl. dazu Quissek 2012, S. 77ff.

117 Vgl. Hofmannsthals Chandos-Brief (*Ein Brief*, 1902).



Graphik 1.

MUSIKALISCHES LACHTHEATER UND OPERETTE

Die Gattungsbezeichnung *Operette*, die wir jetzt endlich genauer bestimmen wollen, nimmt – ähnlich wie z.B. das französische *Opéra comique*¹¹⁸ – im Lauf der Zeit durchaus unterschiedliche Bedeutungen an: Zunächst ist eine ‚Operette‘ ein Stück Musiktheater mit gesprochenen Dialogen, ein Singspiel (Mozart nannte *Die Entführung aus dem Serail* eine „Operette“, auch der *Freischütz* wurde oft so bezeichnet¹¹⁹). Wenn im 19. Jahrhundert zuerst in Frankreich, dann in Wien neben den immer größer dimensionierten und ernsthafteren komischen Opern¹²⁰ eine kleine, unpräntöse, bis zur Albernheit heitere Gattung entsteht, werden zunächst vor allem Einakter als „opérette“ (auch „opérette-bouffe“ oder ähnlich) bzw. „komische Operette“ be-

118 Dazu Gier 1998, S. 101-109.

119 Vgl. Haslmayr 1997, Sp. 706; vgl. auch Gier 2012c, S. 35f.

120 Als Jacques Offenbachs Théâtre des Bouffes-Parisiens im Jahr nach seiner Eröffnung einen Einakter-Wettbewerb veranstaltete (1856), hieß es in der Ausschreibung, der Opéra comique im Stil des 18. Jahrhunderts („le genre primitif et vrai“) sei von den französischen Bühnen nahezu verschwunden: „La cause en est surtout dans les livrets qui, au lieu de rester gais, vifs, gracieux, se sont transformés en poèmes d’opéra, ont assombri leur couleur, distendu leur cadre et embrouillé la fable dramatique“ (zitiert nach: Pourvoyeur 1994, S. 73).

zeichnet, während mehraktige Stücke „opéra-bouffon“, „opéra-bouffe“ bzw. „komische Oper“ heißen¹²¹.

In Frankreich entwickelt sich das neue Genre aus dem Vaudeville, dem Schauspiel mit Gesangseinlagen (Couplets)¹²², in Wien wurden Stücke Offenbachs zunächst im Carltheater¹²³ aufgeführt (seit 1858), wo man sonst die Possen Johann Nepomuk Nestroys spielte. In mancher Hinsicht steht die Operette dem Sprechtheater näher als der Oper, und die bald entstehenden spezialisierten Operettenbühnen engagieren gewöhnlich keine Opernsänger (obwohl es natürlich Ausnahmen gibt¹²⁴). Es scheint, daß im deutschen Sprachraum in der Folgezeit als ‚Operette‘ vor allem Stücke bezeichnet werden, die an einem solchen Operettenhaus zur Uraufführung gelangen: Johann Strauß nennt den für die Hofoper geschriebenen *Ritter Pásmán* (1892) „Komische Oper“; *Der Zigeunerbaron*, der am Theater an der Wien herauskam (1885), heißt dagegen „Operette“, obwohl in diesem Stück den märchenhaften und sentimental Zügen eindeutig mehr Bedeutung zukommt als den komischen.

Auch Jacques Offenbach bezeichnet als ‚opéra-comique‘ nur Stücke, die er für das gleichnamige Pariser Theater komponiert; die in den Bouffes-Parisiens uraufgeführte *Madame l'Archiduc* (1874, Albert Millaud) heißt ‚opéra-bouffe‘, dabei steht dieses Spätwerk Opéras-comiques wie *Robinson Crusoe* (1867) oder *Vert-Vert* (1869) deutlich näher als der *Belle Hélène* oder *Barbe-bleue*. Spätere französische Komponisten allerdings verwenden ‚opéra-bouffe‘ und ‚opéra-comique‘ anscheinend synonym: Warum Charles Lecocq oder seine Librettisten *Giroflé-Girofla* (UA in Brüssel 1874, in Paris am Théâtre de la Renaissance; Vanloo / Leterrier) „opéra-bouffe“, *La Fille de Madame Angot* (UA in Brüssel 1872, in Paris 1873 an den Folies-Dramatiques; Clair-

121 So gewöhnlich bei Offenbach und Suppé, vgl. Gier 2012c, S. 36. Die einaktige *Schöne Galathée* nennt Suppé allerdings „komisch-mythologische Oper“, vermutlich des ‚klassischen‘ Stoffes wegen.

122 Vgl. Schwarz 2006.

123 Vgl. Linhardt 2006, S. 58f.; ebd., S. 64-71, 79ff. zur Wiener Theaterlandschaft bis zum Ersten Weltkrieg.

124 Amalie Materna (1844-1918), die zu Beginn ihrer Karriere häufig in Operetten Suppés (u.a. als Lidia in *Banditenstreiche*) auftrat (vgl. Roser 2007, S. 91f., 126 und passim), sollte bekanntlich später die Brünnhilde der Bayreuther Ring-Uraufführung (1876) und die erste Kundry (*Parsifal*-UA 1882) werden. – Erst seit den zwanziger Jahren wurde die Besetzung von Operetten-Partien mit Opernsängern häufiger (seit *Paganini* [1926] feierte Richard Tauber spektakuläre Erfolge in den Operetten, die Lehár für ihn komponierte, s. Alois Büchl, (*Carl*) *Richard Tauber*, in: MGG², Personenteil, Bd 16, S. 550f.; für eine Produktion von Millöckers *Gasparone* in Berlin 1931 mit Michael Bohnen (Conte Erminio) und Leo Slezak (Nasoni) wurden ihre Rollen durch zusätzliche Nummern aufgewertet, vgl. die *Gasparone*-Bearbeitung von Ernst Steffan und Paul Knepler, dazu Gier i.Dr. a.

ville / Koning) „opéra-comique“ nannten, ist kaum zu erklären, die Komik der Marktweiber ist eindeutig derber (oder sollte die pseudohistorische Situierung der fiktiven Handlung im Revolutionsjahr 1797 maßgeblich sein? Zugegeben, *Giroflé-Girofla* spielt in einem märchenhaften Irgendwann und Irgendwo).

In Frankreich ist ein Opéra-comique schlicht und einfach ein Stück Musiktheater mit gesprochenen Dialogen, Bizets *Carmen* beweist, daß selbst ein tragisch endendes Werk diese Bezeichnung tragen (und am Théâtre de l'Opéra-Comique uraufgeführt werden) konnte. Dennoch wird die Entwicklung von den komischen Opern Boieldieus, Adams oder Aubers zu den ‚Operetten‘ von Lecocq, Audran oder Planquette¹²⁵ im allgemeinen als kontinuierlich wahrgenommen, nur Offenbachs „wild verrückte Bouffonnerien“ bilden einen exzentrischen Sonderfall¹²⁶. Insofern scheinen die Bezeichnungen ‚Opéra-comique‘ und ‚Opéra-bouffe‘ fast beliebig austauschbar.

Der internationale Erfolg der Wiener ‚Operette‘ kompliziert die Angelegenheit zusätzlich, denn mit der Sache wird auch die Bezeichnung in fremde Sprachen übernommen¹²⁷. Die Konsequenz ist, daß eine idealtypische Unterscheidung ‚Operette vs. komische Oper‘ zeit- und sprachübergreifend schlechterdings nicht möglich ist.

Von den im vorigen Abschnitt namhaft gemachten Merkmalen der komischen Operette lassen sich Uneigentlichkeit, Intertextualität, Bezug zum Märchen / zur Kolportage und absurde Komik auch in komischen Opern des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auffinden (freilich sind die jeweilige Funktion und das Verhältnis der Komponenten zueinander bei Auber, Lortzing und Offenbach nicht weniger unterschiedlich als bei Offenbach, Johann Strauß und Lehár). Die rückhaltlose Bejahung des an die Stelle der romantischen Liebe getretenen triebhaften Begehrens, die natürlich Auswirkungen auf den Stellenwert der übrigen Merkmale, speziell der Uneigentlichkeit, haben muß, findet sich dagegen erst in der Operette.

125 In den fünfziger und sechziger Jahren sendete der französische Rundfunk jeden Sonntag ein vollständiges Werk des unterhaltenden Musiktheaters, neben Operetten wurden dafür auch Opéras-comiques von Adam, Boieldieu, Isouard, Poise und anderen eingespielt, wie die (bedauerlicherweise bald abgebrochene) CD-Veröffentlichung von Mitschnitten bei Musidisc (Coll. Gaieté Lyrique, 1992) belegt.

126 Volker Klotz, in: PEnz, Bd 3, S. 426-430: 430. – Bezeichnenderweise nennt Claude Terrasse (1867-1923), der in der direkten Offenbach-Nachfolge steht, keines seiner Stücke ‚Opéra-comique‘: Er bevorzugt die Bezeichnung ‚Opéra-bouffe‘ (nur *Cartouche*, 1912, heißt ‚Opérette‘, *Les Transatlantiques*, © 1911, ‚Comédie musicale‘).

127 Die im Englischen (neben *operetta*, seit 1770) belegte Bezeichnung *operette* (oder *opérette*, seit 1890) findet offenbar nur auf ausländische Werke Anwendung, vgl. Gier 2012c, S. 36.

In Opera buffa und Opéra comique des 18. wie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirken die Figuren häufig wie Marionetten: Schon der titelgebende Liebestrank in Gaetano Donizettis *Elisir d'amore* (1832, Felice Romani¹²⁸), der die Spröde unfehlbar zur Liebe zwingen soll, ist ein mechanistisches Element (das ‚Elixier‘ treibt die Handlung voran, obwohl und gerade weil es nicht existiert). Alle Figuren sind eindimensional, ihre Reaktionen voraussehbar, vom testosterongesteuerten Sergeanten Belcore, der nicht einmal eine Viertelstunde braucht, um Adina, der attraktivsten Frau des Dorfes, einen Heiratsantrag zu machen, über den geschäftstüchtigen Dulcamara, der nur seine Wundermittel an den Mann (oder die Frau) bringen will, bis zu den Bauernmädchen, die Nemorino, den sie vorher nicht recht ernst genommen haben, ganz plötzlich äußerst charmant finden, wenn sie erfahren, daß ihm ein reiches Erbe zugefallen ist. Nemorinos Problem ist, daß er sein Herz auf der Zunge trägt und alles glaubt, was man ihm erzählt: Nicht nur die Geschichte von Tristan und dem Liebestrank, die Adina den Bauern vorliest, nimmt er ganz wörtlich, er durchschaut auch nicht, daß sich hinter Adinas koketter Gleichgültigkeit durchaus Interesse an seiner Person verbirgt. Adina wiederum findet den Burschen zwar sympathisch, sieht aber auch, daß er ihr hoffnungslos unterlegen ist; da sie seiner treuen Hingabe sicher zu sein glaubt, kann sie es sich leisten, ihn schlecht zu behandeln. Indem er sich als Soldat anwerben läßt, um eine weitere Dosis des Tranks kaufen zu können, beweist er, daß seine Liebe größer ist, als sie wohl angenommen hatte; da er gleichzeitig (durch seine Erbschaft) auch für andere Frauen interessant wird, scheint es ihr endlich an der Zeit, für klare Verhältnisse zu sorgen. Dabei zweifelt sie nicht im geringsten an der Macht, die sie nach wie vor über Nemorino hat; Dulcamara findet in ihr keine weitere Kundin für sein Wunderelixir, dergleichen hat sie nicht nötig.

Ausgangspunkt der Geschichte ist der intertextuelle Verweis auf den Tristan-Stoff¹²⁹. Nicht nur der Liebestrank ist ein Märchenelement, märchenhaft ist auch der Aufstieg des naiven Burschen, von dem niemand Besonderes erwartete, zu Glück und Reichtum. Uneigentlich ist zum einen der Trank, den es gar nicht gibt, zum anderen sind es auch die Komplikationen, die das glückliche Ende verzögern: Natürlich hätte Adina nie auch nur im Traum daran gedacht, den präpotenten Belcore zu heiraten; zuletzt wird sie ihn denn auch ebenso leicht wieder los, wie sie das Papier zurückbekommt, mit dem sich Nemorino zum Kriegsdienst verpflichtet hat. Die Figuren sind allesamt komisch, werden aber kaum karikiert; selbst Belcore ist nicht ohne Sympathie gezeichnet, statt absurder Operetten-Komik dominiert eher gutmütiger Humor.

In Nemorinos schwärmerischer Verehrung für Adina scheint das erotische Begehren bis zur Unkenntlichkeit sublimiert. Andererseits dürften bei Adinas Entscheidung für Nemorino praktische Erwägungen eine nicht unbedeutende Rolle spielen: Ein Mann, der sie anhimmelt und genau das tut, was sie sagt, ist die perfekte Ergänzung zu dieser energischen Person (seine Erbschaft ist nicht entscheidend, stört aber auch nicht). Bezeichnenderweise

128 Vorlage war Eugène Scribes Libretto *Le Philtre* (1831) für Auber, vgl. Gier 1996a.

129 Daneben ließen sich viele weitere intertextuelle Bezüge aufzeigen, z.B. gibt es für Belcore und Dulcamara Vorbilder in Commedia dell'arte und Opera buffa.

endet die Oper genau zu dem Zeitpunkt, da die beiden anfangen können, sich ihrer Liebe zu freuen – eine Operette läßt den Zuschauer gewöhnlich mindestens einen Akt, oder einen halben, am Glück der Protagonisten teilhaben.

Es bietet sich an, den durch *L'Elisir d'amore* repräsentierten Typ der Opera buffa, den einer Komödiendramaturgie folgenden Opéra-comique, die komische Operette und weitere musikdramatische Gattungen (z.B. Revue, bestimmte Formen der Pantomime, des Musicals...) unter der Rubrik des *Musikalischen Lachtheaters* zusammenzufassen; als ‚musikalisches Lachtheater‘ wäre jede Art von Theater mit Musik zu betrachten, in der (irgendeine Form von) Komik mehr als nur episodische Bedeutung hat. Seine wichtigsten Merkmale scheinen zu sein: *niederer Stil* des Librettos; *Dominanz der komischen Handlung gegenüber der Komödienhandlung*; *relative Einfachheit der musikalischen Mittel*¹³⁰.

Konstitutiv für die *komische Operette*¹³¹ ist die Grundhaltung des allumfassenden Unernsts, der sich in Form von Uneigentlichkeit und absurder Komik manifestiert. Unernst ist mit Verliebtheit, nicht aber mit (romantischer) Liebe vereinbar: „Sich verlieben kann man öfter, / Lieben kann man einmal nur“ (*Die Csárdásfürstin*); die eine, große Liebe wird und muß man notfalls auch gegen Widerstände verteidigen. Dann wird es ernst, und dann hört die Uneigentlichkeit auf.

Der Possenreißer Jack Point in Arthur Sullivans *Yeomen of the Guard* (1888, William S. Gilbert) liebt die Sängerin Elsie, mit der er durch die Lande zieht. Elsie verliebt sich in den zum Tod verurteilten Oberst Fairfax, der aus der Todeszelle fliehen kann und begnadigt wird, und die beiden werden ein Paar. Wenn Point das erfährt, wiederholt er das Lied, das er im ersten Akt mit Elsie gesungen hat (*The Yeomen of the Guard*, GS, S. 433-495: 448-450, vgl. S. 494f.) und das seine eigene Geschichte, allerdings mit für ihn glücklichem Ende, spiegelt, und bricht ohnmächtig zusammen. Fairfax und Elsie können nicht glücklich werden, ohne Point, der für die junge Frau ein guter Kamerad (und mehr als das) war, wehzutun. Dadurch wird nicht nur ihre Freude darüber getrübt, daß sich alles zum Guten gewendet hat; der Zuschauer wird ihnen ihre Rücksichtslosigkeit nur dann verzeihen, wenn sie erkennbar nicht ein kurzes Abenteuer, sondern ihr Lebensglück gefunden haben.

130 Vgl. Gier 2003, S. 283. – Das dort als viertes Merkmal genannte Verhältnis symmetrischer oder rein rekursiver Negation, in dem die Textwelt zur Alltagswelt des Publikums stünde, scheint mir nach dem jetzigen Stand meiner Überlegungen eher ein Merkmal der komischen Operette als des musikalischen Lachtheaters zu sein, vgl. dazu unten Kap. VII.

131 „Komische Operette“ ist als Gattungsbezeichnung im deutschen Sprachraum belegt, wenn auch offenbar nicht sonderlich verbreitet: Z.B. wird die *Fledermaus* auf dem Titelblatt des Zensurlibrettos (1874, noch mit dem Titel *Dr. Fledermaus*) „Komische Operette“ genannt, während im Erstdruck des Textbuchs nur von einer „Operette“ die Rede ist (vgl. *Die Fledermaus*, S. 511 zur Quellenlage).

In *Les Saltimbanques* (Louis Ganne, 1899) ist es der Zirkusclown Paillasse, der sich in Suzanne, ein Findelkind, verliebt hat und sie beschützt, sie aber fühlt sich zu einem jungen Offizier hingezogen. Wenn Paillasse sich endlich dazu durchringt, ihr einen Heiratsantrag zu machen, stellt er sich lächerlich ungeschickt an (Nr. 22, S. 132f.): Er rühmt sich seines Talents, seiner neuen Stellung (er ist zum Schloßverwalter aufgestiegen) und behandelt sie gönnerhaft. Zuletzt stellt sich jedoch heraus, daß Suzanne von Adel und reich ist (S. 144f.); Paillasse erkennt, daß er sich Illusionen gemacht hat, aber er findet sich mit der neuen Lage ab und wünscht Suzanne und ihrem Offizier Glück. Das ist ein versöhnlicher, allerdings eher untypischer Schluß: Gemäß dem Operetten-Prinzip, daß kein Topf ohne Deckel bleiben darf, gibt es für den verschmähten Verehrer im allgemeinen eine andere Partnerin, eine alte Flamme taucht wieder auf¹³² o.ä.

Les Saltimbanques ist eine komische Operette, ein Stück musikalisches Lachtheater¹³³. Dagegen zählt *The Yeomen of the Guard* wie Ralph Benatzkys *Liebe im Schnee* (1916), Lehárs Tauber-Operetten und etliche andere (nicht komische) Operetten zu einem Typus, für den ich die Bezeichnung *musikalisches Tränentheater* vorgeschlagen habe¹³⁴. Tränentheater ist das absolute Gegenteil der komischen Operette: Statt Kontingenz regiert dort ein unerbittliches Schicksal, an die Stelle von Freiheit und Spontaneität treten Routine und Zwang. In der komischen Operette ist der Ausgang der Liebesgeschichte von Anfang an vorhersehbar, die Aufmerksamkeit des Publikums konzentriert sich auf die komischen Episoden; im Tränentheater steht die Geschichte, z.B. jene von Jack Point, Elsie und Fairfax, im Vordergrund, und es gibt kaum komische Intermezzi. Die marionettenhaften Operettenfiguren sind wesentlich von triebhaftem Begehren gesteuert, andere Gefühle und Empfindungen werden allenfalls skizzenhaft angedeutet; Tränentheater bietet trivialpsychologische Seelengemälde. Operettenlibretti verwenden oft umgangssprachliche Ausdrücke (wodurch z.B. in den *Lustigen Nibelungen* ein komischer Kontrast zur Welt des Mittelalters erzeugt wird), in französischen Büchern gar vulgären Argot, dagegen ist nicht nur in den Büchern später Lehár-Operetten eine gewisse Neigung zu schwülstigem Pathos erkennbar; und anderes mehr.

Die Figuren des Tränentheaters sind viel zu vernünftig, um Couplets, und eigentlich auch, um Lieder, Duette und Ensembles zu singen. Friederike in Franz Lehárs gleichnamiger Goethe-Verwurstung (1928, Herzer / Löhner-

132 Diese Lösung des Problems (vgl. etwa die Gräfin Kokozow als Dritte-Akt-Komikerin in Lehárs *Graf von Luxemburg*, die Basil Basilowitsch von seiner Liebe zu Angèle heilt) ist schon in italienischen Opernlibretti des 17. und 18. Jahrhunderts häufig.

133 Freilich ist die Komödienhandlung (das Syntagma) in *Les Saltimbanques* wichtiger als z.B. in Offenbachs *Vie parisienne* oder Sullivans *Iolanthe*: Musikalisches Lachtheater und musikalisches Tränentheater sind Idealtypen, die Übergänge zwischen beidem (bzw. zwischen musikalischem Tränentheater und komischer Operette) sind fließend.

134 Gier 2003, S. 272; 284.

Beda) bringt ihren geliebten Dichter im Stil einer anderen Traviata dazu, sie zu verlassen und nach Weimar zu gehen (dieses Ende der Beziehung war zugegebenermaßen durch die biographischen Fakten vorgezeichnet). Die Handlung bestätigt den Gemeinplatz, daß der Künstler durch Verzicht und Enttäuschungen zu wahrer Größe finde. Der Trivialpsychologie entspricht ein Pseudorealismus: Alles, was auf der Bühne geschieht, könnte sich grundsätzlich auch in der Alltagswelt des Publikums ereignen – einmal abgesehen davon, daß Goethe und Friederike eben keine Duette (und erst recht keine von Lehár) gesungen haben. Wenn es dem Zuhörer gelingt, den Gesang als gleichsam unwillkürlich, als die den Figuren natürliche Ausdrucksform, zu empfinden, ist das unproblematisch. Im allgemeinen dürften der bewußt wahrgenommenen Künstlichkeit der Nummernform allerdings die ironisch-autoreflexiven Libretti der komischen Operette angemessener sein.

Kapitel II: Uneigentlichkeit

Authentisch ist in der komischen Operette das erotische Begehren, das die Figuren (stellvertretend für das Publikum) artikulieren. Das Glück erfüllten Begehrens scheint in Momenten der Euphorie als Möglichkeit auf, aber im Grunde glauben weder die Autoren und ihre Figuren noch das Publikum im Parkett daran (selbst die süßen Mädels im Rang hoffen nur darauf, wenn sie noch sehr jung sind), d.h. die komische Operette ist eine *sentimentalische* Kunstform im Sinne Schillers¹: Das Paradies ist nur als unwiderruflich verloren zu denken (weil man es nicht erreichen kann, muß man von ihm erzählen). Deshalb sind auch die (aus dem Begehren resultierenden) Konflikte scheinhaft, die Intrige ist deutlich als Vehikel erkennbar, dessen einziger Zweck darin besteht, das ironisch zu verstehende glückliche Ende herbeizuführen.

Die Uneigentlichkeit der dargestellten Geschichten kann auf unterschiedliche Weise verdeutlicht werden: Zum einen werden traditionelle literarische Topoi (ironisch) zitiert. Zum anderen bleiben in der Märchenwelt der Operette Unglücksfälle und Katastrophen grundsätzlich folgenlos.

Wenn Barinkay und die anderen zwischen dem II. und III. Akt des *Zigeunerbarons* nach Spanien ziehen, gerät die blutige Realität des Krieges kaum ins Blickfeld: „Wer den Husaren lebendig entkommen ist“², so der kecke Laternenbub², „der hat den Zigeunern in den Weg laufen müssen, und die mit faul, haben nachher die Spanier mit ihren eigenen spanischen Röhrl'n durchgewalkt, so lang sie's nur ausg'halten haben – die spanischen Röhrl'n.“ Verluste auf österreichischer Seite scheint es nicht zu geben: Das Ungarnheer, so heißt es im II. Finale, müsse „siegen oder sterben“, was offenbar eine Alternative ist: Wer siegt, bleibt automatisch am Leben. Zsupán stellt zwar fest, „so ein Krieg“ sei „a Graus“, beteuert dann aber großmäulig: „Nicht ein Hieb schreckte mich, / Nicht ein Schuß, nicht ein Stich, / Nur mein Teint is' a bisserl verbrannt“ (Couplet Nr. 16, S. 783). Wenn Zsupán einen Gegner nach dem Vorbild von Ludwig Uhlands wackerem Schwaben³ mit seinem eigenen Gewehr „mitten auseinand“³ haut (ebd.), scheint nach Comic-Manier kein Blut zu fließen. Daß der Leichenfledderer diesem und anderen Gefallenen die Taschen ausräumt, diskreditiert ihn zweifellos in den Augen des Publikums, scheint aber kein Grund zur Empörung.

1 *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795/96], in: Schiller o.J., Siebzehnter Teil, S. 479-573: 505: „Die Natur macht [den Menschen] mit sich eins [=naiv], die Kunst trennt und entzweit ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück [=sentimentalisch]. Weil aber das Ideal ein unendliches ist, das er niemals erreicht, so kann der kultivierte Mensch in *seiner* Art niemals vollkommen werden, wie doch der natürliche Mensch es in der seinigen zu werden vermag.“

2 III 1, S. 773; Autograph und Zensur exemplar, fehlt in der Druckfassung.

3 Vgl. die seinerzeit sehr populäre Ballade *Schwäbische Kunde* („Zur Rechten sieht man wie zur Linken / Einen halben Türken heruntersinken“).

Drittens und letztens sind die Probleme, denen sich die verliebten Protagonisten gegenübersehen, in der Regel schon gelöst, bevor sie sich stellen, es sind nur bis zu zweieinhalb Akte nötig, um das den Betroffenen klarzumachen.

BEISPIELANALYSE: REYNALDO HAHN, *CIBOULETTE* (1923), BUCH: ROBERT DE FLERS / FRANCIS DE CROISSET

Ciboulette ist eine Operette über die Operette und Hommage an Jacques Offenbach. Die Schauplätze verweisen auf seine Opéras-bouffes: Im ersten Bild ein elegantes Restaurant in Paris wie im Schlußakt der *Vie parisienne*; im zweiten Bild die Markthallen, wie in *Mesdames de la Halle*, woher auch der Spitzname der Protagonistin (Ciboulette „Schnittlauch“) stammt; im dritten Bild ein Pachthof in Aubervilliers (vgl. den Hof Catherines in *Le Château à Toto*, oder das ländliche Milieu in Einaktern wie *Le Mariage aux lanternes*, *La Rose de Saint-Flour* u.a.), das letzte Bild schließlich setzt ein Künstlerfest im Atelier des Komponisten Olivier Métra in Szene. Die Geschichte spielt „im Jahr der Weltausstellung 1867“ ((1) I 1. Bild 1, S. 6).

Métra (1830-1889), der vor allem Tanzmusik komponierte und u.a. beim Pariser Opernball dirigierte, und die Comtesse de Castiglione⁴ (1837-1899), eine berühmte Schönheit und eine der zahlreichen Geliebten Napoléons III, sind die einzigen historischen Figuren, die in *Ciboulette* zu Wort kommen⁵.

Zeitkolorit erzeugt das Ensemble Nr. 2 (1. Bild): Der Wirt des Restaurants bittet die Offiziere, sich zu entfernen; sie feiern in dem Raum, der Zugang zu den Séparés gewährt, gleich wird da eine prominente Persönlichkeit durchgehen, die nicht erkannt werden will⁶. Die Gäste raten, wer das wohl sein könnte; alle bedienen sich desselben Motivs (aus fünf Tönen), um Politiker (Thiers, Guizot), Lebemänner und Künstler vorzuschlagen – auch Offenbach und seine Libretisten kommen vor.

4 In ihren Couplets (Nr. 21; fehlt (1)) mokiert sie sich über die Ehemänner, die finden, daß die Balltoiletten ihrer Frauen zu tief ausgeschnitten sind, während sich später deren Enkelinnen darüber wundern werden, daß die Großmütter nur ein bißchen Busen sehen ließen (1923 waren die Röcke bekanntlich bedeutend kürzer als zur Zeit der Castiglione).

5 Bei seinem Fest ((1) III 4. Bild 1) begrüßt Métra prominente Gäste: die Kurtisane Cora Pearl, „Monsieur Alexandre Dumas“, Lebemänner wie den Grafen Grammont-Caderousse, „Mademoiselle Nini Patapouf“, Edmond de Goncourt oder Arthur Meyer, den Herausgeber der konservativen Zeitung *Le Gaulois*, u.a.

6 Vgl. in *La Vie parisienne* (IV 1, MH IV, S. 357f.) die Couplets, in denen der Oberkellner Alfred seine Kollegen, die in den Séparés servieren, zur Diskretion auffordert.

le P. non! mais non! Il est chez Morny!

Y. Monsieur Offenbach?

ROGER Monsieur Ha. lé. vy?

le P. Il est chez Meilhaet (en s'avançant) Niet! Niet!

R. S'rait'le ba. ron Kros. na. viet?

Notenbeispiel 5: Reynaldo Hahn, *Ciboulette*, Ensemble Nr. 2, S. 17/18

Aber alle raten falsch: Angeblich kommt der Kaiser persönlich – der Prestigegewinn veranlaßt den geschäftstüchtigen Wirt, auf alle Rechnungen schnell 50 Francs aufzuschlagen (S. 25).

Was ist, hat in *Ciboulette* weniger Bedeutung als was nicht ist, was einmal war oder was irgendwann sein könnte. Zénobie de Guernesey⁷, Sängerin und Lebedame, erlaubt dem etwas naiven Vicomte Antonin de Mourmelon, ihre Rechnungen zu bezahlen, liebt aber heimlich den Husarenoffizier Roger. An dem Fest, das dieser anlässlich seiner Beförderung zum Hauptmann gibt,

⁷ Die Kokotten des Zweiten Kaiserreichs und der Belle Époque wählen im allgemeinen einen pseudoadligen *nom de guerre* (vgl. Liane de Pougy, Émilienne d'Alençon, etc.); daß Zénobie sich zur Fürstin der (englischen) Kanalinsel gemacht hat, wo zu der Zeit, in der *Ciboulette* spielt, Victor Hugo im Exil lebte, ist offensichtlich ironisch zu verstehen.

kann sie nicht teilnehmen, denn montags (wie auch mittwochs und freitags, (1) I 1. Bild 3, S. 5) hat Mourmelon Anspruch auf ihre Gesellschaft; aber Zénobie weiß sich zu helfen, sie schleppt den offiziellen Liebhaber in das bewußte Restaurant und schickt ihn dann weg, um den Mantel ihres empfindlichen Schoßhündchens zu suchen ((1) I 1. Bild 3, S. 11f.) – so wie Musetta in Puccinis *Bohème* (II. Bild) Alcindoro nötigt, ihr neue Schuhe zu besorgen, weil ihr angeblich die Füße wehtun⁸ – und begrüßt zärtlich ihren „schönen Husaren“ (Terzett Nr. 4).

Zénobie und Roger kennen sich einen Monat und sind sehr verliebt. Bei dem Gedanken, daß er seine Beförderung ohne sie feiern müßte, hatte sie „den Kopf voll Verlangen und Ameisen in den Fersen“ (*du désir plein la tête / Et des fourmis dans les talons!*, ebd.).

Depuis un mois, ainsi, tous nos jours sont dorés, / Chaque jour extase nouvelle / A vingt ans qu'il est donc divin de s'adorer!

[So sind seit einem Monat alle unsere Tage vergoldet, jeder bringt neues Entzücken; wie göttlich ist es doch, sich zu lieben, wenn man zwanzig Jahre alt ist!, ebd.]

Dennoch genügt ihnen die Gegenwart nicht, ihr Glück bedarf der Erinnerung an die ersten Tage des Kennenlernens; und indem sie an ihre nahe Vergangenheit zurückdenken, rufen sie dem alten Duparquet, der sie zufällig belauscht, die fernen Jahre seiner Jugend und ersten Liebe ins Gedächtnis.

Duparquet (der Rechnungsprüfer der Markthallen, (1) I 1. Bild 4, S. 5) ist als eine Art Spielleiter die Fokus-Figur, dessen Sicht der Dinge sich das Publikum nach der Absicht der Autoren zu eigen machen soll. Ohne zu ahnen, daß Zénobie ihren *amant en titre* betrügt, gibt er dem verliebten Paar recht; er warnt sogar den zurückkehrenden Mourmelon davor, das Glück der beiden zu stören. Weil der eher gefühlvolle Vicomte nicht recht zu der leidenschaftlichen jungen Frau paßt, darf er sich nicht beschweren, wenn sie ihm nicht treu ist. Am Boden zerstört, fragt Mourmelon: „Wann sind die Frauen denn aufrichtig?“ und Duparquet antwortet ihm: „Wenn sie uns betrügen!“ ((1) I 1. Bild 6, S. 24) Damit scheint das Verhältnis der Geschlechter im Opéra-bouffe durchaus triftig beschrieben.

Antonin ringt sich dazu durch, Zénobie seinem Freund Roger zu überlassen – samt Rechnungen über 260.000 Francs, die noch zu begleichen sind, was den jungen Offizier, der nicht über ein Vermögen von 20 Millionen verfügt wie Mourmelon, in einige Verlegenheit bringt (Finale Nr. 5). Im zweiten Bild tritt die lebhafteste, unbeschwertere Ciboulette auf: Wie Duparquet freut sie sich über den ersten schönen Frühlingstag (Entrée und Couplets Nr. 7), die

8 Und in Kálmáns *Bajadere* (III) zwingt Marietta ihren Gatten Nr. 2, das Hündchen Puffi heimzubringen, weil sie mit dem Gatten Nr. 1 allein sein will.

milde Luft hat sie so berauscht, daß sie zu spät bei den Markthallen ankommt und ihre Ware nicht mehr loswird – von Duparquet ermutigt, ersetzt Antonin ihr den Verlust. Wenn der junge Mann sich als „Gehörnter“ zu erkennen gibt, macht Ciboulette ihm klar, daß die Trennung von der Treulosen für ihn eine Befreiung bedeutet (zupal da in ihrer Beziehung Zénobie das Sagen hatte, (1) I 2. Bild 5, S. 57); Antonin reagiert euphorisch ((2) Duett Nr. 10, S. 109f.):

Et dir' que c'est ce petit bout / Ce p'tit bout d' femm' tout' petite / Qui m'a changé du tout au tout! [*und wenn man bedenkt, daß dieser Stöpsel, dieses kleine Frauchen mich so völlig umgekrempelt hat!*]

Sie fühlen sich zueinander hingezogen und nennen es Freundschaft ((2) S. 110f.), und sie stellen sich vor, wie schön es sein könnte, wenn sie Bruder und Schwester wären:

CIBOULETTE. C'est pas d' l'amour. / ANTONIN. Pourtant on s'aime. / CIBOULETTE. On s'aime comm' quand on était p'tits (S. 113). [*CIB. Liebe ist es nicht. ANT. Dennoch lieben wir uns. CIB. Wir lieben uns wie früher, als wir noch klein waren.*]

Beide gehen davon aus (und bedauern es), daß sie sich nicht wiedersehen werden. Im übrigen hat Ciboulette daheim in Aubervilliers nicht weniger als acht Heiratsanträge von Männern, die ihr durch die Bank herzlich gleichgültig sind, angenommen; und die Fischhändlerin Pingret hat ihr aus der Hand gelesen, welch bizarre Bedingungen sie erfüllen muß, um ihren Traumprinzen zu erobern ((1) I 2. Bild 3): Sie muß ihn „unter einem Kohlkopf“ finden (in Frankreich findet man unter Kohlköpfen die Babies, die im deutschen Sprachraum der Storch bringt), sie muß ihn einer Frau wegnehmen, die in einem Augenblick „ganz weiß“ wird, und schließlich muß sie erst eine Todesanzeige in einem Tambourin erhalten. Die drei Bedingungen, bzw. Aufgaben, erinnern an ein Märchen; was von Ciboulette verlangt wird, ist allerdings zugleich extrem ungewöhnlich und (vielleicht mit Ausnahme der ersten Aufgabe) merkwürdig unspektakulär.

Hier und anderswo werden Erwartungen aufgebaut, um enttäuscht zu werden: Ein märchenkundiges Publikum rechnet damit, daß die drei Bedingungen Ciboulette beträchtliche Anstrengungen kosten werden; sie werden jedoch wie von selbst, durch Zufall, erfüllt (s.u.). Wenn die „Mère Pingret“ Ciboulette aus der Hand liest, bemerkt sie geheimnisvoll: „Ich habe nicht immer Fische verkauft“ (I 2. Bild, S. 50), was ihre Kundin nicht wundert: „Ich dachte mir schon...“ Der Zuschauer ist darauf gefaßt, daß die Fischhändlerin eigentlich eine adlige Dame oder eine Tochter aus reichem Haus ist, aber sie präzisiert: „Nein, ich habe Waffeln verkauft. Ich hatte Kontakt zur großen Welt und weiß mich zu benehmen“ (ebd.).

Im Finale des ersten Akts (Nr. 11) mischen sich die Stutzer und Lebedamen, die nach durchzechter Nacht auf dem Heimweg sind, unter das Personal der Markthallen. Die Söhne aus reichem Haus, die Papas Geld verjubeln, sind aber nur eine schlechte Kopie der glorreichen Bohème von einst, wie Duparquet, der weiß, wovon er spricht (s.u.), ihnen auf den Kopf zusagt:

Vous qu'on voit au matin en habit de soirée, / Nymphes et fêtards un peu saouls, / Vous êt's la jeunesse dorée, / Mais vous ne valez pas quatre sous. / Chaque soir, en des fêtes tristes, / Où vous manquez d'esprit gaulois, / Vous jetez l'or comm' des artistes, / Et vous n'êtes que des bourgeois! / Mais l'aurore a tant de promesses / Que vous nous semblez en ce jour / Vous, Messieurs, presque la jeunesse, / Vous, mesdames, presque l'amour. ((1) S. 69)

[Ihr, die man morgens in Abendgarderobe sieht, ihr Nymphen und angetrunkenen Lebedämner, ihr seid die Jeunesse dorée, aber ihr seid keinen Groschen wert. Jeden Abend werft ihr bei traurigen Lustbarkeiten, wo euch der anzügliche Witz mangelt, mit Gold um euch wie Künstler und seid doch nur brave Bürger! Aber das Morgenrot ist so verheißungsvoll, daß ihr, meine Herren, in diesem Licht fast wie die Jugend und ihr, meine Damen, fast wie die Liebe ausseht.]

Die Welt ist alt geworden. Duparquet denkt 1867 an die Zeit um 1850 zurück; Hahn und seine Librettisten erinnern sich 1923 an das, was vor dem Weltkrieg und dem Deutsch-französischen Krieg von 1870/71 war.

In Aubervilliers (II. 3. Bild) erfüllt Antonin im Handumdrehen die erste Bedingung: Nach den seelischen Erschütterungen der durchwachten Nacht war er todmüde und hat sich auf der Ladefläche von Ciboulettes Karren schlafengelegt; die Marktleute, die die Ware, die sie nicht verkaufen konnte, wieder aufladen ((2) Finale Nr. 11, S. 143), sehen ihn nicht, erst in Aubervilliers wacht er auf und stellt fest, daß er „unter einem Kohlkopf“ geschlafen hat.

In verhalten melancholischen Couplets (Nr. 14) erklärt Ciboulette Antonin, was Aubervilliers ist: „C'est pas Paris, c'est sa banlieue“ – man ist nicht mehr in der Großstadt, aber noch nicht auf dem flachen Land, man spricht keinen Dialekt, aber die Verlockungen des modernen Babylon sind trotz allem einige Meilen entfernt. Die Vororte haben von beidem etwas, auch, was die Gefühle angeht: Landleute sind treu, Großstädter flatterhaft –

Alors ça fait un compromis; / On cultiv' la petit' fleur bleue, / On la cueille en changeant d'ami... / C'est pas l'amour, c'est sa banlieue. [So findet man einen Kompromiß; man pflegt die kleine blaue Blume und pflückt sie, indem man den Geliebten wechselt... Liebe ist es nicht, nur die Vorstufe dazu]

Für die großen Gefühle reicht es nicht. Auch der Schmerz der Verlassenen, der in der Provinz lange dauert, geht schnell vorbei, wenn die Zerstreungen der Großstadt nahe sind. Die Liebe ist ein Ideal, und das Ideal ist unerreich-

bar; Ciboulette beschreibt das Sentimentalische nicht wie Schiller als Dichtungs-, sondern als Lebensform⁹.

Um die junge Frau von ihren acht lästigen Verlobten zu befreien, schlägt Duparquet vor, Antonin solle als neunter und auserwählter Bräutigam auftreten.

Die rettende Idee kommt Duparquet, wenn Antonin unter Ciboulettes Gemüse hervorkriecht. Vorher hat er der ratlosen jungen Frau versichert, Gott Amor werde ihnen mit einem Wunder zu Hilfe kommen, das sei für ihn „ein Kinderspiel“ (II 3. Bild 3, S. 84f.):

CIB. Vous croyez?

DUP. C'est son métier!... Veux-tu qu'à l'instant-même une pluie de roses te tombe sur la tête?

C. Vous avez vu ça?

D. Quand j'étais jeune... Veux-tu que cette ferme se change soudain en un palais d'émeraude?

C. Vous avez vu ça?

D. Quand j'étais petit... Veux-tu que tes légumes dansent de joie dans la voiture?

C. Ah!

D. Qu'est-ce que tu as?

C. C'est effrayant! regardez!

D. Oh! la la! mon Dieu!

C. Ah! mais j'ai peur!

D. Et moi donc! j'aime bien parler de tout ça, mais j'aime pas que ça arrive!

[CIB. *Glauben Sie?* DUP. *Das ist sein Beruf! Soll jetzt sofort ein Rosenregen auf Dich niedergehen? – Haben Sie so etwas schon einmal gesehen? – Als ich jung war... Soll sich der Hof in einen Palast von Smaragd verwandeln? – Haben Sie so etwas schon einmal gesehen? – Als ich klein war... Soll Dein Gemüse im Karren vor Freude tanzen? – Oh! – Was hast Du? – Es ist schrecklich! Sehen Sie nur! – Nein, so etwas! Mein Gott! – Ach, ich habe Angst! – Und ich erst! Ich spreche gern von diesen Dingen, aber ich mag es nicht, wenn sie passieren!]*

Duparquet ist (oder war einmal) ein Dichter: Er liebt das Reich der Phantasie, aber aus sicherer Entfernung. Wenn sich Amors ‚Wunder‘ als der harmlose Antonin herausstellt, ist Duparquet allerdings gleich wieder obenauf: Damit Antonin Ciboulettes Verlobten überzeugend verkörpern kann, „ist nur ein neues Wunder nötig“, und siehe da (II 3. Bild 3, S. 89):

NICOLE, *entrant*. V'là une dépêche!

C. Donne!

9 Anlässlich der UA von Hahns Operette *Malwina* (1935, Maurice Donnay / Henri Duvernois) bemerkte Louis Beydts, der Kritiker des Figaro (24.3.1935) sehr helllichtig: „L'amour, personne ne le chante comme M. Reynaldo Hahn; non pas la flamme dévorante d'Yseult, qui nous effraie plus qu'elle ne nous touche, mais le sensible et douloureux amour, sel bienfaisant de toutes les heures mortelles, avec ses grandes joies et ses petites misères, celui qui mêle en un instant le sourire aux larmes, celui qui réchauffe mais ne brûle pas.“

D. Je ne sais pas ce qu'il y a dedans, mais avec ma vieille expérience des miracles, c'en est un!

C. Hélas, non, c'est Nicolas Chanson, le nouveau métayer, qui peut pas venir avant huit jours.

[Nic. *Da ist ein Telegramm! – Gib her! – Ich weiß nicht, was drinsteht, aber nach meiner Erfahrung mit Wundern ist das eines! – Leider nicht, es ist von Nicolas Chanson, dem neuen Großknecht, der erst in acht Tagen kommen kann.*]

Eben das aber ist die Lösung des Problems: Antonin wird der Familie und den acht Verlobten als Nicolas Chanson vorgestellt. Um alle zu überzeugen, daß sie sich wahrhaft lieben, fressen Ciboulette und ‚Nicolas‘ einander vor Zärtlichkeit fast auf (Ensemble Nr. 15, S. 178ff.) – sie sind längst ineinander verliebt, aber zeigen können sie es nur im Rollenspiel. Nach vielen Küssen, die den verhinderten Liebhabern entsetzlich auf die Nerven gehen, resumiert das Paar: „Et voilà comme et voilà comme / On s’aim’ tous deux depuis un mois“ [*Und so lieben wir beide uns seit einem Monat*] – Hahn zitiert hier *La Belle Hélène* (Finale II Nr. 16, S. 237): Wie die acht Verlobten hat Ménélas gesehen, was er nicht sehen wollte, die Zärtlichkeiten nämlich, die seine Frau und Pâris austauschten. Hélène erklärt ihm, sekundiert von den Königen und dem Volk, er sei selbst an seinem Unglück schuld: Hätte er vorher geschrieben, wäre mit Sicherheit nichts geschehen – „Et voilà comme un galant homme / Évite tout désagrément“ [*So meidet dann ein kluger Mann auf immer die Kalamität*, Übers. S. Werle].

1^o Tempo (Mod^o)

Ci. *p* voi.là comme et voi.là comme On s'aim tousdeux de.puis un mois Et voi.là comme et *p*

M^{me} GRENU *p* Et voi.là comme et

A. voi.là comme et voi.là comme On s'aim tousdeux de.puis un mois Et voi.là comme et

DUPARQUET, GRENU Et voi.là comme et

les F. Et voi.là comme et

Et voi.là comme et

1^o Tempo (Mod^o)

pp

181

Ci. voi.là comme on s'aim'depuis un mois.

M^{me} Gr. voi.là comme on s'aim'depuis un mois.

A. voi.là comme on s'aim'depuis un mois.

D. Gr. voi.là comme on s'aim'depuis un mois.

les F. (à part) *p* Ils sont très tendres

voi.là comme on s'aim'depuis un mois. *p* Ils sont très

Notenbeispiel 6a): Reynaldo Hahn, *Ciboulette*, Ensemble Nr. 15, S. 180f.

107

Hél.
ment!
- tât!

ORESTE, BACCHIS
Et voi - là comme un ga - lant homme é - vi - te tout dé - sa - gré - ment ! Et
So mei - det dann ein klu - ger Mann auf im - mer die Ka - la - mi - tât. So

PÂRIS
Et voi - là comme un ga - lant homme é - vi - te tout dé - sa - gré - ment ! Et
So mei - det dann ein klu - ger Mann auf im - mer die Ka - la - mi - tât. So

ACHILLE, AJAX I
Et voi - là comme un ga - lant homme é - vi - te tout dé - sa - gré - ment ! Et
So mei - det dann ein klu - ger Mann auf im - mer die Ka - la - mi - tât. So

AJAX II
Et voi - là comme un ga - lant homme é - vi - te tout dé - sa - gré - ment ! Et
So mei - det dann ein klu - ger Mann auf im - mer die Ka - la - mi - tât. So

AGAMEMNON
Et voi - là comme un ga - lant homme é - vi - te tout dé - sa - gré - ment ! Et
So mei - det dann ein klu - ger Mann auf im - mer die Ka - la - mi - tât. So

CALCHAS
Et voi - là comme un ga - lant homme é - vi - te tout dé - sa - gré - ment ! Et
So mei - det dann ein klu - ger Mann auf im - mer die Ka - la - mi - tât. So

S.
Et voi - là comme un ga - lant homme é - vi - te tout dé - sa - gré - ment ! Et
So mei - det dann ein klu - ger Mann auf im - mer die Ka - la - mi - tât. So

T.
Et voi - là comme un ga - lant homme é - vi - te tout dé - sa - gré - ment ! Et
So mei - det dann ein klu - ger Mann auf im - mer die Ka - la - mi - tât. So

B.
Et voi - là comme un ga - lant homme é - vi - te tout dé - sa - gré - ment ! Et
So mei - det dann ein klu - ger Mann auf im - mer die Ka - la - mi - tât. So

AE 511a

Notenbeispiel 6b): Jacques Offenbach, *La Belle Héléne*(3), II. Finale Nr. 16, S. 237, Takt 107-111 © by Alkor-Edition, Kassel

Was auf den ersten Blick wie ein Bekenntnis Ciboulettes und Antonins zu ihrer Liebe (wenn auch unter Vorspiegelung falscher Tatsachen) aussieht, wird durch das musikalische Zitat zur aggressiv gegen die Verlobten gerichteten Demonstration.

Im folgenden Duett (Nr. 16) spricht Antonin aus, daß er Ciboulette liebt; sie dagegen erklärt, sie würde sich von ihm nur küssen lassen, wenn er wirklich Nicolas Chanson wäre: „Je n’peux pas lui dir’ que je l’aime! / Pourquoi ce Nicolas-là / N’est-il pas le vrai Nicolas!“ [*Ich kann ihm nicht sagen, daß ich ihn liebe! Warum ist dieser Nicolas nicht der echte Nicolas!*]

Wenn Zénobie mit den Offizieren auftaucht, sperrt Ciboulette Antonin kurzerhand im Keller ein, damit er sie nicht zu sehen bekommt ((1) II 3. Bild 7, S. 107). Auf Rogers Bitte hin erklärt sich die Sängerin (nicht ohne Ziererei) bereit, das Marschlied seines Regiments zum besten zu geben (Nr. 17), geht es aber so affektiert¹⁰ an, daß Ciboulette sie auslacht: Wie eine Marketenderin müsse man den „wüsten, rüden Gassenhauer“¹¹ singen, erklärt sie, und führt es dann auch vor (S. 189-207).

Die beiden Couplets sind jeweils dreiteilig; der erste, fröhlich („gaiement“, S. 199) zu singende Abschnitt illustriert mit Beispielen aus Natur und Menschenleben die Beobachtung „Y a d’l’amour dans l’soir si doux, qui flotte, / Du jupon, un peu partout, Qui trotte“ [*Am Abend ist so süße Liebe in der Luft, / Und überall sind Unterröcke unterwegs*]; der Herrenchor wiederholt bestätigend den Schluß jedes Verses. Im zweiten Teil („gesprochen“, S. 200) wird ein Sprachspiel gespielt, nicht der Sinn, sondern der Reimzwang diktiert die Antworten des Chors auf die Vorgaben der Solistin:

CIB. Mets ton flingot / CHOR. Dans ton calot / CIB. Tes cacaoüet’s / CHOR. Dans ta musett’ / CIB. Tes amoureux’ / CHOR. Dans ta vareus’ / CIB. Et leur portrait / CHOR. Dans ton béret! [*Steck deinen Schießprügel in dein Käppi, deine Erdnüsse in deinen Dudelsack, deine Freundinnen in deine Jacke und ihr Bild in deine Mütze*, zweites Couplet, S. 204f.]

Im Refrain erklärt ein männliches Ich, an den flüchtigen Liebschaften der Kameraden („Gardez vos fill’s, gare à la casse, / V’là l’ douzième hussard qui pass’!“ [*Gebt auf eure Töchter acht, daß nur ja nichts entzweigeht, das zwölfte Husarenregiment zieht hier vorbei!*]) nicht interessiert zu sein („Moi j’ m’en fous“), denn zu Hause wartet ein Mädchen aus seiner Heimatregion („ma p’tit’ payse“¹²) auf ihn. Für den Sprecher liegt die Erfüllung seines Begehrens also in einer (mehr oder weniger unbestimmten) Zukunft. Hier wird das Lied der Soldaten von einer Frau gesungen; und Ciboulette schlüpft nicht in die Rolle des Soldaten (oder der „p’tit’ payse“), sie stellt bewußt ihr Talent für diese spezielle Art von Gesang aus, um ihre Rivalin zu beschämen: Der Ausdruck

10 Im Klavierauszug findet sich die Vortragsanweisung „(avec affectation)“, S. 195.

11 So Klotz 2004, S. 418. Nicht nur die Elision fast aller stimmten *e*, auch Argotwörter wie *flingot*, *calot* etc. unterstreichen die Vulgarität.

12 Im Soldatenjargon bezeichnet *payse* auch ein „leichtes Mädchen“ (Gaston Esnault, *Dictionnaire historique des argots français*, Paris 1965, s.v.), was hier allerdings nicht paßt.

des Begehrens ist also doppelt vermittelt. Eine zusätzliche Pointe liegt darin, daß Zénobies Beziehung zu Roger wohl so einfach ist wie die des „pioupiou“ zu seiner „payse“, während Ciboulette und Antonin sich und einander das Leben viel schwerer machen.

Da Zénobie über den Erfolg ihrer Rivalin begreiflicherweise nicht glücklich ist, kommt es zu einer Auseinandersetzung, die damit endet, daß Ciboulette eine Schüssel Mehl über die Dame aus der Stadt kippt – die wird naturgemäß sekundenschnell ganz weiß. Daß damit auch die zweite Aufgabe erfüllt ist, scheint Ciboulette freilich nichts zu nützen, denn wenn Antonin doch noch von Zénobies Anwesenheit erfährt, läuft er ihr sofort nach, um sich mit ihr zu versöhnen ((1) II 3. Bild 8). Daß Ciboulette daraufhin nichts mehr von ihm wissen will, ist kein Wunder. Sie macht Duparquet dafür verantwortlich, daß sie unglücklich ist, und wirft ihm vor, daß er sich ungefragt eingemischt habe. Der Rechnungsprüfer der Hallen gibt sich daraufhin in einem Melodram (Nr. 18) als Rodolphe, der Liebhaber Mimis aus Murgers *Scènes de la vie de bohème*¹³ (1852), zu erkennen¹⁴. In einer „Mélodie“ (Reynaldo Hahns Spezialität! Nr. 19) apostrophiert er das Taschentuch, „Petite relique fidèle / D’un passé jamais importun“ [*kleine, treue Reliquie aus einer Vergangenheit, die nie lästig wird*], die die „chers souvenirs dont chacun / Me cause une peine mortelle“ [*teure Erinnerungen, deren jede mir tödliche Qual verursacht*] lebendig erhält.

Wie Duparquet vorausgesagt hat, bittet ihn Ciboulette daraufhin um Verzeihung; sie möchte gern wissen, was aus seinen Bohème-Freunden geworden ist, seine Antwort bricht ironisch die sentimentale Stimmung, die mit der Erinnerung an Mimi aufgekommen ist:

D. Ce qu’ils sont devenus?... Vois-tu, ma petite, en France, il n’y a que deux carrières possibles: faut être amoureux ou faut être fonctionnaire... quand on ne peut plus être l’un, eh bien, il n’y a plus qu’à être l’autre.. C’est ce que nous avons fait, Schaunard, Marcel, Colline, Rodolphe... nous sommes tous dans l’administration, seulement faut pas le dire!

[*Was aus ihnen geworden ist? Schau, Kleine, in Frankreich gibt es nur zwei Berufsperspektiven: entweder man wird ein Liebender oder ein Staatsangestellter... Wenn man das eine nicht mehr sein kann, bleibt nur noch das andere. Daran haben wir uns alle gehalten, Schaunard, Marcel, Colline, Rodolphe... wir sind alle in der öffentlichen Verwaltung, man darf es nur nicht laut sagen!*]

Das Finale (Nr. 20) schlägt dann in Ausgelassenheit um. Duparquet hat eine Idee, wie Ciboulette Antonin zurückgewinnen kann: Berühmt soll sie

13 Und aus Puccinis Oper (1896), von der die Bühnenfiguren nichts wissen konnten, die aber Hahns Publikum zweifellos weit vertrauter war als der Roman.

14 Ciboulette, das haben wir von der Mère Pingret ((1) I 2. Bild 3, S. 45) und von ihrem Onkel ((1) II 3. Bild 1, S. 76; 2, S. 81) erfahren, ist eine eifrige Romanleserin; Murgers *Scènes de la vie de bohème* sind ihr Lieblingsbuch (ebd. 3, S. 82).

werden, eine große Sängerin in den Pariser Boulevardtheatern. Natürlich nicht als das Mädchen aus Aubervilliers, sondern als rassige Conchita Ciboulero, der er auch gleich (im Wechselgesang mit ihr) die passende Biographie liefert:

Elle naquit à Grenade / De l'amoureuse incartade / D'une duchesse et d'un torero!
 [...] À treize ans, elle leva / Le duc de Calatrava. / À quatorze au clair de lune / Le comte de Pampelune. / À quinze ans elle affola / Le p'tit marquis d'Alcala! / À seize elle ouvre sa mantille / Devant l' gouverneur de Castille / Et ruine après maint duo / Le vieux princ' de Bilbao. / Enfin, couronnant sa campagne, / Sous le manteau incognito et subito / Ell' rend marteau... / Qui donc? / Le roi de toutes les Espagnes. / Voilà ce qu' ell' fit à seize ans. / Jugez de c' qu' ell' f'ra maintenant.

[*Sie kam in Granada zur Welt, nach der Liebeskapade einer Herzogin mit einem Torero! Mit dreizehn Jahren schnappte sie sich den Herzog von Calatrava, mit vierzehn im Mondlicht den Grafen von Pamplona. Mit fünfzehn machte sie den kleinen Herzog von Alcala verrückt! Mit sechzehn öffnete sie ihre Mantilla vor dem Gouverneur von Kastilien und ruinierte den alten Fürsten von Bilbao, nachdem sie manches Duett zusammen gesungen hatten. Schließlich krönte sie ihren Feldzug, indem sie heimlich, incognito und subito um den Verstand brachte... – Wen denn? – Den König von Spanien. Das tat sie mit sechzehn Jahren. Stellen Sie sich vor, was sie jetzt anstellen wird!*]

Im dritten Akt¹⁵ ist die Metamorphose vollendet: „Conchita Ciboulero“ tritt als Neuentdeckung bei einem Fest im Atelier des Komponisten Métra auf und bekennt sich in ihrem Lento-Walzer (Scène et Valse Nr. 24, S. 253-268) zur Liebe mit all ihren Höhen und Tiefen:

Amour qui meurs¹⁶, amour qui passes, / Amour fragile, tendre et chaud / Amour d'un nom que l'heure efface / O vieil amour qui fut si beau, / Rends-nous nos deuils, nos larmes, / Nos chers tourments, nos soirs meurtris / Souffrir d'amour a tant de charmes / Qu'on souffre plus une fois guéri.

[*Sterbende, vergängliche, zerbrechliche, zärtliche, heiße Liebe, die einen Namen trägt, den eine Stunde auslöscht, alte Liebe, die so schön war, gib uns unseren Kummer, unsere Tränen zurück, unsere teuren Qualen, die Abende, an denen wir verletzt waren; aus Liebe zu leiden ist so schön, daß wir noch mehr leiden, wenn wir geheilt sind.*]

15 Duparquet hat ihr prophezeit, „in sechs Monaten“ werde sie ganz Paris erobern. Die ersten beiden Akte spielen am 1. und 2. Mai; demnach könnte das Fest bei Métra im November stattfinden (und Antonin wäre noch ein halbes Jahr mit Zénobie zusammengeblieben). Allerdings ist Madame Pingret, die handelnde Fischhändlerin, erst seit drei Monaten Ciboulettes ‚Mutter‘, aber sie mag engagiert worden sein, als die junge Diva hinreichend parkettsicher war, um in der Öffentlichkeit aufzutreten (im August / September, wenn die gute Gesellschaft auf dem Land oder am Meer war, hätte Métra sicher keine Soirée veranstaltet).

16 Der Beginn zitiert den Auftritt der „Pleureuses d'Adonis“ mit Helena (*La Belle Hélène* I 4, MH I, S. 173): „Et toi, Vénus, vois nos alarmes: / L'amour se meurt, l'amour est mort!“

Das scheint speziell an die Adresse Antonins gerichtet: Der hat sich soeben, endlich und endgültig, von Zénobie getrennt; jetzt sucht er nach Ciboulette, aber die ist nirgends zu finden. Also beschließt er, sich zu töten, und nimmt Duparquet das Versprechen ab, ihr seinen Abschiedsbrief zuzustellen:

Parce que si je tiens à me tuer pour elle je tiens encore plus à ce qu'elle le sache. N'est-ce pas, un événement pareil, c'est toujours flatteur? Ça la touchera. Et alors, peut-être qu'elle me reviendra.

DUPARQUET. C'est possible. Seulement comme tu seras mort...

ANTONIN. Oh! ça ne fait rien; quand nous en serons là, ça pourra peut-être s'arranger... ((1) III 4. Bild 4, S. 141)

[Denn ich will mich zwar ihretwegen umbringen, aber vor allem liegt mir daran, daß sie es erfährt. Ein solches Ereignis ist doch immer schmeichelhaft, nicht wahr? Es wird ihr nahegehen. Und dann kommt sie vielleicht zu mir zurück. – DUPARQUET. Schon möglich. Nur, da du dann tot bist... – ANTONIN. Ach, das macht nichts; wenn wir erst einmal so weit sind, läßt sich das vielleicht in Ordnung bringen...]

„Quand on est mort, c'est pour longtemps“, sagt der Volksmund – außer in der Operette. Da Antonin sich nicht sicher ist, ob er einen hinreichend rührenden Abschiedsbrief zustande bringt, bittet er Duparquet, ihm zu diktieren – wobei der Ältere ständig die Rechtschreibfehler des Todeskandidaten korrigieren muß, der in der Schule offensichtlich nicht gut aufgepaßt hat (Duett Nr. 23). Duparquets Geschichte ist traurig und ein klein wenig pathetisch; Antonin, das wissen wir, wird seine Ciboulette zuletzt kriegen, und deshalb gestehen ihm die Autoren selbst in diesem rührenden Moment auch nicht eine Spur von Ernsthaftigkeit zu.

Eigentlich war Duparquets aufwendiger Plan¹⁷ überflüssig: Antonin hat einige Zeit gebraucht, um zu begreifen, daß er Ciboulette liebt, aber er erkennt es, bevor er sie noch als Conchita gesehen und gehört hat. Nach ihrem Auftritt macht er ‚Conchita‘ zwar eine feurige Liebeserklärung, aber wenn sie ihn auffordert, sich von Ciboulette loszusagen, weigert er sich und versöhnt sie dadurch endgültig. Da Métra ihr Antonins Brief, der seinen Suizid ankündigt, in einem Tambourin überreicht, ist auch die letzte Bedingung erfüllt, und der Eheschließung steht nichts mehr im Wege.

Ciboulette ist die uneigentliche Operette par excellence. Die Geschichte verweist weder auf die gegenwärtige Realität des Zielpublikums noch auf die historische Realität des Zweiten Kaiserreichs, sondern auf die Kunstwelt (im doppelten Sinne) des Opéra-bouffé. Die Figuren sind so frivol und oberflächlich wie in *La Vie parisienne*; nur Duparquet, der Hans Sachs dieser

17 Das dafür notwendige Geld kam von Antonin (Duparquet hat ihn wiederholt um größere Summen gebeten, ohne ihm zu sagen, wofür er das Geld benötigt, (1) III 4. Bild 3, S. 137/159).

Komödie¹⁸, weiß, daß die Liebe die Illusion ist, die das Leben allenfalls für kurze Zeit erträglich machen kann. Duparquet aber ist explizit als Fremdling im Universum Offenbachs ausgewiesen, er bringt seine eigene, unglücklich endende Geschichte mit, die in der Wahrnehmung des Publikums auf Puccinis *Bohème* verweist (was ihn im übrigen nicht daran hindert, sich neidlos an Zénobies und Rogers Glück zu freuen). Liebe ist wesentlich Erinnerung an etwas, das vielleicht nie war; für Reynaldo Hahn und seine Textdichter wird nun aber auch die Operette zur Erinnerung an eine Vergangenheit, die man nur immer wieder neu erfinden kann – Hahns musikalische Sprache ist von der Offenbachs denkbar verschieden. Mit dem Weltbuch von Reynaldo Hahns Freund Marcel Proust hat *Ciboulette* mehr gemeinsam, als man auf den ersten Blick annehmen möchte¹⁹.

DRAMA AUS ZWEITER HAND

Der Zuschauer wird durch ein Geschehen, das an sich tragisch (oder traurig) ist, wenig berührt werden und kaum Mitleid mit den Figuren empfinden, wenn er es als Zitat eines Prätexts, oder als dramatischen Topos, erkennt.

Ein frappantes Beispiel liefert schon das Libretto der Opera buffa *La finta giardiniera*, das vom jungen Wolfgang Amadeus Mozart (1775), und vorher von Pasquale Anfossi, vertont wurde: Belfiore hat seine Geliebte Violante aus Eifersucht niedergestochen und für tot liegenlassen; sie überlebt jedoch und macht sich, als Gärtnerin verkleidet, auf die Suche nach dem Wüterich, den sie trotz allem immer noch liebt. Wenn sie ihn findet, gibt sie sich zunächst nicht zu erkennen;

18 Zu Reynaldo Hahns Vorliebe für die *Meistersinger* vgl. Leblanc 2012.

19 Eine Operette über die Kunstform Operette ist auch *Drei Walzer* von Oscar Straus (Zürich 1935, Knepler / Robinson): Die drei Akte erzählen jeweils die gleiche Geschichte mit unterschiedlichem Ausgang, die Protagonisten sind Großmutter, Mutter und Tochter bzw. Großvater, Vater und Sohn, Schauplatz ist Wien; in den beiden älteren Generationen endet die Liebe einer Tänzerin bzw. ihrer Tochter, einer Operettendiva, zu einem adligen Offizier jeweils unglücklich, die Enkel des ersten Paares – Graf und Filmschauspielerin – kommen 1935 endlich zusammen. Straus verwendete im I. Akt Musik von Johann Strauß Vater, im II. von Johann Strauß Sohn und komponierte den III. Akt ganz neu (vgl. Gänzl, Bd 1, S. 382f.; Mailer 1985, S. 167-170). Im deutschen Sprachraum konnte sich das Stück nicht durchsetzen; eine französische Fassung (1937), die die Geschichte nach Paris verlegte und textlich-dramaturgische wie auch musikalische Änderungen vornahm (vgl. Gänzl), war sehr erfolgreich und hielt sich im Repertoire (2006 gab es eine Neuinszenierung in Paris [Opéra-Comique], m.W. seit Jahrzehnten die einzige Aufführung einer im Original deutschsprachigen Operette – abgesehen von den Klassikern *Die Fledermaus* und *Die lustige Witwe*, die zum Repertoire der großen Opernhäuser gehören [*Die lustige Witwe* wurde zuletzt 1998 in der Bastille-Oper inszeniert] – in einem der subventionierten Pariser Theater). Seine Popularität in Frankreich verdanken die *Trois valse* zum großen Teil der Tatsache, daß Yvonne Printemps 1937 die drei weiblichen Hauptrollen spielte (zu ihr Mailer 1985, S. 170); ein weiterer Faktor mag ein durch *Ciboulette* gewecktes Interesse des französischen Publikums an die Gattungsgeschichte reflektierenden Operetten sein.

beide durchleben eine existentielle Krise mit Identitätsverlust im Wahnsinn als Höhepunkt, ehe sie sich schließlich versöhnen. Der Mordversuch, der mit dem heiteren Charakter der Buffa kaum vereinbar ist, gibt sich klar als Zitat zu erkennen: Die Ausgangssituation entspricht genau derjenigen von Pietro Metastasios (halbernstem) Seria-Libretto *Semiramide riconosciuta* (1729), das den zeitgenössischen Zuschauern mit Sicherheit vertraut war; daher mußten sie das Geschehen vorrangig als intertextuelles Spiel wahrnehmen. Anfossi komponierte denn auch eine ausgesprochen gutgelaunte Musik zu diesem Buch, während Mozarts Vertonung der Ambivalenz des Geschehens in höherem Maße Rechnung trägt.

Die komische Operette des 19. Jahrhunderts nimmt oft Bezug auf Topoi des (trivial-)romantischen Dramas und Romans, um sie komisch zu dekonstruieren.

In *Le Château à Toto* von Jacques Offenbach (1868, Meilhac / Halévy) hofft der Baron Crécy-Crécy, endlich in einem Jahrhunderte währenden Familienzwist triumphieren und dem jungen Hector de La Roche-Trompette den Todesstoß versetzen zu können – nicht mit dem Degen, sondern indem er das Stammschloß seiner Feinde kauft und einen Pferdestall und Hundezwinger daraus macht, denn Hector hat sein Erbe durchgebracht, ihm droht die Zwangsversteigerung (I 3). Jeanne, die Tochter des Barons, ist (natürlich) seit Kindertagen in den jungen Mann verliebt. Wenn ihr Vater die beiden überrascht (I 11), tobt er zunächst wie die Väter in den Dramen Victor Hugos: „O jour maudit / O fureur! O blasphème!“; aber dann fällt ihm ein Argument ein, das in die Zeit Napoléons III paßt und seine Wirkung auch nicht verfehlt: ‚Romeo‘ möge bedenken, daß seine Julia reich und er verarmt ist. Toto gibt zu, ein Verschwender und Weiberheld zu sein (Couplets, S. 42f.), um Jeanne von ihrer Neigung zu heilen, erreicht aber das Gegenteil. Natürlich werden die jungen Leute zuletzt ein Paar: Der Baron kann seine widerspenstige Tochter nicht verfluchen, erstens, weil er als Landbriefträger verkleidet ist: Der pedestre Aufzug paßt nicht zu diesem hochpathetischen Akt; zweitens, weil ihm die falsche ‚Vicomtesse de la Farandole‘ und echte Kokotte Blanche Taupier nur erlaubt, ihr eine Villa am Golf von Neapel zu schenken, wenn er den beiden seinen Segen gibt (III 16).

William S. Gilbert treibt in *Ruddigore* (Arthur Sullivan, 1887) einmal mehr absurde Komik (und absurde Logik) auf die Spitze: Der erste Baronet²⁰ of Ruddigore, ein eifriger Hexenjäger, wurde von einem seiner Opfer verflucht: Er und alle seine Nachfahren sollen unter Qualen sterben, wenn sie nicht mindestens ein Verbrechen pro Tag begehen. Ruthven, der 22. Baronet, hat seinen Tod vorgetauscht und ist untergetaucht, um dem Fluch zu entkommen; so erbte sein jüngerer Bruder den Titel und die damit verbundene Verpflichtung. Nach zwanzig Jahren wird Ruthvens Täuschungsmanöver aufgedeckt, sein Bruder überläßt ihm das Erbe nur zu gern, aber Ruthven erweist sich als kriminelles Anti-Talent (ihm fällt nichts Besseres ein als bei der Steuererklärung zu schummeln und sein eigenes Testament zu fälschen, GS, S. 417). Die Geister seiner Ahnen wollen ihn zwingen, den Fluch ernst zu nehmen, aber Ruthven findet einen ingeniosen Ausweg (GS, S. 431): Ein Baronet of Ruddigore stirbt, wenn er sich weigert, sein tägliches Verbrechen zu begehen. Er verübt also gewissermaßen Suizid, Suizid aber *ist* ein Verbrechen! Ruthvens Onkel, der 21. Baronet, hätte somit gar nicht sterben dürfen, folglich ist er kein Geist,

20 Im viktorianischen Melodram übernahmen Baronets häufig die Rolle des Schurken, worauf Ruths Frage anspielt: „All baronets are bad; but was [Sir Roderic Murgatroyd] worse than other baronets?“ (GS, S. 377; vgl. <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AristocratsAreEvil>, 11.8.2013).

sondern gewissermaßen noch lebendig, und der Titel steht immer noch ihm zu (die Geister der ersten zwanzig Baronets, für die doch wohl das gleiche gelten müßte, bleiben freilich in die Portraits der Ahnengalerie gebannt).

In Emmerich Kálmáns *Bajadere* hat Napoleon St. Cloche den Mund entsetzlich vollgenommen: Der von ihm umworbenen Marietta hat er vorgeflunkert, er hätte in Indien Tiger gejagt und wäre ein enger Freund des Prinzen Radjami, der sich gerade in Paris aufhält. Daß Marietta ihn daraufhin bestürmt, sie mit jenem exotischen Herrn bekannt zu machen, hätte er sich eigentlich denken können. Napoleons erster Versuch, Radjamis Bekanntschaft zu machen, ist kläglich gescheitert, er rechnet daher mit dem Schlimmsten, wenn er es – unter den Augen Mariettas – erneut probieren muß (Finale Nr. 7, S. 53-58). Inzwischen sucht der Prinz aber dringend Gäste für ein improvisiertes Fest, deshalb ist er äußerst lebenswürdig und bestätigt (unwissentlich) alles, was Napoleon Marietta erzählt hat. Die komische Szene wird noch komischer, wenn man sie als Umkehrung einer aus vielen Komödien bekannten Standardsituation begreift: Durch beherztes Lügen hat es eine Figur eben geschafft zu verhindern, daß ihre Verfehlung (der Seitensprung, das uneheliche Kind...) entdeckt wird, da plaudert ein Nichteingeweihter munter drauflos und läßt den Schwindel auffliegen; daß Radjami Napoleon ungewollt zu Hilfe kommt, ist ebenso überraschend wie unwahrscheinlich.

URSACHEN OHNE WIRKUNGEN

Die komische Operette, wir sagten es bereits, spielt in einer Welt ohne Erbsünde, und das heißt auch: ohne Tod. Daß Zinka, die Jahre vor dem Beginn der Handlung von *Leichte Kavallerie* (Franz von Suppé, 1866, Karl Costa) verstorben ist, von ihrem früheren Liebhaber Janos und ihrer beider Tochter Vilma immer noch betrauert wird, ist eher die Ausnahme. Gewöhnlich sterben allenfalls Erbonkel oder -tanten, um die Änderung der Vermögensverhältnisse eines Protagonisten zum Besseren zu ermöglichen.

Da „in letzter Konsequenz der komische Körper unsterblich“²¹, sind auch Verletzungen nie allzu gravierend. In Leo Falls *Fidelem Bauern* (I. Akt) und Leon Jessels *Schwarzwaldmädel* (II. Akt) endet ein Dorffest jeweils in einer allgemeinen Rauferei, bei der aber niemand ernsthaft zu Schaden kommt. Wer in den Krieg zieht, kehrt (nicht nur im *Zigeunerbaron*, s.o.) meist heil und gesund zurück.

Was von der Johann Strauß-Operette *Der lustige Krieg* zu erwarten ist, macht der Titel hinreichend deutlich: Der Fürst von Massa-Carrara wie auch der Doge von Genua wollen eine Tänzerin aus Neapel engagieren, in die sie beide verliebt sind; da die junge Dame Verträge mit beiden Theatern unterschrieben hat, kommt es zu diplomatischen Verwicklungen und schließlich zur Kriegserklärung (I 3, S. 600). Die feindlichen Heere stehen sich gegenüber, aber noch ist es „ein Kampf ohne Blutvergießen“ (I 3, S. 599): Eine ein-

21 Von Matt 2001, S. 129; vgl. Quissek 2012, S. 29.

zige Granate schießen die Truppen von Massa-Carrara jeden Tag Punkt zwölf Uhr mittags ins feindliche Lager, und die Genueser schießen eine Granate zurück: „Ein Blitz – ein Knall – ein kleiner Schreck – / Sonst hat die Sache keinen Zweck!“ (Couplet Nr. 2, S. 599)

Im übrigen hat die resolute Fürstin von Massa Carrara dafür gesorgt, daß alle Offiziersstellen mit „kriegslustigen Weibern“ besetzt wurden (S. 600)²², die Folgen sind (in der Welt der Operette) vorhersehbar: Wenn im dritten Akt Frieden geschlossen wird (der Kriegsgrund ist „mit einem Solotänzer durchgegangen und für die Zukunft in Bayreuth engagiert“), haben sich „alle weiblichen Kommandanten bereits den Genuesen ergeben“ (III 12, S. 665).

In Carl Millöckers *Verwunschenem Schloß* (1878) „geht es um“, so glauben zumindest die Bewohner des nahegelegenen Dorfes. Es gibt auch eine Ballade (Nr. 2) über den Spuk, die die Bauerntochter Mirzl vorsingt:

Denn der Teufel d'rin hausst, / Er pfugazt und pfaust, / Er wettet und lacht / Und fluacht durch die Nacht, / A fuchsrother Hund, / A pechschwarze Katz', / Im Keller tief drunt / Da hüathens a Schatz.

Spätestens die Ballade erweist *Das verwunschene Schloß* als Variation über das Thema der im 19. Jahrhundert vielgespielten *Dame Blanche* (François Adrien Boieldieu, 1825, Scribe)²³; während sich aber dort die junge Anna als Geist maskiert, um zu verhindern, daß ein betrügerischer Verwalter den letzten Grafen von Avenel um sein Erbe prellt, macht sich Millöckers Graf Geyersburg einen Spaß daraus, die dummen Bauern ins Bockshorn zu jagen, um im Schloß ungestört mit seinen vornehmen Freunden feiern zu können.

Victor Clement zeigt in der von Erich Wolfgang Korngold vertonten „musikalischen Komödie“ *Die stumme Serenade* (1954) sehr geistvoll, wie Ursachen, die es gar nicht gibt und die auch keine unmittelbaren Wirkungen haben, nicht nur ein Paar zusammenbringen, sondern im Neapel der Restaurationszeit sogar eine Revolution auslösen können: Der Damenschneider Andrea Coclé würde es nie wagen, der Schauspielerin Silvia Lombardi, die mit dem äußerst unpopulären Ministerpräsidenten verlobt ist, eine Liebeserklärung zu machen; sein Mut reicht nur aus, um im Garten ihrer Villa eine „stumme Serenade“ zu singen²⁴ oder dem Kleid, das er für sie entworfen hat, seine Gefühle zu offenbaren („Lied zur Puppe“, (2) Nr. 4: „Ach, dieses Kleid / Weiß um mein Leid, / Weiß wie verliebt ich bin. / Stich für Stich, / Dacht' ich an Dich, / Hab' ja nur Dich im Sinn“). Silvia wiederum vertritt zwar die Auffassung, daß „ein Schneider kein Mann“ sei ((2) Duett Nr. 7), fühlt sich aber von Coclés Modellen höchst sinnlich umschmeichelt

22 Verharmlosung des Krieges (und positive Darstellung des Militärischen) verursacht bei heutigen Operetten-Inszenierungen den Regisseuren, und auch dem Publikum, verständliches Unbehagen. Billigerweise wird man zugeben müssen, daß in einer Gattung, die die Probleme menschlicher Existenz konsequent auszublenden bestrebt ist, eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Gewalt als Mittel der Politik schwerlich erwartet werden kann.

23 Dort ist es Jenny, die Frau des Pächters Dikson, die eine Ballade über das Schloßgespenst, die „weiße Dame“ singt; Scribe 1856, Bd 5, S. 130f.

24 Erst während der Gerichtsverhandlung (II Erstes Bild), bei der Silvia als Zeugin anwesend ist, singt er laut, was er im Garten stumm dachte ((2) Serenade Nr. 19).

(das Kleid ist hier Surrogat sowohl für den Körper der Frau wie für dessen Berührung durch den Mann):

Ein Modell von Coclé / Ist wie ein strahlendes Liebesgedicht. / Es hält bei Nacht,
was es am Abend verspricht, / Es umschmeichelt / und streichelt so süß. / Ob es ein
Prunkkostüm, / Ein Negligé intim, / Es jeden Mann besticht, / Hat sie es an – oder
auch nicht! ((2) Entrée Silvias Nr. 6)

In der Faschingsnacht, kurz nachdem er ihr sein stummes Ständchen gesungen hat, träumt sie, ein Mann wäre in ihr Schlafzimmer eingedrungen, hätte sie geküßt und wäre dann geflohen²⁵. Coclé wird als Täter verhaftet, ihm droht die Todesstrafe, aber als tollkühner Abenteurer wird der Schneider plötzlich für Silvia interessant und gewinnt ihre Liebe. In derselben Nacht wurde ein Bombenanschlag auf den Ministerpräsidenten vereitelt. Der König ist entschlossen, den Attentäter zu begnadigen, aber da der unauffindbar ist, überredet der Polizeiminister Caretto Coclé, dessen Tat auf sich zu nehmen²⁶: So käme er in den Genuß der Begnadigung. Leider stirbt der König, ehe er das Dekret unterzeichnen kann, aber das Volk von Neapel erhebt sich, stürzt den Ministerpräsidenten und macht den Schneider zu dessen Nachfolger. Allerdings fühlt sich Andrea in dieser Rolle nicht wohl und räumt seinen Sessel gern für den wirklichen Attentäter, der als Anarchist und Terrorist in der vierten Generation über viel politische Erfahrung verfügt ((1) II 3. Bild, S. 82-84).

Die Ausgangssituation in Jacques Offenbachs Opéra comique *La Jolie parfumeuse* (1873) erinnert ein wenig an *Le nozze di Figaro* (und die Schauspielvorlage von Beaumarchais), nur ist der Bräutigam Bavolet (eine Hosenrolle) ebenso naiv, wie Figaro gewitzt ist: Der reiche La Cocardière hat von seinem Patenkind, dem Schreiber Bavolet, nie viel gehalten (I 2), erst seit der junge Mann mit Rose, der hübschen Parfuhändlerin, verlobt ist, überschüttet er ihn mit Wohltaten. Der Bräutigam liefert ihm in aller Unschuld selbst die Gelegenheit, das Recht der ersten Nacht auszuüben: Er bittet seinen Paten, Rose in seinem Wagen zur Wohnung des Brautpaares zu bringen, aber nicht auf dem direkten Weg (das neue Domizil soll eine Überraschung für die junge Frau sein, Bavolet braucht noch etwas Zeit für die Vorbereitungen); außerdem soll La Cocardière, der einzige Verwandte der beiden, die Braut während der Fahrt in der Kutsche sexuell aufklären (I 8)! Der Pate nimmt Rose mit zu sich nach Hause (II), aber natürlich erreicht er sein Ziel nicht: Zuerst wird er durch seine Geliebte, die eifersüchtige Tänzerin Clorinde und

25 Vgl. das kurze Vorspiel ((1), S. 4f.), in dem die erwachte Silvia ihrer Kammerfrau schildert, was sich ihrer Ansicht nach ereignet hat. Daß der Überfall nur ein Traum der Schlafwandlerin, und der imaginäre Täter Andrea war, wird erst in der letzten Szene ((1), S. 84f.) klar, wenn sie dasselbe noch einmal träumt. Ein wenig erinnert das an die Lösung, die Gaston Leroux im Kriminalroman *Le mystère de la chambre jaune* (1907) für das klassische Problem des Mords in einem verschlossenen Raum findet: Nach dem Mordversuch an einer Frau entkommt der Täter unbemerkt. Einige Zeit später erwacht das Opfer aus seiner Ohnmacht, torkelt im Zimmer umher und macht Geräusche, die zu diesem Zeitpunkt im Nebenraum anwesende Zeugen annehmen lassen, die Tat würde erst jetzt verübt.

26 Caretto hat ein persönliches Interesse daran, einen Schuldigen präsentieren zu können, denn der Ministerpräsident hat ihm gedroht, ihn „in Pension ohne Pension“ zu schicken, wenn der Attentäter nicht gefaßt würde ((1) I 2. Bild, S. 30). Der Polizeiminister hat dem Beichtvater des Königs vorgeschlagen, statt des Bombenlegers ihn selbst zu begnadigen, erhielt aber zur Antwort: „Leider, mein Sohn, bist du kein genügend großer Verbrecher!“ (ebd., S. 33)

ihre Freundinnen, gestört, dann taucht Bavolet bei ihm auf, der seine Frau sucht. Da er Rose dort antrifft, vermutet er Schlimmes, aber sie gibt sich für die Bruscombille aus, eine Tänzerin aus Toulouse, die seit kurzem an der Pariser Oper engagiert ist und der sie ähnlich sieht (vgl. I 1). Zuletzt verbringt Bavolet die Nacht mit der ihm angetrauten Ehefrau, glaubt aber, er hätte mit der Bruscombille geschlafen (vgl. II 9); La Cocardière glaubt, Rose verführt zu haben, aber Clorinde hat ihre Stelle eingenommen²⁷ (II 10/11); Poirot, der nicht besonders gescheite Freund Bavolets, findet bei Clorindes Freundin Arthémise Gehör, die er für die Bruscombille hält (II 12). Am nächsten Morgen klärt sich alles auf: Rose piesackt ihren Bavolet ein bißchen, weil er sie in der Hochzeitsnacht (mit ihr selbst) betrogen hat, aber natürlich versöhnen sie sich wieder; Clorinde nötigt La Cocardière sie zu heiraten, nur Poirots heroischer Versuch, aus der Bruscombille eine anständige Frau zu machen, scheitert, denn die hat schon einen Ehemann und fünf Kinder (Finale III 10).

Natürlich kann die Grundtendenz der Stücke nicht anders als optimistisch sein. Der vielleicht typischste Operetten-Protagonist ist der erotische Draufgänger und Hansdampf in allen Gassen, dem alles glückt und der keine Probleme kennt, wie Barinkay im *Zigeunerbaron*.

Sein Verwandter im Geiste ist „Mucki Nix“ alias Graf Westernhain in Walter W. Goetzes *Liebe im Dreieck* (1950, Emil F. Malkowsky), der sich von seinen horrenden Schulden nicht die Laune verderben läßt, in einer fremden Stadt trotz seiner abgerissenen Erscheinung auf Anhieb die Sympathie aller Frauen gewinnt, sich, ohne je zuvor Nadel und Faden in der Hand gehabt zu haben, als Schneidergeselle verdingt und sein Handwerk schon bald perfekt beherrscht. Wie dieser Mann eine Frau heiraten konnte, die ihm Hörner aufsetzt, und warum er keinen anderen Ausweg fand, als vor ihr davonzulaufen, bleibt allerdings unklar. – Ähnliche Figuren sind Schrenk, der erotische Freibeuter in Künnekes *Großer Sünderin* (1935), oder Symon im *Bettelstudenten*, vgl. sein Auftrittsduett mit Jan (Nr. 3) und die Couplets (Nr. 16) mit dem Refrain: „Trotz allem Pech ein lustig Lied! / So, Schicksal, hau nur zu! / Wir wollen sehn, wer früher müd, / Ich oder du!“

Es paßt ins Bild, daß es in der komischen Operette kaum rundweg unsympathische oder negative Figuren gibt²⁸.

Fritz Eckhardt schrieb (für Rudolf Kattnigg, 1949) ein Operettenbuch nach Guy de Maupassants Roman *Bel Ami* (1885), in dem bekanntlich alle Figuren unsympathisch sind, angefangen mit dem rücksichtslos ehrgeizigen, egozentrischen Journalisten Georges Duroy. Der Operetten-Bel Ami ist dagegen ein hochanständiger Kerl: Anders als sein Vorbild lehnt er es ausdrücklich ab, seine Artikel von Madeleine schreiben zu lassen (die auch hier seine Geliebte wird). Wenn er erfährt, daß sein Verleger Vallier ihm eine falsche Information zugespielt hat, um eine betrügerische Börsenspekulation möglich zu machen, veröffentlicht er die Wahrheit (und verliert prompt seine Stelle). Die Beziehung zu Madeleine zerbricht, weil sie, wenn auch nicht unehrlich, doch

27 Diese Entwicklung gehört zum Erzähltyp ATU 1379: *Wife Deceives Husband with Substituted Bedmate*.

28 Die Anwesenheit hinterhältiger und am Ende unterliegender Gegenspieler, wie des intriganten del Vegas in Raymonds *Maske in Blau* (1937) oder von Lopez Ibanez und Jim Slaughter in Kálmáns *Arizona Lady* (1954) kann geradezu als Indikator dafür gelten, daß ein Buch sich von den Konventionen der komischen Operette entfernt.

Teil des korrupten Systems ist. Valliers Tochter Suzanne, die Georges schon als Backfisch geliebt hat, macht ihm bewußt, daß er sich von Leuten wie ihrem Vater benutzen läßt; zur Belohnung wird er sie heiraten – aus Liebe, nicht wie im Roman wegen ihres Vermögens.

Alle Figuren, die zu erotischem Begehren fähig sind, dürfen von vornherein auf gewisses Verständnis beim Publikum rechnen – Oberst Ollendorff im *Bettelstudenten* z.B. rächt sich zwar auf ausgesprochen kleinliche und hinterhältige Weise für den Schlag mit Lauras Fächer, aber seiner Jovialität – und seiner Beschränktheit – wegen kann man ihm nicht wirklich böse sein²⁹. Ausgegrenzt sind einzig jene, die (aus welchen Gründen auch immer) kein Begehren (zu) empfinden (vermögen); aber die Repräsentanten dieser (kleinen) Gruppe sind nicht gefährlich, sondern bedauernswert (s.u. Kap. V).

IMAGINATION / SIMULATION

Daß es trotz allem ein Kreuz ist mit der Lust, die sich vielleicht anfühlt wie die Liebe, die man sich insgeheim erträumt, obwohl sie es nicht ist, wird im sentimentalischen Genre der komischen Operette stillschweigend vorausgesetzt, aber verhältnismäßig selten explizit gemacht. Daß Offenbach, Meilhac und Halévy das Thema in *La Vie parisienne* (1866, 2. Fassung 1873) behandeln, ist eher eine Ausnahme.

Lustgewinn liegt für die (männlichen) Figuren in der Zukunft oder in der Vergangenheit, ist aber nie erfüllte Gegenwart: Gardefeu (*La Vie parisienne*, I 8, MH IV, S. 277f.³⁰) nimmt in elegischem Tonfall Abschied von seiner treulosen Geliebten, der Kurtisane Métella (wobei das umgangssprachliche „La coquine me plante là...“ [*Das Luder hat mich abserviert*] einen komischen Kontrast zur Musik bildet) und stellt sich dann vor, wie er in der Maske des Fremdenführers eine schwedische Touristin verführen wird, die er zu diese Zeitpunkt noch gar nicht kennt. Der Brasilianer (I 11, S. 283f.) weiß genau, was er will: Das Vermögen, das er (nicht zum ersten Mal) in seinem Heimatland zusammengestohlen hat, wird für ein halbes Jahr hemmungslosen Vergnügens mit vier oder fünf Luxusprostituierten reichen (im Schlußakt, IV 9, 374f., hat er in der Handschuhmacherin Gabrielle seine erste Favoritin gefunden³¹). Der schwedische Baron Gondremarck, der in erotischer Hinsicht einiges nachzuholen hat, ist wild entschlossen, in Paris endlich etwas zu erleben (Couplets II 6, S. 296f.). Sein Freund und Landsmann, der Baron Frascata, hat ihm einen Empfehlungsbrief an Métella mitgegeben (II 13, S. 313), in dem er sich dankbar

29 Hoffmann 2012, S. 190 konstatiert, daß Ollendorff „ein Stück weit Sympathie beanspruchen“ könne, da er „klar in ein standesbestimmtes Raster männlicher Verhaltensnorm hineingestellt ist, andererseits aber auch Möglichkeiten kleiner Ausweichungen zu nutzen weiß“.

30 Der Text besteht aus drei Triolets, vgl. Gier 2005. Die Nummer wurde erst in der zweiten, für Sänger, nicht wie die erste für singende Schauspieler, geschriebenen Fassung der *Vie parisienne* eingefügt.

31 Er erklärt (ironisch?), sie „gebe seinetwegen nach zwanzig Jahren ihre Tugend auf“, was seine Gäste ihm nicht abnehmen („Turlututu!“). Handschuhmacherinnen wurde allgemein unterstellt, sie böten in ihrem Laden auch sich selbst feil.

und leicht melancholisch an die sechs Wochen erinnert, die er selbst mit jener Dame zusammen war: „De l’amour, non! mais ça le valait bien!“ [*Liebe, nein! Aber es war genauso schön*].

Liebe ist ein unerreichbares Ideal, singt Pauline, sekundiert von Gondremarck (Duett III 7, S. 344: „L’amour, pour moi, c’est le nuage / Qui voyage / Et s’en va vers les pays bleus!“ [*Für mich ist die Liebe die wandernde Wolke, die ins Traumland reist*]). Dabei spielt die Kammerzofe, die anscheinend ein bißchen in den Neffen ihrer Gnädigen verschossen ist (vgl. III 2, S. 325), dem Baron die große Dame vor und tut nur so, als fühlte sie sich zu ihm hingezogen, denn sie hat die Aufgabe, ihn möglichst lange zu beschäftigen; ihr Gefühl steht also in doppelten Anführungszeichen.

Lust erlebt die Gesellschaft der Lebemänner und -damen nur im Rausch (III 10, S. 352-356), auf den allerdings unvermeidlich Katzenjammer folgt – das weiß Métella ganz genau, die Gondremarck anschaulich schildert, wie so eine ausgelassene Gesellschaft nach durchzechter Nacht, „trunken von Champagner und unechter Liebe“ auf die Straße wankt (Rondeau IV 7, S. 366f.).

Das erste Duett des Protagonistenpaars in der *Csárdásfürstin* (Nr. 3) zeigt, daß die beiden sich nicht einig sind, Edwin bedrängt Sylva, die sich zu entziehen sucht. Auf das Noch nicht glücklicher Liebe folgt im zweiten Akt das Nicht mehr: In ihrem zweiten Duett (Nr. 9) erleben beide die Liebe im Imperfekt („Weißt du es noch?“). Die ostentative Verliebtheit, die im folgenden Quartett (Nr. 10) Sylva (mit Boni, ihrem angeblichen Ehemann) wie Edwin (mit Stasi) an den Tag legen, spielen sie nur, um den eigentlich begehrten Partner zu ärgern. Wenn Boni in die Scheidung der (in Wahrheit nie geschlossenen) Ehe einwilligt, so daß Sylva offiziell wieder frei ist für Edwin, haben die beiden doch noch ein Liebesduett (Nr. 12), das allerdings auf falschen Voraussetzungen beruht, wie das unmittelbar folgende Finale (Nr. 13) zeigen wird: Sylva kann nicht akzeptieren, daß Edwin seiner Familie nicht die Chansonnette, sondern nur eine (angeblich) geschiedene Gräfin Kancsiánu als seine Frau zumuten will. Vor diesem Hintergrund kann man den Text von den „tausend kleinen Engeln“, die singen „Habt euch lieb“ (Nr. 12), eigentlich nur ironisch auffassen.

Auch die erotischen Träume der Damen in Reynaldo Hahns „Comédie musicale“ *Ó mon bel inconnu* gründen auf einer falschen Voraussetzung: Der Unbekannte, mit dem Mutter, Tochter und Dienstmädchen des Haushalts Aubertin korrespondieren, ist niemand anders als ihr Gatte, Vater und Arbeitgeber Aubertin selbst. In ihren Briefen kommen alle vier endlich einmal dazu, so zu sein, wie sie eigentlich zu sein glauben³².

Ingeniöser noch spielt William S. Gilbert mit der (Un-)Möglichkeit von Liebe und Lust: Nanki-Poo liebt Yum-Yum, die aber mit dem Scharfrichter Ko-Ko verlobt ist (und außereheliches Flirten wird im Reich des Mikado mit dem Tode bestraft); also demonstriert er ihr höchst anschaulich, wie er sie *nicht* küssen wird (*The Mikado*, Duett I; GS, S. 332f.). – Da Casilda erfahren hat, daß sie als Kleinkind mit dem Thronerben von Barataria verlobt wurde,

32 Vgl. Ödön von Horváth: „Eigentlich bin ich ganz anders, nur komme ich so selten dazu“ (dazu auch der Artikel von Fabienne Meier u.a., in: <http://aware-magazin.ch/2013/05/eigentlich-bin-ich-ganz-anders-nur-komme-ich-so-selten-dazu/>, 16.8.2013).

muß sie ihrem Liebhaber Luiz den Laufpaß geben; beide vergegenwärtigen sich – handgreiflich –, wie sie sich noch vor einer Viertelstunde umarmt und geliebt haben (*The Gondoliers*, Dialog, S. 513f.; GS, S. 513f.).

„Die Teufelchen vom Chor“, singt Lori, die es wissen muß (*Die Fashingsfee*, Terzett Nr. 6), „Die schaukeln und / Die gaukeln uns / So süß die Liebe vor!“ Simulierte Liebe ist nicht nur genauso schön wie aufrichtige (wie Baron Frascata in der *Vie parisienne* meinte), sondern unter Umständen sogar schöner, weil unproblematisch (im Idealfall bekommen beide Partner, was sie wollen); Ronai und Alexandra, die es ernst meinen, haben dagegen einiges durchzustehen und zu durchleiden, ehe sie zusammenkommen.

In einer uneigentlichen Welt verflüchtigt sich der Unterschied zwischen echten und vorgetäuschten Empfindungen³³. Bei Ravenals Auftrittslied in *Show Boat* (s. Kap. I) liegt die Pointe darin, daß das simulierte Gefühl sich zuletzt als aufrichtig erweist. Hansen und Veronika in Friedrich Schröders *Hochzeitsnacht im Paradies* (1942, Hentschke / Schwenn) „spielen“ „Mann und Frau“: „Das Spiel ist herrlich, / Doch sehr gefährlich, / Denn leicht wird Ernst daraus.“³⁴ Wie recht sie damit haben, beweist z.B. Lehárs *Frasquita* (1922, A.M. Willner / H. Reichert), wo sich Hippolyte, der mit Dolly eigentlich nur flirten soll, um Armand eifersüchtig zu machen, prompt in sie verliebt. Bei *Mädi* (Robert Stolz) wird aus einer Scheinehe eine wirkliche.

Die Liebeserklärung als Antwort auf eine „Was wäre, wenn“-Frage ist einer der beliebtesten Topoi in Operettenlibretti, die Beispiele sind kaum zu zählen³⁵.

33 Schon in der *Fledermaus* (1874) kommen in rund der Hälfte aller Nummern (entweder in betrügerischer Absicht oder im Rollenspiel) simulierte Empfindungen zum Ausdruck: Adele täuscht (Duettino Nr. 1b) Schmerz über die angebliche Krankheit ihrer Tante vor, um sich Ausgang zu erschwandeln; Rosalinde übertreibt hemmungslos (Terzett Nr. 4) ihren Kummer über Eisensteins Arreststrafe, obwohl sie der angekündigten Rückkehr Alfreds wegen froh ist, ihn loszuwerden; bei Orlofskis Souper spielt Adele Eisenstein, der sie erkannt hat, eine Dame von Welt vor (Nr. 8); Eisenstein umwirbt als falscher Marquis seine Frau als falsche ungarische Gräfin (Duett Nr. 9; wie im letzten Finale der *Nozze di Figaro* weiß sie, wen sie vor sich hat, er dagegen nicht); Rosalinde singt als ungarische Gräfin der Gesellschaft den Csárdás (Nr. 10) von den „Klängen der Heimat“ vor; Adele (die personifizierte Simulation) gibt (Ariette Nr. 13) Frank Proben ihres schauspielerischen Talents; Eisenstein verhört als falscher Notar seine Frau und deren beinahe-Geliebten (Terzett Nr. 15). In vielen späteren Operetten nehmen Trügen und Täuschen ähnlich großen Raum ein.

34 In die gleiche Richtung zielt die Warnung Peer Billes an Dena in Nico Dostals *Vielgeliebter* (Duett Nr. 11): „Ein Spiel mit der Liebe ist gefährlich“.

35 Weitere Beispiele: Zum Duett *Ciboulette* – Antonin (Nr. 16: sie verrät, was sie Antonin sagen würde, wenn er der Pächter Nicolas wäre) in Reynaldo Hahns *Ciboulette* s.o. In der *Herzogin von Chicago* (Duett Nr. 7) schildert Sándor Rosemarie, wie sie sich lieben würden, wäre sie statt einer Prinzessin „so irgendeine liebe, kleine / Tippmamsell aus dem Büro“. – Bumerli

Brammer und Grünwald bieten in *Gräfin Mariza* gleich deren drei: Zuerst (Duett Nr. 9) verrät Zsupán Lisa, was er ihr sagen würde, wenn er nicht in Mariza verliebt wäre: „Ich möchte träumen, daß du im Arm mir liegst, / Ich möchte träumen, daß du dich an mich schmiegst.“ Rot werden muß sie deswegen nicht, denn „Was geträumt nur wird ist nicht passiert“. Dann (Spielduett Nr. 10) darf Tassilo Mariza zeigen, wie er sie als Kavalier auf einem Ball unterhalten würde: Zuerst spielt er ihr (jeweils Melodram) einen jungen Dandy, dann den „feurigen Kavalier“ „Don Diego di Padilla de Sevilla di Suada de Grenada“ vor („Das ist doch kein Name, das ist ein Rundreisebillet!“ bemerkt Mariza sehr richtig, S. 83), zuletzt singt er als Tassilo, was er ihr sagen würde, wenn sie ihn lieben könnte (Tempo di Valse). Im unmittelbar folgenden Duett Nr. 11 zeigt er ihr, wie er zu ihr sprechen würde, wenn sie ein „armes Mädle!“ wäre: „Sag ja, mein Lieb, sag ja“ – der Kontext macht hinreichend deutlich, daß das „Märchenland“, in das er sie forttragen würde, das Reich sexueller Erfüllung ist. – Prinz Methusalem und Prinzessin Pulcinella (Johann Strauß, *Prinz Methusalem*, 1877) leiden unter dem Zwang der Etikette und stellen sich neidvoll vor (Duett I. Akt), wie einfach ihre Liebe sein könnte, wenn sie „ein Hirt im Alpental“ und eine „arme Sennerin“, bzw. „ein Grisetten klein“ und ein Student wären (übrigens hat Pulcinella vom Leben der arbeitenden Bevölkerung recht antiquierte Vorstellungen, da sie annimmt, eine Grisetten müsse „den ganzen Tag die Spindel dreh'n“).

In der Mythenravestie *Les Travaux d'Hercule* (Claude Terrasse, 1901) formuliert Orphée sehr beredt die Liebeserklärung, die er Omphale machen würde, wenn sie nicht die Frau des Hercules wäre, mit dem man sich besser nicht anlegen sollte (Duett Nr. 6). Wenn er so zu ihr spräche, antwortet sie, würde sie weder Ja noch Nein sagen, entwickelt allerdings sofort bemerkenswert konkrete Pläne für einen *ménage à trois*: Den Winter möchte sie jeweils allein mit ihrem Liebhaber in einer wärmeren Gegend verbringen; selbstverständlich ist sie eine anständige Frau, aber ihrem Verehrer „De petits acomptes courants“ [*die üblichen kleinen Vorschüsse*] zuzugestehen, würde ihr nicht schwerfallen. Expliziter kann sie sich Orphée kaum noch anbieten; leider scheint der Dichter und Sänger für die erotische Praxis unbegabt, ihm genügt ein Traum vom Glück.

Ungewöhnlich komplex ist die Konstellation im Schlußakt von *Rund um die Liebe* (Spielszene Nr. 16): Baron Öttinghausen hat den Grafen von Hempel-Heringsdorf aufgesucht, um ihm mitzuteilen, daß er Comtesse Stella nicht heiraten kann. Für ihn überraschend trifft er dort auf *seine* Stella (die Comtesse in ihrer Rolle als Blumenverkäuferin). Wenn seine adlige Braut kommt, so nimmt Öttinghausen an, wird er ihr erklären müssen, warum es nichts wird mit der Hochzeit; dieses heikle Gespräch probt er zunächst einmal mit seinem ‚Blumenmädle‘ in der Rolle der adligen Dame! Seine Rechtfertigung ist wesentlich ein Hymnus auf die geliebte Frau; an der anderen, der Aristokratin, hat er eigentlich nichts auszusetzen, weil er immer noch überzeugt ist, sie noch nie gesehen zu haben. Daß seine Stella „glücklich“ (so der Nebentext, S. 104) ist, wenn er von ihr schwärmt, kann nicht verwundern; die adlige Braut könnte seinen Überschwang³⁶ als Affront werten, d.h. Öttinghausen muß damit rechnen, daß der Auftritt vor der eigentlichen Adressatin nicht so glatt verläuft wie die Probe. Weil aber das Blumenmädle und die Comtesse ein und dieselbe Person sind, wird die Absage an die standesgemäße Ehe zur

drängt Nadina, statt ihres Verlobten Alexius lieber ihn zu heiraten (Oscar Straus, *Der tapfere Soldat*(2), Duett Nr. 12); auf ihre Frage „Und wenn ich's wirklich tät, ei sag, was hätt' ich dann?“ preist er sich als der „beste Ehemann“ an: „Ich geb Dir morgens einen Kuß und mittags kriegst Du zwei / Und abends, wenn Du artig bist, geb ich vielleicht Dir drei.“

36 Der vor allem im jubelnden Walzer greifbar wird, zu dieser Melodie Klotz 2004, S. 672f.

aufrichtigsten Liebeserklärung, die sich denken läßt; Stella kann mit Recht erklären: „So hab ich die Liebe mir vorgestellt“ (S. 104), und das Märchenglück ist perfekt.

TRÄUME

Der verliebte Orphée in *Les Travaux d'Hercule* ist nicht der einzige, der nur im Traum glücklich ist; Operettenfiguren träumen überhaupt ziemlich viel.

1921 wurde in Berlin ein längst vergessenes Stück mit dem emblematischen Titel *Der Traum vom Glück* aufgeführt (Musik Martin Knopf, Buch v.d. Becke³⁷); daneben gibt es den *Traum einer Nacht* (Hans May 1932, Wolff/ Behr), den *Traum-Express* (Robert Katscher 1931, Farkas / Grünbaum) oder eine *Traumkomtesse* (C.G. Pilz 1920, Ludwig)³⁸, hinzu kommen Zusammensetzungen wie *Ein Walzertraum* (Oscar Straus). Auch in Frankreich sind Titel wie *Le Rêve de Madame X.* oder – natürlich – *Le Rêve d'amour* nicht selten.

Jacques Offenbach und seine Librettisten haben in *La Belle Hélène* den schönsten aller erotischen Wunschträume inszeniert, der allerdings gar keiner ist: Hélène bittet Calchas, den Oberpriester, ihr (durch die Macht der Götter) Pâris, den sie begehrt, dessen Werben sie aber keinesfalls nachgeben will, im Traum zu zeigen (II 8, MH I, S. 238); wenn eben jener Pâris gleich darauf leibhaftig an ihrem Lager steht, kann sie guten Gewissens so tun, als hielte sie ihn für das versprochene Traumgesicht (Duett Nr. 15). Seit Sigmund Freud kommen Träume nicht mehr von den Göttern, sondern aus dem Unbewußten; Egon Friedell und Hans Sassmann haben dem in ihrer Neufassung der *Schönen Helena* für Max Reinhardt (1931, s.u. Ausblick) Rechnung getragen: Helenas „unruhige Träume“, so Calchas, „erfüllen nur [ihre] Wünsche“ (*Die schöne Helena*(2), S. 10).

Überhaupt scheint es, daß Operettenfiguren häufiger träumen, seit Grundgedanken aus Freuds *Traumdeutung* (1900) Teil der Allgemeinbildung geworden sind, und die meisten Träume verheißen sexuelle Befriedigung, die das Leben am Tag nicht gewährt³⁹: Die Herzogin und Hans von Mayburg in

37 Nach Stieger, Titelkatalog, s.v.; ebd. die weiteren genannten Titel.

38 Den Rahmen für die Liebesgeschichte in Eduard Künnekes *Traumland* (1941, Eduard Rhein) liefern die Dreharbeiten zu einem Operettenfilm; unter dem „Traumland“ kann man zum einen die fiktionale Operette (mit dem Titellied „Komm ins Traumland mit mir“), zum anderen die Traumfabrik des Unterhaltungsfilms, und drittens die Südseeinsel verstehen, auf der ein Teil der Dreharbeiten stattfindet.

39 Besonders deutlich ist das bei der Erzählung („Heut nacht hab' ich geträumt von dir“) aus Kálmáns *Veilchen von Montmartre*, die oft als Einlage in die *Csárdásfürstin* (wo Edwin keine Solonummer hat) übernommen wird: „Ich sah dein Bild ganz unverhüllt, so wie ich nie dich sah. / Küsse mich, so flehte ich, und du, du sagtest ja.“

Ihre Hoheit die Tänzerin (Walter W. Goetze) stellen fest (Duett Nr. 4): „Wenn schöne Frauen träumen, / Kanns nur von Liebe sein!“

Lotte, der jüngsten von Walter Kollos *Drei alten Schachteln* (1917), wird „Im alten Parke von Sanssouci“ „Ein Märchenglück, ein Sommertraum“ zuteil (Auftrittslied Nr. 1):

[...] ein Kavalier / Aus der Rokokozeit – so liegt mir’s im Sinn – / Trat lachend hervor
– zu der Schläferin / Und brach eine Knospe vom Rosenstrauch / Und neigte sich zu
ihr und – küßt’ sie wohl auch. / Jawohl, er küßt mich – man träumt ja so oft, / Was
man, ach, im Wachen nur fürchtet und – hofft –

Die Schauspielerin Silvia Lombardi in Korngolds *Stummer Serenade*, die sich wach nicht einzugestehen vermag, daß sie ihren Schneider Coclé anziehend findet, entschädigt sich selbst durch einen Traum, in dem der Begehrte nachts in ihr Zimmer eindringt und sie küßt (s.o.). – Daß Lisa und Zsupán gern voneinander träumen möchten (*Gräfin Mariza*, Duett Nr. 9), sahen wir schon.

In Frankreich, wo André Breton und die Surrealisten auf Freud aufmerksam machten, schrieben Yves Mirande und Gustave Quinson (Gesangstexte: Albert Willemetz) 1923 für Maurice Yvain ein Operettenbuch, das sich wie ein Kommentar zum Begriff des ‚Tagesrests‘ liest: In *Là-haut*⁴⁰ träumt der Protagonist Evareste Chanterelle (nach einem, sicherlich reichlichen, Mittagessen), er wäre gestorben: Petrus begrüßt ihn im Himmel, wo er es allerdings nicht lange aushält, da seine Witwe unten auf der Erde nahe daran scheint, dem Charme seines Veters zu erliegen. Erst im letzten Bild stellt sich heraus, daß alles nur ein Traum war, den Evariste mit Personen seines Umfelds bevölkert hat: Emmas Schutzengel, der dem Alkohol nicht abgeneigte Frisotin, ist sein Chauffeur, Petrus sein Erbonkel, seine Frau und der Vetter, auf den Evariste im Leben wie im Traum eifersüchtig ist, treten unter ihren richtigen Namen auf; für die Freundin seiner Frau, die zum attraktiven Engel mutiert, hat der Träumer wohl eine nicht eingestandene Schwäche. Hier wie bei der (wohl unbewußten) Angst, Emma an einen anderen zu verlieren, hebt der Traum schulmäßig Verdrängtes ins Bewußtsein.

Robert Planquettes Librettisten H. B. Farnie, Henri Meilhac und Philippe Gille verwandelten in *Rip van Winkle* (UA London 14.10.1882, englisches Buch; die französische Fassung – *Rip*, „Opéra-Comique“, EA Théâtre des Folies-Dramatiques 11.11.1884 – wurde wesentlich verändert⁴¹) den zwanzigjährigen Schlaf der Titelfigur⁴² in einen Traum: Rip, der zu Beginn ein Loblied auf die Faulheit singt (Air Nr. 2), streift lieber durch die Wälder, die sein Heimatdorf Katskil

40 Dazu Klotz 2004, S. 803-809.

41 Zu den beiden Fassungen und zur Aufführungsgeschichte s. Gänzl, Bd 2, S. 1212f.

42 Vorlagen waren die Erzählung *Rip van Winkle* von Washington Irving (1819) und ihre Dramatisierung von Dion Boucicault (London 1866); die Geschichte gehört in den Umkreis der Siebenschläfer-Legende (ATU 766), vgl. Hermann Kandler, *Siebenschläfer*, in: EM, Bd 12, Sp. 662-666.

(im Staat New York) umgeben, statt zu arbeiten. Eines Tages entdeckt er in einer Höhle den Schatz, den ein holländischer Seefahrer versteckt haben soll (Légende, Nr. 4); wer ihn berührt, verfällt der Sage nach in einen zwanzig Jahre währenden Schlaf. Beim Versuch, den Schatz zu heben, schläft Rip tatsächlich ein; im Traum erscheinen ihm die Geister der toten Seeleute und ihr Kapitän Hudson⁴³ (Scène, Chœur et Chanson, Nr. 14), ein Vetter von Wagners Fliegendem Holländer:

On m'appelle Hendrick Hudson, / Et je me ris des orages, / Des flots et des naufrages
/ Comme d'une chanson! / Oui, sous la mer profonde, / Marins de l'autre monde, /
Nous naviguons encor, / Protégés par la mort, / Nous marchons droit, / Cherchant
toujours le port!

[*Ich heiße Hendrick Hudson und lache über Stürme, Flutwellen und Schiffbrüche wie über ein Lied! Ja, unter dem tiefen Meer segeln wir als Seeleute des Jenseits immer noch, unter dem Schutz des Todes folgen wir unserem Weg, immer auf der Suche nach dem Hafen!*]

Das zweite Bild des III. Aktes zeigt die Rückkehr des immer noch träumenden Rip in sein Heimatdorf nach zwanzig Jahren: Seine ‚Witwe‘ Nelly hat sich endlich entschlossen, den Bürgermeister zu heiraten, ihre Kinder sind erwachsen. Rip, der selbst die Last der Jahre spürt, gerät in Panik, als er die gealterte Nelly sieht. Endlich wacht er auf; der Schatzfund hat ihn reich gemacht, viel wichtiger ist ihm aber die wiedergefundene Jugend, der er ein enthusiastisches Loblied singt (Air Nr. 26).

Die Textdichter von Lehárs *Zigeunerliebe* (1910) orientieren sich noch am älteren Typus des prophetischen Traums⁴⁴: Ein Orakel ermöglicht Zorika einen Blick in die Zukunft, sie sieht, wie es ihr ergehen wird, wenn sie ihren reichen Verlobten Jonel verläßt und dem verwirrenden Zigeunergerger Józsi folgt – so schlecht, daß sie nach dem Erwachen aufatmend zu Jonel zurückkehrt. Natürlich handelt es sich auch hier um einen innerseelischen Vorgang: Im Traum klärt sich für Zorika, was sie eigentlich will.

In Leo Falls einaktigem „Alt-Wiener Singspiel“ *Brüderlein fein* (1909, Julius Wilhelm) besucht die allegorische Figur der Jugend, so, wie sie in Ferdinand Raimunds *Mädchen aus der Feenwelt* (1806) von Therese Krones verkörpert wurde, den Domkapellmeister Josef Drechsler, der (wohl zu Unrecht⁴⁵) als Komponist des Liedes „Brüderlein fein“ galt, und seine Frau an ihrem vierzigsten Hochzeitstag und erlaubt ihnen, im Traum die erste Stunde ehelicher Zweisamkeit noch einmal zu erleben. Begehren erscheint hier sublimiert zur Erinnerung: Das Paar findet wieder, was es nie verloren hat.

43 Henry Hudson (ca. 1565-ca. 1611), dem Hudson River und Hudson Bay ihren Namen verdanken (vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Henry_Hudson, 28.1.2014), war natürlich Engländer. Zum Holländer mutiert er zweifellos unter dem Einfluß Richard Wagners.

44 Klotz 2004, S. 500 zieht eine Parallele zu den Wiener „Besserungsstücken“ der Restaurationszeit.

45 Dazu Vita Huber, in: PEnz, Bd 2, S. 174.

Ketty, die vernachlässigte Frau des amerikanischen Geschäftsmanns Stevenson in André Messagers *Passionnément* (1926), verbringt eine Nacht mit dem jungen Franzosen Robert Perceval (er hält sie für ihre Nichte ‚Margaret‘, die gar nicht existiert); damit er ihr nicht weiter nachstellt, reden ihm am nächsten Morgen Kettys Kammerzofe und der Kapitän von Stevensons Yacht ein, er hätte alles nur geträumt (Terzett III 5, S. 84f.). Fast ist Robert schon geneigt ihnen zu glauben, da liefert ihm ausgerechnet seine eifersüchtige Geliebte Hélène den Beweis, daß ‚Margaret‘ in der Nacht tatsächlich in der Villa war (III 6, S. 86f.).

SCHEINPROBLEME

Mit Recht kritisiert Volker Klotz⁴⁶ die „erzwungene Scheinkatastrophe am Ende des II. Akts“ der *Csárdásfürstin* und vieler anderer (zumal Wiener) Operetten. Dabei ist freilich zu berücksichtigen, daß selbst grundsätzlich lösbare Alltagsprobleme – wie die unterschiedliche soziale Herkunft der beiden Protagonisten, die z.B. in Lehárs *Eva* (Kapitalist – Arbeiterin) oder *Wo die Lerche singt* (Stadt – Land) verhandelt wird – den Geschichten durchaus unerwünschte Ernsthaftigkeit und Lebensnähe zu verleihen drohen. Der von Karl Kraus so geschätzte ‚Unsinn‘ kann sich nur entwickeln, wenn „substanziöse Konflikte [...] aus konsequenzlosen Handlungen entstehen und von komischen Subjekten märchenhaft folgenlos aufgelöst werden“⁴⁷, wobei freilich der Verzicht auf Bezüge zur jeweils zeitgenössischen Realität allein noch keine Garantie für absurde Komik und die Entfesselung der Phantasie bietet. So originelle Einfälle, wie sie William S. Gilbert z.B. im Einakter *Trial by Jury* (1875), dem ersten Libretto, das er für Sullivan schrieb, hatte – da der junge Mann, den eine alte Flamme wegen Bruch des Eheversprechens verklagt hat, inzwischen anderweitig gebunden ist und leider nicht zwei Damen heiraten kann, nimmt der Richter selbst die Klägerin zur Frau –, sind leider selten.

Das Märchen, das den Figuren nur ein rudimentäres Innenleben zugesteht, kommt ohne Scheinkatastrophen aus. Erst die Kreuzung von Märchen und (psychologischem) Drama macht es erforderlich, daß das Einvernehmen des Protagonistenpaars im zweiten Akt nachhaltig gestört wird; da die Verstimmungen dann aber wieder rest- und folgenlos beseitigt werden sollen, kommt als Ursache eigentlich nur ein Mißverständnis in Frage.

Grüezi (oder *Himmelblaue Träume*) von Robert Stolz (Zürich 1934, R. Gilbert / A.L. Robinson) zeigt sehr deutlich, daß ein Bühnenstück ohne Konflikte kaum Interesse beanspruchen kann: Ein Schweizer Hotelier, seine drei Söhne und ein Regisseur, der im bewußten Hotel einen Film drehen soll, sind alle in Gritli verliebt, und alle fünf sind anständige Kerle, die vor allem wollen, daß das Mädchen glücklich wird. Erwartungsgemäß nimmt sie den Regisseur, die Söhne werden

46 Klotz 2004, S. 454 und passim.

47 Quissek 2012, S. 30.

für ihren Verzicht mit den Gewinnerinnen eines internationalen Preisausschreibens abgefunden, der Vater sieht ein, daß er für eine junge Frau zu alt ist. Die Geschichte trägt nur über drei Akte, weil Gritli eine Probe der Filmleute (für eine Liebesszene) gründlich mißverstehet. Kein Wunder, daß das Buch, das höchstens als Werbung für den Schweizer Fremdenverkehr Interesse beanspruchen kann, Stolz nicht sonderlich inspiriert hat.

Meist werden die Hemmnisse, die das glücklichen Ende verhindern könnten, auf recht vorhersehbare Weise aus dem Weg geräumt: Die jungen Leute, die nach dem Willen der Alten heiraten sollen, sind beide längst in andere Partner verliebt (Carl Michael Ziehrer, *Drei Wünsche*, 1901, L. Krenn / C. Lindau – das Stück beweist übrigens, das eine von Stereotypen geprägte Intrige Dialogwitz und hinreißende Musik keineswegs ausschließt⁴⁸), oder eine alte Bindung ist für beide gleichermaßen bedeutungslos geworden (Janku und Suza in Lehárs *Rastelbinder* haben längst vergessen, daß sie als Kinder in der Slowakei miteinander verlobt wurden, und andere Partner gefunden; ähnlich in Künnekes *Vetter aus Dingsda*, wo Julia allerdings lange nicht wahrhaben will, daß sie Roderich nicht mehr liebt)⁴⁹.

Robert Bodanzky und Friedrich Thelen, die für Oscar Straus das Buch zu *Rund um die Liebe* schrieben, weichen von der Konvention ab, da sie im zweiten Finale kein Scheinproblem schaffen, sondern ein vorher entstandenes Mißverständnis auflösen: Comtesse Stella, die als Blumenmädchen verkleidet ihren Bräutigam Öttinghausen (der in der Rolle seines eigenen Kutschers ein letztes galantes Abenteuer erleben will) unter die Lupe genommen und sich sofort in ihn verliebt hat, erfährt vom neureichen Bachmayer, dessen Tochter hätte sich mit Öttinghausen verlobt. Daß der Baron (der im Gegensatz zu Stella nicht weiß, wen er vor sich hat) nicht seine Braut, sondern das Blumenmädchen Stella begehrt, ist unproblematisch, da beide ein und dieselbe sind; wenn Stella allerdings hört, daß er sich noch um eine dritte bemühen soll, fühlt sie sich hintergangen. Ehe sie Konsequenzen ziehen kann, wird ihr aber klar (Finale II Nr. 14), daß Bachmayers ‚Baron‘ nicht Öttinghausen ist (sondern dessen Kutscher Vinzenz); der Skandal, den die Aufdeckung der Maskerade verursacht, führt den echten Baron zur Einsicht, daß seine Entscheidung für die standesgemäße Heirat und gegen die Verbindung mit seinem ‚Blumenmädchen‘ falsch war (Finale II, S. 91: „Jetzt weiß ich, was ich möcht“; Text- und Musikzitat seines Entrée, Nr. 4). Wenn der Vorhang fällt, ist alles in schönster Ordnung, nur Öttinghausen weiß das noch nicht.

48 Zahlreiche weitere Beispiele für beiderseits aneinander uninteressierte Paare ließen sich anführen: vgl. etwa Bruno Granichstädten, *Auf Befehl der Kaiserin* (1915, Jacobson / Bodanzky); August Pepöck, *Der Reiter der Kaiserin* (1941, Nästlberger / Czibulka); Fred Raymond, *Flieder aus Wien*, (1949, Hannes Reinhardt); Ralph Benatzky, *Zirkus Aimée* (1932, Curt Goetz).

49 Wer seinen Wunschpartner an einen glücklicheren Rivalen (oder eine Rivalin) verliert, bleibt dennoch nicht allein: Edwins Braut Stasi (Kálmán, *Die Csárdásfürstin*) findet ihr Glück mit Boni; Mascha (Straus, *Der tapfere Soldat*) will Nadines Bräutigam Alexius von Anfang an für sich und bekommt ihn zuletzt auch; in Falls *Liebem Augustin* wird das glückliche Ende durch Partnertausch herbeigeführt: Helene, die keine Prinzessin ist, darf ihren Augustin heiraten, dessen Braut Anna (die wirkliche Prinzessin) bekommt den Fürsten Nikola; in *Passionnément* (Messenger) wird es der Zofe Julia sicher gelingen, Stevenson einzufangen, der seine Frau für ihre neue Liebe Perceval freigegeben hat; etc.etc.

Damit ist das vielleicht beliebteste aller Scheinprobleme angesprochen, nämlich, daß der geliebte und der von der Staatsraison, dem Wunsch der Eltern etc. bestimmte Partner ein und dieselbe Person sind – sei es, daß die Dame dem Herrn ihre wahre Identität verbirgt (z.B. um sich für eine frühere Zurückweisung zu rächen), oder daß beide sich ineinander verlieben, ohne zu wissen, wen sie jeweils vor sich haben (s.u. Kap. III).

Eine Frau, die sich von ihrem Mann trennen will, meint es in der komischen Operette nie ernst. Blanka in Franz Lehárs *Blauer Mazur* hat am Hochzeitstag zufällig mit angehört, wie ihr Ehemann im Gespräch mit einem Freund seinem ungebundenen Junggesellenleben nachtrauerte, und ihn auf der Stelle verlassen⁵⁰. Sie findet Zuflucht bei einem alten Freund ihrer Mutter; allein in ihrem Zimmer, überdenkt sie die Situation (Finale II Nr. 9): „Ich bin so ganz allein, ach, und er ist so weit. / Ob sich sein Herz nach mir sehnt?“ – nach dauerhafter Trennung hört sich das kaum an⁵¹. Leo Falls „Geschiedene Frau“ Jana (1908, Text Victor León) besteht auf der Auflösung ihrer Ehe, obwohl sie nicht wirklich glaubt, daß ihr Mann sie während seiner Reise im Schlafcoupé mit Gonda van der Loo, der Propagandistin der freien Liebe, betrogen hat. Auch in Ralph Benatzkys „musikalischem Spiel“ *Meine Schwester und ich* (1930, Text Robert Blum) macht die Eingangsszene im Gerichtssaal klar, daß die unüberwindliche Abneigung der Scheidungswilligen keineswegs echt ist⁵².

Wenn Reynaldo Hahns Ciboulette sich ihre Zukunft aus der Hand lesen läßt ((1) I 2. Bild, S. 47), kündigt ihr die „Mère Pingret“ an, sie werde sich bis über beide Ohren in einen jungen Mann verlieben, aber sehr unglücklich sein; Ciboulettes Reaktion ist: „Ach, was für ein Glück!“ Nach Ansicht der ausnahmslos männlichen Autoren sind Frauen sprunghafte Geschöpfe, die nicht genau wissen, was sie wollen, und nicht nur das Glück, sondern auch das Leid der Liebe lustvoll auszukosten vermögen. Blanka oder Jana gefallen

50 Eine ähnliche Überreaktion einer jungen Braut gibt es schon in Jacques Offenbachs Einakter *Un Mari à la porte*: Suzanne ist empört, weil ihr Mann ihre blauen Augen als blau und nicht, wie sie verlangte, als schwarz bezeichnete und weil er sie einen Geschäftsbrief nicht lesen ließ (Dialog, 2. Szene); zur Strafe will sie ihm in der Hochzeitsnacht den Zutritt zu ihrem Schlafzimmer verwehren.

51 Im „visionären“ Valse moderato (S. 72) wird sie noch deutlicher: „Was sich ein Mädchen erträumt, / Sich in seligen Stunden ersehnt, / Einem Manne sein Alles zu sein, / Dieses Glück nenn’ ich mein! / Eine nur liebt er, nur mich! / Ja, für ihn lebt kein Weib sonst, nur ich!“

52 Auch in Cole Porters Musical *Kiss Me, Kate* (1948, Dialoge Sam und Bella Spewack / Gesangstexte Porter), das noch eindeutig in der Tradition der Operette steht, wird von Beginn an deutlich, daß Fred und Lilli noch etwas füreinander empfinden, obwohl sie geschieden und beide mit anderen Partnern liiert sind.

sich in der Rolle der Gekränkten bzw. Betrogenen, weil sie die Trennung für ebensowenig endgültig halten wie Ciboulettes Antonin seinen Suizid (s. o.).

Eine Alternative zu den ewigen Mißverständnissen, die ein verliebtes Paar auseinanderzubringen drohen, zeigt Richard Kessler in *Der Tenor der Herzogin* (für Eduard Künneke, 1930) auf: Die Ehe von Rudolf und Hilde gerät zu keinem Zeitpunkt in Gefahr, aber der seltsame Moralbegriff der bigotten Herzoginwitwe, die als ersten Tenor (und Objekt ihrer Begierde) nur einen unverheirateten Sänger akzeptiert, zwingt die beiden, ihre legitime Verbindung (und das gemeinsame Kind) zu verheimlichen. Bei der hohen Frau und ihren Moralaposteln gilt Hilde als Schwester, bei anderen, z.B. dem Hoftheaterintendanten, als Geliebte Rudolfs. Sie erregt das erotische Interesse des Neffen der Herzoginwitwe, während der Intendant sie gar heiraten will. Im zweiten Finale bricht ergötzliches Chaos aus: Hilde wird (ungefragt) zur ersten Hofdame ernannt (was räumliche Trennung von ihrem Mann bedeuten würde), der Intendant gibt (eigenmächtig) ihrer beider Verlobung bekannt. Wenn der kleine Sohn in den Saal stürmt und Hilde „Mama“ nennt, sind natürlich alle die schönen Pläne hinfällig.

ADDITIVE DRAMATURGIE

Zwischen Operette und Revue bestehen vielfältige Verflechtungen: Textdichter und Komponisten sind z.T. dieselben⁵³, Erik Charell brachte in Berlin ältere Operetten wie Gilberts und Sullivans *Mikado* (1927) oder Lehárs *Lustige Witwe* (1928) als Ausstattungsstücke mit zusätzlichen Balletteinlagen heraus, ehe er neue ‚Revueoperetten‘⁵⁴ (Raph Benatzky u.a., *Im weißen Rößl*, 1930) schreiben ließ.

In seinen beiden Spielarten als (satirische) Jahres- und Ausstattungssrevue bietet das Genre

1. eine gleichgeordnete Reihung von Szenen (Sketche), Conférences und Bildern (mit Gesang und Tanz), die
2. entsprechend dem Nummernschema keinen oder nur einen losen Zusammenhang aufweisen in Form einer Rahmenhandlung oder von Conférencier-Figuren⁵⁵.

53 Vgl. z.B. Jacques Offenbachs Karnevalsrevue (*Le Carnaval des revues*, 1860, Eugène Grangé / Philippe Gilles), die vor allem wegen der Parodie auf den ‚Zukunftsmusiker‘ Wagner häufig zitiert wird [die deutsche Erstaufführung (in einer Bearbeitung von Annegret Ritzel) fand im Juni 2013 in Bad Ems statt, vgl. Bad Emser Jacques-Offenbach-Journal 14 (Juli 2013), S. 6-12], oder Paul Linckes Jahresrevuen *Donnerwetter; tadellos!* (1908) und *Hallo! Die große Revue!* (1909) für das Berliner Metropoltheater (dazu Kothes 1977, S. 29).

54 Dazu ebd., S. 106-108.

55 Ebd., S. 14, wo auch ein Text von Fritz Grünbaum aus dem Programm einer Wiener Revue (1925) zitiert wird: ‚Was ist eine Revue? Revue ist..., wenn es keine Handlung gibt..., wenn die Ausstattung eine Milliarde kostet... Was aber sollte die Revue sein? Eine geistreiche Aneinanderreihung unzusammenhängender, Auge, Ohr und Vernunft befriedigender Szenen, die unseren Alltag verspotten [...]‘.

Die Operette dagegen verzichtet zwar nicht auf eine Intrige, aber deren Uneigentlichkeit stellt ihre Stimmigkeit in Frage. Die musikalischen Nummern sind oft nur sehr lose oder gar nicht mit dem Geschehen verbunden⁵⁶, viele Eingangschöre erfüllen z.B. lediglich eine musikalische Konvention. William S. Gilbert verspottet in *Iolanthe* (1882) selbstironisch die Gewohnheit (die er selbst in fast allen seinen Libretti für Sullivan befolgt!), in der ersten Szene ein singendes (und tanzendes) Kollektiv auftreten zu lassen:

Tripping hither, tripping thither, / Nobody knows why or whither [...] SOLO – CELIA.
[...] If you ask the special function / Of our never-ceasing motion, / We reply, without
compunction, / That we haven't any notion! (GS, S. 203)

In Kálmáns *Zigeunerprimas* erzählt Sári ihren Geschwistern „die Geschichte von der stolzen Königstochter die keinen Mann wollte“ (Nr. 3, S. 18-22). Zweck der Nummer ist wesentlich, einen Auftritt des Kinderchors (der den Refrain wiederholt) zu ermöglichen.

Nach dem Ersten Weltkrieg verstärkt sich (natürlich auch und vor allem der durch Schallplatte und Radio eröffneten neuen Verbreitungsmöglichkeiten wegen) die Tendenz, in Operetten „von vornherein eingängige Schlager [...] zur Weiterverwertung über den Bühnenzweck hinaus“⁵⁷ einzubauen. In Paul Ábrahám's erstem Welterfolg *Viktoria und ihr Husar* (1930, Grünwald / Löhner-Beda) zitiert das von einem ‚falschen‘ Paar (der mit Janczi verbandelten Zofe Riquette und Ferry, dem jungen Ehemann der Japanerin O Lia San) gesungene Duett „Do-do-do“ (Nr. 10) eine Revuenummer, die Ferry angeblich in London gehört hat; ähnlich schwach ist in Künnekes *Lady Hamilton* der Vortrag des Duetts von der Rosi aus Uruguay motiviert. (Was natürlich nichts daran ändert, daß beide Nummern hinreißend sind.)

Sebastianis Walzer „Nur für Natur“ (Nr. 11, S. 628) in Straußens *Lustigem Krieg* hat den Charakter einer Einlage⁵⁸: Der geschwätzige Marchese erzählt hier eine Ehebruchsgeschichte, deren Hauptfiguren im Stück nicht auftreten und von denen auch an keiner anderen Stelle die Rede ist. Er steht allein auf der Bühne, wendet sich also ans Publikum, einziger Grund dafür ist seine chronische Klatschsucht:

56 Der Kritiker Eduard Hanslick nannte schon *Carneval in Rom* und *Die Fledermaus* von Strauß „große Potpourri's aus Walzer und Polkamotiven“, vgl. Quissek 2012, S. 14.

57 So Klotz 2004, S. 93, über Paul Ábrahám, dem er mit Recht eine Neigung zur „additiven Reihung von Einzelnummern“ bescheinigt, deren „musikalisches Gepräge [...] dramatisch beliebig“ sei: „Sie entspringen nicht zwingend der jeweiligen szenischen Situation“ (ebd.).

58 Strauß fügte ihn nachträglich ein, weil Girardi sich noch einen wirkungsvollen Auftritt wünschte, s.u. sowie Fink 2000. – Die äußerst effektvolle Nummer bietet Gelegenheit, tenorale Wohlklang zu entfalten (vgl. die Interpretation von Jörg Schneider in der Aufnahme von Ulf Schirmer mit dem Radio Symphonieorchester Wien, 2 CD 2000, ORF RSO 240), Girardi dürfte allerdings eher die Komik der geschilderten Situation betont haben.

Nun habe ich wohl gelobt, nicht davon zu sprechen, aber die Geschichte ist zu pikant, ich kann sie nicht verschweigen! (II 7, S. 627, nach dem Erstdruck des Textbuchs)

Gräfin Melanie hat ein Verhältnis mit ihrem ‚jungen und galanten‘ Cousin; während eines Jagdausflugs bleiben die beiden zurück, während ihr Mann einen Hirsch verfolgt: „Dort ein Schuß, bum! Und hier ein Kuß“. Zur Handlung der Operette steht diese Geschichte in keinem Bezug, sie mag allerdings Rückschlüsse auf Sebastianis Persönlichkeit erlauben (vermutlich partizipiert er sensationslüstern an den Liebesabenteuern anderer, um die Monotonie seines eigenen Lebens zu kompensieren).

Die ältere Wiener Operette knüpft mit Couplets der Komiker, die, der Passepartout-Refrain macht es deutlich, auf Erweiterung durch aktualisierende Zusatzstrophen angelegt sind, an die Tradition des Volkstheaters (Nestroy) an. Franz von Suppés Librettisten (oder Theaterpraktiker, die die Bücher zum Druck einrichteten?) bieten von vornherein eine Vielzahl von Strophen zur Auswahl: Die (nach dem Ersten Weltkrieg gedruckte) Reclam-Ausgabe der *Schönen Galathee* (1865, Poly Henrion) bietet nicht weniger als dreizehn für Ganymeds⁵⁹ Couplet (Nr. 6, S. 46-51, Refrain: „Doch so klassisch, klassisch, klassisch, doch so klassisch nicht wie wir“), eine frühe Ausgabe von *Fatinitza* (1876, Zell / Genée) immerhin deren neun für das Couplet Izzet Paschas ((2) Nr. 13, S. 22f., Refrain: „Ein bißel auffrischen, / Ein bißel aufmischen, / Das wär nicht so schlecht“). Ollendorffs Couplet im *Bettelstudenten* (Nr. 12, II 9, S. 67f.) mit dem prägnanten Refrain „Schwamm drüber!“ bringt es auf achtzehn Strophen⁶⁰.

Die ersten drei Strophen des Sittenkommissions-Couplets im *Zigeunerbaron* (Carnero, bzw. Carnero mit Mirabella, Zsupán und dem Chor) wurden der Zensur nachträglich vorgelegt (das Libretto wurde am 17.9.1885, das Couplet am 27.9. eingereicht, die Aufführung wurde am 28/30.9. genehmigt⁶¹); am 30.10. – nur sechs Tage nach der Uraufführung – wurden zwei weitere Strophen übersandt, die offenbar auf Skandale in London und Berlin anspielen, am 6.11. folgten drei neue⁶²; die am 12.11. vorgelegte Strophe ist eine Huldigung an den Komponisten⁶³.

59 Bei der Uraufführung in Berlin (und der gut zwei Monate später folgenden Wiener Erstaufführung) wurde er von der Hosenrollen-Spezialistin Anna Grobecker verkörpert, vgl. Roser 2007, S. 109.

60 So die Anmerkung von Anton Würz in der Reclam-Ausgabe, die auf einem nach 1882 handschriftlich vervielfältigten Soufflierbuch basiert (S. 7); er gibt nur die ersten vier wieder, „da die folgenden in ihren zeitbedingten Anspielungen unverständlich geworden sind“ (S. 68n).

61 *Der Zigeunerbaron*, S. 713/14.

62 Die zweite und dritte betreffen anscheinend von der Tagespresse kommentierte Fälle; der „Maler“ in der dritten Strophe könnte mit dem in der zweiten Strophe vom 30.10. erwähnten Berliner „Maler“ identisch sein.

63 Alle neun Strophen sind in der Kritischen Edition abgedruckt, S. 754-756.

In Benatzkys *König mit dem Regenschirm* (1935) gibt es eine Figur, die nur auftritt, um ein Chanson zu singen, dann wieder geht und vorher oder nachher keinerlei Einfluß auf die Handlung nimmt: Minister Morelli hat eine Nummer der fiktiven Operette *Bimbo* verbieten lassen, die (mit einer frivolen Pointe) die eigenwillige Innenpolitik des Premierministers d'Avancourt veralbert; dieser bestellt die Sängerin ein, damit sie das Lied dem Ministerrat vorträgt, und hebt daraufhin das Verbot auf. – Auch die „rote Lisi“ in Leo Falls *Fidelem Bauern* (1907, V. León) hat nur eine einzige Nummer (das Duett mit ihrem Jungen Heinerle) und ist auch nicht an Ensembles beteiligt.

Der alte Beaubuisson, der seiner dominanten Ehefrau entkommen ist und (offenbar zum ersten Mal in seinem langen Leben) den Opernball besucht, der Richard Heuberger's Operette den Namen gibt, hat dort Féodora (genannt Dodo), eine (wohl nicht besonders renommierte) Kokotte, aufgegebelt. Sie läßt sich ins Séparé einladen und bestellt ein opulentes Souper (das Beaubuissons Geldbeutel arg strapaziert, II 2); eigentlich ist sie aber auf der Suche nach dem „kleinen Marquis Rivarolles“ (II 7), der nur leider bereits eine andere Begleiterin hat (II 12). Ehe sie dem Alten endgültig ausrückt und im Ballsaal auf die Suche nach finanziell (und auch sonst) potenteren Gästen geht, führt sie ihm noch das „kleine, slovakische Bauerntänzchen“ vor, mit dem sie sich in Paris produziert (wobei sie ihre körperlichen Vorzüge gebührend herausstreicht, Duett Nr. 9):

Im Dorf die kleine Babuschka / Hundsjung und bäurisch-dumm, / Die tanzt zur Mundharmonika / Den ganzen Tag herum. [...] Babuschka, o Babuschka, / Du bist ein schönes Mädél ja! / (*deutet mit beiden Händen auf die Stirn*) Da hast was! / (*deutet auf Ihren Oberkörper*) Und da hast was! / (*schlägt sich mit beiden Händen auf die Beine*) Und hast auch etwas da! / (*die nächsten acht Takte tanzt sie u. bläst dazu auf einer Mundharmonika, die sie aus der Tasche zieht*) Babuschka, die Babuschka / Sagt: „Wart' nur, Papsusch, Mamuschka, / Mit der Zeit / Macht Euch schon Freud' / Die kleine Babuschka!“

Diese Nummer ist ein schönes Beispiel für den „folkloristischen Zitate-reichtum der Operette“, mit dem das Genre zu einer Symbiose der heterogenen ethnisch-kulturellen Elemente in der Donaumonarchie beizutragen bemüht war⁶⁴. Im Pariser Milieu des *Opernballs* hat sie den Charakter einer kaum motivierten Einlage, die von den handelnden Figuren (Beaubuisson eingeschlossen) gar nicht zur Kenntnis genommen wird.

Wie Dodo, die nach diesem Duett aus der Geschichte des *Opernballs* tanzt, finden auch andere Nebenfiguren keine Bindung zur Handlung der Operette, in der sie auftreten: Kasulke in Nico Dostals *Clivia* (1933, Charles Amberg), der mit einem Schauspieler besetzt werden kann, demonstriert lediglich, daß es auch im fiktiven südamerikanischen „Bolíguay“ ohne Berliner Lokalkolorit nicht geht⁶⁵. – Auch unter den Dritte-Akt-Komikern gibt

64 Dazu Csáky 1996, S. 205-208 (Zitat S. 208) und passim.

65 Daß Klotz 2004, S. 330 in seiner Inhaltsangabe Kasulke überhaupt nicht erwähnt, ist bezeichnend.

es nicht wenige, die zur Entwirrung des Knotens nichts beitragen⁶⁶; der prominenteste ist zweifellos Frosch in der *Fledermaus*, der zwar mit seinen im Libretto festgeschriebenen und extemporierten Witzen die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich konzentriert⁶⁷, aber gar keine Chance hat, die Beziehungen zwischen Frank, Eisenstein, Rosalinde, Alfred, Adele und Ida zu durchschauen.

GESUNGENE ERZÄHLUNGEN

Im Musiktheater – nicht erst bei Richard Wagner – sind Nummern oder Passagen mit erzählendem Charakter nicht selten⁶⁸; oft vermitteln sie für das Verständnis der Handlung wesentliche Informationen, z.B. über die Vorgeschichte (wie Ferrandos Erzählung in der Eingangsszene des *Trovatore*). Dagegen sind die recht zahlreichen erzählenden Nummern in der komischen Operette oft Einlagen ohne Bezug zum Geschehen.

Natürlich gibt es Ausnahmen. In Louis Gannes *Saltimbanques* dient ein Lied als Erkennungszeichen⁶⁹, wie sonst das sprichwörtliche „Kreuz der Mutter“, das geraubte oder abhanden gekommene Kinder bei sich zu tragen pflegen⁷⁰: Suzanne, ein Mädchen vom Zirkus, kennt das Lied von der Schäferin Colinette⁷¹ (Nr. 24 B), das der Graf des Étiquettes zu seinem eigenen

66 In Edmund Eyslers *Gold'ner Meisterin* muß Pater Ignatius das glückliche Ende nur deshalb mit seinem wundertätigen „Bonifatius-Sessel“ herbeiführen, weil der Protagonist das Versöhnungsangebot Margaretes am Ende des II. Akts unbegreiflicherweise ausgeschlagen hat.

67 Dasselbe gilt für Penížec in Kálmáns *Gräfin Mariza*, dazu Quissek 2012, S. 113f.; beide Rollen bieten vor allem Entfaltungsmöglichkeiten für Komiker (der Frosch wurde seit 1878 von Alexander Girardi gespielt, vgl. Panagl / Schweiger 1999, S. 109; der Penížek der Uraufführung war Hans Moser, vgl. Frey 2003, S. 161).

68 Dazu Gier 2007.

69 Vgl. Klotz 2004, S. 368f.

70 In Victor Hugos Drama *Angelo, tyran de Padoue* (1835) ist es ein Kreuzifix. – In Offenbachs *Mesdames de la Halle* wird Ciboulette, die nicht weiß, wer ihre Eltern sind, nach der „croix de sa mère“ gefragt (Sz. 16, S. 52), aber statt des erwarteten Requisits präsentiert sie einen Brief ihres Vaters.

71 Der Text imitiert Rokoko-Frivolität: Die Eltern haben die naive Colinette, die Tag für Tag ganz allein ihre Schafe auf die Weide führt, eindringlich vor dem ‚Wolf‘ gewarnt; sie nimmt sich sehr in acht, aber zuletzt bekommt sie ihn doch zu sehen (daß eine Frau „a vu le loup“, ist eine bis ins 20. Jahrhundert gebräuchliche Umschreibung dafür, daß sie eine sexuelle Beziehung zu einem Mann hatte; Henri Christinés Phidias [*Phi-Phi*, 1918, Willemetz / Sollar] gebraucht die Wendung, wenn er in Erfahrung zu bringen sucht, ob Aspasia so unerfahren ist, wie sie tut, I 3, S. 19). – Auch die „Ronde“, die die Liebesabenteuern nicht abgeneigte Bürgersfrau Agathe bei einer Hochzeitsfeier singt (Messenger, *Véronique*, 1898) handelt von einem (hier Lisette genannten) jungen Mädchen, das allein im Wald ‚Angst vor dem Wolf‘ hat; einmal, wenn Nicolas sie begleitet, fühlt sie sich sicher (II 11, S. 76-79). Daß sie bei dieser Gelegenheit den ‚Wolf‘ zu sehen bekommt, ist offensichtlich, obwohl es nicht explizit gesagt wird.

Vergnügen komponiert und nie veröffentlicht hat; Nachforschungen ergeben, daß ihr Vater von Adel war und ihr ein reiches Erbe hinterlassen hat.

In Arthur Sullivans *Rose of Persia* (1899) muß Hassan, um der Hinrichtung zu entgehen, eine Geschichte erzählen, die dem Sultan gefällt (und der Sultan mag nur Geschichten, die glücklich enden). Er erzählt von einem kleinen Araberjungen (Song with Chorus Nr. 27), der trotz größter Armut mit seinem Dasein zufrieden ist; ein Gänseblümchen (da er in der Stadt lebt, hat er vorher nie eine Blume gesehen) ist für ihn ein so großes Wunder, daß er es dem Sultan bringt. Seine naive Begeisterungsfähigkeit beeindruckt den Herrscher:

But I will not reward thee, / Or exchange thy simple lot, / For great riches would rob
thee / Of a wealth that I have not!

Dann erklärt Hassan: Er selbst habe als kleiner Junge dem Vater des jetzigen Sultans jene Blume gebracht; ob die Geschichte ein gutes Ende nehme, hänge vom Richtspruch des Herrschers ab, der ihn daraufhin begnadigt.

Manche Erzählungen sind als Mahnungen oder Warnungen gedacht: Graf Duplessis (der eigentlich der Bruder des französischen Königs ist) wirbt um die Liebe der Hofdame Margot de Beaulieu, die auf seine Avancen (zunächst) nicht eingeht; in ihrem Duett erinnert er sie an die kleine Schäferin Margot, die einst einen König abwies und deren Statuette jetzt im Park von Fontainebleau dem versäumten Glück nachtrauert (Goetze, *Der Page des Königs*).

Offenbachs Elsässerin Lischen (*Lischen et Fritzchen*, 1864), die auf der Straße Besen verkauft, trifft Fritzchen (er ist, wie sich zuletzt herausstellt, ihr Cousin), den sein Herr gerade davongejagt hat. Fritzchen hat einen Vorrat an Delikatessen mitgehen lassen und lädt Lischen ein mitzuessen, sie aber begnügt sich mit Schwarzbrot und Käse und erzählt ihm zur Begründung die Fabel von der Feldmaus und der Stadtmaus (Fable Nr. 4): Grundlage ist die Version von La Fontaine⁷², die aber in eine deutsch-französische Mischsprache übersetzt und stilistisch abgesenkt wurde; man vergleiche die erste Strophe:

| | |
|---|---|
| Autrefois le rat de ville Invita le rat des champs, D'une façon fort civile, A des reliefs d'ortolans. | Einmal eine rat de ville Invit' eine ratz des champs, D'une manières fort civil' Zu speisen des plats friands. |
|---|---|

72 *Fables*, Buch I Nr. 9; zitiert nach La Fontaine, *Œuvres complètes*, I, *Fables, contes et nouvelles*, éd. par René Groos et Jacques Schiffrin (Bibl. de la Pléiade), Paris 1954, S. 38f. Die Stadtmaus lebt in Saus und Braus, läuft aber ständig Gefahr, gefangen und getötet zu werden; deshalb zieht die Feldmaus ihr bescheidenes Dasein in Sicherheit vor. Offenbach hat den Text 1842 vertont (*Les Fables de La Fontaine*, sechs Klavierlieder, vgl. MGG², Personenteil Bd 12, Sp. 1321).

Wichtiger als die Moral der Fabel ist hier der Elsässer Akzent; ehe Frankreich das Elsaß und Lothringen an das Deutsche Reich verlor, wirkte er im Theater fast ebenso erheiternd wie der belgische⁷³.

Um sein Leben und das seiner Freunde zu retten, muß Ko-Ko (Sullivan, *The Mikado*) die ältliche, herrschsüchtige Katisha dazu bringen, ihn zu heiraten. Er singt ihr deshalb das Lied vom „little tom-tit“, dem Meisenmännchen vor, das aus Liebeskummer seinem Leben ein Ende machte; und obwohl der Text nur ironisch zu verstehen ist, erzielt er die gewünschte Wirkung, Katisha ist gerührt und sagt ja.

Andere Erzählungen spiegeln eine Situation oder die Befindlichkeit der Figuren: Im II. Finale der *Lustigen Witwe* (Nr. 12, S. 112-115) kündigt Danilo Hanna eine „Erzählung“ an: Es folgt die Geschichte von den zwei Königskindern⁷⁴, die „zusammen nicht kommen“ konnten, umgedeutet auf das Scheitern seiner eigenen Beziehung zu der reichen Witwe, als (wenig überzeugender) Versuch zu demonstrieren, daß Hannas Verlobung mit einem anderen ihn kaltläßt.

In Carl Zellers *Obersteiger* hat die Comtesse bei ihrer alten Freundin, einer Spitzenklopplerin, Zuflucht gesucht und sich für deren Cousine ausgegeben; Martin, der Obersteiger, hat sie heftig umworben. Wenn sie bei einem Ball vornehm gekleidet und mit kostbarem Schmuck erscheint, hält er sie für die Favoritin des Fürsten und macht ihr eine Szene (II. Finale Nr. 12); Fürst Roderich befiehlt ihm, sie um Verzeihung zu bitten, aber Martin, der die Comtesse immer noch für eine Hochstaplerin hält, erzählt statt dessen „Ein einfach Dorfgeschichtchen, / Man wird's auch hier verstehn“ ((I) S. 51f.; zweistrophiges Lied mit Chor): Die Müllerin, die „hoch hinaus“ wollte, wurde von einem Fischer umworben, „Doch sie lachte ihn nur aus“. Sie zog „in die Welt“, kehrte aber enttäuscht und gedemütigt zurück und hätte sich jetzt nur zu gern von dem Fischer ‚trösten‘ lassen, der aber wollte nichts mehr von ihr wissen. Martin vermutet, der Fürst werde seine Geliebte an ihn weiterreichen wollen, wenn er ihrer überdrüssig wäre⁷⁵, doch darauf mag er sich nicht einlassen.

Die Schauerballade von der Ermordung des Grafen Max de Sedlitz-Camillebourg⁷⁶, die Boum und Puck in Offenbachs *Grande-Duchesse de Gérolstein* (II 9, MH II, S. 260-262) dem zögernden Prinzen Paul vortragen, weckt Erwartungen, die nicht erfüllt werden⁷⁷: Max, der Günstling einer Vorgängerin der Großherzogin, hat wie neuerdings Fritz im linken Flügel des Palasts

73 Eine Anmerkung zur „Table des morceaux“ präzisiert: „toute cette pièce doit être jouée avec un accent alsacien très prononcé“.

74 Dazu auch Quissek 2012, S. 84f.

75 „Das heißt, wenn's mit ihm nichts mehr wär', / Dann hätt' natürlich ich die Ehr'!“ (S. 50)

76 Das *eau de Sedlitz* (aus Sedlec, dt. Sedlitz in Tschechien) war in Frankreich ein bekanntes Mineralwasser, Max ist also gewissermaßen „Graf von Sprudel-Kalauer“.

77 Wenn der frischgebackene General Fritz in den Krieg zieht (I. Finale, S. 228), versichern die Großherzogin und der Chor: „Tu reviendras vainqueur“, die Verschwörer antworten („beiseite“): „Il ne reviendra pas“. Auch diese Ankündigung bleibt folgenlos: Fritz kehrt in der Tat als

gewohnt; eines nachts suchten ihn zwölf Mörder heim, die „dem Favoriten fröhlich den Wanst durchlöcheren“ – der Stilbruch zeigt, daß der finsternen Entschlossenheit der Verschwörer nicht zu trauen ist. Vom Prinzen Paul ist ohnehin nicht viel zu erwarten: Wenn Boum und Puck hochdramatisch verkünden: „Il faut qu’il tombe sous nos coups! [*Unter unseren Streichen muß er fallen!*]“, antwortet Paul gänzlich unpathetisch: „Le croyez-vous?... C’est bien possible... [*Meinen Sie? Kann schon sein...*]“ Das folgende Ensemble, in dem sie sich vorstellen, wie sie die Bluttat ausführen wollen, soll „sehr fröhlich“ gesungen werden⁷⁸; daß sie Fritz nur einen gemeinen, aber letztlich relativ harmlosen Streich spielen werden, ist hier schon zu ahnen.

(Fast) ohne Verbindung zur Handlung sind z.B. die Erzählungen in *The Geisha* von Sidney Jones (1896).

Cunninghams „Song“ von „that dear little Jappy-Jap-Jappy“, der Japanerin, die sich in einen „lustigen (englischen) Matrosen“ („a jolly Jack Tar“) verliebt, der ihr sogar einen Heiratsantrag macht, aber nicht weiß, ob sie Ja oder Nein gesagt hat, weil er kein Wort Japanisch versteht⁷⁹, und traurig abreist, woraufhin sie einen Landsmann heiratet, erzählt eine Geschichte, wie sie die englischen Seeoffiziere, die sich im Teehaus mit den Geishas unterhalten, vielleicht auch erleben könnten, aber letztlich läßt sich keiner mit einer Einheimischen ein (was zweifellos im Sinne Queen Victorias war⁸⁰). O Mimosa San, die attraktivste und beliebteste der Geishas, singt den „Song“ vom Goldfisch in seinem Goldfischglas (Nr. 5), der sich in einen (englischen) Offizier verguckt; der füttert und pflegt das Fischlein zunächst gut, aber sobald eine Frau in sein Leben tritt, vergißt er es, und das arme Geschöpf geht jämmerlich zugrunde. Mimosa liebt den Japaner Katana, fühlt sich aber auch zu dem Engländer Fairfax hingezogen, der sie oft besucht, obwohl er daheim eine Braut hat; die Japanerin identifiziert sich zweifellos mit dem Goldfisch. Leider ist die sentimentale Nummer gänzlich unironisch. Molly, die mit Fairfax verlobt ist, hat schließlich den „Song“ von Polly, dem sich einmischenden Papagei (Nr. 27): Diese boshafte alte Vogeldame schafft es mittels Verleumdungen, das Glück eines frischverheirateten Kanarienzaars zu zerstören, wird aber zur Strafe von einem Affen jämmerlich zerzaust.

Juliettes Chanson (mit Chor) von „klein Fleurette“ (*Der Graf von Luxemburg* Nr. 3), die zum „Picknick“ ihres Pierre nichts zu essen oder zu trinken, sondern nur sich selbst mitbringt (allerdings verführerisch ausgestattet: „Strümpfchen äußerst raffiniert, / Seidenröckchen parfümiert, / Blondes Haar wird onduziert, / Decolletiert“), spiegelt das Leben der Pariser Künstler-Bohème, die nicht immer zu essen hat, aber die Liebe und das Leben genießt.

Sieger zurück, und es scheint nicht, daß seine Feinde irgendetwas unternommen haben, um ihn während des Feldzugs aus dem Weg zu räumen.

78 Die drei sind ebenso fidele Verschwörer wie später die „Lustigen Nibelungen“ von Oscar Straus, die die Ermordung Siegfrieds planen, s. Kap. I.

79 Da sie ebensowenig englisch kann, hat sie vermutlich gar nicht begriffen, was er von ihr wollte.

80 Die Dolmetscherin, die Gouverneur Imari mit List und Tücke dazu bringt, sie zu heiraten, ist bezeichnenderweise Französin.

In Künnekes *Lady Hamilton* singt das zweite Paar Percy und Kitty ein gutgelauntes Duett (Nr. 11) von Beppino, der gern Vino trinkt, darüber seine Frau vernachlässigt und zur Strafe von deren Liebhaber gemeuchelt wird; die Bluttat ereignete sich am Fuß des Vesuvs, also in Neapel, wo der zweite und dritte Akt der Operette spielen. – Die ganz und gar nicht traurige Version der Ballade vom König von Thule, die Offenbachs Großherzogin bei ihrer Hochzeit mit Prinz Paul singt – das Glas, das ihrem Vorfahren so teuer ist, daß er lieber stirbt als aus einem anderen zu trinken, wenn es zerbricht, ist keine Erinnerung an eine tote Geliebte, sondern es faßt „etwas mehr als eine ganze Tonne“, und der weinselige Fürst kann offenbar kein gleichgroßes finden (*La Grande-Duchesse de Gérolstein* IV 2, MH II, S. 294f.) – ist wohl eine Parodie auf die recht getreue Übersetzung von Goethes Gedicht, die die nachdenkliche Marguerite in Gounods ungemein erfolgreicher Faust-Oper (1859, Barbier / Carré) am Spinnrad singt (III 6). – Königin Cleopatra bei Oscar Straus (*Die Perlen der Cleopatra*, Couplet Nr. 15) preist nicht die Trinkfestigkeit, sondern die sexuelle Standfestigkeit eines ihrer Vorfahren: „König Tutankamen“, der hundert Frauen hatte, „liebte auch die meisten / Mit Glut und Leidenschaft / Wie der das konnte leisten, / Das ist mir schleierhaft.“

In Lecocqs *Le Cœur et la main* (1882) rührt der Widerstand Don Gaétans gegen die Ehe mit Prinzessin Micaéla nur daher, daß die Väter die Verbindung aus Gründen der Staatsraison arrangiert haben, ohne ihre Kinder zu fragen; die Prinzessin singt und tanzt mit dem Chor der heiratslustigen Mädchen eine „Ronde“ (I 12, 31f.), in der ein offenbar bürgerlicher Vater für seine Tochter einen reichen Bräutigam ausgesucht hat und vom Geliebten des Mädchens nichts wissen will; da sie sich widersetzt, sperrt er sie in ein Kloster, von wo sie der Liebhaber „eines Nachts ganz lautlos entführt“.

Erzählungen, die nicht in Verbindung zur Operettenhandlung stehen, können ganz unterschiedlich motiviert sein: Das Lied von der „Rosi aus Uruguay“, die von ihrem Vater gefangengehalten, aber von den jungen Männern des Landes mit Gewalt befreit wird, in *Lady Hamilton* (Nr. 15) ist die Attraktion in einem Nachtlokal, das Percy und Kitty besuchen wollen. Sári singt das Märchen „von der stolzen Königstochter, die keinen Mann wollte“ (Kálmán, *Der Zigeunerprimas*, Nr. 3), um die zahlreichen Kinder ihres Vaters, an denen sie Mutterstelle vertritt, abzulenken oder zu beschäftigen. In *Passionnément* von André Messager (1926) gibt es eine gesungene Ätiologie: Gott, so erklärt Ketty ihrem prosaischen Ehemann („légende“, I 1, S. 2), habe die französische Küste geschaffen, um Adam und Eva für den Verlust des Paradieses zu entschädigen:

Avec ses ravissants contours / Elle vous séduit et vous tente / En elle on découvre toujours / De nouveaux coins qui vous enchantent!

[Mit ihren hinreißenden Formen verführt und verlockt sie Euch, man entdeckt an ihr ständig neue Zonen, die Euch berücken!]

Im ersten Couplet hat haargenau derselbe Refrain die Erschaffung Evas als der Gefährtin Adams begrüßt.

Die Barkarole schließlich, die Cacatois XXII und sein Großeneschall Romboïdal nach dem Essen singen, hat der Fürst selbst komponiert (Offenbach, *L'Île de Tulipatan*(1) Sz. 14, S. 27f.); der Text wirft kein günstiges Licht auf sein poetisches Talent, es geht um einen achtzigjährigen Venezianer, der sich weigerte, einen Gondoliere als Schwiegersohn zu akzeptieren; die Tränen seiner Tochter setzten ganz Venedig unter Wasser, so daß die Leute die Straßen nur noch in Booten befahren konnten und der Landbriefträger kündigte. Schließlich meinte der Alte, sie könne tun, was sie wolle, und sprang in den Kanal⁸¹!

ILLUSIONSDURCHBRECHUNG / SELBSTBESPIEGELUNG

Der Siegfried der *Lustigen Nibelungen*, wir sahen es schon, weiß, daß er eine Figur in einer Operette ist. Wenn Hagen das Fehmgericht zusammenruft, wendet sich der Held „ratlos“ an den Vogel; dessen Vorschlag lautet:

VOGEL. Ja, Herr Siegfried, jetzt müssen Sie sich mit Brunhilde aussöhnen, sonst weiss ich wirklich nicht, wie wir aus dem Konflikt herauskommen.

SIEGFRIED. Keinen Ton red' ich mit der gemeinen Person!

VOGEL. Na dann singen Sie ihr doch was vor.

SIEGFRIED. Ja, es fällt mir aber kein neues Lied ein!

VOGEL. Na, dann singen Sie doch ein Potpourri aus den alten Liedern. Im dritten Akt kann man sich so was schon erlauben. (*Die lustigen Nibelungen*(1), S. 52)

– und so geschieht es.

Henri Christiné und seine Librettisten Albert Willemetz und Fabien Soliar schließen mit *Phi-Phi* (1918) an die Tradition der Antike-Parodien Offenbachs an: „Phi-Phi“ ist der Bildhauer Phidias, der zum Ärger seiner Frau nicht nur berufliches Interesse an seinen weiblichen Modellen hat. Seine derzeitige Favoritin ist die nur scheinbar naive Aspasia, die in ihrer Heirat mit dem Politiker Perikles keinen Grund sieht, die Beziehung zu Phidias abzubrechen⁸², während Madame Phidias sich mit dem jungen Prinzen Ardimédon tröstet. Am Ende geben sich Ehefrau, Ehemann, Maitresse, Liebhaber und „protecteur“ (älterer Freund und Gönner der Maitresse) als Operetten-Standardbesetzung zu erkennen:

81 Die dritte Strophe schließt unerwartet prosaisch: „Si vous voulez avoir / D'autres renseignements, / La jeune fille est visible / De midi à quatre heures“, womit sicher auf die Redewendung *chercher midi à quatre heures* „etwas Sinnloses tun“ angespielt wird.

82 Daß Aspasia, die hochgebildete Frau des Perikles, eine Kurtisane gewesen sei, scheint eine politisch motivierte Erfindung der Komödiendichter zu sein, vgl. H[elena] S[teggmann], *Aspasia*, in: DNP, Bd 2, Sp. 104.

Nous formons le quintette / Que dans toute opérette / D'Audran ou de Planquette / On verra s'embrasser [...] (III 11, S. 81) [*Wir bilden das Quintett, dem man in jeder Operette von Audran oder Planquette beim Küssen zuschauen kann*]

Wenn sich in der *Faschingsfee* Alexandra und Ronai zum ersten Mal gegenüberstehen ((1) I 6, S. 13), suchen beide von Hubert unauffällig in Erfahrung zu bringen, wer der bzw. die andere ist. Auf Ronais Frage antwortet er „(verlegen): Das – das ist ‚Sie‘ –“, Alexandra erklärt er: „Das war ‚Er‘“. An dieser Stelle kann das nur bedeuten, daß die beiden die Hauptfiguren der Operette⁸³ und das füreinander bestimmte Paar sind, und diese Information ist nicht für die Bühnenfiguren⁸⁴, sondern für das Publikum bestimmt⁸⁵.

Als Zeitzeuge in einer Rundfunksendung der 1960er Jahre erzählte der Philosoph Ernst Bloch eine Klemperer-Anekdote: Bei einer *Holländer*-Probe habe der Dirigent dem Sänger der Titelpartie bedeutet, er möge nicht so schreien, es wisse doch jeder, daß er der Holländer sei, das stehe schließlich schon auf dem Theaterzettel. Ganz ähnlich argumentiert Claude, der (letztlich erfolgreiche) Bewerber um Marie-Annes Hand, in *O mon bel inconnu* (Reynaldo Hahn):

„Adieu, Mademoiselle“... „Adieu, Monsieur“... nous nous sommes dit ça, comme deux personnages de comédie qui essaient de faire croire au public qu'ils ne se marieront pas à la fin, alors que, dans la distribution, il n'y a pas un autre personnage avec lequel il puisse logiquement se marier... „Adieu, Mademoiselle“... „Adieu, Monsieur“... ça ne trompe personne... mais ça fait bien. (II S. 52).

[*Leben Sie wohl, Mademoiselle... Leben Sie wohl, Monsieur... wir haben uns verabschiedet wie zwei Figuren in einer Komödie, die das Publikum glauben machen wollen, sie würden am Ende nicht heiraten, obwohl es im Personenverzeichnis keine andere gibt, die er logischerweise heiraten könnte. Leben Sie wohl, Mademoiselle... Leben Sie wohl, Monsieur... niemand läßt sich dadurch täuschen, aber es klingt gut.*]

In Offenbachs *Princesse de Trébizonde* (II 3) bekommen die zu Schloßbesitzern avancierten Schausteller unverhofft Besuch von einer Jagdgesellschaft. Cabriolo rechnet damit, daß die Herrschaften ihnen gleich etwas vorsingen, Paola stimmt zu: „Jäger, die in einem Theaterstück auftreten, jagen nie und singen immer.“

83 Zu diesem Zeitpunkt hatten beide schon je eine Solonummer (Nr. 2, 3a).

84 Hubert ist Alexandras „Elefant“, d.h. er gibt im Auftrag seines Veters, ihres Bräutigams, auf sie acht. Sie explizit auf einen anderen Mann hinzuweisen stünde in flagrantem Gegensatz zu dieser seiner Rolle.

85 Charakteristisch für den Holzhammer-Humor der – zweiten – deutschen Fassung von *Auf der grünen Wiese* (Beneš; Hardt-Warden / Köller) ist, daß sich Sternburg, nachdem er erst Liebling erklärt hat, Vera passe überhaupt nicht zu ihm, und ihr dann dasselbe über Liebling sagt (was wie beabsichtigt beider Widerspruch herausfordert, 6. Bild 6/7), ans Publikum wendet mit der Bemerkung: „Aber bitte, machen Sie sich keine Gedanken, am Schluß des Stückes bekommen sich die beiden doch“ (S. 78).

Üblicherweise betrachten wir jede Geschichte als eine eigene, gegen andere Geschichten hermetisch abgeschlossene Welt⁸⁶. Leda weiß nichts von weiteren irdischen Liebschaften des Zeus; wenn in Künnekés *Ehe im Kreise* (1921) Leda, Io, Semele und Danae gemeinsam ein Nachtlokal aufmachen (oder wenn Aschenputtels Prinz Schneewittchen nachstellt wie in Stephen Sondheims Musical *Into the Woods*, 1987, Lapine), wird der bekannte Stoff ironisch verfremdet.

Kálmáns Gräfin Mariza kündigt ihre Verlobung mit Baron Zsupán an, um die zahllosen Männer loszuwerden, die ihr den Hof machen; dieser Zsupán, dem sie den Namen des ‚Schweinefürsten‘ im *Zigeunerbaron* gegeben hat, existiert nicht, da ist sie sich sicher. Im ersten Akt aber läßt sich Baron Koloman Zsupán, Schweinezüchter aus Varasdin, bei ihr melden: Er hat in der Zeitung von ihrer Verlobung gelesen und brennt darauf, seine Bräutigampflichten zu erfüllen. Im fiktionalen Operetten-Ungarn liegen die Provinzen Kálmánien und Straußistan enger beieinander, als sich (die fiktionale Figur) Mariza träumen ließ; fast 200 Jahre nach den (fiktionalen) Ereignissen des *Zigeunerbaron* ist die unterdessen geadelte Familie des (fiktionalen) Zsupán noch keineswegs ausgestorben, und der Ururururenkel Arsenas und Ottokars vermag problemlos den Weg von Varasdin zu Marizas Gut zurückzulegen.

Daß ein Chor oder ein Ensemble „Gehen wir (oder: Andiamo, etc.)“ singt und fünf Minuten später immer noch auf der Bühne ist, gilt seit langem als schlagendes Beispiel für die ‚Unlogik‘ des Musiktheaters.

Am Ende des zweiten Akts von Hahns *O mon bel inconnu* (Finale, S. 64-67) verlassen sechs Figuren jede für sich Paris, vier davon täuschen die jeweils anderen in einem kleinen Ensemble über Ziel und Zweck ihrer Reise, wobei sie einander immer wieder zum Aufbruch einladen. Aus der Rolle fallend, stellen sie fest, daß sie jetzt schon zum hundertsten Mal „Partons, partons“ wiederholen (aber wie sonst soll man zum Ausdruck bringen, daß man abfährt?), bis sie dem Publikum schließlich schwören, daß es nun wirklich das allerletzte Mal ist.

Operettenfiguren wissen auch, daß (bzw. wenn) sie singen. Onkel Jaroschkin hat die kleine Babuschka gegen das ausdrückliche Verbot ihrer Mutter zu einem Fest mitgenommen, ihr aber auf die Seele gebunden, immer nur „Nein“ zu sagen, sollte ein Mann sie ansprechen. Der junge Ippolith fragt so geschickt, daß die beiden sich nicht trotz, sondern wegen ihres ständigen „Nein“ rasch näher kommen; wenn sich die Möglichkeiten dieser Konversation erschöpft haben, schlägt er vor, von Liebe zu *singen* – das nämlich hat der Onkel nicht verboten (Oscar Straus, *Der letzte Walzer*, Duettino Nr. 12, S. 79-81).

Franjo in Oskar Nedbals *Winzerbraut* (1916) liebt die Schauspielerin Julja; da ist es fast unvermeidlich, daß er sich zum Romeo stilisiert (Duett Nr. 8: „Ach Julja, so hör‘, wie Dein Romeo

86 Ausnahmen sind z.B. epische Dichtungen, die sich als Bruchstücke einer größeren Geschichte verstehen (Homers *Odyssee* setzt die *Ilias* fort, etc.).

balzt“), und zwar zu einem singenden Romeo: „Ich steh’ vor dem Tor / Und sing’ Dir was vor: / Selbstverständlich Tenor!“ Im folgenden singt er zwar nicht von Nachtigallen, aber immerhin vom Taubenpaar:

Täubchen, lass den Täuberich nicht länger zappeln, / Sieh der Mond, er lächelt schelmisch durch die Pappeln, / Überleg’ nicht viel, eh’ Du’s gedacht, / Hat sich der Galan schon aus dem Staub gemacht. / Ti-ri-li-ti-ri-li-ri-ti!

Darauf fallen erst Julja, dann beide aus der Rolle und genießen ihre eigene Feinfühligkeit: „Wie ist diese Szene so voll Poesie!“ – dabei kann man Franjos Ratschlag, zuzugreifen, ehe der Tauber in der Hand davonflattert, nun wirklich nicht sonderlich poetisch nennen.

In Kálmáns *Gräfin Mariza* ist Tassilo allein, wenn er sich etwas wehmütig an seine Zeit als „feiner Csárdáskavalier“ erinnert (I. Finale Nr. 7, S. 40); nach der Musiktheater-Konvention macht die Musik für den Zuschauer hörbar, was die Figur denkt, aber nicht ausspricht. Überraschenderweise haben Marizas vornehme Gäste aber seinen Gesang gehört und applaudieren dem angeblichen Gutsverwalter (S. 45: „ganz famos ist ihr Tenor“) – d.h. die Kommunikation der Bühnenfiguren untereinander (in diesem Fall: Nicht-Kommunikation, da Tassilo stumm seinen Gedanken nachhängt) und die Kommunikation zwischen Bühne und Publikum (der *Darsteller* des Tassilo singt, was die Figur denkt) werden durcheinandergewirbelt.

Manche Figuren kennen auch das Operetten-Repertoire: Die „belle de l’Ohio“, die die Männer (nicht allein des Reimes wegen) mit Revolver und Lasso einfängt (Francis Lopez, *La Route fleurie*, 1952, Nr. 19⁸⁷), vergleicht sich mit einer anderen „Schönen“, die dem Publikum gewiß noch im Gedächtnis war: „La Belle de Cadix [Titel einer „comédie musicale“ von Lopez, 1945], / Pour faire ses conquêtes, / La belle de Cadix / Avait ses castagnettes.“⁸⁸

Nach dem Ersten Weltkrieg, wenn die Operette mehr als ein halbes Jahrhundert alt ist, besinnt sie sich – nicht nur in Hahns *Ciboulette* – auf ihre eigene Geschichte.

In Fred Raymonds *Flieder aus Wien* (1949) treten Alexander Girardi (in einer Nebenrolle) und Johann Strauß persönlich auf, dieser letzte allerdings nicht als Operetten-, sondern als Walzerkomponist und Orchesterleiter. Daß Girardi Strauß um einen neuen Walzer bittet, den der Komponist sofort auf seiner Manschette notiert und zu dem ein ihm und dem Sänger Unbekannter (Rudi, der Liebhaber der Oberkellnerstochter Mizzi) einen Text verfaßt, erinnert allerdings frap-

87 Die Nummer wird von Rita Florida, „Artiste-Vamp“ (so das Personenverzeichnis) gesungen; vgl. die „Version intégrale“, S. 174-178.

88 Sie verweist außerdem auf ein altes Broadway-Musical: „La Belle de New York, / Dans une autre Opérette, / La Belle de New York, / Faisait voir ses gambettes...“ (*The Belle of New York* [Gustave Kerker, 1897, Hugh Morton / Kerker] war 1952 durch eine Verfilmung mit Fred Astaire, Regie Ch. Walker, wieder aktuell, vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/-The_Belle_of_New_York_\(musical\)](http://en.wikipedia.org/wiki/-The_Belle_of_New_York_(musical)), 14.8.2013).

pant an die Anekdoten über die Entstehung des Walzers „Nur für Natur“ im *lustigen Krieg*⁸⁹ (s.o.): Strauß habe die Nummer auf Bitten Girardis nachkomponiert, dem die Rolle des Marchese Sebastiani zu klein gewesen sei, der Komponist habe den melodischen Einfall auf einem Geldschein festgehalten; erwiesen ist, daß der Text nicht von den Librettisten Zell und Genée, sondern von Franz Wagner stammt⁹⁰.

Unter den Operetten, die die Entstehung einer Operette zum Thema haben⁹¹, nimmt Lehárs *Göttergatte* (1904, León / Stein) eine Sonderstellung ein: Nicht ein Textdichter und ein Komponist denken sich ein neues Stück aus, sondern Thalia, die Muse der Schauspielkunst, ersinnt höchstpersönlich ein neues Genre⁹², um dem notleidenden Theaterdirektor Maenandros zu Hilfe zu kommen: „Die Operette – das ist so eine Sache in drei Akten, wo die Damen bei Musikbegleitung ihre Beine und Muskeln sehen lassen“ (S. 17). Als Inhalt denkt sie sich „Irgend etwas Pikantes, – gewürzt mit einem kleinen Ehebruch –“ (S. 18): „Am besten wär’s, wenn Jupiter das Ganze miterleben wollte und Maenandros sich darüber dann eine Operette schreiben ließe –“ (ebd.) Der Göttervater ist natürlich gleich Feuer und Flamme und reist nach Theben, um mit Amphitryons Gattin Alkmene die Geschichte zu erleben, die das Publikum eben auf der Bühne sieht (Juno sorgt dafür, daß sein Abenteuer etwas anders verläuft als Homer, Plautus und die anderen antiken Autoritäten es sich dachten).

In *Bel Ami* (Kattnigg 1949, Eckhardt) streut Georges Duroy das Gerücht aus, er wollte über die Machenschaften seines Verlegers Vallier und von dessen politischen Freunden einen Schlüssel-

89 Vgl. Fink 2000. Im Zensurlibretto stand an dieser Stelle (II 7 Nr. 11, S. 627f.) ein Couplet (fünf Strophen) über unterschiedliche „Stellvertreter für den Gatten“, das Strauß offenbar nicht komponiert hat, s. ebd.

90 Auf die in den zwanziger Jahren recht zahlreichen Bearbeitungen älterer Operetten von Strauß (z.B. *Eine Nacht in Venedig* bearb. von Erich Wolfgang Korngold, 1923, vgl. PEnz Bd 6, S. 66) oder auch Offenbach (z.B. die bereits erwähnte *Schöne Helena* bearb. von Friedell / Sassmann / Korngold), und auf die Strauß-Pasticci (z.B. die „Revueoperette“ *Casanova*, Musik arrangiert von Benatzky auf ein Buch von Schanzer / Welisch, 1928; *Die Tänzerin Fanny Elßler*, Musik arrangiert von Bernard Grun und Oskar Stalla auf einen Text von Hans Adler, 1934) kann hier nur hingewiesen werden. – Vgl. auch Bartel 1992, S. 49-47 (u.a. zu Theo Mackebens Bearbeitung der *Dubarry* Millöckers, 1929, zu Edwin Denys *Neuer Galathee* nach Suppé, 1929, und zu Karl Krausens Kritik an Walter Mehrings Bearbeitung von Offenbachs *Großherzogin von Gerolstein*).

91 Z.B. Hervé, *Mam’zelle Nitouche* (1883), Lehár, *Frühling* (1922), Kálmán, *Das Veilchen von Montmartre* (1930), Tauber, *Old Chelsea* (1942), Lopez, *La Route fleurie* (1952)...

92 Zu Beginn (Introduktion Nr. 1) beklagen sich die „armen, armen Musen“: „Uns geht es ekelhaft, / Man kümmert sich fast gar nicht / Um Kunst und Wissenschaft“, woran Jupiter nicht unschuldig ist, wie er selbst zugibt: Ihm ist nicht entgangen, daß die „dumme Welt“ „auf sämtliche neun Musen“ pfeift: „Gestürzt seid Ihr vom Pegasuse, / Darum schuf ich die zehnte Muse, / Und die verdirbt das ganze Kunstmetier, / Die zehnte Muse, das Variété! (S. 6f.)“

roman schreiben; erst wenn Vallier den Widerstand gegen die Verbindung seiner beiden Töchter mit Duroy und dessen Freund aufgibt, verzichtet er darauf – er hat ohnehin feststellen müssen, daß ihm zum Romancier die Begabung fehlt. Seine Notizen schickt er an „Monsieur Guy de Maupassant“, der das Buch statt seiner schreiben soll; daß er dabei, wie Duroy ausdrücklich betont, nicht vergessen wird, daß es in seinem Paris auch „helle frohe Seiten“ gibt, ist entweder ein groteskes Mißverständnis oder (was wahrscheinlicher ist) eine operettengemäße Umdeutung von Maupassants *Bel Ami*.

Verhältnismäßig oft wird die Theaterillusion in der Operette durch Operparodien durchbrochen: Jacques Offenbach zitiert Meyerbeer oder Rossini, wobei sich der parodistische Effekt aus einem komischen Kontrast zwischen der Musik und dem neuen Text ergibt (s. u. Kap. III), oder er kopiert den Stil der italienischen Oper, am prägnantesten in *M. Choufleuri restera chez lui le...* (1861, ‚Saint-Rémi‘ / L'Épine / Crémieux / Halévy), wo ein junger Komponist, seine Geliebte und deren Vater in reichlich makkaronischem Italienisch eine Opernszene improvisieren⁹³.

Daß zwischen Kino und Operette eine besondere Beziehung besteht, zeigen sowohl die seit der Stummfilmzeit bis in die 50er Jahre zahlreichen Operettenverfilmungen wie auch die deutschen und österreichischen „Tonfilmoperetten“ der 1930er Jahre⁹⁴.

Kein Wunder also, daß in Emmerich Kálmáns *Herzogin von Chicago* (1928, Brammer / Grünwald) das glückliche Ende durch den „Generaldirektor des Paramount-Fox-Film-Konzerns in New York“ herbeigeführt wird: Aus der Liebesgeschichte zwischen der amerikanischen Millionenerbin und dem europäischen Prinzen haben die Amerikaner einen „Film nach dem Leben“ gemacht, der aber nicht mit einer Trennung enden kann, denn „Unser Publikum will unbedingt, daß sich die *richtigen* Paare kriegen“ (Nachspiel 7, S. 268). Etikettenschwindel also: Was dem Publikum als „Film nach dem Leben“ verkauft wird, ist in Wirklichkeit (fiktionales) Leben nach den Gesetzen des Films, die sich von denen der Operette nur unwesentlich unterscheiden. Mit einem ironischen Schlenker bekennt sich das Stück ohne eine Spur von schlechtem Gewissen zur Verlogenheit der Kolportage.

Die Boulevardpresse schildert ihrer staunenden Leserschaft (in der die Curt Goetz wie Adorno teuren süßen kleinen Mädels aus dem zweiten Rang zweifellos überrepräsentiert sind) das Leben der Filmdiven beiderlei Geschlechts als Operettenmärchen; sie hören damit auf, real zu sein, und werden zu Phantasiegestalten. Wenn nun solche modernen Märchenprinzen oder -prinzessinnen zu Hauptfiguren von qua definitione märchenhaften Operetten werden, potenziert sich die Irrealität zu umfassender Ironie, die um so ver-

93 Eine Stilkopie (nach Bellini) ist auch das Duett über die heilsame Wirkung des grünen Chartreuse-Likörs in *L'Étoile* von Emmanuel Chabrier ((I) Nr. 15, S. 131f.).

94 Dazu Bartel 1992; Trautwein 2007; Trauber 2007.

gnüglicher ist, je entschiedener die Autoren die Gesetze der Wahrscheinlichkeit mißachten.

Der Librettist Charles Amberg bringt die Filmdiva in Nico Dostals *Clivia* (1933) nicht nur mit einem leibhaftigen Staatspräsidenten zusammen, sondern inszeniert als Komplikation auch noch einen (mißlungenen) Putschversuch. Dagegen wirkt die Flucht ihrer Kollegin Dena Darlo (*Die Vielgeliebte*) vor ihrem Ruhm in die Abgeschiedenheit eines sizilianischen Dorfs fast kleinbürgerlich, allerdings macht die Schlußpointe – die Filmhochzeit des zerstrittenen Liebespaars erweist sich als echte, rechtsverbindliche Heirat – einiges gut⁹⁵. Eduard Künnekes *Traumland* (1941) ist trotz (oder wegen) des exotischen Südsee-Ambientes im zweiten Akt vor allem sentimental. In Benatzkys *Axel an der Himmelstür* (1936, Morgan / Schütz / Weigel) nehmen die Herzensqualen der betrogenen Filmdiva weniger Raum ein als der keineswegs geradlinige Aufstieg des Pechvogels Axel zu Liebe und Ruhm.

POSTMODERNE AVANT LA LETTRE

Nicht wenige Situationen in den Operettenbüchern lassen sich heute nur noch parodistisch oder ironisch verstehen. Zu fragen, ob die Autoren das zu ihrer Zeit ‚so gemeint‘ haben, scheint dabei müßig: Die Filmindustrie hat in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts inflationären Gebrauch von dramatischen Topoi gemacht, mit denen romantische Dichter wie Victor Hugo ihr Publikum noch erschüttern konnten, und sie dadurch dauerhaft entwertet. Daß Wachtmeister Janos in Suppés *Leichter Kavallerie* (1866, Karl Costa) in Vilma seine erwachsene Tochter erkennt, ist nicht notwendigerweise lächerlich, denn Janos, Vilma und ihr Geliebter Hermann sind die sympathischen Figuren dieser Operette, und daß der Wachtmeister vor Jahren die Spur seiner (unterdessen verstorbenen) Geliebten verloren hätte, ist (vor dem Hintergrund der kommunikationstechnischen Möglichkeiten der Zeit) nicht unwahrscheinlich.

Jacques Offenbachs Librettisten freilich vermögen die traditionelle Anagnorisis schon nicht mehr ernst zu nehmen, wie der Einakter *Mesdames de la Halle* zeigt. Komische Wirkung wird schon dadurch erzielt, daß die grotesken Marktweiber französischer Tradition (der Madame Angot-Stücke, s.o.) folgend von Sängern dargestellt werden.

Die junge Obsthändlerin Ciboulette ist ein Findelkind, ihr Vater war Sergeant. Komisch ist vor allem, daß erst die Marktfrau Beurrefondu (Sz. 13, S. 41), dann ihre Kollegin Madou in Ciboulette ihr Kind zu erkennen glaubt (Sz. 15, S. 45f.), ehe sich herausstellt, daß Mademoiselle Poiretapée und der Tambourmajor Raflafla, die erst jetzt im jeweils anderen den seit achtzehn

95 Vgl. die Regieanweisung zur Hochzeitsszene (*Die Vielgeliebte*(1), S. 127): „[...] alles muss kitschig wirken [...] Der Kontrast zwischen der verkitschten Szenerie und der überspitzten Feierlichkeit, mit der alle handelnden Personen agieren, gibt den satyrischen [*sic*] Gehalt dieser Schluss-Szene“.

Jahren verschollenen Ehepartner wiederfinden, ihre Eltern sind (Finale Nr. 8, S. 55-57⁹⁶). In einem „Septuor bouffe“ (Nr. 7, S. 48-51) erheben beide ‚Mütter‘ Beurrefondu und Madou vor einem Polizeikommissar, den die Rolle Salomos überfordert (Dialog, S. 52), Anspruch auf ihre ‚Tochter‘; komisch sind hier das melodramatische ‚Ah!‘, das zu Beginn alle ständig wiederholen, und die Klischees der ‚Mütter‘: „Ah, quel cruel martyre! – Mon âme se déchire!“

Die „Triumviretta in One Act“ *Cox and Box or, The Long Lost Brothers*, die F.C. Burnand für Arthur Sullivan schrieb (1866), ist vielleicht noch abstruser als die Libretti W.S. Gilberts.

Bouncer hat ein Zimmer zweifach vermietet: Der Hutmacher Cox arbeitet tagsüber und verbringt seine Nächte zu Hause, während Box nachts in einer Zeitungsdruckerei beschäftigt ist und sein Zimmer nur am Tag benötigt; so sind die beiden sich noch nie begegnet. Da Cox einen Tag frei hat, kommt er unerwartet heim und findet seinen Mitbewohner. Sie unterhalten sich und finden heraus, daß beide mit derselben heiratswilligen Witwe bekannt sind: Box hat vormals seinen Tod vorgetäuscht, um ihr zu entkommen, jetzt hat sie ein Auge auf Cox geworfen, dem sie allerdings, wie ein eben jetzt zugestellter Brief verrät, letztlich doch einen Mr. Knox vorzieht. Im Hochgefühl der Erleichterung glauben die beiden Zimmerkameraden, im jeweils anderen ihren verschollenen Bruder zu erkennen:

Box. Ah – tell me – in mercy tell me – have you such a thing as a strawberry mark on your left arm? – Cox. No! – Box. Then it is he! (S. 32).

Dieser Witz findet sich wörtlich in Ignatz Schnitzers *Zigeunerbaron*-Libretto wieder⁹⁷, wenn Carnero im Hause Zsupáns, durchaus nicht zu seiner Freude („Schöne Bescherung!“, I 6, S. 728), seine Ehefrau Mirabella wiederfindet, die ihm 24 Jahre vorher in der Schlacht bei Belgrad gegen die Türken abhanden kam: Sie stellt ihm den gemeinsamen Sohn Ottokar vor, und Carnero fragt ihn:

Du, sag' einmal, hast du nicht auf dem linken Oberarm ein rotes Muttermal, wie eine Erdbeere? – OTTOKAR (*verwundert*). Ein Muttermal? Nein! – CARNERO (*ihn gerührt umarmend*). Dann bist du mein Sohn! [...] (I 6, S. 728f.)

Im zweiten Finale (Nr. 13, S. 767) offenbart Czipra bekanntlich, daß Saffi nicht ihre, sondern die Tochter des letzten Paschas von Temesvar und damit von fürstlichem Geblüt ist. In dieser Szene (die Barinkay veranlaßt, sich von Saffi zu trennen, da er ihr nicht ebenbürtig ist) gibt es keinerlei Anzeichen für Ironie. Vor dem Hintergrund jener früheren Anagnorisis liegt es freilich nicht fern, auch hier das traditionelle Element skeptisch zu betrachten.

96 Hier hat offensichtlich *La folle journée* von Beaumarchais (oder auch Mozarts *Nozze di Figaro*) Pate gestanden, wo Figaro Bartholo und Marcelline als seine Eltern erkennt (III, 16).

97 Da Schnitzer Burnands Libretto kaum gekannt haben dürfte, muß der Scherz wohl weiter verbreitet gewesen sein.

Letztlich entscheiden die Erwartungen und Vorlieben des Zuschauers darüber, wie er ein Stück auffaßt: Es gibt kaum ein Buch, in dem sich nicht Anknüpfungspunkte für eine naive wie für eine ironisch-sentimentalische Lesart finden lassen.

Paul Ábrahám's *Blume von Hawaii* beginnt hiererst und bedeutungsschwer: „Steht's in den Sternen geschrieben, / Müssen wir beide uns lieben“, singt Stone im Duett mit Prinzessin Laya (und was ist, wenn es *nicht* dort geschrieben steht?). Prinz Lilo-Taro erklärt den amerikanischen Touristen: „Vor meinem Haus am Silbersee [Karl May läßt grüßen], / Da blüht ein Mangobaum“ – das schlägt Robitscheks weißes Tarragona, wilde rote Rose und Nacht in Monte Carlo noch um Längen. Vom emphatischen Kitsch kippt das Buch dann aber im dritten Akt in spielerischen Unfug: Die Rivalen Stone und Lilo-Taro, wir sahen es schon, brauchen sich nicht zu schlagen, weil es für jeden von ihnen eine Prinzessin gibt. Dabei ist die Tingeltangeleuse Suzanne, mit der der Amerikaner sein Glück findet, das genaue Gegenteil der vornehmen Laya – d.h. Stones Sternenliebe galt offenbar einem Gesicht (oder einem Paar Beinen), nicht einer Person. Vieles spricht dafür, daß hier eine Erwartung erst aufgebaut, und dann auf raffinierte (und für den Zuschauer durchaus lustvolle) Art zerstört wird.

Kapitel III: Intertextualität

Während die Operettenkomponisten musikalische Zitate oder die Imitation z.B. des Stils der italienischen Oper gezielt, aber sparsam einsetzen – das gilt selbst für Jacques Offenbach, den Meister der musikalischen Parodie –, sind die Textbücher Flickenteppiche aus intertextuellen Referenzen, auf allen Ebenen vom knappen wörtlichen Zitat bis zur (variiierenden) Übernahme des Handlungsverlaufs aus einem älteren Stück. Die Prätexte sind zum kleineren Teil Operetten oder repräsentieren andere Formen des (nicht nur musikalischen) Lachtheaters; zum anderen rufen die Textdichter die gesamte bildungsbürgerliche Tradition, Schauspiel und Oper ebenso wie die erzählenden Gattungen, und zusätzlich das weite Feld der Unterhaltungsliteratur und Kolportage auf, und zwar jeweils Sprach- und Ländergrenzen überschreitend.

Im einen oder anderen Fall wird man von Plagiaten sprechen können, besonders, wenn die Autoren sich von längst vergessenen oder von vornherein wenig erfolgreichen Werken inspirieren lassen und das Resultat dann als eigene Arbeit ausgeben¹. Das ist freilich ein juristisches (oder moralisches), kein ästhetisches Problem: Dadurch, daß die Librettisten, ihr Verlag oder das Theater der Uraufführung dem Autor der Vorlage bzw. dessen Rechtsnachfolgern den fälligen Tantiemen-Anteil vorenthalten, wird der neue Text weder besser noch schlechter.

Intertextuelle Rückbezüge lassen sich durchaus als (ironische) Hommage, oder auch als Überbietung des Vorbilds verstehen. Wenn sich das Spiel nicht in leicht identifizierbaren Zitaten erschöpfte, kann es freilich nur jener Minderheit der Zuschauer aufgefallen sein, die über eine solide literarische Bildung verfügten und / oder regelmäßige Theatergänger waren. Unter hundert, die manchmal „Lippen schweigen“ oder „Lieber Himmelvater sei nicht böse“ pfeifen, hätte mit Sicherheit kaum einer die Handlung der *Lustigen Witwe* oder der *Faschingsfee* korrekt erzählen können: Für das breite Publikum reduziert sich eine Operette auf die wenigen Schlager, die man zu Hause am Klavier, später am Grammophon spielte oder im Radio hörte². Solange es noch keine Rundfunkübertragungen aus Theatern oder Eigenproduktionen von Werken des Musiktheaters gab (vor 1923³), konnte man die Handlung ei-

1 Vgl. z.B. das Buch von L. Halévy und H. Crémieux zu Offenbachs *Pont des soupirs* (1861), das von A. Duvals Melodramen-Parodie *Le Retour d'un croisé* (1810) „dramaturgisch und bis ins dialogische Detail hinein so entscheidend inspirier[t ist], daß einzig der Begriff Plagiat [die] Arbeitsweise [der Autoren] angemessen erfaßt“, so Patocka 2002, S. 160.

2 Dazu Klügl 1992.

3 Zu frühen Rundfunk-Produktionen vgl. Großmann-Vendrey 2000.

ner Operette einzig und allein im Theater kennenlernen⁴; nur eine sehr kleine Minderheit dürfte daran interessiert gewesen sein, die (auf wenige Großstädte beschränkte) Möglichkeit und die finanziellen Mittel gehabt haben, durch Aufführungsbesuche eine umfassende Repertoire-Kenntnis zu erwerben.

Im übrigen muß nicht immer, wenn ein Text auf einen oder mehrere frühere Bezug zu nehmen scheint, eine bewußte Entlehnung vorliegen. Nicht nur die Operette (und die komische Oper), auch die Komödie ist eine dominant paradigmatische Gattung⁵, in der die vorhersehbare Haupthandlung weniger Interesse beanspruchen kann als die mit dieser nur lose verknüpften komischen Episoden und Situationen (s.o. Kap. I), die ihrerseits wesentlich Variationen von oft seit der Antike konstanten Basiselementen sind: Identitätstausch / Verwechslung, Mißverständnis, Betrug / Täuschung in unterschiedlichen Spielarten... Im hochgradig standardisierten Universum der Operette können die Librettisten kaum anders, als immer wieder auf die gleichen Schauplätze, Figurenkonstellationen, Konflikte, Situationen zurückzugreifen; außerdem bilden sich Typen musikalischer Nummern wie Ständes- und Entréelieder, Trinklieder⁶ u.a. heraus. Wenn Dutzende Autoren in wenigen Versen dieselbe, eng begrenzte Thematik behandeln, sind wörtliche Übereinstimmungen kaum zu vermeiden (ähnlich wie bei den beiden Brüdern, die identische Aufsätze zum Thema „Unser Hund“ abgaben und, vom Lehrer zur Rede gestellt, erklärten, das sei kein Wunder, schließlich hätten sie beide denselben Hund). Im folgenden sollen derartige dramaturgischen oder sprachlichen Stereotypen *Topoi* genannt werden⁷.

Den Textdichtern von Operetten scheint die von Harold Bloom beschriebene „Einfluß-Angst“, die einen Dichter nötigt, sich gegen den Schatten eines Vorgängers zu wehren, indem er dessen Werk einer „kreativen Korrektur“ unterzieht, „die wirklich und notwendig eine Fehlinterpretation ist“⁸, fremd zu sein: Anregungen (von überall her) werden gern aufgenommen, kombiniert und weiterentwickelt, aber nicht dem von Bloom beschriebenen Deformationsprozeß unterworfen⁹.

4 Da gedruckte Libretti in Deutschland gewöhnlich nicht (wie in Frankreich) auch die gesprochenen Dialoge, sondern nur den „Text der Gesänge“ boten (natürlich vermittelten z.B. Pressekritiken eine ungefähre Vorstellung vom Inhalt einer Operette).

5 Dazu Gier 1998, S. 8-11, nach Warning 1976; vgl. auch Klotz 1992.

6 Vgl. Quissek 2012, S. 81-84.

7 Im Sinne des literaturwissenschaftlichen Topos-Begriffs von Ernst Robert Curtius, vgl. Curtius 1966; Kühlmann / Schmidt-Biggemann 2003.

8 Bloom 1995, S. 30. Blooms Theorie wurde auf das Musiktheater angewandt von Steinke 2011, vgl. S. 68-70 und passim.

9 Bloom 1995, S. 30: „Die Geschichte des fruchtbaren poetischen Einflusses, also sozusagen der Haupttradition der westlichen Dichtung seit der Renaissance, ist eine Geschichte der Angst

Natürlich unterscheiden sich die Dichter, auf die sich Bloom bezieht, nach Selbstverständnis und ästhetischem Anspruch radikal von unseren Librettisten, denen vor allem daran gelegen sein mußte, ein marktgerechtes Produkt zu liefern (daß sie, in Frankreich wie in Deutschland, häufig zu zweit arbeiten, kommt nicht von ungefähr). Freilich ist das nicht der einzige Grund dafür, daß den Operetten-Dichtern der Originalitätsbegriff der Avantgarde fernliegt: Nicht erst seit Richard Wagner¹⁰ erhebt die bürgerliche Kunst den Anspruch, das als unveränderlich gedachte „Reinmenschliche“ abzubilden, das man in seiner ursprünglichsten Form in Mythen und Märchen zu finden glaubte. Was Homer und die griechischen Tragiker, oder auch die vielen anonymen Erzähler der Geschichte von Aschenbrödel über Liebe, Haß, Eifersucht etc. wußten, gilt dem 19. und frühen 20. Jahrhundert als zeitlos wahr; folglich ist es sinnvoll, alte (und auch nicht ganz so alte) Geschichten immer wieder zu erzählen; wenn man dabei die Akzente nur ein wenig verschiebt, ergeben sich möglicherweise neue und wertvolle Einsichten¹¹.

SPIELARTEN: PARODIE, VARIANTE, ZITAT

Jacques Offenbach und seine Librettisten haben auf Gattungen der zeitgenössischen Literatur (Feuilleton-Roman) und des Theaters (Melodram, romantisches Drama, Grand Opéra...) wie auf die kulturelle Tradition (Märchen: *Barbe-bleue*; antike Mythen: *Orphée aux enfers*, *La belle Hélène*...) meist Bezug genommen, um sie zu *parodieren*¹². Dazu bedient sich die komische Operette einiger weniger einfacher Verfahren, denen sie immer wieder neue, überraschende und witzige Effekte abgewinnt¹³: Anachronismen (wenn eine Taube dem Oberpriester Calchas in *La Belle Hélène* ein Schreiben der Göttin Venus bringt, gilt seine erste Sorge der Briefmarke – die ist für die Sammlung der kleinen Prinzessin Hermione, I 7, MH I, S. 186); Trivialisierung, vor allem als Ver(klein)bürgerlichung (in *Hélènes Boudoir* hängt ein „Familienbild“ – Leda mit dem Schwan, II 3, S. 217; Agamemnon hat von seiner Frau Klytämnestra schon lange genug, wenn die Götter ihn von ihr

und der selbststretenden Karikatur, der Verzerrung, des perversen, absichtsvollen Revisionismus [...]“.

10 Vgl. Wagner 1984, Register (S. 543) s. „das Reinmenschliche / reinmenschlich“.

11 Vgl. z.B. auch Hugo von Hofmannsthal's Kommentar zur Entstehung der *Ägyptischen Helena* (1928, in: Hofmannsthal 1950-1959, Prosa IV, S. 441-460: 447 über Menelaos: „Das Edle, Tragische, dieser vielverspotteten Figur stand sogleich vor mir. Er war mir die Verkörperung des Abendländischen, in ihr die nie erschöpfte Stärke des Morgenlandes. Er stand ein für die Satzung, die Ehe, die Vaterschaft.“

12 Zum (problematischen) Parodie-Begriff vgl. die Übersicht bei Roßbach 2006, S. 27-74.

13 Das folgende nach Gier 2002, S. 539-541.

befreiten, wäre das ein unverhofftes Glück, II 5, S. 267); und schließlich Illusionsdurchbrechung: Die Figuren wissen, oder ahnen zumindest, daß sie Protagonisten eines Mythos sind (als leichtsinniger junger Lebemann sieht Orest schon voraus, daß er später einmal mit den Furien zu tun haben und Stoff für „einen Haufen Tragödien“ liefern wird, I 6, S. 183).

Die Antike-Parodien bilden eine Untergattung innerhalb der komischen Operette: Parallel zu Offenbachs Opéras-bouffes entstehen mehrere Einakter von Hervé (*Le Retour d'Ulysse*, 1862, Buch Éd. Montagne, mit einer Penelope, die nach zwanzig Jahren das Warten satt hat und im Begriff ist, ihren Odysseus, der zum Glück gerade noch rechtzeitig heimkommt, mit Coqigru [das ist der Name eines Fabeltiers bei Rabelais!] zu betrügen; *Le Joueur de flûte*, 1864, J. Moinaux); Claude Terrasse, der einzig legitime Nachfolger Offenbachs, zeigt in *Les Travaux d'Hercule* (1901, G. de Caillavet / R. de Flers) einen phlegmatischen Hercules, der sich auf seiner Gottessohnschaft ausruht und am Ende doch als Held dasteht; Henri Christiné machte 1918 den Athener Bildhauer Phidias zu Phi-Phi. – Suppé und sein Librettist ‚Poly Henrion‘ nutzten in *Die schöne Galathee* (1865) die Anknüpfungsmöglichkeiten, die das Wiener Volkstheater der Antike-Parodie bot; Franz Lehár (*Der Göttergatte*, 1904, V. León / L. Stein) und Eduard Künneke (*Die Ehe im Kreise*, 1921, Haller / ‚Rideamus‘) spielten jeweils das komische Potential der Amphitryon-Geschichte aus; u.a.m.

Nicht häufig, aber doch hin und wieder zitiert eine Operette die Ausgangssituation oder Eingangssequenz einer Oper, um sie dann genretypisch zu variieren und weiterzuentwickeln. So ist Lehárs *Frasquita* (1922, Willner / Reichert) eindeutig eine andere *Carmen*¹⁴.

Im ersten Akt geht die singende und tanzende Zigeunerin Frasquita mit dem Messer auf eine Frau los, die sie beleidigt hat; Armand, ein französischer Tourist, trennt die beiden (wie Don José Carmen nach ihrer Messer-Attacke auf eine andere Arbeiterin verhaften muß, *Carmen* I 8/9, MH VII), verscherzt sich aber Frasquitas Sympathie, da er sie (zu Unrecht) eines Diebstahls verdächtigt; dennoch opfert er ihr wie José seine Zukunft, indem er auf die geplante Heirat mit seiner Cousine verzichtet. Wenn er (im II. Akt) das Nachtlokal besucht, wo Frasquita unterdessen auftritt, provoziert sie ihn mit einem Lied, dessen Text Carmens Habanera (*Carmen* I 5) nachempfunden ist: Es handelt von einer Arbeiterin in der Tabakfabrik, die sich fragt, wer wohl die von ihr gedrehten Cigaretten rauchen wird, ein Millionär oder ein armer Student; in der zweiten Strophe imaginiert sie sich selbst als Genußmittel für einen der beiden, wobei sie allerdings – „Wüßt' ich, wer morgen mein Liebster ist“ – in schärfstem Gegensatz zu Carmen passiv darauf wartet, daß der Mann sie ‚erwählt‘.

In *Toi c'est moi* (Moïse Simons, 1934, Duvernois / Bertal-Maubon / Champfleury) wird an einer Stelle Bizets Habanera, beschleunigt zur Conga¹⁵, variiert: „C'est ça, la vie, c'est ça, l'amour“ (9. Bild, S. 88f.) – so sind das Leben und die Liebe, singt Viviane, die Tochter des Pariser Kolonialbeamten Robinet. In zwei Strophen erzählt sie die Handlung der Oper unter um-

14 Der Roman *La Femme et le pantin* von Pierre Louÿs (1898), den Gänzl (Bd 1, S. 489) als Quelle des Librettos nennt, steht in enger Verbindung zu Mérimées Carmen-Novelle bzw. zur Oper.

15 Dazu eingehend Klotz 2004, S. 648f.

gekehrten Vorzeichen: „Carmencita la Gitana“ liebte den Torero Escamillo, der ihrer überdrüssig wurde und sie betrog; da sie ihm Vorwürfe machte, ließ er sie sitzen. Später fanden die beiden wieder zusammen, aber Escamillo konnte immer noch nicht treu sein, und schließlich erstach sie ihn. Der mondainen Pariserin Viviane würde man eine solche Bluttat zwar kaum zutrauen (obwohl sie kurz vorher bei einer Rauferei mit Maricousa durchaus ihre Frau gestanden hat), aber das Lied ist ausdrücklich als Warnung an Pat gemeint, auf den sie ein Auge geworfen hat. Durch den lässigen Tonfall und die Verwendung der Umgangssprache wirkt die Tragödie hier banal, die Kreisstruktur des Refrains unterstreicht, daß dergleichen alle Tage vorkommt:

C'est ça, la vie, c'est ça l'amour! / Voilà les p'tits embarras / Où l'on se fourr' / On aime un soir, on tue un jour, / C'est ça, la vie, c'est ça, l'amour!... [*So ist das Leben, so ist die Liebe! Das sind so die kleinen Verlegenheiten, in die man gerät. Den einen Abend liebt, anderntags tötet man; so sind eben das Leben und die Liebe!*]

Offensichtlich sind die Bezüge zu Puccinis *Bohème* in Heinrich Reinhardts Einakter *Die süßen Grisetten* (1907, Julius Wilhelm): Der Dichter Prosper, der Komponist Severin und der Maler Julien leben wie Rodolfo und Marcello mehr als bescheiden in einer Mansarde (Terzett Nr. 1, S. 3): „Seit zwei Tagen / Nichts zu nagen: / Leerer Magen, / Taschen leer. / Geld kein Schimmer / Kaltes Zimmer / Trotzdem immer / Lustig sehr!“ Prosper und Severin können sich dank der Hilfe ihrer Freundinnen, zweier „süßer Grisetten“, gerade eben über Wasser halten, Julien mußte seiner Tante (einer Ordensschwester) als Preis für finanzielle Unterstützung (die offenbar längst aufgebraucht ist) versprechen, keusch zu bleiben. Statt einer schwindsüchtigen Mimi trifft er eine mondaine Marquise, die in ihrer Ehe unglücklich ist (womit ein anderes Motiv – der arme Junge und die Fee, s. u. – zum Tragen kommt). Dabei scheint sie vor allem vom Lokalkolorit der Bohème-Welt fasziniert:

Ich finde das alles sehr interessant! Ich kannte dieses Milieu bisher nur aus den Schilderungen Murger's und freue mich, endlich einmal eine Original-Bohemienbehausung kennen zu lernen. [...] jede, auch die anständigste Pariserin hat einmal im Leben die Sehnsucht Grisetten zu spielen. Wie beneiden wir diese Geschöpfe, die nur um ihrer selbst willen geliebt werden, deren Leichtsinns von den Dichtern besungen wird, deren Schicksal von einer Gloriette umgeben ist, die uns anständige Frauen in diesen kleinen Mädchen förmlich Heilige sehen läßt, die wir zwar nicht anbeten, die wir aber heimlich um ihren Glorienschein beneiden (5. Szene, S. 19/23).

Da sie Julien von seinem Keuschheitsgelübde freigekauft hat, bekommt sie ihr Abenteuer, und Julien bekommt eine Mätresse, die obendrein eine Mäzenin ist.

Gelegentlich werden bekannte Stoffe oder Situationen aus populären Werken in komischer Umkehrung zitiert.

Hans, le joueur de flûte (Louis Ganne, 1906, Vaucaire / Mitchell), eine kapitalismuskritische Neudeutung der Rattenfänger-Sage, nimmt im III. Akt auf den Lysistrata-Stoff Bezug, allerdings mit vertauschten Geschlechterrollen. In „Milkatz“ sollen zum Fest des heiligen Gregorius endlich wieder die lebensgroßen Puppen ausgestellt und prämiert werden, für die die flandrische Stadt früher berühmt war. Während der zwei Wochen Vorbereitungszeit auf den Wettbewerb sind die Männer verpflichtet, ihren Frauen jeden Kuß zu verweigern. Am Morgen des Festtags suchen die Damen, allen voran die jungverheiratete Magd Ketchen, ihre Männer zu Zärtlichkeiten zu

verführen, die aber bleiben eisern¹⁶. – Erich Wolfgang Korngolds späte „Musikalische Komödie“ *Die stumme Serenade* beginnt gleichsam mit dem Auftritt Donna Annas, aber ohne Don Giovanni: Ein Unbekannter sei nachts in ihr Zimmer eingedrungen, habe sie geküßt und sei dann entflohen, berichtet Silvia Lombardi ihrer Dienerin, die statt des rächenden Komturs erscheint; gegen Ende wird sich herausstellen, daß sie alles nur geträumt hat und daß der Mann, den sie unbewußt begehrt, durchaus kein Don Juan, sondern ein nur allzu schüchterner Liebender ist.

Anspielungen auf einzelne Nummern aus bekannten Opern sind unterschiedlich eindeutig¹⁷. Hans und Daisy, die in Falls *Dollarprinzessin* vereinbaren, in der Ehe wie Geschwister zu leben (was freilich beide nicht ernstnehmen), versichern einander (Duett Nr. 10, S. 48): „HANS. Wir tanzen Ringelreih'n / Einmal hin und her – / DAISY. Dem Hänsel und der Gretel / Fällt das gar nicht schwer!“ Der Bezug zu Humperdincks *Hänsel und Gretel* („Brüderchen, komm, tanz mit mir, / beide Händchen reich' ich dir, / einmal hin, einmal her, / rund herum, es ist nicht schwer!“¹⁸) dürfte zur Zeit der Uraufführung 1907 keinem Zuschauer entgangen sein.

Die drei Kobolde in *The Poisoned Kiss* (Ralph Vaughan Williams, 1936, Evelyn Sharp), die dem Magier Dipsacus dienen (müssen), zeigen sich bei ihrem ersten Auftritt unzufrieden (Ensemble Nr. 5, S. 41f.):

Always work and never play / Stingy food and stingy pay, / Never butter but margarine,
/ A wizard's fare is confounded mean [...]

Dabei an Leporellos Auftritt im *Don Giovanni*¹⁹ zu denken, liegt auch deshalb nahe, weil die Versform (Ottonari tronchi bzw. Vierheber mit männlichem Ausgang), und (in Sharps erstem Verspaar) auch der regelmäßig alternierende Rhythmus gleich sind.

16 In dem Ensemble (Nr. 18) wird im Refrain (S. 185, 191) die populäre Romance *Plaisir d'amour* (Text Florian, Musik P.E. Martini) zitiert: Guillaume (bzw. Männerstimmen): „Plaisir d'amour ne dure qu'un moment“, Ketchen: „Chagrin d'amour dure éternellement“ (Originaltext: „...dure toute la vie“).

17 Selbst Requisiten können zitathaft sein: In Ralph Benatzkys Operette *Liebe im Schnee* (1916, Prager) erweist sich das Collier, das der alternde Fürst seiner Geliebten geschenkt hat, als falsch. Es handelt sich um ein blindes Motiv ohne Konsequenzen für die Intrige, das dem Zuschauer allerdings verrät, daß es im Ländchen des Fürsten finanziell offenbar nicht zum besten steht. Das zeitgenössische Publikum mochte sich an Carl Ziehrers *Landstreicher* (1899, Krenn / Lindau) erinnern fühlen, wo das falsche Collier, das Fürst Adolar seiner Geliebten schenken will, irrtümlich mit dem echten Schmuck vertauscht wird, was eine komplizierte Rückholaktion nötig macht.

18 <http://www.zeno.org/Literatur/M/Wette,+Adelheid/Libretto/Hänsel+und+Gretel/1.+Akt/1.+Szene> (18.8.2013).

19 Introduzione Nr. 1: „Notte e giorno faticar / Per chi nulla sa gradir; / Piova e vento sopportar, / Mangiar male e mal dormir...“

Der Anfang des Briefertzetts in Richard Heubergers *Opernball* ist eindeutig dem Duettino Gräfin – Susanna (Nr. 20) in den *Nozze di Figaro* nachgebildet: Hier wie dort dient der Brief (bzw. die beiden Briefe) dazu, den Ehemann / die Ehemänner in eine Falle zu locken, die Herrschaft diktiert, die schreibende Zofe wiederholt Satz für Satz, am Ende lesen sie den Brief gemeinsam noch einmal durch (nur die Einwürfe der Freundin, der die von Marguerite erdachte Intrige nicht geheuer ist, haben bei Mozart keine Entsprechung).

Die „Comédie musicale“ *Mozart* (1925), die Sacha Guitry für Reynaldo Hahn schrieb, zeigt den Komponisten (eine Hosenrolle) 1778 in Paris. Guitry, den vor allem die anekdotischen Aspekte der Historie interessieren, hat sich eine Erklärung dafür ausgedacht, daß Baron Grimm Mozart nicht mehr so wie bei früheren Besuchen unterstützt habe: Er macht die beiden zu Rivalen um die Gunst der Tänzerin Guimard. Der immerhin 22jährige Komponist erscheint hier als Ebenbild seines Cherubino (bei seiner Ankunft steht er sofort in Flammen für Mlle de Saint-Pons, die Guimard und eine Dienerin). Grimm macht ihn auf *La folle journée* aufmerksam, die Komödie von Beaumarchais, die später die Vorlage für *Le Nozze di Figaro* werden sollte, während der Fahrt hat er den *Don Juan* von Molière gelesen. Hahn zitiert an mehreren Stellen Musik Mozarts²⁰.

BEISPIELANALYSE: VICTOR ROGER, *JOSÉPHINE VENDUE PAR SES SŒURS* (1886), BUCH: PAUL FERRIER / ROBERT CARRÉ

Nicht nur der antike Mythos wird in der Operette parodiert, auch das Mittelalter (Oscar Straus, *Die lustigen Nibelungen; Hugdietrichs Brautfahrt*, 1906, wieder auf ein Buch von „Rideamus“; Claude Terrasse, *Le Sire de Vergy*, etc.) und selbst die Bibel: Der seinerzeit erfolgreiche, produktive Victor Roger²¹ und seine Librettisten machten aus dem keuschen Joseph eine Joséphine, die am Pariser Konservatorium Gesang studiert.

20 Operetten, in denen prominente Künstler der Vergangenheit – Komponisten, Schriftsteller, seltener Maler – als Haupt- oder Nebenfiguren auftreten, verdienen eine besondere Betrachtung. Der Bogen spannt sich von der Fiktionalisierung von Goethes Beziehung zu Friederike Brion (*Friederike*, Lehár, 1928, Herzer / Löhner-Beda: das Lied vom Heidenröslein als Erkennungsmelodie der unerfüllten Liebe; Goethes weltanschaulich komplexes *Mailied* wird zur Liebeserklärung – „Oh Mädchen, mein Mädchen...“ – banalisiert) über (mehr oder weniger glückliche) Versuche, mittels einer erfundenen Intrige das Wesen einer künstlerischen Individualität zu erfassen (Suppé, *Boccaccio*, 1879, Zell / Genée; Strauß, *Das Spitzentuch der Königin* [Cervantes], 1880, Bohrmann-Riegen / Genée; Künneke, *Die lockende Flamme* [E.T.A. Hoffmann], 1933, Knepler / Wellemsky...) oder den Versuch, mit Henri Murger, Delacroix und Hervé *La Bohème* nachzuspielen (Kálmán, *Das Veilchen von Montmartre*, 1930, Brammer / Grünwald) bis zu Stücken, in denen Wiener Publikumsbeliebte von einst agieren (vgl. das „Singspiel“ *Josefine Gallmeyer*, Text und Musik von Paul Knepler, das – wir sind im Jahr 1867 – neben der Diva des Carltheaters Jacques Offenbach und Sängerdarsteller wie Anna Grobecker und Karl Treumann auftreten läßt; oder Raymond, *Flieder aus Wien*, 1949, Reinhardt, mit Johann Strauß als Deus ex machina).

21 Zu ihm Gänzl, Bd 2, S. 1228-1230; zu *Joséphine* Gänzl, Bd 1, S. 738f.

Madame Jacob ist *concierge*, eine der berühmt-berüchtigten Pariser Hausmeisterinnen; sie hat zwölf Töchter, von denen zehn Arbeiterinnen sind. Benjamine geht noch zur Schule (wenn sie nicht gerade schwänzt), aber Joséphine, der Stolz der Familie, bereitet sich auf eine Karriere als Sängerin vor und wird von der Mutter verwöhnt (natürlich weil Mme Jacob hofft, sie werde einmal reich und berühmt werden und sich dann dankbar erweisen). Daß ihr Liebling mit einem Mitstudenten, dem Baryton Montosol (d.h. „erreicht das g“²²), ein Verhältnis hat, ist der Mutter verborgen geblieben.

Höhepunkt des ersten Akts ist ein Quartett (mit Chor, Nr. 5) in dem die beiden Verliebten das Duett probieren, das sie bei ihrer Abschlußprüfung singen wollen: Bianca (Joséphine) will ins Kloster gehen, ihr Geliebter fleht sie an, ihren Entschluß zu überdenken. Die Mutter sieht die Sache weniger musikalisch als praktisch:

Hélas! les pauvres demoiselles! / Dans les opéras c'est fatal / Toujours et partout avec elles / Les messieurs se conduisent mal. [*Ach, die armen Fräulein! In den Opern ist das unvermeidlich: Immer und überall benehmen die Herren sich ihnen gegenüber schlecht.*]

Da ‚Bianca‘ standhaft bleibt, stellt Mme Jacob befriedigt fest:

Malgré tout ce qu'on en dira, / C'est une vérité connue / Qu'on a des mœurs à l'Opéra! [*Was man auch behaupten mag, es ist bekannt, daß es an der Oper anständig zugeht,*]

aber sie muß sich von ihrer Tochter belehren lassen, daß das nur für den ersten Akt gilt: Im zweiten brennt sie als Bianca mit ihrem Liebhaber durch. Die *Concierge* bemerkt dann, eigentlich möge sie keine „Zukunftsmusik“ (S. 19), und singt selbst ein melodisch sehr simples „älteres“ Stück von „Rittern, Fräulein, Gondolieri und Nachen“²³, wie die freche Benjamine spöttisch zusammenfaßt. Dieses frühreife Früchtchen gibt eine reichlich frivole Strophe vom schwächlichen Liebhaber Anastasies zum besten, den auch allerlei Stärkungsmittel nicht auf Trab bringen konnten, denn, wie seine Freundin bemerkt: „Où y a d' l'hygiène y a plus d' plaisir. [*Wo man auf die Gesundheit achtet, gibt es kein Vergnügen mehr.*]“ Da alle ihren eigenen Musikgeschmack als den einzig richtigen ansehen, singen sie schließlich die jeweiligen Lieblingsstücke gleichzeitig (S. 21-24), was (so der Chor) dazu führt, daß die ganze Nachbarschaft zusammenläuft.

In Joséphine hat sich Alfred-Pacha, ein Minister des Vizekönigs von Ägypten, verschaut, „einziger Sohn eines großen Radscha, dessen Vater aus der Auvergne stammte“²⁴ (Couplets Nr. 2); er möchte sie gern ans Opernhaus

22 A-g' ist der Ambitus des Kavalierbaritons, B-as' jener des lyrischen Baritons, vgl. Thomas Seedorf, *Stimmengattungen IX. Stimmtypen und Rollenfächer*, in: MGG², Sachteil, Bd 8, Sp. 1806-1810: 1810.

23 Das Reimwort *nacelle* (: *demoiselle*) mag das Publikum an das Solo des Fischers in der Introduction von Rossinis *Guillaume Tell* (1829, E. de Jouy / H.-L.-F. Bis) erinnern haben, das beginnt: „Accours dans ma nacelle, / Timide jouvencelle“.

24 Da Radscha ein indischer Titel ist, muß seine Familie außergewöhnlich wanderlustig sein.

in Kairo²⁵ engagieren. Den neidischen Schwestern kommt diese Gelegenheit, Mutters Liebling loszuwerden, sehr gelegen; da zu befürchten steht, daß Joséphine lieber bei ihrem Montosol bleiben will, rät die verschlagene Benjamine, Mme Jacob über das Verhältnis der beiden aufzuklären²⁶. Der mütterliche Zorn veranlaßt die angehende Diva, Alfreds Angebot anzunehmen; traurig verläßt sie (Finale Nr. 7) die „loge de [s]es aïeux“, die Portiersloge ihrer Ahnen. Montosol und die Mutter (*das* hatte sie nicht gewollt!) sind am Boden zerstört, die Schwestern feiern das Ende der Romanzen, Arien, Läufe und Tonleitern mit einem Walzer (S. 46-49).

In Kairo steckt Alfred-Pacha Joséphine, deren Bühnendébut auf sich warten läßt, kurzerhand in seinen Harem; sie wird seine Favoritin, aber „in partibus“, wie er auf die Frage der Mutter präzisiert (Quintett Nr. 11, S. 67) – er ist bloß ihr Titular-Liebhaber (so wie es in der katholischen Kirche Titularbischöfe gibt). Die junge Frau langweilt sich entsetzlich, sie sehnt sich nach Paris zurück (Rondeau-valse Nr. 9): Selbst der Straßenschmutz, der Verkehrslärm und die Omnibus-Unfälle fehlen ihr. Unterdessen hat sich Mme Jacob mit Benjamine auf die Suche nach der verlorenen Tochter gemacht; beide schildern die Verzweiflung der Mutter in einer „Complainte“ (Nr. 10), allerdings im munteren Rhythmus einer Mazurka. Putiphar, der Neffe des Paschas, der im Gegensatz zu seinem Onkel ganz und gar nicht europäisch-fortschrittlich gesinnt ist, verrät ihnen, wo sie Joséphine finden können.

Auch der verzweifelte Montosol ist in Kairo angekommen; vor dem Palast der vermeintlich Untreuen singt er „seine letzte Romanze mit seinem letzten a“ (Sérénade Nr. 12), Joséphine kann ihn jedoch von ihrer Unschuld überzeugen (Duett Nr. 13). Alfred-Pacha, der die beiden überrascht, will seinen Rivalen zunächst pfehlen lassen (II. Finale Nr. 14), obwohl Joséphine umwerfend albern zu bedenken gibt:

En France où le code pénal / Garde quelque mansuétude, / Nous ignorons ce procédé brutal, / Et c'est deux fois cruel, le pal, / Quand on n'en a pas l'habitude! (S. 82) [*In Frankreich, wo das Strafgesetzbuch milder ist, kennen wir dieses brutale Verfahren nicht, und das Pfehlen ist doppelt grausam, wenn man es nicht gewöhnt ist!*]

Aber als ‚Reformtürke‘ (wie die Textdichter von Suppés *Fatinitza* sagen würden) liebt der Pascha Europa und den Fortschritt; und da die Damen ihm

25 Dessen Eröffnung 1871, anlässlich der Einweihung des von dem Franzosen Ferdinand de Lesseps gebauten Suez-Kanals und mit in Paris gefertigten Bühnenbildern und Kostümen, war dem Publikum 1886 sicher noch in Erinnerung.

26 Joséphine rechtfertigt sich („Couplets du conservatoire“, Nr. 6): „tout le roman de mon cœur, / C'est la faute du répertoire! [*an meinem ganzen Liebesroman ist nur das Opernrepertoire schuld*]“: Wenn man ständig Liebesduette singt, muß einen das doch auf Ideen bringen!

versichern, in Frankreich würde ein Ehemann einen Unbekannten, den er allein bei seiner Frau anträfe, zum Abendessen einladen („ein guter Weg, um Bekanntschaft zu schließen“, wie Benjamine erläutert, S. 90f.), geht er hin und tut desgleichen.

Letztlich geht Alfred-Pachas Fortschrittlichkeit allerdings selbst dem Vizekönig zu weit; man jagt ihn davon, der Exilierte begleitet die Damen Jacob nach Paris. Obwohl Joséphine wieder glücklich mit Montosol vereinigt ist, macht sie dem Orientalen Hoffnung, sie werde ihn heiraten, wenn erst ihre Schwestern – alle elf Stück – unter der Haube sind; so bezahlt Alfred Bey in drei Monaten zehn Hochzeiten (nebst einer Mitgift für jede Braut)! Zuletzt werden auch noch Benjamine und Putiphar ein Paar, obwohl sie sich nicht ausstehen können, denn „l'on dit avec raison / Qui se dispute s'adore!“ (Duett Nr. 18) [denn es heißt mit Recht: Was sich zankt, das liebt sich]. Alfred-Pacha allerdings muß einsehen, daß Joséphine nur Montosol liebt, und kehrt (allein) nach Ägypten zurück.

Vom biblischen Bericht (Gen 37) übernimmt das Buch nur wenige Elemente (die Brüder sind neidisch auf Joseph, den Liebling ihres Vaters Jakob, und verkaufen ihn an Händler, die ihn nach Ägypten bringen); hier wie dort nimmt Benjamin (bzw. Benjamine) eine Sonderstellung ein, aber während der biblische Benjamin Joseph besonders nahesteht, kann Benjamine ihre Schwester nicht leiden. Daß das Interesse des ‚Käufers‘ an Joséphine erotisch motiviert ist (und daß es einen Rivalen gibt), kann in einer Operette kaum anders sein. Die Titelfigur zur Sängerin zu machen, lag nahe, weil jeder wußte, daß Kairo über ein Opernhaus verfügte, dessen Erwähnung wiederum den wohlfeilen Spott über die europäisierten ‚Türken‘ nach sich zieht. Zugleich eröffnen sich Möglichkeiten, die große Oper zu parodieren, die dankbar ergriffen werden. Das Ergebnis ist ein ganz unpräventiöser, aber (sofern man Sinn für Albernheit hat) durchaus unterhaltsamer Spaß.

OPER

In der deutschsprachigen Operette²⁷ wird (erwartungsgemäß) auf *Richard Wagner* häufiger Bezug genommen als auf jeden anderen Komponisten.

27 Bei französischen Operetten scheint größere Vorsicht geboten. Wenn der wegen Laou-las (scheinbarer) Unaufrichtigkeit verzweifelte Lazuli in *L'Étoile* (Chabrier, 1877) König Ouf, der ihn (incognito) nach seiner Meinung über die Regierung fragt, grob anfährt und schließlich ohrfeigt (I 11, S. 46f.), liegt der Gedanke an Siegfrieds Begegnung mit dem ‚Wanderer‘, dessen Speer er zerschlägt (*Siegfried* III), an sich nahe. Chabrier war Wagnerianer (was natürlich nicht bedeutet, daß seine Textdichter es auch waren), *Siegfried* war 1876 in Bayreuth uraufgeführt worden. Allerdings hat Chabrier vor 1880 (*Tristan* in München) nie eine Wagner-Oper auf der Bühne gesehen, nach Bayreuth reiste er 1889 zum ersten und einzigen Mal (vgl. Gier 1996,

Juno, die im *Göttergatten* Franz Lehárs zuletzt in ihrer eigenen Gestalt erscheint (nachdem sie zwei Akte hindurch Alkmenes Stelle eingenommen hatte), um ihrem Jupiter die Leviten zu lesen (II 7), erinnert an Fricka, die in der *Walküre* (II. Akt) Wotan der Wälsungen wegen zur Rede stellt. – Im II. Akt von Oskar Nedbals *Winzerbraut* zitiert der Diener textlich wie musikalisch den Heerrufer aus dem *Lohengrin*: „Der trete vor, der trete vor“²⁸; allerdings wird kein Streiter im Gotteskampf, sondern nur ein Juxbräutigam für Lisa gesucht. – Herr von Glöckerl, der lächerliche Verehrer Angelas in *Lang lang ist's her* (Robert Stolz, 1917, Hardt-Warden), bringt seiner Angebeteten ein Ständchen, hat aber wenig Glück mit seinen Vergleichen:

Ob ich dich liebe, frage die Spätzlein, / Welche süß zwitschern, süß zwitschern wie ich [...] / Ein schönes Mägdlein ist ein Übel, / Ein süßes, bitter süßes Joch. / Solch Mägdlein ist wie eine Zwiebel: / Man weint dabei und ißt sie doch.

Der Zuschauer mag an Beckmessers Ständchen in den *Meistersingern* denken²⁹, auch wenn dessen Prosodiefehler hier keine Entsprechung haben³⁰. – Im zweiten Akt von Leon Jessels *Schwarzwaldmädel* (1917, Neidhart) bricht bei einem Dorffest eine allgemeine Rauferei aus, die wie in den *Meistersingern* erst durch den Auftritt des Nachtwächters beendet wird. – Blanka versichert ihrem Julian in Lehárs *Blauer Mazur* (1920, Stein / Jenbach): „Dein ist das törichte Mädel nun“ (Duett Nr. 2, S. 14), wie Wagners Eva, die Stolzing um den Hals fällt mit den Worten: „Das tör'ge Kind: Da hast du's! da!“ (*Die Meistersinger von Nürnberg* II)³¹. – Ein Wagner-gewohntes Publikum mochte im Duett des endlich vereinten Protagonistenpaars in der *Csárdásfürstin* (Nr. 12): „Mag die ganze Welt versinken, hab ich dich“ eine Anspielung auf das Schlußduett Siegfrieds und Brünnhildes erkennen: „Fahr' hin, Walhalls / Leuchtende Welt! [...] Mir strahlt zur Stunde / Siegfrieds Stern; / Er ist mir ewig, / Ist mir immer / Erb' und eigen [...]“ (*Siegfried* III). Auch den Schluß von Tristans und Isolde's großem Duett: „Endlos ewig / Ein-bewußt: / Heiß erglühter Brust / Höchste Liebeslust!“ dürften genügend Parkettbesucher im Ohr gehabt haben, um bei Sebastianis Walzer (Strauß, *Der lustige Krieg*, Nr. 11) stutzig zu werden: „Ach, welche Lust, fühlt das Herz, hebt die Brust – / Wenn im Schatten grüner Matten / Man zum Schluß und zum Kuß kommt unbewußt!“

S. 131f.), und unter den Pariser Theaterbesuchern dürfte 1877 kaum einer das *Siegfried*-Buch gekannt haben. Das alles spricht eher gegen einen intertextuellen Bezug. – Wenn Brasero (Lecocq, *Le Jour et la nuit*, 1881) in der Hochzeitsnacht anstelle Manolas, die er für seine Frau hält, Béatrix untergeschoben wird, könnte sich ein deutsches Publikum an Isolde's Hochzeitsnacht im *Tristan* erinnert fühlen; aber Béatrix ist die legitime Ehefrau, die Intrige ist von Wagners Buch radikal verschieden. – Zu Audrans *Lohengrin*-Parodie s.u.

28 Der unbedarfte Franjo kommentiert: „Ah! Rigoletto!“

29 Herr von Glöckerl glaubt Angela anzusingen, deren Platz aber ein Geselle ihres Vaters eingenommen hat (zuletzt demaskiert er sich), so wie in den *Meistersingern* nicht Eva, sondern Magdalene am Fenster steht. – Der Text von Hardt-Warden verweist außerdem auf das Tenorlied „Ob du mich liebst, hab ich den Wind gefragt“ aus Paul Linckes Operette *Nakiris Hochzeit* (1902, Bolten-Bäckers).

30 Zu älteren Männern, die zugunsten eines jüngeren auf die junge Braut verzichten, als Reinkarnationen von Wagners Sachs vgl. Kap. V.

31 Klotz 2004, S. 450, und Frey 2003, S. 85-87 fühlen sich durch Kálmáns *Zigeunerprimas* an *Die Meistersinger* erinnert, obwohl (wie aus Freys Zusammenfassung auch hervorgeht) die Unterschiede die Gemeinsamkeiten klar überwiegen.

Von den *Lustigen Nibelungen*, die neben dem mittelhochdeutschen Epos Wagners *Ring* parodieren, war hier schon die Rede.

In Reinhardts *Stüßen Grisetten* gibt es eine Parodie des Sängerkriegs auf der Wartburg aus *Tannhäuser* (Nr. 3, S. 10f.), die sich (einmal mehr) in harmloser Alberheit erschöpft: Prosper und die beiden Grisetten singen jeweils einen Vierzeiler, der das komische Potential des Stabreims nutzt („Mit dem Schatz stets Schmäitze tauschen scheint mir scheußlich schön schier!“); darauf folgt ein rheintöchterlich-walkürenhafter Jodler („Wiegelaweia – wiegelawo! / Wiegelawanda – hojotoho!“), der in einen Schuhplattler, dann in einen Cancan übergeht. Harmlos albern ist auch, wie in der *Faschingsfee* Lubitschek (der Komiker) Ronai davor warnt, „eine Person an[zu]beten, von der [er] keinen Vornamen weiß“:

Kennst du nicht die Anekdote von... von dem Kürassier... na ... na... hinten ist er grün... na, der Lohengrin. Der hat auch nie gefragt, und zum Schluß hat sich herausgestellt, daß sie ein Schwan ist. (II 1, S. 28)

In Künnekes *Ehe im Kreise* besuchen Amphitryon und Sosias das Nachtlokal *Zum Venusaal* in Theben (ein Bordell, wo alle ehemaligen Geliebten des Zeus tätig sind), um sich einmal ohne ihre Frauen zu amüsieren; muß man darauf hinweisen, daß hier Wagners Venusberg Pate gestanden hat? – Die Orchester-Einleitung zu Lehárs *Zigeunerliebe* (1910), ein (zu Ende gehendes) Gewitter mit Blitz und Donner, erinnert an das Vorspiel der *Walküre*.

Nach dem Deutsch-französischen Krieg wurden Wagners Opern von den französischen Theatern bekanntlich zwanzig Jahre lang boykottiert³². Als die Pariser Oper am 16. September 1891 erstmals *Lohengrin* spielte, war das Interesse riesengroß: Bis zum Ende dieses Jahres gab es spektakuläre 34 Aufführungen, 1892 wurde Wagners Musikdrama 39mal gegeben, 1896 (die Oper hatte inzwischen auch *Die Walküre* und *Tannhäuser* im Repertoire) immerhin noch fünfzehnmal. So lag es für Edmond Audran und seinen Librettisten Fabrice Carré wohl nahe, eine *Lohengrin*-Parodie auf die Bühne der Bouffes-Parisiens zu bringen (UA 30.11.1896).

Die hübsche Cécile lebt bei ihrer Mutter und bereitet sich auf eine Karriere als Sängerin vor (mit ihrem Lehrer studiert sie die Partie der Elsa). Leider mangelt es den Damen an Geld, die Lieferanten drängen auf Bezahlung ihrer Rechnungen. Boussard (ein Geheimpolizist) würde ihnen aus der Verlegenheit helfen, wenn Cécile ihn heiratet, aber sie mag nicht: „Je veux un homme qui parle / À l’imagination“ [*Ich will einen Mann, der die Phantasie anregt*], erklärt sie ihrer Mutter (Duett Nr. 3), und das ist der gute Boussard nun wirklich nicht.

Das I. Finale (Nr. 7) parodiert den Auftritt von Wagners Lohengrin³³: Ein Boot (ohne Zugieter) bringt einen geheimnisvollen Fremden herbei, die beiden Frauen und der Chor der Gläubiger preisen das „Wunder“: „Miracle! Miracle! / Inattendu spectacle!“ (*Lohengrin*: „Ein Wunder! Ein Wunder ist gekommen“). Der Ankömmling verabschiedet sich von seinem Fahrzeug: „Attends-moi là petit bateau“ [*Erwarte mich hier; kleines Schiff*] (wie „Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!“) und erklärt: „Je viens défendre l’innocence / Que l’on tracasse injustement“ [*ich komme, die Unschuld zu verteidigen, die man ungerechterweise plagt*] (vgl. Lohengrins „Zum Kampf für eine Magd zu stehn, / Der schwere Klage angetan / Bin ich gesandt“). Ehe er die Schulden der Damen bezahlt, stellt er eine Bedingung: „Jure que sans connaître / Ni mon

32 Zum folgenden Gier i.Dr. d.

33 Wagner 2013, Bd 3, S. 238-290, vgl. I 3, S. 247-253.

nom, ni mon être / Sans me demander rien / Tu me traiteras bien“ [*schwöre, daß du mich, ohne meinen Namen und Stand zu kennen und ohne mir Fragen zu stellen, gut behandeln wirst*] (vgl. „Nie sollst du mich befragen / Noch Wissens Sorge tragen / Woher ich kam der Fahrt, / Noch wie mein Nam’ und Art!“)³⁴. Boussard, dem der Unbekannte verdächtig ist, wird von ihm nidergerungen (wie Telramund). Ehe er wieder davonfährt, kündigt der neue Lohengrin an: „Je viendrai deux fois par semaine“ [*ich komme zweimal die Woche*].

Spätestens hier wird klar, daß das Buch *Lohengrin* in die Halbwelt des Fin de siècle versetzt: Der Fremde erklärt sich bereit, Cécile als seine Geliebte auszuhalten. Das Frage- wird zum Rede- verbot: Im II. Finale (Nr. 14), wenn Boussard glaubt, in „Lohengrin“ einen Betrüger und Dieb (den Japaner [!] Ko) erkannt zu haben, weiß die junge Frau längst über die Identität ihres Geliebten Bescheid und verrät trotz seiner wiederholten Aufforderung, sie möge schweigen, seinen Namen: Er heißt Rostschild [*sic*], ist aber mit der Bankiersfamilie Ro[s]thschild weder verwandt noch verschwägert. Weil alle Geschäftsleute Geld wittern und schamlos überhöhte Rechnungen ausstellen, wenn sie seinen Namen hören, hat er sich angewöhnt, incognito aufzutreten.

Céciles Ungehorsam veranlaßt ihren Lohengrin, sich von ihr zu trennen (sie wird Boussard heiraten und endlich zum Theater gehen, vgl. Quartett Nr. 17). Der falsche Gralsritter ist im übrigen verheiratet, hat sich aber unmittelbar nach der Hochzeit von seiner Frau getrennt; sie schafft es endlich, ihn zurückzugewinnen, Cécile ruft ihm nach (III. Finale Nr. 20):

Maintenant tu n’es plus en somme / Qu’un mari vulgaire, un pauvre homme / Va t’en donc, lâcheur, grand sérin / Comm’ dans Lohengrin!³⁵ [*Alles in allem bist du jetzt nur noch ein gewöhnlicher Ehemann, ein armer Wicht. Also verschwinde, du treulose Tomate, du Gimpel, wie in Lohengrin!*]

Auf die *komische Oper des 18. Jahrhunderts* wird nur selten Bezug genommen.

Aber das Lied von Colinette, das Suzanne in Louis Gannes *Saltimbanques* (1899, Ordonneau) singt (III 8, S. 139-143), imitiert den musikalischen Stil des Opéra comique, wie ihn etwa Rousseaus *Devin du village* (1752) ausprägt; und der frivole Inhalt paßt zum Rokoko-Bild des 19. Jahrhunderts. – In August Pepöcks *Reiter der Kaiserin* (1941, Nüstlberger / Czibulka) spielt Lisl draußen vor dem Schloß, in dem sich Friedrich II. von Preußen aufhält, auf ihrer Geige; sie will den König auf sich aufmerksam machen, um die Freilassung ihres Geliebten zu erbitten (was auch gelingt). Das erinnert natürlich an den Spielmann Blondel, der in André Ernest Modeste Grétrys *Richard Cœur de Lion* (1785, Michel-Jean Sedaine) vor der Festung Linz eine Romanze

34 Nachdem der Fremde Geld an die Lieferanten verteilt hat, feiert ihn Cécile: „Ah! quelles voix pourront suffire à tes louanges / Les chœurs des archanges / Sont seuls dignes de toi“, wie Elsa Lohengrin verherrlicht, nachdem er Telramund besiegt hat: „O fänd’ ich Jubelweisen / Die deinem Ruhme gleich, / Die, würdig dich zu preisen / An höchstem Lobe reich!“

35 Dieser Schluß evoziert das Terzett Nr. 9, in dem Cécile, Boussard und der Gesangslehrer Billelotte Céciles Geschichte resumieren: „C. J’avais l’âme langoureuse, / J’étais triste et malheureuse, / Quand il vint un beau matin / C. Bi. Bo. Comm’ dans Lohengrin! / Bi. Nul n’écoutait sa prière, / Elle ne savait que faire, / Elle était dans le pétrin / C. Bi. Bo. Comm’ dans Lohengrin! [...]“

spielt, die der englische König, der dort gefangengehalten wird, gedichtet hat; Richard singt mit und gibt sich dadurch Blondel zu erkennen.

Häufiger greift die französische wie die deutsche Operette auf den *Opéra comique der Romantik* zurück.

Robert Planquettes *Cloches de Corneville* (1877) wirken wie eine nach Frankreich in die Zeit um 1700 verlegte *Dame blanche* (1825): Das Schloß, in dem es angeblich spukt, der verschollene Erbe, der incognito zurückkehrt, der schurkische Verwalter, der dessen Besitz an sich bringen will, die junge Frau, die den rechtmäßigen Schloßherrn gesundgepflegt (*La Dame blanche*), oder die er vor dem Ertrinken gerettet hat (*Les Cloches de Corneville*) und zuletzt heiratet... Alles ist genau wie in Scribes Buch für Boieldieu. Dagegen stammt der Dienstboten-Markt, mit dem der erste Akt schließt, offenbar aus Friedrich von Flotows *Martha* (1847, W. Friedrich)³⁶. Auch für Millöckers *Verwünschenes Schloß* hat *La Dame blanche* Pate gestanden.

Die Ausgangssituation in Fred Raymonds *Maske in Blau* (1937, Hentschke / Schwenn) – eine Unbekannte, die der Protagonist (hier ein Maler) während eines Maskenballs kennengelernt hat, verschwindet spurlos und kehrt genau ein Jahr später zurück – stammt sicher aus Daniel François Esprit Aubers *Domino noir* (1837, Scribe), der schon für Hervés *Mam'zelle Nitouche* (1883) als Vorbild diente: Scribes Horace trifft Angèle (die er vor einem Jahr auf dem Maskenball kennengelernt hat) im Ballsaal, im Haus eines Freundes (wo sie – unter einer falschen Identität – Zuflucht gesucht hat) und zuletzt im Kloster, wo sie die Entdeckung ihrer Eskapade mit knapper Not vermeiden kann und wo alles ein gutes Ende findet (Angèle muß nicht, wie ursprünglich vorgesehen, Äbtissin werden, sondern darf Horace heiraten); Champplâtreux lernt Denise (seine Braut, die er kurz vorher im Kloster, wo sie erzogen wird, sprechen, aber nicht sehen durfte: ein Wandschirm entzog sie seinen Blicken) als angebliche Sängerin ‚Nitouche‘ im Theater kennen, trifft sie in der Kaserne (wo sie sich als Soldat verkleiden muß, um nicht entdeckt zu werden) und dann im Kloster wieder, wo man von den turbulenten Ereignissen der Nacht nichts ahnt und wo die beiden ein Paar werden.

Im zweiten Akt von Carl Millöckers *Armee Jonathan* kommt die vom Impresario Quickly sehnsüchtig erwartete Sängertuppe erkältet und stockheiser an („Othello hustet sein *Air de bravour*, / Desdemona niest Coloratur“, Quintett Nr. 12), ähnlich wie in Adolphe Adams *Postillon de Lonjumeau*³⁷, wo die Sänger die kollektive Indisposition allerdings fingieren, um sich gegen ein Übermaß an Auftrittsverpflichtungen zur Wehr zu setzen. Ob die Leiden von Quicklys Sängern echt oder vorgetäuscht³⁸ sind, wird nicht ganz klar.

36 Auf die Bezüge zu den Opern von Boieldieu und Flotow weist schon Josef Heinzelmann, PEnz Bd 5, S. 21-23: 22 hin.

37 1836, Text de Leuven / Brunswick; KIA. abrufbar unter: http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg-0/07/IMSLP106956-PMLP217877-Adam_-_Le_postillon_Lonjumeau_FS2_rsl.pdf (26.7.2013), hier Nr. 6: Chœur et morceau d'ensemble, S. 200ff.

38 Wofür die Bemerkung Harriets in ihrer folgenden Arie (Nr. 12) sprechen könnte: „Doch zum Glück gibt's eine Rache, / Wenn man uns zu schrecklich plagt, / Ei, so wird man plötzlich heiser, / Dann wird eben abesagt.“

Parodistisch verfremdete Zitate aus den *Grands Opéras* Giacomo Meyerbeers, die bei Offenbach sehr häufig sind³⁹, finden sich später nicht mehr – Meyerbeers Opern wurden zwar (nicht nur in Paris) weiterhin gespielt, aber mit dem Untergang des Zweiten Kaiserreichs war der Zenit seines Ruhms überschritten. Dagegen lassen sich Reflexe der *italienischen Oper*, vor allem Verdis, ausmachen⁴⁰.

In Leo Falls *Geschiedener Frau* (1908, León) nimmt das emblematische Duett des Protagonistenpaars „Kind, du kannst tanzen wie meine Frau“ die in Ebolis Lied vom Schleier aus *Don Carlos* geschilderte Situation auf (die verschleierte Frau, zu der sich der Mann im Lied / Duett hingezogen fühlt, erweist sich als seine eigene, die sich von ihm – oder von der er sich – getrennt hat).

In Franz von Suppés „parodistischer Operette“ *Lohengelb oder Die Jungfrau von Dragant* (1870, Grandjean / Costa nach Nestroys *Lohengrin*-Parodie) singen die Verschwörer, die ‚Lohengelbs‘ Ermordung planen (zu ‚Mordigall‘ und ‚Gertrud‘ gesellt sich hier ‚der rote Ritter Hagen‘), ein nach der für Arien und Ensembles der italienischen Oper seit Donizetti üblichen Standardform⁴¹ gebautes Terzett: Nach einem eher langsamen Satz („Wie wir drei / Uns so schön da versteh“) zieht die Hochzeitsgesellschaft in die Kapelle (tempo di mezzo, Chor und Marsch), ehe die Stretta („Flammen lodern auf zur Rache“), die, wie es sich für eine Stretta gehört, zweimal gesungen wird, einen blinden Passagier in Brabant einschmuggelt: Der Text erinnert an die berühmteste aller Cabaletten, Manricos „Di quella pira“ (*Il Trovatore* III 6), der musikalische Gestus entspricht dem der Stretta für zwei Männer- und eine Frauenstimme („Di geloso amor sprezzato“, Luna / Leonora / Manrico), die den ersten Akt von Verdis Oper beschließt.

In Edmund Eyslers *Künstlerblut* (1906, Stein / Lindau) verliebt sich ein wohlhabender junger Mann, der nach dem Willen seines Vater die Tochter von dessen Kompagnon heiraten soll, in eine Operettendiva. Noch bevor er sich der Dame erklären kann, sucht sein Vater sie auf und beschwört sie, seinen Sohn von dieser Schwärmerei zu heilen – ein Vater Germer (*La Traviata*), dem es nicht um das Wohl seiner Tochter, sondern um das Gedeihen seiner Firma geht und der (natürlich erfolglos) interveniert, bevor noch irgend etwas geschehen ist. – In einem Walzerlied artikuliert Blanka, die ihren Juljan am Hochzeitstag verlassen und bei einem alten Freund ihrer Mutter Zuflucht gesucht hat (Lehár, *Die blaue Mazur*), ihr Begehren (II. Finale Nr. 9), der Nebentext präzisiert: „Unbewußte, mädchenhafte Sinnlichkeit hat sie ergriffen. Sie kämpft mit einer Müdigkeit, die sie überkommt, sie dehnt und reckt sich“ (S. 70)⁴². Dann schläft sie ein, und in ihren Traum (S. 75) klingt „hinter der Szene“ Juljans Stimme (S. 76), er singt (auf

39 Nachweise zu den musikalischen Zitaten und Anspielungen bei Offenbach (Meyerbeer, italienische Opern...) finden sich in den Werkartikeln von Josef Heinzelmann und Volker Klotz, PEnz, Bd 4, S. 487-570.

40 Zu Falsacappa (Offenbach, *Les Brigands*, I 1), der sich wie Rossinis *Comte Ory* als Eremit verkleidet, um junge Frauen zu seiner Räuberhöhle zu locken, s.o. Kap. I.

41 Vgl. zuletzt Gerhard 2013, S. 166-171; ein einleitendes Rezitativ fehlt bei Suppé.

42 Hier fühlt man sich an den erotischen Traum Gretes von ihrem geliebten Fritz in Franz Schrekers *Fernem Klang* (1912) I 7/8 erinnert; möglichen Einflüssen Schrekers auf die Operette, besonders auf Lehár, wäre einmal nachzugehen (vgl. auch weiter unten zu einer Parallele zwischen Schrekers *Gezeichneten* und *Wo die Lerche singt*).

polnisch) eine sehnsüchtige Melodie⁴³, wie Violetta (Arie „Ah forse è lui che l’anima“, I 5) von draußen Alfredos Lied hört.

Der Duke of Plaza Toro (Sullivan, *The Gondoliers*, I, GS, S. 508) bringt seine Tochter, die als kleines Kind mit dem König von Barataria vermählt wurde, nach Venedig, wo der Großinquisitor Don Alhambra del Bolero das junge Paar zusammengeben soll; gewisser pekuniärer Schwierigkeiten wegen stehen die Hellebardiäre, die dem Auftritt des spanischen Granden Glanz verleihen sollten, nicht zur Verfügung, woraufhin er bemerkt: „Well, let us hope the Grand Inquisitor is a blind gentleman“ – es liegt nahe, daß das Publikum hier an den Großinquisitor aus Verdis *Don Carlos* dachte (eher als an Schillers Schauspiel).

Auf die Entwicklung der Oper nach Verdi nimmt die Operette kaum noch Bezug. Vielleicht besteht eine Verbindung zwischen Giorgettas Loblied auf Belleville in Puccinis *Tabarro* (1918) und Ciboulettes Couplets über die Pariser Banlieue (Hahn, *Ciboulette* Nr. 14); allerdings singt Giorgetta von überschäumender Lebenslust, Tanzvergnügen und Liebesabenteuern, während Ciboulette mit einem Anflug von Melancholie feststellt, daß die großen Leidenschaften bei den gewöhnlichen Menschen der Banlieue nicht heimisch sind.

Die Figurenkonstellation in Kálmáns später Wildwest-Operette *Arizona Lady* (1954, Grünwald / Beer) entspricht der von Puccinis *Fanciulla del West* (1910, Civinni / Zangarini): eine resolute junge Frau (aus der Saloon-Wirtin wird eine Rancherin), ein Sheriff, der in sie verliebt ist, ein Fremder, zu dem sie sich hingezogen fühlt und den der Sheriff für einen Banditen hält – nur ist operettenkonform der Fremde hier ein anständiger Kerl, wie sich zuletzt herausstellt, wenn die wirklichen Banditen gefangen werden. Puccini hat eben nicht nur Lehár alles vorgeäfft.

SCHAUSPIEL

Wie das Buch der *Fledermaus*⁴⁴ basieren zahlreiche Operettenlibretti anerkanntermaßen⁴⁵ auf Schauspielvorlagen, sehr häufig auf französischen Boulevard-Komödien oder auch deutschen Stücken meist neueren Datums. Davon abgesehen sind intertextuelle Beziehungen zum Sprechtheater er-

43 Übersetzung: „Du, meiner Seele holder Abgott du warum bist du so fern“ (S. 76) – hoffentlich ist der polnische Text besser als der deutsche!

44 Zum Verhältnis des Fledermaus-Texts zu den Komödien *Le Réveillon* (Meilhac und Halévy) und *Das Gefängnis* (Benedix) vgl. Panagl / Schweiger 1999, S. 15-38.

45 Vgl. die Hinweise auf den Titelblättern von Librettodrucken und Klavierauszügen (zahlreiche Beispiele dafür im Quellenverzeichnis). Egon Friedell und Alfred Polgar haben in ihrer „Muster-Operette“ *Der Petroleumkönig* (s.u.) auch diese Quellenverweise parodiert: „Text nach einer Idee des Dante Alighieri mit teilweiser Benützung eines Motivs aus Bjoern Nils Hlawatscheks Novellenband *Müdes Obst* (Verfasser der *Herbsttropfen*). Der Wortwitz im zweiten Bild ist von Alfred Polgar und Egon Friedell (Verfasser des *Goethe*)“ (Friedell / Polgar 1986, S. 31).

staunlich selten (von den spießig-halbgebildeten Klassikerzitate in deutschen Büchern soll am Ende dieses Kapitels die Rede sein).

„Das Spitzentuch der Königin“, das in der gleichnamigen Operette von Johann Strauß (1880, Bohrmann-Riegen / Genée) die Eifersucht ihres Gemahls erregt, stammt selbstverständlich aus Shakespeares *Othello*.

William S. Gilbert, der bei seinem Publikum natürlich sehr genaue Kenntnis der Dramen Shakespeares voraussetzen konnte, parodiert im bereits erwähnten „Song“ vom Liebeskummer des Meiserichs, mit dem Ko-Ko das Herz Katishas gewinnt (*The Mikado* II, GS, S. 368), Desdemonas Lied von der Weide (Refrain: „Sing willow, willow, willow“, *Othello*, IV 3): Hier singt der von einer Henne verschmähte Vogel „Oh, willow, titwillow, titwillow!“, ehe er im Fluß ein feuchtes Grab sucht und findet. – Wenn sich Ralph Rackstraw, ein Matrose, entschließt, der Tochter des Kapitäns seine Liebe zu gestehen (*H.M.S. Pinafore*, I, GS, S. 78), zitiert er Shakespeares Shylock:

Is not my love as good as another's? Is not my heart as true as another's? Have I not hands and eyes and ears and limbs like another?⁴⁶

Aus dem Repertoire des Boulevardtheaters adaptieren die Operettenlibrettisten meist ‚Mittelgut‘ (wie Lortzing vielleicht gesagt hätte⁴⁷), auf Stücke heute noch bekannter Autoren wie Labiche oder Feydeau greifen sie kaum jemals zurück⁴⁸. (Ralph Benatzkys *Bezauberndes Fräulein!* [1933], nach einer Komödie von Paul Gavault [1909], scheint immerhin den Geist Labiches zu atmen: Die Katastrophen, die dem armen Paul zustoßen, nachdem die mondaine Annette in sein Leben getreten ist, sind genauso komisch alpträumhaft wie in *Un chapeau de paille d'Italie* [1851]). – Nico Dostals späte „Muscitalette“ *So macht man Karriere* (1961, Peter Herz / Willy Fuchs) basiert auf der Komödie *Les Nouveaux Messieurs* von Robert de Flers und Francis de Croisset (1925), die 1929 von Jacques Feyer (unter dem gleichen Titel) verfilmt wurde⁴⁹.

46 Vgl. *The Merchant of Venice* III 1: “Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions [...]”.

47 Das Lortzing-Interview, aus dem die Formel vom „verschollenen Mittelgut“ stammt (J.C. Lobe, *Ein Gespräch mit Lortzing*, in: ders., *Konsonanzen und Dissonanzen*, Leipzig 1869; zitiert nach: <http://www.albertlortzing.org/node/8>, 5.4.2013), ist laut Petra Fischer (*Vormärz und Zeitbürgertum. Gustav Albert Lortzings Operntexte*, Stuttgart 1996, S. 24-30), eine Fälschung.

48 Das Opernball-Libretto von Victor León und Heinrich von Waldberg nach *Les Dominos roses* (1876) von Delacour und Alfred Hennequin, dem Erfinder sorgfältig konstruierter, auf Mißverständnissen oder Verwechslungen basierender Intrigen (vgl. Gidel 1986, S. 75f.), ist die Ausnahme, die die Regel bestätigt.

49 Merkwürdigerweise scheint der Komponist nicht gewußt (oder zwanzig Jahre später vergessen) zu haben, daß das Buch auf einer französischen Vorlage basiert, da er schrieb: „Um Peinlichkeiten zu vermeiden, haben die Librettisten die Bestechungsgeschichte nach Frankreich verlegt“ (Dostal 1982, S. 240).

Von den prominenteren französischen Dramatikern hat Victorien Sardou⁵⁰ die deutlichsten Spuren in deutschsprachigen Operettenbüchern hinterlassen: Seine Komödie *Fernande* war offenbar eine (aber sicher nicht die einzige!) Vorlage für Zells und Genées Libretto *Der Bettelstudent*⁵¹; Josef Brauns Buch *Der Carneval in Rom* für Johann Strauß (1873) ist eine (freie) Adaptation von Sardous *Piccolino*⁵². *Madame Sans-Gêne* mag bei der Konzeption des Textes zu Eduard Künnekes *Liselott* (zweite Fassung 1932, Richard Kessler) zumindest eine Nebenrolle⁵³ gespielt haben, denn die Konstellation Liselott – ‚Walterchen‘ – Philipp von Orléans entspricht genau Sardous Dreieck Marie Louise – Neipperg – Napoléon⁵⁴. Leopold Jacobsons und Rudolf Österreichers Buch *Katja, die Tänzerin* (1922, Jean Gilbert) weist eine gewisse Affinität zu Sardous tragisch endender *Fédora* (1882) auf: Hier wie dort plant eine Frau (in der Operette: gezwungen von ihren Mitverschwörern) die Vernichtung eines Mannes, der ihr Schaden zugefügt hat (bei Sardou ist es der Mörder ihres Verlobten, im Libretto ein politischer Gegner), den sie aber dennoch liebt (überflüssig zu sagen, daß bei Jacobson / Österreicher alles gut ausgeht).

ERZÄHLENDES

Auch hier ist die Ausbeute an signifikanten Beispielen eher mager⁵⁵. Meilhac und Halévy lassen ihre Périchole den Abschiedsbrief an Piquillo aus

50 Vgl. Albert Gier, *Victorien Sardou*, MGG², Personenteil, Bd 14, Sp. 965-967.

51 Vgl. schon Altmann 1935, S. 135f.

52 Dazu ebd., S. 166-170.

53 Vorlage des Librettos war ein Lustspiel von Heinrich Stobitzer (1901), vgl. Volker Klotz, PEnz, Bd 3, 369-372.

54 Marie Louise tritt bei Sardou nicht auf, ist aber das Zentrum der Gedanken Napoléons und Neippergs.

55 Die Novellen Boccaccios, die auf dem Sprechtheater und in der Oper ein Schattendasein führen, haben nicht nur für Suppés *Boccaccio* (1879, Zell / Genée nach einer französischen Vorlage, was Altmann 1935, S. 107-109 anscheinend nicht bekannt war) Pate gestanden, wo gut ein halbes Dutzend Novellen nachgestellt, erzählt oder erwähnt wird; auch Einzelzüge in etlichen Operettenbüchern mögen auf Boccaccio zurückgehen: etwa der Handel mit gefälschten Reliquien, den der Maler Arthur Bryk in *Carneval in Rom* (1873, Braun / Genée) betreibt (vgl. die Geschichte von Frate Cipolla, Dec[ameron] VI 10); die List, mit der Graf Pepi in Leo Falls *Kaiserin* verhindert, daß seine und Bichettes Eskapade zum Wäscherinnenball entdeckt wird (ein Spion hat den Schuh der jungen Frau mit einem schwarzen „Bummerl“ markiert, Pepi bringt gleiche „Bummerln“ auf den Schuhen aller Hofdamen an, vgl. Dec. III 2); oder der Trick, mit dem Hans in Falls *Dollarprinzessin* die Verpflichtung zur Enthaltensamkeit, die Daisy ihm bei der Heirat auferlegt hat, umgeht: In Hotels flirtet er ostentativ mit dem weiblichen Personal und verschafft Daisy so die Möglichkeit, in der Rolle des jeweiligen Stubenmädchens zu ihm ins Bett zu schlüpfen (vgl. Dec. III 6); zu diesen und weiteren Beispielen vgl. Gier i.Dr.c.

der *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* des Abbé Prévost (1731) abschreiben⁵⁶. Die erste Begegnung von Goethes Wilhelm Meister mit Mignon, die er dem Direktor einer Zirkustruppe abkauft (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, II. Buch), hat – allerdings höchstwahrscheinlich vermittelt über den in Frankreich wie im deutschen Sprachraum äußerst erfolgreichen Opéra-comique *Mignon* von Ambroise Thomas (1866, Barbier / Carré) – Spuren in Louis Gannes *Saltimbanques* (wo sich das Zirkusmädchen zuletzt als Aristokratin erweist, so daß sie ihren Beschützer heiraten darf) wie auch in Kálmáns *Veilchen von Montmartre* hinterlassen (auch hier ist das Veilchen, eine Straßensängerin, eigentlich eine reiche Erbin, ihr Liebhaber ist der Maler Delacroix). Im weiteren Sinn gehören auch *Die Teresina* (Oscar Straus, 1925; Graf Lavalette rettet die junge Teresina, die zu einer Truppe von Wanderchauspielern gehört, vor einem zudringlichen Bürgermeister und heiratet sie vom Fleck weg, weil er im Frankreich des Directoire nur so eine Aufenthaltsgenehmigung erhalten kann), *Lady Hamilton* (Künneke, 1926; Amy, die viel selbstbewußter ist als die anderen Mädchen, singt in einer Matrosenkneipe; der spanische Offizier Alfredo Bartos beschützt sie, wenn eine Auseinandersetzung zwischen dem Wirt und angetrunkenen Matrosen zu eskalieren droht, die beiden werden aber kein Paar), ja selbst Benatzkys *Zirkus Aimée* (1932, Curt Goetz) und Sullivans *Yeomen of the Guard* (1888, Gilbert)⁵⁷ in diesen Kontext.

Für Walperl, den hochstapelnden Schneider in Georg Jarnos *Försterchristl*, mag Gottfried Kellers Wenzel Strapinski aus der Novelle *Kleider machen Leute* (1874, *Die Leute von Seldwyla*, II. Bd) Pate gestanden haben (vielleicht hat auch der Zwirn in Nestroys *Lumpazivagabundus* [1833] eine Rolle gespielt).

56 *La Périchole* I 9, MH V, S. 226f.; Manons Brief zitiert nach: *Romanciers du XVIII^e siècle*. I. *Hamilton, Le Sage, Prévost*, éd. par Étiemble, Paris 1960, S. 1266:

O mon cher amant, je te jure
Que je t'aime de tout mon cœur [...]

Crois-tu qu'on puisse être bien tendre,
Alors que l'on manque de pain? [...]
Je suis faible, car je suis femme,
Et j'aurais rendu quelque jour,
Le dernier soupir, ma chère âme,
Croyant en pousser un d'amour...

Je te jure, mon cher Chevalier, que tu es
l'idole de mon cœur, et qu'il n'y a que toi au
monde que je puisse aimer de la façon dont
je t'aime [...]

Crois-tu qu'on puisse être bien tendre
lorsqu'on manque de pain?
La faim me causerait quelque méprise fatale;
je rendrais mon dernier soupir, en croyant en
pousser un d'amour.

57 Die Frauen in den beiden letztgenannten Stücken (eine Zirkusartistin und eine Straßensängerin) brauchen keinen Schutz, werden aber beide von Aristokraten in ein besseres Leben entführt.

Vorlage für Lehárs „musikdramatische Räuberpistole“⁵⁸ *Das Fürstenkind* (1909, León) war der Roman *Le Roi des montagnes* von Edmond d'About (1856). Der ‚König der Berge‘ ist der Fürst von Parnes, der ein zweites Leben als Räuberhauptmann Hadschi Stavros führt. D'About hatte sicher den *Comte de Monte-Cristo* (1845/46) von Alexandre Dumas gelesen (besonders die Kapitel über Luigi Vampa und seine Bande); das Publikum der Uraufführung aber mußte sich durch die Abenteuer in den griechischen Bergen (nicht weit von den „Schluchten des Balkan“) an das narrative Universum Karl Mays, und speziell an die Titelfigur des Romans *Der Schut* (1892) erinnern fühlen, die auch eine Doppelidentität (als Kaufmann und Verbrecher) hat. – Daß Offenbachs Großherzogin von Gérolstein ihren Titel Eugène Sue verdankt, der den Protagonisten seines erfolgreichsten Feuilletonromans *Les Mystères de Paris* (1842/43) zum Großherzog von Gerolstein machte, ist allgemein bekannt.

OPERETTE⁵⁹

Hin und wieder, wenn auch nicht oft, wird die Handlung einer erfolgreichen Operette in gewissem zeitlichem Abstand ein zweites Mal auf die Bühne gebracht. Kálmáns *Zirkusprinzessin* (1926) ist *Der Bettelstudent* (1882) ohne historisches Kolorit und mit russischem Personal in Paris statt mit Polen und Sachsen in Krakau, und der falsche Fürst ist nicht ein echter Hungerleider, sondern ein Zirkusreiter, der eigentlich ein echter Fürst ist⁶⁰. Meines Wissens ist das der einzige Fall, daß sich von zwei stoffgleichen Operetten beide im Repertoire gehalten haben.

Häufiger übernehmen Librettisten die Ausgangssituation eines fremden Werkes und entwickeln sie dann eigenständig weiter.

Ernst Marischkas Libretto *Frühling im Prater* (Robert Stolz, 1949) knüpft bei Lehárs *Eva* (1911) an: Rosi, die unter der Obhut von zwei Schaustellern im Prater aufgewachsen ist, spielt dort als Geigerin in einer Kapelle; der junge, noch unbekannt Komponist Gustl, der seinen Lebensunterhalt ebenfalls im Prater verdient, liebt sie, aber sie will nicht ihr Leben lang im Rummelplatz-Milieu bleiben und läßt sich von einem reichen, alten Baron den Hof machen. Die Prater-Leute wollen verhindern, daß er Rosi zu seiner Geliebten macht, und folgen den beiden in ein Nachtlokal, um den Baron zur Rede zu stellen (wie die Fabrikarbeiter in Lehárs II. Finale Octaves Fest stören, bei dem Eva zu Gast ist); der Baron erklärt daraufhin (wie Octave), er hätte sich eben mit

58 So Frey 2013, S. 9.

59 Zum „Jux mit den Formeln der Gattung Operette“, den sich Ralph Benatzky und sein Textdichter Robert Blum „vorsätzlich und hinterlistig“ in *Meine Schwester und ich* (1930) machen, vgl. Klotz 2004, S. 270.

60 Daß ein Mächtiger aus Rache einem Mädchen einen unstandesgemäßen Partner als vornehmen Bewerber um ihre Hand präsentiert, kommt auch in Eduard Künnekes *Hochzeit in Samarkand* (1938, Kessler) vor, s. dazu Kap. IV.

dem Mädchen verlobt. Rosi erfährt (anders als Eva) nicht sofort, daß das nicht ernstgemeint war; einige Zeit später läßt er sie sitzen, sie versöhnt sich zuletzt mit Gustl, d.h. Marischka setzt sich 1949 nicht über die Standesschranken hinweg, die Willner und Bodanzky schon 1911 in Frage gestellt und die seit dem Ersten Weltkrieg ihre Bedeutung weitgehend verloren haben.

Manche Wiener Operetten knüpfen bei französischen Vorlagen an⁶¹: Der Lebemann, der sich bei Carl Michael Ziehrer (*Der Fremdenführer*, 1902, Krenn / Lindau) als Fremdenführer verdingt und bei dieser Gelegenheit seine frühere Geliebte zurückerobert, erinnert sehr an Offenbachs Gardefeu (*La vie parisienne*), der die Livree in der Hoffnung anlegt, eine ausländische Touristin verführen zu können. – Schon in *Die drei Wünsche* (1901) haben Ziehrers Textdichter Leopold Krenn und Carl Lindau möglicherweise bei *La vie parisienne*, vielleicht aber auch bei *Eine Nacht in Venedig* angeknüpft: Da der Emporkömmling Fogosch die Baronin Besebeck, deren Sohn seine Tochter heiraten soll, mit einem pompösen Fest beeindruckt will und da die vornehmen Nachbarn seine Einladung abgelehnt haben, stellt eine Theatertruppe die Gäste dar, wie bei Offenbach die Bedienten dem schwedischen Baron große Welt vorspielen (III), oder wie Caramello und Pappacoda ihre Freunde (Gondolieri, Schneider, Stiefelputzer...) beim Ball des Herzogs von Urbino einschmuggeln (*Eine Nacht in Venedig*, Nr. 11, S. 677, vgl. I 10, S. 659f.)⁶².

Daran, daß Ralph Benatzkys Prinzessin Saint-Labiche, die sich als Ladenmädels ausgibt, um dem Musikprofessor Fleuriot die Scheu vor ihrem adeligen Namen zu nehmen, ausgerechnet Schuhe verkauft (*Meine Schwester und ich*, 1931, Blum; nach der Komödie *Ma sœur et moi* von Georges Berr / Louis Verneuil, 1929), mag Maurice Chevalier schuld sein, der als Geschäftsführer eines Schuhgeschäfts in Henri Christinés *Dédé* (1921, Willemetz) einen großen Erfolg verbuchen konnte.

Der Schuhhandel dient jeweils – allerdings unterschiedlichen – erotischen Zielen: Der reiche ‚Dédé‘ hat das Schuhgeschäft als unverfänglichen Ort für heimliche Treffen mit einer Frau erworben, in die er sterblich verliebt ist und von der er so gut wie nichts weiß (er ahnt z.B. nicht, daß sie die günstige Gelegenheit benutzt hat, um ihm über einen Mittelsmann den offenbar nicht sehr gut gehenden Schuhladen ihres Mannes zu einem deutlich überhöhten Preis zu verkaufen). Er versucht nicht den Eindruck zu erwecken, er wäre irgendwie an dem Geschäft interessiert,

61 Daß selbst Meilhac und Halévy nicht immer originell waren, beweist z.B. *Le Château à Toto* (1868), wo die Grundidee – reiche Frau kauft das Schloß eines verarmten Aristokraten und bekommt den Schloßherrn als Dreingabe – mit Friedrich von Flotows Einakter *La Veuve Grapin* (1859, Pittaud de Forges) übereinstimmt (allerdings hat Jeanne, die behütete Tochter des Baron de Crécy-Crécy, die Toto rettet, weniger Ähnlichkeit mit der Witwe Grapin als Totos Maitresse, die Halbweltdame Blanche, vormalig das Bauernmädchen „la Falotte“).

62 Auch in *Jabuka* (Johann Strauß, 1894, Kalbeck / Davis) bittet Mirko, der der zickigen Jelka einreden will, sein heruntergekommenes Schloß wäre das Gasthaus von Raviza, wo das jährliche Apfelfest stattfindet, seine Gläubiger (meist örtliche Handwerker und Händler), vornehm gekleidet als falsche Adlige aufzutreten. – Ob Paul Linckes Frau Pusebach, die ihrem flatterhaften Liebhaber Theophil nachtrauert (*Frau Luna*, 1899, Bolten-Baeckers), der Wäschereibesitzerin Marceline in Offenbachs *Belle Lurette* (1880, Blum, Blau, Toché) nachgebildet ist, die ebenfalls sitzengelassen wurde (beide Frauen werden im Verlauf des Stücks den Treulosen wiederfinden), sei angesichts der Verbreitung des Motivs dahingestellt.

seine Verkäuferinnen wissen genau, was er vorhat. Für die Prinzessin ist es dagegen eminent wichtig, die Illusion aufrechtzuerhalten, sie wäre wirklich „nur eine Verkäuferin / in einem Schuhgeschäft“ (wie es in einer der bekanntesten Nummern heißt).

Das zentrale Motiv im Libretto des *Grafen von Luxemburg*⁶³ (1909) ist die Heirat des Grafen mit einer Unbekannten, deren Gesicht er nicht zu sehen bekommt⁶⁴ und von der er sich laut kontraktlicher Vereinbarung nach drei Monaten wieder scheiden lassen soll (eine geschiedene Gräfin Luxemburg könnte Fürst Basilowitsch heiraten, den Skandal einer Mésalliance mit der Sängerin Angèle Didier kann er sich nicht erlauben). Das entspricht ziemlich genau der Ausgangssituation in der Komödie *Don César de Bazan* (1844, A. d'Ennery / Ph. Fr. Pinel Duma-noir), die u. a. einem Opéra-comique des jungen Massenet (*Don César de Bazan*, 1872) und einer Operette von Rudolf Dellinger (*Don Cesar*, 1885, Walther) als Vorlage diente: Don César⁶⁵ erklärt sich bereit, eine verschleierte Frau zu heiraten, um der Hinrichtung zu entgehen. Es handelt sich um die Straßensängerin Maritana, die der spanische König zu seiner Mätresse machen will; sein Minister Don José will ihr durch diese Ehe einen adligen Namen verschaffen, Don César soll nach der Trauung beseitigt werden. Wie bei Lehár, wenn auch auf ganz anderen Wegen, werden die beiden zuletzt wirklich ein Paar.

Gelegentlich werden Handlungssequenzen oder Figurenkonstellationen gewandelten politischen oder sozialen Verhältnissen angepaßt.

August Pepöcks *Reiter der Kaiserin* (1941, Nästlberger / Czibulka⁶⁶) läßt schon im Titel Granichstaedens *Auf Befehl der Kaiserin* (1915) anklingen. Hier wie dort geht es um die Liebesbeziehung zwischen einem Mädchen aus dem Kleinbürgertum und einem adligen Offizier. Pepöcks Lisl gerät nicht (wie Lintschi bei Granichstaedten) in den Verdacht, der Kaiser könnte ein Auge auf sie geworfen haben, der Verbindung der beiden steht nur Maria Theresias Verbot solcher Mésalliancen entgegen. Ihr Liebhaber übernimmt es – wir sind im Siebenjährigen Krieg –, dem Kommandanten der Festung Olmütz eine kaiserliche Geheimmorder zu überbringen; er wird von den Preußen gefangengenommen, aber Lisl, die sich durch die feindlichen Linien zu Friedrich II. persönlich durchschlägt, erreicht seine Freilassung (von all dem findet sich bei Granichstaedten keine Spur; hier verzögert sich das glückliche Ende, weil Maria Theresia Lintschi befiehlt, „den Mann, den sie liebt“ – sie meint den Kaiser, Lintschi bezieht es auf ihren Offizier – zu vergessen und einen anderen zu heiraten, zuletzt erkennt die Kaiserin ihren Irrtum und bringt die Sache in Ordnung). Pepöcks Leutnant erfüllt seinen Auftrag noch rechtzeitig, um die Eroberung von

63 Frey (1999, S. 130) schreibt, „den wahrscheinlich französischen Stoff“ habe „1897 bereits Johann Strauß als *Die Göttin der Vernunft* vertont“. Das Aufführungsmaterial der *Göttin der Vernunft* war verschollen (nach der Wiederentdeckung wurde das Werk erstmals im Dezember 2009 wieder aufgeführt, vgl. das Beiheft zur Einspielung Naxos 8.660280-81, 2 CD 2011); Übereinstimmungen mit der Intrige des Grafen von Luxemburg sind nicht erkennbar.

64 Ähnlich auch Offenbachs *Périchole*, wo die weibliche Hauptfigur heiraten soll, damit der Vizekönig sie zur Hofdame ernennen kann; ihr Bräutigam ist allerdings kein Unbekannter, die Périchole und Piquillo sind längst ein Paar (er ist nur so betrunken, daß er die Braut nicht erkennt).

65 Inhaltsangabe nach [http://fr.wikipedia.org/wiki/Don_César_de_Bazan_\(opéra\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Don_César_de_Bazan_(opéra)) [20.8.2013]

66 Die Vorlage, Czibulkas „heiterer Liebesroman“ *Der Kerzelmacher von Sankt Stephan* (1937) erzielte seinerzeit hohe Auflagen (bei einer 1952 im Verlag Bertelsmann erschienenen Ausgabe handelt es sich laut Vermerk um das „150.-159 Tausend“).

Olmutz zu verhindern⁶⁷, was Maria Theresia im Finale als „Wunder“ bezeichnet. Kurz vor dem deutschen Angriff auf Rußland wurde die Operette offensichtlich zum Zweck der Kriegs- und Durchhaltepropaganda mißbraucht.

Wörtliche Zitate aus früheren Operetten sind selten.

Aber Robert de Flers und Gaston de Caillavet haben in ihrer Travestie *Les Travaux d'Hercule* (1901) für Claude Terrasse aus dem Sohn des Zeus einen phlegmatischen Maulhelden gemacht, dem seine sträflich vernachlässigte Gattin Omphale zu bedenken gibt⁶⁸ (Duett Nr. 13):

Quand un mortel a l'imprudence / D'être un aussi petit mari / On sait comment cela commence / Moi je sais, comment cela finit. [*Wenn ein Sterblicher so unvorsichtig ist, seine Gattenpflichten so schlecht zu erfüllen, weiß man, wie das anfängt; ich weiß auch, wie es endet.*]

Sie zitiert damit die Auftrittscouplets der Königin Clémentine aus *Barbe-bleue* (II 6, MH III, S. 271): Um der Staatsraison willen mußte die Arme „einen höchst unsympathischen Prinzen“ heiraten; die zweite Strophe schildert, wie ein Hofmann der Königin seine Liebe gesteht („Voilà comment cela commence“); sie reagiert empört, aber am nächsten Tag schenkt sie ihm ein Lächeln („Et tu vois d'ici, roi Bobèche, / Tu vois comment cela finit!“).

Manche Situationen werden zitathaft aufgerufen, die Autoren rechneten offenbar damit, daß das Publikum das Vorbild erkannte.

In Offenbachs *Barbe-bleue* bricht zunächst Graf Oscar mit Fleurette, in der er die vor Jahren ausgesetzte Tochter des Königs erkannt hat, zum Hof ihres Vaters auf; er fragt sie (im gesprochenen Dialog), ob sie nicht etwas mitnehmen möchte, woraufhin sie sich an ihren Liebhaber erinnert (den Schäfer, der eigentlich Prinz Saphir ist); gegen Oscars Einwände setzt sie ihren Willen durch (I 8). Im folgenden Finale (I 11) faßt Barbe-bleue den Entschluß, Boulotte zu seiner sechsten Frau zu machen; dann befiehlt er die Rückkehr in sein Schloß und stimmt einen fröhlichen Gesang an, den der Chor aufnimmt:

Allons, marchons! / Allons, partons! / Gai, gai, marions-nous! / Le mariage est doux! (MH III, S. 258) [*Los, marschieren wir! / Los, brechen wir auf! / Lustig, lustig, wir wollen heiraten! / Die Ehe ist schön!*]

In Audrans *Mascotte* (1880) beschließt Fürst Laurent XVII, Bettina, das Glücksmädchen, an seinen Hof mitzunehmen (wie Oscar Fleurette; I 11, Finale Nr. 8, S. 29-45). Als Begründung gibt er an, sie sei, wie er soeben erfahren habe, die Erbin der Herzöge von Panada⁶⁹, was ihm

67 Er muß jedenfalls mehrere Wochen in preußischer Gefangenschaft verbracht haben. Man fragt sich, wie ein in Unkenntnis der aktuellen Lage erlassener Befehl nach so langer Zeit einen so spektakulären Umschwung zugunsten der Österreicher herbeiführen konnte, es sei denn, der Order wäre ein Fläschchen vom Zaubertrank des Miraculix beigegeben gewesen.

68 Vorher hat Hercule, das Zitat leicht variierend, seine Abneigung gegen eheliche Zärtlichkeiten begründet: „On sait comment cela commence, / On n' sait pas comment ça finit“ (ebd.).

69 Daß die Umstehenden den Namen mehrfach wiederholen (S. 33, 37f.), unterstreicht den Doppelsinn: Frz. *panade* heißt „Brotsuppe“, daher *être dans la panade* „im Elend, Unglück sein“.

natürlich niemand glaubt. Bettina erklärt, sie wolle ihren Liebhaber, den Schäfer Pippo, mitnehmen, aber das wird ihr (im Namen der „Ehre der Panada“, S. 39) verboten; jetzt sind erst recht alle davon überzeugt, daß der Fürst sie zu seiner Mätresse machen will⁷⁰. Das Finale schließt dann mit einem (von Chor und Orchester) mehrfach wiederholten jagenden Motiv („En poste, en poste, en poste, en poste au galop! / Tin, tin, la mule fait sonner son grelot!“ [*Vorwärts im Galopp! / Die Schelle des Maultiers tönt*], S. 40f.), das Offenbachs Aktschluß höchst wirkungsvoll überbietet. – Offenbachs Ritter Mousse-à-Mort (*Croquefer*, 1857, Tréfeu / Jaime) hat in Palästina einen Arm, ein Bein, ein Auge und die Zunge eingebüßt; Millepertuis (Claude Terrasse, *Le Sire de Vergy*, 1903) ist zwar noch komplett, wenn er vom Kreuzzug heimkehrt, aber auch seine Gesundheit hat gelitten (II 13, S. 111): Ihm ist übel, die Seiten, die Nieren, der Magen, die Leber, die Füße, ein Auge, die Nase, der Rücken, der Hals tut ihm weh, und die Aufzählung der schmerzenden Körperteile (die auch „das Zäpfchen“ und „den Lendenbraten“ einschließt) geht noch gut zwanzig Verse weiter.

Wenn Amphitryon mit seinen Leuten in den Kampf ziehen will, fordert Sosias seine Frau Charis auf, ihm nur die ältesten Kleider einzupacken, denn in der Schlacht sollte man möglichst wenig auffallen (Eduard Künneke, *Die Ehe im Kreise*, 1921, Haller / ‚Rideamus‘). Nachdem der Feldherr umdisponiert und den Venussaal in Theben zum Reiseziel bestimmt hat, will Sosias plötzlich seinen neuen Smoking und überhaupt seine besten Sachen mitnehmen – ganz wie Eisenstein, der seine Arreststrafe zunächst in seinem „ältesten, schmutzigsten, zerrissensten und miserabelsten Anzug“ absitzen will (*Die Fledermaus* I 8, S. 628), sich aber dann „in eleganter Balltoilette, Frack und Beinkleider schwarz, Gilet und Krawatte weiß, Glacéhandschuhe u.s.w.“ auf den Weg macht (ebd., I 13, S. 632), da Falke ihn zu dem Fest bei Orlofski eingeladen hat.

ZUSAMMENGESetzte INTRIGEN

Gelegentlich werden zwei Geschichten (oder Teile davon) zu einer neuen zusammengefügt. *Die Teresina* von Oscar Straus beginnt sehr ähnlich wie Adams *Postillon de Lonjumeau*.

1799, in Frankreich regiert das Direktorium. In Fréjus heiratet Graf Lavalette ein Mädchen, das mit einer Schauspieltruppe durchs Land zieht und das er nicht einmal eine Stunde kennt (als Emigrant darf er nur im Land bleiben, wenn er binnen 24 Stunden die Ehe mit einer nichtaristokratischen Französin eingeht). Bonaparte, der, aus Ägypten zurückkehrend, in Fréjus gelandet ist, fordert den Grafen auf, ihn nach Paris zu begleiten (einen Monat später wird ihn der Staatsstreich vom 18. Brumaire an die Macht bringen); daß Lavalette sich von seiner frisch angetrauten Frau verabschiedet, läßt er ebensowenig zu, wie Corcy, der Chapelou, den Postillon von Lonjumeau, als Sänger an die königliche Oper verpflichtet hat, dem frischgebackenen Ehemann erlaubt, seine Madeleine vor der Abreise am Hochzeitstag noch einmal zu sehen⁷¹. So wie Madeleine durch eine Erbschaft zu Reichtum (und zu einem neuen Namen) kommt, macht die Verlassene beim

70 In Wirklichkeit liegt ihm nichts ferner, denn mit ihrer Unberührtheit verlöre sie auch die Fähigkeit, ihrem Herrn Glück zu bringen.

71 Daß die junge Frau den (von Bonaparte) zerrissenen Ehevertrag findet und annehmen muß, Lavalette hätte sie betrogen, klingt im übrigen auch an die *Csárdásfürstin* an, wo die (ohne Zustimmung des Bräutigams) gedruckten Einladungskarten zur Verlobung Edwins und Stasis Sylva glauben machen, Edwins Eheversprechen wäre eine Lüge gewesen.

Theater Karriere und wird als die „Teresina“ gefeiert. 1804 tritt sie am Hof des Kaisers Napoléon auf; der interessiert sich für die attraktive Frau, gibt aber seine erotischen Ambitionen auf, wenn sie ihn an die Rolle erinnert, die der General Bonaparte vor fünf Jahren in ihrem Leben gespielt hat, ganz so wie Sardous Herzogin von Danzig (*Madame Sans-Gêne*, 1893) die erzwungene Scheidung von ihrem Mann (dem ehemaligen Sergeanten Lefebvre) abwenden kann, indem sie dem Kaiser eine unbezahlte Rechnung von 1792 präsentiert – damals betrieb sie eine Wäscherei und pflegte dem noch unbekanntem Artillerieoffizier Buonaparte Kredit zu geben. Nachdem die Teresina Lavalette, dem sie seine überstürzte Abreise am Hochzeitstag natürlich nachträgt, gründlich eifersüchtig gemacht hat, versöhnt sie sich zuletzt mit ihm.

Die Rokoko-Miniatur *Frau Denise* (oder *Paroli*, 1902, Ludwig Fernand) von Leo Fall beginnt ähnlich wie Donizettis *Elisir d'amore* (1832): Die junge Müllerin Denise leiht den Avancen des Marquis de Gaillardière scheinbar willig ihr Ohr, um ihren Gehilfen Jean, der in sie verliebt ist, was er ihr aber nicht zu sagen wagt, dazu zu bringen, daß er sich endlich erklärt (so wie Donizettis Adina nur Nemorinos wegen mit Belcore flirtet). Jean versteht das aber falsch, verzweifelt läßt er sich als Soldat anwerben, um den Tod in der Schlacht zu suchen (ähnlich wie Nemorino, der das Handgeld für eine zweite Flasche ‚Liebestrank‘ benötigt). Von Panik ergriffen, sagt Denise ihm endlich, was sie für ihn empfindet. Um vom Militär wieder loszukommen, greift Jean auf einen Trick zurück, der aus Boccaccios *Decameron* (achte Novelle des achten Tages⁷²) und der mittelalterlichen Schwankliteratur bekannt ist: Er schreibt den Brief, mit dem Gaillardière Denise zu einem Rendezvous eingeladen hat, wörtlich ab und schickt ihn an dessen Frau; auch die 1000-Francis-Note, mit der der ältere Galan die Gunst der Müllerin erkaufen wollte, legt er bei. Wie er vorausgesehen hat, eilt die Marquise empört herbei, um den Unverschämten zur Rede zu stellen. In den Schwank-Versionen rächt sich der Mann, dessen Frau verführt oder bedrängt wurde, indem er dem Schuldigen Hörner aufsetzt. So konnte die Geschichte auf der Operettenbühne natürlich nicht enden; Jean und Denise sperren den Marquis ein und versichern, sie würden ihn nur freilassen, wenn Jean nicht Soldat werden müsse. Die Ankunft der Marquise nötigt ihn zum Nachgeben.

Lecocqs *Fille de Madame Angot* erinnert an die Fischhändlerin Madame Angot, ein derbes Marktweib, das nach 1796 auf der Vaudeville-Bühne populär war⁷³; die Couplets, in denen Amaranthe ihr Portrait entwirft ((1) I 4, S. 9f.), spielen auf einige der bekanntesten Angot-Stücke an⁷⁴. Auch Jacques Offenbach und sein Textdichter Armand Lapointe lassen das Milieu der Markthallen und seinen Jargon in *Mesdames de la Halle* (1858) lebendig werden, allerdings ohne den Namen der Madame Angot zu erwähnen. Bei Lecocq ist sie längst verstorben, ihre alten Freunde haben der verwaisten Tochter eine sorgfältige bürgerliche Erziehung ermöglicht; obwohl sie ihre Mutter bewundert, ist Clairette durchaus kein Marktweib, wie auch das Findelkind Ciboulette in *Mesdames de la Halle* (das sich zuletzt als Tochter der Fischhändlerin [!] Poiretapée erweist), deutlich weniger grotesk dargestellt wird als die ‚Damen der Hallen‘. Der Straßensänger Ange Pitou, in den sich die mit dem braven Friseur Pomponnet verlobte Clairette

72 Dazu Gier i.Dr.c.

73 S.o., sowie Gier 1990a.

74 Sie reiste in einem Ballon (Str. II; vgl. *Madame Angot dans son ballon*, 1798) und entging in Malabar mit knapper Not der Witwenverbrennung (Str. III; vgl. *Madame Angot au Malabar; ou La Nouvelle Veuve*, 1803; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k626470>, 18.1.2014), der türkische Sultan wollte sie in seinem Serail einsperren (Str. III; vgl. Aude, *Madame Angot au sérail de Constantinople*, 1800; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84955b>, 18.1.2014).

verliebt, war aus einem Roman von Alexandre Dumas (1851) bekannt, wird dort allerdings ganz anders dargestellt.

Eine der interessantesten Klitterungen unterschiedlicher Stoffe und Geschichten bietet Catulle Mendès (1841-1909) im Märchen („conte des fées“) *Isoline* für André Messager (1888): Den Rahmen bildet der aus Shakespeares *Sommernachtstraum* bekannte Streit zwischen Oberon und Titania um den indischen Knaben. Im Zuge der Auseinandersetzung belegt Oberon die junge Prinzessin Isoline (Titantias Patenkind) mit einem Fluch: In ihrer Hochzeitsnacht soll der erste Kuß des Gatten sie in einen Mann verwandeln. Um ihr das zu ersparen, läßt ihre Mutter Isoline einsam in einem Turm aufwachsen und sucht zu verhindern, daß sie irgendetwas von der Liebe und von Männern erfährt – Mendès kombiniert Shakespeare mit dem Dornröschen-Märchen, das nicht nur in der Sammlung der Grimms, sondern auch bei Perrault (1697, *La Belle au bois dormant*) überliefert ist⁷⁵.

Natürlich verliebt sich Isoline trotzdem, und zwar in den schönen Prinzen Isolin, den Neffen des Kaisers von Trapezunt (Oberon schickt ihr einen Traum, in dem sie ihn als ‚Jäger‘ erblickt, 1. Bild⁷⁶); gegen erbitterten Widerstand, vor allem der Mutter des Mädchens, kommen die beiden zusammen. In der Hochzeitsnacht vollzieht sich die Verwandlung; aber Titania hat dafür gesorgt, daß gleichzeitig Prinz Isolin zur Frau wird! Das ist eine um das Märchen-Wunderbare bereicherte Variante der Intrige von Offenbachs *Île de Tulipatan* (s. Kap. I). Hier wie dort sind Automatismus und Symmetrie der Verwandlung potentiell komisch, aber im Gegensatz zu Offenbach haben Messager und sein Textdichter ihren Stoff nicht komisch behandelt. Catulle Mendès, einer der prominentesten französischen Wagnerianer der ersten Generation, hat mit *Isoline* den Liebestod von *Tristan und Isolde* ins Operetten- oder eher Opéra-comique-Genre übersetzt: Er wird sie, sie wird er – Isoline stirbt als Frau, und lebt als Mann weiter, bei Isolin ist es umgekehrt⁷⁷. Der Tausch bedeutet die vollständige Verschmelzung der Identitäten, die für Wagner nur im Tod möglich ist:

75 ATU 410: *Sleeping Beauty*; vgl. Harold Neemann, *Schlafende Schönheit*, in: EM, Bd 12, Sp. 13-19.

76 Der Traum zeigt ihr die Abfahrt eines von Éros befehligten Schiffes nach Kythera, der Insel der Venus, vgl. Watteaus Gemälde *L'embarquement pour Cythère* (die Liebenden, die das Schiff besteigen, sind „habillés, pour le plaisir des yeux, d'après une mode chimérique où les souvenirs de Watteau se mêlent à des réminiscences mythologiques“ (Nebentext, S. 9).

77 Im Traum des 1. Bildes (S. 20) ruft Isoline aus, wenn sie zum ersten Mal von der Liebe zwischen Mann und Frau hört: „O délice infinie, o délice trop brève! / Car on doit mourir avant qu'elle s'achève?“ Éros antwortet: „On meurt, mais on renaît.“

TRISTAN. Was stürbe dem Tod, / Als was uns stört, / Was Tristan wehrt / Isolde immer zu lieben, / Ewig nur ihr zu leben⁷⁸?

Das Märchen endet mit der Einschiffung des Protagonistenpaars (in Begleitung Oberons und Titanias, die sich endlich versöhnt haben) nach Kythera, ins Land der Liebe und der Kunst.

GLEICHE HANDLUNGSMUSTER UND MOTIVE

Wir sahen schon, daß Millöckers *Bettelstudent* als *Die Zirkusprinzessin* Auferstehung feiert. Andere Texte gehen mit Figurenkonstellation und Handlungsverlauf freier um als das Kálmán-Libretto, erwecken aber dennoch den Eindruck, ein älteres Buch gleichsam neu zu schreiben: Oscar Straus und seine Librettisten Brammer und Grünwald setzen in den *Perlen der Cleopatra* (1923) noch einmal Offenbachs männerverschlingende Großherzogin von Gérolstein in Szene; die ganz undämonische Sinnlichkeit, die ihre Cleopatra der Fürstin Offenbachs verdankt, neutralisiert weitgehend die fatale Leidenschaft und Grausamkeit der ägyptischen Königin⁷⁹. – Offenbachs Librettisten Duru und Chivot wiederum haben in *La Fille du tambour-major* (1879) auf das Modell von Donizettis *Fille du régiment* (1840, Saint-Georges / Bayard) zurückgegriffen⁸⁰.

Die absurde Komik in Gilberts Savoy Operas setzt stereotype Situationen und stark typisierte Figuren voraus: In *H.M.S. Pinafore* und *The Gondoliers* gibt es jeweils vertauschte Kinder. Die heiratswütigen alten Jungfern Little Buttercup (*H.M.S. Pinafore*), Ruth (*The Pirates of Penzance*) und Katsisha (*The Mikado*) haben vieles gemeinsam. Die Titelheldin in *Patience*, die nur einen ganz unsympathischen Mann lieben will, weil reine Liebe selbstlos sein müsse, ist eine ebenso verquere Idealistin wie Alexis (*The Sorcerer*), der, weil Liebe nicht nach Rang, Reichtum, Bildung, Alter, Aussehen oder Charakter fragen dürfe, einem ganzen Dorf einen Zaubersaft verabreicht, der blinde Leidenschaft für den ersten Vertreter des anderen Geschlechts hervorruft, den man (oder frau) danach zu Gesicht bekommt, mit vorhersehbaren Folgen.

78 Wagner 2013, Bd 7, S. 311.

79 Cleopatras Beziehung zu Silvius, der sie aus Eifersucht verrät und den sie erst zum Tode verurteilt, dann begnadigt, mag von Théophile Gautiers Erzählung *Une nuit de Cléopâtre* (1838) beeinflusst sein: Ihr Auftrittslied, Nr. 3, artikuliert die gleiche Frustration, die auch aus dem Monolog der Königin bei Gautier, Kap. II, spricht; dessen Cleopatra schenkt dem jungen Meïmoun, der sie ohne Hoffnung aus der Ferne, aber bis zur Raserei liebt, eine Nacht und vergiftet ihn dann (auf dieser Erzählung beruht Victor Massés gleichnamiger Opéra-comique, 1885, Barbier).

80 Vgl. schon Josef Heinzelmann, PEnz, Bd 4, S. 570.

Manchmal versuchen Autoren, eine erfolgreiche Masche mehrfach auszunutzen: In Henri Chivots Buch *Le Grand Mogol* für Edmond Audran (1877) muß Mignapour, der künftige Großmogul von Indien, bis zur Thronbesteigung seine sexuelle Unschuld bewahren; verliert er sie (was – angeblich – zur Folge hätte, daß die Perlen, die er trägt, schwarz würden), ist er unwürdig und wird auf Lebenszeit verbannt. Drei Jahre später schrieb Chivot zusammen mit Alfred Duru (wieder für Audran) das Libretto zu *La Mascotte*: Hier ist es die Magd Bettina, die der Gabe, ihrem jeweiligen Brotgeber Glück zu bringen, verlustig geht, sobald sie zur Frau wird. Der letzte *Mascotte*-Besitzer, Fürst Laurent, will das natürlich um jeden Preis verhindern, während seine Feinde die Veränderung herbeizuführen suchen; und Bettina will endlich ihren Pippo heiraten und die Freuden der Hochzeitsnacht genießen (was den beiden schließlich auch gelingt).

Es gibt eine Reihe von Motiven oder Figurenkonstellationen, die unterschiedlich akzentuiert und den sich wandelnden Zeitverhältnissen angepaßt in komischer Oper und Operette immer wieder behandelt werden. Oft lassen sie sich auf Erfahrungen oder Sehnsüchte beziehen, die allgemeinemenschlich (oder zumindest in der abendländischen Kultur seit der Antike konstant) zu sein scheinen⁸¹; ähnlich wie in der produktiven Rezeption der Mythen werden offenbar in den verschiedenen Bearbeitungen die in einem solchen Motivkern angelegten Möglichkeiten ausgespekuliert⁸², ohne daß notwendigerweise Abhängigkeitsverhältnisse zwischen den Texten bestehen müssen.

Vielen Büchern liegt das Handlungsmuster des *Sich-Verliebens unter falschen Voraussetzungen* zugrunde. In der Standardform ist es ein Prinz oder eine Prinzessin, der / die sich weigert, aus Gründen der Staatsraison die Ehe mit einem Partner einzugehen, den er oder sie nicht kennt (bzw. ein Aristokrat oder eine Aristokratin soll von der Familie, oder vom Herrscher, zur Ehe gezwungen werden); wenn er (oder sie) die Verschmähte (den Verschmähten) kennenlernt, ohne zu wissen, um wen es sich handelt, ist er (oder sie) aber sofort Feuer und Flamme für sie (oder ihn)⁸³.

81 Vgl. Ernst Blochs Bemerkung zur Aufhebung solcher Inhalte in der Kolportage (Bloch 1963, S. 42, s.o. Kap. I).

82 Zum ‚Ausspekulieren‘ vgl. Alfred Adler, *Epische Spekulant. Versuch einer synchronen Geschichte des altfranzösischen Epos*, München 1975, S. 21: „[Die epische Fabel] gibt vor, zeigen zu können, wie ein gegebener historischer Sachverhalt sich ausnehme, falls gewisse extreme Konsequenzen, zu denen der Sachverhalt führen könnte, einmal bis zum letzten ausgespekuliert würden [...] Die in extremis ausgespekulierte epische Sachlage stellt sich dar als Problem, das gelöst werden sollte, weshalb denn auch gewisse Lösungsvorschläge ausgespekuliert werden, die aber nicht als wirkliche Lösungen gelten können, sondern nur als Ausgangspunkte für neue Verwicklungen.“

83 Das Buch von *Prinz Methusalem* (Johann Strauß, 1877, Wilder / Delacour / Treumann) wandelt das Muster ab: Prinz Methusalem und Prinzessin Pulcinella sollen eine von der Staatsraison diktierte Konvenienzehe eingehen; daß beide davon nicht begeistert sind, ist durchaus im Sinne der königlichen Eltern. Wenn die jungen Leute einander (als Prinz und Prinzessin) zum ersten Mal gegenüberstehen, verlieben sie sich sofort ineinander und kommen (nachdem sich die politische Lage geändert hat) auch gegen den Willen der Eltern zusammen.

Eine ähnliche Geschichte erzählt schon Boccaccio im *Decameron* (9. Novelle des III. Tages⁸⁴): Giletta, die Tochter eines Arztes, verliebt sich in Bertram, den Sohn des Grafen von Roussillon, der für das bürgerliche Mädchen unerreichbar scheint; aber der französische König, den sie von einer lästigen Fistel geheilt hat (ihr Vater hat ihr vieles beigebracht), zwingt den jungen Grafen, sie zu heiraten. Er fügt sich, verläßt aber seine Frau unmittelbar nach der Hochzeit, ohne die Ehe vollzogen zu haben. Sie reist ihm nach und findet ihn schließlich in Florenz, wo er (noch ohne Erfolg) einer jungen Frau den Hof macht, die nur zu gern bereit ist, den Platz in Bertrams Bett Giletta zu überlassen. Erst nachdem sie ihm zwei Kinder geboren hat, erfährt er, daß die Geliebte seine rechtmäßig angetraute Frau ist, und versöhnt sich mit ihr. – Näher an den Operettenbüchern ist Voltaires „comédie-ballet“ *La Princesse de Navarre* (1745): Der tyrannische kastilische König Don Pedro el Cruel (14. Jh.) will Prinzessin Constance zur Heirat mit dem Herzog von Foix (einem Feind ihrer Familie) zwingen; sie versucht in ein Kloster zu fliehen, unterwegs lernt sie den Herzog kennen, der ihr seine Identität verbirgt und sich Alamir nennt. Der galante und tapfere junge Mann macht tiefen Eindruck auf sie, und wenn er sich endlich zu erkennen gibt, hat sie gegen die Heirat nichts mehr einzuwenden.

In der Operette sind es meist die Männer, die sich gegen eine arrangierte Ehe wehren⁸⁵: Gaëtan, der Protagonist in Charles Lecocqs *Opéra-comique Le Cœur et la main* (1882) kann sich der Verheiratung zwar nicht entziehen, tritt aber bei Prinzessin Micaéla in den Ehestreik und schenkt seine ganze Zärtlichkeit der Gärtnerin Joséfa – das heißt, er glaubt sie ihr zu schenken, denn es ist Micaéla, die Joséfas Rolle spielt, und zwar so gut, daß sie schwanger wird. Auch Lehárs Prinz Mitislaw (*Mitislaw der Moderne*, 1907) will von der ihm zur Gemahlin bestimmten Prinzessin nichts wissen, denn er kann nur eine Frau reizvoll finden, die für ihn unerreichbar ist. Wenn die (äußerst charmante) Braut das erfährt, gibt sie sich flugs für die Ehefrau des Kanzlers aus; der Trick funktioniert⁸⁶.

Schon in Offenbachs *Barbe-bleue* [1866] ist Prinzessin Hermia entzückt, in Prinz Saphir, den sie auf keinen Fall heiraten wollte, den Schäfer wiederzufinden, der ihr den Hof machte, als sie noch

84 Vgl. dazu Gier, i.Dr. c.

85 Eine Ausnahme ist Kondja Gül in Leo Falls *Rose von Stambul* (1916), die sich dem Willen ihres Vaters beugt und Achmed-Bei ihre Hand reicht, aber mit dem Romancier André Lery durchbrennen will; hinter diesem Pseudonym verbirgt sich niemand anders als ihr Ehemann (sie hat Léry noch nie gesehen, kennt nur seine Bücher).

86 Nur Fürst Harry Gerolsheim (Oscar Straus, *Eine Ballnacht*), dem wenige Stunden, bevor seine Verlobung mit Komtesse Edith verkündet werden soll, seine Traumfrau über den Weg läuft, verfolgt seine Heiratspläne dennoch weiter und geht zum Ball, um die standesgemäße Braut zu treffen. Zu seinem Pech ist die schöne Unbekannte natürlich niemand anders als Edith, die weiß, mit wem sie es zu tun hat, und sich als schon vor der Hochzeit betrogene (potentielle) Ehefrau wie als (potentielle) Geliebte, die Harry keineswegs heiraten will, doppelt gekränkt sieht; aus Rache schickt sie eine Probiermamsell als ihre Stellvertreterin zum Ball (vgl. Quissek 2012, S. 156f.).

das Bauernmädchen Fleurette war. Walter W. Goetzes König Jakob⁸⁷ (*Schach dem König*, 1935, Schaufert / Harms) will den Thronfolger mit der Prinzessin von Oranien verheiraten. Um sich ihren Zukünftigen erst einmal anzuschauen, ist die junge Dame incognito, als Prinzipalin einer Ballettruppe, nach London gekommen, und die beiden haben sich prompt ineinander verliebt; eben deshalb wehrt der Prinz sich (anfangs) gegen die arrangierte Ehe. – Ein junger Baron und seine Cousine, die nach dem Willen der Familie heiraten sollen, verbergen beide ihre Identität, wenn sie in einem Wiener Lokal zusammentreffen (Oscar Straus, *Rund um die Liebe*, 1914)⁸⁸; während aber das falsche Blumenmädchen weiß, wen sie vor sich hat, ahnt er nichts (er hat den Namen seines Kutschers angenommen, um vor der Heirat noch ein letztes Abenteuer zu erleben). Daß er sich unsterblich in das ‚Blumenmädchen‘ verliebt und keine andere als sie zur Frau nehmen will, ist insofern nicht wirklich ein Problem. – In Hervés *Mam’zelle Nitouche* (1883) löst sich eine vergleichbare Situation ganz unverkrampft: Leutnant Champlâtreux akzeptiert die für ihn arrangierte Ehe blind (Couplets Nr. 9: Un mariage de raison), oder doch beinahe; zumindest sehen würde er seine Zukünftige schon ganz gern, aber im Pensionat (wo er als Schulrat auf Inspektionsreise auftritt) erlaubt man ihm nur, durch einen Wandschirm mit ihr zu sprechen (Nr. 6). Wenn ihm seine Denise dann als angehende Operettensängerin ‚Mam’zelle Nitouche‘ gegenübersteht, verliebt er sich auf der Stelle und beschließt (ganz ohne Gewissensbisse), von der Verlobung Abstand zu nehmen. Auch Denise scheint sich als ihre eigene Rivalin durchaus wohl zu fühlen. Etwas Kopfzerbrechen bereitet ihr, daß ein züchtiges junges Mädchen einige der Lieder, die der Bräutigam sie hat singen hören (z.B. die *Légende de la grosse-caisse*, Nr. 17), gar nicht verstehen dürfte (vgl. die *Invocation à Sainte-Nitouche*, Nr. 21), aber wenn sie ihm dann beichtet (Duettino Nr. 22), ist er überglücklich, daß er Denise und Nitouche gleichzeitig haben kann.

Daß Margot de Beaulieu (Goetze, *Der Page des Königs*, 1933, Felix / Rheinberg) nach dem Willen des Königs dessen Bruder heiraten soll, obwohl sie sich in den Grafen Duplessis verliebt hat, ist vorerst ihre geringste Sorge, mußte sie doch in die Hosenrolle ihres eigenen, verschwundenen Bruders schlüpfen, um diesem sein Erbe zu erhalten, und hat daher zusätzlich zu ihrem Dienst als Hofdame der Königin auch noch den eines königlichen Pagen zu versehen. Daß Duplessis und der Bruder des Königs ein und derselbe sind, wird dem Zuschauer schon im ersten Akt deutlich gemacht; Margot erfährt es im III. Finale quasi *en passant*.

Gelegentlich maskiert sich die Braut, um dem Bräutigam eine kränkende Zurückweisung heimzuzahlen (und ihn zugleich für sich zu gewinnen): Prinzessin Jutta (Kálmán, *Das Hollandweibchen*, 1920) spielt Prinz Paul, der sie allein am Traualtar hat stehen lassen, eine holländische Kellnerin vor. Die bürgerliche, wenn auch reiche Heléna (Oskar Nedbal, *Polenblut*, 1913), die der hochverschuldete Graf Baránski auf dem Ball, wo beider Verheiratung arrangiert werden sollte, links liegenließ, bringt als Wirtschaftlerin den Grafen und sein Gut auf Vordermann, ehe sie ihm ihre Hand reicht. Eine andere (adlige) Hélène (André Messager, *Véronique*, 1898) enttstet sich mit Recht, wenn sie zufällig hört, wie der Baron, den sie nach dem Willen seines

87 Vorbild war Jakob I. von England (1603-1625), der wie sein fiktionalisiertes Double versuchte, die Ausbreitung des Rauchens zu unterbinden, und sogar eine Streitschrift gegen den Tabakkonsum veröffentlichte (vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_des_Tabakkonsums, 22.8.2013).

88 Die Konstellation erinnert an Marivaux Komödie *Le Jeu de l’amour et du hazard* (1730), wo allerdings beide glauben, ihrem künftigen Ehepartner gegenüberzustehen, und nicht wissen, daß der jeweils andere wie sie selbst einen Rollentausch mit dem Diener bzw. der Zofe vollzogen hat.

Onkels (und des Königs) heiraten soll, im Laden seiner Geliebten die Vermutung äußert, seine Braut (die er noch nicht kennt) werde wohl ein dummes Gänschen („une petite dinde“) sein; als Verkäuferin ‚Véronique‘ verdreht sie ihm daraufhin so gründlich den Kopf, daß er noch kurz vor dem vorhersehbaren glücklichen Ende⁸⁹ nicht mehr ein noch aus weiß.

William S. Gilbert steigert das Muster erwartungsgemäß zur Absurdität: Josephine (*H.M.S. Pinafore*, 1878), die Tochter Kapitän Corcorans, soll den ältlichen Sir Joseph Porter, den Ersten Lord der Admiralität, heiraten, liebt aber den Matrosen Ralph Rackstraw. Da aber Ralph und Josephines Vater (!) als Kleinkinder vertauscht wurden, hat eigentlich Ralph Anspruch auf den Kapitänsrang; und nachdem sich alles aufgeklärt hat, kann sie froh sein, daß der frischgebackene Offizier sie als Tochter des zum Matrosen degradierten Corcoran überhaupt noch nimmt.

In allen bisher genannten Büchern verlieben sich die Adligen standesgemäß, mag es auf den ersten Blick auch den Anschein haben, das Objekt ihrer Zuneigung wäre nicht ebenbürtig. Die soziale Hierarchie wird somit nicht in Frage gestellt.

Das gilt auch für Leo Falls *Lieben Augustin* (1912), wo sich die Prinzessin, die dem unsympathischen Fürsten ihren Klavierlehrer vorzieht, am Ende als Kammerdienerstochter entpuppt⁹⁰. – In *Rund um die Liebe* schlüpft nicht nur der Baron in die Rolle seines Kutschers, zugleich gibt sein Kutscher Vinzenz den Baron; Vinzenz und Steffi, deren Vater eben erst (durch einen Lotteriegewinn) zu Geld gekommen ist, verlieben sich nicht zuletzt deshalb ineinander, weil sie den gleichen sozialen Hintergrund haben, obwohl jeder den anderen für vornehmer hält⁹¹.

In Max Bertuchs und Kurt Schwabachs Buch zu *Glückliche Reise* (Eduard Künneke, 1932) gibt es keinen Standesunterschied: Zwei junge Deutsche, die nach Argentinien ausgewandert sind, wo sie (mit mäßigem Erfolg) eine Plantage betreiben, wechseln Briefe mit zwei Bürofräulein aus Berlin, alle vier sind gleich arm. Die Hindernisse, die das glückliche Ende verzögern, resultieren nicht aus Standesunterschieden, sondern daraus, daß Lona von ihrer ‚Brieffreundschaft‘ nichts ahnt, weil Monika nicht nur mit Stefan, sondern auch (unter Lonas Namen) mit Robert korrespondiert hat.

89 Zuletzt behält freilich der Baron die Oberhand: Er erklärt Hélène, nach der Kränkung, die sie ihm durch die Intrige zugefügt habe, sei ihre Verbindung unmöglich, und stürzt sie dadurch in Verzweiflung, ehe er im rechten Moment (wenn der Ehekontrakt unterzeichnet werden soll) wieder auf der Bildfläche erscheint (III 14-17). – Auch in *Eine Ballnacht* (Oscar Straus, 1917, s.o.) gelingt es dem Mann zuletzt, die überlegene Position zurückzugewinnen, ebenso in Goetzes *Goldenem Pierrot* (1934, Felix / Kleinert), wo im Faschingstreiben die maskierte Edith zufällig auf den ihr vom Vater bestimmten Bräutigam trifft. – Die Titelfigur in Walter Kollos *Marietta* (1923, Willi Kollo / Bodanzky) will den notorischen Verführer Torelli bestrafen, der sich gerühmt hatte, Herzogin Marietta werde ihm ebensowenig widerstehen können wie irgendeine andere Frau; sie schlüpft deshalb ins Kostüm einer Orangenverkäuferin. Torelli erfährt davon, verwechselt sie aber mit einer echten Orangenverkäuferin, die zufällig auch Marietta heißt; erst nach zweieinhalb Akten entwirrt sich die Konfusion zur allgemeinen Zufriedenheit.

90 Auf die Parallele zu Gilbert hat schon Volker Klotz 2004, S. 350 hingewiesen.

91 Das ist nun eine exakte Parallele zu Lisette und Arlequin im *Jeu de l'amour et du hazard* (s.o.).

Wenn das einfache Mädchen wirklich ein einfaches Mädchen ist, kann die Geschichte nach den Maßstäben einer standesbewußten Moral nur mit einem wehmütigen Verzicht enden: Die Försterstochter Christl Lang (Jarno, *Die Försterchristl*, 1907) kriegt den Kaiser Josef II. ebensowenig wie Lehárs Tänzerin Sonja den russischen Thronfolger (*Der Zarewitsch*, 1927) – obwohl zumindest die Geschichte von der Försterchristl ein Märchen ist und Märchen üblicherweise gut ausgehen.

Daß dieses Muster so beliebt ist, liegt freilich gewiß nicht daran, daß es Standesschränken zu bestätigen und zu verfestigen vermag: In der Operettenwelt ist eine arrangierte Ehe auch dann problematisch, wenn sie glücklich wird. Selbst wenn Bräutigam und Braut am Traualtar (oder etwas früher) entdecken, daß sie einander von Herzen zugetan sind, haben Diplomaten oder Eltern sie doch um das gebracht, was (nach zeitgenössischen Vorstellungen) vielleicht das Beste in der Beziehung zwischen Mann und Frau ist: um das Sich-Finden, die süße Angst, die in rauschhafte Euphorie umschlägt, wenn Liebe auf Gegenliebe trifft, um den Ausnahmezustand der Verliebtheit, der gerade das eigentliche Thema der Operette ist. Verliebtsein ist Utopie, Liebe (speziell eheliche Liebe), so schön sie auch sein mag, ist Alltag⁹². Gekrönte Häupter, die sich unter falschen Voraussetzungen in den / die Richtige(n) verlieben, holen so jenes Abenteuer nach⁹³.

Mit dem Ende der Monarchie sind die Standesschränken, zumindest in der Theorie, abgeschafft, und daß sich zuletzt der Prinz zur Prinzessin oder die Gräfin zum Herzog gesellt, scheint offenbar nicht mehr zeitgemäß⁹⁴. *Glückliche Reise* (s.o.) setzt bürgerliche Figuren in Szene; Ralph Benatzky und sein Librettist Robert Blum kehren das alte Muster in *Meine Schwester und ich* (1930) einfach um: Die Prinzessin Saint-Labiche schlüpft nicht in die Rolle einer Verkäuferin, um einem Fürsten oder Lebemann, der nichts von ihr wissen wollte, eine Lektion zu erteilen, sondern um dem Musikprofessor Fleuriot endlich die Schüchternheit vor der großen Dame zu nehmen, die ihn bereits mehr als deutlich ermutigt hat.

92 Vgl. Ernst Blochs Dictum: „Der Traum der Kolportage ist: nie wieder Alltag [...]“, Bloch 1985, S. 426.

93 Daneben spielt wohl auch der Wunsch eine Rolle, einmal in eine andere Haut zu schlüpfen, ein neues Leben auszuprobieren – wenn dann die Prinzessin als Gärtnerin und Prinzessin, oder die höhere Tochter als Theaterdame und höhere Tochter geliebt wird, ist das Glück vollkommen.

94 Hans Carste und sein Librettist Fred Igor setzen in *Lump mit Herz* (1952) die neue Aristokratie – die des Großkapitals – in Szene: Ein amerikanischer Hosenträgerfabrikant plant, seine beiden Kinder mit reichen Erben zu verheiraten, aber der junge Mann, den er als Bräutigam für seine Tochter im Auge hat, will davon nichts wissen, bis er das Mädchen in Paris kennenlernt, ohne zu wissen, wer sie ist, und sich natürlich prompt in sie verliebt.

Curt Goetz spielt im Libretto zu *Zirkus Aimée* (Benatzky, 1932) mit den Erwartungen des Zuschauers (s.o. Kap. I): Leutnant Graf Sascha Bogumirski, der eigentlich seine Cousine Anuschka heiraten soll, verliebt sich in das Zirkusmädchel Aimée. Da sie ein Findelkind ist, wären die besten Voraussetzungen für eine Anagnorisis gegeben: Der Theaterbesucher, der Donizettis *Fille du régiment*, *Mignon* von Ambroise Thomas oder den *Zigeunerbaron*, der Romanleser, der Eugène Sues *Geheimnisse von Paris* kannte, mußte fest damit rechnen, daß sich ein attraktives Mädchen ungeklärter Herkunft im dritten Akt mindestens als Gräfin erweist. Aimée aber ist und bleibt ein Zirkusmädchel; Sascha will sie trotzdem heiraten, und zuletzt gibt sogar seine Familie ihren Widerstand gegen diese Verbindung auf! Hier wird das Muster, das durch die gesellschaftliche Entwicklung überholt und durch jahrzehntelangen ständigen Gebrauch auch schon etwas abgenutzt ist, ironisch verabschiedet⁹⁵.

Mit *Meine Schwester und ich* wurde bereits ein anderes beliebtes Muster angesprochen: *Der arme Junge und die Fee*. In seiner reinen Form begegnet es in Reinhardts *Süßen Grisetten*: Julien mag ein talentierter Maler sein, aber er ist in der Kunstwelt völlig unbekannt, hat kein Geld, und bei Frauen kann er sein Glück nicht einmal versuchen, weil er das seiner Tante (gegen finanzielle Unterstützung) gegebene Versprechen, seine Unschuld zu bewahren, ernstnimmt. Die Marquise Laroche-Regnault steht plötzlich vor seiner Tür⁹⁶ und löst alle seine Probleme: Das Darlehen hat sie der Tante schon zurück-erstattet, Juliens Keuschheitsgelübde ist damit hinfällig. Nachdem sie den „süßen, dummen Jungen“ (6, Dialog S. 25) geschickt dazu gebracht hat, ihr seine Liebe zu gestehen, wird sie auch seine Karriere in Schwung bringen. Ob sie ihm wirklich als Eva mit der Schlange „im historischen Originalkostüm der damaligen Zeit“ Modell stehen wird (5, Dialog S. 22), sei dahingestellt, aber sie würde ihm auch auf andere Weise Aufträge und gute Kritiken zu verschaffen wissen.

Auch Benatzkys Filmdiva Gloria Mills findet in dem Aushilfsreporter Axel Swift (*Axel an der Himmelstür*, 1936, Morgan / Schütz / Weigel) nicht nur einen neuen Lebenspartner (vorher war

95 Lehárs Librettisten Fritz Löhner-Beda und Ludwig Herzer haben in *Schön ist die Welt* (1930) noch unbeirrt daran festgehalten: Prinz und Prinzessin, die miteinander verheiratet werden sollen, lernen sich als Touristin und Bergführer kennen; er erkennt wesentlich früher, wer sie ist, als umgekehrt und ist dadurch im Vorteil (worauf es allerdings kaum ankommt, denn die Dinge entwickeln sich hier bemerkenswert konfliktfrei und undramatisch).

96 Der Marquis, dessen Bekanntschaft Julien zufällig im Café gemacht hat, stellt ihn seiner Frau vor, die vague von einem Auftrag spricht, dann aber drei Wochen lang nichts von sich hören läßt (2, Dialog S. 13). Wenn Julien die Hoffnung schon fast aufgegeben hat, erscheint sie als Märchenfee aus dem Nichts.

sie auf einen Hochstapler hereingefallen); indem sie unter seinem Namen ein Interview mit sich selbst zum Druck gibt, verhilft sie ihm wohl auch zu der seit langem erhofften Festanstellung bei seiner Redaktion. Daniel (Straus, *Die Teresina*, 1925), der das Pech hat, „ein immerzu entgleisender, / Fast nie zu Mittag speisender / Und stets zu Fuße reisender / Barbiergehilf“ zu sein“ (Entrée Nr. 4), macht sein Glück, wenn Kaiser Napoléons Schwester, die in ihrer Ehe frustrierte Prinzessin Borghese, erkennt, daß seine Stärken weit eher auf erotischem als auf haarkünstlerischem Gebiet liegen (vgl. das lustvolle Tanz-Duett Nr. 12).

Zweifellos spiegelt das Schicksal Juliens, Axels und Daniels männliche Wunschträume, über deren märchenhafte Irrealität die Träumenden selbst schwerlich hinwegsehen können. Sollte wider alles Erwarten tatsächlich einmal eine solche Klassefrau ins Leben eines Durchschnittsmanns treten, würde das vielleicht wunderbar, vor allem aber entsetzlich anstrengend. Die Illusion, das Leben an ihrer Seite wäre ein ewiges Fest, wird komisch zerstört in *Meine Schwester und ich* (wo sich der bescheidene, introvertierte Fleuriot den Pflichten, aus denen das Leben der Reichen besteht, nicht gewachsen zeigt) oder in *Bezauberndes Fräulein!* (Benatzky, 1933), wo die Fabrikantentochter Annette wie ein Tornado durch das Leben des Ministerialbeamten Paul fährt, seine Verlobung (mit der unmöglichen Luise) auseinanderbringt und schuld daran ist, daß er seine Stellung im Ministerium verliert, ehe die beiden schließlich zusammenkommen⁹⁷.

Eine eingehendere Betrachtung würde die *Räuberromantik*⁹⁸ verdienen, die in der Operette stets ironisch dekonstruiert wird. Für das Volk sind die Räubergeschichten „unreifer, doch ehrlicher Revolutionsersatz“⁹⁹; für das Operettenpublikum, das großenteils aus berufstätigen Groß- und Kleinbürgern besteht, die ihr Leben nach Bürostunden einrichten müssen, Steuern zahlen, Militärdienst leisten und jeden Sonntag ihre vermögende Tante besuchen, steht das Räuberleben vor allem für Freiheit und Ungebundenheit¹⁰⁰.

Die liebsten Räuber sind der Operette von jeher die italienischen; hier wirkt der Einfluß von Aubers *Fra Diavolo*¹⁰¹ (1830, Scribe), der schon wie ein Operettenheld auftritt. Das Portrait, das die Wirtstochter Zerline von ihm

97 Parallelen zum Hollywood-Klassiker *Bringing Up Baby* (1938) mit Katherine Hepburn und Cary Grant, Regie Howard Hawkes, sind unübersehbar.

98 Wobei zu den Räubern auch die Piraten gehören, vgl. Lecocq, *Giroflé-Girofla* (1874), Gilbert und Sullivan, *The Pirates of Penzance* (1879), Richard Genée, *Die Piraten* (1886, Zell / Genée)...

99 So Bloch 1985, S. 427.

100 Bloch verweist ebd. auf das „Pathos gegen die Philister, gegen ein Leben, dessen Grab-schrift schon mit zwanzig Jahren feststeht, gegen Ofenwinkel und juste milieu“.

101 Weitere Vorbilder mögen die römischen Banditen bei Alexandre Dumas (*Le Comte de Monte-Cristo*, Kap. XXXVII, CXIV-CXXI) gewesen sein.

entwirft¹⁰², prägt das Bild des Räubers in der Trivialliteratur des 19. Jahrhunderts: Stolz und kühn steht er auf einem Felsen, das Gewehr zur Seite, eingehüllt in seinen Mantel, eine rote Feder am Hut; während die, die sich ihm widersetzen, nichts zu lachen haben, ist er zu Frauen stets zärtlich und galant.

Nachklänge sind in Falsacappas Selbstportrait und Fiorellas Entrée in Offenbachs *Brigands* zu vernehmen (s.o. Kap. I). – Der falsche Gasparone, der in Millöckers gleichnamiger Operette Gräfin Carlotta anschnachtet ((1) I 6, Romanze, S. 29):

Oh, daß ich doch der Räuber wäre, / Ich strebte nicht nach Eurem Gold! / Erringen wollt', bei meiner Ehre, / Ich mir weit süßern Minnesold!

ist in Wirklichkeit der höchst respektable Sohn eines Ministers ((1) III 6), der aber schnell erkannt hat, daß er bei der romantisch veranlagten jungen Witwe als Gesetzloser leichter zum Ziel kommt. Einer juristischen Auseinandersetzung wegen haßt Fürstin Jadja (Robert Stolz, *Venus in Seide*, 1932, Grünwald / Herzer) Stephan Teleky, ohne ihn zu kennen; wenn der sich in sie verliebt, spielt er ihr als falscher Räuberhauptmann (der ist ihr bedeutend lieber als der echte Teleky) in einem eigens arrangierten ‚Räuberlager‘ mit seiner ‚Bande‘ lustiges Banditen-Leben vor. Deutlicher noch wird das Räuber-Klischee in Erich Wolfgang Korngolds *Stummer Serenade* (1955, s. Kap. II) parodistisch gebrochen: Die schöne Silvia träumt bloß, ihr schüchterner Damenschneider würde nächstens in ihr Zimmer eindringen, um ihr einen Kuß (oder mehr) zu rauben, in Wirklichkeit würde Andrea das nie wagen. – Daß in Offenbachs Einakter *Trombalcazar* (1856, Dupeuty / Bourget) die notleidenden, ausgehungerten Schauspieler einer Wandertruppe für blutrünstige Banditen gehalten werden, ist ein groteskes Mißverständnis.

Falsacappa und seinen Leuten bringt das Räuberhandwerk kaum etwas ein¹⁰³; der gefürchtete Malandrino (Suppé, *Banditenstreiche*, 1867, Boutonnier) scheint seinen Beruf nicht sonderlich ernst zu nehmen, konzentriert er sich doch darauf, dem Liebespaar Lidia und Gaetano den Weg zur Hochzeit zu ebnen (bei der dann allerdings seine Bande die Gäste ausraubt). Der Titelheld in *Gasparone* treibt sein Unwesen in den Abruzzen, das Gerücht, er wäre nach Sizilien übersiedelt, hat eine Schmugglerbande ausgestreut, um von ihren eigenen ungesetzlichen Aktivitäten abzulenken.

Hervés Trombolino (in dessen Namen die Posaune, frz. *trombone*, anklingt), der Protagonist des gleichnamigen Einakters (1868, Renard / de S. Piat), dessen Erkennungszeichen sein berühmtes ‚Räuberlied‘ ist¹⁰⁴, bekommt es mit einem Nachahmungstäter zu tun: Ein Melomane mit dem sprechenden Namen Cantarini hat in der Räubermaske die Primadonna der Oper von Neapel entführt, damit sie einmal für ihn ganz allein singt. Da auch der echte Trombolino auf eine Loge im Teatro San Carlo abonniert ist, sieht er ihm diese Anmaßung letztlich nach. Hervé und seine Librettisten spielen mit zwei Klischees: Alle (Süd-)Italiener sind Banditen, und alle (Süd-)Italiener lieben die Oper.

102 *Fra Diavolo*, in: Scribe 1856, Bd 5, S. 249-312, hier I 5, S. 261f. In der dritten Strophe ergreift Fra Diavolo selbst das Wort und erklärt ironisch das, was Zerline über die erotischen Erfolge des Räubers gesagt (bzw. gesungen) hat, für übertrieben.

103 Ähnlich erfolglos sind Gilberts Piraten, s.u. Kap. VI.

104 Ähnlich das „Gasparone-Lied“ Nr. 3, I 2 in Steffans und Kneplers Bearbeitung von Millöckers *Gasparone*(2); in Millöckers Original gibt es ein solches Lied nicht.

Der Hauptmann der *Pirates of Penzance* (1880) ist mit seinem Leben rundum zufrieden: „it is, it is a glorious thing / To be a Pirate King!“ Verglichen mit anderen Herrschern, so findet er, ist er eigentlich ein ganz braver Kerl:

When I sally forth to seek my prey / I help myself in a royal way: / I sink a few more ships, it's true, / Than a well-bred monarch ought to do; / But many a king on a first-class throne, / If he wants to call his crown his own, / Must manage somehow to get through / More dirty work than ever I do, / Though I am a Pirate King. (*The Pirates of Penzance* I, GS, S. 110).

Daß die wahren Räuber nicht die sind, die Postkutschen überfallen oder Schiffe entern, wird immer wieder betont. Die Räubergeschichte, die der alte Pietro in Offenbachs *Brigands* Fiorella erzählt, ist von lakonischer Kürze: „Es war einmal ein großer Kapitalist“ (I 6, MH Bd VII, S. 173). – Der Versuch der Bande Falsacappas, drei Millionen in bar an sich zu bringen, die die Gesandtschaft aus Granada (zur Tilgung von Krediten) erhalten soll, scheitert, weil der Kassierer des Herzogs das Geld mit leichten Mädchen durchgebracht hat¹⁰⁵; wenn er Falsacappa mit tausend Francs zu bestechen sucht, ruft der aus: „Da bin ich schön hereingefallen, das ist ein Kollege!“ (III 8, ebd., S. 262) und schlägt Krach. Dagegen steckt der echte Gesandte aus Granada das Geld ohne Umstände ein (III 10, ebd., S. 266).

Die Beliebtheit der Konstellation *Maler und Modell* ist leicht zu erklären: Während die Mode bis zum Ersten Weltkrieg den weiblichen Körper fast vollständig verhüllt, bekommt ein Maler (wenn er nicht gerade auf Tiere, Landschaften oder Stilleben spezialisiert ist) oft junge, attraktive Frauen nackt oder sehr leicht bekleidet zu sehen, die Beziehung zu solchen Modellen ist (in der Wahrnehmung der braven Bürger) hochgradig erotisch aufgeladen¹⁰⁶. Daß Paul, der später sein Glück mit der pruden Amerikanerin Miss Helyett finden wird, für sein preisgekröntes Frauenportrait eine Vielzahl von Frauen posieren ließ (von einer stammt der Busen, von anderen die Augen,

105 Die Couplets, in denen er sich über seine Verfehlungen Rechenschaft ablegt (III 3, ebd., S. 244), hat Gustaf Gründgens in seiner Bearbeitung der *Brigands* (EA Berlin 1932, mit Gründgens in der Rolle des Kassierers, vgl. Thomas Koebner, PENz, Bd 4, S. 557) durch das umtextierte Entréelied der Titelheldin aus *La Belle Lurette* ersetzt und damit kriminelle Praktiken der Wirtschaft thematisiert, vgl. Str. 2: „Ich glaub nicht, daß mir was passiert, / Im Grund ist alles ganz egal, / Wo jeder Mann von Welt operiert / Mit nicht vorhand'nem Kapital. / Wer nichts hat, braucht nur etwas zu gründen, / Und mit renommierten Herrn, / Die auch pleite sind, sich verbinden / Und das nennt man dann Konzern. / Man verschleiert geschickt die Bilanzen, / Wer sich sträubt, wird korrumpiert. / Was kümmern uns denn die Finanzen? / Hauptsache ist, wir sind saniert!“ (vgl. Gier 2012d, S. 176).

106 Der Maler Felix und Rosette (Benatzky, *Bezauberndes Fräulein*) führen ohne Trauschein eine erotisch erfüllte Beziehung. – Juliette, die mit einem Maler zusammenlebt und sich trotzdem weigert, ihm nackt Modell zu stehen, solange sie nicht verheiratet sind (Lehár, *Der Graf von Luxemburg*), unterläuft das Klischee auf komische Art.

die Arme, der Fuß etc., Entrée Nr. 3¹⁰⁷), deutet Promiskuität an¹⁰⁸. Henri Christinés Phi-Phi (er ist Bildhauer, aber der Unterschied fällt kaum ins Gewicht) macht nicht nur Aspasia, die er eigentlich als Modell für eine allegorische Darstellung der Tugend engagieren wollte, zu seiner Geliebten; auch der Chor der „petits modèles“ ist keineswegs schüchtern¹⁰⁹.

Indem der Maler das Bild der Frau auf die Leinwand bannt, erobert er sie gleichsam¹¹⁰. Cellini hat das Bild seiner „Maske in Blau“ (Raymond, 1937) in der einen Nacht gemalt, die die Unbekannte in seinem Atelier verbracht hat (was das heißt, ist offensichtlich)¹¹¹. Indem die Marquise Julien vorschlägt,

107 Auch Théophile Gautiers d'Albert (*Mademoiselle de Maupin* [1835], Kap. II, éd. Geneviève van den Bogaert, Paris 1966, S. 82f.) setzt das Bild seiner idealen Geliebten aus Zügen der Frauen großer Maler und Bildhauer (Rubens, Raffael, Praxiteles...), und zusätzlich aus Details zusammen, die er den Schilderungen der Dichter entnimmt.

108 Die Namen der Modelle werden im Frage- und Antwortspiel (das zugleich ein ingenüses Spiel mit den Reimen ist) zwischen Paul und dem Frauenchor enthüllt („Paul. Les bras manquent à ma déesse, / Qui donc les apporta bientôt? Toutes. C'est Margot. Paul. Qui donc, de Diane chasseresse, / Eut pour moi l'imposant verso?.. / Toutes. C'est Toto“, etc.), d.h. die sicher nicht nur platonischen Beziehungen des Malers zu den Damen sind allgemein bekannt.

109 Zu Beginn (I 1, S. 16) läßt Le Pirée, der Diener des Phidias, sie die besondere Eigenschaft erraten, die das von seinem Herrn gesuchte Modell haben sollte; es ist etwas, das ‚sie nicht mehr haben‘, nämlich Tugend (*vertu*); eines der Modelle rät statt dessen *puclage* (Jungfräulichkeit), d.h. sie nennt den ‚Inhalt‘, er den ‚Behälter‘ (ebd.). Zwischen dem zweiten und dem dritten Akt feiern sie mit Le Pirée eine Orgie, s. III 1, S. 61f.

110 Der Maler Lorenzo (in Kühnkes *Wenn Liebe erwacht*, 1921) ist in die verwitwete Gräfin Francesca verliebt, die streng zurückgezogen nur für ihren Sohn lebt. Im II. Akt wird er zufällig (unbemerkt) Zeuge, wie sie im See badet; indem er hingerissen „die zarten Linien, / Die sanften Wellen, / Die üpp'gen Hügel, / Die beglänzte Flur“ ihres Körpers skizziert, besitzt er ihn metonymisch. Wenn er bittet, sie möge ihm für die Liebesgöttin Modell stehen (zu einem Bild, das er in ihrem Auftrag malt), meint er eigentlich, sie möge sich ihm hingeben (auch sie versteht es so: Wenn sie schließlich das Kostüm der Venus anlegt, ist zwischen ihnen beiden alles gesagt). – Audrans Miss Helyett bietet einen amüsanten Sonderfall: Der Maler Paul befreit die puritanische junge Amerikanerin (die in ihn verliebt ist, ohne es noch recht zu wissen) aus einer peinlichen Lage (bei einem Sturz ist sie mit ihrem Rock an einem Ast hängengeblieben, so daß ihr Höschchen zu sehen war); da sie in Ohnmacht fiel, weiß sie nicht wer der Retter ist, der nach Ansicht des strengen Vaters ihr Ehemann werden muß, aber Paul (der seinerseits nicht ahnt, wem die hübsche Kehreseite gehört) hat die Szene in einer Skizze festgehalten, die schließlich zur Anagnorisis führt.

111 Als Kuriosität sei hier die „Operette in 3 Akten“ *Der Maler von Florenz* (Max Vogel, Buch Willy Webels / Carl Siber) genannt: In diesem „Meteor am Operettenhimmel“ (so die Inhaltsangabe im gedruckten Buch) hat der Maler Horst von Straaten aus der Phantasie ein Frauenportrait geschaffen, das in Florenz bei einer Kunstausstellung den ersten Preis gewinnt. Zugleich – wie sich das trifft – begegnet der Maler einer „deutsch-amerikanischen Millionärstochter“, die das genaue Ebenbild seines Traumgeschöpfs ist. „Marietta, eine heißblütige Italienerin, Horsts seitherige [sic] Freundin, ist von rasender Eifersucht erfüllt. Um Horst aufs Tiefste zu treffen, benützt sie einen Augenblick des Alleinseins und zerschneidet das preisgekrönte Bild in Fetzen“

ihm für die Eva Modell zu stehen (*Die süßen Grisetten*, s.o.), bietet sie sich ihm an. Ronai (Kálmán, *Die Faschingsfee*) hat Fürstin Alexandra aus dem Gedächtnis als ‚Faschingsfee‘ gemalt. Ihr ällicher Bräutigam will das Bild, das für die Frau steht, keinesfalls dem Maler lassen, er wäre bereit, jeden Preis dafür zu zahlen; Ronai aber mag nicht hinnehmen, daß er es (bzw. sie) haben soll, lieber wirft er es ins Feuer (Finale II, S. 50f.). – Es gibt freilich auch Maler, die wie Don Juan das Interesse an einer Frau verlieren, sobald es ihnen gelungen ist, sie zu erobern, bzw. ihr Portrait zu vollenden¹¹².

Das Motiv ist schon in E.T.A. Hoffmanns Novelle *Meister Martin der Küfner und seine Gesellen* (1818) angelegt, wo sich Reinhold von seiner unerwiderten Liebe zur Küfnerstochter Rosa befreit, indem er ihr Portrait malt. Sándor in Lehárs *Wo die Lerche singt* (Budapest 1.2.1918, österr. EA Wien 27.3.1918, Willner / Reichert¹¹³) lockt das Bauernmädchen Margit, deren Portrait er begonnen, aber noch nicht vollendet hat, aus ihrem Dorf in der Pusztas nach Budapest. Auch dort kommt die Arbeit nicht voran, bis Margit eines Tages bei einem Streit den trotzigen Ausdruck zeigt, den er sucht. Nachdem das Bild vollendet und prämiert worden ist, entfernt sich Sándor zunehmend von ihr und wendet sich wieder seiner früheren Geliebten, einer Sängerin, zu; Margit kehrt schließlich mit ihrem Verlobten Pista ins Dorf zurück. – Eine kuriose Parallele dazu findet sich in Franz Schrekers Oper *Die Gezeichneten* (Frankfurt 25.4.1918), wo die Malerin Carlotta ein Portrait des häßlichen Alviano begonnen hat, der oft an ihrem Atelier vorbeiging; um den freudigen Blick zu erhalten, den sie einfangen will, gibt sie ihm zu verstehen, sie sei in ihn verliebt. Später wendet sie sich von ihm ab (entweder, weil das Bild fertig ist, oder weil Alviano die kränkliche Frau aus zarter Rücksichtnahme nicht sexuell bedrängt hat, das bleibt offen).

Verhältnismäßig häufig begegnet auch die *Frau als Puppe*. In einem weiteren Sinne gehört *Die schöne Galathee* hierher, ‚Poly Henrions‘ Lesart des Pygmalion-Mythos: Die durch Venus belebte Statue stiftet soviel erotische Verwirrung, daß der Bildhauer die Göttin zuletzt bittet, sie wieder zu Stein werden zu lassen.

In Adolphe Adams einaktigem Opéra-comique *La Poupée de Nuremberg* (1852, de Leuven / Rousseau de Beauplan) möchte ein Spielwarenhändler eine lebensgroße Puppe mittels Zauberei lebendig machen, als vollkommene

(„Inhaltsangabe“, S. 3). Die Rivalin wertet diesen symbolischen Mord als „böses Omen“ und will erst zu dem Maler zurückkehren, wenn er „ein ebenbürtiges Bild“ zustandegebracht hat, was auch gelingt (allerdings verzögert ein Mißverständnis das glückliche Ende um einen weiteren Akt). Das preisgekrönte Bild mag aus *Maske in Blau* stammen, allerdings ist nicht klar, ob das Buch nach 1937 entstand (ein Publikations- oder UA-Datum für den *Maler von Florenz* ist nicht zu ermitteln; die Stücke des ungemein produktiven Carl Siber [vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Siber, 23.2.2014] scheinen eher von Amateur- als professionellen Theatern gespielt worden zu sein).

112 Auch Jeanne, Millöckers Dubarry (Fassung von Knepler / Welleminsky / Mackeben, 1931), wird von ihrem ersten Liebhaber Lavallery gemalt; die schwierige Beziehung des Paares zerbricht, nachdem er das Bild gegen ihren Willen verkauft hat.

113 Vorlage war ein Schauspiel von Charlotte Birch-Pfeiffer, *Dorf und Stadt* (1847).

(vollkommen unterwürfige) Braut für seinen Sohn. Damit der Alte seinem Neffen endlich das Erbe auszahlt, spielt ihm dessen Geliebte vor, die Puppe wäre tatsächlich zum Leben erwacht¹¹⁴. – In Offenbachs *Princesse de Trébizonde* (1869) ist es umgekehrt: Nachdem die Schauspielerstochter Zanetta der Prinzessin von Trapezunt, dem besten Stück im Wachsfigurenkabinett ihres Vaters, versehentlich die Nase abgebrochen hat, nimmt sie vorläufig ihren Platz ein. Prinz Raphaël verliebt sich in die Figur und ist überglücklich, wenn er merkt, daß sie keineswegs aus Wachs ist.

Audrans *Poupée* (1896, Ordonneau) wirkt wie eine Neuauflage dieser Geschichte: Ein schüchtern Novize soll mit dem Segen seines Abts heiraten, denn sein Onkel hat ihm für den Fall der Eheschließung eine finanzielle Zuwendung (400.000 Francs, I 1, S. 8) versprochen, die das Kloster gut gebrauchen könnte. Da der junge Mann sein Gelübde nicht brechen will, soll die ‚Braut‘ eine lebensgroße, mechanische Puppe sein¹¹⁵ (einem Erfinder im Nachbarort ist gerade die Konstruktion von Automaten gelungen, die sich wie Menschen bewegen und sogar sprechen können); deren Stelle nimmt jedoch die Tochter des Puppenmachers¹¹⁶ ein, die sich in den hübschen, allerdings extrem gehemmten Burschen verliebt hat (vgl. ihre Couplets I 3, S. 24). Der Baron, in dessen Schloß die Hochzeit gefeiert wird, ist ganz begeistert von seiner Schwiegernichte (III 3/4), und auch Lancelot sieht sich genötigt, seine Ansichten über die Frauen zu revidieren¹¹⁷. Wenn er die ‚Puppe‘ in seine Zelle im Kloster mitnimmt, fällt es ihr nicht schwer, ihn von den Vorzügen der Biologie gegenüber der Mechanik zu überzeugen (IV 7 Duett).

Wäre jener Lancelot nicht überzeugt gewesen, mit einem Automaten verheiratet zu sein, hätte er sicher länger gebraucht, um seine Schüchternheit zu überwinden. Indem man die Frau zur Puppe macht, neutralisiert man ihren Anspruch auf ein selbstbestimmtes Leben und das Verfügungsrecht über ih-

114 In Louis Gannes *Hans, le joueur de flûte* (1906) beansprucht der Rattenfänger Hans die Puppe, die im traditionellen Wettbewerb den ersten Preis gewonnen hat, für sich; der Dichter Yoris gewinnt mit einer Figur, die er nach dem Bild der Bürgermeisterstochter gestaltet hat (die beiden lieben einander, aber der Vater will Yoris nicht als Schwiegersohn akzeptieren). Im entscheidenden Moment nimmt unbemerkt die echte Lisbeth den Platz ihres Abbilds ein, so daß Hans die Liebenden vereinen kann.

115 Natürlich erinnert dieser Automat auch an Olympia aus Offenbachs *Contes d'Hoffmann* (1881).

116 Frau und Tochter des Konstrukteurs Hilarius agieren anstelle der (nach ihrem Bild geschaffenen) Puppen, um zu vertuschen, daß sie sie beschädigt haben (wie in der *Princesse de Trébizonde*). Am Abend des Tages, an dem sie die Puppen zur Reparatur gegeben haben, fiel der extrem kurzsichtige Hilarius in den Kanal (II 1, S. 18). Die Frauen nehmen an, er hätte sich das Leben nehmen wollen, weil er seine Puppen nicht am gewohnten Platz fand, und wagen deshalb nicht, ihm die Wahrheit zu sagen. – In Christinés *Phi-Phi* nehmen die Modelle des Bildhauers die Plätze seiner Statuen ein, damit er nicht merkt, daß Le Pirée alle seine Werke verkauft und den Erlös bei Pferderennen verwettet hat.

117 III 10: „Ce doit être gentil tout de même une femme!... Si cette poupée est bien l'expression de leur image!...“

ren Körper und ihre Sexualität, die im späten 19. Jahrhundert die Männer zutiefst beunruhigt.

Lebende Puppen, so scheint es, treten nur in französischen Operetten und Opéras-comiques auf. Im deutschen Sprachraum wird von Puppen allenfalls gesungen.

Buffy (Ábrahám, *Die Blume von Hawaii*) schiebt sein Diwanpüppchen „süß und herzlich wie du“ vor, um seiner Bessy recht stachelige Komplimente zu machen („Das hat so schöne weiße Zähne / Und im Aug’ die falsche Träne / Und im Herzen Sägespäne / So wie du“). Polidor in Goetzes *Page des Königs* fordert seine geliebte Comtesse Auersperg im Duett auf: „Sei mein Rokoko-Püppchen, süße Josephine“. Gastons Lied „Ein charmanter und pikantes Nippfigürchen ist mein Schatz, / So wie beim Meißner Porzellan man’s hat!“ (Gustav Kerker, *Die oberen Zehntausend*, Nr. 14) zeigt sehr deutlich, daß er das „süße blonde Mädél“ nicht für voll nimmt:

Zwar ihr Näs’chen trägt das Häs’chen gar zu hoch noch und zu stolz, / Sie spielt die Spröde noch so gut sie kann, / Doch sie zittert, weil sie wittert, daß ein Mann von echtem Holz / So ein wildes Herzchen spielend bänd’gen kann!

BEISPIELANALYSE: EGON FRIEDEL – ALFRED POLGAR, *DER PETROLEUMKÖNIG ODER DONAUZAUBER. MUSTER-OPERETTE IN VIER BILDERN* (1908)

1908 verfaßten Egon Friedell und Alfred Polgar gemeinsam eine Operettenparodie¹¹⁸. Dem Revue-Charakter der meisten Theaterparodien entsprechend enthält sie manche Witze, die nicht genrespezifisch sind¹¹⁹, vor allem aber umreißen die Autoren scharf zeitgenössische Gattungskonventionen. Das zeigt sich besonders deutlich am „Entréelied Ottoakers“ (Nr. 3, S. 33f.):

1. Was ich stets erträumte / Und tausendmal geseh’n, / Ob auch das Glück mir schäumte, / Es war darum gescheh’n. / Was ich so oft genossen / Und dennoch nie erreicht, / Der Liebe süßes Sprossen / Im Busen bangt und fleucht.

2. Ihre Lippen kosen / Und ihre Wangen glüh’n, / Amor, dem Schelm dem losen, / Ihm, der regiert in Wien. / Wo fesch und resch die Frauen / Und kernig jedes Herz, / Die Nachtigallen schauen / Auf meinen Kummerschmerz.

3. Der Mond am Himmel droben, / Der sieht uns beiden zu. / Die Liebe laßt uns loben: / Ein trautes Du und Du! / Und schäumt der Wein im Becher, / Dann ich es sagen muß: / Auf! Auf! Ihr frohen Zecher! / Hoch leb’ der erste Kuß!

¹¹⁸ Benutzte Ausg.: Friedell / Polgar 1986, S. 31-49.

¹¹⁹ Z.B. das Kunstgespräch zwischen Graf und Ursula, S. 37f., Kostprobe: „Graf. Wie hieß der erste Dichter? Ursula. Nebel... Denn in der Bibel steht: Dichter Nebel lag auf den Wassern...“, oder auch die Tatsache, daß zwischen drei längeren das nur aus einer einzigen, eine Druckzeile umfassenden Replik bestehende dritte Bild steht (S. 45).

(Der zitathafte Eingangsvers¹²⁰ wird als *running gag* vor jedem weiteren Auftritt Ottoakers hinter der Szene hörbar werden, S. 38, 39, 42, 47.) Ottoaker, der Tenorheld, hatte offenbar bisher beachtlichen Frauenkonsum und ist jetzt zum ersten Mal ernsthaft verliebt (wie Suppés *Boccaccio*, wie später Graf Bolo in Nedbals *Polenblut* [vgl. sein Marschlied mit Chor Nr. 7], Octave – in Lehárs „Fabrikmädel“ Eva –, und unzählige andere), soweit die erste Strophe. Die zweite evoziert die, anscheinend durchaus nicht spröde, Geliebte – warum die unvermeidlichen „Nachtigallen“ auf des Sprechers „Kummerschmerz“ schauen müssen, wird nicht recht klar. Seltsam ist auch, daß die Wangen der Dame Amor glühen, „der regiert in Wien“¹²¹ – laut Schauplatzangabe spielt dieses erste Bild „in einem australischen Seebad“. Parodistische Wirkung erzeugen Friedell und Polgar vor allem, indem sie einander Ausschließendes nebeneinander stellen – in der dritten Strophe herrscht innige Zweisamkeit, die den „Kummerschmerz“ nun wirklich überflüssig machen sollte und, da die Nachtigallen offenbar verhindert sind, muß der „Mond“ zusehen, wie das Paar sich „ein trautes Du und Du“ schenkt¹²². Natürlich wird geküßt, aber da „der Wein im Becher“ schäumt, wird auch getrunken – auch dies so, daß es operettenerfahrenen Zuschauern bekannt vorkommen muß.

Kurz danach tritt Irmengild auf – „in Balltoilette mit weißen Handschuhen“, aber offenbar auf einer einsamen Landstraße, wo sie mit Ottoaker verabredet ist; sie setzt sich auf einen Kilometerstein, um von ihm zu „träumen“, singt dann aber lieber das „Automobil-Couplet“ Nr. 5 (S. 35f.; „Ja, so ein Auto, / Das ist was Feines, / Was Ungemeines, / Bald groß, bald kleines“). Dem „Automobil“ als relativ neuer Errungenschaft zollt auch die Operette Tribut: In Leo Falls *Dollarprinzessin* gibt es ein „Automobilterzett“ (Nr. 13), das vor dem Rausch der Geschwindigkeit warnt und zur Handlung in ebenso lockerem Zusammenhang steht wie Irmengilds Couplet, und wie das spätere „Luftschiffduett“ (Nr. 13; „Zepp, Zepp, Zeppelin! / Wo fährst du hin?“) Friedells und Polgars. Daß bei Irmengilds Refrain „vier Mädchen in Husarenuniform“ als Chor erscheinen (S. 36), ist einmal mehr die Schlagsahne zum Hering.

Nach Irmengilds Abgang erscheint ihre Mutter, Ursula Freifrau von Bumstinazi; in bester Striese-Manier¹²³ wünscht sie sich: „Wie schön wäre es, wenn ich jetzt einen Brief auf der Erde fände“ (S. 36), und – ei guck! – da

120 Der Refrain von Amphitryons Entrée (Nr. 12) in Lehárs *Göttergatten* (1904) beginnt mit der (musikalisch sehr prägnanten) Phrase „Was ich längst erträumte“ („Holdes, heißersehntes Glück, / Kehrst du nun zu mir zurück?“).

121 Wo die Frauen „resch und fesch“ sind wie z.B. die „g’stellten Mädeln“ von Franzis Damenkapelle im *Walzertraum* (Nr. 10), der ein Jahr früher Premiere hatte (1907).

122 Wie die Gäste von Orlofskis Fest im II. Finale der *Fledermaus*, Nr. 11c, S. 658.

123 Vgl. Franz und Paul von Schönthan, *Der Raub der Sabinerinnen* [1884], Berlin ¹⁰o.J., III 3, S. 79-81 (<http://www.zeno.org/nid20005646413>, 10.10.2013): Da Direktor Striese die Rolle der Sklavin Tullia nicht besetzen kann, wird sie „in einen Brief zusammen[gezogen]“, und da es auch keinen Statisten gibt, der den Brief überbringen könnte, soll ihn der Adressat „eben auf der Bühne finden. Die Szene spielt doch in einem Wald, nicht wahr? Nun, da legen wir doch den Brief so wie ganz zufällig auf einen Baumstumpf.“

ist er schon. Ursula (genannt Urschel) kommt die Ehre zu, das unvermeidliche Wienerlied¹²⁴ zu singen¹²⁵, ehe Graf Karnickel, Ottoakers Vater, auftritt (zunächst ohne die Freifrau von Bumstinazi zu bemerken). Beide haben ein Rendezvous, Urschel ihr erstes, der Graf sein erstes an diesem Tag (S. 36f.); beiden fällt nacheinander ein Brief in die Hände, den vermutlich Ottoaker an Irmengild geschrieben hat, die Anrede lautet „Holdes Heideröslein“, und Urschel wie Karnickel fühlen sich angesprochen. Man sieht die angelegten Verwicklungen voraus (eben deshalb brauchen Friedell und Polgar sie nicht auszuführen): Wenn beide Elternteile von Unbekannten zum Rendezvous gebeten wurden, werden sie den jeweils anderen für den geheimnisvollen Verehrer / die Verehrerin, und für den Verfasser des mysteriösen Liebesbriefs handeln, was zunächst eine sehr komische Dialogszene, und mittelfristig gewaltige Konfusion ergeben könnte.

Außerdem haben sie jeweils für sich über die „eigenartigen Schicksalsfügungen“ *raisonniert*, welche sie „hieher gebracht haben“ (S. 36 / 37): Das Testament von Urschels schwerreichem Erbonkel enthält offenbar eine sonderbare Klausel; und die mindestens ebenso reiche Erbtante des Karnickels ist in verwandtschaftliche Beziehung zu den O’Connors getreten, die nicht nur „die gesamte Milchindustrie Großbritanniens“ beherrschen; zu ihnen gehört auch der mysteriöse Petroleumkönig (der sich erst unmittelbar vor dem Schlußchor *decouvert*). In diesen dunklen Andeutungen ist nicht nur mehr als genug Stoff für zwei weitere Akte enthalten; lustspiel- und operettentypisch ist auch das Verfahren, erst eine, dann eine andere Figur analoge Überlegungen in teilweise identische Formulierungen kleiden zu lassen¹²⁶, was schon für sich genommen komische Wirkung hat.

Ottoaker will Irmengild, „das Heideröslein“, heiraten (S. 38); etwas später nennt sie ihn „Bruder“ (was bei den unübersichtlichen Familienverhältnissen¹²⁷ nicht wirklich verwundert, S. 43), aber beim abschließenden Fest (Finale IV, S. 48 – noch eine Konvention) stellt der Graf fest, daß „treue Liebe

124 Vgl. Quissek 2012, S. 82.

125 Nr. 6: „Wo hoch der Stephansturm in die Wolken schaut / Und wo die Donau blauer als der Himmel blaut, / Dort ist die Stadt der Lieder und der Walzer, / Dort tat ich meinen ersten Kindheits-Schnalzer“ (S. 37). Vorher (Nr. 5, S. 36) hat Irmengild schon festgestellt, „die schönsten“ „Wagen mit Benzin“ gebe es „in Wien“; im „Luftschiffduett“ (Nr. 13, S. 42) heißt es später: „Zepp, Zepp, Zeppelin! / Komm’ doch nach Wien! / Sei doch nicht gar so g’schert und fad, / Wir sind akk’rat / So fesch wie die am Bodensee, / Und Maderln gibt’s im Separée.“

126 Vgl. Offenbachs *Île de Tulipatan* (Sz. 8, S. 17; Sz. 10, S. 19), wo Théodorine und Romboïdal ihre beiden Gespräche mit Hermosa (sie eröffnet ihrer ‚Tochter‘, daß sie ein Mann, er eröffnet ihr, daß Prinz Alexis ein Mädchen ist), genau gleich einleiten.

127 Vgl. dazu Irmengilds Erklärung, warum sie nicht die Tochter der Freifrau von Bumstinazi, sondern die Nichte des Petroleumkönigs sei (Melodrama Nr. 17, S. 46), die endgültig alle

alles besiegt“ hat (S. 48) – wie so häufig sind die Geschwister anscheinend doch keine.

Vorher tritt noch „die komische Figur“ auf, die offenbar, auch dies verwundert kaum, ein böhmischer Musikant ist (S. 38); er hat ein „Scherz-Couplet“ (Nr. 14, S. 43), das – nach dem Muster von Ollendorfs „Schwamm drüber!“ (*Der Bettelstudent*, Nr. 12, II 9) und zahllosen anderen Couplets – einen prägnanten sprichwörtlichen Refrain (hier: „Oder was beißt mich!“) durch möglichst disparate Beispiele illustriert.

Im „Liebesduett“ Nr. 15 (S. 43f.), das untypischerweise – „Vöglein kiwitt, kiwitt, / Singet ein Schlummerlied“ – damit endet, daß das selige Paar einschläft¹²⁸, fragt Irmengild ihren Ottoaker: „Was ist ein Kuß?“, und er hat glücklicherweise das Rezept zur Hand:

OTT. Reich mir die Nachtigall / Und die Vergißmeinnicht, / Reich mir den Sonnenstrahl / Und auch das Sternenlicht, / Lerche und Schmetterling... / IRM. Jasmin und Flieder bring. / OTT. Hirschkäfer, Apfelbaum. / IRM. Bienlein summt wie im Traum. / OTT. Amselschlag, Blumenduft. / IRM. Mohnblümchen, Sommerluft. / OTT. Schließe die Äuglein zu. / IRM. Täubchen mach gru, gru, gru. / OTT. / IRM. Das ist der erste Kuß [...]

Abgesehen davon, daß die Liebe hier vielleicht gar zu umweltbewußt daherkommt, dürften sich fast alle aufgerufenen Elemente ohne große Mühe in Kuß-Couplets und -Duetten nachweisen lassen (Nachtigall, Lerche und Jasmin sicher häufiger als der Hirschkäfer).

Vor dem Finale (Nr. 20), zu dem „ein frohes Lied bei Becherklang“ angestimmt wird, das den „Moselwein vom deutschen Rhein“ preist (S. 48), gibt es im „Spott-Quartett“ der Hauptfiguren (Nr. 18, S. 47) noch klassisch spießbürgerliche¹²⁹ Kritik an den „schrecklichen Modernen“ in der Kunst:

Ein wahrer echter Weaner, / Ist niemals kein Moderner, / Ein gutes Hiefelschwanzerl, / Ein fesches Tanzerl / Mit der Franzerl, / Dazu a Gstanzerl, / Das ist uns angenehmer / Wie alle Sezessioner [...]

Klarheiten beseitigt und ein bißchen an Giraffiers und Patachons Schilderungen erinnert, wie sie (angeblich) ihr Augenlicht verloren haben (Offenbach, *Les deux aveugles*, S. 22f.).

128 Das mag eine Anspielung auf das „Lieblingsdusellied“ des trigamistischen Protagonisten in Lehárs am 21.1.1908 uraufgeführtem *Mann mit den drei Frauen* (dazu Kap. V) sein.

129 Ähnlich z.B. Joschkos Couplet im III. Akt von Johann Straußens *Jabuka* (1894, Kalbeck – Davis; allerdings lobt Joschko ironisch moderne Malerei und Dramatik, während Friedell und Polgar die Figuren ihre Ablehnung unverblümt formulieren lassen).

Die Autoren beziehen sich hier auf „die theatralische Umsetzung einer zur Idylle verdichteten Kleinbürgermoral“¹³⁰, die im Wien der Jahrhundertwende vor allem mit der Person Alexander Girardis verbunden war¹³¹.

ΤΟΠΟΙ

Daß eine vor dem Ersten Weltkrieg entstandene (deutsche wie französische) Operette ein Trinklied enthält, ist nicht unwahrscheinlich. Es ist auch denkbar, daß in diesem Lied Verse vorkommen wie „Ihr frohen, heiteren Zecher, / Erhebt die güld’nen Becher!“, in denen der Wein natürlich „schäumt“ (*Der Petroleumkönig*, Nr. 20; Nr. 3). Selbst wenn sich die bewußten Verse wörtlich gleich auch anderswo nachweisen ließen, müßte man daraus nicht zwingend auf Abhängigkeit des einen Texts vom anderen schließen; den Librettisten steht ein gutgefülltes Arsenal von Topoi (Stereotypen) zur Verfügung, aus dem sie sich bedenkenlos bedienen.

Topoi können Sprachformeln wie die „güld’nen Becher“ (oder Reime wie *Herz : Schmerz, Brust : Lust*) sein; Maximen (oder Binsenweisheiten) wie Feri Bácsis „Weißt du, wie lange noch der Globus sich dreht, / Ob es morgen nicht schon zu spät!“ (*Die Csárdásfürstin*, Terzett Nr. 14)¹³²; Typen musikalischer Nummern wie die im *Petroleumkönig* parodierten „Scherz-Couplets“ oder „Automobil-Couplets“¹³³, daneben Lachcouplets¹³⁴, die ‚Katalogarie‘ (s.u.) und viele andere; Figuren-Typen wie die behütete, aber sehr aufgeweckte, freche oder scheinheilige höhere Tochter bzw. Pensionatsschülerin, die Hervés Mam’zelle Nitouche exemplarisch verkörpert¹³⁵; Gewohnheiten und Verhaltensweisen (Madame Foin in Yvains *Pas sur la bouche* [Couplets Nr. 20] und Prinzessin Amaranth [*Mitislaw der Moderne*, „Schlüsselloch-

130 Linhardt 2006, S. 255.

131 Vgl. ebd., S. 240ff. und passim.

132 Ähnlich z.B. der „Große Walzer“ im II. Finale von Kerkers *Oberen Zehntausend* (Nr. 20, S. 28f.): „Wir tanzen auf einem Pulverfaß [...] Man tanzt – und wenn schon die Lunte brennt – / Man tanzt, man tanzt bis zum letzten Moment!“

133 Ein kurzlebiger Topos, der um 1900 aufkommt und nach Ende des Ersten Weltkriegs keine Rolle mehr spielt.

134 Dazu Quissek 2012, S. 80.

135 Auch die jungen Damen, die Louis Varneys *Musketiere (Les Mousquetaires au couvent, 1880)* entführen wollen, sind keineswegs spröde. Zwei der Schülerinnen im Pensionat von Saint-Rémy (Offenbach, *Vert-Vert, 1869*) sind bereits mit Dragoneroffizieren verheiratet, die sie zuletzt aus ihrer (vom Vormund veranlaßten) Gefangenschaft befreien; eine dritte gewinnt mit Energie und Einfallsreichtum den Mann, den sie liebt, für sich. Nur allzugern wären auch die Zöglinge in Suppés Einakter *Das Pensionat* (1860) zur Liebe bereit; Amanda (*Der Teufel auf Erden*, II. Akt) zögert keinen Augenblick, mit ihrem Geliebten Isidor durchzubrennen, sobald sich die Gelegenheit bietet; u.a.m.

lied“ Nr. 7] schauen aus voyeuristischer Lust gern durch Schlüssellöcher, Baron Zeta in der *Lustigen Witwe* tut es, weil es zwar nicht fein, aber praktisch ist [vgl. II. Finale Nr. 12, S. 93]¹³⁶); emblematische Schauplätze (Séparé oder „kleine Bar“ als Ort für heimliche Rendezvous, s. Kap. V; die Wäscherei in Offenbachs *Belle Lurette* und Madame Mabilles Modosalon in Millöckers *Gräfin Dubarry* als Orte, wo junge Frauen arbeiten und interessierte Männer Kontakte knüpfen können); emblematische Aktionen, z.B. von Vertretern der älteren Generation, um das glückliche Ende einer Geschichte herbeizuführen (in Lehárs *Frasquita* arrangiert Armands Onkel die Versöhnung zwischen Frasquita und seinem Neffen, die beide zu eigensinnig waren, um aufeinander zuzugehen; in Nedbals *Polenblut* [III. Finale Nr. 15] greift Zarembo energisch ein, wenn seine Tochter Anstalten macht, Popiel Bolo vorzuziehen; in Kálmáns *Faschingsfee* [III 13] gibt der Verzicht des Herzogs den Anstoß, daß Alexandra und Ronai zusammenkommen, und anderes mehr). Auch in den anderen Kapiteln dieses Buches (speziell im fünften) ist immer wieder von solchen Topoi die Rede; hier sollen nur wenige Beispiele vorgestellt werden.

Gelegentlich wird das glückliche Ende durch die *Entdeckung* herbeigeführt, daß die Person, die sich der unstandesgemäßen Heirat des Protagonisten widersetzt, vor Jahren selbst eine ebenso unpassende Verbindung eingegangen ist.

In Offenbachs *Princesse de Trébizonde* darf Prinz Raphaël die Schausteller-Tochter Zanetta heiraten, nachdem ihre Tante in Raphaëls Vater den Verführer und morganatischen Ehemann (I 7, S. 18) ihrer Schwester, der berühmten Akrobatin „plume d’acier“ (*Stahlfeder*) erkannt hat (III 15)¹³⁷. Hummel, der Direktor einer wandernden Komödiantentruppe (Ziehler, *Die drei Wünsche*, 1901, Krenn / Lindau) findet in der Baronin Besebeck, die ihrem Neffen verbieten will, die Schauspielerin Lotti zu heiraten, seine Jugendliebe wieder, eine ehemalige Tänzerin; um sein Schweigen zu erkaufen, muß sie ihren Widerstand aufgeben. Auch Edwins Vater (*Die Csárdásfürstin*) akzeptiert die Verbindung seines Sohnes mit Sylva Varescu, nachdem er erfahren hat, daß seine eigene Frau einst eine erfolgreiche Chansonnette war.

Manchmal geraten Liebende in eine *Situation, in der sich die ganze Welt gegen ihre Verbindung verschworen zu haben scheint*; durch eine Verkettung unglücklicher Umstände scheint Manola in Lecocqs *Le jour et la nuit* genötigt, als Braseiros vorgebliche Ehefrau die Hochzeitsnacht mit ihm zu verbringen (s.u.), was sowohl sie wie auch ihren Verlobten Miguel entsetzt. Was sollen sie tun? Sie verfallen auf den radikalsten Ausweg: „Tuons-nous“, wir

136 Und in *L’Amour masqué* (Messenger, 1923, Guitry) erklärt die erste Zofe der zweiten (I, S. 354): „je te jure / Qu’on ne voit vraiment bien les gens / Que par le trou de la serrure! »

137 Auch Madame Bernardin in Gannes *Saltimbanques* war einst eine berühmte Seiltänzerin (in Malicornes Truppe), diese Entdeckung ist allerdings nicht entscheidend dafür, daß Suzanne ihren Offizier heiraten darf.

wollen uns umbringen! (Duett Nr. 7). Gegenseitig versuchen sie sich einzureden, das wäre das beste, aber – darin liegt die Komik – man ahnt, daß sie diesen Entschluß unter keinen Umständen in die Tat umsetzen würden.

Augustin und Helene (Fall, *Der liebe Augustin*) müssen sich trennen, weil die Prinzessin eine standesgemäße Ehe eingehen soll, um ihr Land vor dem Bankrott zu retten. Diesen beiden fällt nichts Besseres ein, als ins *Kloster* zu gehen ((2) Duett Nr. 15, S. 50). Dadurch, daß die Prinzessin den Schleier nähme, würden die Staatsfinanzen freilich nicht saniert; man könnte sogar sagen, daß sie sich ihrer Verantwortung entzöge, das Resultat wäre dasselbe, wie wenn sie Augustin heiratete. Das Paar sucht nicht nach einer Lösung für das als unlösbar erkannte Problem, sie spielen ein Rollenspiel: Für den Augenblick finden sie es tröstlich, sich ein asketisches, einsames, aber immerhin beschauliches Dasein auszumalen:

Abends, wenn das Glöckchen hallt / In den stillen Räumen, / Läßt der liebe Gott uns
bald / Von einander träumen. / Bimm, bimm, bimm – / Dann ist das Klosterleben / Am
Ende gar nicht schlimm.

Edith (Oscar Straus, *Eine Ballnacht*) wollte dem jungen Fürsten, der ihr zum Gatten bestimmt war, eine Lektion erteilen und hat dadurch einen Eklat verursacht, durch den ihre Heirat in weite Ferne gerückt scheint; auch sie spielt mit dem Gedanken, Nonne zu werden, meint das aber kaum ernst (Lied Nr. 13):

Wenn ein Mann ihr versprochen, / Was er nicht hält [...] Wenn er dann, statt mit ihr, /
Mit der andern gekost? / Ist das Kloster, ist das Kloster / Ihr einziger Trost!

Wenn in Lehárs *Eva* Pipsi ihren Dagobert, dem sein Vater den Geldhahn zugekehrt hat, in einem herrlich komischen Duett (Nr. 14, s. Kap. VI), auffordert, nach Hause zu reisen, versteigt sie sich zuletzt zu der Ankündigung: „In ein Kloster will ich eilen, / Wie Ophelia es tat! / Dort, ja dort nur will ich weilen, / Wär es mir auch noch so fad!“ Dabei liegt ihr nichts ferner (sie will ihn ja loswerden, um ungehindert nach finanzkräftigeren Herren Ausschau halten zu können); das Kloster ist hier nicht mehr als eine literarische Reminiszenz, eine Art Floskel zum Ausdruck höflichen Bedauerns.

Die in der italienischen Opera buffa des 18. Jahrhunderts beliebte *Katalogarie* (bekanntestes Beispiel ist Leporellos Register-Arie im *Don Giovanni*) lebt – in der Form der Aufzählung disparater (konkreter oder abstrakter) Objekte – vor allem im musikalischen Lachtheater Englands und Amerikas weiter.

Stanley (Sullivan, *The Pirates of Penzance*, 1879) rühmt sich, die perfekte Verkörperung eines modernen Generalmajors zu sein. In seinem *patter song* (I, GS, S. 120f.) – dem Plapperlied, einer Spezialität des Librettisten William S. Gilbert – zitiert er Beispiele für seine Fertigkeiten und sein enzyklopädisches Wissen, das freilich zusammenhanglos und ohne praktischen Nutzen ist: Nicht an Inhalten scheint ihm gelegen, sondern an Bezeichnungen, die ausgefallene Reime

ermöglichen (bis hin zum autoreferentiellen Verweis auf Gilberts und Sullivans ersten großen Erfolg *H.M.S. Pinafore*, 1878, vgl. u. Kap. VI; der Librettist karikiert offenbar seine eigenen, virtuoson Reimspielereien). – In Cole Porters “musical comedy” *Anything Goes* (1934, Bolton / Wodehouse u.a.) versichert der Protagonist Billy der Sängerin Reno mit von überall her genommenen Vergleichen, wie großartig er sie findet:

You're the top! / You're the Coliseum. / You're the top! / You're the Louvre Museum. / You're a melody from a symphony by Strauss / You're a Bendel bonnet, / A Shakespeare's sonnet, / You're Mickey Mouse. / You're the Nile, / You're the Tower of Pisa, / You're the smile on the Mona Lisa [...]¹³⁸

Wenn der nicht sonderlich gescheite Bertie Wooster und seine kaum brillanteren Freunde Bingo Little und Gussie Fink-Nottle sich in eine Situation manövriert haben, aus der sie keinen Ausweg finden, ruft Wooster seinen Butler Jeeves zu Hilfe, der immer Rat weiß (Andrew Lloyd Webber, *By Jeeves* [zweite Fassung] 1996, Ayckbourn¹³⁹); die Erleichterung der drei entläßt sich daraufhin in einem ausgelassen albernen Terzett:

BERTIE. By marmalade! / GUSSIE. By bowler heat! / BINGO. By toothpaste tube! / BERTIE. By Burmese cat! / GUSSIE. By baby newts! / BINGO. By autumn leaves! / ALL. By George! By Jove! By Jeeves!

Wie oft in älteren (französischen wie deutschen) Operetten *Trinklieder* vorkommen, ist schon Friedell und Polgar aufgefallen (s.o.)¹⁴⁰.

Der Tenor Alfred in der *Fledermaus* führt vielleicht nicht von ungefähr den Namen des männlichen Protagonisten aus *La Traviata*, wirkt doch sein Trinklied zu Beginn des I. Finales (Nr. 5, S. 635f.) „wie eine Replik des wohl berühmtesten aller italienischen Opern-Brindisi“¹⁴¹; allerdings glaubt der Operetten-Alfred nicht mehr an die Liebe (er teilt also die Ansicht Violettas, nicht die seines italienischen Namensvetters):

Siehst, wie heiße Lieb nur Traum / Der uns äffet sehr. / Siehst, wie ew'ge Treu nur Schaum, – / So was giebt's nicht mehr!

Grund dafür ist natürlich, daß Rosalinde ihm ‚die Treue gebrochen‘, nämlich Eisenstein geheiratet hat, was er ihr freilich (2. Strophe) großmütig verzeiht.

Modelle für ihr Trinklied hätten Strauß und seine Textdichter nicht nur bei Verdi, sondern auch in den frühesten Wiener Operetten finden können, z.B. in Suppés *Schöner Galathee* (Nr. 8, S. 61-63), wo Alkohol- und Liebesrausch synchronisiert werden:

Und schneller, immer schneller / Weckt der Wein die heißen Triebe, / Und heller, immer heller / Brennt die Flamme süßer Liebe. / Herbei das Naß, / Füllt schnell das Glas, / Ja, denn klar und heiter / Macht allein der klare, helle, edle Wein. (S. 62)

138 <http://www.stlyrics.com/lyrics/de-lovely/yourethetop.htm> (27.8.2013).

139 Das Buch adaptiert (sehr frei) einige der Jeeves-Geschichten von P.G. Wodehouse (1881-1975).

140 Vgl. Quissek 2012, S. 81-84.

141 Panagl / Schweiger 1999, S. 169.

Die lustige Gesellschaft in Suppés *Teufel auf Erden* (1878) veranstaltet ein Gelage; die Tempobezeichnung der Nummer – „Allegro bachanale“ (Introduktion III. Akt Nr. 13, S. 118-132) – sagt alles. Es wird nicht nur getrunken, sondern auch ausgiebig getafelt¹⁴²; der Gesang preist den Wein, der „selig“ macht und die „Lust“ begünstigt:

Feuertrank spiegelt hell, perlet blank, / Erschaffet die Glut und erkühlt, / Bis man selig sich fühlet, / Süß winket die Lust! / Ach goldig klar, leuchtest du, wunderbar, / Wir ertränken die grämlichen Sorgen / In dem feurigen Wein, ja allein im Wein!

Im 20. Jahrhundert schmeckt zwar „der Branntwein / In jedem Land fein“, wie Goetzes Herzogin von Kurland weiß (*Adrienne*, 1926, Bibo / Pordes-Milo), oder man tanzt einen „kleinen Slowfox mit Mary / bei Cocktail und Sherry“ (Kálmán, *Die Herzogin von Chicago*, 1928, Lied Nr. 11b), aber Trinklieder sind aus der Mode, wie Alkmene, Charis und Sosias schon in Lehárs *Göttergatten* (1904) einräumen:

Wer ein Trinklied singt, / Der ist unbedingt / Nicht modern, / Doch ganz gern / Hört man's, wenn's erklingt. (Terzett Nr. 16)

Sosias animiert die Damen zum Trinken, weil er hofft, sie so besser aushorchen zu können. Es zeigen sich denn auch bald erste Schwips-Symptome; und wie ein niedergestochener Opernheld singt statt zu bluten, beginnen Operettenfiguren, die nicht mehr gehen noch stehen können, zu tanzen – in diesem Fall einen feurigen Cancan (II 4, S. 85): Operettenchampagner (oder -wein) verursacht (nicht immer, aber oft) einen uneigentlichen Rausch, der für die Betroffenen keine negativen Folgen hat.

Im *Entréelied*¹⁴³ lassen vor allem die männlichen Protagonisten häufig ihr Leben Revue passieren und zählen ggfs. die Berufe auf, in denen sie sich schon versucht haben. Das Musterbeispiel für den Auftritt eines „charmant überheblichen Tausendsassas“¹⁴⁴, dem einfach alles gelingt, ist Barinkays Entrée im *Zigeunerbaron* (Nr. 2, S. 717f.).

Er begann seine Karriere als „Faktotum“ in einer „grande ménagerie“. Eine Menagerie ist ein Zoo, kein Zirkus, ein „Faktotum“ hat dort vermutlich die Aufgabe, die Ställe auszumisten. Barinkay freilich stellt sich als wahre Wunderdinge vollbringender Dompteur vor: Nicht nur „der Löwe kriecht vor [ihm] im Sand, / Der Tiger frißt [ihm] aus der Hand“, auch eher dressurresistente Tiere wie Walfisch, Goldfasan, Hyäne und Krokodil sind ihm „untertan“. Eines der Kunststücke, die er (angeblich) beherrscht, könnte das Publikum vielleicht schon einmal in einem Zirkus gesehen haben: Der Elefant, der ihm „in der Schüssel / [...] den Salat mit seinem Rüssel“ mengt, war eine seit Anfang des 19. Jahrhunderts beliebte Attraktion¹⁴⁵, die Barinkay vielleicht erwähnt, um seine Flunkereien glaubwürdiger erscheinen zu lassen. Später will er

142 Die Gäste rufen nach „Braten! – Geflügel! – Fasane! – Wo bleibt der Fisch? [...] Torten! – Confecte! – Gefornes! – Wo bleibt das Compot? [...] Der Salat und der Senf!“

143 Vgl. auch Quissek 2012, S. 81.

144 So Klotz 2004, S. 42.

145 Die Nummer war als „Éléphant gastronome“ bekannt, vgl. Rieke-Müller 1995, S. 5f.

Akrobat, und zuletzt Gehilfe eines Hexenmeisters gewesen sein. Offenbar absichtlich bringt er dann seine diversen Qualifikationen durcheinander: Er kann Geister beschwören, Feuer fressen, Messer schlucken, balancieren, „changieren“ (das, was heute Hütchenspieler in den Fußgängerzonen tun) und Kartenkunststücke machen – Taschenspieler-Tricks und schwarze Magie sind ihm alles eins, seine Jahrmarktskünste partizipieren so am Prestige des Übersinnlichen. Damit die Leute nicht allzu genau mitbekommen, was er erzählt, redet er so schnell, daß zuletzt sogar der Reim in die Binsen geht: „Ich bin ein Zaub’rer von Bedeutung, / Und alles ohne Vörbereitung!“ Der „weit ausschwingende Walzerrefrain in C-Dur“¹⁴⁶ zeigt dann: Hier versteht es einer, aus nichts etwas zu machen. Auf seine „virtuosen, aber auch abseitig brotlosen und unfeinen Körperkünste“¹⁴⁷ braucht er sich eigentlich nichts einzubilden, und so weit, wie er sagt, ist es mit seinen Fähigkeiten vermutlich auch nicht her; aber wenn er die Nummer singt, die Strauß ihm hier komponiert hat, weiß der Chor auf der Bühne und wissen die Zuschauer im Saal, daß dieser Barinkay alles erreicht, was er sich vornimmt¹⁴⁸.

Operettentypisch sind *Duette*, in denen ein erfahrener Mann (oder auch eine Frau) einer Anfängerin (oder Heuchlerin), bzw. einem Anfänger *Unterricht in der Kunst der Verführung* gibt; ein erstes, bekanntes Beispiel findet sich in Donizettis *Don Pasquale* (1843, Ruffini), wo Doktor Malatesta Norina erklärt, wie sie ihre Rolle als Don Pasquales Braut anlegen soll (als schüchternes Dummchen). Schon hier scheint es (wie später in der Operette) zwischen ‚Lehrer‘ und ‚Schülerin‘ erotische Spannung zu geben, allerdings verläuft der Unterricht in *Pas sur la bouche* (Maurice Yvain, 1925, Barde; Duett Nr. 14) wesentlich lustvoller.

Huguette (die – keineswegs glaubhaft – versichert, Novizin in der Liebe zu sein) fragt Charley, wie sie es anstellen soll, den prüden Amerikaner Thomson in sich verliebt zu machen. Auf ihre Vorschläge – schüchtern tun, einen Männeranzug tragen... – reagiert er zustimmend, aber nicht enthusiastisch. Wenn sie allerdings überlegt (und gleich praktisch ausprobiert), wie sie ihre Reize einsetzen könnte – ein bißchen Haut zeigen, wenn sie ihren Nylonstrumpf richtet; ein klein wenig Busen sehen lassen, sich in seine Arme schmiegen, damit er sie küßt –, kann er nicht widerstehen, und sie bekommt ihren Kuß von dem Mann, an dem sie wirklich interessiert ist, von Charley nämlich. Der Witz liegt darin, daß die ‚Schülerin‘ das Spiel viel besser beherrscht als ihr ‚Lehrer‘.

Auch James in *Die oberen Zehntausend* (Kerker, 1909, Freund) hat Nachhilfeunterricht im Küssen sicher nicht nötig, im übrigen erklärt seine ‚Lehrerin‘ im Refrain:

Von dem Dach die Spatzen pfeifen, / Wie man so was machen muß – / Selbst die dümmsten Kerls begreifen / Rasch den Kuß – Kuß – Kuß! (Kuß-Duett Nr. 8, S. 9f.)

146 Klotz 2004, S. 42.

147 Ebd.

148 Ähnliche Figuren sind Graf Westernhain in Goetzes *Liebe im Dreiklang*, Schrenk in Kühnkes *Großer Sünderin* oder Symon im *Bettelstudenten*.

Kapitel III

In der Tat verfügt James über eine rasche Auffassungsgabe: „Halb und halb begreif ich’s schon, / Doch bitt’ ich noch um ’ne Lektion!“ – was die ‚Lehrerin‘ kommentiert: „Dieser Fleiß macht mich heiß!“

Dagegen brauchen in Lehárs *Zigeunerliebe* (Terzett Nr. 4) Jolán und – vor allem – ihr Auserwählter Kajetán (der „nicht gar so dumm, / Nur schüchtern allerdings“ ist) – Anleitung durch die erfahrene Ilona, damit es zum ersten Kuß kommt; das weitere geht allerdings auch bei ihnen ganz von selbst.

THEMEN: DIE GESTÖRTE HOCHZEITSNACHT

Komödiendichter und Librettisten entwickeln geradezu diabolischen Erfindungsreichtum, wenn es darum geht, einem frischgebackenen Ehepaar das zu verderben, wozu es endlich offiziell berechtigt ist. Auch wenn Adolphe Adams Chapelou (*Le Postillon de Lonjumeau*, 1836) seiner Madelaine nicht ausgebüxt wäre, um als Operntenor Karriere zu machen, hätte sie in jener Nacht nicht viel von ihm gehabt, denn als diensthabender Postillon hätte er den Marquis de Corcy zumindest zur nächsten Relaisstation fahren müssen (I 4).

Meilhac und Halévy übernehmen die Situation in *La Grande-Duchesse de Gérolstein*: Da der frischgebackene General Fritz die Avancen seiner Herrscherin ignoriert und trotz allem seine Wanda heiratet, soll er eigentlich meuchlings ermordet werden; letztlich spielt man ihm aber nur einen Streich. Unter dem Vorwand, der Feind, den er vorher mit Glanz und Gloria besiegt hat, unternähme einen Gegenangriff, wird er aus dem Schlafzimmer ins Feld beordert (Finale, III 8¹⁴⁹), in Wirklichkeit harrt seiner allerdings ein sehr eifersüchtiger und gewalttätiger Ehemann. – Marietta und Giletti (Offenbach, *Madame l’Archiduc*) wollen gerade ihre Hochzeitsreise antreten, aber der Wirt, für den sie arbeiten, nötigt sie, vorher noch zwei Reisende zu bedienen (wer will, kann auch hier eine Parallele zum *Postillon de Lonjumeau* erkennen); unvorhersehbare Verwicklungen führen dazu, daß die beiden ziemlich lange auf ihre Hochzeitsnacht warten müssen.

Der junge Ehemann in *Un mari à la porte* (Offenbach) muß einen Teil seiner Hochzeitsnacht auf dem Flur vor dem Schlafzimmer verbringen, weil seine Frau aus nichtigem Anlaß tödlich beleidigt ist (daß ein junger Mann, der vor einem Eifersüchtigen über die Dächer fliehen mußte, ausgerechnet bei der Braut Zuflucht sucht, ist Zufall und bleibt im übrigen von ihrem Gatten, dem Eifersucht glücklicherweise völlig fremd ist, unbemerkt).

Auf aparte Art ist die Hochzeitsnacht des portugiesischen Herrscherpaars in Johann Straußens *Spitzentuch der Königin* (1880) gescheitert: Der junge Monarch¹⁵⁰ ist mehr an den Freuden

149 Der Chor zitiert hier ironisch ‚George Browns‘ Air aus Boieldieus *Dame blanche* (I 3): „Ah! quel plaisir d’être soldat“ (der junge Offizier preist hier die Freuden und den Ruhm des Soldatenlebens, läßt den Kriegshelden allerdings bei der Heimkehr feststellen, daß seine Geliebte einen anderen geheiratet hat, weil ihr die Zeit lang wurde); im Libretto-Druck (MH II, S. 288-291) fehlt der Vers (vermutlich wurde er von Offenbach eingefügt).

150 Dem Personenverzeichnis im Zensurlibretto zufolge ist er neunzehn Jahre alt (S. 523).

der Tafel als an der Liebe interessiert: Er hat sein Frau zwar umarmt, wie sie ihrer Vertrauten Irene berichtet (Lied Nr. 3, S. 535), wurde dann aber durch eine Trüffelpastete abgelenkt; nachdem er sie verschlungen und „sehr viel Wein“ getrunken hatte, ist er selig eingeschlafen. Am nächsten Tag „empfing [sie] ihn sehr kalt, hatte Migräne, war überhaupt sehr unangenehm“ (S. 535), seitdem sind die diplomatischen Beziehungen abgebrochen.

Die Ereignisse einer ziemlich turbulenten Hochzeitsnacht füllen auch die ersten beiden Akte von Offenbachs *Jolie Parfumeuse* (s. Kap. II) und das zweite Finale des *Lustigen Kriegs* (Johann Strauß, 1881): Gräfin Violetta glaubt, per procura die Ehe mit dem Herzog von Limburg (dem Verbündeten ihres Veters, des Fürsten von Massa-Carrara, im Krieg gegen Genua) geschlossen zu haben, in Wirklichkeit ist der angebliche Stellvertreter des Fürsten, der genuesische Oberst Spinola, ihr Mann geworden – erstens begehrt er sie, zweitens rächt er sich so dafür, daß sie ihn angeschwindelt hat. Als er ihr den holländischen Tulpenhändler Balthasar als den Herzog (ihren Ehemann) präsentiert, ist Violetta verzweifelt. Fürstin Artemisia legt größten Wert darauf, daß die Ehe ihrer Cousine mit dem holländischen Verbündeten möglichst schnell vollzogen wird: Deshalb sucht sie Spinola zu entfernen und versorgt den falschen Herzog, den Violetta ausgesperrt hat, mit einem zweiten Schlüssel zu ihrem Schlafzimmer (II 16). Balthasar würde ihn gern benutzen, wird aber von seiner Frau Else und von dem Oberst daran gehindert (II 17). Endlich stehen sich Violetta und Spinola gegenüber (II. Finale Nr. 14); er möchte ihr alles erklären, kommt aber nicht dazu, weil die Truppen des Fürsten das Schloß besetzen (II 20). Violetta, die als Kommandantin der Festung Massa den Oberbefehl hat, verzichtet darauf, die Genueser gefangenzunehmen, die Nacht und das Finale schließen mit einem improvisierten Abschiedsfest (S. 644f.).

Charles Lecocqs Librettisten haben (anscheinend alle!) eine merkwürdige Vorliebe für verpatzte oder irgendwie erschwerte Hochzeitsnächte: Die beiden Zwillingsschwestern in *Giroflé-Girofla* (1874, Leterrier / Vanloo), die einander gleichen wie ein Ei dem anderen, sollen am selben Tag heiraten, aber Girofla wird unmittelbar vor der Hochzeit von Seeräubern entführt; deshalb muß Giroflé, die sich verständlicherweise nur ihrem Mann widmen möchte, ihre Schwester bei deren streitlustigem, ungeduligen Bräutigam vertreten – natürlich nicht im Schlafzimmer! Der „kleine Herzog“ (*Le Petit Duc*, 1878, Meilhac / Halévy) ist zwar verheiratet worden, aber für die Hochzeitsnacht ist das verliebte Paar nach Ansicht der Verwandten noch zu jung; es bedarf des militärischen Angriffs auf ein Mädchenpensionat und einer gewonnenen Schlacht, damit sie endlich zusammenkommen. Die Intrige in *Le Jour et la nuit* (1881, Leterrier / Vanloo) ist reichlich kompliziert: Um den Zudringlichkeiten des allmächtigen Premierministers zu entgehen, gibt sich Manola für Don Braseiros frisch angetraute Ehefrau aus (die dieser selbst noch nicht kennt, da sein Vetter sie in Lissabon für ihn ausgesucht hat). Vor dem Zubettgehen tauschen die falsche und die (unterdessen angekommene) echte Ehefrau die Plätze, aber am nächsten Morgen glaubt Braseiro immer noch, mit Manola verheiratet zu sein (man kann ihm nicht die Wahrheit sagen, weil der Premierminister noch nicht abgereist ist), was einige Konfusion verursacht, zumal da auch Manolas Verlobter mit der Situation begrifflicherweise nicht glücklich ist¹⁵¹.

Leo Falls Kondja Gül (*Die Rose von Stambul*, 1916) läuft dem Mann, mit dem ihr Vater sie nach türkischer Sitte verheiratet hat, kurzerhand davon, sobald er zudringlich wird (ohne zu ahnen, daß dieser Tyrann und ihr Traumprinz ein und dieselbe Person sind). Franz Lehárs Blan-

151 Zu einem weiteren Opéra comique Lecocqs mit ähnlicher Thematik, *Le Cœur et la main*, s.u.

ka (*Die blaue Mazur*, 1920) verläßt ihren Mann am Hochzeitstag, weil sie zufällig hört, wie er seiner verlorenen Freiheit nachtrauert. Das Brautpaar in *Hochzeitsnacht im Paradies* (Friedrich Schröder, 1942, Hentschke / Schwenn) gerät in Streit, weil Regine ihren Mann (aus ihrer Sicht verständlicherweise, aber zu Unrecht) verdächtigt, sie schon am Hochzeitstag zu betrügen. Da hat d'Avancourt in Benatzkys *König mit dem Regenschirm* (1935) ein kleineres Problem, ihn hält nur die Ernennung zum französischen Ministerpräsidenten von der erstmaligen Erfüllung seiner ehelichen Pflichten ab.

Was Jungvermählte in der Hochzeitsnacht tun, darf als bekannt vorausgesetzt werden; wenn von dieser Nacht der Nächste die Rede ist, sind also keine zusätzlichen Hinweise oder frivolen Anspielungen nötig, um vor dem geistigen Auge des Zuschauers erotische Bilder entstehen zu lassen – da die Zensurbehörde selbst in Frankreich zumindest bis zum Ersten Weltkrieg recht prüde war, ist das ein unschätzbare Vorteil. Daß das Paar das ersehnte Ziel nicht erreicht, ruft Schadenfreude hervor, der das Publikum sich ohne schlechtes Gewissen überlassen kann, denn daran, daß das Versäumte schleunigst nachgeholt werden wird, besteht nie ein Zweifel.

AMERIKA

Im französischen Boulevardtheater des 19. Jahrhunderts spielen karikierend (mehr oder weniger) verzeichnete Südamerikaner eine gewisse Rolle (vgl. den Brasilianer in Offenbachs *Vie parisienne*), während Yankees nur selten auftreten. Die deutschsprachige Operette dagegen setzt früh Figuren in Szene, die dem Klischeebild des typischen US-Amerikaners – des harten Geschäftsmanns und Selfmade-Millionärs – entsprechen.

Vandergold¹⁵² in Millöckers *Armee Jonathan* (1890) fällt hier insofern aus dem Rahmen, als er seines Reichtums längst herzlich überdrüssig ist; erst nachdem er alles dem Koch Jonathan überschrieben hat und von seiner Hände Arbeit lebt, kehrt seine Lebensfreude zurück, und er erringt endlich die Liebe der Sängerin Harriet, während Jonathan und seine Molly im Reichtum zunehmend unzufriedener werden. Mit der Botschaft, daß Geld nicht glücklich macht, knüpft das Buch bei den Besserungsstücken des Wiener Volkstheaters an: Vandergold macht eine ganz ähnliche Entwicklung durch wie Herr von Lips in Nestroys *Zerrissenem* (1844).

Spätere amerikanische Millionäre sind gewöhnlich typische Kapitalisten, die vor allem Geld machen wollen: Potterton (Nico Dostal, *Clivia*, 1933) scheut nicht davor zurück, einen Putsch gegen den neuen, unbestechlichen Präsidenten der südamerikanischen Republik ‚Bolliguay‘ anzuzetteln. Stevenson¹⁵³ (Messenger, *Passionément*, UA 1926, d.h. zur Zeit der Pro-

152 Den Namen verdankt er der New Yorker Unternehmerfamilie Vanderbilt, vgl. Alexander Dick, PEnz, Bd 4, S. 204.

153 Zu Beginn (I 2, S. 5) fragt ihn seine Frau Ketty, ob er denn nie an etwas anderes denke als an seine Geschäfte; er fragt „naïvement“: „À quoi voulez-vous donc que je pense?“ Sie meint, er könne vielleicht auch einmal an sie denken, er beteuert, das tue er durchaus: „J’y pense à mes moments perdus.“

hibition) nennt (Couplets I 6, S. 13f.) als Grund für die Prosperität und die Spitzenleistungen Amerikas auf allen Gebieten „le régime sec“, das Alkoholverbot (allerdings läutert ihn ein kurzer Frankreich-Aufenthalt zum bekennenden Trinker). John Couder, „Präsident eines Kohlentrusts“ (Fall, *Die Dollarprinzessin*, 1907), und John Walsh, der Direktor einer Autofabrik (Granichsteden, *Der Orlow*, 1925), gehen ganz in ihren Geschäften auf, haben allerdings je eine Schwäche: Couder ist fasziniert vom europäischen Adel, engagiert als Chauffeur, Stallmeister etc. bevorzugt Träger alter Namen und fällt prompt auf eine falsche russische Gräfin herein; Walsh und sein Kompagnon Jefferson, ein Lebemann, der sich um die Fabrik nicht kümmert, sind beide verliebt in die Tänzerin Nadja Nadjakowska. Fred Igor schickt noch 1952 im Buch zu Hans Carstes *Lump mit Herz* einen Hosenträger-Tycoon auf Europareise, der allerdings unter dem Pantoffel seiner Frau steht und nach seiner Rückkehr über jeden Cent, den er ausgegeben hat, Rechenschaft ablegen muß¹⁵⁴.

Bis zum Ersten Weltkrieg war es für ein europäisches Publikum noch ungewohnt, daß in Amerika relativ viele Frauen berufstätig waren. Als *Der arme Jonathan* uraufgeführt wurde (1890), hätte die Ärztin¹⁵⁵ Harriet in Österreich wohl noch nicht ihr Doktorexamen ablegen können¹⁵⁶. Bei den attraktiven Bürodamen ist die Arbeitsleistung (der Operettenlogik entsprechend) meist nachrangig.

James Boche in Kerkers *Oberen Zehntausend*, der sich „[s]einen letzten Schliff als Kaufmann“ in der „neuen Welt“ geholt hat und nach amerikanischem Vorbild in seinem Büro nur „ladies“ beschäftigt (Entrée Nr. 7), rühmt zwar „Fräulein Cissy, / Fräulein Lissy, / Jede schreibt und tippt famos. / Fräulein Dolly, / Fräulein Molly, / An der Kasse tadellos!“ – wichtiger aber ist etwas anderes:

Wenn die lieben girls, die schmucken, / In meinem Laden stehn, / Alle gentlemen gleich gucken / Durch die Scheiben, sie zu sehn. / Und mancher Jüngling legt sich / Sofort ein Konto an, / Weil er denkt, daß vielleicht / Er's bei einer erreicht, / Daß er techtelmechteln kann!¹⁵⁷

Nur in John Couders Büro weht ein anderer Wind, wie der Chor gleich zu Beginn klarstellt (*Die Dollarprinzessin*, Nr. 1):

154 Auch Zeus Holiday, der Manager der Filmdiva Dena Darlo in Dostals *Vielgeliebter* (1935), gehört hierhin.

155 Ihre Gesangskarriere beginnt sie erst nach dem Examen.

156 Die erste Promotion einer Frau fand in der Donaumonarchie 1897 (in Wien, im Fach Medizin) statt, vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Frauenstudium_im_Deutschen_Sprachraum (29.8.2013).

157 Ähnlich sieht es Robert, den sein Freund Dédé (in der gleichnamigen Operette von Henri Christiné, 1921, Willemetz) als Geschäftsführer seines (als Tarnung für galante Rendezvous dienenden) Schuhgeschäfts eingestellt hat: Nicht auf die Qualität der Ware, auf die Verkäuferinnen kommt es an, Sex sells: „Pour bien réussir dans la chaussure, / Portez tout simplement / Un corsage dont l'échancrure / Laisse voir des trésors charmants! / Le client qui plong' dans l'ouverture, / Grisé, dira: Ça y est, / C'est tout à fait ma pointure! / C'est exactement la paire qui me plaît“ (Refrain: Couplets, S. 54f.).

Schreibmaschinenmädel muß / Schnell die Hände rühren, / Darf bei ihrer Arbeit nie / Müdigkeit verspüren. / Sorgsam soll sie immer wachen, / Keinen Lapsus je zu machen, / Keine Zeile doppelt bringen, / Keine Seite überspringen.

Alice Couder, die Tochter des Chefs, versteht nämlich keinen Spaß: „Einem Herrn nur jede dien': / Eurer ist die Schreibmaschin'!“ Ihr Entrée macht freilich deutlich, daß der Drang, unermüdlich Kapital zu akkumulieren, letztlich doch erotisch motiviert ist: Reichtum gibt ihr Macht über den Mann, den sie irgendwann heiraten wird:

Und kommt die Laune just ihr [dem „wahren Selfmademädel / Hier in der neuen Welt“], / Den Eh'stand zu probier'n, / So sagt sie sich: Du muß dir / Ein Mannsbild akquirier'n! / Da ist nicht viel vonnöten, / Man kauft sich so ein Schaf [...] (Nr. 1, Lied, S. 7)

Den arbeitenden Frauen stehen die „Ladies aus Amerika“ gegenüber, die eleganten ‚Dollarprinzessinnen‘, die – wie in Kálmáns *Herzogin von Chicago* – nach Europa kommen, um einen Mann, möglichst von Adel, zu finden (zweifellos nicht erst nach 1918 ein Wunschtraum mancher Träger alter Namen mit zerrütteten Finanzen):

Mary, so sprach mein Papa, / Mary, wir haben es ja! / Nimm dir viel Money mit, / Nimm dir den Johnny mit... Ja! / Was dir da drüben gefällt, / Kauf's dir und schau nicht aufs Geld! / Mit einem kleinen Scheck / Kauft man sich die Welt! (*Die Herzogin von Chicago*, Nr. 3)

Diesen Typus verkörpern z.B. Daisy in der *Dollarprinzessin* (ihre Cousine Alice, die Geschäftsfrau, ist eine gänzlich untypische Operetten-Amerikanerin) oder Bessie in der *Blume von Hawaii*, die beide auch die Vorliebe für sportliche junge Männer in eher subalternen Stellung gemeinsam haben (bei Daisy ist es der adlige Stallmeister ihres Onkels, bei Bessie der Sekretär ihres Vaters). – Ein männliches Pendant zu ihnen ist Frank Norman in *Dolly* von Hugo Hirsch¹⁵⁸, der durch die Welt reist, um sich zu amüsieren. In der Zeit der Inflation war im Deutschen Reich für amerikanische Währung¹⁵⁹ schlechterdings alles zu haben, wie er in seinem Entrée (Nr. 2) feststellt:

Das ist der Mann mit dem Dollarschein, / Der fängt die hübschesten Mädels ein. / Alle Konkurrenten setzt er matt, / Weil er soviel Valuten hat. / Das ist der Mann mit dem Dollarschein / Leis ihm ins Ohr flüstert manch Mägdelein: / „Sieh doch, wie ich bettel' – / Schenk' mir so 'nen Zettel! / Ach, gib ihn mir! Sei Kavalier! / Ich schenk dir auch was dafür!“

Geschäftstüchtigkeit und Reichtum der Amerikaner züchten Minderwertigkeitskomplexe bei den Europäern, die sich schadlos halten, indem sie die

158 Zu Hirsch (1884-1961) vgl. Gänzl, Bd 1, S. 657. Das Buch stammt von Arnold und Bach (Gesangstexte: Rudolf Bernauer), den Autoren des Schwanks *Die spanische Fliege* (1913).

159 1923 kostete ein Dollar bis zu 4,2 Billionen Papiermark (Hermann Kinder / Werner Hilgemann, *dtv-Atlas zur Weltgeschichte. Karten und chronologischer Abruf*, Bd 2: Von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart, München¹⁸1983, S. 149).

(aus ihrer Sicht) lächerlichen Seiten der amerikanischen Mentalität verspotten: Franzosen reizt offenbar vor allem der Puritanismus der Neuen Welt zum Lachen. Die Titelheldin in Audrans *Miss Helyett* (1890) ist eine verklemmte Betschwester, die die verqueren Prinzipien ihres Vaters verinnerlicht hat¹⁶⁰. Thomson (*Yvain, Pas sur la bouche*) hat als Zwölfjähriger ein Trauma erlitten, als seine Gouvernante ihn auf den Mund küßte, was ihm seitdem unerträglich ist (während ihn andere Arten physischen Kontakts keineswegs schrecken).

Wenn Valandray von Thomson Aufklärung über dessen Verhältnis zu seiner Frau verlangt, weigert der Amerikaner sich, ihm Auskunft zu geben; sein Phlegma bringt den Ehemann auf, und er holt zur Generalabrechnung mit dem amerikanischen Lebensstil aus:

Chez vous l'amour est pudibond, / Mon bon, / Chez nous, l'amour est furibond, / Mon bon. / On l' fait mieux qu' vous, j' vous en réponds, / Pour ce truc là à nous l' pompon! [...] En Amériqu' vous vous croyez très malins / Vous pensez qu' on n' fait rien d' mieux que dans votr' pat' lin, / Vous vous épatez / De vos gratt' ciel, / Ça n' peut pas gratter / La Tour Eiffel, / Vous êtes les rois et vous le proclamez. / Les rois de l'acier et du ciment armé, / Les rois du pétrole, / Les rois des cass'roles, / Et les emp'eurs des cochons fumés. / Chez nous aussi y a des cochons, / Mon bon, / Mais au moins ils sont folichons, / Mon bon; / Quand on s'amuse, / On n' se cach' pas, / Ici, ce n'est pas comm' là-bas, / On boit du vitriol chez vous / Et du bon vin chez nous. / Chez vous, on se met ça dans l' plomb, / Mon bon; / Chez nous on l' savour', c'est plus long, / Mon bon, / À table, au lit, quand nous y allons, / Tant c'est plus long, tant c'est plus bon, / Vous n' saurez jamais déguster, / Mon bon!

[Bei Ihnen ist die Liebe prüde, mein Lieber, bei uns ist sie frenetisch, mein Lieber! Darin sind wir besser als ihr, das kann ich Ihnen versichern, auf dem Gebiet schießen wir den Vogel ab [...] In Amerika halten Sie sich für sehr pfiffig, Sie denken, man schafft nirgends Besseres als in Ihrem Kaff, Sie geraten in Ekstase über Ihre Wolkenkratzer, die den Eiffelturm nicht kratzen können. Sie sind die Könige und posaunen es hinaus, die Könige von Stahl und Beton, die Petroleumkönige, Pfannenkönige und die Kaiser des Schweinefleischs. Bei uns gibt's auch Schweine, mein Lieber, aber die sind wenigstens lustig, mein Lieber! Wenn man sich amüsiert, tut man es nicht heimlich; hier ist es nicht wie da drüben, Sie trinken Vitriol und wir guten Wein. Bei Ihnen füllt man sich den Magen, mein Lieber; bei uns genießt man, das dauert länger, mein Lieber, ob wir zu Tisch oder ins Bett gehen, immer ist es um so besser, je länger es dauert. Sie werden nie lernen zu schmecken, mein Lieber!]

Die amerikanische Geschäftstüchtigkeit treibt bisweilen seltsame Blüten: In Benatzkys *Axel an der Himmelstür* (1936) bedrängt ein Anwalt den des Diebstahls beschuldigten Axel Swift, er möge sich von ihm vertreten las-

160 Mit denen es der fromme Mann selbst nicht so genau nimmt, wäre er doch bereit, seine Tochter statt mit ihrem unbekanntem Retter (s.o.) mit ihrem ausdauernden, aber ungeliebten Verführer zu vereinen, sofern der nur behauptet, die kühne Tat im Gebirge vollbracht zu haben.

sen, und bezahlt zuletzt sogar dafür: Da Swift im Appartement der Filmdiva Gloria Mills festgenommen wurde, ist das öffentliche Interesse am Prozeß sehr groß, für seinen Verteidiger ist das eine hervorragende Reklame. – Das Filmgeschäft ist ohnehin ein Irrenhaus, und Hollywood ist die Abteilung für Unheilbare, wie nicht nur das vom Direktor der Filmgesellschaft durchgesetzte Happy End der *Herzogin von Chicago* (s. Kap. II) beweist.

Axel an der Himmelstür enthält nicht nur ein Loblied auf das „Reich der Prominenz“, „Wo die Crawford quatscht, / Wo der Chaplin hatscht, / Wo der Whiteman geigt, / Wo die Garbo schweigt“ („Selbst der Sonnenaufgang wird / Dort von Lubitsch inszeniert“), sondern auch eine amüsante Parodie auf amerikanische Kulturlosigkeit, wie sie sich in chronologischen und topographischen Fehlgriffen von Drehbuchautoren manifestiert.

Obwohl Exotismus der Operette ja keineswegs fern liegt¹⁶¹, hat der Wilde Westen die Autoren kaum interessiert: Erst Emmerich Kálmán brachte in seiner postum uraufgeführten *Arizona Lady* (1954, Grünwald / Beer) Cowboys, Banditen und den Sheriff auf die Bühne¹⁶².

LIEBESMUSIK

Im *Walzertraum* (Oscar Straus, 1907) singt Franzl, Primgeigerin einer Wiener Damenkapelle, mit dem steifen Grafen Lothar ein „Buffo-Duett“ (Nr. 14): Franzl Geige und Lothars Flöte finden sich zum erotischen Geplänkel zusammen¹⁶³, wobei der Preuße nicht erkennt, daß seine Feststellung „Wem niemals ein Duett gelang, / Der bleibt ein Narr sein Leben lang“ vor allem auf ihn selbst zutrifft¹⁶⁴.

161 Vgl. z.B. Klotz 2004, S. 84-105.

162 Auch der dritte Akt von Carstes *Lump mit Herz* (1952) spielt auf einer Ranch in Texas, wo freilich nur die in der Stadt entstandenen amourösen Komplikationen aufgelöst werden.

163 Das „Buffo-Duett“, das das falsche Blumenmädchen Stella in *Rund um die Liebe* (Straus) nicht mit dem falschen (ihrem freiherrlichen Bräutigam), sondern mit dem echten Kutscher Vinzenz (der als falscher Baron agiert) singt (Nr. 9), ist eine Art Replik der Walzertraum-Nummer: Vinzenz rühmt sich, er habe im zarten Alter von sieben Jahren schon „blasen“ können (wohl Trompete), während Stella „als kleines Mädle“ bereits zu pfeifen verstand. Sie fordern sich wechselseitig auf: „Geh', pfeif' / blas' was“; die Imitation des Instrumentenklangs durch die Stimmen gibt kaum „den wunderschönsten Klang“ (S. 63), wirkt eher karikierend – da Stella und Vinzenz nichts miteinander zu schaffen haben, kann ihr Duett nicht musikalische Harmonie (die zeichenhaft für seelische steht) erzeugen.

164 Nach bekanntem Muster stellt sich in der Zweisamkeit von Geige und Piccoloflöte bald „ein Drittes“ ein; aber für den Sprößling steht ausgerechnet das Fagott!

Angesichts der phallischen Symbolik der Flöte ist es bezeichnend, daß Lothar ausgerechnet auf dem Piccolo brilliert¹⁶⁵. Ganz anders Prinz Beladonis (der schöne Adonis), der in Cleopatras Ägypten (*Die Perlen der Cleopatra*, Entrée Nr. 2) die Gesellschaft der Damen Thais und Lais genossen hat: „Wir haben vertollt und verscherzt und verlacht / Den blumigen Tag und die sternhelle Nacht“, aber die beiden wollen ihn immer noch nicht gehen lassen – verständlicherweise, denn

Deine kleine Liebesflöte, / Dideldideldum, / Zaubert auf die Wangen Röte, / Weißt du auch warum? / Weil die Mädchen und die Frauen / Deiner Melodei / gar zu rasch sich anvertrauen / dumdideldum, juchhei!

Wer die Flöte richtig zu blasen versteht, der steht auch in anderer Hinsicht seinen Mann: In Hervés einaktiger Antike-Parodie *Le Joueur de flûte* (1864, Jules Moinaux) liebt die Senatoren-gattin Tulipia den sieggewohnten Feldherrn Duillius, ihre Dienerin Busa¹⁶⁶ hat ihr Herz an den Flötenspieler verloren, der Duillius auf Beschluß des Senats hin auf Schritt und Tritt begleiten (und dabei unablässig flöten) muß. Im Eingangsduett singt Tulipia das Lob ihres Kriegshelden, Busa preist ihren Bläser „et son joli turlutututu“. In Offenbachs *Soldat magique*n (1864) schwärmt die Zofe Coraline von ihrem Geliebten, dem Pfeifer Rigobert, der mit seinem Instrument die Truppe zur Parade und in die Schlacht führt; ungeduldig erwartet sie seine Rückkehr, denn „einen so zärtlichen Liebhaber hätte man nicht in andere Garnisonen versetzen dürfen“ („Un amant aussi tendre / N'aurait pas dû se rendre / En d'autres garnisons“, Chanson Sz. 1). Wenn er sich des Eindrucks rühmt, den er auf die Damen von Flandern gemacht habe („Pour moi tous les cœurs ont battu“, Couplets, Sz. 6) und zugleich beteuert, er sei Coraline immer treu gewesen, bekräftigt er diese Aussage ständig durch auftrumpfendes „turlututu“. Ganz eindeutig ist das Auftrittlied des Aloys, eines Wiener Straßenmusikanten in der Welt aus Tausendundeiner Nacht, in Künnekes *Hochzeit in Samarkand* (Nr. 2, Refrain):

Wenn ich Flöte spiel', / Dann kriegt jede Maid Gefühl. / Und sie alle zieht's in meine Näh, / Weil so schön ich zu spielen versteh'. / Doch ein Solo ist / So als ob man selbst sich küsst. / Nur wenn Zwei es sind, dann ist es nett, / Drum spiel' ich am liebsten Duett.

Königin Cleopatra, die es schließlich wissen muß, erläutert (ebd., Duett Nr. 12):

Ja, so ein Frauenherz ist eine gold'ne Laute, / Mit vielen Saiten, die erklingen zart und fein, / Und wer drauf spielen will, auf dieser gold'nen Laute, / Der muß ein Künstler und ein Virtuose sein.

Fehlende musikalische Fähigkeiten (gleichgültig, ob instrumental oder vokal) deuten auf erotische Insuffizienz hin: Fürst Laurent XVII (Audran, *La*

165 Die Musik des kleinen Duetts bewegt sich größtenteils in Sekundschritten (mit etlichen Tonwiederholungen) und bekommt durch die kleinen Notenwerte (Achtel und Sechzehntel) etwas Trippelndes; das steht in scharfem Gegensatz zur fließenden melodischen Bewegung im Entrée des Beladonis.

166 Frz. *buse* heißt „Dummkopf“.

Mascotte) trifft hohe Töne nicht¹⁶⁷; in seinen Couplets (Nr. 14) verkündet er fröhlich (denn Bettina behält die Fähigkeiten einer *mascotte* nur, solange sie unberührt bleibt), daß der Jungfräulichkeit seines Glücksmädchens von ihm keinerlei Gefahr droht.

Die ‚Harmonie‘ innerhalb eines Paares wird oft mit dem Zusammenklang zweier Instrumente (oder mit vierhändigem Spiel am Klavier) verglichen.

Das Duett Jonathans und Mollys (*Der arme Jonathan*, Nr. 11) greift auf Klischees zeitgenössischer Witzblätter zurück: In der „Hauscapelle“ der Ehe spielt die Frau die „erste Violine“, der Mann ist nur für die Begleitung zuständig, die unvermeidliche Schwiegermutter ist der Kontrabaß¹⁶⁸. – Später tritt überdeutlich der erotische Sinn hervor: Das Duett des zweiten Paares in *Venus in Seide* (Robert Stolz, 1932, Grünwald / Herzer) „Spiel mit mir auf der kleinen, gold’nen Mandoline“ läßt keinen Zweifel, welches Spiel gemeint ist („Spiel mit keinem anderen, / Spiel immer nur mit mir“).

Ein Lied aus Kálmáns *Kleinem König*¹⁶⁹ (1912, Bakonyi / Martos / Bodanzky) und ein Duett (Nr. 4) aus Falls *Liebem Augustin* behandeln die gleiche Situation: Der Klavierlehrer einer jungen Dame wird ihr Liebhaber („Komm, Lilli, setz dich ans Klavier, / Spiel, Lilli, spiel ein Lied mit mir. / Kriegst, wenn du brav bist, / zum Schluß dann einen festen Kuß“, *Der kleine König*), bevor sie sich einem Leutnant zuwendet. Während der Offizier bei Kálmán ebenfalls Klaviermusik liebt, nimmt er das Mädchen bei Fall durch sein Flötenspiel für sich ein:

Er blies duiduiduidum, / Da spürte sie das Fluidum, / Und fand, es sei das Flöten, / Der Bildung sehr von Nöten! / Den Laufpaß kriegt ihr Musikus, / Was hilft sein Raisonieren? / Er flucht im tiefsten Baß, voll Haß, / Den bösen Offizieren, / Sie geht indes im Sonntagsdreß / Zum Leutnant musizieren. (Duett Nr. 4, S. 41f.)

Und die Moral von der Geschichte: „Man muß nur musikalisch sein, / Dann kriegt man sie herum.“

167 In der einzigen verfügbaren Aufnahme (von 1956; Musidisc 465877-2, 2 CD 2000) kommt ihm, wenn er (im Refrain seiner Couplets Nr. 4) ein a' singen soll, beim ersten Mal Fritellini zu Hilfe; Laurent dankt, verbittet sich aber künftig solche Interventionen (gesprochen); beim zweiten Mal versucht er selbst, den Ton zu singen, und scheitert kläglich (in der Gesangspartitur, S. 20, sind an dieser Stelle a und a' alternativ notiert, Beteiligung Fritellinis ist nicht vorgesehen). In den Couplets Nr. 14 wird der Spitzenton, den er (in der zweiten Strophe) singen soll, von der Trompete beige-steuert (die Gesangspartitur, S. 70, die merkwürdigerweise Nr. 4 im Baß-, Nr. 14 dagegen im Violinschlüssel notiert, kennt diesen Spitzenton nicht, die Vokallinie ist hier für beide Couplets gleich).

168 Wenn ein „Söhnchen“ kommt, „geht das Trompeten los“; tritt ein „Hausfreund“ in Erscheinung, „Dann setzt man, ach, im Hausorchester / Zwei gediegene Hörner auf“.

169 Im Klavierauszug (s. Quellenverzeichnis) ist diese Nummer nicht enthalten.

GEFLÜGELTE WORTE (UND TÖNE)

Neben der Komik der Situationen spielt im musikalischen Lachtheater sprachliche Komik eine wichtige Rolle. In den besten Operettenlibretti zündet jeder zweite oder dritte Satz eine Pointe; neben Wortspielen sind vor allem Zitate und Anklänge an bekannte Prätexte häufig¹⁷⁰. Klassiker-Zitate wirken komisch schon durch den Abstand, der zwischen den überlebensgroßen (tragischen, mythologischen) Figuren des Originals und dem bürgerlichen Personal besteht, das sich deren Aussprüche zu eigen macht.

Zsupáns Tochter Arsena, die (im *Zigeunerbaron*) Barinkay heiraten soll, liebt bekanntlich Carneros verlorenen und wiedergefundenen Sohn Ottokar. Nachdem sie mit dem Argument, ihr Ehemann müsse mindestens Baron sein, die Werbung des aus dem Exil Zurückgekehrten zumindest für den Augenblick abgewehrt hat, flüstert sie ihrem Auserwählten zu: „In einer Viertelstunde beim Balkon“, und er antwortet: „Dein Romeo kommt!“ (I 8, S. 735)¹⁷¹. Später beim Stelldichein (I. Finale Nr. 7, S. 738) bezeichnet er sich selbst als Arsenas „treuen Seladon“ – mit diesem passiv schmachtenden Liebhaber aus Honoré d’Urfés Monster-Roman *L’Astrée* (1607-1627) hat der gute Ottokar deutlich mehr gemeinsam als mit dem leidenschaftlichen, energischen, mutigen Romeo. Im übrigen traut man weder ihm noch Arsena zu, daß sie für ihre Liebe in den Tod gehen, oder auch nur Heimat und Familie verlassen könnten. Die Schuhe, die Ottokar sich anzieht, sind ihm ein paar Nummern zu groß¹⁷².

Auch der Titelheld von *Prinz Methusalem* (Johann Strauß, 1877, Treumann / van Wilder / Delacour) und die ihm angetraute Pulcinella¹⁷³ zitieren nach ihrer heimlichen Hochzeitsnacht¹⁷⁴ Shakespeare: Wenn es für den Prinzen Zeit wird, seine Frau zu verlassen, will er zunächst nicht die Lerche, sondern den Gesang der Nachtigall gehört haben (wie in *Romeo and Juliet* III 5). Der Abstand zwischen den Operettenfiguren und Shakespeares berühmtem Liebespaar ist deutlich kleiner als im *Zigeunerbaron*; der Zuschauer verlacht Methusalem und Pulcinella nicht (wie Ottokar und Arsena), sein Vergnügen besteht darin, daß er an unerwarteter Stelle Bekanntes (Bildungsgut) wiederfindet.

170 Vgl. exemplarisch die Analyse des Fledermaus-Buchs bei Panagl / Schweiger 1999, S. 163-168 („Wortspiele und Sprachwitze“), 168-174 („Zitate und Anklänge“). Zur „Zitiertechnik“ („transtextueller Patchworkcharakter“) im Operettenlibretto allgemein Quissek 2012, S. 54-62.

171 So im Zensurlibretto und im Autograph (Variante: „auf dem Balkon“); im autotypierten Textbuch (1885) heißt es: „Abends beim Balkon“, und Ottokar antwortet: „Ich komme“ (S. 735).

172 Zu dieser Stelle vgl. auch Gier 2003b, S. 850.

173 Die Librettisten geben den Namen Pulcinella, den in der Commedia dell’arte eine männliche Figur trägt, einer Prinzessin.

174 Nach der Trauung hat Methusalems Vater seinen Thron verloren (Rebellen haben ihn gestürzt), deshalb will Pulcinellas Vater die Ehe annullieren lassen und versucht, ihren Vollzug zu verhindern (vergeblich, denn die jungen Leute lieben sich).

Jacques Offenbachs Librettisten zitieren erwartungsgemäß auf Schritt und Tritt die französischen Klassiker und vieles andere: Im Lied vom Spanier und der jungen Indianerin, das die beiden Straßensänger in *La Périochole* (I 5, MH V, S. 206) vortragen, findet sich der Vers „Elle pâlit et chancelle à sa vue [sie erleicht und schwankt bei seinem Anblick]“, in dem eine Stelle aus Racines Tragödie *Phèdre* nachklingt (I 4: „Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue“). – Wenn im Einakter *Un mari à la porte* (1859) Suzanne ihrem frisch angetrauten Ehemann den Zugang zum Brautgemach verweigert, neckt sie (gemeinsam mit ihrer Freundin) den „Ehemann (draußen) vor der Tür“ mit einem Molière-Zitat (Quatuor et couplets Nr. 4, S. 56ff.): „Tu l’as voulu, George Dandin“ (*George Dandin*, I 7: „Vous l’avez voulu, vous l’avez voulu, George Dandin...“), in der deutschen Übersetzung sinngemäß richtig wiedergegeben mit: „Du bist ja selber Schuld daran!“ Florestan (der junge Musiker, der sich ins Zimmer der Dame geflüchtet hat) ist, wie wir im Dialog (S. 46) erfahren, stolzer Komponist einer Oper, die die Bouffes-Parisiens (wo die Uraufführung des *Mari à la porte* stattfand!), nicht herausbringen wollen, trotz des vielversprechenden Titels *Les Mystères d’Udolphe – The Mysteries of Udolpho* (1794) heißt ein ziemlich melancholischer, und Mitte des 19. Jahrhunderts auch schon etwas angestaubter Schauerroman von Anne Radcliffe. Vorher ist ein Versuch des jungen Mannes gescheitert, mit Hilfe des Gitterwerks an der Hauswand hinunter in den Garten zu klettern: Die Holzstäbe gaben unter seinem Gewicht nach, und „das arme Opfer hing wie Claude Frolo über dem Abgrund“ (Terzett Nr. 3, S. 29f.). Archidiakon Claude Frolo ist der Bösewicht in Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris (Der Glöckner von Notre Dame)*, 1831); weil er für den Tod der Zigeunerin Esmeralda verantwortlich ist, stürzt ihn der Glöckner Quasimodo, der das Mädchen liebte, von einem der Türme der Kathedrale in die Tiefe. – Komisch verfremdet erscheint ein berühmtes Zitat aus dem Schauspiel *Antony* von Alexandre Dumas dem Älteren (1831): Dort hat der Titelheld Adèle verführt, die ihn früher einmal geliebt, aber einen anderen geheiratet hat; um ihr die drohende Schande zu ersparen, ersticht er sie (auf ihre Bitte hin) und erklärt ihrem Ehemann: „Sie widerstand mir, da habe ich sie getötet.“ Wenn Suzannes Mann Anstalten macht, die verschlossene Tür aufzubrechen, möchte Florestan das Problem „wie im fünften Akt von *Antony*“ lösen: Da nicht nur Suzanne, sondern auch Rosita mit ihm eingeschlossen ist, wird er dem Ehemann sagen: „Elles me résistèrent!... au pluriel!... je les ai assassinées au pluriel...“ (S. 66). Abgesehen davon, daß der klassische Satz nur einen Sinn hätte, wenn er die Damen vorher umbrächte, ist vor allem der Plural (übernimm dich nicht, möchte man Florestan zurufen) absurd.

In Frankreich werden Operetten- und Opéra-comique-Texte mit den gesprochenen Dialogen gedruckt, im deutschen Sprachraum kommt gewöhnlich nur der „Text der Gesänge“ in den Handel¹⁷⁵. Die im Regiebuch erhaltenen Dialoge werden daher von Sängern, Regisseuren und Dramaturgen kaum als verbindlich betrachtet, sondern ständig verändert, gekürzt oder um aktuelle Anspielungen und witzige Pointen ergänzt¹⁷⁶; Extempores, die Erfolg gehabt haben, werden in vielen Fällen Teil der Vulgata-Fassung, die sich im Theateralltag herausbildet und binnen weniger Jahre den Text der Autoren ersetzt. Wenn man nicht das Zensurlibretto oder ein aus der Zeit der Uraufführung stammendes Regiebuch konsultiert, wird man in vielen Fällen kaum

175 Vgl. dazu Gier i.Dr. a.

176 Häufig gibt es auch für den Text der Gesangsnummern Alternativfassungen, vgl. einige Beispiele ebd.

entscheiden können, ob etwa ein Klassiker-Zitat in komischem Kontext von den Librettisten stammt oder ein verfestigtes Extempore ist.

Zitiert werden meist „geflügelte Worte“, die der durchschnittliche Zuschauer möglicherweise wiedererkennt. Erwartungsgemäß erweisen sich Schillers Dramen als vielseitig verwendbar.

Wenn Siegfried (*Die lustigen Nibelungen*(1) II, S. 27f.) Kriemhild in der Hochzeitsnacht berichtet, daß ihn das Bad im Drachenblut „Wie Stein so fest, wie Stahl so hart“ machte (wovon sie mit Recht entzückt ist), erwähnt er auch „die Stelle mit dem Lindenblatt, [...] die Stelle, wo ich sterblich bin“ (Schillers König Philipp – *Don Karlos* I 6 – bezeichnet so seine Gattenehre). – Gustav Kerkers „Couplet zum Kontrabaß“ (*Die oberen Zehntausend*, Nr. 17) beginnt mit einem musikalischen Zitat, den vom Kontrabaß gespielten Anfangstakten der Introduction zu Mozarts *Don Giovanni*. In fünf Strophen läßt Boche dann die Enttäuschungen mit diversen Damen Revue passieren, deren körperliche Vorzüge sich bei näherer Betrachtung als unecht erwiesen. Der Refrain versammelt Klischees („O holder Mai / Der Liebelei – / Wie gingst du schnell / An mir vorbei“), an die dann ein Goethe-Zitat anschließt: „Die Träne quillt“ (*Faust* I, Nacht); statt „die Erde hat mich wieder“ folgt allerdings parodistisches „Es knackt das Herz – / O Liebeslust! / O Liebesschmerz!“ – Im Buffo-Duett (*Die Perlen der Cleopatra*, Nr. 20) mit der Königin zitiert Marc Anton Goethes Ballade vom Erlkönig: „Bist du nicht willig, so brauch’ ich Gewalt, / Mich reizt deine schöne, pikante Gestalt.“

„Lehn’ deine Wang’ an meine Wang“¹⁷⁷, der Anfang des Buffo-Duetts (Nr. 14) aus dem *Waltertraum* (s.o.), zitiert den ersten Vers eines Gedichts aus Heines *Buch der Lieder*. – Graf Pepi (Fall, *Die Kaiserin*, 1915) weigert sich, Maria Theresia die Dame zu nennen, die er verbotenerweise zum Wäschermädelball begleitet hat, indem er einen „vielfach bei Wilhelm Busch gesuchten Vers“¹⁷⁷ Friedrich von Hagedorns zitiert: „Genießt der Jüngling ein Vergnügen / – so sei er dankbar – und verschwiegen!“ (III 6, S. 131). Daß Walter Kollos Librettisten Hardt-Warden, Bodanzky und Willi Kollo in *Marietta* (1923) ein ziemlich frivoles Ensemble mittels des zum „geflügelten Wort“ gewordenen Verses „Links müßt ihr steuern! halt ein Schrei“¹⁷⁸ gerade noch rechtzeitig ins Gesittete umbiegen (der „Punkt“, auf den die Männer bei Frauen „reflektieren“, ist nicht, was man gedacht haben mag, sondern das Herz), kann man vielleicht ein wenig spießig finden.

Bei passender Gelegenheit zitieren Textdichter wie Komponisten auch prägnante Sätze oder musikalische Phrasen aus bekannten Opern.

Daß Offenbach an vielen Stellen die Grands Opéras Meyerbeers, Rossinis *Guillaume Tell* (Tertzett in der *Belle Hélène* III 5) oder auch Opéras-comiques zitierte, die dem zeitgenössischen Publikum vertraut waren, ist allgemein bekannt. Witzig ist der Auftritt des Komponisten Babilas als Retter aus der Geister- oder Dämonenwelt vor dem verdutzten Choufleuri (*Monsieur Choufleuri restera chez lui le...*, 1861, „Saint-Rémy“ u.a.): Choufleuris Tochter Ernestine, die eine heimliche Liebschaft mit dem jungen Mann aus der Nachbarschaft hat, gibt ihm durch ihr Klavierspiel zu verstehen, wenn die Luft rein ist und er (durchs Fenster) zu ihr kommen kann;

177 Büchmann 1970, S. 147f.

178 Aus dem Gedicht *Der Lotse* von Ludwig Giesebrecht (1792-1873), vgl. Büchmann 1970, S. 303f.

was sie jeweils spielen soll, ist in den szenischen Anweisungen präzisiert. Wenn sie Babylas als gleichsam übernatürlichen Helfer in der Not einführen will, die durch die kurzfristige Absage der drei berühmten Sänger, die Chouffleuri für seine Soirée engagiert hat, entstanden ist, spielt sie Bertrams Beschwörung der verdammten Nonnen aus Meyerbeers *Robert le Diable* (III 7); Babylas, der von ihr weniger düster-dramatische Töne gewohnt ist, tritt mit einem Text- und Musikzitat aus dem ersten Finale von Boieldieus *Dame blanche*¹⁷⁹ auf: „J’arrive [bei Scribe: J’accours] en galant paladin!“ [*ich komme als tapferer Ritter*].

Nachdem im III. Finale der *Fledermaus* (Nr. 16, S. 675) der Bruch zwischen Eisenstein und Rosalinde notdürftig gekittet ist, fordert er sie, Sarastro zitierend, auf: „Laß aus diesen heil’gen Hallen / Uns versöhnt nach Hause wallen“ (vgl. *Die Zauberflöte*, Arie Nr. 15); und wenn seine Frau ihm die in der Nacht erbeutete Uhr gezeigt und damit endlich klargemacht hat, wer die maskierte ungarische Gräfin war, kommentiert er einigermaßen perplex: „Meiner Gattin nur / Machte ich die Kur! / Das war Stimme der Natur!“ Im letzten Finale (Nr. 16) von Albert Lortzings *Wildschütz* (1842) bringen Graf und Gräfin „So hat mich nicht getäuscht / Die Stimme der Natur“ als ziemlich lahme Entschuldigung für ihr durchaus ernsthaftes erotisches Interesse an anderen Partnern vor, in denen sie zuletzt Schwester (des Grafen) bzw. Bruder (der Gräfin) erkennen müssen (den gleichen Seufzer entlockt Baculus die Entdeckung, daß der ‚Rehbock‘, den er erlegt und der ihn „wehmütig“ angesehen hat, sein eigener Esel war).

Künnekes Sosias (*Die Ehe im Kreise*) erwacht aus einem Vollrausch wie Tamino (*Die Zauberflöte* I 3) aus der Ohnmacht, in die er aus Angst vor der Riesenschlange gefallen ist: „Wo bin ich? Ist’s Phantasie, daß ich noch lebe?“ – Im Duett Pompadour – Calicot (*Madame Pompadour*, 1922, Schanzer / Welisch) zitiert Leo Falls Musik das Schicksalsmotiv aus *Carmen*¹⁸⁰: Die Pompadour, so scheint es, könnte dem schüchternen Dichter (der am liebsten vor ihr wegläufen würde wie der im Duett besungene Joseph vor Potiphars Weib) ebenso fatal werden wie Carmen für Don José. – Die Kammerzofe Julia (Messenger, *Passionément*) beginnt ihre Klage darüber, daß sie noch nie einen ‚Vogel‘ gefunden hat, der so für sie ‚sang‘, wie sie es wollte (d.h. einen Liebhaber, der sie zu befriedigen vermochte, s. Kap. V), mit dem ersten Vers von Carmens Habanera (*Carmen* I 5): „L’amour est un oiseau rebelle“.

Manons rührendes „Adieu, notre petite table“ aus Jules Massenets Oper (*Manon*, 1884) ist in Frankreich sprichwörtlich geworden: Wenn in *Toi c’est moi* (Simons, 1922) Bob und Pat zu den Antillen aufbrechen, zitiert Bob (Finale III. Bild, S. 37) Textanfang und Musik von Manons Monolog. Um ihren Mann zu überzeugen, daß Geld nicht glücklich macht, beteuert Gilberte (Yvain, *Pas sur la bouche*, Duett Nr. 15; s. Kap. V): „Deux petits couverts sur un’ petite table, / Comm’ le dit Manon, c’est bien plus délectable“ [*zwei kleine Gedecke auf einem kleinen Tisch, wie Manon sagt, sind viel angenehmer (als großer Luxus)*].

In Operetten werden nicht allzu oft andere Operetten zitiert¹⁸¹, und wenn, dann meist sprichwörtlich gewordene Sätze.

Wenn Axel (Benatzky, *Axel an der Himmelstür*) der Liebe die „allergrößte Zukunft“ prophezeit, zitiert er im Refrain „Die Liebe, die Liebe / Ist eine Himmelsmacht“ aus Saffis und Barinkays

179 I 8, Scribe 1856, Bd 5, S. 139.

180 Vgl. Klotz 2004, S. 76; zu diesem Duett S. 75f.

181 Zum Zitat aus *La Belle Hélène* in Hahns *Ciboulette* vgl. o. Kap. II.

Duett im *Zigeunerbaron* (Nr. 11, S. 753f.). Marietta und St. Cloche, die (Kálmán, *Die Bajadere*, Duett Nr. 6) „Wenn die Sterne am Himmel leuchten“ bummeln gehen wollen, nehmen sich vor: „Heut geh'n wir ins Maxim“, wie Danilo in seinem Auftrittlied (*Die lustige Witwe*, Nr. 4).

Musikalische Zitate stammen fast immer aus Opern (bzw. Operetten); andere Gattungen sind nur ausnahmsweise vertreten.

Zu Beginn des zweiten Akts des *Armen Jonathan* berichtet Molly in einem Lied (Nr. 10) von den Eindrücken ihrer Europareise (wobei sie, wie es Ungebildeten traditionell unterstellt wird, ständig Fremdwörter verwechselt oder durcheinanderbringt); in Paris verkehrte sie mit „Cocotten“, die sie für „Damen der besten Gesellschaft“ hielt. Gesangsunterricht nahm sie bei der Chansonnette Thérèse (1837-1913), deren Repertoire besonders freizügig war. Molly erwähnt u.a. „die schönste der Oden“, *Rien n'est sacré pour un sapeur* (1864)¹⁸², die bis ins 20. Jahrhundert beim Publikum besonders beliebt war; vermutlich hat sie gar nicht begriffen, wovon das Lied handelt (von einem Dienstmädchen nämlich, das vom Herrn des Hauses beim Liebesspiel mit einem Pionier überrascht wird).

Aus der Fülle des Materials konnte hier nur eine kleine Auswahl (hoffentlich) repräsentativer Beispiele vorgestellt werden. Dennoch sollte deutlich geworden sein, daß die Operettenlibretti ein Mosaik aus Steinchen höchst unterschiedlicher Herkunft darstellen. Die Textdichter nutzen die kulturelle Tradition des Bildungsbürgertums in allen ihren Facetten. Streben nach Originalität scheint ihnen fremd; ihr ästhetisches Ideal ist eher auf Variation und Neugruppierung gegebener Versatzstücke innerhalb eines kaum veränderlichen Rahmens ausgerichtet, das heißt: Sie folgen eher Prinzipien, die von mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Poetiken postuliert wurden, als sich in literarische und theatrale Diskurse des 19. und 20. Jahrhunderts einzuschreiben. Es scheint bezeichnend, daß es zwar recht markante Unterschiede zwischen den Operettenlibretti verschiedener Sprachräume gibt (in französischen Libretti ist z.B. der Anteil gesprochener Dialoge fast durchweg höher als in deutschen, nicht selten hat man bei der Lektüre den Eindruck, es handelte sich um Komödien mit Musikeinlagen, obwohl Aufführungen französischer Operetten bzw. Opéras-comiques Gewicht und Qualität des musikalischen Anteils regelmäßig unter Beweis stellen), daß es aber andererseits schwerfällt, das individuelle Profil dieses oder jenes Librettisten zu bestimmen: Trotz gewisser stofflicher Vorlieben oder sprachlicher Manierismen, die vielleicht Hinweise auf den Verfasser eines Buches geben können, scheinen die Autoren vor allem Repräsentanten der deutschen, französischen, italienischen etc. komischen Operette der Zeit um 1890, 1910 oder 1925 zu sein (frappant ist auch, daß sich das Operettenlibretto von einem Jahrzehnt zum

182 Vgl. den Text unter http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/paroles/-rien_n_est_sacre_pour_un_sapeur.htm (30.8.2013).

nächsten jeweils wesentlich verändert, und daß diese Veränderungen von fast allen Autoren – mit bloß graduellen Unterschieden – mitvollzogen werden; es fällt schwer, unter den leicht zugänglichen Büchern¹⁸³ ein eindeutig altmodisches zu entdecken).

Der Dialog der Texte untereinander scheint im musikalischen Lachtheater besonders intensiv: Auf Schritt und Tritt fallen Parallelen zwischen zeitlich und räumlich benachbarten wie auch einander fernstehenden Werken ins Auge; ständig stößt man auf Topoi oder Rezeptionsfolgen, die eingehender zu betrachten lohnend wäre. Jeder Text ist einerseits Glied in einer Kette, die Vergangenes (dessen Ursprung nicht selten in der Antike oder im Mittelalter liegt) und (aus der Sicht der Autoren) Zukünftiges (bis in unsere Gegenwart und darüber hinaus) verbindet, und andererseits ein Knotenpunkt, in dem sich aus unterschiedlichen Richtungen kommende und in unterschiedliche Richtungen strebende Entwicklungslinien schneiden. Die Einbindung der einzelnen Werke in ein komplexes Geflecht von Beziehungen (was hier für die Libretti behauptet wurde, gilt – mit durchaus bedeutsamen, qualitativen und quantitativen, Unterschieden – auch für die musikalische und szenische Komponente) macht es problematisch, sich bei der Beschäftigung mit der Operette auf wenige (angeblich) besonders gelungene Werke – *Die Fledermaus*, *Die lustige Witwe*, *Gräfin Mariza*... – zu beschränken: Das (nicht selten postmodern anmutende) intertextuelle Spiel der Entlehnungen, der kreativen Anverwandlung, polemischen Abgrenzung, parodistischen Korrektur bis hin zum Plagiat wird nur deutlich, wenn man den Blick auf das ganze Netz der Beziehungen richtet und dann versucht, in der verwirrenden Fülle einige besonders interessant scheinende Linien nachzuzeichnen. Für eine historisch und gattungssystematisch ausgerichtete Operettenforschung kann ihr Gegenstand nur als *plurale tantum* existieren.

183 Es ist natürlich denkbar (vielleicht sogar wahrscheinlich), daß Bücher, die nicht dem Lebensgefühl und den Vorlieben ihrer Zeit entsprachen, entweder als wenig erfolgversprechend gar nicht erst vertont wurden oder ggfs. nicht über wenige Aufführungen hinauskamen und deshalb kaum Spuren in der Presse und der kritischen Literatur hinterlassen haben.

Kapitel IV: Märchen / Kolportage

Die Operette trifft sich auf unterschiedlichen Ebenen mit dem Märchen und seiner zeitgenössischen Form, der Kolportage. Zum einen machen sich die deutschsprachigen Textdichter das Klischee zu eigen, demzufolge jede glückliche Liebesgeschichte ein ‚Märchen‘ – das unvermeidlich auf ‚Pärchen‘ reimt – ist. Die Autoren kapitulieren damit wie ihre Figuren vor der Herausforderung, genau zu bezeichnen, was ‚Glück‘ bedeutet. Das abgegriffene Wort ‚Märchen‘ ist außergewöhnlich reich an Konnotationen¹. Da fast alle Märchen glücklich enden, ist die Aussage, eine glückliche Liebe sei ein Märchen, tautologisch.

Märchenglück aber wird immer den anderen zuteil, denn das Märchenland liegt hinter den sieben Bergen, da, wo keiner, den man persönlich kennt, je hingelangt ist. ‚Märchenhochzeiten‘, an denen die Boulevardpresse ihre interessierten Leser teilhaben läßt, finden bezeichnenderweise fast immer in Königs- oder Fürstenhäusern statt; und da unsere auf Repräsentationspflichten beschränkten Monarchen längst nichts anderes mehr ‚repräsentieren‘ als ihre eigene, traditionelle Rolle, sind Zweifel an ihrer realen Existenz durchaus legitim. Wenn aber gewöhnliche Menschen keine Chance haben, jemals ein Märchen zu erleben², lehrt das Märchen nicht die „aktive Ausfahrt in den Orient des Traums“³, sondern Resignation.

Wien, die Stadt unbeschwerten Lebensgenusses, an die Tassilo (*Gräfin Mariza*, Lied Nr. 3) sich erinnert und die für ihn unwiederbringlich verloren scheint, wird ihm zum „singenden, klingenden Märchen“. Dagegen ist das „Märchenland“, in das er Mariza führen will, keine irrealer Phantasie, sondern das sehr irdische Reich der Lust (s. Kap. II) – Jacinto (Künneke, *Die lockende*

1 Laut dem Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (Sechster Bd, bearb. von Dr. Moritz Henne, Leipzig 1885, Sp. 1618-1620) kann ein Märchen zum einen eine „unwahre erzählung“, zum anderen „eine kunde, nachricht, die der genauen beglaubigung entbehrt, ein bloszes weitergetragenes gerücht“ sein; außerdem „etwas bewusst gelogenes, erfundenes“, „ein bloszes phantasiegebild, eine einbildung dessen was sein oder geschehen könnte“, und schließlich „eine mit dichterischer phantasie entworfene erzählung [...] besonders eine erzählung aus der zauberwelt“.

2 Das beweist z.B. Benatzkys (weniger erfolgreiche) Operette *Ein Märchen aus Florenz* (1923, Benatzky / Friedmann / Schwanau): Hier ist die Liebe ein Märchen, weil von Beginn an klar ist, daß sie mit Verzicht enden muß („Du, mein Märchen aus Florenz“ nennt der Maler Felice d’Andrade Catarina von Medici, Finale II Nr. 9, S. 16; Finale III Nr. 19, S. 37, die ihn (eines Spottlieds wegen, das er auf ihre bevorstehende Hochzeit mit dem Dauphin gedichtet hat) kennenlernen will; die beiden verlieben sich, müssen sich aber nach einer gemeinsam verbrachten Nacht – Musikalische Szene und Duett Nr. 15, S. 28-31 – trennen.)

3 Nach Bloch (1985, S. 426) läßt sich nur dadurch der „Glanz“, auf den die Abenteurergeschichte [die Kolportage] zugeht“, erlangen, während der „Glanz“ „in der Magazingeschichte durch reiche Heirat und dergleichen gewonnen“ werde.

Flamme, 1933, Knepler / Welleminsky) erklärt (Lied Nr. 14): „Ein Märchen ist die Liebe, / ein Traum von Poesie“. Nach seiner Liebesnacht mit Saffi erwacht Barinkay staunend (*Der Zigeunerbaron*, Terzett Nr. 8, S. 744): „Bezaubert war ich ganz und gar, / Ein Märchen scheint's und dennoch wahr“. – Auch das „Märchenglück“, das Lotte „Im alten Parke von Sanssouci“ erfährt (Kollo, *Drei alte Schachteln*, Entréelied Nr. 1), war nichts als ein „Sommertraum“. – Octavio (*Giuditta*, Lied Nr. 18) beklagt, daß das „Lied, das süße“, das er für die Geliebte sang, „schon längst verklungen“ ist: „es war ein Märchen!“ – Wenn Helena im Begriff scheint, den Grafen zu verlassen, den sie (als Magd verkleidet) in sich verliebt gemacht hat, um sich für eine demütigende Zurückweisung zu rächen, nennt ihre Rivalin Wanda das Vorgefallene ironisch „ein Märchen aus *Tausendundeine Nacht*“ (Nedbal, *Polenblut*, Finale III Nr. 15)⁴. – Baron Öttinghausen (Straus, *Rund um die Liebe*) fühlt sich an das Versprechen gebunden, die ihm noch unbekanntes Comtesse Stella zu heiraten, und will deshalb das reizende Blumenmädchen, das er eben kennengelernt hat, nicht wiedersehen (Spielszene Nr. 13: „Es gibt Dinge, die muß man vergessen“). Sie sekundiert: Liebe ist nur ein Märchentraum:

Wie ein Zauber in uralten Märchen, / Wird die Welt uns zum Königssaal, / Da ganz plötzlich erwacht so ein Pärchen, / Und es war, und es war einmal!

Da das Blumenmädchen niemand anders ist als Comtesse Stella in höchstgener Person, weiß sie allerdings genau, daß ihr Glück keineswegs ein Traum bleiben muß.

Gelegentlich, wenn auch nicht allzu oft, greift die Operette auf Märchenstoffe oder Märchenmotive zurück, die allerdings nicht immer auf den ersten Blick zu erkennen sind (besonders dann nicht, wenn sie den gesellschaftlichen Verhältnissen zur Entstehungszeit der Stücke angepaßt werden). Vor allem aber übernehmen die Textdichter (bewußt oder unbewußt) die märchenspezifische Weltsicht, d.h. sie (ent)föhren uns in eine Sphäre, wo sich unsere Wünsche erfüllen⁵ (auch und gerade die unvernünftigen und maßlosen: Der arme Müllersbursch hat es eben *nicht* ‚verdient‘, die Prinzessin zur Frau zu bekommen und später König zu werden). Dabei werden Märchenmotive, -situationen und -figuren oft in ihrer ursprünglichen (‚märchenhaften‘) Form, noch häufiger aber in der Gestalt übernommen, die sie in der Trivalliteratur und -dramatik des 19. Jahrhunderts, speziell im Feuilletonroman und im romantischen Melodram, angenommen haben. Das soll im folgenden an Beispielen belegt werden.

4 Die Tänzerin Sonja, die die Liebe des bisher an Frauen nicht interessierten russischen Thronfolgers gewonnen hat, fordert ihn auf (Lehár, *Der Zarewitsch*, Finale II Nr. 13): „Denke dir, du bist ein Märchenprinz!“, damit sie ihm mit ihren Freundinnen „ein wundersames Märchen [...] wie aus: *Tausendundeine Nacht*“ vortanzen kann.

5 Zum Märchen als Wunscherfüllungsdichtung vgl. Jolles 1956.

MÄRCHENSTOFFE

Die Intrige in Richard Kesslers Buch zu Eduard Künnekes später Operette *Hochzeit in Samarkand* (1938) stimmt ziemlich genau mit Pierre-René Lemonniers Opéra-comique-Libretto *Le Cadi dupé* („Der betrogene Kadi“) überein, das 1761 von Monsigny (in Paris), und nur wenig später auch von Christoph Willibald Gluck (in Wien) vertont wurde⁶: Hier wie dort will ein mächtiger Mann (im Opéra-comique der Kadi, in der Operette der allmächtige Großwesir von Samarkand) mit einer an Millöckers *Bettelstudenten* erinnernden Intrige Rache nehmen (der Kadi an Zelmire, die seine Werbung zurückgewiesen hat, der Großwesir an einem politischen Gegner und an dessen Tochter): Ein armer Bettler (der allerdings gar nicht wirklich arm, bei Künneke gar der incognito zurückgekehrte König ist) wird dem Mädchen als vornehmer Freier präsentiert.

Die junge Dame hat jedoch ihrerseits den Tyrannen getäuscht, indem sie sich für die Tochter eines Färbers⁷ ausgab und erklärte, um die Mitgift zu sparen, verbreitete ihr Vater das Gerücht, sie wäre häßlich, damit sich kein Freier für sie fände. Da das Mädchen, das vor ihm steht, wunderschön ist, beschließt der Leichtgläubige auf der Stelle, sie selbst zu heiraten; die echte Färberstochter, die ihm dann zugeführt wird, ist aber wirklich häßlich wie die Nacht⁸.

Diese Geschichte findet sich in den *Märchen aus Tausendundeiner Nacht*, wo sie auch Richard Wagner auffiel, der sie zur Vorlage für seine (Fragment gebliebene) komische Oper *Männerlist größer als Frauenlist oder Die glückliche Bärenfamilie* wählte⁹. Dort ist der Gefoppte freilich kein Richter oder Beamter, der seine Macht mißbraucht, sondern ein junger Goldschmied, dem eine „Tochter der Fröhlichkeit“ beweist, daß er mit der Inschrift über seiner Ladentür –„Män-

6 Glucks Vertonung wurde seit 1878 in einer entstellenden Bearbeitung (mit deutschem Text) häufiger aufgeführt und war z.B. 1930 in Wien zu sehen (vgl. Rainer Franke, PEnz, Bd 2, S. 432), Kessler und Künneke konnten also leicht Kenntnis von dem Buch haben.

7 Der Kadi kennt Zelmires Schönheit, die ihn veranlaßt hat, um sie zu werben, nur vom Hörensagen. Auch der Großwesir hat die Tochter des Feindes, an dem er sich rächen will, nie zuvor gesehen.

8 Kessler hat eine dritte Hochzeit unter falschen Voraussetzungen hinzugefügt: Ein Europäer („Aloys Huber“ aus Wien) wird von einem reichen Viehhändler, den es reut, daß er seine Frau verstoßen hat, als „Zwischengatte“ engagiert: Nach islamischem Recht (so heißt es zumindest) muß sie eine zweite Ehe eingehen und erneut verstoßen werden, bevor ihr erster Mann sie wieder heiraten darf. Der Viehhändler ahnt nicht, daß seine Frau und Huber inzwischen ein Liebespaar sind; der Europäer denkt daher gar nicht daran, die Ehe freiwillig zu beenden.

9 Vgl. dazu zuletzt Pachtl 2013, S.138-145; das Libretto in: Wagner 2013, Bd 1, S. 386-438. Vorlage war „Die Geschichte von der Weiberlist“ (395. Nacht in: *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*. Vollständige deutsche Ausg. zum ersten Mal nach dem arab. Urtext der Calcuttaer Ausg. aus dem Jahre 1830. Übertragen von Enno Littmann, Bd 3, Frankfurt/M. 1968, S. 502-508), vgl. Pachtl 2013, S. 138.

nerlist größer als Frauenlist“ – den Mund zu voll genommen hat; sie zeigt ihm aber auch, wie er seine Vogelscheuche wieder los werden kann, und heiratet ihn dann selber.

Richard Kessler bringt also ein (orientalisches) Märchen nur unwesentlich verändert auf die Operettenbühne (was eher ungewöhnlich ist); aber seine Vorlage war nicht die Sammlung der *Märchen aus Tausendundeiner Nacht*¹⁰, sondern das von Gluck vertonte Libretto.

Gewisser Beliebtheit erfreut sich bei Komponisten komischer Opern und Operetten die (auch aus Shakespeares *Taming of the Shrew* bekannte) Geschichte vom König für einen Tag¹¹, wobei der arme Mann, der nach einer Laune des Herrschers für einige Stunden dessen Platz einnehmen soll, natürlich vor allem erotischen Turbulenzen ausgesetzt wird.

In Adolphe Adams Opéra-comique *Si j'étais roi* (1852, d'Ennery / Brésil) bekommt ein Fischer zuletzt eine veritable Prinzessin zur Braut. Dagegen erweist sich in *Tausendundeine Nacht*, Ernst Reiterers Bearbeitung (1906, Stein / Lindau) von Johann Straußens problematischem Erstlingswerk *Indigo und die vierzig Räuber*, der Rollentausch des Fürsten und des armen Fischers (der mit der Frau, die der Fürst begehrt, verheiratet ist) zuletzt als bloßer Traum: In Wirklichkeit steht zwischen dem Herrscher und seiner Leyla kein störender Dritter. – Basil Hoods „Comic Opera“ *The Rose of Persia or; The Storyteller and the Slave* (Arthur Sullivan, 1899) handelt vor allem von den bei Vielweiberei wohl unvermeidlichen Komplikationen: Der reiche Hassan, der sich mit 25 Ehefrauen begnügt, kommt noch halbwegs zurecht (nur der übertriebene gesellschaftliche Ehrgeiz seiner ersten, Dancing Sunbeam, bringt ihn in Schwierigkeiten); der Sultan aber hat 671 rechtmäßig angetraute Damen in seinem Harem, kein Wunder, daß die Sultanin da auf Abwege gerät! Daß der Beherrscher der Gläubigen dem vom Haschisch berauschten Hassan für kurze Zeit den Thron überläßt, steigert das Durcheinander, scheint aber nicht weiter wichtig: Nicht der Rollentausch ermöglicht das glückliche Ende, sondern die Vorliebe des echten Sultans für Geschichten, die gut ausgehen (s. Kap. II).

Ein (recht treuherziges) Märchen ist auch Rudolf Kattniggs „Singspiel“ *Das hölzerne Herz* (Text vom Komponisten): Eine Marionette (der Kasperl Birichino) verliebt sich in die Puppenspielerin, der Zauberer (ein Marionetten-Kollege) verwandelt ihn für kurze Zeit in einen Menschen; der hölzerne Bengel erlebt jedoch eine Enttäuschung, da seine Eva ihre Zuneigung schon einem anderen geschenkt hat. Birichinos Kummer endet, wenn ihm der Zauberer auf seine Bitte hin das ‚hölzerne Herz‘ zurückgibt; sein Erfolg auf der Bühne des Puppentheaters befreit den Besitzer von drückenden Schulden, Eva (seine Tochter) darf endlich ihren Bräutigam heiraten. Die verliebte Ma-

10 Neben älteren deutschen Übersetzungen wäre ihm auch Littmanns Ausgabe greifbar gewesen, die erstmals 1921-1928 erschien, vgl. Ulrich Marzolph, *Tausendundeine Nacht*, in: EM, Bd 13, Sp. 288-302: 292.

11 Vgl. Elisabeth Frenzel, *Bauer wird König für einen Tag*, in: EM, Bd 1, Sp. 1343-1346; ATU 1531: Lord for a Day.

tionette erinnert ein wenig an Andersens Märchen vom Standhaften Zinnsoldaten (wo allerdings der Gegensatz Puppen- vs. Menschenwelt fehlt); der ‚künstlerische‘ Erfolg des ‚privat‘ unglücklichen Birichino trivialisiert eine in Komponisten- und Schriftsteller-Biographien wie Künstlerromanen des 19. Jahrhunderts weitverbreitete Denkfigur¹².

Ungleich ironischer als der Nazi-Komponist Kattnigg gehen Hermann Haller und ‚Rideamus‘ im Buch zum *Vetter aus Dingsda* (Künneke) mit den Märchenelementen um: Hannchen und Julia *inszenieren* für den fremden Besucher ein „Zauberreich“ (I. Finale Nr. 4); das „verwunschene Schloß“ der „Prinzessin Rühr mich nicht an“ – „Was immer man wünscht, das erfüllt sich sogleich“ (ebd.) – erinnert vage an das bekannte Märchen *La Belle et la Bête* von Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont (1756). Gegen den schon verliebten Überschwang des Besuchers: „Und ich komm’ mir vor wie der Schweinehirt, / Der dann der Mann der Prinzessin wird“ gibt Julia zu bedenken: „Doch das war ein verzauberter Prinz.“ Ein Prinz ist August Kuhbrod, obwohl ein netter Kerl, mit Sicherheit nicht; dennoch bekommt er zuletzt seine Prinzessin, gegen alle Wahrscheinlichkeit erweist sich die resignierte Feststellung „Doch die Märchen, die Märchen sind leider nicht wahr“ diesmal als falsch. Der Erfolg zeigt: Gerade ein Publikum, das nicht mehr an Märchen glaubt, ist begierig danach¹³.

Erwartungsgemäß wimmelt es von Aschenbrödeln, die ihren Prinzen finden (angesichts der weitverbreiteten Neigung, sich selbst einen Rang und Qualitäten zuzuschreiben, die die mißgünstige Umwelt beharrlich verkennt¹⁴, kann es gar nicht anders sein). Dabei reduziert sich das Märchen-Substrat freilich häufig auf den einen Moment, in dem der Prinz das Aschenbrödel vor aller Welt zu sich emporhebt, Barinkays „Mein Weib – wird diese hier!“¹⁵

12 Ein neuerfundenes (bzw. aus unterschiedlichen Versatzstücken zusammengesetztes) Märchen ist auch *Isoline* von Catulle Mendès, Musik von André Messager, vgl. dazu Kap. III.

13 Vgl. Bloch 1985, S. 512-519: „Happy-End, durchschaut und trotzdem verteidigt“; dazu s.u.

14 Vgl. Sigmund Freud, *Der Familienroman der Neurotiker* [1909]. Freud spricht hier von vorpubertären Tagträumen, in denen sich „die Phantasie des Kindes mit der Aufgabe [beschäftigt], die geringgeschätzten Eltern loszuwerden und durch in der Regel sozial höher stehende zu ersetzen“. Freilich stellt er auch fest, daß „der Knabe bei weitem mehr Neigung zu feindseligen Regungen gegen seinen Vater als gegen seine Mutter zeigt und eine viel intensivere Neigung, sich von jenem als von dieser frei zu machen. Die Phantasietätigkeit der Mädchen mag sich in diesem Punkte viel schwächer erweisen“ (<http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-familienroman-neurotiker.html>, 3.9.2013).

15 Eine ähnliche Situation findet sich in *Der unsterbliche Lump* (Edmund Eysler, 1910, Dörmann): Der heruntergekommene Musiker Hans hat sich in die junge Volkssängerin Luisli verliebt; in einem ersten Duett (II. Akt Nr. 11) weist sie ihn noch ab, da er sich weigert, sie zu heiraten, in einem zweiten Duett (Nr. 15) scheint dies bedeutungslos („O holdes Glück, / Das zu uns kam, / Und das Besitz / Vom Herzen nahm!“; „Sehr langsamer inniger Walzer“). Im folgen-

(*Der Zigeunerbaron*, Finale Nr. 7, S. 741), womit er die falsche Braut Arsena („Du stolze Schöne, fahre hin!“) zwingt, der rechten den ihr gebührenden Platz zu überlassen¹⁶ („Bei dir find’ ich ein treues Herz, / Zu dem vor dieser ich mich rette!“ ebd.). Saffis Passivität (Barinkays *coup de théâtre* kommentiert sie „(demütig) Oh Herr, das ist ein böser Scherz!“), während des folgenden Wortwechsels bleibt sie stumm) ist durchaus märchenkonform¹⁷, gerät allerdings zunehmend in Widerspruch zum modernen Frauenbild. Spätere Aschenbrödel warten nicht mehr geduldig, bis der Prinz dahinterkommt, wenn er liebt, sondern nehmen ihr Leben selbst in die Hand.

Das Märchen-Zitat in Kálmáns *Hollandweibchen* (Duett Nr. 2) bestätigt scheinbar die traditionelle Sicht der weiblichen Rolle: „Wie das kleine Aschenbrödel / Wartet jedes junge Mädel / Auf den Prinzen, der gezogen kommt aus dem goldnen Feenreich.“ Daß das Aschenbrödel in diesem Fall eine waschechte Prinzessin ist, macht die Ironie überdeutlich.

In Max Werners und Bruno Hardt-Wardens „Lustspieloperette“ *Die geborgte Frau* (für August Pepöck) ist Aschenbrödel¹⁸ die Stenotypistin Kitty, die dringend Arbeit sucht, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen und ihre Mutter unterstützen zu können; statt auf einen Prinzen zu warten, verläßt sie sich auf sich selbst:

Ich hab’ ja zwei gesunde Hände, / Den Mund, das Herz am rechten Fleck, / Und diese Schätze nimmt am Ende / Mir keiner, höchstens – Einer weg (Entrée, S. 8).

Dieser Eine ist noch ebensowenig in Sicht wie eine Anstellung: Malmberg (wir sind in Schweden), ein Freund ihres verstorbenen Vaters, von dem sie Hilfe erhofft, arbeitet ausgerechnet für den Multimillionär Pedersen, den eine früh erlittene Enttäuschung¹⁹ zum Frauenhasser gemacht hat; nicht nur, daß in seinem Unternehmen „kein Geschöpf mit Lippenstift“ (S. 3) beschäftigt ist, den männlichen Angestellten ist sogar bei Strafe der Kündigung verboten zu heiraten (zuletzt stellt sich allerdings heraus, daß diese Vorschrift von allen unterlaufen wurde, Finaletto Nr. 15b, S. 118).

den II. Finale (Nr. 16) küßt Hans seine Jugendliebe Anna, die mit ihrem Mann Florian (der Hans nicht erkennt) in die „Blaue Flasche“ gekommen ist, wo Hans Klavier spielt. Wenn Florian (der vorher bei Luisl zudringlich geworden war) ihn zur Rede stellt, antwortet ihm Hans: „Und hast geküßt du meine Braut! / So küß ich dafür deine Frau!“ (S. 100). Luisls Dankbarkeit kennt keine Grenzen („Du lieber, du süßer, du einziger Mann, / Vor Glück fang ich beinah zu weinen an! / Ich will zu dir halten mit Seele und Leib, / Dich lieben, dir dienen als treuestes Weib!“ S. 100f.).¹⁶ Dahinter steht das universell verbreitete Motiv der „unterschobenen Braut“, vgl. Kurt Ranke, *Braut, Bräutigam*, in: EM, Bd 2, Sp. 700-726: 717-721, der u.a. auf Jakob, Lea und Rahel (Gen 29), Brangäne und Isolde und das Schwankmotiv des Bettplatztauschs verweist.

17 Das übersieht Volker Klotz (2004, S. 38), der „Empörung, dass sie als Ersatz und Werkzeug dient“, für die angemessene Reaktion hielt.

18 Ihr Entrée (S. 8) macht das explizit: „Ich bin ein armes kleines Mädel, / Ich hab’ kein Gut, ich hab’ kein Geld, / Kurzum, ich bin ein Aschenbrödel, / Wie es das Märchen schon erzählt, / Doch warte ich auf keinen Prinzen, / Der mich mit seinem Kuß erlöst [...]“

19 [Introduktion] S. 3: „Eine holde Zirze hat ihn einst betrogen, / Ihn von vorn und hinterrücks belogen / Und sein Herz durch den Cacao gezogen [...]“

Ein verstümmelt übermitteltes Telegramm (statt vom Stenogramm-Protokoll der Verhandlungen über die Engelsminen war von einer „Stenographin mit Engelsmiene“ die Rede, I 5, S. 12) veranlaßt Malmberg²⁰, Kitty sofort anzustellen und zu Pedersen auf dessen Yacht zu schicken, wo Geheimgespräche mit einem Konkurrenten stattfinden sollen. Vorher wird Aschenbrödel noch standes- und zeitgemäß ausgestattet:

Ein Morgenkleid, ein Reisekleid, ein Vormittagskleid, ein Nachmittagskleid, ein Teagown, ein kleines Abendkleid, ein großes Abendkleid, sechs Garnituren feinsten Wäsche, zwanzig Paar Seidenstrümpfe [...] Acht Paar Schuhe, Goldschuhe, Silberschuhe, Spangenschuhe, Schnallenschuhe [...] (Finaletto Nr. 6, S. 32f.)

Die Rolle der guten Fee übernimmt dabei die Directrice eines Warenhauses (I 7-11, S. 21-35).

Malmberg gibt der Tochter seines alten Freundes noch einen Rat mit auf den Weg (Duett Nr. 3, S. 20):

Zu jedem kommt einmal das Glück / Und klopft an seine Tür ganz leis, / Dann ruf' „Herein“ im Augenblick, / Damit es dich zu Hause weiß. / Wenn du sein Klopfen überhörst, / Besucht es dich kein zweites Mal, / Und wenn du noch so traurig wärest, / Es bleibt vom Glück / Nur eins zurück: / Das Märchenwort „Es war einmal“.

Das ist freilich gerade *nicht* märchentypisch, denn nicht nur Wagners *Parsifal* beweist, daß Märchenhelden immer eine zweite Chance bekommen, wenn es nötig ist: Aschenbrödel läuft ihrem Prinzen bei allen drei Ballfesten weg, und er kriegt sie zuletzt doch.

Dafür ist Pedersens Yacht „ein schwimmendes Märchen“ (II 2, S. 38), das nur auf die Prinzessin wartet²¹. Der Frauenhaß des Millionärs²² hat keine Chance gegen Kitty, die nicht nur attraktiv, sondern auch schlagfertig ist und obendrein hervorragend kochen kann. Ganz offensichtlich ist es nicht nur die Sorge, Rosenquist könne die Situation mißdeuten, die ihn veranlaßt, sie als seine Frau auszugeben (Duett Nr. 10). Damit die Geschichte über weitere anderthalb Akte trägt, muß Kittys Schwester, eine Reporterin, die als Boy verkleidet auch an Bord ist, ihr raten, es ihm „ganz furchtbar schwer“ zu machen (II 7, S. 62); so hält sie den verliebten Millionär auf Distanz und zaubert sogar noch einen falschen Ehemann aus dem Hut²³ (III 9). Wenn sich alles aufklärt, nimmt Pedersen gelassen hin, daß man ihn zum besten gehalten hat, und alles ist eitel Sonnenschein.

20 Er erklärt sich Pedersens Sinneswandel damit, daß der Chef seinen Verhandlungspartner Rosenquist, der „die kleinen Mädlechen“ liebe, günstig stimmen wolle, S. 13.

21 Der Märchencharakter des Geschehens wird mehrfach unterstrichen, vgl. Melodram Nr. 8, S. 41 (Kitty), Duett Nr. 10 S. 60 (Pedersen), II 8 S. 66 (Kitty als „Fee aus Märchenland“, Rosenquist).

22 Schon sehr bald (II 4, musikalische Szene Nr. 8a) sieht er sich genötigt, (erfolglos) moralische Unterstützung bei Schopenhauer und Nietzsche zu suchen.

23 Bevor einer von Pedersens Angestellten diese Rolle übernimmt, ist Kitty ratlos und wendet sich hilfesuchend an die Zuschauer im Saal (Chanson Nr. 14): „(Zu einer Dame im Publikum mit Herrennachbarschaft) Ich bitte, wollen Sie mir nicht bis morgen / Den werten Gatten oder Bräut'gam borgen? / Ich schwör's, Sie kriegen das geborgte Glück / Ganz unbeschädigt, wie es war, zurück.“

Oft werden märchentypische Motive nur schlaglichtartig beleuchtet: In Bruno Granichstaedens *Orlow* spielt Jefferson für die kleine Stenotypistin Dolly den „Märchenprinzen“ und schenkt ihr einen Tag, an dem sie alles haben kann, was sie will – wobei seine Rolle eher noch die eines guten Geists ist (wie im Märchen von Aladin), denn seine fast unbeschränkten finanziellen Mittel sind für das arme Mädchen das größte Wunder, das sie sich vorstellen kann. Auch die Marquise in Reinhardts *Süßen Grisetten* tritt wie eine Märchenfee in Juliens Leben (s.Kap. III).

Babuschka, das „Küken“, das eigentlich noch gar nicht auf den Ball darf (Oscar Straus, *Der letzte Walzer*), aber trotzdem ihren drei älteren Schwestern den begehrtesten Junggesellen wegschnappt, genügt damit der Märchenkonvention, daß der Held sich die Jüngste als Braut wählt²⁴ (was man hier, nicht nur wegen der gänzlich unheldischen Erscheinung des Lebemanns Ippolith, durchaus ironisch verstehen kann).

Das Lied von der Vilja, dem „Waldmägdelein“, in der *Lustigen Witwe* (Nr. 7, S. 59-62) zitiert eher eine Sage als ein Märchen²⁵: Die Vilja zieht einen Jäger in ihr „felsiges Haus“, schenkt ihm jedes menschliche Maß übersteigende Lust und verläßt ihn dann. Hanna sorgt damit bei ihrem pontevedrinischen Fest für Lokalkolorit, zugleich macht sie Danilo ein indirektes Angebot. Die Geschichte dient als Vehikel, das es den beiden ermöglicht, verdeckt ihre Beziehungsprobleme zu erörtern, genauso wie im Duett vom „dummen Reitersmann“ (Nr. 8) und in Danilos Lied von den Königskindern (II. Finale Nr. 12, S. 112-115)²⁶, das nur den Anfang der Volksballade (leicht abgewandelt) beibehält:

Es waren zwei Königskinder, / Ich glaube, sie hatten sich lieb. / Sie konnten zusammen nicht kommen, / Wie einst dies ein Dichter beschrieb.

Was folgt, ist seine und Hannas eigene Geschichte: Der Prinz blieb „verschlossen“ („Er hatte dafür seinen Grund“), woraufhin die Prinzessin einen anderen heiratete.

Auch „die Geschichte von der stolzen Königstochter die keinen Mann wollte“, die Sári in Kálmáns *Zigeunerprimas* ihren Geschwistern vorsingt²⁷ (Lied Nr. 3), kommt wie ein Märchen daher, der Anfang zitiert geradezu das Grimmsche Märchen vom König Drosselbart (ATU 900). Allerdings wird hier der Stolz der Prinzessin nicht gebrochen, vielmehr wird sie die Freier dauerhaft mittels der Ankündigung los, ihr Gemahl werde keinesfalls Thronfolger werden, sondern

24 Vgl. Katalin Horn, *Jüngste, Jüngster*, in: EM, Bd 7, Sp. 801-811: 805f.

25 Die Samovila / Vila, die Hanna (S. 59) als „Fee“ bezeichnet, ist in der südslawischen Folklore ein weiblicher Naturgeist; diese Geschöpfe werden als „wunderschöne Mädchen (Frauen), mit langen offenen blonden (goldenen) Haaren“ vorgestellt, Erzählungen von der Liebe einer Vila zu einem Sterblichen sind nicht selten, vgl. Jordanka Koceva, *Samovila*, in: EM, Bd 11, Sp. 1105-1110.

26 Vgl. auch Klotz 2004, S. 171, und vor allem Quissek 2012, S. 84f.

27 Kálmáns Vorliebe für den Kinderchor, der hier wie z.B. auch in *Gräfin Mariza* Nr. 2 (die Kinder danken Tassilo, weil er sich für ihre Eltern eingesetzt hat) beteiligt ist, scheint in der zeitgenössischen Operette singulär.

bleiben, was er vorher war – alle waren nur an Macht und Reichtum interessiert, das Mädchen hatte also recht, sie abzulehnen.

Der verliebte Vasil (Johann Strauß, *Jabuka*) erzählt Annita, die sich (noch) reserviert verhält, die Geschichte von der Liebe des Sonnenstrahls zur Sonnenblume („Es war einmal, es war einmal im Märchen nur“), die ihn, „das Köpfchen trotzig abgewandt“, zurückweist, ehe sie sich eines besseren besinnt.

La Cocardière hat Rose, Offenbachs schöne Parfumverkäuferin, an ihrem Hochzeitstag in seine Wohnung gelockt, schleicht im Dunkeln zu ihr und gibt sich als ihr Bräutigam Bavolet aus (*La Jolie parfumeuse* II 4, Duett). Wenn er ihre Hände nimmt, wundert sie sich über die „großen Finger“, er antwortet: „Si j’ai de grands doigts, belle Rose, / Ah! c’est pour mieux serrer les tiens.“ [*Ich habe große Finger, schöne Rose, um die deinen besser drücken zu können*], was sie an die Geschichte vom Rotkäppchen, „l’histoire du petit chap’ron rouge“ bei Perrault²⁸, erinnert; die große Stimme hat er, um besser „Ich liebe dich“ zu sagen, die großen Ohren, um ihr besser zuzuhören, und die Zähne, um sie zu fressen; sie wird aber mißtrauisch, weil seine Stimme nicht wie die von Bavolet klingt, und er erreicht sein Ziel nicht.

Bernhard Buchbinder erzählt in der *Försterchristl* (Georg Jarno, 1907) eine Geschichte, der durchaus sozialkritisches Potential innewohnt: Als Soldat hat Földessy einen Offizier tötlich angegriffen, der seine Schwester verführt hatte, und war desertiert, um seiner Strafe zu entgehen; wenn er (Jahre später) denunziert wird, droht ihm ein Todesurteil²⁹. Dem Libretto zufolge hat freilich das grausame Gesetz den Glauben an die Güte des Kaisers nicht erschüttert: Die Protagonistin reist nach Wien in der festen Überzeugung, Földessys Freilassung erreichen zu können. Das Geschehen, das zum glücklichen Ende führt, trägt klar märchenhafte Züge: Ohne es zu wissen, hat sich Christl längst die Sympathie und Achtung Josephs II. erworben. Ihr gegenüber verhält sich der Kaiser wie Hārūn ar-Rašīd in den Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht*³⁰, der incognito auftritt, um die Menschen zu prüfen (Joseph dringt als einfacher Jäger in Christls Revier ein) und seine Macht zugunsten derer einsetzt, die er für würdig befunden hat (Joseph begnadigt Földessy und sichert seine und Christls Zukunft). Wie ein guter Geist ver-

28 Vgl. *Le petit chaperon rouge* (Charles Perrault, *Contes. Textes établis et prés. par Marc Soriano*, Paris 1991, S. 258-260): „Ma mère-grand, que vous avez de grands bras? C’est pour mieux t’embrasser, ma fille“, etc.

29 Jedenfalls nach den Vorstellungen, die sich das Publikum von militärischer Disziplin im Ancien Régime machte. Die historische Forschung konnte unterdessen zeigen, daß „individuell ausgehandelte oder pauschal verkündete Begnadigungen“ von Deserteuren „im 18. Jh. beinahe regelmäßig“ begegnen (Michael Sikora, *Desertion*, in: *EnzNZ*, Bd 2, Sp. 927-929: 928).

30 Vgl. Ulrich Marzolph, *Hārūn ar-Rašīd*, in: *EM*, Bd 6, Sp. 534-537.

schwindet er aus dem Leben seiner Schützlinge, sobald ihnen keine Gefahr mehr droht (Joseph II. und Christl leben ihr Begehren nicht aus)³¹.

Wie die Operette ‚psychologisch‘ gemeinte Geschichten mittels relativ geringfügiger Veränderungen ins Märchenhafte umbiegt, zeigt ein Vergleich von *Meine Schwester und ich* (Benatzky, 1930, Robert Blum, s.o. Kap. III) mit der französischen Vorlage: In der Komödie von Georges Berr und Louis Verneuil (1931) ist Prinzessin Irène, eine junge Witwe von 25 Jahren, mit dem Comte de Chazelles verlobt, der sie liebt, aber seine Gefühle hinter der Maske des eleganten Weltmanns verbirgt³². Angewidert von der Oberflächlichkeit ihrer Standesgenossen, fühlt sich die Prinzessin von Bildung und Intelligenz des angehenden Gymnasiallehrers³³ Roger Fleuriot angezogen, den sie (wie bei Benatzky) beauftragt hat, ihre Bibliothek zu ordnen (Prinzessin Irène hat ein Gespräch über Literatur und über Fleuriots berufliche Pläne belauscht, das er mit ihrer Privatsekretärin Henriette führte; seiner Auftraggeberin gegenüber ist der junge Mann extrem gehemmt). Da Roger zwischen sich und Irène einen „unüberwindlichen Graben“ sieht (S. 149), erfindet sie spontan die Schwester ‚Geneviève Giffart‘, die sich von ihrer vornehmen Familie losgesagt hätte und angeblich in Nancy (am Gymnasium dort soll Fleuriot unterrichten) als Schuhverkäuferin arbeitet. Wenn er in dem bewußten Schuhgeschäft die Prinzessin als Ladenmädels wiedertrifft, verliebt er sich sofort in sie³⁴. Chazelles, der Irène gefolgt ist, warnt sie, Roger liebe das Ladenmädels ‚Geneviève Giffard‘, nicht sie (S. 200); wenn er ihm das Geständnis entlockt, er habe die Prinzessin immer unausstehlich gefunden, demaskiert sie sich wütend (ebd.), läßt sich aber von Roger überzeugen, er hätte sie von Anfang an geliebt und nur nicht gewagt, sich das einzugestehen (S. 205). Die beiden beschließen spontan zu heiraten, aber acht Tage später ist Ernüchterung eingekehrt (III. Akt): Irène muß sich eingestehen, daß Roger wirklich nur ‚Geneviève‘ liebt; mit der Rolle des künftigen Ehemanns einer reichen, eleganten Frau ist er rettungslos überfordert. Chazelles, der das alles vorausgesehen und auf seine Chance gewartet hat, hilft ihm, in sein früheres Leben zurückzukehren (und macht ihn darauf aufmerksam, daß Henriette in ihn verliebt ist, S. 237); Irène wird Chazelles heiraten. – Im deutschen Buch ist die Prinzessin nicht verlobt, einen ernstzunehmenden Rivalen für Fleuriot gibt es nicht; sie spielt die Rolle der Schuhverkäuferin über längere Zeit, die beiden werden vertraut miteinander und heiraten schließlich. Meinungsverschiedenheiten, die es auch hier gibt, veranlassen die

31 Das „alte indische Märchen [...] vom Erwachen der Frau“, das in Künnekes *Großer Sünderin* Schrenk der Herzogin Sibylla erzählt (s.u. Kap. V), scheint eher ein Mythos oder eine ätiologische Sage als ein Märchen (zur Gattungssystematik s. Hannsjost Lixfeld, *Ätiologie*, in: EM, Bd 1, Sp. 949-953).

32 Irènes Vater (die Rolle ist bei Benatzky und Blum gestrichen), ein Lebemann (er hält eine, offensichtlich nicht sonderlich talentierte, Revue-Sängerin und -Tänzerin mit dem hübschen Namen Suzy Flüte aus), ist überzeugt, in Chazelles den richtigen Schwiegersohn gefunden zu haben.

33 Bei Berr / Verneuil unterrichtet er französische Literatur, in der deutschen Fassung mutiert er zum Musikprofessor.

34 Blums und Benatzkys zweiter Akt ist über weite Strecken eine nahezu wörtliche Übersetzung der französischen Vorlage (Filosels Schuhgeschäft, das kurz vor der Pleite steht, seine Verkäuferin Irma, die ihn heiraten will, der Kunde, der alle drei Jahre ein paar Schuhe kauft, Fleuriots erster, kurzer Besuch, bei dem er Irène verfehlt, etc.); aber während Irma im deutschen Buch abends als Tänzerin in einer Revue auftritt und sich von Männern aushalten läßt, zeichnet die Vorlage sie als Prostituierte (M. Biche zahlt ihr für jeden Besuch 100 Francs, wie er Irène erklärt, S. 184).

Prinzessin, die Scheidung einzureichen (die Gerichtsverhandlung – zweifellos nach dem Vorbild von Leo Falls *Geschiedener Frau* – als Rahmen gibt Gelegenheit, die unterschiedlichen Standpunkte darzulegen), aber da die beiden immer noch sehr verliebt sind, beschließen sie, es noch einmal zu versuchen. Die Probleme ihres Zusammenlebens, das zeigt die Komödie von Berr und Verneuil eindrucksvoll, scheinen nicht lösbar; da aber „im Kunstwerk der Gang der Ereignisse in dem Moment stehen[bleibt], da das Erzählen abbricht“³⁵, bleiben die beiden für immer zusammen, wenn die Prinzessin die Scheidungsklage zurückzieht. Damit wird der kleinbürgerliche Intellektuelle Fleuriot zu einem armen Müllersburschen oder Gänsehirtin, der sich in der Rolle des Fürsten oder Landesherrn stets mühelos zurechtfindet.

BEISPIELANALYSE: FRANZ LEHÁR, *EVA* (1911), BUCH: A.M. WILLNER / ROBERT BODANZKY

Alle Kritiker sind sich einig, daß *Eva* „eine aktualisierte Aschenbrödelgeschichte“ ist³⁶. Wenn sie – im geborgten Kleid – zum Fest erscheint, das Octave für seine Pariser Freunde gibt, vergleicht sie sich mit „dem Aschenbrödel im Königssaal“ ((1) Melodram und Duett Nr. 13, S. 94). Er spielt mit ihr die Geschichte der Brüder Grimm nach: Wie Aschenbrödel, „Als sie um Gold und Kleider bat“, sagt Octave den „Zauberspruch“ („Bäumchen, Bäumchen, rütt’le dich, / Bäumchen, Bäumchen, schütt’le dich, / Mach mich reich, / Allsogleich / Wirf Gold und Kleider über mich!“³⁷, S. 96), bevor er ihr eine Perlenkette um den Hals legt³⁸.

Im Aschenbrödel-Märchen kann freilich nicht der Königssohn das Mädchen für den Ball schmücken³⁹, bei dem sie strahlend schön und geheimnisvoll plötzlich auftaucht und ebenso plötzlich wieder verschwindet. Die Librettisten erzählen das Märchen gleichsam spiegelverkehrt: Die Protagonistin der Grimms ist Aschenbrödel für ihre böse Stiefmutter und deren Töchter, die das mutterlose Mädchen quälen und demütigen, der Prinz und die Ballgäste halten sie für ein „fremdes Königsfräulein“. Wenn der Pariser Lebemann Octave Flaubert persönlich die Leitung seiner Glasfabrik unweit von Brüssel

35 Lotman 1973, S. 326; s.u.

36 Klotz 2004, S. 501; vgl. Frey 1999, S. 141, u.a.m.

37 Im Grimmschen Märchen lautet die Formel: „Bäumchen rüttel dich und schüttel dich! / Wirf Gold und Silber über mich!“ (Grimm 1993, S. 104f.).

38 Im zweiten Akt ((1) S. 62/64) erfahren wir, daß er die Kette für seine Geliebte, die Sängerin Lavallière vom Moulin Rouge, gekauft hat, die sie „nicht mehr schnappen konnte“, weil Octave Paris verlassen mußte.

39 In August Pepöcks *Geborgter Frau* (s.o.), wo Malmberg, Pedersens Sekretär, der Kitty als Stenographin engagiert, und die Warenhaus-Direktrice Arlette als gute Fee das Aschenbrödel ausstatten, ist es zwar der ‚Prinz‘, der (über das Firmenkonto) ihre Garderobe bezahlt, aber das weiß er nicht.

übernimmt, erregt das hübsche „Fabrikmädel“ Eva seine Aufmerksamkeit ((1), S. 38f.), er weiß genau, daß er ein „süßes Aschenbrödel“ vor sich hat.

Dagegen ist sie für die Fabrikarbeiter, die sich nach dem Tod ihrer Mutter um Eva gekümmert haben (wie Donizettis Regimentstochter⁴⁰, oder eher noch wie Lecoqs Tochter der Madame Angot⁴¹ hat sie viele Väter, und auch Mütter), eher eine Prinzessin: Zu Beginn wird Flaubert, der neue Chef, erwartet, die Art, wie er künftig das Unternehmen führt, muß gewichtige Konsequenzen für die Lage der Arbeiter haben; das scheint aber an Evas zwanzigstem Geburtstag kaum jemanden zu interessieren⁴². Die Belegschaft⁴³ hat ein Festprogramm organisiert und viele Geschenke beschafft, denn „was täten wir, wenn sie nicht wär“, / Klein Eva, uns're Sonne!“ ((2), Introdution Nr. 1, S. 10; dieser Teil fehlt (1)).

Im Libretto wird das Märchen durch ein anderes Erzählmuster überlagert: So wie wir Eva kennenlernen, haben wir allen Grund, uns über ihre Zukunft Sorgen zu machen. Obwohl sie ihre vielen ‚Väter‘ gern hat und verspricht: „Für heut' und alle Zeit / Geh' ich mit Euch durch Dick und Dünn, / mit Euch durch Freud und Leid“ ((2) Lied Nr. 2, S. 14; fehlt (1)), fühlt sie sich in ihrer Welt doch nicht wirklich heimisch⁴⁴:

Bin ich auch vor allen geliebt, / Ist's nur Liebe, die mich umgibt, / Meine Seele nie die
Ruhe fand, / Nie die Sehnsucht entschwand... / Anders war es einst, lang ist's her, /
Lichter Tage Glanz, 's ist nicht mehr! / Nur ein stilles Sehnen nach dem fernem Glück
/ Blieb zurück. ((2) Nr. 2, S. 15)

Evas Vater war ein Lebemann (wie Octave), der ihre Mutter aushielt; sie erinnert sich noch an die schöne Frau und an den Luxus, der sie in ihren ersten Lebensjahren umgab ((1) Melodram und Lied Nr. 2):

Im heimlichen Dämmer der silbernen Ampel, / Die Kerzen beim Spiegel flackerten
leis'... / Spinwebdünn Seide umschillert die Glieder – / Die Sommernacht war so

40 Diese Parallele zieht schon Schneiderei 1984, S. 146.

41 *La Fille de Madame Angot* wurde bis zum Ersten Weltkrieg auch im deutschen Sprachraum viel gespielt, vgl. Gier 2010, S. 159-164.

42 Nur zwei junge Arbeiterinnen wollen wissen, ob er „jung? – Alt – Verheiratet? – Ledig?“ ist, S. 10.

43 Daß nicht nur die Arbeiter, sondern auch die beiden Angestellten (Buchhalter) Voisin und Prunelles an der Geburtstagsfeier teilnehmen (vgl. S. 10), wirft ein bezeichnendes Licht auf Evas Position in der Fabrik.

44 Als Geburtstagsgeschenke erhält Eva neben einem Sparbuch mit 1200 Francs ((1), S. 10) eine Aussteuer (Nebentext, S. 6), d.h. aus der Sicht der Arbeiter ist ihr der Weg zur Heirat (vermutlich mit einem der ihren) vorgezeichnet, obwohl sie „in ihrem ganzen Wesen von ihrer Umgebung merklich ab[sticht]“ ((1), Nebentext S. 8) und Erinnerungen an ein anderes Leben hat, von dem ihre Väter und Mütter nichts ahnen.

schwer und heiß. / ...Unter langen Wimpern die schattigen Augen / Und die dunklen Perlen im rosigen Ohr, / Aus schneeigen Schultern gleich einer Lilie / Wuchs königlich schlank der Hals empor... [...] So war meine Mutter, / So möchte ich sein, / Umstrahlt von des Märchens lockendem Schein [...]

Aber die Mutter wurde von ihrem Liebhaber verlassen, sie starb mittellos und einsam, nachdem sie ihre Tochter einem alten Freund, dem Arbeiter Larousse, anvertraut hatte ((1), S. 14). Dem liegt es fern, die Klassengesellschaft in Frage zu stellen: „s muß schließlich Unterschiede geben, / Für jede taugt nicht gleich ein Seidenkleid“ ((1) I. Finale Nr. 7, S. 50). Eva hat diesen Satz offenbar oft gehört, da sie ihn zitiert, wenn Octave ihr einzureden versucht, sie sei zu höherem geboren (S. 52); und sie fährt fort: „Die goldenen Schlösser, / Die schenkt man sich besser, / Der Märchenprinz bleibt leider aus“ ((2), S. 40; (1) fehlt die Passage).

Gegenüber dem vornehmen Herrn, über dessen Absichten sie kaum in Zweifel sein kann, leugnet sie die Wünsche, die sie vorher ((1) Lied Nr. 2⁴⁵) bereits deutlich artikuliert hat⁴⁶:

Wär' es auch nichts als ein Augenblick, / Wär es auch nichts als ein Traum vom Glück, / Müßt' gleich dem Frühling es wieder entflieh'n, / Wär's nur so lang, wie die Rosen uns blüh'n, / Ist's nur ein Tag, den man glücklich ist, / Nur eine Stund', die man nie vergißt. / Wär's nur ein Trugbild, ein Wahn, ein Phantom, / Sag' ich zum Glück: „Komm'! Komm'!“ / Ist's ein Versinken im wirbelnden Strom, / Sag' ich zum Glück: „Komm'! Komm'!“

Eva fühlt sich gefangen in ihrer ärmlichen, eintönigen Existenz⁴⁷ und träumt halb unbewußt von sexueller Erfüllung. Ihr Traum von der einen

45 Zu diesem „süchtigen Walzer“ als „leitmotivischer Parole“ des Stücks vgl. Klotz 2004, S. 505f.

46 Wenn Octave ihr im Finale ((1) Nr. 7, S. 54) das Bild des Luxus malt, in dem sie (mit ihm) leben könnte: „Statt dieser Bluse ein Negligé, / Ganz duftig schillernd und spinnwebdünn“, ruft das letzte Adjektiv (s.o., Zitat Nr. 2) ihre eigenen Traumbilder wieder hervor ((1), S. 54): „...Reich flutend, gleich gesponnenem Gold, / Duftig und schwer [...]“

47 Der Vergleich mit Ernst von Wildenbruchs Schauspiel *Die Haubenlerche* (1891; Text abrufbar unter <http://www.zeno.org/Literatur/M/Wildenbruch,+Ernst+von/Dramen+-/Die+Haubenlerche>, 27.1.2014), dem das Libretto von Willner und Bodanzky „nachempfunden“ ist (Frey 1999, S. 141), zeigt, daß Evas Glücksstreben und ihr Wunsch auszubrechen erst auf die Libretisten zurückgehen: Wildenbruchs Lene ist zufrieden mit dem Leben in der (hier Papier-)Fabrik, sie liebt einen tüchtigen Arbeiter und will ihn heiraten. August, der (nicht mehr ganz junge) Fabrikbesitzer, der in etwas weltfremdem Idealismus die Klassenschranken einreißen will und vom Proletariat die Erneuerung der Kultur erhofft, hat sich in das Mädchen verliebt und hält bei der Mutter um ihre Hand an; da Lene annimmt, „der Herr August“ würde einen Kuraufenthalt für ihre kranke Mutter nur bezahlen, wenn sie ja sagt, verlobt sie sich mit ihm, ist aber verzweifelt wegen der Trennung von ihrem Paul und weil August sie entsetzlich einschüchtert. Augusts Bruder Hermann, ein (angehender) Lebemann, entspricht Octave: Er überredet Lene, mit ihm nach

„Stund’, die man nie vergißt“, steht nun freilich dem Märchenglück so fern wie nur möglich: Es geht im Märchen um Gelingen oder Scheitern einer Existenz. Natürlich ist der Prinz rasend verliebt in sein Aschenbrödel, das ist aber nebensächlich gegenüber der Tatsache, daß er eine Gefährtin (und Königin) findet, mit der er glücklich und zufrieden bis ans Ende seiner Tage leben kann. Dagegen steuert *Eva* bis zum zweiten Finale scheinbar unaufhaltsam auf die traurige Geschichte eines ‚gefallenen Mädchens‘, auf einen Dimenroman zu: Die Titelheldin ist im Begriff, sich ins frivole Milieu der ‚Pariser Pflastertreter‘ zu verirren, in dem Octave, sein Freund Dagobert und Pipsi zu Hause sind⁴⁸. Die erotische Freizügigkeit, zu der sich die Pariser bekennen ((1) Marsch-Oktett Nr. 8, S. 68: „Und wenn auch der Philister / Den Stab darüber bricht – / Was Schön’res als die Sünde / Gibt’s doch auf Erden nicht“, S. 55), ist auch für *Eva* verlockend. Octave könnte ihr erster Liebhaber werden, dem bald andere folgen würden: „Und blüht nicht ewig diese Liebesrose, / Ist’s auch mitunter nur ’ne kurze Chose, / Pariser Mädél, wer dich nur sieht, / Pariser Mädél, vor Liebe glüht!“ (ebd.) Wie es weiterginge, läßt sich nicht prognostizieren: *Eva* könnte zur großen Kurtisane aufsteigen⁴⁹, reich werden und ihr Leben viel später als tugendhafte, allseits geachtete Dame beschließen wie *Liane de Pougy* (oder *Hortense Schneider*), oder elend zugrundegehen wie ihre eigene Mutter oder *Zolas Nana*.

Wenn *Eva* der Musik lauscht, zu der die Pariser feiern, wird sie von *Octave* überrascht ((1) Melodram Nr. 10, S. 76/78)⁵⁰ und eingeladen. *Pipsi* leiht

Berlin durchzubrennen, angeblich, damit *August* ihre Verlobung löst – in Wirklichkeit will er das Mädchen zu seiner Geliebten machen. Sie planen, sich nachts aus dem Haus zu schleichen, um den Vier-Uhr-Zug zu erreichen; während sie den richtigen Zeitpunkt abwarten, fällt er über sie her und wird von seinem Bruder überrascht, der jetzt endlich erfährt, daß *Lene* einen anderen liebt, und sie freigibt.

48 Klotz 2004, S. 506 weist darauf hin, daß *Lehár* das „individuell ersehnte volle Glück“ in den Formen Melodram + Lied bzw. Duett „im Tempo einer Valse moderato“, „das kollektiv erzielte halbe Glück“ der Lebewelt „in rhythmisch scharf akzentuierten Marschensembles“ evoziert.

49 Das ist die Geschichte von *Lehárs Giuditta* (1934), die ebenfalls dem Vorbild ihrer Mutter folgt („in meinen Adern drinn’, / Da rollt das Blut der Tänzerin, / Denn meine schöne Mutter war / Des Tanzes Königin / Im gold’nen Alcazar“, Lied Nr. 16) und dabei todunglücklich ist, weil sie *Octavio*, ihre einzige wahre Liebe, nicht vergessen kann. – *Meilhac* und *Halévy* erzählen in *Le Château à Toto* die Erfolgsgeschichte des Bauernmädchens „*la Falotte*“, die es in Paris zur (falschen) *Vicomtesse de la Farandole* gebracht hat: Statt einem paar Holzschuhen besitzt sie jetzt vier Kutschen, vgl. ihre *Couplets*, S. 49f.

50 Ihr Duett (Nr. 10, S. 80) ist unverstellter Ausdruck des Begehrens: „*Octave*. [...] Deine Wangen färbt tiefes Glüh’n, / Deine Blicke vergeblich mich flieh’n! / Kannst du die Sonne entbehren, / Dem Frühling das Blühen verwehren? / So süß wie im Mai / Schwebt ein seliges Wünschen herbei... / Fort mit dem heimlichen Bangen, / O gib dich dem Zauber gefangen, / Der hold dich bezwingt, / Wenn das Lied junger Liebe erklingt!“

dem „süßen Aschenbrödel“ ein Kleid, von ihrem Märchenprinzen bekommt sie die Perlenkette (s.o.). Danach nimmt sie ihren Traum-Walzer „Wär“ es auch nichts als ein Augenblick“ wieder auf ((1) Duett Nr. 13, S. 96/98) und gesteht aus freien Stücken: „Octave... ich liebe dich...“ (S. 98) – sie scheint bereit für die eine Stunde, die man nie vergißt.

Daß es nicht dazu kommt, liegt an seiner Reaktion auf das Eindringen der Arbeiter, die Eva aus den Fängen des Verführers befreien wollen (II. Finale Nr. 14). Das Mädchen scheint vergessen zu haben, daß es kurz vorher noch mit seinen ‚Vätern‘ „durch Dick und Dünn“ gehen wollte ((2) Lied Nr. 2, s.o.), wenn die Arbeiter Octave angreifen, „hält sie zu ihm“ (wie Larousse entgeistert feststellt) und „deckt ihn mit ihrem Leibe“ (Nebentext, S. 110). Innerlich hat sie sich vollständig von ihren alten Freunden gelöst; Larousse hat sie nicht daran hindern können, zum Fest zu gehen, sie wird sich auch nicht davon abhalten lassen, die Fabrik zu verlassen und sich Pipsi anzuschließen. Octave aber (der sich vorher im spielerischen Dialog mit einer Statuette der biblischen Eva eingestanden hat, daß er in seine Eva „Seriös! Zum erstenmal“ verliebt ist, (1) Musikalischer Monolog Nr. 11, S. 84/86) behauptet zunächst gegenüber den Arbeitern, Eva wäre seine Braut, und erwartet dann von ihr, daß sie ihm für die „kleine Notlüge“ (II. Finale Nr. 14, S. 112) Beifall spendet und ihm nach Paris folgt.

Weil er ihr so brutal eindeutig zeigt, daß er in ihr nichts anderes als eine Geliebte zu sehen vermag, verläßt sie ihn. Im dritten Finale (Nr. 18, S. 136) versucht sie ihm klarzumachen, was er ihr angetan hat:

Dann sollt' ich zurück ins Kleine, ins Enge, / Zurück in die dumpfe, alltägliche Not
 – / Da riß ich mich los – hinaus ins Gedränge, / Hinaus in die Welt, was immer auch
 droht! / Es schlummerte in mir das Blut meiner Mutter! / Sie haben es *aufgepeitscht*
 in mir! / *Sie* waren es, der diesen Weg mir zeigte – / *Sie finden* auf diesem Weg mich
 hier! / ...Ein Abenteuer war's für Sie... / Was es für *mich* war, Herr Flaubert, / Das
 können Sie nicht ermessen! / Für mich war's das Ende der ganzen Welt, / Ein tödliches
 Dunkel, durch nichts erhellt, / Der Abschied vom Frühling, / Der Abschied vom
 Glück, / Und nimmer kehrt diese Stunde zurück!

Das wäre eine durchaus nachvollziehbare Begründung dafür, daß sie sich verkaufte.

Nur: Das tut sie nicht. Pipsi ist es in kürzester Zeit gelungen, aus Eva eine bewunderte *femme chic* zu machen, die es sich leisten kann, die Männer zapeln zu lassen und huldvoll teure Geschenke ohne Gegenleistung anzunehmen.

men⁵¹. Der Kritiker des Wiener *Fremdenblatts*⁵² spottete über den „Herzog, der ihr eine Villa schenkt und Eva, wie es in der Erklärung des Programms heißt, nur platonisch verehrt. Sollte es denn wirklich so selbstlose Herzöge geben?“⁵³

Man fühlt sich an Offenbachs *Périchole* erinnert, die, als sie sich vom Vizekönig von Peru als *Maîtresse* im Hofdamenrang engagieren ließ, ihrem Piquillo schrieb: „Pour les choses essentielles, Tu peux compter sur ma vertu“ [*für die wesentlichen Dinge kannst Du Dich auf meine Tugend verlassen*] – oder vielleicht eher noch an jene frommen Jungfrauen, die zur Zeit der Christenverfolgungen ins Bordell gesteckt wurden, wo ihnen aber durch Gottes Hilfe kein Leid geschah⁵⁴. Die Verführungsgeschichte endet nicht als Dirnenroman, weil der Schluß zur Erzählstruktur des Märchens zurückkehrt, die es unter Umständen gestattet, den Kuchen zu behalten *und* aufzuessen (s.u.).

Zumindest den aufmerksamsten unter den Parkettbesuchern dürfte nicht entgangen sein, daß die Librettisten aus einem Sozialdrama Wildenbruchs die Geschichte der Verführung eines unschuldigen (bürgerlichen, bzw. proletarischen) Mädchens durch einen sittenlosen (adligen, bzw. vermögenden) Mann gemacht haben, wie sie im 18. Jahrhundert in der Hochliteratur⁵⁵ beliebt war und zu ihrer Zeit in der Kolportage fortlebte; dabei unterlaufen sie die Erwartung eines spektakulären (unglücklichen) Endes, das ins pikant erotische

51 Was um so unwahrscheinlicher ist, als die großen Kurtisanen natürlich begehrenswerte Frauen, aber auch Prestigeobjekte waren; mit einem ehemaligen belgisches Fabriksmädel, das eine strahlende Schönheit sein mochte, aber noch keinen einzigen fashionablen Liebhaber aufzuweisen hatte, konnte man aber kaum angeben.

52 Lehar-Premiere im Theater an der Wien, 25.11.1911, zitiert bei Schneiderei 1984, S. 146. – Woher der plötzliche Reichtum der beiden Frauen stammt, bleibt unklar. Pipsi hat es von der Verkäuferin im „Magasin Printemps, Abteilung Herrenwäsche“ ((1), S. 36) zur „ersten Marchande de Modes von Paris“ (S. 118) gebracht – wer sollte ihr das Geschäft gekauft haben? Etwa Eva mit dem Geld des Herzogs, der sie verehrt?

53 Fast noch unwahrscheinlicher ist, daß zwischen Pipsi und ihren ritterlichen Beschützern nie etwas vorgefallen sein soll: Für ihren Jahresurlaub sucht sie sich jeweils einen „platonischen Retter“, dem sie erklärt, sie wäre auf der Flucht vor ihrem Mann, der sich „eine Stunde nach der Hochzeit zu Tätlichkeiten [habe] hinreißen lassen“ ((1), S. 30, 36). Mit ihrem Beschützer verbringt sie zwei Wochen „ganz angenehm – und was das Wichtigste ist: [Ihre] Tugend erleidet dabei nicht den geringsten Defekt“ (S. 36). Wenn sie scheinbar verzweifelt in sein Zimmer stürzt, dreht sie jedesmal das Licht ab; der naive Dagobert verhält sich in dieser Situation sehr korrekt ((1) Duett Nr. 5), Prunelles, Buchhalter und Lebewann, ein Jahr vorher war offensichtlich wesentlich unternehmender (S. 72) – und dennoch soll es ihr gelungen sein, ihn die folgenden vierzehn Tage auf Distanz zu halten?

54 Das wird u.a. von Lucia von Syrakus, Agatha von Catania und Irene von Thessaloniki berichtet (vgl. z.B. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*. Ed. critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, seconda ed., 2 Bde, Firenze 1988, S. 51f., 256f.).

55 Das klassische Beispiel ist Samuel Richardsons Roman *Clarissa Harlowe* (1747/48).

Detail gehen müßte, indem sie das gefallene Mädchen zu Aschenbrödel, d.h. zu einer der unschuldigsten und sympathischsten weiblichen Figuren der Grimmschen Sammlung, stilisieren. Nicht nur Lehárs allgemein gerühmte⁵⁶ Musik, auch die raffinierte Montage des Textbuchs⁵⁷ hat ästhetischen Reiz.

WELTSICHT DES MÄRCHENS

Bevor Wagner die Dichtung seiner *Nibelungen*-Tetralogie entwarf, dachte er noch über eine heitere Oper nach dem Grimmschen *Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen*, nach; einem Freund berichtete er von seinem „schreck“, als ihm klar wurde, daß der dumme Kerl, der nie begreift, was Furcht ist, und sein junger Siegfried ein und dieselbe Person sind⁵⁸. Wie Wagner mag es später auch vielen Operetten-Librettisten ergangen sein: Oft genug, so kann man annehmen, haben sie erst nachträglich gemerkt, daß sie Märchenfiguren in Szene setzten und Märchensituationen kopierten.

Märchen wie Operette kennen Figuren, denen grundsätzlich alles gelingt, deren Wünsche immer in Erfüllung gehen. Die Heirat des Tagelöhners mit der Prinzessin als verdienten Lohn für uneigennütziges Verhalten, Zivilcourage o.ä. darzustellen, liegt dem Märchen dabei eigentlich fern; erst die Brüder Grimm suchen die heute so genannten Sekundärtugenden zu propagieren, ihre kindlichen Leser zu Gehorsam, Fleiß, Bescheidenheit etc. anzuhalten (man erinnere sich nur, wie es Goldmarie und Pechmarie bei Frau Holle ergeht). Feen, Geister oder Hexen fragen durchaus nicht immer, ob der menschliche Protagonist eine Belohnung oder Strafe ‚verdient‘ hat. Daß die Prinzessin im Märchen vom Froschkönig am Ende einen schönen Prinzen bekommt, ist eine himmelschreiende Ungerechtigkeit, denn diese verwöhnte, egozentrische Person hat versucht, einen Froschlurch um den versprochenen und verdienten Lohn für eine Dienstleistung zu prellen; nachdem das nicht gelungen ist, verhält sie sich ihm gegenüber so unhöflich wie nur möglich und wirft ihn zuletzt in mörderischer Absicht gegen die Wand. Der zum Prinzen gewordene Frosch hätte allen Grund sich zu fragen, ob eine Frau mit einem so schlechten Charakter wirklich die richtige Partnerin für ihn sein kann. Aber im Augenblick seiner Rückverwandlung ist das alles vergessen, die beiden lieben einander zärtlich und werden sehr glücklich miteinander.

56 Zu den zeitgenössischen Kritiken vgl. Schneiderei 1984, S. 149.

57 Frey 1999, S. 143 leitet aus ähnlichen Beobachtungen eine gegensätzliche Bewertung ab: „Die soziale Frage wird zum Groschenroman banalisiert. Aber die Diskrepanz von Sujet und Genre rächt sich. Die gesellschaftlichen Verhältnisse kompromittieren das Märchenmotiv.“

58 Brief an Theodor Uhlig vom 10. Mai 1851, dazu Wolfgang Schild, *Staatsdämmerung: zu Richard Wagners Der Ring des Nibelungen*, Berlin 2007, S. 68.

Im Märchen wie in der Operette kann man den Kuchen zugleich aufessen und behalten, wie z.B. das Grimmsche Märchen vom *Getreuen Johannes* zeigt: Der Diener, dem der König sein Glück mit einer Prinzessin aus einem fremden Land verdankt⁵⁹, ist zu Stein geworden; sein Herr erfährt, daß er ihn wieder zum Leben erwecken kann, wenn er seine beiden Kinder tötet und den Stein mit ihrem Blut bestreicht. Schweren Herzens entschließt er sich, die Kleinen zu opfern; aber sobald der Diener atmet und sich regt, vermag er auch die Kinder wieder zum Leben zu erwecken. Wer die richtige Entscheidung trifft, behält alles – genau wie jene Operettenhelden, die nicht wissen, daß die Frau, die sie lieben, und jene, die sie heiraten sollen, ein und dieselbe Person sind (s. Kap. III).

Ein guter Schneider muß nicht unbedingt das Zeug zu einem guten König haben. Im Märchen (vgl. *Das tapfere Schneiderlein*) scheint sich der einfache Mann in seiner neuen Rolle stets problemlos zurechtzufinden, er muß nicht erst lernen, wie man über ein Land regiert⁶⁰. Im übrigen bedeutet ein sozialer Aufstieg nicht nur Gewinn, sondern in der einen oder anderen Hinsicht auch Verlust (wenn Aschenbrödel als Prinzessin der Hofetikette gehorchen muß, kann sie schwerlich so unbeschwert wie früher Umgang mit den Tauben pflegen), die im Märchen (und in der Operette) nie⁶¹ zur Sprache kommen.

Der Märchenheld kann durchaus Fehler machen oder schuldig werden, aber er bekommt immer die Chance zur Wiedergutmachung. Der Weg dorthin kann unvorstellbar mühsam und langwierig sein: Um die Brüder zu erlösen, die der Fluch des Vaters in Raben verwandelt hat, muß ein Mädchen bis zur Sonne, zum Mond und zum Morgenstern wandern und sich zuletzt den kleinen Finger abschneiden, mit dem sich das Tor des Glasbergs aufschließen läßt (*Die sieben Raben*). In der Operette gibt es oft ‚nur‘ Streit oder Verstimmungen zwischen Verliebten; häufig sind bloße Mißverständnisse die Ursache, und die Probleme lösen sich schließlich wie von selbst⁶².

59 Nebenbei bemerkt, hat der König das Mädchen, in deren Bild er sich verliebt hatte, mit der Hilfe jenes Dieners gegen ihren Willen aus dem Reich ihres Vaters entführt (was sie ihm allerdings nicht übelnahm), und er hat Johannes, der ihm viele Beweise seiner grenzenlosen Ergebenheit gegeben hat, wegen mehrerer seltsamer Handlungen ohne nähere Prüfung des Sachverhalts zum Tod durch den Strang verurteilt (die Versteinerung des Johannes ist die – diesem bekannte – Strafe dafür, daß er dem König die Gründe für sein scheinbar widersinniges Verhalten nennt, durch das er ihn vor tödlichen Gefahren bewahrte).

60 In Gilberts und Sullivans *H.M.S. Pinafore* treibt der Rollentausch zwischen Matrose und Kapitän diese Vorstellung absurd auf die Spitze.

61 Ralph Benatzkys *Meine Schwester und ich* ist die Ausnahme, die die Regel bestätigt.

62 Vladimir Propp unterscheidet in seiner Strukturanalyse des Zaubermärchens (Propp 1975) zwei Sequenzen: Am Ende der ersten ist der Mangel behoben / das Unrecht wiedergutmacht, um dessentwillen der Held seine erste Suchwanderung unternommen hat; er verliert aber wieder,

In Kálmáns *Hollandweibchen* brüskiert Prinz Paul Prinzessin Jutta, indem er zum Hochzeitstermin einfach nicht erscheint. Sein Widerstand richtet sich gegen die Willkür der beiden Väter, die die Heirat schon vor Jahren beschlossen, den jungen Leuten aber nicht erlaubt haben, sich persönlich kennenzulernen; aber natürlich ist sein Verschwinden kränkend vor allem für die Braut. Juttas ‚Rache‘ besteht nun aber darin, Paul im Rollenspiel als holländische Kellnerin in sich verliebt zu machen, mit vorhersehbarem glücklichem Ausgang.

Hier zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zum Märchen, das die negativen Erfahrungen, die zum menschlichen Leben gehören, keineswegs ausblendet: Das Aschenbrödel verliert früh seine Mutter und trauert um sie („Das Mädchen ging jeden Tag hinaus auf ihr Grab, und weinte und blieb fromm und gut“⁶³). Hänsels und Gretels Eltern entschließen sich, ihre Kinder im Wald auszusetzen, weil sie buchstäblich nichts mehr zu essen haben. Die Eifersucht der narzißtisch auf ihre Schönheit fixierten Königin treibt sie zu immer neuen Mordanschlägen auf ihre Stieftochter Schneewittchen.

Dagegen folgt die Operette einem Prinzip, das Sacha Guitry⁶⁴ und Albert Willemetz mit unnachahmlicher Prägnanz benannt haben: Statt der Todesfälle sollten die Zeitungen die Erbschaften melden, das ist das gleiche, aber viel lustiger. Die meisten Operettenprotagonisten sind verliebt, und „Wenn man recht verliebt ist, strahlt die Welt wie in rosigem Glanz“, singt Ronai in der *Faschingsfee*. Negative Erlebnisse und Empfindungen bleiben gleichsam abstrakt.

Da Cornarino Cornarini, Doge und Kommandant der venezianischen Flotte, während einer Seeschlacht Reißaus nimmt, tut ihn der Rat der Zehn in Acht und Bann, ihm droht das Todesurteil. Wenn er gehängt werden soll, stellt sich nun aber heraus, daß er die Schlacht gewonnen hat (Offenbach, *Le Pont des soupirs*(1), II 11, S. 26), denn sein überstürzter Rückzug hat die Feinde völlig aus dem Konzept gebracht. Wie Cornarini muß auch Audrans Fürst Laurent (Audran, *La Mascotte*) nach einer militärischen Niederlage untertauchen; er maskiert sich als Straßensänger und wird von feindlichen Soldaten sogar gezwungen, ein Spottlied auf den „Orang-Utan, der in Piombino herrschte“, zu singen (Scène et chanson Nr. 18; *l’orang* klingt französisch genau wie *Laurent*)⁶⁵. Das alles ist aber nicht wirklich schlimm: Der siegreiche Prinz Fritellini hat Piombino nur deshalb mit Krieg überzogen, weil Laurents Tochter (ganz wie Offenbachs *Grande-Duchesse de Gérolstein*) diesem etwas anämischen Aristokraten einen Mann aus dem Volk vorzog.

was er gewonnen hat (seine Braut wird von einem Drachen / Riesen geraubt, oder der König, der ihm die Prinzessin nicht zur Frau geben will, stellt neue, schwierige Aufgaben, etc.), so daß er sich auf eine zweite (kürzere) Suchwanderung begeben muß. Die ‚Scheinkatastrophen‘ im II. Finale einer Operette (s. Kap. II) erfüllen eine ähnliche Funktion wie das die zweite Sequenz auslösende Element im Märchen.

63 Grimm 1993, Nr. 21: *Aschenputtel*, S. 101-108: 101.

64 Foxtrot „Amusez-vous“, in: *Florestan I^{er} Prince de Monaco* (Paris 1933), vgl. die Aufnahme mit Albert Préjean in der Sammlung *Les plus grands airs d’opérettes*, Wagram 2 CD 2010.

65 Cornarino mußte ähnlich bissige Spottverse auf seine Heldentat (I 6, S. 7) bloß anhören.

Weil Fritellini in seiner Uniform ungleich besser aussieht als in Zivil, besinnt sie sich anders, man versöhnt sich, und Laurent bekommt seinen Thron zurück⁶⁶.

René, Lehárs Graf von Luxemburg, kann mit Angèle endlich die Freuden des Ehelebens genießen: Fürst Basil ist von seiner alten Flamme eingefangen worden und hat den Grafen von der Verpflichtung entbunden, die Scheinehe nach drei Monaten durch eine Scheidung zu beenden. Zu diesem höchst passenden Zeitpunkt wird auch die Beschlagnahmung der russischen Güter Renés aufgehoben, der somit nicht nur glücklich, sondern auch wieder reich ist.

Hadschi Stavros, der in Franz Lehárs *Fürstenkind* ein Doppelleben als Räuberhauptmann und allseits respektierter Fürst von Parnes führt, hat Bill Harris, den Liebhaber seiner Tochter Photini (die nicht ahnt, daß ihr Vater Hadschi Stavros ist), herausgefordert: Sollte es ihm gelingen, den Räuber zu fangen, darf er Photini heiraten. Es scheint unvermeidlich, daß die Geschichte entweder für Stavros oder für Harris (der obendrein eine große Summe darauf gewettet hat, daß er den Räuber bezwingen wird) übel ausgeht; aber der Librettist Victor León findet eine Möglichkeit, das zu vermeiden und obendrein Photini über die wahre Identität ihres Vaters weiter im unklaren zu lassen: Der Fürst von Parnes bestätigt, daß Harris seine Wette gewonnen und den Räuber gefangengenommen habe; er, der Fürst, habe Hadschi Stavros, das Idol des einfachen Volkes, aber bereits wieder freigelassen.

Obwohl erotisches Begehren die wesentliche Triebkraft der Operettenintrigen ist, spielt Eifersucht eine ganz untergeordnete Rolle, denn für den unterlegenen Verehrer oder die verlassene Geliebte taucht gewöhnlich im rechten Augenblick ein anderer Partner auf: Stasi (in der *Csárdásfürstin*) findet ihr Glück mit Boni; Zsupán (*Gräfin Mariza*) kann zwar bei Mariza nicht landen, merkt aber gerade noch rechtzeitig, daß Tassilos Schwester Lisa, die sich in ihn verliebt hat, auch nicht zu verachten ist.

Originell ist die Lösung in Franz Lehárs *Blauer Mazur* (1920, Stein / Jenbach): Die Tänzerin Gretl Aigner, Olinskis frühere Geliebte, erklärt Adolar, sie beide müßten das „Opfer“ bringen, miteinander die Ehe einzugehen, um die Versöhnung ihres Verflorenen mit seiner davongelaufenen Frau zu ermöglichen. Der Lebemann ist davon keineswegs begeistert:

Weißt du, was der Strindberg schreibt, / Daß ein Esel ist, wer sich beweibt? / Dieser alte Schwede / Findet, daß uns jede / Sicher zur Verzweiflung treibt (Duett Nr. 14, S. 96),

aber natürlich setzt sie sich durch („Auf einen Esel mehr noch kommts wirklich nicht an“). – Wenn der Notar Leroydet seine ehemalige Bürodame Denise endgültig an den feschen Dédé verloren hat, tröstet er sich mit den niedlichen Verkäuferinnen in dessen Schuhgeschäft (Christiné, *Dédé* III, S. 105), die im Hauptberuf Nachtclub-Tänzerinnen sind.

66 Auf ähnliche Weise lösen sich auch die amourös-geopolitischen Konflikte in *Prinz Methusalem* von Johann Strauß (1877, Wilder / Delacour / Treumann).

In der Märchenwelt sind die Dinge schwarz oder weiß, Graustufen kommen kaum vor.

Seine Figuren sind vollkommen schön und gut oder vollkommen häßlich und böse; sie sind entweder arm oder reich, verwöhnt oder verschupft, sehr fleißig oder sehr faul. Der Held ist ein Prinz oder ein Bauernjunge, er ist ein Grindkopf oder ein Goldener (oft in scharfem Wechsel beides nacheinander); Prinzessin und Bauerntöpel heiraten einander; das Pferd ist entweder golden oder rüdig, die empfangene Gabe goldstrahlend oder ganz unscheinbar⁶⁷.

Im großen Ganzen trifft das auch auf die Operette zu: Bevorzugt setzt sie entweder die elegante große Welt oder das pittoreske Elend der Künstler-Bohème in Szene (Vertreter des bürgerlichen Mittelstands spielen meist nur Nebenrollen). Viele der männlichen Protagonisten sind entweder charmante, stets erfolgreiche Draufgänger oder ewige Pechvögel⁶⁸; ein weiblicher Archetypus ist wie gesehen das Aschenbrödel, das entweder durch Liebe (bzw. Heirat) Reichtum und eine bedeutende gesellschaftliche Stellung erwirbt oder als Kind vornehmer Eltern erkannt wird; bezeichnenderweise sind Violetta (Kálmán, *Das Veilchen von Montmartre*) als Straßensängerin, Suzanne (Louis Ganne, *Les Saltimbanques*) als Zirkuskind, und auch die Zigeunerin Saffi (*Der Zigeunerbaron*) nach zeitgenössischen Maßstäben ganz am unteren Ende der sozialen Hierarchie positioniert, wenn ihre adlige Abstammung offenbar wird. Die Frauen lieben entweder nur einen einzigen Mann (wie die „Csárdásfürstin“ Sylva Varescu), oder sie „nehmen die Liebe nicht so tragisch“ wie die „Mädels vom Chantant“ (*Die Csárdásfürstin*), die „Teufelchen vom Chor“ (*Die Faschingsfee*, Terzett Nr. 6), die Pariser Grisetten oder auch die „schokoladenbraunen Mädelschen von Celebes, von Sumatra und Java“ (Jascha, *Revanche*).

Nur der im Märchen so bedeutsame Gegensatz von Gut und Böse tritt in der Operette zurück, denn Figuren, deren Verhalten nach moralischen Kriterien ohne Einschränkung zu verurteilen wäre, treten fast nur als Karikaturen auf.

Malatromba in Offenbachs *Pont des soupirs*, der nicht müde wird zu wiederholen, daß er alle Vorkehrungen getroffen hat, um seine verwerflichen Pläne ins Werk setzen zu können, ist eine Parodie des Schurken aus dem romantischen Melodram (ebenso wie Dick Deadeye in Gilberts und Sullivans *H.M.S. Pinafore*). König Bobèche (*Barbe-bleue*) ist zwar rücksichtslos und grausam (vermutlich, weil er sexuell frustriert ist) und hält sich selbst für äußerst gefährlich, aber der Westentaschen-Tyrann merkt nicht einmal, daß ihn die Königin vor seinen Augen mit dem ersten

67 Lüthi 1974, S. 34f.

68 Als der Pechvogel schlechthin (in erotischer, beruflicher wie familiärer Hinsicht) stellt sich Raphaël, der Dichter-Maler aus *La Route fleurie* (Fr. Lopez, 1954), vor, vgl. sein Solo mit der bezeichnenden Refrainzeile „Pas d'chance“ (Nr. 26).

Minister betrügt und daß dieser Minister seine Mordaufträge schlicht nicht ausführt. Der russische General Kantschukoff (Suppé, *Fatinitza*, 1876) diktiert seinen Untergebenen zwar ständig inflationär hohe Zahlen von Knutenhieben zu⁶⁹, aber seine schmachtende Liebe zu ‚Fatinitza‘ (die ein Mann ist), macht ihn angreifbar und lächerlich. Die grausame Katisha in Gilberts und Sullivans *Mikado* (1885) erweist sich als äußerst sentimental, wenn sie über den Suizid des liebeskranken Meiserichs, den Ko-Ko besingt, fast in Tränen ausbricht (GS, S. 368f.).

Wenn wir nicht gerade selbst das Opfer sind, solidarisieren wir uns instinktiv mit dem Betrüger gegen den Betrogenen (mit dem Listigen gegen den Tumben), deshalb sind Operettenräuber, -hochstapler (wie „Gräfin Olga von der Wolga“, die Chansonnette Olga Labinska in der *Dollarprinzessin*) oder auch -ehebercher durchweg sympathisch. Eine Figur zu finden, der man richtig böse sein, oder mit der man aufrichtig Mitleid haben könnte, ist nicht leicht.

Der Schneider Walperl in Jarnos *Försterchristl* ist nicht nur ein Aufschneider, der sich den leichtgläubigen Landleuten gegenüber als einflußreicher Hofbeamter ausgibt, er denunziert (im Zustand der Trunkenheit) auch Földessy als Deserteur und wäre, wenn sein Rivale verurteilt würde, für dessen Tod mitverantwortlich. Merkwürdigerweise ist davon später nie mehr die Rede; Christl, die sich darauf verläßt, daß Walperl ihr eine Audienz beim Kaiser (also die Möglichkeit, für Földessy um Gnade zu bitten) verschaffen wird, scheint sein schäbiges Verhalten vergessen zu haben, so daß auch der Zuschauer kaum noch daran denkt. Wenn die energische Försterstochter den Angsthäsen in der Hofburg zum Kaiser schicken will, täte er einem fast leid, wenn er nicht so lächerlich wäre.

ABSURDITÄT

Im von Kontrastrelationen bestimmten dramatischen Text erscheinen die Figuren typisiert (sie verkörpern entweder Promiskuität oder Treue, etc.), ihre Individualität gerät – wie im Märchen, das „Figuren ohne [...] Innenwelt“⁷⁰ auftreten läßt – nicht ins Blickfeld. Während die nach Wagner, d.h. in der Blütezeit der Operette, besonders beliebte Märchenoper gewöhnlich individualisierend und psychologisierend die Motive der handelnden Figuren erhellt⁷¹, sieht die komische Operette davon ab – begreiflicherweise, denn die Protagonisten folgen wesentlich ihrem triebhaften Begehren, das dem bloßen Auge⁷² eher gattungshaft-universell als individualisiert erscheint.

Bekanntlich hat Karl Kraus die Tatsache, daß „man das kolossale Defizit an Humor, das die moderne Salonoperette belastet, als einen Überschuß an

69 Wie es sein Name erwarten läßt (*Kantschu(k)* „Riemenpeitsche aus Leder“).

70 Lüthi 1974, S. 13.

71 Vgl. dazu Meier 1999, S. 1 und passim.

72 Natürlich macht die Psychoanalyse auf die Bedeutung je individueller frühkindlicher Erfahrungen etc. für die Objektwahl aufmerksam.

Psychologie zu deuten begann“, als Indiz für den Niedergang der Gattung gewertet⁷³. Das bezieht sich vorrangig auf den von Kraus vehement abgelehnten Darstellungsstil Louis Treumanns, dem Alexander Girardi als Positivbeispiel gegenübergestellt wird in der Absicht, die Kultur der Gegenwart pauschal zu denunzieren⁷⁴; geeignete Spielvorlagen für Treumann, den ersten Danilo, waren Bücher wie Victor Leóns und Leo Steins *Lustige Witwe*, die der ‚Psychologie‘ der Figuren in der Tat mehr Aufmerksamkeit widmen als die von Offenbach, Suppé oder Johann Strauß vertonten Libretti.

Bezeichnenderweise bringt Kraus den durch Offenbach vertretenen Idealtypus der Operette, von dem sich Lehár, León und Treumann entfernt hätten, mit dem Märchen in Verbindung:

Der Grund von all dem: die Welt wird vernünftiger mit jedem Tag; wodurch naturgemäß ihr Blödsinn immer mehr zur Geltung kommt. Sie beschnuppert die Kunst auf ihren Wahrscheinlichkeitsgehalt und wünscht ihn von allen Symbolen entkleidet. Darum hat sie das Märchen und die Operette in die ästhetische Rumpelkammer geworfen⁷⁵.

Vergleicht man das Buch der *Lustigen Witwe* z.B. mit dem in vieler Hinsicht märchenhaften *Zigeunerbaron*, fallen in der Tat markante Unterschiede auf. Die Liebesgeschichte im *Zigeunerbaron* beginnt voraussetzungslos; die stark typisierten Protagonisten, Barinkay, der charmante Draufgänger, und die eher stille, aber leidenschaftliche Saffi wissen so gut wie nichts voneinander, spüren aber sofort, daß sie zusammengehören: „Ach, ich wußte ja, daß das Glück uns nah / Seit ich ihn/sie zum ersten Male sah“, singen sie im ersten Finale (Nr. 7, S. 743), Barinkays Interesse an Arsena ist nur ein (bedeutungsloser) Umweg⁷⁶. Daß sie, nachdem er sich öffentlich zu Saffi als der ‚rechten Braut‘ bekannt hat, die Nacht miteinander verbringen, ist in der Logik der Handlung eine Notwendigkeit⁷⁷.

Dagegen wird die Intrige der *Lustigen Witwe* wesentlich durch die (qua definitione individuelle) Vorgeschichte bestimmt: Danilo hat Hanna geliebt, aber der Standesunterschied machte eine Heirat unmöglich⁷⁸. Wer mag, kann

73 Kraus 1964, S. 144f.

74 Vgl. Linhardt 2006, S. 159-166: 164.

75 Kraus 1964, S. 147.

76 Im Märchen ist das Motiv der unterschobenen Braut weit verbreitet, vgl. Kurt Ranke, *Braut, Bräutigam*, in: EM, Bd 2, Sp. 700-726: 717-719; dagegen wird Barinkay nicht getäuscht, sondern täuscht sich zunächst selbst über seine Gefühle.

77 Psychologisch kann man das als Ausdruck rückhaltlosen wechselseitigen Vertrauens verstehen.

78 Bezeichnenderweise handelt es sich dabei um einen Zusatz der Librettisten, in der Schauspielvorlage (Henri Meilhac, *L'Attaché d'ambassade*, 1861) haben die Protagonisten keine ge-

Danilos Lotterleben mit Champagner und Grisetten als Indiz dafür sehen, daß er Hanna nie wirklich vergessen hat, ebensowenig wie sie ihn, trotz ihrer Geldheirat. Jetzt ist sie Witwe, also wieder frei; aber während sie vorher zu arm für ihn war, ist sie jetzt zu reich, Danilo fürchtet den Vorwurf, er wolle sie nur ihres Vermögens wegen heiraten.

Die durchaus komplexe und widersprüchliche Befindlichkeit der Figuren (denn natürlich *will* Danilo Hanna heiraten) läßt sich in den musikalischen Formen der älteren Operette (in sich geschlossene Nummern, oft Strophenlieder / Couplets, die die Gemütsverfassung einer Figur eher statisch abbilden) nur schwer verhandeln. Die Konsequenz ist, daß sich das Genre in dem Maße, wie sich die komische Operette auf das musikalische Tränentheater hin entwickelt, nicht nur bei Lehár allmählich der Oper annähert. Vor allem das Orchester gewinnt als Information vermittelnde und kommentierende Stimme an Bedeutung; daß der berühmte Walzer Danilos und Hannas bei der Uraufführung nur getanzt wurde (II. Akt) und erst später einen Text erhielt (Duett im III. Akt)⁷⁹, scheint bezeichnend.

An der Affinität der Operette zum Märchen ändert sich im 20. Jahrhundert nichts; musikalisch allerdings sind Übereinstimmungen zwischen den neuen Operetten-Märchen und *Turandot* oder der *Frau ohne Schatten* ein klein wenig ausgeprägter als zwischen Offenbach oder Johann Strauß und Richard Wagner. Das konnte Karl Kraus nicht gefallen, nach dessen Ansicht „in der Oper [...] das Musikalische des Theatralischen“ spottete, während „Aktion und Gesang“, und das heißt wohl: die Realität der Alltagswelt abbildendes Sprechen und diese Realität negierendes Singen, in der Operette „zu einem Gesamtkunstwerk im harmonischsten Geiste“ verschmolzen, da diese Kunstform „eine Welt als gegeben nimmt, in der sich der Unsinn von selbst versteht und in der er nie die Reaktion der Vernunft herausfordert“⁸⁰.

Als Romanist fühlt man sich hier an die Kontroverse zwischen Carlo Goldoni und Carlo Gozzi im Venedig des 18. Jahrhunderts erinnert⁸¹: Gozzi ließ in seinen Märchenkomödien die stark typisierten Figuren der *Commedia dell'arte* auftreten, Goldoni versuchte (beeinflusst u.a. von französischen Vorbildern), aus Karikaturen Individuen zu machen, mit denen sich das Publikum identifizieren konnte. Gozzi, der seinen improvisierenden Schauspielern Klamauk nicht verbot, wenn es denn lustig war, fand Goldonis Komödien

meinsame Vergangenheit, vgl. Gier i.Dr. e.

79 Vgl. Frey 1999, S. 84f.

80 Kraus 1964, S. 148f.

81 Vgl. z.B. P. Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una contesa letteraria con versi inediti e rari*, Firenze 1979; A. Momo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, Venezia 1992.

langweilig und trivial, Goldoni fand Gozzi zweifellos oberflächlich. Beides ist nicht falsch, aber auch nicht völlig richtig.

Märchen sind einerseits absurd – ein Kater beginnt plötzlich wie ein Mensch zu sprechen, überredet sein Herrchen, ihm Stiefel machen zu lassen, geht darin auf zwei Beinen, wird problemlos beim König vorgelassen, der sich nicht im geringsten über diesen Besucher wundert, etc. –, andererseits stellen sie allgemeinmenschliche Erfahrungen dar (Erwachsenwerden, Selbstbehauptung, Partnerwahl, Verarbeitung von Verlust Erfahrungen etc.). Die Operette, die nicht den Anspruch erhebt, dem Publikum den Sinn des Lebens zu offenbaren, sondern Begehren und Sinnlichkeit verherrlichen will, insistiert auf dem (im trivialen Sinn) märchenhaften Zustand der Verliebtheit (am Ende steht pflichtschuldiger die Perspektive auf eine eheliche Verbindung, die aber niemanden interessiert). Verliebtheit im Alltag ist allenfalls Stoff für die Regenbogenpresse: Eine reiche Prinzessin, die sich in einen armen Musiklehrer verguckt und ihn heiratet, könnte unter Umständen Adornos süßem Mädel gefallen, ist aber nicht sonderlich unterhaltsam. Reizvoll wird die Geschichte erst, wenn die von Kraus eingeforderte Absurdität hinzukommt: z.B., wenn die Prinzessin sich als ihre eigene Schwester ausgibt und in einem Schuhgeschäft arbeitet, um dem begehrten Mann als seinesgleichen zu begegnen (Benatzky, *Meine Schwester und ich*). Die opernnahere musikalische Sprache z.B. der späten Werke Lehárs scheint nun aber für absurde Szenarien wenig geeignet zu sein; jedenfalls setzt sich zunehmend tränen-treibende Sentimentalität gegen Komik, die befreiendes Lachen erzeugt, und auch gegen den Rhythmus durch, der in die Beine geht.

JENSEITS DER REALITÄT

Märchenfiguren sind entweder jung, in der Blüte ihrer Jahre oder alt, aber sie altern nicht sichtbar. Wer auf eine jahrelange Suchwanderung geht, kommt im allgemeinen genauso (alt) zurück, wie er aufgebrochen ist. Das gilt auch für Hans (Robert Stolz, *Lang lang ist's her*, 1917, Hardt-Warden), der seine Heimat verläßt, um in Amerika sein Glück zu machen (und dann endlich sein ‚Engel‘ heiraten zu können). Vier Jahre später ist er zwar ein reicher Mann geworden, hat sich aber nicht im geringsten verändert, und was genau er in der Zwischenzeit getrieben hat, erfahren wir nicht; so schrumpft die Zeit in Amerika zur unwichtigen Episode. Hans bleibt damit eine Erfahrung erspart, die im wirklichen Leben Quelle mancher Enttäuschungen ist: Wer jahrelang auf ein Ziel hinarbeitet, stellt, wenn er es endlich erreicht hat, nicht selten fest, daß er selbst in der Zwischenzeit ein anderer geworden ist

und das, was ihm vor fünf oder zehn Jahren so ungeheuer wichtig war, eigentlich gar nicht mehr will.

Ganz anders Sir Marmaduke und Lady Sangazure (Gilbert und Sullivan, *The Sorcerer* I, GS, S. 29): Vor fünfzig Jahren waren sie ineinander verliebt, kamen aber nicht zusammen; beide heirateten andere Partner und sind inzwischen verwitwet, ihre Kinder sind längst erwachsen. Die Leidenschaft brennt in ihnen aber noch genauso heftig wie einst („Sangazure immortal, / Sangazure divine, / Welcome to my portal, / Angel, oh, be mine!“, Duet, GS, S. 31f.).

In den Parallelwelten von Märchen und Operette kann die Zeit angehalten oder überwunden werden⁸², weil es sich nicht um chronometrische, sondern um subjektiv erfahrene Zeit handelt⁸³.

Es gibt in der Operette (wie im Märchen) auch Elemente – Aktionen, Objekte etc. –, die nicht ‚sind‘, sondern ausschließlich bedeuten. Da allgemein mit der baldigen Hochzeit von Prinz Sándor und Mary Lloyd gerechnet wird, erhebt König Pankraz von Sylvanien die Amerikanerin zur ‚Herzogin von Chicago‘ – natürlich könnte er unmöglich einen Titel verleihen, der sich von einer außerhalb seines Herrschaftsgebiets gelegenen Stadt herleitet. Für die Librettisten wäre es ein leichtes gewesen, analog zu Sylvanien einen Phantasienamen für Marys Herzogtum zu erfinden. In der Person einer ‚Herzogin von Chicago‘ erscheint nun aber der dem Stück zugrundeliegende Antagonismus aufgehoben: Die alte Welt Sándors, in der ein Herzogstitel noch eine Bedeutung hat, versöhnt sich mit Marys Amerika, die Heirat des Paares ist so gleichsam schon vorweggenommen. Daß die Herzogin von Chicago Kálmáns Operette wie auch dem fiktiven Hollywood-Film über die interkontinentale Liebesgeschichte, der, wie sich in der letzten Szene herausstellt, schon so gut wie fertig ist, den Titel liefert, ist nur folgerichtig.

Wie nicht wenige Figuren in Marcel Prousts großem Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913-1927) führt Charles Swann eine Art Doppelleben: Im beschaulichen Provinzstädtchen Combray kennt man den Lebemann als Sohn bürgerlicher Eltern und ahnt nicht, daß er Zutritt zu den exklusivsten aristokratischen Salons des Pariser Faubourg Saint-Germain hat. Swann redet nicht darüber, ist aber auch nicht krampfhaft bemüht, es zu verheimlichen. Ganz anders der Neffe des alten Reiger in Lehárs *Blauer Mazur*: Der hat zwei konträre Identitäten und auch zwei Vornamen, im Haus seines Onkels ist er der schüchterne, ernsthafte Engelbert, aber wenn er ausgeht, stürzt er sich, statt Abendkurse zu besuchen, als Frauenheld Adolar ins Nachtleben. Eine solche Täuschung über längere Zeit aufrecht zu erhalten, dürfte ohne eine Zweitwohnung,

82 Es gibt allerdings auch Gegenbeispiele: In Walter Kollos Operette *Drei alte Schachteln* (im Kriegsjahr 1917 uraufgeführt) müssen die Männer in den Krieg ziehen; wenn sie Jahre später zurückkehren, kann Klaus nicht verbergen, daß er Lotte, die auf ihn gewartet hat, gealtert findet („Im rauhen März [sic] seh ich die Stätte wieder, / Die ich verließ zur holden Frühlingszeit“, Lied Nr. 5, vgl. auch Duett Nr. 6); erst wenn sie ihm ihre jugendlich kecke Cousine ‚Dörte‘ vorspielt, wird ihm klar, daß er die „alte Schachtel“ noch liebt.

83 Vgl. Gier 1998, S. 8 und passim.

wo man sich umziehen, die flotten Freunde und Damen empfangen kann etc., kaum möglich sein (und eine solche Wohnung hat ‚Adolar‘ nicht). Außerdem ist Reiger keineswegs ein fanatischer Tugendapostel, er lebt zwar allein, denkt aber gern an die bitterstüßen Episoden seiner eigenen Jugend zurück und würde sicher akzeptieren, wenn Engelbert‘ gelegentlich ausgehen wollte (alles müßte er dem Onkel ja nicht erzählen). Engelbert / Adolar, der sich im Haus des alten Herrn keineswegs unwohl zu fühlen scheint, verkörpert den Traum, mehr als ein Leben leben zu können: Das beschauliche Dasein als Engelbert verhindert, daß ihm Adolars Existenz zu anstrengend wird. – Der Protagonist in Franz Lehárs *Mann mit den drei Frauen* (1908, Bauer) vermag als Reiseleiter, der regelmäßig zwischen Wien, Paris und London pendelt, gar drei Leben parallel zu führen: In jeder Stadt hat er eine ihm angetraute Frau und seine „stille Häuslichkeit“ (die Beschäftigungen der Damen – Coralie (Paris) ist Tänzerin, Olivia (London) Hotelbesitzerin, also Geschäftsfrau – spiegeln das stereotype deutsche Frankreich- bzw. England-Bild). – Der unglücklich verheiratete Graf Westernhain (Goetze, *Liebe im Dreiklang*) läßt alles hinter sich und glaubt, als Schneidergeselle ‚Mucki Nix‘ ein neues Leben beginnen zu können.

ALLES WIRD GUT

„Wir brauchen das Happy-End“, so beschwört der „Generaldirektor des Paramount-Fox-Film-Konzerns in New York“ in der letzten Szene der *Herzogin von Chicago* Prinz Sándor. Dieses Happy-End wirkt, zur Entstehungszeit der Stücke und bis heute, als „fröhlicher Schwindel“⁸⁴ und Droge, die den Konsumenten ruhigstellt und so Veränderungen zum Besseren blockiert:

Mit immer neu erwärmter Einbildung soll der arme Teufel, der in goldenen Träumen sich heraufspielt, des Glaubens bleiben, diese Träume seien im Kapitalismus, mindestens in Kapitalismus plus Geduld und etwas Wartezeit sicher erfüllbar⁸⁵.

Andererseits arbeitet „ein unüberhörbarer Trieb [...] in der Richtung des guten Endes“, das demnach einem in der Menschheitsgeschichte, soweit wir sie überschauen, konstanten Bedürfnis entspräche. Die „Erwartung und Aufreizung eines positiv sichtbaren Ziels, um das zu kämpfen wichtig ist und das in die öde fortlaufende Zeit ein Vorwärts schickt“⁸⁶, wirkt von jeher als „Motor der Geschichte“, denn:

Nicht einmal das Zerreißen der Kette an ihrem schwächsten Glied gelang und gelingt, wenn den Zerreißenden nicht das Positivum: Anti-Kette gänzlich im Gemüt steht.

Das heißt nicht, daß der Prinz, der das Aschenbrödel heiratet, dadurch die hierarchische Ordnung der Ständegesellschaft in Frage stellt (als Ausnahme, die die Regel bestätigt, wirkt eine solche Verbindung eher systemstabilisierend). Es geht vielmehr darum, „daß das Erlebnis des Textendes als eines

84 Bloch 1985, S. 513.

85 Ebd., S. 514; dort auch das folgende Zitat.

86 Ebd., S. 515; dort auch die beiden folgenden Zitate.

glücklichen oder unglücklichen vollkommen andere Merkmale enthält, als wenn von einem wirklichen Ereignis die Rede wäre⁸⁷:

Im Kunstwerk bleibt der Gang der Ereignisse in dem Moment stehen, da das Erzählen abbricht. Danach geschieht nichts mehr, und es versteht sich von selbst, daß der Held, der in diesem Moment lebt, überhaupt nicht sterben wird, daß, wer Liebe gewann, sie nicht mehr verliert, und daß, wer gesiegt hat, in Zukunft nicht besiegt wird, denn jede weitere Handlung ist ausgeschlossen.

Darin wird die Doppelnatur des künstlerischen Modells erkennbar. Indem es ein einzelnes Ereignis abbildet, bildet es gleichzeitig auch das ganze Panorama der Welt ab; indem es vom tragischen Schicksal der Heldin erzählt, schildert es die Tragik der Welt insgesamt. Deshalb ist das gute oder schlimme Ende für uns so bedeutsam: Es zeugt nicht nur vom Abschluß des einzelnen Sujets, sondern auch von der Konstruktion der Welt im ganzen.

Erzählenswert ist bekanntlich nicht, wenn ein Hund einen Mann, sondern wenn der Mann den Hund beißt. Bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts heiraten Prinzen üblicherweise Prinzessinnen. Verliebt sich der Prinz in ein Bauernmädchen – oder der Baron in eine Schauspielerin, wie in Ziehers *Drei Wünsche* (1901, Krenn / Lindau) – und setzt er sich durch (oder, etwas weniger provozierend: rebelliert er gegen eine von der Staatsraison geforderte Ehe und entdeckt dann unter romanischen Umständen seine Liebe zu der standesgemäßen Partnerin), bedeutet das, daß die Dinge auch anders sein könnten, als sie sind; und wenn die Geschichte gut ausgeht, macht das vielleicht Hoffnung, es könnte sich tatsächlich etwas ändern, und Mut, etwas Neues auszuprobieren.

Veränderungen vom Schlechten zum Guten sind in der komischen Operette gewöhnlich radikal und plötzlich. Der Maschinist Doroschinsky (Graničstaedten, *Der Orlow*, 1925) erweist sich als russischer Fürst, der eine Generalsuniform hervorragend zu tragen versteht. Man möchte annehmen, seine militärische Ausbildung, Parkettsicherheit, Sprachkenntnisse etc. hätten ihn für eine weit besser bezahlte Position im Management (bei Walsh & Jefferson oder anderswo) qualifizieren müssen⁸⁸; aber als zeitgemäße Entsprechung zum Schweinehirten liefert der Fließbandarbeiter, als den Henry Fords Zeitgenossen den „Maschinisten“ in einer Autofabrik zweifellos verstanden, den märchentypischen scharfen Kontrast zum Fürsten.

Das romantische Melodram hat den alten Zorro- und anderen Abenteuerfilmen eine emblematische Szene vererbt: Der Schurke hat die weibliche

87 Lotman 1973, S. 326.

88 Zugegeben, nach der Oktoberrevolution soll der Anteil russischer Aristokraten unter den Pariser Taxifahrern jahrzehntelang beträchtlich gewesen sein.

Hauptfigur in seine Gewalt gebracht und triumphiert: „Jetzt bist du mein!“, da erscheint (auf dem Treppenabsatz, oder auf der Festungsmauer) der Held: „Noch nicht!“ (Genauso tritt Manrico – *Il Trovatore* II 4 – auf, um die Entführung Leonoras durch Luna zu verhindern.) Crémieux und Halévy parodieren die Situation im *Pont des soupirs* (Offenbach, 1861): Malatromba glaubt, sein Ziel bei Catarina erreicht zu haben, aber ihr Liebhaber, der Page Amoroso, kommt ihm in die Quere (II 9, S. 15f.). Wenn Amoroso den Degen zieht, ruft der Bösewicht vergebens nach seinen beiden Leibwächtern und stellt empört fest, daß er diesmal „wie irgendein ehrlicher Mensch auf sich selbst angewiesen ist“. Aus einem Versteck kommentieren Catarinas Mann, der hasenherzige Doge, der die Motive des Pagen gründlich mißverstehet, und sein Diener das Geschehen.

Millöckers Librettisten Zell und Genée vermeiden es in *Gasparone* (1884), die wohl bereits als Klischee empfundene Situation auf die Bühne zu bringen; statt dessen berichtet Carlotta ((1) Couplet Nr. 3), wie ein unbekannter junger Mann die Räuber, die sie entführen wollten, mit zwei Schüssen aus seiner Büchse in die Flucht geschlagen hat.

Seit dem Melodram der französischen Romantik ist es der plötzliche Wechsel von Hoffnungslosigkeit zu höchstem Glück, der das Publikum zu Tränen rührt.

Victor Hugos edler Räuber Hernani (*Hernani*, 1830) ist doppelt und dreifach des Todes schuldig: als geächteter Feind der regierenden Dynastie, wegen der von seiner Bande begangenen Verbrechen und weil er an einer Verschwörung gegen König Carlos beteiligt war. Der eben zum Kaiser (Karl V.) Gewählte macht seine Entscheidung, Hernani zu begnadigen, bekannt, indem er Doña Sol, die den Räuber liebt (und den Kaiser kniefällig um Milde bittet), mit den Titeln anspricht, auf die Hernani, wie dieser unmittelbar vorher offenbart hat, Anspruch erheben kann:

Allons! relevez-vous, duchesse de Segorbe, / Comtesse Albatera, marquise de Monroy... (à *Hernani*) / – Tes autres noms, don Juan? [*Nicht doch, stehen Sie auf, Herzogin von Segorbe, Gräfin Albaterra, Markgräfin Monroy... (zu Hernani) Wie waren Deine anderen Titel, Don Juan?*]

Mit einer Kehrtwendung, die völlig unerwartet kommt, verzichtet Carlos auf Doña Sol, die er zu seiner Geliebten machen wollte, und gibt Hernani seinen Rang eines Granden von Spanien zurück (indem er ihn duzt); dazu benötigt er lediglich zweieinhalb Verse.

Die Wendung zum Guten kommt unverhofft, der Protagonist führt sie nicht aktiv herbei. Manchmal hat er sich sein Glück eigentlich verscherzt wie Mandryka (Richard Strauss, *Arabella*, 1933, Hofmannsthal), der Arabella zu Unrecht, wenn auch mit nicht nur subjektiv guten Gründen, der Untreue bezichtigt hat. Wenn sie sich dennoch nicht von ihm abwendet, kann er sich bedingungslos geliebt fühlen:

Was ist verdient auf dieser Welt? Verdient ist nichts. / Stockprügel sind verdient für einen Kerl wie mich – / Aber geschenkt hätt ich gerne einen Blick genommen – / So einen halben Blick!

So verzeiht auch Alexandra (*Die Faschingsfee*) Ronai, Jutta (*Das Hollandweibchen*) Prinz Paul, etc.etc.⁸⁹

Damit es besser werden kann, muß es oft erst einmal schlimmer werden. Graf Tassilo (*Gräfin Mariza*) verleugnet wie Fürst Alexander (*Der Orlow*) und andere seinen Namen und Rang, um als Gutsverwalter die Mitgift für seine Schwester zu verdienen; Mariza, die sich zu ihm hingezogen fühlt, muß aus einem Brief-Entwurf, der ihr zugespielt wird, schließen, er wäre (wie viele andere, die ihr den Hof machen) nur an ihrem Vermögen interessiert. Im zweiten Finale (Nr. 13) demütigt sie ihn: Zunächst befiehlt sie, er möge ihr ein Glas Sekt bringen („O ich brauche nur zu winken / Sie gehorchen und ich zahl!“ S. 108; Tassilo ruft den Diener), dann drängt sie ihm – wie Alfredo Violetta in *La Traviata* (II 14) – Geld (100.000 Kronen) auf, unter der Bedingung, daß er nie mehr zu ihr von Liebe spricht (S. 110f.).

Das Mißverständnis und die Kränkung werden bereits in diesem zweiten Finale aus der Welt geschafft und spielen im III. Akt keine Rolle mehr: Tassilo nimmt das Geld, um es der Zigeunerkapelle hinzuwerfen, womit er beweist, daß er als großer Herr materielle Werte geringschätzt⁹⁰. Dann offenbart sich, daß Lisa, die die Gräfin für Tassilos Geliebte hielt, seine Schwester ist. Mariza ist überglücklich:

Lisa, seine Schwester, welch ein Glück, / Er kehrt zurück! / Mein Herz ist sein / Und seine Lieb' auf ewig, auf ewig mein! (S. 119f.)

Daß Tassilo ihr die Verdächtigungen und ihr Verhalten während des Festes nachtragen könnte, kommt ihr überhaupt nicht in den Sinn; und sie behält recht, Tassilo versteht die Beleidigungen offenbar (richtig) als Beweis ihrer Liebe. Das glückliche Ende wird problemlos, das heißt allerdings auch: ohne Pointe, herbeigeführt.

89 Das Märchen (und märchennahe literarische Gattungen wie der mittelalterliche Artusroman) kennen die Vorstellung, daß Liebende ihr Glück aufs Spiel setzen müssen, um es (in der zweiten Sequenz des Märchens, s.o.) erneut und dauerhaft zu gewinnen: Der von seiner Suchwanderung zurückgekehrte Held ‚vergift‘ die unterwegs gewonnene Braut, sie wird von einem Gegenspieler entführt, eine falsche Braut wird untergeschoben, etc. Zur tiefenpsychologischen Bedeutung dieser Motive vgl. (ausgehend vom Erec-Roman Hartmanns von Aue) Walter Haug, *Erec, Enite und Evelyne B.* [1979], in: W.H., *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*, Tübingen 1989, S. 464-482.

90 Im III. Akt wird obendrein deutlich, daß Tassilo nicht auf das Vermögen seiner Frau angewiesen ist, da seine Tante die Güter, die er veräußert hatte, um die Schulden seines Vaters zu begleichen, inzwischen zurückgekauft hat.

Für Leo Falls *Kaiserin* ist Brammer und Grünwald etwas Besseres eingefallen: Um ihren Mann am Besuch des Balletts zu hindern, hat die eifersüchtige Maria Theresia ihn vor der Hofgesellschaft bloßgestellt (Finale Nr. 14); Franz gibt ihr daraufhin mit großer Geste⁹¹ seinen Schlüssel zu ihrem Schlafzimmer zurück und fährt allein nach Wien. Nach der Versöhnung, wenn sie ihm den Schlüssel wieder anbietet (III 7), braucht er ihn nicht mehr, denn, so die Schlußpointe: „Ich habe mir ja schon einen zweiten machen lassen!“ (S. 138). Jene Zuschauer, die sich von der Herzensnot des Kaiserpaars haben rühren lassen, sollten jetzt eigentlich begreifen, daß sie den Librettisten auf den Leim gegangen sind (wie Maria Theresia ihrem Franz): Bei der alldurchlauchtigsten Trennung von Tisch und Bett ist (im wörtlichen Sinne) eine Hintertür offengeblieben.

91 „Doch ward aus dem zärtlichen Weibchen / Die stolze Kaiserin, / Mit tausend Kaprizen und Launen, / Zur Liebe fehlt ihr Zeit und Sinn“ (S. 106).

Kapitel V: Erotik

One should always be in love.
That is the reason one should never marry.
Oscar Wilde

Zentrales Thema der komischen Operette, darauf wurde in den vorangehenden Kapiteln vielfach hingewiesen, ist das körperlich-triebhaftes Begehren, das sich sprachlicher Vermittlung widersetzt¹, während die begriffslose Musik das Verlangen wie auch seine Befriedigung zum Ausdruck bringen kann, ohne die Grenzen des gesellschaftlich für schicklich Gehaltene zu überschreiten. Eine bildliche Darstellung des Geschlechtsakts wird zumindest von Teilen des Publikums immer noch als obszön empfunden, und wie schwer die Grenze zwischen (hoher) ‚Literatur‘ und Pornographie zu ziehen ist, haben zahllose juristische Auseinandersetzungen bis in die Gegenwart bewiesen; dagegen hat die auskomponierte Liebesnacht im Vorspiel des *Rosenkavalier*² die Verbreitung der Oper nicht behindert³.

Ein verliebter Mann ist zwar meist lächerlich (weil er liebenswürdiger sein möchte, als er es vermag, wie Chamfort⁴ bemerkt), aber davon abgesehen wird sein Zustand nicht als unschicklich empfunden, man braucht ihn also nicht zu verheimlichen. Auf der Bühne kann Figaro zu Suzanne vom Morgen bis zum Abend von seiner Liebe sprechen; bevor er ihr vom Abend bis zum Morgen handfeste Beweise dafür gibt⁵, sollte (jedenfalls nach der bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts akzeptierten Vorstellung von Dezenz) der Vorhang fallen. Deshalb legt die Bühnenhandlung der Operette (wie auch der Komödie) den Schwerpunkt nicht auf das sexuell erfüllte

1 Zumindest nicht auf der denotativen (referentiellen) Ebene. Die Sinn vor allem über Konnotationen vermittelnde poetische Sprache vermag Begehren (und seine Befriedigung) sehr wohl auszusprechen, wie die Geschichte der Liebeslyrik beweist.

2 Vgl. Richard Strauss, *Der Rosenkavalier*. Textbuch. Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen, Mainz – München ³1988, S. 10.

3 Allerdings mag der (viel eindeutiger als bei Strauss) vom Orchester dargestellte Liebesakt in *Lady Macbeth von Mzensk* von Dmitri Schostakowitsch (1934) ein Auslöser (neben anderen) für das 1936 verhängte Aufführungsverbot gewesen sein; vgl. Sigrid Neef, in: PEnz, Bd 5, S. 628.

4 [Nicolas] Chamfort, *Produits de la civilization perfectionnée. Maximes et pensées. Caractères et anecdotes*. Préface d'Albert Camus. Notices et notes de Geneviève Renaux, Paris 1970, S. 108 [*Maximes et pensées*, Nr. 349].

5 Vgl. *La folle journée*, I 1: „FIGARO. ‘C’est que tu n’as pas d’idée de mon amour.– SUZANNE [...]. Quand cesserez-vous, importun, de m’en parler du matin au soir? – FIGARO, *mystérieusement*. Quand je pourrai te le prouver du soir jusqu’au matin“ (Beaumarchais, *Théâtre. Le Barbier de Séville. Le Mariage de Figaro. La Mère coupable*, éd. René Pomeau, Paris 1965, S. 141).

wechselseitige Begehren⁶, sondern auf dessen Vorstufe, das Kennenlernen: Besonders dankbare Protagonisten sind Figuren, denen ihr eigenes Begehren entweder noch nicht bewußt geworden ist oder die es verbergen, weil sie nicht wissen, ob ein Annäherungsversuch willkommen ist. Im einen wie im anderen Fall können Geigen flüstern, was die Lippen (noch) verschweigen, denn die Musik weiß alles, was die Figuren nicht wissen oder nicht wahrhaben wollen.

Daneben spielen, wie wir bereits gesehen haben, in der uneigentlichen Kunstform der komischen Operette simulierte Gefühle eine wesentliche Rolle, die freilich, eben darin liegt der Reiz, von den echten schwer zu unterscheiden sind. Kalt berechnende Instrumentalisierung erotischer Attraktivität, um soziales Prestige, Reichtum oder Macht zu erwerben, kommt kaum vor, das beliebteste Objekt männlicher Angstlust im *Fin de siècle*, die *Femme fatale*, spielt in den Libretti praktisch keine Rolle⁷. Entweder ist der Partner, dem man Verliebtheit vorspielt, attraktiv genug, um potentiell gefährlich zu sein; oder beide fühlen sich zueinander hingezogen, halten aber Hindernisse, die ihrer Verbindung im Wege stehen, für unüberwindlich, und erproben daher bloß spielerisch, was unter günstigeren Umständen möglich wäre (s. Kap. II). Liebesglück, diese Schlußfolgerung drängt sich auf, ist nicht unbedingt ein unmöglicher, aber ein eher seltener und vor allem flüchtiger Traum.

BEISPIELANALYSE: MAURICE YVAIN, *PAS SUR LA BOUCHE* (1925), BUCH: A. BARDE

Maurice Yvain (1891-1965), einer der besten, witzigsten und erfolgreichsten französischen Operettenkomponisten der Zwischenkriegszeit⁸, debütierte 1922 sehr erfolgreich mit *Ta bouche* (Mirande, Gesangstexte Willemetz); „Dein Mund“ (oder auch: „Halt den Mund!“) ist der Titel nicht nur dieser „Comédie-musicale“, sondern auch ihrer prominentesten Nummer, eines leitmotivisch verwendeten Walzers. Zusammen mit einem anderen Librettisten (André Barde) knüpfte der Komponist 1925 gleich zweifach an

6 Auch deshalb nicht, weil das Glück in einer ungetrübten Beziehung ein Zustand, also statisch ist und folglich nicht erzählt bzw. mit den Mitteln einer konventionellen narrativen Dramaturgie, deren sich die Operette bedient, auf die Bühne gebracht werden kann. Nur wenn die Harmonie gefährdet ist (wie beim Ehepaar Valandray in *Pas sur la bouche*, s.u.), eignen sich Eheleute oder Lebensabschnittspartner als Protagonisten.

7 Die einzige Ausnahme ist (vielleicht) Lehárs *Giuditta*, die nach dem Bilde Carmens geformt ist; es gelingt ihr allerdings nicht, Octavio zur Desertion zu bewegen (Drittes Bild, Finale Nr. 12), was Carmen bei José mühelos fertigbrachte. Da Octavio sie allein zurückläßt, wird *Giuditta* Tänzerin in einem Nachtlokal und Kurtisane. – Quissek 2012, S. 153-157: 153 übernimmt von Linhardt 1997 die Kategorie der „bürgerlichen *Femme fatale*“, der „die spezifische Ausprägung der verderbenbringenden, erotischen Frau als dämonische Verführerin“ fehle.

8 Zu ihm vgl. Gänzl, Bd 1, S. 1589-1591; Klotz 2004, S. 798-821.

diesen Titel an: erst in *Pas sur la bouche* (UA 17.2.), dann in *Bouche à bouche* (UA 8.10.).

In *Pas sur la bouche*⁹ wird die Handlung allein durch das Begehren in Gang gesetzt und weitergetrieben: Keine der Figuren hat materielle Sorgen (nur der junge Künstler Charley ist nicht reich, lebt aber als Protégé des für avantgardistische Strömungen aufgeschlossenen Bürgertums nicht schlecht).

Wenn Gilberte ihren Mann, den Industriellen Georges Valandray, bittet, auf das lukrative Amerika-Geschäft zu verzichten, singt sie das Loblied der Bedürfnislosigkeit (Duett Nr. 15¹⁰): Nicht Schmuck und Pelze, nur ihrer beider Liebe macht sie glücklich. Die bescheidene Idylle, die sie sich (Manon zitierend, s. Kap. III) vorstellt, steht freilich in komischem Kontrast zu dem Lebensstandard, den Georges ihr mit den Millionen, die er schon besitzt, bieten kann.

Das Ehepaar Valandray lebt glücklich miteinander. Gilberte – ein Temperamentsbündel, denn ihre Mutter stammte aus Peru, wenn sie auch in Paris aufgewachsen ist¹¹ – würde sich wünschen, daß Georges ihr häufiger sagte,

9 Alain Resnais (2003) hat aus *Pas sur la bouche* einen wundervollen Film (mit Sabine Azéma und Pierre Arditi) gemacht, der weitgehend im Rahmen der Möglichkeiten einer Theateraufführung bleibt und nur an wenigen Stellen von der Vorlage abweicht (so wurde aus Gilbertes Tante ihre ältere Schwester); er erschien auch auf DVD: Pathé Vidéo OFRS 450899, 2004.

10 „GILBERTE. Tu voudrais / Te lancer dans les frais, / Me payer / Des sautoirs, des colliers, / Des zib'lin's / Et des manteaux d'hermine / Et pourtant / Je n'en désir' pas tant. / Car l'amour / N'a pas besoin d'atours. / Le bonheur / C'est de donner son cœur. / Après tout, / L'argent vois-tu, mon loup, / Entre nous, / Il n'en faut pas beaucoup. [...]“ Yvain entwickelt den Gestus seiner Vertonung aus dem regelmäßigen Wechsel zwischen drei- und sechssilbigen Versen; Barde, das zeigen auch die anderen in diesem Abschnitt zitierten Beispiele, trägt bei der metrischen Gestaltung der Gesangstexte den Bedürfnissen der Musik auf exemplarische Weise Rechnung.

11 Das Klischee des südländischen (südamerikanischen) Temperaments wird ironisiert, wenn Gilberte ihrem Mann in atemlos kurzen Versen schildert, wie sie manchmal die Wildheit überkommt (Nr. 9): „Oui, je suis un peu romanesque; / Ah! c'est absurde, je le sens; / Mais c'est que je suis sauvage ou presque; / J'ai reçu ça d' ma mère en naissant. / Ma mère était d' Lima / Et c'est sous c' climat / Que sans doute ell' m'a / Fait naîtr' dans un rancho, / Au milieu des gauchos, / Dans un pays très chaud / Et, malgré qu' j'ai grandi, / J' te l'ai déjà dit, / Ru' du Cherch' Midi, / Près d'un pèr' parisien, / Qu'était né, tu l' sais bien, / Boul'vard des Italiens, / Certains jours, je me souviens / D' mes ancêtres indiens, / C'est tout l' soleil du Pérou / Qui coul' dans mes veines, / Parfois, je sens tout à coup / Que j' suis Péruvienne, / Il faut que j'écoute', c'est fou, / La voix qui m'entraîne: / Si j' veux l'étouffer, / J'la sens se r'biffer / J'ai des envi's d' mordre ou de griffer! / Ou je pleure / Et sourdement le cœur me bat, / Quand m'effleure / Le doux souvenir de là-bas; / Mais j'oubl' cependant / Le rêve obsédant / Et, le rire aux dents, / Je n' suis pour mon mari / Qu' un' femm' de Paris, / Et qui lui sourit.“ Barde spielt virtuos mit den Reimen: Nicht nur die Wahl der Reimwörter (*Lima* : *climat*, *rancho* : *gauchos* : *chaud*) erzeugt komische Wirkung, auch die Erweiterung des Paarreims zum Dreireim (der Reim *-ien*, der Paris (*parisien*) und Amerika (*indien*) verbindet, wird gar über fünf Verse durchgehalten!) zeigt, daß Gilberte ihren Wortschwall gar nicht zu bändigen vermag (dazu paßt auch, daß sie sage und schreibe 20 Verse aneinanderreicht, ehe ein Punkt, bzw. Doppelpunkt einen Einschnitt markiert).

was er für sie empfindet (Duett Nr. 8; er läßt lieber Taten sprechen: „Même un mot c’est beaucoup, / Mais un baiser c’est tout! / (Parlé) Tout! / Surtout! / Partout!“ [Ein Wort ist schon viel, aber ein Kuß ist alles! Alles! Vor allem anderen! Überallhin!]). Sie flirtet zwar mit anderen, denkt aber nicht daran, sich auf eine Affaire einzulassen: Georges ist der einzige, der für sie als Liebhaber in Frage käme, wenn er nicht ihr Mann wäre (Nr. 3: „Comme j’aimerais mon mari / S’il était mon amant“).

Zur Zeit machen Charley (Karikatur der Avantgarde¹² und als Gesamtkunstwerker – Maler, Dichter, Komponist, Choreograph – eine Art Richard Wagner im Westentaschenformat) und der ältliche Farandel, der leider ein Handicap hat, Gilberte den Hof: Wenn er aufgeregt ist (und er regt sich immer auf, wenn er mit einer attraktiven Frau zusammen ist), bekommt er Schluckauf. Gilberte vergleicht ihn wenig charmant mit einem Abgeordneten, der als Kandidat viel verspricht, was er später „in der Kammer“ nicht hält (französisch *chambre* bezeichnet die beiden Kammern des Parlaments, aber auch das Schlafzimmer) – die Garçonnière, die er für den Fall gemietet hat, daß Gilberte ihm irgendwann ein Rendezvous gewährt, wird mit Sicherheit nie ihren Zweck erfüllen. Charleys Chancen stehen etwas besser, aber es müßte schon Außergewöhnliches passieren, damit sie sich mit ihm einläßt.

Valandray ist nicht eifersüchtig, denn er hat seine eigene, naturwissenschaftlich fundierte Theorie der Beziehungen zwischen den Geschlechtern: Wie bei der Fusion zweier Metalle (sein Tätigkeitsfeld ist die Schwerindustrie) entsteht zwischen der Frau und dem ersten Mann, dem sie angehört, eine lebenslange Verbindung; ihn wird sie nie betrügen, und auch wenn das Leben sie voneinander trennt, muß sie früher oder später zu ihm zurückkehren. Da er Gilbertes erster war (wie er meint), braucht er sich somit keine Sorgen zu machen.

Um sich davon zu überzeugen, daß seine Theorie Unfug ist, brauchte sich Georges nur in seinem Bekanntenkreis umzusehen; natürlich fände er Frauen, die glücklich mit einem Mann zusammenleben, der nicht ihr erster Liebhaber war. In neuer (metallurgischer) Verkleidung kramt er eine Denkweise des 19. Jahrhunderts aus¹³: Bürgerliche Männer wollten damals möglichst eine *oie blanche*, ein dummes Gänschen, heiraten, das über die

12 Im Terzett Nr. 6 besingt er mit Gilberte und ihrer Tante seine neue Kunstrichtung, die Dadaismus und Kubismus verdrängt habe, den *cucuïsme* (zu *cucul* „einfältig“); der Marsch-Refrain verkündet fröhlich, daß das Programm bloß Reklame ist: „Soyez filou / Soyez marlou, / Qu’on parl’ de vous!“

13 Auch Farandel erinnert sich nostalgisch an die „jungen Mädchen von einst“, die so ganz anders waren als die selbstbewußten, sportlichen jungen Frauen der Gegenwart (wie Huguette), vgl. Nr. 2.

Funktion der Geschlechtsorgane nicht einmal theoretisch Bescheid wußte¹⁴; Vergleiche, die zu ihren Ungunsten hätten ausfallen können, brauchten sie somit nicht zu fürchten. In den 1920er Jahren war dieses Ideal längst nicht mehr zeitgemäß; Valandray, der die Autorität der Wissenschaft bemüht, um es zu rehabilitieren, macht sich lächerlich.

Um so mehr, als er in Bezug auf Gilberte von falschen Voraussetzungen ausgeht: Bevor er angeblich ihre Mädchenblüte pflückte, war sie bereits einmal verheiratet gewesen, mit keinem anderen als jenem Eric Thomson, mit dem ihr Mann jetzt Geschäfte machen will. Nach sechs Monaten wurde die Ehe geschieden. Thomson entspricht dem zeitgenössischen Klischee des US-Amerikaners (s. Kap. III): Gnadenlos effizient, nur an *Money* interessiert, ziemlich puritanisch; zwar ist er zu einer sexuell erfüllten Beziehung fähig, aber dieser amerikanische Jochanaan hat nie eine Frau seinen Mund küssen lassen (auch Gilberte nicht), seit er durch den Kuß, den er als Zwölfjähriger von seiner Gouvernante bekam, traumatisiert wurde.

Georges metallurgische Psychologie hat Gilberte veranlaßt, ihm ihre erste Ehe zu verschweigen (da sie es seinerzeit versäumt hatte, ihre Heirat dem Konsulat anzuzeigen, galt sie in Frankreich immer noch als ledig). Daß Thomson völlig überraschend im Hause Valandray auftaucht, bringt sie (auf für den Zuschauer sehr vergnügliche Weise) in die Bredouille – um so mehr, als ihr Mann nichts Besseres zu tun hat, als dem Gast ausführlich seine Theorie über die unauflösliche Bindung zwischen einer Frau und dem ersten Mann in ihrem Leben auseinanderzusetzen. Thomson findet das höchst interessant, denn er begehrt Gilberte immer noch oder aufs neue.

Alle vier Männer, die im Stück auftreten – Valandray, Thomson, Charley, Farandel – sind somit in dieselbe Frau – Gilberte – verliebt. Gilbertes Tante Arlette und ihre junge Freundin Huguette fristen (zunächst) ein Mauerblümchen-Dasein. Für Arlette ist der richtige nie gekommen (vgl. ihre resignierten Couplets Nr. 12); Huguette, die eine sehr gute Partie wäre, ist in Charley ver-

14 Als eine solche *oie blanche* präsentiert sich z.B. Clairette, die Tochter der Madame Angot (heuchelnd, denn ihr Duett mit Mlle Lange, II 5, S. 114-118, beweist, daß die beiden schon im Pensionat über die Dinge des Lebens hinreichend Bescheid wußten) an ihrem Hochzeitstag: „Le mariage a, dit-on, maint secret; / Et j'en serai très-contente peut-être, / Quand seulement je saurai ce que c'est“ (*La Fille de Madame Angot*(2), Romance, I 2, S. 10). Lecocqs Girofla (*Giroflé-Girofla*, Couplets Nr. 3) kennt „den Anfang“ der Ehe (die Zeremonie in der Kirche, Festessen und Tanz), was darauf folgt, ist für sie noch ein „Geheimnis“. Nachdem Offenbachs Blaubart Prinzessin Hermia gezwungen hat, ihn zu heiraten, fordert ihre Mutter sie auf, ihm zu sagen: „Niemals, Monsieur, niemals!“ Hermia versteht nicht, was das bedeuten soll, darauf die Mutter: „Das hoffe ich auch!“ (*Barbe-bleue* III 4, MH III, S. 333f.); etc.

liebt und würde ihn nur zu gern heiraten¹⁵, aber ein entsprechendes Angebot Arlettes (die ihm nicht verrät, wer die interessierte Dame ist) lehnt der junge Künstler rundweg ab.

Auch Farandel ist ein Topf ohne Deckel, woran sich – anders als bei den Frauen – bis zuletzt nichts ändert. Die erotische Initiative liegt wesentlich bei den Damen: Gilberte geht Thomsons wieder erwachte Zuneigung um so mehr auf die Nerven, als sie sich mit Eifersucht paart. Da sie weiß, daß der prüde Amerikaner schlagartig jedes Interesse an ihr verlöre, wenn er annehmen müßte, daß sie einen Liebhaber hätte, wirft sie sich (während Thomson aus einem Versteck zusieht) Charley, den sie sonst auf Distanz hielt, an den Hals; für einen Moment bringt der Körperkontakt sie selbst durcheinander.

Huguette wiederum sucht in Erfahrung zu bringen, ob Charley vielleicht für eine Affaire statt für eine Heirat zu gewinnen wäre, aber er findet, eine Frau sollte erst heiraten (einen ungeliebten Mann), bevor sie sich in erotische Abenteuer stürzt. Unter diesen Umständen hat Arlettes Vorschlag, Huguette solle Thomsons Frau werden (dann wäre Gilberte ihn los), für die junge Dame durchaus seinen Reiz; dazu müßte sie den Amerikaner allerdings erst dazu bringen, sie auf den Mund zu küssen. Sie tut so, als wüßte sie nicht genau, wie sie das anstellen soll, und bringt ausgerechnet Charley dazu, ihr Nachhilfeunterricht zu geben – die Demonstration, wie sie ihre Reize einsetzen könnte, wird ein voller Erfolg (s. Kap. III).

Nach der Exposition der Figurenkonstellation hält in den ersten beiden Akten Thomson als (potentieller) Störfaktor in Valandrays Ehe die Handlung in Bewegung. Am Ende des zweiten Akts rückt einerseits eine mögliche Beziehung zwischen Huguette und Charley ins Blickfeld; andererseits entdeckt Georges, daß Thomson von einer „Demoiselle Poumaillac“ (Gilbertes Mädchenname) geschieden ist, was ihm um so mehr zu denken gibt, als seine Frau, und auch Arlette, sich zuletzt merkwürdig verhalten haben. Der dritte Akt ist konstruiert wie das Räderwerk einer Komödie von Georges Feydeau: Alle haben sich – in unterschiedlichen Paarungen – an ein und demselben Ort verabredet, um Dinge zu verhandeln, die die anderen auf keinen Fall

15 Huguette verkörpert den Typus der modernen, selbstbewußten jungen Frau, die nicht nur in Bars und Tanzlokalen verkehrt, sondern auch ihre sexuellen Bedürfnisse deutlich artikuliert: Im Duett mit Farandel, der der guten alten Zeit nachtrauert (Nr. 2), spottet sie über die jungen Mädchen, denen die Eltern früher „Un vieux Raminagrobis, / Datant du règne de Charles X“ zum Mann gaben: „Et selon les us, / L'enfant f'sait le p'tit voyage / Dans ce pauvr' train omnibus, / Et qui n' la m'nait pas au terminus“. Sie hat andere Vorstellungen: „Je l'aim' mieux autrement, / C'est affair' certain'ment / De tempérament; / Pour que l'on vive heureux, / Faut qu'il soit amoureux, / Jeune et vigoureux.“ Und auf Farandels Einwand, ein junger Mann werde sie betrügen, bei einem älteren könne sie in dieser Hinsicht beruhigt sein: „Le repos m'est égal / Et dans l' lit conjugal / J'veux un autr' régal.“

erfahren sollen; das Geschehen wird zu einer aberwitzigen Folge peinlicher Begegnungen.

Der Ort ist Farandels ungenutzte Absteige, die Garçonnière am Quai Malaquais (im Zentrum von Paris) Nr. 23, im Hof links, die Tür ganz hinten neben der Werkstatt des Bilder-Einrahmers – die Adresse wird im zweiten Finale von allen, die sich dort treffen wollen, teils einzeln, teils im Chor wiederholt.

Farandel hat nicht nur die Hoffnung, sondern auch die Wohnung aufgegeben – Thomson hat sie vom Monatsersten an für die Dauer seines Paris-Aufenthalts (möbliert) gemietet, will aber schon einen Tag vorher einziehen (er besticht die Concierge, damit sie das duldet). Für diesen 31. hat Farandel die Wohnung jedoch Charley überlassen, der sich dort mit Huguette treffen will; sie hat er eingeladen, da Gilberte ihm einen Korb gegeben hat. Zunächst sucht Georges Thomson auf, um endlich die Wahrheit zu erfahren (der Amerikaner vertröstet ihn auf später), dann richtet Charley sich häuslich ein (wovon Thomson nichts merkt, weil er gerade im Nebenraum ist), Huguette kommt, die beiden verschwinden im Schlafzimmer. Thomson hat Gilberte herbeizitiert (die Arlette als Verstärkung mitgebracht hat), um ihr zu erklären, sie müsse sich von Valandray scheiden lassen und wieder ihn heiraten. Ihre Auseinandersetzung wird von der Concierge gestört; Thomson nimmt (fälschlich) an, Gilbertes Mann wäre zurückgekommen, und nötigt die Frauen, sich im Nebenzimmer zu verstecken, dann verschwindet er. Gilberte wagt sich hervor und trifft auf Charley (im Schlafanzug); sie stürzt sich auf ihn, um Thomson so zu beweisen, daß dieser junge Mann ihr Liebhaber ist (was der Amerikaner inzwischen nicht mehr glaubt), in der Hoffnung, daß er sie dann endlich in Frieden läßt. Statt dessen werden die beiden vom zurückgekehrten Valandray überrascht; Thomson und Arlette kommen hinzu, und um zu verhindern, daß Georges die Wahrheit erfährt, nimmt die Tante den Amerikaner auf sich. Daß sie die „Demoiselle Poumaillac“ war, die Thomson geheiratet hat, will Valandray nur glauben, wenn die beiden sich vor seinen Augen einen Versöhnungskuß geben. Das Wunder geschieht: Arlettes nie geküßte Lippen heilen Thomsons Trauma, sie versinken im Meer der Leidenschaft. Valandrays Frage, was Charley im Schlafanzug in einer fremden Wohnung zu suchen hat, ist beantwortet, wenn Huguette ebenso unkorrekt gekleidet aus dem Schlafzimmer kommt.

Im Duett Arlettes und Thomsons (Nr. 22) gehen Erotik und Albernheit eine perfekte Symbiose ein:

ARLETTE. O Sam! O Sam! / Oh recommencez, dites, / O Sam! O Sam! / Ça m'étonne et m'agite. / THOMSON. Je suis sens dessus dessous, / J'ai des chos's, qui m'cour'nt partout, / Les doigts d' pied qui s' dressent et l' cœur qui palpité. / ARLETTE. O Sam! O Sam! / Vous êtes irrésistible! / O ça m' O ça m' / M' fait un effet terrible, / THOMSON. J'ai les cheveux tout en l'air! / ARLETTE. Moi! ça m' frétill' dans les nerfs / BEIDE. Nous avons r'çu l' coup d' foudre indescriptible.
 [O Sam, O Sam! Mach's noch mal, o Sam, o Sam! Du verwirrst mich, du regst mich auf. – Ich bin ganz durcheinander, es überläuft mich heiß und kalt, meine Zehen krümmen sich, mein Herz klopft. – O Sam, O Sam, du bist unwiderstehlich! O, das wirkt unglaublich auf mich – Mir stehen die Haare zu Berge! – Meine Neven vibrieren – Es hat uns unbeschreiblich erwischt!]

Die ungeküßte alte Jungfer und der nur ein einziges Mal geküßte Puritaner sind komisch, aber nicht lächerlich, denn die Musik macht nicht nur durch Arlettes kurzatmig hervorgestoßenes „O Sam!“ deutlich, daß das Begehren der beiden echt ist. *Omnia vincit amor carnalis*, das zeigt auch das Verhalten der Concierge, der verwitweten Madame Foin: Sie beobachtet Huguette und Charley durchs Schlüsselloch, aber nicht, um zu klatschen, wie man es von Concierges in Literatur und Theater erwartet, sondern um ein bißchen mitzugenießen („j’adore ça“ – *ich liebe das*). Ihr einziges Couplet singt das Loblied jener einzigartigen Informationsquelle, der Refrain („En regardant par le trou, par le trou, par le trou, / En regardant par le trou, par le trou de la serrure...“) insistiert mit solchem Nachdruck auf dem Loch, in das der Schlüssel gesteckt wird, daß selbst der harmloseste Zuhörer die Wahrheit von Tucholskys Dictum „Wenn der Mensch *Loch* hört, bekommt er Assoziationen“¹⁶ bestätigen dürfte¹⁷. André Bardes Libretto beweist, daß die absurde Komik, jene „Summe von heiterer Unmöglichkeit“, die den „Operettenunsinn“ ausmacht¹⁸, keine Schamgrenze kennt. Wenn Valandray einem (aus seiner Sicht) verhältnismäßig Fremden in Gegenwart seiner Frau erklärt, er hätte Gilberte entjungfert, ist ihr das sicher ein bißchen peinlich; erklärt er es im Brustton der Überzeugung demjenigen, der tatsächlich ihr erster Mann (im doppelten Sinne) war, ist das für sie doppelt peinlich, für den Zuschauer dagegen höchst unterhaltsam.

RAUSCH

Verliebte, das ist bekannt, nehmen ihre Umwelt durch eine rosarote Brille wahr; sie leben im Zustand der Euphorie und erwarten von der Zukunft nur das Beste. Leon Jessels *Schwarzwaldmädel* (1917, Neidhart) kleidet das Prinzip der Operetten-Erotik in die durchaus berechtigte Frage (I. Finale Nr. 6, S. 29): „Muß denn die Lieb’ stets Tragödie sein?“

Im Zustand der Verliebtheit vermag man an alltäglichen Dingen neue, nicht selten komische Seiten zu entdecken.

Die Titelheldin in Reynaldo Hahns *Ciboulette* hat selbst noch nicht begriffen, daß sie sich in den jungen Antonin de Mourmelon verliebt hat, wenn sie mit Duparquet, dem Vorsteher der Markt-

16 *Zur soziologischen Psychologie der Löcher*, in: Kurt Tucholsky, *Gesammelte Werke*, hg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz, Bd 9: 1931, Reinbek 1975, S. 152f.

17 Das dritte Couplet macht ganz klar, von welchem Loch eigentlich die Rede ist: „Quand on vient de se marier, / C’est au courant de la nuit d’ noces / Que l’époux, souvent contrarié, / Voit qu’ la jeun’ fille a eu deux gosses / Et cela comment le voit-il? / N’y a pas besoin d’être subtil: / En regardant par le trou...“

18 So Karl Kraus, *Grimassen über Kultur und Bühne* (Kraus 1964, S. 149); vgl. das vollständige Zitat oben Kap. I.

hallen, der in seiner Jugend ein Dichter war, heim nach Aubervilliers fährt. Ihre (unbewußt) euphorische Stimmung zeigt ihnen an diesem ersten schönen Frühlingstag alles in neuem Licht (Duett Nr. 13):

Nous avons rencontré / Des dindons emphatiques / Des lapins prolifiques / Des chapons vieux garçons, / Nous avons rencontré / Des oies très distinguées / Des poules intriguées / Et des chœurs de pinsons! [*Wir haben emphatische Truthähne, fruchtbare Hasen und Kapaune getroffen, die alte Junggesellen sind; distinguierte Gänse, irritierte Hennen und Finkenchöre!*]

Verliebte tanzen gern und möchten die eigene Ausgelassenheit in den Gesichtern anderer gespiegelt sehen: „Es ist so schön, am Abend bummeln zu geh’n“ (Paul Abraham, *Ball im Savoy*, 1932, Grünwald / Löhner-Beda). Marietta (Kálmán, *Die Bajadere*, Duett Nr. 6, S. 42) weiß auch, warum: „Kinder, ich sag’s unentwegt: / Bummeln ist so schön, / Wer sich niemals schlafen legt, / Braucht nicht aufzusteh’n!“ Zusätzliche Stimulantia haben Verliebte eigentlich nicht nötig; dennoch steht die Trias Liebe, Tanz und Alkohol für ein gesteigertes Lebensgefühl: „Ja, die Liebe hat zwei Trabanten: / den Wein und die Musik“, singt die Titelfigur in *Katja, die Tänzerin* (Jean Gilbert, 1923; Terzett Nr. 12):

Niemals kannst Du der Lieb’ entrinnen, / Die zwei halten Dich immer zurück, / Sobald sie zu singen beginnen, / Der Wein und die Musik!

Verliebte Euphorie und Alkoholrausch scheinen verwandt; die Symptome sind jedenfalls ähnlich.

Franz Lehárs Zarewitsch hat noch nie Champagner getrunken und noch nie eine Frau geküßt. Um ihm die Wirkung des Getränks zu beschreiben, wählt Sonja Formulierungen, wie sie anderswo für die Liebe gebraucht werden (I. Finale Nr. 6): „Du siehst die Welt in ros’gem Glanz, / Das Leben wird ein froher Tanz.“

Dorothy (Oskar Jascha, *Revanche*, 1924, Löhner-Beda / Lunzer) macht dem Tenor Tomasoni bei ihrer allerersten Begegnung einen Heiratsantrag, der wundersamerweise angenommen wird. Hinterher ist sie in so gehobener Stimmung, daß sie allein eine ganze Flasche Champagner trinkt; sie sieht zwar alles doppelt und kann nicht mehr stehen, aber ihre gute Stimmung wird dadurch nicht beeinträchtigt: „Ich weiß nicht, ist’s der Wein, ist das die Liebe, / Ach, ich bin so selig heute nacht.“ – Auch die Sängerin Suzanne Provence (Ábrahám, *Die Blume von Hawaii*, III) hat ein „Schwipserl“ „von Liebe und vom Sekt“. Die verwöhnte Stella bedauert zutiefst, daß ihr diese Erfahrung noch fehlt (Oscar Straus, *Rund um die Liebe*, Walzerlied Nr. 8): „Ein Schwipserl möcht’ ich haben, / Und wär’s auch noch so klein, / Ein unschuldvolles Schwipserl / Von Liebe und von Wein.“

Die komische Operette bildet den Ausnahmezustand einer aus den Fugen geratenen Welt ab (s. u. Kap. VII); kein Wunder, daß sie von Anfang

an eine Vorliebe für die Ausnahmesituation des feuchtfröhlichen Festes hat. Die Handlung der *Lustigen Witwe* vollzieht sich ausschließlich in Fest-Atmosphäre, auf den Ball in der Botschaft (I. Akt) folgt das pontevedrinische Fest bei Hanna Glawari (II. Akt), die zu diesem Anlaß das Cabaret Maxim hat nachbauen lassen (III. Akt). Daß das Kollektiv der Gäste den Entschluß faßt, sich bewußt und methodisch zu betrinken, wie die Domestiken, die in Offenbachs *Vie parisienne* große Welt spielen (III. Finale, MH IV, S. 352-356), ist freilich die Ausnahme (so wollen sie Gondremarck außer Gefecht setzen, damit Gardefeu freie Bahn bei dessen Frau hat); die Fortschritte der Trunkenheit werden hier als Erfolg gefeiert. Auch die „lustigen Nibelungen“ (Oscar Straus) sind, so scheint es, stolz auf den kollektiven Vollrausch bei der Doppelhochzeit Siegfrieds mit Kriemhild und Gunthers mit Brunhilde ((1) II, S. 23):

HAGEN. Gernot selbst, der sonst so schüchtern, / SIEGFRIED. War heut gar nicht auszu-
nüchtern, / GUNTHER. Nebenan im Kabinett / ALLE. Liegt er schwerbezechet im Bett! /
Ach, war das 'ne schöne Hochzeit, / Selbst der Bräut'gam hat 'nen Schwips, / Seiner
königlichen Hoheit / Sitzt verteufelt schief der Schlips!

Auch wenn das deutschsprachige Publikum größtenteils aus Bier- oder Weintrinkern besteht: Das Operettengetränk par excellence ist der Champagner. Seit der *Fledermaus* (II. Finale, S. 657: Loblied auf die „Majestät“ „Champagner der Erste“¹⁹) ist er unzählige Male besungen worden; den bereits angeführten Beispielen sei nur ein weiteres aus Kálmáns *Bajadere* (Finale Nr. 7, S. 63f.) hinzugefügt:

MARIETTA. Daß in jeder Flasche steckt / So ein kleiner Teufel, / Ist es, was uns meist
am Sekt / So verteufelt schmeckt. / NAPOLEON. Wenn der Kork zur Decke fliegt, /
Schwinden alle Zweifel: / Was uns auch am Herzen liegt, / Der Champagner siegt! /
CHOR. O Champagner, sperrst uns auf das Himmelreich, / Champagner, machst uns
Menschen göttergleich!

Das Fest beim Prinzen Orlofski (*Die Fledermaus*, II) wird in neueren Inszenierungen meist so gespielt, daß im Finale (S. 657-659) die ganze Gesellschaft sturzbetrunken ist. So ist es allerdings nicht gemeint: Dr. Falke, der dem Gastgeber einen Spaß auf Eisensteins Kosten versprochen hat, sorgt dafür, daß Ida und Adele sein Opfer und den Gefängnisdirektor Frank zum Trinken animieren (S. 655) und daß die Diener die Gläser der beiden fleißig nachfüllen (S. 656)²⁰. Die anderen Gäste sind sicher angeheitert, aber keineswegs so betrunken wie diese beiden, die von allen ausgelacht und verspottet werden, wenn sie (nachdem Falke die Uhr vorgestellt hat)

19 Ein ähnliches Loblied stimmt schon Arthur Bryk im II. Finale (Nr. 11, S. 613) von Johann Straußens *Karneval in Rom* (1873) an: „Champagner leiht der Seele Schwingen, / Er löst der Zunge Band, / Champagner lehret jeden singen, / Der Noten nie gekannt.“

20 Auch Falke war „kanonenvoll betrunken“, als Eisenstein ihn nach einem Maskenball im *Fledermaus*-Kostüm dem Gespött des „Städtchens Weinberg“ preisgab, ebd., S. 654f.

zum Ausgang torkeln. – Wenn Frank sein Büro im Gefängnis erreicht (III 2, S. 660f.), ist er vom Alkohol noch sichtlich gezeichnet; in seiner Pantomime soll allerdings „nicht sowohl das Taumeln des Betrunkenen zur Anschauung kommen als vielmehr der Kampf und die Bemühung Franks, seine Trunkenheit zu verbergen und solid zu erscheinen“ (S. 660). Die Vergeblichkeit dieser „Bemühung“ macht die Szene komisch, während die Hilflosigkeit eines sinnlos Betrunkenen auch für den unbeteiligten Betrachter eher peinlich wäre.

So wie Frank sich voller Reue an den „verdammten Champagner“ erinnert (S. 661, vgl. S. 662), taumelt der Gefängnisdiener Frosch²¹ unter dem Einfluß des „verdammten Slibowitz“ (S. 660-662). Während der Direktor (der sicher nicht alle Tage ins Palais eines russischen Prinzen eingeladen wird) es vermutlich nur in dieser einen Nacht übertrieben hat, ist Frosch ein Gewohnheitstrinker. Eigentlich ist er dienstunfähig, er schwankt, „geht im Zickzack“, sieht alles doppelt (S. 662); die (häufig slapstickhaft ausgespielte) Beeinträchtigung steht in komischem Kontrast zu Scharfsinn und Schlagfertigkeit, die der Darsteller in den bei dieser Rolle traditionell besonders zahlreichen Extempores (z.B. zu – auch politischen – Tagesereignissen) unter Beweis stellen soll.

Warum Frosch eigentlich trinkt, erfahren wir nicht. Ein anderer Trunkenbold, der Brigadier Lorient in Hervés *Mam'zelle Nitouche* (1886) – ein eher seltenes Phänomen, nämlich ein französischer Dritter-Akt-Komiker –, nennt den Grund seiner Sucht: Er will vergessen, denn er hat geliebt und ist betrogen worden (III 1. Bild 8). Sein Couplet (III 1. Bild 1, S. 70f.) liefert die Details: Lorient's Mutter hatte den Wunsch, daß ihr Sohn im Kurzwarenhandel, der in seiner Heimatstadt Saint-Etienne floriert, Karriere machte; er folgte aber dem Wunsch seines Vaters und wurde Soldat, auch, weil seine Freundin (damals) nur einen Dragoner zum Mann nehmen wollte. Lorient diente fern der Heimat, die Zeit wurde ihr lang, da heiratete sie – einen Kurzwarenhändler²². Seitdem scheint Lorient nicht mehr nüchtern geworden zu sein.

ROSAROTE BRILLEN

Die Operette ist keineswegs die erste literarische bzw. dramatische Gattung, deren zentrales Thema der Zustand der Verliebtheit ist. Die meisten der arkadischen Schäfer, von denen die bukolische Dichtung²³ in ihrer über 2000jährigen Geschichte (von Theokrit [ca. 310-250 v.Chr.] bis zum jungen

21 Ein noch nicht ganz so versoffener Nachfahre Froschs ist der Gerichtsdienstler Kampel in Ziehrers *Landstreichern* (1899); Schackerl in Fred Raymonds *Flieder aus Wien* (1949, Reinhardt) ist als Faktotum eines Weinhändlers gleichsam von Berufs wegen ständig berauscht.

22 Lorient teilt das Schicksal, das Georges (Boieldieu, *La Dame blanche*, 1825, Scribe) in seinem Air (I 3, Scribe 1856, Bd 5, S. 123) mit der (durchaus ironisch zu verstehenden) Eingangszeile „Ah! quel plaisir d'être soldat“ beschreibt: Wenn man siegreich aus dem Krieg heimkehrt, wird man von allen gefeiert; nur die Freundin hat unterdessen einen anderen genommen.

23 Eine neuere Gesamtdarstellung fehlt; vgl. z. B. die Aufsatzsammlung von Klaus Garber (Hrsg.), *Europäische Bukolik und Georgik* (Wege der Forschung, 355), Darmstadt 1976.

Goethe und darüber hinaus) erzählt, kommen nie dazu, ein Schaf zu scheren, weil sie rund um die Uhr verliebt sind; allerdings verursacht dieser Zustand ihnen soviel Aufregung, Kummer und Sorgen, daß er von echter Liebe kaum noch zu unterscheiden ist.

Seit Daphnis und Chloe, dem Liebespaar im spätantiken Hirtenroman des Longos (2. Jh. n. Chr.?), fällt es verliebten Schäfern schwer, mit ihren Gefühlen ins Reine zu kommen: Entweder hat er schon seine Sexualität entdeckt, während sie noch ganz kindlich ist, so daß seine Annäherungsversuche sie erschrecken (oder umgekehrt); oder sie hält ihn für flatterhaft, er glaubt, sie hätte ihn betrogen (natürlich immer zu Unrecht!), und Ähnliches. Wer sich nicht geliebt glaubt, ist zutiefst unglücklich; bei den Operettenprotagonisten dagegen, die im tiefsten Inneren überzeugt sind, wiedergeliebt zu werden, scheint die Unsicherheit, wann und wo und unter welchen Umständen die Paare zusammenfinden, meist (keineswegs unangenehme) Spannung zu erzeugen.

In der klassischen Komödie seit Plautus, und auch in der komischen Oper von Rossini, Adam, Auber, Lortzing etc. stehen dem Glück der Verliebten nicht innere, sondern äußere Hindernisse entgegen (oft ein Vormund oder Vater, der seine Tochter nicht mit einem armen Künstler verheiraten will, oder ähnlich). Solange die (familiären, finanziellen etc.) Probleme nicht gelöst sind, hat das Paar keine Zeit, sich selbstvergessen seinen Gefühlen hinzugeben; und beim Happy-End wird nicht erst im Film gewöhnlich abgeblendet.

Mit Jacques Offenbach hält die Sinnlichkeit Einzug ins musikalische Lachtheater. Auch wenn die meisten Figuren seiner Bouffonnerien Karikaturen sind, gibt es doch immer wieder Situationen, in denen vor allem die Frauen ihr Begehren überdeutlich, wenn auch meist maskiert, äußern: Man denke an Helenas Liebestraum von Paris (*La Belle Hélène*, II 10, Duett, MH I, S. 241-243), der Zsupáns „Was geträumt nur wird ist nicht passiert“ (*Gräfin Mariza*, Duett Nr. 9) Lügen straft; oder die Liebeserklärung, die die Großherzogin dem begriffsstutzigen Fritz im Namen einer imaginären ‚Freundin‘ macht (*La Grande-Duchesse de Gérolstein*, Duett II 5, MH II, S. 249f.).

Das Maskenspiel, das den physiologischen Vorgang gleichsam als Zitat präsentiert und mittels der so hergestellten Uneigentlichkeit das, was andernfalls für viele Zuschauer in der Öffentlichkeit eines Theatersaals peinlich sein könnte, zu einer lustvollen Erfahrung macht, scheint Émile Zola entgangen zu sein. In seiner Schilderung eines imaginären Opéra-bouffe (*La blonde Vénus*)²⁴ ist die Begierde der Zuschauer so eigentlich wie nur möglich:

24 Émile Zola, *Nana* (*Les Rougons-Macquart*, Bd 9, 1880), Kap. I; deutsche Übersetzung von Armin Schwarz, s. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1248/1> (14.9.2013; nach dem Original

Ein Gemurmel wurde laut und schwoll an gleich einem aufsteigenden Seufzer. Ein paar Hände klatschten, sämtliche Operngläser waren auf Venus gerichtet. Allmählich hatte Nana vom Publikum Besitz ergriffen, jedermann war ihr jetzt untertan. Die Brunst, die von ihr ausging wie von einem Tier in der Hitze, breitete sich mehr und mehr aus und erfüllte den Saal. In diesem Augenblick atmeten auch ihre leisesten Gebärden Wollust; eine einzige Bewegung ihres kleinen Fingers ließ jedes Männerherz stillstehen. Rücken wurden rund, sie vibrierten, als ob unsichtbare Bogen über die Muskeln gestrichen hätten, abstehende Nackenhaare gerieten durch den warmen Atem irgendeines Frauenmunds in Bewegung. Fauchery sah vor sich den Gymnasten auf Abwegen, den die Leidenschaft von seinem Sitz emporhob. Er war neugierig genug, den Grafen Vandeuvres anzuschauen, bleich, die Lippen zusammengekniffen; und den dicken Steiner, dessen apoplektisches Gesicht glühte; Labordette, der mit dem Erstaunen eines vollendeten Stute bewundernden Pferdehändlers durch sein Opernglas schaute; und Daguenet, dessen Ohren flammten und im Gefühl befriedigten Sinnenrausches sich bewegten. Dann veranlaßte ihn ein instinktives Gefühl, sich umzuschauen, und er war verdutzt über das, was er in der Loge der Familie Muffät wahrnahm: Hinter der Gräfin, die blaß und ernst aussah, stand aufrecht, mit offenem Mund, der Graf. Er hatte rote Flecken im Gesicht, und neben ihm tauchten aus dem Schatten die trüben Augen des Marquis de Chouard auf, die sich in ein Paar phosphoreszierender, goldgesprenkelter Katzenaugen verwandelt hatten.

Ob nicht zumindest der eine oder andere männliche Zuschauer in Offenbachs Theater auch ein bißchen auf die Musik gehört hat, die ihrerseits schon dadurch distanzierende Uneigentlichkeit erzeugt, daß sie das chaotisch-triebhafter Begehren der (bei Offenbach sehr ausgeprägten) Regelmäßigkeit einer symmetrisch-periodischen Syntax unterwirft?

Daß die Operette sich mit solcher Ausschließlichkeit auf den euphorischen Zustand der Verliebtheit konzentriert und sehr häufig erst am Schluß die Möglichkeit der Liebeserfüllung aufscheinen läßt, hängt vielleicht auch damit zusammen, daß viele ihrer Librettisten, wie auch zahlreiche Parkettbesucher, jedenfalls in den Jahrzehnten bis zum Ersten Weltkrieg, Schopenhauer gelesen haben. Der sah bekanntlich im lustvollen sexuellen Begehren eine List der Natur, um den Egoismus des Individuums auszuschalten²⁵:

Zwar hat die Gattung auf das Individuum ein früheres, näheres und größeres Recht, als die hinfällige Individualität selbst: jedoch kann, wann das Individuum für den Bestand und die Beschaffenheit der Gattung thätig seyn und sogar Opfer bringen soll, seinem Intellekt, als welcher bloß auf individuelle Zwecke berechnet ist, die Wichtigkeit der Angelegenheit nicht so faßlich gemacht werden, daß sie derselben gemäß wirkte. Daher kann, in solchem Fall, die Natur ihren Zweck nur dadurch erreichen, daß sie dem Individuo einen gewissen *Wahn* einpflanzt, vermöge dessen ihm als ein

ergänzt und verändert). Die Uneigentlichkeit des in Anführungszeichen gesetzten Begehrens übersieht auch Clarke 2011, S. 25f. zu *Nana* (zu Clarke vgl. auch Hawig 2012).

25 „Metaphysik der Geschlechtsliebe“, in: Schopenhauer 1949, S. 607-651: 616f.

Gut für sich selbst erscheint, was in Wahrheit bloß eines für die Gattung ist, so daß dasselbe dieser dient, während es sich selbst zu dienen wähnt; bei welchem Hergang eine bloße, gleich darauf verschwindende Chimäre ihm vorschwebt und als Motiv die Stelle einer Wirklichkeit vertritt.

Wird das Verlangen befriedigt, ist notwendigerweise das Schönste, oder (in Schopenhauers Sicht) alles Schöne endgültig vorbei²⁶:

Weil [...] die Leidenschaft auf einem Wahn beruhte, der Das, was nur für die Gattung Werth hat, vorspiegelte als für das Individuum werthvoll, muß, nach erlangtem Zwecke der Gattung, die Täuschung verschwinden. Der Geist der Gattung, welcher das Individuum in Besitz genommen hatte, läßt es wieder frei. Von ihm verlassen fällt es zurück in seine ursprüngliche Beschränkung und Armuth, und sieht mit Verwunderung, daß nach so hohem, heroischen und unendlichen Streben, für seinen Genuß nichts abgefallen ist, als was jede Geschlechtsbefriedigung leistet: es findet sich, wider Erwarten, nicht glücklicher als zuvor. Es merkt, daß es der Betrogene des Willens der Gattung gewesen ist. Daher wird, in der Regel, ein beglückter Theseus seine Ariadne verlassen. Wäre *Petrarka's* Leidenschaft befriedigt worden; so wäre, von Dem an, sein Gesang verstummt, wie der des Vogels, sobald die Eier gelegt sind.

Es geht also nicht etwa um ein Phänomen, das z.B. Ernst Lubitsch (in *Design for Living*, 1933) karikiert hat: Der Schriftsteller Tom kehrt überraschend aus London nach Paris zurück und trifft Gilda, die er begehrt und die unterdessen mit seinem Freund George zusammenlebt, allein an; die beiden verbringen die Nacht miteinander, und am nächsten Morgen zeichnet sich ab, daß der Partnerwechsel²⁷ nicht ganz reibungslos vonstatten gehen wird; Tom reklamiert nicht nur Orangensaft, zu Gildas Erstaunen gehören für ihn auch Bratäpfel zu einem ordentlichen Frühstück. Unabhängig von solch irritierenden, aber lösbaren Problemen *kann* nach Schopenhauer die Leidenschaft die Hochzeitsnacht nicht überstehen. Die Trivialliteratur zieht daraus den Schluß, daß sich das, was schön ist an der Liebe, nur als Erinnerung an etwas, das nicht war, erhalten läßt (der Mann ihres Lebens ist für Jarnos Försterchristl nicht Földessy, den sie heiratet, sondern Kaiser Joseph II.).

Wenn es Glück (oder die Illusion des Glücks) nur in der kurzen Phase der ersten Verliebtheit gibt, gilt es, diese Phase entweder zu dehnen oder zu multiplizieren, um das Publikum zufriedenzustellen. Da „im Kunstwerk der Gang der Ereignisse in dem Moment stehen[bleibt], da das Erzählen abbricht“²⁸, können Paare, die der Zuschauer auf der Schwelle zum Brautgemach verläßt,

26 Ebd., S. 639.

27 Zu dem es dann bekanntlich doch nicht kommt, da Gilda wenig später beiden Männern davonläuft.

28 So Lotman 1973, S. 326.

diese Schwelle niemals überschreiten; wie das Begehren des von Schopenhauer genannten Petrarca²⁹ bleibt auch das ihre unbefriedigt. Während aber Petrarca Lyrik von den Qualen frustrierten Begehrens handelt, verharren die Operetten-Paare im lustvollen Zustand ewiger Vorfriede.

Manchmal wird die Liebeserfüllung künstlich hinausgezögert. Suzanne (Benatzky, *Der König mit dem Regenschirm*, 1935) möchte am Hochzeitsabend „noch etwas länger Braut bleiben“; sie denkt dabei an wenige Stunden, wenn ihr Mann (der völlig überraschend vom König zum Ministerpräsidenten ernannt wurde) die Nacht außer Haus verbringen muß, ist sie frustriert. Kondja Gül, Leo Falls „Rose von Stambul“, erwartet von Achmed-Bei, mit dem sie ungefragt verheiratet wurde, daß er vier Wochen um sie wirbt, „wie bei den Damen – zum Beispiel – aus Wien“ (S. II/11), ehe sie (vielleicht) bereit ist, sich ihm hinzugeben; da er sich daran nicht halten will, läuft sie in der Hochzeitsnacht davon.

Marie und Henri (Bazin, *Le Voyage en Chine*) haben sich in Italien kennengelernt und in Neapel geheiratet, ohne die Erlaubnis der Eltern der Braut einzuholen; der Ehemann, ein Marineoffizier, ging danach auf große Fahrt, die junge Frau kehrte nach Frankreich zurück, wo ihr Vater die Ehe annullieren ließ. Nach Henris Rückkehr beschließt das Paar, die Beziehung noch einmal vom Nullpunkt zu beginnen: Sie freuen sich darauf, ein zweites Mal Bekanntschaft zu machen und einander näher zu kommen, bis der junge Mann erneut, aber diesmal korrekt beim Vater der Braut, um ihre Hand anhalten wird:

Ah! quelle amusante folie; / Galant, empressé tour à tour, / Vous/Me voilà, comme en Italie, / Forcé de me/Tout prêt à vous faire la cour. (Duett, I 10, S. 49) [*Oh, welch vernünftige Narrheit! Abwechselnd galant und bemüht müssen Sie mir/Will ich Ihnen den Hof machen wie in Italien.*]

(Henri hält es nicht für nötig, seiner Frau auch eine zweite *corbeille*, einen Korb mit kostbarem Schmuck, Spitzen etc., zu schenken und ihr noch einmal vor dem Priester Treue zu schwören, aber darauf besteht sie: wenn schon – denn schon.) – Auch Ferry und O Lia San, das (erste) Buffo-Paar in Paul Ábrahám's *Viktoria und ihr Husar*, müssen (oder dürfen) zweimal heiraten, weil, so wird ihnen bedeutet, ihre in Japan geschlossene Ehe in Ungarn ungültig sei; und die Beziehung der Eheleute Rudolf und Hilde in Künnek's *Tenor der Herzogin* (1930, Kessler) gewinnt neuen Reiz dadurch, daß sie im scheinheiligen Umfeld der Herzoginwitwe bei den einen als Schwester, bei anderen als Geliebte ihres Mannes gilt.

Natürlich können sich die Partner auch trennen, bevor noch die Euphorie der Verliebtheit ganz verfliegen ist, und neue (ebenso flüchtige) Beziehungen eingehen. Das trifft besonders auf Lebemänner und die bevorzugten Objekte ihrer Begierde, die Grisetten, „Mäd'is vom Chantant“, „Teufelchen vom Chor“ etc. zu (s.u.).

Das Begehren, wenn auch instabil, ist universell. In Edmond Audrans *Grand Mogol* (1877, Chivot) will Prinzessin Bengaline den Prinzen Migna-

29 Wobei es sich nicht um den empirischen Autor Francesco Petrarca, sondern um das (fiktionalisierte) lyrische Ich gleichen Namens handelt.

pour verführen, damit er seinen Anspruch auf den Thron verliert (Chœur et chanson hindoue Nr. 12); nach dem Auftritt der Bajaderen (der durch die Verschwörer Nicobar und Crakson komisiert wird, die ihre Melodie im Falsett wiederholen, S. 109f.) verkündet Bengaline (Chanson, S. 111-118) die Allmacht der Liebe über alle Kreatur (Panther, Tiger, Vogel), ehe sie Mignapour mit dem sinnlich ausschwingenden Refrain lockt:

Lotis a dénoué / Sa blonde chevelure / Dans les bois embaumés. / L'atmosphère est brûlante / Et tout dans la nature / Nous dit aimez. [*Lotis hat ihr blondes Haar gelöst in den duftenden Wäldern. Die Luft ist glühendheiß, und alles in der Natur fordert uns auf zu lieben.*]

Da der Prinz von der ‚Bajadere‘ sichtlich beeindruckt ist, glauben sich die Verschwörer schon am Ziel und setzen mit ihrem munteren „Il est pincé“ [*Den hat's erwischt!*] einen komischen Kontrapunkt (S. 119f.).

112.

Sop.
Al - la ba - la! *mf* Al - la ba - la!

Ten.
p Bign! bign! bign! bign! *p* Bign! bign! bign!

Bassi.
p Bign! bign! bign! bign! *p* Bign! bign! bign!

mf *pp* *mf* *pp*

BENG. *p* (très alangué) *mf*
Lotis à dénou - é sa blonde cheve - lu - re Dans les bois embâtu -

Ten.
— bign! —

Bassi.
— bign! —

pp *mf* *pp*

n.
_nés L'atmosphère est brü - laite Et tout dans la na - ture, Et tout dans la na - ture Nous ditai -

A.C. 6555

Notenbeispiel 7: Edmond Audran, *Le Grand Mogol*, Nr. 12, S. 112f.

Auch in dem neapolitanischen Lied, das für Marie (Bazin, *Le Voyage en Chine*) zur „Nationalhymne ihrer Liebe“ (wie Marcel Proust³⁰ sagen würde) geworden ist, heißt es (I 1, S. 7): „A Naples, dès l’aurore / Tout respire l’amour“ [*In Neapel atmet schon im Morgengrauen alles Liebe*]. Wenn aber die Liebe allgegenwärtig ist, wäre es ein unsinniges Unterfangen, sich ihr entziehen zu wollen.

Die Lieder und Couplets, die in der einen oder anderen Form die Macht der Liebe (worunter immer das Begehren zu verstehen ist) besingen, sind nicht zu zählen. Fürstin Fedora (Kálmán, *Die Zirkusprinzessin*, 1926) konstatiert in ihrem Entrée (Nr. 2), daß alles, „Was in der Welt geschieht“, „Nur pour l’amour!“ ins Werk gesetzt wird. Wer das Gefühl (noch) nicht kennt, sehnt sich danach: „Ich wär so gern einmal verliebt“ singt die künftige österreichische Kaiserin in Fritz Kreislers *Sissy* (1932, Ernst und Hubert Marischka). Die Sängerin Bella Giretti (Lehár, *Paganini*, 1925, Knepler / Jenbach) wird deutlicher: „Einmal möcht ich was Närrisches tun“.

Das (komische) zweite Paar findet in vielen Operetten schon deshalb schnell und problemlos zusammen, weil die dramaturgische Ökonomie meist nicht erlaubt, die Gefühle der Nebenfiguren in mehreren Musiknummern zu entwickeln wie bei den Protagonisten. Auch eine Zurückweisung schmerzt die komischen Charaktere nicht lange: Wenn Bella erkennen muß, daß Paganini sie nicht liebt, grämt sie sich nicht, sondern nimmt den Hofmann Pimpinelli, gemäß dem Prinzip der Großherzogin von Gérolstein: „Quand on n’a pas ce que l’on aime, il faut aimer ce que l’on a“³¹ [*Wenn man nicht hat, was man liebt, muß man lieben, was man hat; La Grande-Duchesse de Gérolstein* IV 3, MH II, S. 304].

Leo Falls *Madame Pompadour* (1922, Schanzer / Welisch) verkündet in ihrem Entrée-Walzer³² nicht nur „Heut könnt’ einer sein Glück bei mir machen, / Wenn es der Richtige wär“³², sie erklärt auch mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, warum das so ist:

Ich fühl’ heut in mir einen Überschuß, / Den ich loswerden muß! / Der bringt mich
sonst aus dem Gleichgewicht, / Und das mag ich nicht!

Königin Cleopatra (Oscar Straus, *Die Perlen der Cleopatra*, 1923, Brammer / Grünwald) fragt sich in ihrem Entrée (Nr. 3): „Wenn ich nur wüßt’, was mich so böß’ macht, / So irritiert und so nervös macht“, obwohl sie es längst begriffen hat: „Mir fehlt nichts als ein kleiner ägyptischer Flirt“ – denn das ist, wie sie trotz offensichtlich schlechter Erfahrungen zugeben muß, ein elementares Bedürfnis (Duett Nr. 4):

30 Proust 2004, Bd 1, S. 317.

31 Arlette in *Pas sur la bouche* (Nr. 12) führt den Gedanken in ihren resignierten Couplets Nr. 12 weiter aus (ohne zu ahnen, daß noch ein spätes Glück auf sie wartet): „Quand on n’a pas ce que l’on aime, / Ce qu’on a, faut l’aimer quand même, / On doit sans hésiter / Savoir s’en contenter, / Quand on n’a pas ce que l’on aime.“

32 Zu dieser Nummer vgl. Klotz 2004, S. 69f.

Die Liebe ist doch nur ein süßer Schwindel, / Auf den man immer wieder fällt hinein.
/ Die Männer sind ein schreckliches Gesindel, / Und dennoch kann man ohne sie
nicht sein. [...] / Man kann sie leider doch nicht ganz entbehren, / Es gibt noch keinen
passenden Ersatz.

Wenn sie hört, der neue syrische Gesandte (der hübsche Prinz Beladonis) sei, „so dumm, wie Cäsar gescheit ist“ und „so jung, wie Cäsar alt ist“, beginnt denn auch sofort ihr „Interesse für die hohe Politik [...] wieder zu erwachen“ (Dialog, S. 7).

Unersättlich scheint vor allem das männliche Begehren. Millöckers Symon (*Der Bettelstudent*), der den schwerreichen, weitgereisten Fürsten spielt, rühmt sich weltumspannender Liebesabenteuer, um seinem Kompliment an die Krakauerinnen mehr Gewicht zu geben (Lied Nr. 6, I 9, S. 39):

Ich knüpfte manche zarte Bande, / Studierte die Pariserin, / Die schönsten Frau im
Sachsenlande, / In Deutschland, Ungarn und in Wien! / Ich kenn der Frauen Reiz im
Süden, / Neapel, Rom, Florenz, Madrid, / Drang auch bis zu den Pyramiden, / Nahm
Afrika zum Teil auch mit; / Bin an des Ganges Strand gesessen / Und tauschte dort gar
manchen Kuß, / Ich liebe bei den Tscherkessen / Mit schönen Frau des Kaukasus.
/ Noch schöner schien mir die Kreolin; / Doch all die Schönheit schnell erleicht, /
Wenn man dagegen hält die Polin, / Der Polin Reiz ist unerreich!³³

Gustav Kerkers Gaston de Larivaudière (*Die oberen Zehntausend*, Walzerlied Nr. 6) macht sich gar nicht erst die Mühe, seine Jagd nach Lust als ethnographische Neugier zu tarnen:

Nur auf Frauen / War mein Sinn gestellt, / Nur nach Frauen / Jagt' ich durch die Welt!
/ Meines Lebens schönste Zeit / Zu Füßen / All' der Süßen / War dem Flirt allein
geweiht.

Weibliches Begehren artikuliert sich in der französischen Operette eindeutiger als in der deutschen: Schon Offenbachs Musik zu Boulottes selbstbewußter Feststellung: „Y en a pas une pour égaler / La p'tit' Boulotte, / Quand il s'agit d' batifoler!“ [*Keine kann es mit Boulottechen aufnehmen, wenn es ums Schäkern geht*] (*Barbe-bleue* I 2, MH III, S. 229) drückt klar sinnliches Verlangen aus. Maurice Yvains Huguette (*Pas sur la bouche*) formuliert die Ansprüche, die sie an ihren künftigen Ehemann stellt, sprachlich dezent aber unmißverständlich³⁴.

In der Operette, die Dichter und Komponist in Lehárs *Frühling* (1922) schreiben, gesteht „die Freundin“ ((1) Duett Nr. 3):

33 Auch Offenbachs Prince Caprice (*Le Voyage dans la lune*, 1875, Couplets 14) berichtet, er habe während seiner zweijährigen Weltreise vor allem die Frauen aller Länder studiert.

34 S.o. Anm. 15.

O, / Ich bin so / Verliebt in die Liebe! / Ach, wie langweilig wär' sonst die Welt – /
Denn... / Ich weiß, wenn / Ich tugendsam bliebe, / Wär's nur dann, wenn mir keiner
gefällt!

Kálmáns Fürstin Alexandra (*Die Faschingsfee*(1), Lied II 8, S. 38f.)
wirbt höheren Orts um Verständnis für Damen, die sich im Fasching amü-
sieren wollen:

Lieber Himmelvater, sei nicht böß, / Schau, das Bravsein macht uns so nervös, / Wik-
kelt man sich ganz in Tugend ein, / Der Teufel stellt uns doch ein Bein! / Immer brav-
sein, das ist riesig schwer, / Denn man stammt doch von der Eva her [...]

Lehárs Blanka (*Die blaue Mazur* II. Finale Nr. 9, S. 67/69) bekennt nach ihrer
Flucht in der Hochzeitsnacht: „Heiß und rebellisch noch rollt mir das Blut, /
Sehnt sich nach Liebe mit feuriger Glut [...] Selig ist doch nur wer liebt“³⁵.

Begehren ist auch die Triebkraft künstlerischen Schaffens. Sacha Guitrys
Mozart (Reynaldo Hahn, *Mozart*, 1925), der „mit der Hoffnung nach Paris
kommt, dort viel zu gewinnen [=Ruhm und Reichtum], aber auch etwas zu
verlieren [=seine Unschuld]“ (I, S. 11), sagt es deutlich: „si je compose, /
C'est pour être aimé, pas pour autre chose“ (I, S. 12): Er komponiert, um
geliebt zu werden, von allen – aber die Frauen sind ihm dabei ein klein wenig
wichtiger als die Männer.

Angesichts der Bedeutung, die Erotik in der Operette hat, kann man sich
im übrigen fragen, ob der Mißerfolg von Lehárs *Mann mit den drei Frauen*
(1908, Bauer) nicht auch dadurch bedingt war, daß der Protagonist ein so
fürchterlicher Spießer ist³⁶.

Der zweifellos durch seinen Beruf stark in Anspruch genommene Reiseleiter hat in Wien, Paris
und London jeweils eine (mehr oder weniger) offizielle Ehefrau und ein gemütliches Heim, denn
(Duett Nr. 4, S. 11): „Ich liebe meine Häuslichkeit bei meiner kleinen, süßen Frau, / Sie ist so
lieb, sie ist so gut und frisch wie der Morgentau!“ Auch ein Nickerchen zur Mittagszeit schätzt
er sehr, und läßt sich von allen drei Ehefrauen in den Schlaf singen (ebd., S. 12): „Lulle mich ein,
wie's oft geschieht, / Mit meinem Lieblingsdusellied, / Man dämmert so süß zwischen Schlafen
und Wachen...“ Und dieses „Lieblingsdusellied“ spricht wohl speziell das Kind im Manne an
(ebd., S. 12f.):

35 Bei ihrem Auftritt im Nachtlokal Alcazar stimuliert Lehárs Giuditta (4. Bild Lied Nr. 13)
das Begehren der männlichen Zuschauer, indem sie selbst (vermutlich simuliertes) Begehren
artikuliert: „In einem Meer von Liebe / Möcht' ich so ganz versinken – / Ein süßer Rausch von
Liebesseligkeiten hüll' mich ein – / Ich möchte gerne sterbend / Noch heiße Küsse trinken, / Und
noch mein letzter Hauch – er soll ein Liebesseufzer sein...“

36 Eine Andeutung in dieser Richtung findet sich schon bei Schneiderei 1984, S. 119.

Bienchen, summt nicht mehr, / Käfer, brummt nicht mehr, / Denn mein Hans, der will
jetzt schlafen. / Vöglein, singt nicht mehr, / Glöckchen, klingt nicht mehr, / Denn mein
Hans, der will jetzt schlafen.

Und so weiter. Im Theater an der Wien (UA 21.1.1908), wo knapp drei Monate vorher (2.11.1907)
Leo Falls *Dollarprinzessin* Premiere gehabt hatte, mag das eine Spur merkwürdig gewirkt haben.

BEWEGTE KÖRPER: DIE TÄNZERIN

Die Reisegruppe, die jener Hans nach Paris führen soll, besingt voll freudiger Erwartung die „rote Mühle“ (das Moulin Rouge, damals ein Tanzlokal), „herrlichster Ort von ganz Paris, / Ein Paradies im Paradies!“ (*Der Mann mit den drei Frauen*, Nr. 6, S. 22). Der Lento-Walzer präzisiert (S. 23-25):

Ein Fräulein Gigolett' / Beherrscht dies Königtum. / Ein Tanzgenie voll Grazie, / Zum
Schein ein wenig dumm³⁷. / Man könnte wirklich meinen, / Sie denke mit den Beinen,
/ Doch mit dem seid'nen Schuh / Schreibt sie gar fein ein Billettdoux!

Die Bewegungen der Tänzerin sind beredt³⁸, und natürlich drücken sie nichts anderes aus als Begehren. „Fräulein Gigolett“³⁹ ist ganz Körper (da sie „zum Schein ein wenig dumm“ ist); sie tanzt nicht nur „ganz entzückend“, sie „küßt auch sinnberückend“.

Doch brennt sie Herz und Tasche / Mit dem Kuß zu Asche. / Und nach dem Tanze im
Boskett, / Da zeigt sich Fräulein Gigolett' / Von ihrer allerbesten Seite, / Da schmiegt
sie sich gar zärtlich an, / Beweist, daß sie auch küssen kann, / O glaubet mir, wie
keine zweite!

„Gigolette“ ist ein Männertraum wie Métella und ihre Kolleginnen in Offenbachs *Vie parisienne*: Sie ist käuflich (und nach den Maßstäben der wohl eher kleinbürgerlichen Pauschalreisenden sicher nicht billig), aber ungebunden;

37 In der (nicht nur französischen) Fin de siècle-Literatur erscheint die Tänzerin häufig als „bête, dans le double sens de l'animalité et de la stupidité, selon une association qu'il est aisé de reconstituer: quiconque remet à son corps, avec tout ce qu'il a d'instinctif, les pleins pouvoirs de son être, ne peut que se trouver privé des lumières de l'esprit et réduit à l'état animal“ (Ducrey 1996, S. 227).

38 In Kálmáns Hazazaa-Tanzduett (*Der Zigeunerprimas*; für die EA in Budapest nachkomponiert, vgl. Frey 2003, S. 90f.) heißt es ähnlich: „Da lernt man Lachen und Weinen / Mit beiden Beinen.“ Hoffmann (Künneke, *Die lockende Flamme*) bestätigt (Finale II Nr. 5): „Auch im Tanz, wenn die Lippen schweigen [die Zuschauer werden das Beinahe-Zitat aus dem berühmten Duett Danilos und Hannas in der *Lustigen Witwe* nicht überhört haben], / Kann die Seele voll Sehnsucht sich zeigen; / Auch im Tanz, wenn die Worte fehlen, / Kann man stumm sich von Liebe erzählen.“

39 Frz. *gigolette*, „leichtes Mädchen“ (Femininum zu *gigolo*); 1893 wurde das Drama *Gigolette* von Pierre Decourcelle und Edmond Tarbé de Sablons uraufgeführt.

sie küßt nur den, der ihr gefällt, d.h. der Erwählte kann sich etwas darauf einbilden. Und im Gegensatz zu den Dilettantinnen, die die Ehemänner zu Hause haben, ist sie Profi.

In vielen Operetten treten Sängerinnen⁴⁰ oder Tänzerinnen⁴¹ als Protagonistinnen oder wichtige Nebenfiguren auf. Vor allem die Tänzerin, deren Instrument ihr Körper ist, wird zum Archetyp der erotischen Frau, die als Figur die begehrliehen Blicke ihrer Mitspieler ebenso auf sich zieht wie die Darstellerin die Männer im Publikum fasziniert. Der Text spricht aus, was den Zuschauern beim Auftritt des Balletts durch den Kopf geht, und nimmt ihren geheimen Wünschen damit die Peinlichkeit:

HUBERT. Zuerst da wird hereinspaziert, / Exakt im Takt herummarschiert. / Dann stellt der Chor sich ringsherum / vors P.T. Publikum! / LORI. Und klingt ein flotter Walzer dann, / Dann fängt man gleich zu hopsen an! / Man rafft kokett den Flittersaum – / Na – höher geht es kaum! / LUBITSCHKE. Man wiegt, / Man biegt / Die Taille so graziös – / ALLE DREI. Man lacht, / Man macht / Die Männer ganz nervös! / HUBERT. Jeder schraubt den Operngucker vor! / LORI. Jeder glaubt, auf ihn schaut nur der Chor! / HUBERT. Mancher rückt verzückt auf seinem Platz, / Denn er hat ja schon, / Denn er hat ja schon / Dort im Chor seinen heimlichen Schatz⁴².

„Die Teufelchen vom Chor“ (besser gesagt: vom Corps [de ballet]), von denen hier die Rede ist, sind beliebig austauschbar (s.u.). Sie stehen für unkomplizierten, zu nichts verpflichtenden Sex, wobei allerdings eine materielle Gegenleistung des Mannes durchaus möglich ist. Gerade für ältere Herren, die sich hinsichtlich ihrer Attraktivität für junge Frauen keine Illusionen mehr machen, mag diese Vorstellung durchaus etwas Verlockendes haben. Dagegen träumt das männliche Pendant zum süßen kleinen Mädels im zweiten Rang wohl kaum von einem der „Girls“, sondern von der gefeierten,

40 Dazu Quissek 2012, S. 158. – Ketty (Messenger, *Passionément*) war der Star des „Lyceum-Théâtre“ in New York, wo sie mehr als 1000mal die Titelrolle in der Operette *Margaret* spielte (I 3, S. 6; daher hat Kettys imaginäre Nichte ihren Namen [ihr eifersüchtiger Ehemann zwingt sie, mit weißer Perücke und blauer Brille als alte Frau aufzutreten; wenn Robert Perceval sie unmaskiert sieht, gibt sie sich für ihre eigene Nichte ‚Margaret‘ aus]).

41 Einige weitere Beispiele: Clorinde und ihre Kolleginnen vom Ballett der Pariser Oper (Offenbach, *La Jolie parfumeuse*, 1873, Crémieux / Blum); Rosine (Suppé, *Der Teufel auf Erden*, 1878, Juin / Hopp); Demoiselle Cagliari (Johann Strauß [Arr. Adolf Müller], *Wiener Blut*, 1899, León / Stein); Wanda Kwasinskaja (Nedbal, *Polenblut*, 1913, Stein); die Herzogin von Tyllberg als falsche Tänzerin „Marietta“ (Goetze, *Ihre Hoheit die Tänzerin*, 1919, Felix / Bars); Gretl Aigner (Lehár, *Die blaue Mazur*, 1920, Stein / Jenbach); die spanische Tänzerin Dolores (Künneke, *Die lockende Flamme*, 1933, Knepler / Welleminsky), etc.

42 Kálmán, *Die Faschingsfee*, I 8, Terzett mit Chor Nr. 6. In seiner letzten Replik benennt Hubert seine eigene Situation, denn sein „heimlicher Schatz“ ist die Choristin Lori.

hochbezahlten Solistin, die es sich leisten kann, aus einer Laune heraus einen hübschen, aber armen Jungen mit nach Hause zu nehmen.

Die Operette läßt solche Märchen eher als Möglichkeit aufscheinen, als daß sie sie auserzählt: In Bruno Granichstaedens *Orlow* verliebt sich die umschwärmte Nadja Nadjakowska zwar in einen russischen Emigranten, der in New York als einfacher Maschinist arbeitet; aber eigentlich ist das männliche Aschenbrödel ein veritabler Großfürst. – Umgekehrt bekommt im Strauß-Pasticcio *Die Tänzerin Fanny Elßler* (arrangiert von Oskar Stalla / Bernard Grun, 1934, Adler) die Titelheldin – die noch nicht die spätere Primaballerina assoluta, sondern am Beginn ihrer Karriere selbst auf Protektion (von Leuten wie Friedrich von Gentz) angewiesen ist – ihren Traumprinzen, den schönen, melancholischen Herzog von Reichstadt, natürlich nicht: Erstens, weil das eine Geschichtsklitterung wäre, und zweitens, weil sie ihr Leben doch der Kunst weihen muß.

In der Literatur der Jahrhundertwende ist die Tänzerin eine Erscheinungsform der Femme fatale. Auf der Bühne, in Ausübung ihres Berufs, wird sie eher selten gezeigt⁴³, ihre Erfolge sind nicht künstlerischer, sondern erotischer Natur (Zolas Nana kann weder singen noch sich bewegen). Die eher harmlose Fröhlichkeit von Suppés Rosine (*Der Teufel auf Erden*⁴⁴) ist eine seltene Ausnahme:

Immer heiter ist vor Allen / Eine lust'ge Tänzerin, / Uli! uli! uli! uli! uli! uli! uli-e! / Ihre frohen Lieder schallen / Durch die ganze Welt dahin [...] (Auftrittslied Nr. 14, S. 134)

Später geht es meist so schwül zu wie in Franz Lehárs *Giuditta*:

Meine Lippen, sie küssen so heiß, / Meine Glieder sind schmiegsam und weiß, / In den Sternen, da steht es geschrieben, / Du sollst küssen, du sollst lieben! (Lied mit Chor Nr. 16)

Übrigens brennt Giuditta nicht nur das Herz, sondern auch die „Tasche / Mit dem Kuß zu Asche“ (s.o.): Nachdem das „Märchen“ ihrer großen Liebe (s. das Lied Octavios, Nr. 18) nicht wahr geworden ist, lebt sie wie viele ihresgleichen als Kurtisane. – Wenn sich die Tänzerin nicht aus eigenem Entschluß, sondern der Not gehorchend den begehrliehen Männerblicken

43 Vgl. Ducrey 1996, S. 223.

44 In Suppés „Fantastisch-burlesker Operette“ kommt auch eine Probe (unter der Leitung des Ballettmeisters Muzerelli) vor, an der neben Rosine und ihrer Schwester Amanda auch Satan und Mefisto (incognito) teilnehmen (Introduktion III. Akt, Nr. 20; „Drei und vier und fünf, / Hebt jetzt das Röckerl und zeigts die Strümpf / Vier und fünf und sechs, / Machts mit den Füßen ein circumflex!“).

ausliefert, ist sie eher Sklavin als Herrscherin, wie die Protagonistin in Jean Gilberts Operette *Katja, die Tänzerin* (1923), eine exilierte Fürstin, die in Pariser Nachtclubs ihren Lebensunterhalt verdient.

Tanz ist pure Erotik, die Tänzerin verführt, indem sie sich verführen läßt. Franz Lehárs Gretl Aigner (*Die blaue Mazur*) berauscht sich am Applaus, der sie bei ihrem Auftritt begrüßt (Tanzlied Nr. 12):

Da setzt es zum Tanze ein / Und mit tausenden Gewalten / Bin ich jetzt nicht mehr zu halten. / Alles in mir singt und klingt, / Feurig in die Adern dringt, / Und ich tanze, tanze, tanze, tanze, / Bis die Welt um mich versinkt.

Zwischen dem Liebesakt der Künstlerin mit dem Publikum (den „alten Muckern“ mit ihren „Opernguckern“ wie den „jungen Gecken“, die „Her und hin die Hälse recken“) und der Erfahrung, die Gretl in der zweiten Strophe (laut Regieanweisung, S. 86) „ganz in der Art des Wiener süßen Mädels, kindlich naiv, dabei doch eine gewisse Sinnlichkeit verratend“ schildern soll, scheint allenfalls ein gradueller Unterschied zu bestehen: An freien Abenden fährt sie (allein) aufs Land, wo es Wein und Wiener Musik gibt –

Und ich denk an den „Gewissen“, / Und ich hab ihn doppelt gern. / Und wenns Köpferl recht verdreht ist / Von der Liebe und vom Wein, / Tanz' ich einmal für mich selber, / Tanze ich für mich allein!

Im Accelerando und Crescendo des Schlusses erfährt der Walzer eine orgiastische Steigerung; dabei kann er „ad libitum [...] weiter gesungen werden“ (S. 88: „Laß mich im Tanz, im wiegenden Tanz, im Tanz selig sein! [...] Liebe und Glück, ja Liebe und Glück, die sind die schönste Musik!“), oder es bleibt dem Orchester überlassen, den Taumel wortlos auszudrücken.

Die Herzogin von Tyllborg (Goetze, *Ihre Hoheit die Tänzerin*) hat das Herz des Junkers Hans als tanzende Zigeunerin ‚Marietta‘, die die Verkörperung instinktiver Sinnlichkeit ist, gewonnen:

Der Liebste, dem ich will gehören, / Er nehme mich und meines Leibes Zier, / Kenn' kein Verwehren – nur Begehren, / Verzeiht es mir, ich kann ja nichts dafür, / Mein Zigeunerblut / Rollt in wilder Glut (Zigeunerlied Nr. 8, Strophe II)

– daß hier begnadete Verkünstler am Werk waren, wird man nicht behaupten können. Als Herzogin unterzieht sie ihren Hans einer „Liebesprobe“ (vgl. I. Finale Nr. 6): Er huldigt zwar seiner „Tanzkönigin“ (Duett Nr. 10), aber im entscheidenden Augenblick (II. Finale Nr. 12, S. 26) siegt zu seinem (und ihrem) Glück die Liebe über die Lust:

Nur meine Sinne hieltest du gefangen, / Nach deinen Tänzten ging nur mein Verlangen. / Was du mir warst – dahin, dahin – / Mein Herz gehört der Herzogin!

Was hier hochmoralisch klingt, wird freilich dadurch ironisiert, daß Herz(ogin) und Sinne (Marrietta) ein und dieselbe, höchst reizvolle Person sind, die erst zu Beginn dieses zweiten Akts das wunderbar frivole „Lied vom schwachen Stündchen“ (Nr. 9) gesungen hat.

BEGEHREN IM WALZERTAKT UND TANGOSCHRITT

Harry Graf Kessler vermerkte 1906, nach einer Aufführung von Oscar Wildes *Salome*, in seinem Tagebuch⁴⁵:

Wahrscheinlich ist der Kunstgenuss analog den sexuellen Vorgängen, wo ein Bild, meistens eine Phantasievorstellung, körperliche Zustände auslöst, in die Lebensvorgänge (Blutumlauf, Pulsschlag, Absonderung, innere elektrische Spannungen) eingreift. Am deutlichsten ist das beim Tanzen und Tanzsehen, dann bei der Musik, und bei den anderen Künsten immer schwächer, ausser bei der Poesie. wo die Sexualvorstellung wieder mit voller Gewalt mitwirkt. Man wird in der Aesthetik nie wirklich weiterkommen, bis man nicht das Sexuelle in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt.

Der Tanz gibt Rhythmus und Pulsschlag der Operette vor. Nicht nur, daß es schon seit den Anfängen dieser Kunstform im Paris Napoléons III zahlreiche Tanznummern und Balletteinlagen gibt⁴⁶; im Takt der jeweils aktuellen Gesellschaftstänze wird auch gesungen, allein oder im Ensemble. In der Wiener Operette dominiert zunächst der Walzer als „Chiffre des Entrückten“⁴⁷: Nicht erst im *Rosenkavalier* steht dieser Tanz für erotisches Begehren⁴⁸.

Wenn das chaotische Begehren, das sich selbst ein Rätsel ist, der (auch für den musikalischen Laien wahrnehmbaren) Regelmäßigkeit von Takt, Tempo und Rhythmus unterworfen wird, versöhnt sich das Dionysische (Triebhafte) mit dem Apollinischen eines planvoll organisierten Kunst-Stücks. Getanztes Begehren ist (in noch höherem Maße als gesungenes) stets stilisiert⁴⁹: Die Bewegung der Paare imitiert die Dynamik von Verlocken, Sich-Entziehen und Gewähren. Tanz auf der Bühne lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Körper der Darsteller⁵⁰. Auch wenn ein Walzer, Tango oder Foxtrot nicht

45 Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch*. Vierter Bd 1906-1914, hg. von Jörg Schuster (Veröffentlichungen der deutschen Schiller-Gesellschaft, 50.4), Stuttgart 2005, S. 202f.

46 Dazu Quissek 2012, S. 90-92.

47 Lütteken 2011, S. 418.

48 Bei Strauss handelt es sich um das unerfüllt bleibende Begehren des Ochs, ebd., S. 409. Während die Walzer im *Rosenkavalier* „gestisch [sind], ohne je ausgeführt [also getanzt] zu werden“, ebd., S. 420, geht der gesungene Walzer der Operette gewöhnlich in den Nachtanz über.

49 Dazu auch Volker Klotz (1983, S. 118), der (anders akzentuiert) feststellt, daß die „künstlichen Regeln“ des Tanzes „die Zweckregeln des Alltags außer Kraft“ setzen.

50 Solange die herrschende Mode die Formen des weiblichen Körpers dem männlichen Blick fast vollständig entzieht, gilt den (verhältnismäßig) leichtbekleideten Tänzerinnen natürlich ein massives voyeuristisches Interesse (s.o. das Terzett Nr. 6 aus der *Faschingsfee*). Die Texte spie-

getanzt, sondern nur gesungen wird, bleibt die Ausrichtung auf das Körperliche, wenn auch weniger offensichtlich, bestimmend.

Zahlreiche Operetten stellen schon im Titel die Verbindung zum Tanz (im allgemeinen oder im besonderen) her⁵¹: *Der Tanz ins Glück* (Robert Stolz, 1920, Bodanzky / Hardt-Warden), *Der Tanz um die Liebe* (Oscar Straus, 1924, Jacobson / Saltenburg); *Die Tänzerin* (Hans Petsch, 1922), *Die Tänzerin aus Liebe* (Klemens Schmalstich, 1919, Koerber / Ausfeld), *Die Tanzgräfin* (Stolz, 1921, Bodanzky / Jacobson), *Die Tänzerin Fanny Elßler* haben wir schon kennengelernt; *Eine Ballnacht* (Oscar Straus, 1918, Jacobson / Bodanzky); *Ein Walzertraum* (Straus, 1907, Dörmann), *Walzerzauber* (Herbert Schmidt, 1921), *Eine Walzernacht* (Bruno Granichstaedten, 1918, Bodanzky), *Das Walzerparadies* (Straus, 1935, Grünwald), und zum guten Schluß *Der letzte Walzer* (Straus, 1920, Brammer / Grünwald); sowie eine ganze Aristokratie: *Der Walzergraf* (Schöller, 1913), *Die Walzerkomtesse* (Ralph Benatzky, 1910, Bruckner / Friedrich), mindestens zwei *Walzerkönige* (Lud. Mendelssohn, 1908; A.A. Werau, 1917), sowie eine *Walzerfee* (Willy Ortmann, 1922); *Die Tangoprinzessin* (Jean Gilbert, 1913), *Die Tangokönigin* (der zweite *avatar* von Lehárs *Göttergatten*, 1921); *Die blaue Mazur* (Lehár, 1920, Stein / Jenbach), etc.etc.

Der Walzerrhythmus tritt als Bedeutungsträger ein, wo die Sprache versagt⁵². Der vielleicht einzige Walzer, den Vera Lisaweta mit Graf Sarrasow wird tanzen können (Straus, *Der letzte Walzer*, Walzer-Rondo Nr. 9^a) beginnt „lebhaft mit Schwung“, im fordernden daktylischen Rhythmus Sarrasows; Vera antwortet ihm „getragen“, im Wechsel von Halben und Vierteln:

Ein Walzer der die Herzen eint / In dem die Liebe lacht und weint, / Ein Walzer
schmeichelnd süß und weich, / Den singt man nicht, / den tanzt man gleich [...]

Die Grundstimmung des emblematischen „Walzerduetts“ (Nr. 7) im *Walzertraum* ist Nostalgie⁵³: Niki hat das Gefühl, durch seine Hochzeit mit der Erbprinzessin von Flausenthurn in eine Falle geraten zu sein, da weckt

geln auch das fetischistische Begehren, das sich auf (meist durch bodenlange Kleider verborgene) Frauenfüße richtete, vgl. Gretls Tanzlied (*Die blaue Mazur*, s.o.): „Eh' man mein Füßchen erspähte, / Jubelt schon alles: die Grete!“, etc.etc. (Daß sich, was die Füße professioneller Tänzerinnen angeht, Phantasie und Begehren dabei mitunter als stärker denn die Realität erweisen, zeigt ein Gipsabguß des Fußes von Fanny Elßler, dem Ludwig Speidel eines seiner Feuilletons widmete: „An diesem Fuße lernt man, daß Kraft die Wurzel der Anmut ist. Der nicht kleine, ziemlich fleischige Fuß ruht auf einem sicher gebauten Gewölbe, der Rist springt rasch, ja zuletzt eilend zu der Fessel hinauf, die sich schlank zusammenzieht [...]“, *Fanny Elßlers Fuß* [1892], in: Speidel 1989, S. 15-20: 19).

51 Die folgende Aufzählung nach Stieger, *Titelkatalog* (Angaben z.T. nicht überprüft).

52 S. o. zu den beredten Bewegungen der Tänzerin.

53 Die Verse „Wir wollen die Augen verschließen; / Die goldene Zeit kehrt zurück, / Wir dürfen selig genießen / Die Liebe, den Lenz, das Glück“ lassen sich (vor dem Hintergrund der bukolischen Tradition) geradezu als Evokation des Goldenen Zeitalters der arkadischen Schäfer lesen.

„die echtste Wiener Musik“ von Franzis Damenkapelle die Erinnerung an Heimat (Wien) und Freiheit (zu lieben):

Ein Schluchzen war es und Klagen, / Ein Lachen und Weinen zugleich! / Das Lied aus
glücklichen Tagen / Erschloß mir das Himmelreich! / Leise, ganz leise klingt's durch
den Raum / Liebliche Weise, Walzertraum! / Süßester Schmerzen zärtlicher Chor /
Dringt aus dem Herzen selig empor. / Frühlingserlangen, Glück ohne Ruh', / Hoffen
und Bangen, Liebe, bist du!

Was Niki aus der Musik heraushört, sind wesentlich körperliche Symptome der Verliebtheit: Lachen und Weinen, innere Unruhe⁵⁴ („Glück ohne Ruh“), Stimmungsschwankungen („Hoffen und Bangen“)... Die Musik ermöglicht ihm, sich lebendig zu fühlen – was ihm vorher noch unmöglich schien⁵⁵.

Die Stehgeigerin Franzi faßt in ihrem Entrée (Nr. 10) zunächst in behendem Zweivierteltakt ihre Weltanschauung zusammen: „Lebenslust und leichter Sinn, / Lachender Hamur – / Und für Liebe nicht zuletzt / Dafür leb' ich nur!“ In „mäßigen Walzertempo“ verrät sie dann, in welcher Art Musik sie sich wiedererkennt: „Es krabbelt und wurlt, / Man kennt sich net aus – / Und, hast es net g'seh'n, / Kommt a Walzer heraus“.

Im folgenden Duett (Nr. 11) wirbt Niki im Vierachteltakt um Franzi, die zunächst ‚vernünftig‘ sein will: „Schauen S', i bin a armes Madel, / Und Sie sein a feiner Herr, / Wann i da mein Herz verlierert, / Wär's für mich nur ein Malheur!“ Auch der Refrain in „sehr langsamem Walzertempo“ („O, du lieber, o, du g'scheiter, o du ganz gehauter Fratz!“) veranlaßt sie noch nicht zum Nachgeben, aber ihr Widerstand läßt nach. Im zweiten Refrain bricht er ihn wortlos:

O, du lieber, o, du g'scheiter, / O, du! (*Schließt ihr mit einem Kusse den Mund. Stumm-
mes Spiel, er hat sie unter Küssen nach hinten gezogen.*) / Siehst du, das ist g'scheiter!
/ FRANZI. O, du ganz gehauter Fratz! / BEIDE. Küß' mich, küß' mich weiter, / Mein
geliebter Herzensschatz!

Den Sieg des Begehrens über die Vernunft verdeutlicht das Orchester⁵⁶.

Graf Baranski fordert die Tänzerin Wanda, die er eben kennengelernt hat, zum Walzer auf (Nedbal, *Polenblut* I 10), aber sie möchte ihn lieber „sitzend tanzen“. Die Wirkung des Rhythmus ist deshalb nicht weniger intensiv:

54 Das Oxymoron „süßester Schmerzen“ verweist, nebenbei bemerkt, auf die petrarkistische Tradition der Liebeslyrik.

55 Vgl. sein Entrée Nr. 4, wo er sich von seiner neuen Heimat distanzier: „Ich komm' aus einer andern Welt, / Aus einer Welt voll Leben“, und im Walzer-Refrain auf Konfrontationskurs geht: „So bin ich, so bleib ich, Kreuzsapperdibix! / Und wenn's wem nicht recht ist, schad't's auch weiter nix!“

56 Mit Beteiligung der Solo-Violine, s. S. 78 dritte Akkolade.

BOLO. Doch während drüben die Paare sich wiegen, / Sich fest aneinander schmiegen,
/ Sitzen wir stumm und seh'n uns nur an / Im lockenden, sehrenden Walzerbann. /
WANDA. Ich rede kein Wort – nur mein Auge spricht – / BOLO. Es dreht sich mit mir
– und ich tanze doch nicht – / WANDA. Und jedes fühlt bei sich allein, / Das muss der
höchste Walzer sein! (Musikalische Duo-Szene Nr. 3⁵⁷)

Karel hat seiner „geschiedenen Frau“ Jana erzählt, wie ein Mann die Frau, von der er sich scheiden lassen will⁵⁸, maskiert auf einem Ball trifft und beim Tanz neu entdeckt; beide spielen tanzend die Szene nach (Fall, *Die geschiedene Frau*(1), Duett Nr. 8). Seine „Pointe“, die beiden hätten sich danach doch nicht scheiden lassen, akzeptiert Jana nicht: „Sondern sprach sie: ‚Siehst du's ein? / So wie ich kann keine sein!‘ / Und dann ging sie!“ Allerdings „Nicht sofort!“, wie Karel korrigiert, und sie gibt ihm recht: „Nein! Erst tanzten sie noch dort!“ Im Nachtanz ((2), S. 39) siegen die Füße über den Kopf, bzw. das Es über die öffentliche Meinung (das Über-Ich), die Jana zwingt, sich für gekränkt und betrogen zu halten, weil Karel (unwillentlich) mit Gonda eine Nacht im Schlafcoupé zugebracht hat. – Im dritten Akt von Lehárs *Blauer Mazur* stimmt Juljan (scheinbar) der Auflösung seiner Ehe mit Blanka zu; beide verabschieden sich voneinander in einem Walzer-Duett⁵⁹ (Nr. 11): Etwas kokett wehrt sie seine angedeuteten Versuche ab, die Distanz zwischen ihnen zu überwinden, aber beim Walzer kann sie sich nicht mehr verstellen:

*(Er zieht sie langsam an sich und beginnt den Tanz, sie läßt es willenlos geschehen,
gibt sich erst nach und nach dem Tanze hin, der immer sinnlicher und leidenschaftlicher wird)* (Nr. 11, S. 83)

Die Versöhnung besiegelt dann die Mazurka, die titelgebende „blaue Mazur“ (III. Finale Nr. 15, S. 109).

Nach dem Ersten Weltkrieg verarbeiten die Komponisten die jeweils aktuellen Modetänze: In den sechzehn Nummern von *Glückliche Reise* ((2), 1932) bietet Eduard Künneke ein Spektrum von Tango (Nr. 2, 11) über Fox-trot (Nr. 4) und English Waltz (Nr. 9) bis zu Paso doble (Nr. 10) und Rumba (Nr. 8); im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen verfährt er dabei ironisch, er „legt's darauf an, daß die Aura seiner hergeholten Modetänze allenfalls halbwegs nur zu denen paßt, die sie jetzt eben hier tanzen und singen“⁶⁰.

Ähnlich Ralph Vaughan Williams: Unter den 38 Nummern von *The Poisoned Kiss* (1936) gibt es nur einen Tango, im Terzett der Medien Kaiserin Persicarias (Nr. 27), die sich darüber beklagen, daß außer ihren „mystischen, kabbalistischen, mediumistischen Übungen“ auch noch schöne Hausarbeit von ihnen verlangt wird: So müssen sie jeden Morgen um halb fünf aufstehen, um

57 Wenn das Orchester einen Krakowiak spielt, kann Bolo sich freilich „nicht mehr halten“, denn „Den Krakowiak zu hören, / Wie er bei uns zu Haus, / Und dabei sitzen bleiben, / Das hält kein Pole aus!“

58 Da sie ihn anspricht: „ich habe heut gelesen, / Du gehst auf Scheidungsfüßen?“ dürfte die Initiative zur Trennung hier wohl von ihm ausgegangen sein.

59 Zur Antithetik von Walzer (Blanka zugeordnet) und Mazurka (Juljan zugeordnet) vgl. Klotz 2004, S. 180-183.

60 Ebd., S. 119; exemplifiziert am Beispiel des *Vetters aus Dingsda* (ebd., S. 119f.).

das Boudoir ihrer Herrin zu putzen; erst am Ende des Refrains, wenn die Medien das französische Lehnwort *boudoir* insistierend in die Länge ziehen (11 Takte ab Z. 6), kommt der Tango im Orchester ganz zu sich selbst.

Immer wieder wird die erotisierende Wirkung des Tanzes beschrieben: Im Walzer-Duett („Ein Walzer muß es sein“) aus Falls *Rose von Stambul* (s. II/17f.) versuchen die Librettisten Brammer und Grünwald, Körperliches (Bewegung und Begehren) metaphorisch zu fassen:

Willst du keinen Himmel brauchen, / Willst du einmal untertauchen / In ein Meer von Lust, / Willst du einmal Nektar schlürfen, / Willst du einmal wissen dürfen, / Was du nie gewußt! [...] So ein Walzer, wie schäumender / Fröhlichkeit träumender / Süßer, berauscher Wein, / Der alles in uns weckt, / Was da drin im Herzen steckt, / Ach dann tanzt man direkt / In den fröhlichsten, seligsten / Lustigsten Himmel hinein!

Die Reaktion auf einschlägige Musik scheint einem Stimulus-Response-Modell zu folgen, das beim Mann (vgl. o. zum Duett Nr. 7 aus dem *Walzertraum*), mehr noch aber bei Frauen wirkt: Bolko, der Buffo in *Ihre Hoheit die Tänzerin*, singt im Duett (Nr. 11) mit seiner Helma:

Wenn Sankt Petrus so um acht / Seinen Himmel dunkel macht⁶¹, / Biegt im Tanz den zarten Leib / Alles, was Weib. / Schwarzgelockter Spielmann du, / Streich die Geige ohne Ruh, / Bis mein Herz wie nie / Im Tanz erglüh – ganz Melodie!⁶²

Um so wichtiger ist es für den Mann, der die Gunst der Damen erringen will, auf dem Parkett eine gute Figur zu machen: „Ein Jüngling, der nicht tanzen kann, / Ist übel dran“, stellt der Ballettmeister und Tänzer Fleury in Goetztes *Adrienne* fest. Oder, um es mit Marietta und Louis-Philippe in Kálmáns *Bajadere* (Nr. 15) zu sagen:

MARIETTA. Ob er häßlich oder gar ein Adonis, / Ob es Müller, ob es Wright oder Kohn ist! / Heutzutage legt die Dame nur Gewicht auf einen Mann, / Wenn im Ballsaal er galant ihr sagen kann: LOUIS-PHILIPPE. Fräulein, bitte, woll'n Sie Shimmy tanzen? / Shimmy, Shimmy ist der Clou vom Ganzen, / Shimmy, Shimmy ist der Schlag er unsrer Ballsaison. [...]

61 Petrus genießt in der deutschsprachigen Operette der Zwischenkriegszeit eine schwer zu erklärende Popularität, vgl. z.B. noch das Duett Nr. 6 in Kálmáns *Bajadere* („Wenn die Sterne am Himmel leuchten, / Gehn die Mädchen gern zum Souper. / Selbst Herr Petrus, sehr diskret, / Sperrt den Himmel zu und geht / Mit Frau Luna in Separée!“), oder die Musikalische Szene Nr. 15 im *Zigeunerprimas* (wo Petrus beim Tanz der Englein ein bißchen mittut).

62 Die Reaktion des „Weibes“ auf die Musik läßt sich fast mit der von Liane de Pougy (s. Kap. I) beschriebenen vergleichen.

OMNIA VINCIT AMOR

Richard Wagner hat in *Tristan und Isolde* Musik und erotische Leidenschaft gleichgesetzt, in diesem Werk ist „der musikalischen Sprache die Struktur des Begehrens eingeschrieben“⁶³. Die Wagnerianer unter den Operettenlibrettisten und -komponisten (die genau wußten, daß auch im Zuschauerraum – zumindest im Parkett – nicht wenige Wagner-Kenner und -Liebhaber saßen), haben (bewußt oder unbewußt) auf seine Konzeption Bezug genommen. Operettenmusik ist (meist in einer musikalischen Sprache, die mit jener Wagners so gut wie nichts gemeinsam hat!) Ausdruck des Begehrens, in der Regel allerdings des (noch) unerfüllten Begehrens – hier scheinen die Autoren eher von Schopenhauer (s.o.) als von Wagners Schopenhauer-Umdeutung beeinflusst.

Daß Prinzessin Bengaline in Audrans *Grand Mogol* das universelle Begehren besingt, sahen wir schon. – In Robert Planquettes *Rip* gibt es ein Quartett (Nr. 12) zum Lob der Liebe:

Amour douce ivresse / Qu'on soit cuisinière ou princesse / Faut voir / Comment chacun reconnaît ton pouvoir. / S'aimer se le dire et se le redire / À n'en plus finir ah! c'est du délire / Mais trouvez-moi donc / Quelqu'chos' de meilleur, / quelqu'chos' d' aussi bon.

[*Liebe, süße Trunkenheit; ob eine nun Köchin oder Prinzessin ist, es ist offensichtlich, wie jeder Deine Macht anerkennt. Sich zu lieben und es sich ohne Ende immer wieder zu sagen, oh, das ist Entzücken; sagt mir doch, ob es etwas gibt, was besser oder genauso gut ist!*]

Der verhältnismäßig kurze Text (64 Silben insgesamt) füllt dank zahlreicher Wiederholungen 98 Takte (2/4 Takt); zu Beginn beschwören die beiden glücklichen Paare achtmal im Chor *amour*, die Liebe, und den kleinen Gott, der sie verkörpert.

63 Wald / Fuhrmann 2003, S. 110f. (Zitat S. 111).

107

QUATUOR.

JACINTHE, KATE, ICHABOD, NICK.

12. Allegretto.

JACINTHE. A - mour! a -

KATE. A - mour! a -

ICHABOD. A - mour! a -

NICK. A - mour! a -

PIANO. *p*

A - mour! a - mour! a - mour! a - mour! A -

A - mour! a - mour! a - mour! a - mour! A -

A - mour! a - mour! a - mour! a - mour! A -

A - mour! a - mour! a - mour! a - mour! A -

Notenbeispiel 8: Robert Planquette, *Rip*, Quartett Nr. 12, S. 107

Die vier haben sicher Grund, euphorisch zu sein (der Gastwirt Nick hat eben erfahren, daß seine Tochter und ihr Verehrer, ein junger Arzt, nichts gegen seine Heirat mit dem Dienstmädchen Jacinthe einzuwenden hätten, woraufhin Nick seinerseits endlich den Widerstand gegen die Verbindung der jungen Leute aufgegeben hat); aber ihre Glückseligkeit wirkt doch eine Spur zu aufgeregt, als daß man sie ganz ernst nehmen möchte.

Raffinierter ist etwa das Kuß-Quartett ((2) Nr. 9) in Emmanuel Chabriers *Étoile* (1877)⁶⁴. Die Komik der Situation resultiert zum einen daraus, daß Lazuli, der die (simulierte) Ohnmacht Laoulas (in die er sich verliebt hat, ohne irgend etwas von ihr zu wissen) mit einem Kuß kurieren will, offensichtlich durchschaut, daß ihr Schwächeanfall gespielt ist; zum anderen wirkt sein Mittel so gut, daß prompt auch Aloès schwarz vor Augen wird, damit ihr Liebhaber Tapioca ihr die gleiche Medizin verabreicht. Vom tastend-zögernden Beginn über die sparsam (oder gar nicht) begleiteten, durch Pausen unterbrochenen *Apartes* der Frauen und die Versuche Lazulis, die Geliebte ins Leben zurückzurufen, bis zum abschließenden Ensemble, das den Erfolg der Kur – *pianissimo!* – feiert, ist die erotische Spannung trotz oder wegen der Verhaltenheit der Musik überdeutlich (nicht zuletzt deshalb, weil Lazuli eine Hosenrolle ist, es sind also drei Frauen- und nur eine Männerstimme [Tenor] beteiligt).

64 Erotisch ähnlich aufgeladen sind z.B. schon das Terzett (Laoula, Aloès, Lazuli) und die folgenden „Kitzelcouplets“ der Prinzessin (Nr. 5).

144

22 **con moto** (À part.)
(für sich)

Laou. Il y vient, le voi-là!
Ja, er kommt, kommt zu mir.

Laz. La-ou-la! La-ou-la!
La-ou-la! La-ou-la!

Cordes

a tempo moderato (Tendrement, et comme si elle allait défaillir.)
(zärtlich, als würde sie ohnmächtig)

26 ALOËS Ta-pio-ca!
Ta-pio-ca!

LAZULI Ta-pio-ca!
Ta-pio-ca!

Laz. La-ou-la! La-ou-la! La-ou-la, ma ché-ri - e...
La-ou-la! La-ou-la! La-ou-la, mei-ne Lie - be.

pressez (Tapioca la fait assoir à gauche sur des coussins.)
(Tapioca lässt sie sich links auf Kissen setzen.)

pas vite, presque sans mesure (Faiblement.) / (Schwach)

29 **très ralenti** LAOULA **pp** Ah! Ah!
Ah! Ah!

LAZULI (Il l'embrasse très doucement.)
(Er küsst sie äußerst sanft.)

Laz. Ça va-t-il mieux?
Kommst du zu dir...?

pp **f marcato**

BA 8708-90

Notenbeispiel 9: Emmanuel Chabrier, *L'Étoile*(2), Nr. 9, S. 144, Takt 17-21 © by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Den vermutlich schönsten auskomponierten *coup de foudre* der Operettenliteratur⁶⁵ erleben Charles Lecocq's Giroflé (*Giroflé-Girofla*) und ihr Zukünftiger Marasquin⁶⁶ (Nr. 5 B). Der Bankierssohn, der sich den künftigen Schwiegereltern eben noch sehr selbstbewußt vorgestellt hat (Couplets Nr. 4), ist von der Schönheit seiner Braut einfach überwältigt:

J'ai froid, j'ai chaud, j'ai le frisson, / Je ressens un grand mal de tête, / Enfin je n'ai plus ma raison, / Combien je dois vous sembler bête. / [Refrain] En si peu de temps, / Enjôler les gens / Sans défiance, / C'est un abus de confiance, / C'est un guet apens, / pan!

[*Mir wird kalt und heiß, ich zittere, ich habe schlimmes Kopfweh; kurz, ich bin nicht mehr ganz bei mir – wie blöd muß ich Ihnen vorkommen! In so kurzer Zeit arglose Leute zu bezaubern, ist ein Vertrauensbruch, ein Hinterhalt, peng!*]

Daß er seine Sprachlosigkeit ausgesprochen beredt zu beschreiben vermag (und sich um den Eindruck sorgt, den das Objekt seiner Begierde von ihm hat), gehört zu den komischen Paradoxien des Theaters. Den im Refrain enthaltenen Vorwurf kann Giroflé ihm anschließend zurückgeben: Sie ist von ihm nicht weniger beeindruckt als er von ihr. Der vorwärtsdrängende Achtel-Puls⁶⁷ der Couplets (Tempobezeichnung: Agitato) wird im Refrain nur wenig verlangsamt: Die beiden, das ist klar, wollen so schnell wie möglich allein sein, um sich näher kennenzulernen.

Nicht nur in französischen Operetten wird das Vergnügen zu zweit genußvoll besungen. Der glücklichste Moment ist erreicht, wenn ein Paar sich gefunden hat, eventuelle äußere Hindernisse aus dem Weg geräumt sind und eine rosige Zukunft voller Liebe vor ihnen zu liegen scheint. Wer Schopenhauer gelesen hat, weiß, daß damit der Höhepunkt überschritten ist und nicht mehr viel Gutes nachkommt, also empfiehlt sich: Schlußduett, dann Vorhang. Die auftrumpfende Euphorie dieses Augenblicks wird oft eindrucksvoll vergegenwärtigt: Sári und Gaston tanzen miteinander (schon im II. Akt von Kálmán's *Zigeunerprimas*) „ins Himmelreich hinein“ (Duett Nr. 12).

Deutlich ingenieuser werden Hanna und Danilo in der *Lustigen Witwe* (endlich) zusammengeführt: Der Text, der den Lento-Walzer bekanntlich erst nachträglich zum Duett machte⁶⁸, „äußert Liebe, indem er sich dazu äußert, wie und womit Liebe sich äußern läßt“⁶⁹:

65 Der zweitschönste wäre vielleicht das ironische Duett Hannchens mit Roderich (dem echten) in Künnekes *Vetter aus Dingsda*, zu „den vorgestrigen Stampf- und Drehschritten eines deftig treudeutschen Ländlers“, so Klotz 2004, S. 120.

66 Der junge Mann trägt den Namen des Maraschino-Likörs.

67 Allerdings jeweils mit einem Haltepunkt am Versende.

68 Vgl. Frey 1999, S. 84f.

69 Klotz 2004, S. 111.

DANILO. Lippen schweigen, / 's flüstern Geigen: / Hab' mich lieb! / All' die Schritte / Sagen bitte, / Hab' mich lieb! / Jeder Druck der Hände / Deutlich mir's beschrieb, / Er sagt klar: 's ist wahr, 's ist wahr, / Du hast mich lieb! [...]

Wir hören, was die Figuren denken. Danilos Vorsatz, Hanna nie seine Liebe zu gestehen, gilt immer noch⁷⁰; Kommunikation ist nur ohne Worte möglich, beide interpretieren die körpersprachlichen Signale des anderen (oder erläutern die eigenen). Erst der Gesang übersetzt Gesten und Bewegungen in Sprache.

Wenn der Römer Silvius und seine Geliebte Charmian, Cleopatras Zofe, sich nach längerer Trennung wiedersehen (Straus, *Die Perlen der Cleopatra*, Duett Nr. 5), gibt das Buch von Bernauer und Jacobson ihnen Gelegenheit, ihr Begehren zu artikulieren:

SILVIUS. Küß mich und laß deinen Leib mich fühlen, / Küß mich und leg deine Hände, die kühlen, / Auf meine brennenden Wangen! / Fühlst du mein heißes Verlangen? / CHARMIAN. Küß mich und laß rings die Welt versinken, / Laß mich berauschende Wonnen trinken!

Nicht nur im II. Akt von *Tristan und Isolde* ist die höchste Lust ihrer selbst unbewußt. In Sacha Guitrys *Amour masqué* nähert „Er“ sich „Ihr“ in der Maske eines jungen Mannes, der er nicht ist, aber das ist nicht der einzige Grund, warum die Figuren namenlos bleiben und entindividualisiert erscheinen:

LUI. Les mots ne sont plus de saison / Lorsque déjà les corps se frôlent. [...] Je ne sais pas faire la cour / Mais, dans l'Art de faire l'Amour, / On m'a dit que j'étais un Maître! / Mon masque tient, garde le tien, / Car j'aimerais beaucoup demain / Pouvoir ne pas te reconnaître! [...] Sous ton masque de velours noir, / Quand tu tressailles je crois voir / Toutes ces belles inconnues / Qui passèrent sur mon chemin / Dont je n'ai pu toucher la main / Et qu'hélas! Je n'ai jamais eues! / Jamais jusqu'ici, mais ce soir / Je vais donc toutes les avoir / Baisant leurs lèvres sur les tiennes! (II, S. 383)
[Worte sind nicht mehr angebracht, wenn die Körper einander schon berühren. [...] Ich weiß nicht den Hof zu machen, aber in der Liebeskunst bin ich Meister, hat man mir gesagt! Meine Maske sitzt fest, behalte Du auch Deine auf, denn mir läge viel daran, Dich morgen nicht wiedererkennen zu können! [...] Wenn Du unter Deiner schwarzen Samtmaske bebst, glaube ich, alle unbekanntten Schönen zu sehen, die meinen Weg kreuzten, deren Hand ich nicht ergreifen konnte und die mir leider! nie angehörten! Nie bis jetzt, aber heute abend werde ich sie alle haben, wenn ich ihre Lippen küsse auf den deinen!]

Was ziemlich bald zu geschehen pflegt, wenn zwei Verliebte zusammengefunden haben, wird in der deutschsprachigen Operette häufig ausgeblendet, oder allenfalls umschrieben wie in Lehárs Einakter *Frühling* (1922; bezeichnenderweise eines der Stücke, die der Komponist für das Wiener Kabarett „Hölle“ schrieb⁷¹):

70 Vgl. ebd.

71 Zur „Hölle“ vgl. Linhardt 2006, S. 115f. – Freilich sind auch die Bücher, die Lehár für andere Theater vertonte, nicht prude: In *Frasquita* (1922, Theater an der Wien; Willner / Reichert)

LORENZ. Die Liebe gibt zärtliche Pfänder / Und manchmal bleibt's nicht beim Kuß – /
 DAS MÄDCHEN. Der Sonntag ist rot im Kalender, / Weil abends man rot werden muß.
 [Refrain] LORENZ. Bei seinem ersten Stelldichein / Sagt jedes kleine Mädel: Nein! /
 Doch wenn der Tag allmählich dem Abend dann weicht, / So lenkt sie ein und sagt:
 Vielleicht! / DAS MÄDCHEN. Und wird ihr später selbst recht heiß, / Raunt sie ihm
 lächelnd zu: Wer weiß? / LORENZ. Und dann verlöscht das Licht – / Was da geschah,
 / Das weiß ich nicht! / DAS MÄDCHEN. Ich glaub' beinah', / Sie sprach: / Ach – ja!
 (Duett Nr. 7)

„Rideamus“ bringt im zweiten Akt der *Lustigen Nibelungen* zwar die Hochzeitsnacht Siegfrieds mit Kriemhild (und Gunthers mit Brunhilde) auf die Bühne, aber was dabei geschieht, ist ziemlich unerotisch: Zunächst endet das feuchtfröhliche Hochzeitsmahl mit einer Rauferei. Im folgenden Duett versucht Kriemhild (erfolglos), von ihrem Gatten zu erfahren, wo seine verwundbare Stelle ist; nachdem die beiden im Brautgemach verschwunden sind, springt Brunhilde ziemlich grob mit ihrem jammerläppischen Gunther um und hängt ihn zuletzt (wie im mittelhochdeutschen *Nibelungenlied*) an einen Nagel in der Wand. Auf die Hilferufe seines Schwagers erscheint Siegfried, der sich auf Gunthers Bitte hin – „Du musst sie verprügeln, damit sie mich wieder lieb gewinnt“ – bereiterklärt, die Königin von Isenland zur Raison zu bringen; sie schöpft jedoch Verdacht, schlägt Krach, und die ganze Familie überrascht den Recken in einer höchst kompromittierenden Situation bei seiner Schwippschwägerin – womit wohl klar ist, daß auch Siegfrieds Brautlager ausfällt.

In Offenbachs *Belle Hélène* (II 10) wird der Liebestraum, den Hélène mit Pâris träumt, noch durch die unerwartete Heimkehr ihres Ehemanns jäh unterbrochen. – Dagegen verbringt Braseiro zwischen dem ersten und dem zweiten Akt von Charles Lecocqs *Le Jour et la nuit* (1881) eine sehr glückliche Hochzeitsnacht mit Béatrix, die er per procura geheiratet und erst bei ihrer Ankunft im Schloß kennengelernt hat. Am folgenden Morgen aber verhält sich die junge Ehefrau merkwürdig – begreiflicherweise, denn aus Gründen, die zu erläutern hier zu weit führen würde, hat sich Manola, die Braut seines Verwalters, für Braseiros Angetraute ausgegeben (mit Unterstützung der echten Béatrix, die, nachdem das Licht gelöscht wurde, zu ihrem Mann ins Bett geschlüpft ist und vor dem Morgengrauen wieder das Feld geräumt hat⁷²). Verunsichert

sang Hubert Marischka als Armand: „Schatz, ich bitt' dich, kommt heut' Nacht, / Alles ist bereit gemacht / Für ein Stelldichein / Beim Lampenschein [...] Hab' ein blaues Himmelbett, / Drinnen träumt es sich so nett, / Aber nicht allein [...]“. Da das endlich versöhnte Protagonistenpaar in der letzten Szene in Armands Wohnung allein ist, liegt es nahe anzunehmen, daß die beiden, sobald sich der Vorhang senkt, übereinander herfallen. – Im *Zarewitsch* (1927, Deutsches Künstlertheater, Berlin; Jenbach / Reichert) singt Iwan im Duett mit Mascha (Nr. 10): „Heute abend komm' ich zu dir, / Auf eine schwache Stund' [...] Schlummre süß auf deinen weißen Kissen, / Wecken will ich dich mit heißen Küssen.“ – Giuditta (Buch Knepler / Löhner-Beda) wollte 1934 in der Wiener Staatsoper „In einem Meer von Liebe [...] so ganz versinken“ (Lied Nr. 13, s.o. Anm. 35).

72 Das erinnert an die Tristansage, mit dem Unterschied, daß dort die falsche Braut (Branngäne) in der Hochzeitsnacht den Platz der echten (Isolde) in Markes Bett einnimmt, hier ist es umgekehrt. – Wagnerianer könnten im Titel *Le Jour et la nuit* eine Anspielung auf die Tag- und Nachtsymbolik des großen Duetts im II. Akt von *Tristan und Isolde* sehen; außerdem hat Braseiro (unwissentlich) eine Frau für den Tag und eine für die Nacht, wie Wagners Isolde einen Mann für den Tag (Marke) und einen für die Nacht hat (Tristan). 1881, zum Zeitpunkt der

versucht Braseiro in Erfahrung zu bringen, wie er auf seine Frau gewirkt hat; er fragt sie aber nicht direkt, sondern bittet sie, ihm noch einmal das Lied zu singen, das ihm in der Nacht so gefiel. Manola kann nur raten, was Béatrix geträllert haben könnte; zweimal rät sie falsch, dann kommt ihr die legitime Ehefrau zu Hilfe und trifft endlich den rechten Ton (Nr. 13 A / B / C).

Ungleich expliziter werden Albert Willemetz und Fabien Sollar im Buch zu *Phi-Phi* (1918): Die von ihrem Mann vernachlässigte Frau des Bildhauers Phidias wird heftigst von dem jungen Fürsten Ardimédon umworben, und allmählich läßt ihr Widerstand nach. Wenn er sie mit sanfter Gewalt ins Schlafzimmer führen will, folgt auf ihr achtfaches „Nein“ ein begeistertes „Ja“⁷³, dann ein Couplet (II 12, S. 57):

Du bout de mes pieds jusqu'aux cheveux, / Oui, je sais, tu me veux⁷⁴! / Et tes prunelles malignes / Savent lire entre mes lignes! / Je sens rôder tes mauvais desseins / Par essais / Sur mes seins! / Depuis longtemps, je remarque / Que tu bandes ton arc / Pour me lancer une flèche au cœur, / Sous ce dard vainqueur, / Je dirai: je meurs!
[Ja, ich weiß, du willst mich vom Kopf bis zur Fußspitze! Und deine pfiffigen Augen wissen bei mir zwischen den Zeilen zu lesen! Ich fühle, wie deine finsternen Pläne in Schwärmen meinen Busen umschwirren! Seit langem bemerke ich, daß du deinen Bogen spanns⁷⁵, um mir einen Pfeil ins Herz zu schießen; unter diesem siegreichen Bolzen werde ich sagen: Ich sterbe!]

Die Modelle des Bildhauers können sehen, wie es weitergeht, und lassen den Diener Le Pirée und das Publikum daran teilhaben⁷⁶. Damit aber nicht genug: Am folgenden Morgen vergegenwärtigt sich das Paar die gemeinsame Nacht (Duett III 3, S. 63):

MADAME PHIDIAS. D'abord, Monsieur, vous m'enlaçâtes, / LE PRINCE. Dans mes bras, vous vous alourdîtes, / MME PH. Puis, tendrement, vous m'embrassâtes, / LE P. Mes baisers, vous me les rendîtes, / MME PH. Assez longtemps, vous m'énervâtes, / LE P. Peu à peu, vous vous enhardîtes, / MME PH. Si bien que vous me débauchâtes! [...] / LE P. Aimablement, vous condescendîtes, / MME PH. Et par deux fois, vous me possédâtes [...]

Uraufführung von *Le Jour et la nuit*, wurde Wagner in Frankreich allerdings aus politischen Gründen boykottiert, die Erstaufführung des *Tristan* in der Pariser Oper fand erst 1904 statt; die französische Übersetzung des Librettos (von Victor Wilder) erschien 1886. Sollten die Autoren hier eine parodistische Anspielung beabsichtigt haben, dann dürfte sie der großen Mehrheit des Publikums im Théâtre des Nouveautés 1881 entgangen sein.

73 Le Pirée, der Diener des Phidias, kommentiert sehr tief sinnig: „Vertu! Tu n'es que plusieurs „non!“ (II 11, S. 56).

74 Le Pirée findet (II 13, S. 57), „Le procédé vraiment nouveau“ des Dichters verdiene „un p'tit bravo“: „Pas une fois, dans leur duo, / Les amoureux n'ont dit: je t'aime!“ – natürlich nicht, da es nicht um Liebe, sondern um Sex geht.

75 Transitiv gebraucht heißt *bander* „(den Bogen) spannen“, häufiger wird es in der Umgangssprache intransitiv für „eine Erektion haben“ gebraucht; das Publikum hörte diese Bedeutung ganz sicher mit, wie auch der Schluß die „petite mort“, den Orgasmus, anklingen läßt.

76 Zu dieser Szene (II 13) vgl. Klotz 2004, S. 299f.

[Zunächst, mein Herr; umschlangen Sie mich – Sie ließen sich in meine Arme sinken – Dann küßten Sie mich zärtlich – Und Sie küßten mich wieder – Lange neckten Sie mich – Langsam wurden Sie mutiger – So daß Sie mich schließlich verführten [...] Liebenswürdig gaben Sie nach – Und Sie haben mich zweimal genommen [...]]

Der eindeutige Dialog⁷⁷ ist nun aber eine Stilübung (à la Raymond Queneau): Mme Phidias und Ardimédon verwenden grammatisch korrekt das Passé simple (historische Perfekt), denn die Handlungen, von denen sie sprechen, sind abgeschlossen. In der gesprochenen Sprache ist das Passé simple aber seit langem auf dem Rückzug; häufiger gebraucht werden nur noch die Formen der dritten Person, die zweite Person Plural (Höflichkeitsform) mit der Endung *-âtes* bzw. *-îtes* wirkte schon 1918 komisch antiquiert. Das scheint diese beiden freilich nicht zu stören (liegt es daran, daß sie mehr als 2300 Jahre alt sind?), mehr noch: Sie verwendet stets Verben der ersten, er Verben der zweiten Konjugation, so daß ihre Verse jeweils miteinander reimen (auf die einfallsloseste Weise, die sich denken läßt). So wird ein Text, den das Publikum durchaus als Pornographie rezipieren könnte, zum Sprachspiel.

VERFÜHRUNG. EIN SPIEL

Aufgeregt kommt die Tochter anderthalb Stunden später als gewöhnlich von der Schule nach Hause: „Mutti, ein Mann hat mich den ganzen Weg bis hierher verfolgt!“ – „Und warum kommst Du so spät?“ – „Er ging so langsam.“

Zum Verführungsspiel gehören zwei, und es ist keineswegs immer klar, bei wem die Initiative liegt. Der Mann, der einen Annäherungsversuch unternahm, reagierte damit häufig auf Signale, die er zu erkennen glaubte (solange strikte Regeln festlegten, was ‚man‘ tat und was nicht, war die Interpretation solcher Signale zweifellos einfacher als heute). Das Spiel war hinreichend kompliziert, wurde aber von denen, die es beherrschten, offenbar als lustvoll empfunden. Deutlich zeigt sich das z.B. an der eigentlich verpönten Kontaktaufnahme auf offener Straße.

Offenbachs Baron Gondremarck (*La Vie parisienne* III 9, MH IV, S. 346f.) ist begeistert von den Frauen, die man auf den Straßen von Paris sieht. Die Handschuhmacherin Gabrielle erläutert (Couplets ebd.): Wenn man zu Fuß ausgeht, bieten sich Gelegenheiten, den Rock anzuheben und

77 Zur Zeit der Uraufführung (1918) konnten zumindest die (recht zahlreichen) Intellektuellen, die ein humanistisches Gymnasium absolviert hatten, im gesungenen Dialog auch eine Parodie der Stichomythie im antiken Drama sehen (vgl. B[ernhard] Z[immermann], *Stichomythie*, in: DNP, Bd 11, Sp. 990f.).

oberhalb des Halbstiefels ein Eckchen Strumpf zu zeigen. Man macht sich sorgfältig zurecht, um sich bewundern zu lassen:

Le nez au vent, / Trottant, trottant, / Elle s'en va droit devant elle. / En la croissant, /
Chaque passant, / S'arrête et dit: „Dieu! qu'elle est belle!“ / Ce compliment, / Elle
l'entend, / Et suit son chemin toute fière, / Se balançant, / Se trémoissant, / D'une
façon particulière.

[Die Nase im Wind trippelt sie ihres Weges. Jeder Passant, der ihr entgegenkommt,
bleibt stehen und sagt: „Gott, wie schön sie ist!“ Das Kompliment hört sie wohl, geht
ganz stolz ihres Weges und schwingt die Hüften auf besondere Art.]

Meilhac und Halévy nehmen hier die Situation von Baudelaires berühmtem Gedicht *À une passante* auf: Die Frau bemerkt das Begehren im Blick des Mannes („O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!“⁷⁸), setzt aber ihren Weg fort, ohne sich weiter um ihn zu kümmern⁷⁹. Wenn sie ihn provozieren will, macht sie es dezenter als Prinzessin Fifi in *Die oberen Zehntausend* (Gustav Kerker, 1909; Lied Nr. 12): „Heb' von Zeit zu Zeit / Raffiniert das Kleid, / Aber nicht zu viel! / Bis daher, bis daher, bis daher! / Man zeigt Füßchen beim Trabtrabtrab, / Und sonst nichts mehr!“

Manche Männer beschränken sich nicht darauf zu bewundern und laufen einer Frau selbst dann nach, wenn ihr das offensichtlich unangenehm ist. Ardimédon verfolgt die (zunächst noch) prinzipientreue Frau Phidias durch ganz Athen (*Phi-Phi* I 7, Chanson); der Witz liegt darin, daß die klassische Stadt mit dem modernen Paris überblendet wird, der Parthenon nahe beim Panthéon liegt und die Dame vom Boulevard Magenta über die Rue Lafayette zur Rue Chauchat gelangt (was, nebenbei bemerkt, ein ganz hübscher Fußmarsch ist).

Fürstin Alexandra und ihre männliche Anstandsdame Hubert (Kálmán, *Die Faschingsfee*, I 5) erörtern zunächst im Dialog, ob die Damen „mit den Augendeckeln klimpern“ und zu den Herren hinschauen oder ob sich das „die Herren immer nur ein[bilden]“, dann stellen sie ihre Positionen antithetisch im Duett (Nr. 4) einander gegenüber:

ALEXANDRA. Ohne Schuld sind doch wir armen Frauen, / Wenn Verbotenes passiert.
/ Weil wir uns nie aufzuschauen trauen, / Wenn ein Herr uns keck fixiert! / HUBERT.
Durch den Schleier sich stiehlt, / Doch ein Blick, daß man fühlt, / Ja, sie hat dich trotz
allem gesehen! [...]

78 Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* [1857], in: *Sämtliche Werke/Briefe*. In acht Bänden, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, Bd 3, München / Wien 1975, S. 244 („o du, die ich geliebt hätte, o du, die es wußte!“; Übers. F. Kemp).

79 Die Situation ist ein Topos der (französischen) Operette, vgl. *Joséphine vendue par ses sœurs* (Roger, 1886), Couplets de Benjamine, Nr. 1: „On va jasant pour abrégier / La longue route où l'on trottine / Le nez au vent, l'œil dédaigneux, / Alerte et cambrant le corsage / On se moque des vieux messieurs / Qui vous font risette au passage. / Relevant de sa blanche main / Sa jupe s'il fait de la crotte / On trotte, on trotte, on trotte, / Et dame! Il faudrait être sotté / Pour ne pas faire son chemin!“

Das genügt, damit er hinter, dann neben ihr hergeht und sie schließlich anspricht – und die Fürstin scheint das nicht ganz so empörend zu finden wie Frau Phidias.

Die detaillierteste Schilderung einer derartigen Kontaktaufnahme bietet zweifellos Victor León im Duett „Man steigt nach“ für Leo Fall (*Die geschiedene Frau*(1) Nr. 14). Das Interesse ist hier von Anfang an wechselseitig:

SCROP. Auf der Straße ein Mädchen, ein reizendes, geht / Und der männliche Kennerblick gleich sie erspäht. / GONDA. Und die Dame hat gleichfalls rapid es geseh'n, / Wie der männliche Kenner beginnt nachzugeh'n!

„Und sie trippelt graziös“ und versteckt dabei ihr Gesicht hinter dem Sonnenschirm, denn „sie weiß wie das reizt / – O, die scheint's zu versteh'n – / Wie das reizt, wenn man nichts läßt seh'n!“⁸¹. Beim ersten, entsetzlich unoriginellen Versuch der Kontaktaufnahme („Haben wir nicht schon mal irgendwo gesehen?“) läßt sie ihn abblitzen, aber wenn dann ein Platzregen niedergeht, hebt sie den Rock: „Doch tat wegen Platzregens durchaus sie's nicht, / Sie tat's, weil ihr Füßchen ein wahres Gedicht“, denn „sie weiß wie das reizt, läßt sie *jetzt* etwas seh'n“ (als nächstes „richtet [sie] ihr Kleid“: „Er hat's Höschchen geseh'n“). Endlich gelingt es ihm, ins Gespräch zu kommen: Er bietet ihr seinen Schirm an⁸⁰, den Einwand, daß sie ja selber einen hat, kontert er: „Na, wir klappen ganz einfach den Ihrigen zu“, und die Dame tut ihm den Gefallen zu lachen, obwohl sie diesen Witz höchstwahrscheinlich nicht zum ersten Mal hört – der Schirm-Dialog kommt nämlich mit identischer Pointe schon in Heubergers *Opernball* (1898, León / Waldberg) vor (Dialog I 1, S. 7), es muß sich also um einen Standard-Annäherungsversuch handeln.

Der Schlafwagenschaffner Scrop, der dieses Duett mit Gonda, der Prophetin der freien Liebe, singt, ist alles andere als ein Frauenheld. Die männlichen Verführer der Operette sind selten so eindimensional von sich überzeugt⁸¹ wie Petruccio in Cole Porters Musical *Kiss Me, Kate* (1948, S. Spewack / B. Spewack)⁸². Der Zigeunerbaron Barinkay, der in seinem Entrée ähnlich auftrumpft wie Rossinis Barbier von Sevilla in seiner Cavatina „Largo al factotum“, hat nicht mehr Grund als dieser, mit seinem Leben und

80 Auch Rogers Benjamin (ebd., zweites Couplet) weiß: „Le soir on revient en flânant jusqu'à la maison maternelle. / Un jeune homme, un jeune homme au premier tournant / De la rue, est en sentinelle. / Pendant quelques jours il s'émeut / Des premiers refus qu'il essuie... / Mais on accepte un soir qu'il pleut, / Son cœur avec son parapluie!“

81 Auch der junge Fürst Harry Gerolsheim (Oscar Straus, *Eine Ballnacht*, Entrée-Walzer Nr. 4) tut sich schwer, wenn eine junge Dame „wie ein Engel“ vorüberschwebt (und ihm den Gedanken eingibt: „Ich weiß nichts von ihr, doch nur ein's stimmt genau: / Das wär' so für mich g'rad' die richtige Frau!“): „Ich konnt' den Anschluß nicht recht finden, / Trotzdem ich sonst nicht schüchtern bin“; zwei Stunden läuft er ihr nach, (scheinbar) ohne daß er sie dazu bringt, ihn zu bemerken: „Und stand sie wo still, dann stand ich mit ihr / Und hoffte: ‚Sie wird dich schon seh'n!‘“ Als erfahrener Nachsteiger weiß er freilich: „Geduld bringt immer Rosen“.

82 Wobei die Tatsache, daß in der Theater auf dem Theater-Handlung Petruccio zugleich der mit beruflichen wie privaten Schwierigkeiten kämpfende Fred Graham ist, einen differenzierten Blick auch auf diese Figur erlaubt.

seiner Karriere zufrieden zu sein⁸³ (s. Kap. III). Für den fliegenden Händler Lazuli (Chabrier, *L'Étoile*), der in einem atemlosen Rondo (Nr. 3) seine kosmetischen Produkte anpreist, die angeblich jede Frau zu einer Schönheit machen, gilt dasselbe.

Moritz von Sachsen in Walter W. Goetzes *Adrienne* (1926, Pordes-Milo / Bibo) ist zwar ein patentierter Don Juan, schafft es aber nicht, seine Beziehungen zur Schauspielerin Adrienne Lecouvreur und zur Herzogin von Kurland miteinander in Einklang zu bringen, und verliert zuletzt beide Frauen. Georges Duménil (Heuberger, *Der Opernball*) geriert sich als Lebemann, der sich weder erotische noch kulinarische Genüsse versagt, hat aber alle Mühe, trotz seiner beruflichen Verpflichtungen Zeit für Ausschweifungen zu finden und – mehr noch – sie vor seiner Frau zu verheimlichen: „Und ich könnt's bereuen müssen, / Denn sie spuckt wie ein Vulkan!“ (Entrée-Duett Nr. 1).

Unter den Verführerinnen der Operette fehlt die männerverschlingende Femme fatale des 19. Jahrhunderts ganz⁸⁴. Die Damen sind allenfalls kokett, wie die mondaine Malwine in Jessels *Schwarzwaldmädel*, die Koketterie im Duett mit Richard (Nr. 4) als wirksamstes Mittel preist, einen Mann zu erobern:

Lockende Augen holder Sirenen / Leuchten Euch tief ins Herz hinein. / Glühende Blicke wecken das Sehnen / Nach einem süßen Stelldichein. / Setzen das Herz in Brand, / Rauben Euch den Verstand. / Das alles, alles macht sie, / Die Koketterie.

Es funktioniert: Zuletzt wird sie Richard heiraten (wenn auch nur als Notnagel anstelle des geliebten Hans, der nichts mehr von ihr wissen will). Die prüde Amerikanerin Miss Helyett in der gleichnamigen Operette von Edmond Audran lernt von dem Maler Paul, daß Koketterie keineswegs „das schlimmste aller Laster“, sondern „der reizendste aller Fehler“ und der Frau schlechterdings angeboren ist⁸⁵.

Im allgemeinen richten die Koketten so wenig Schaden an wie Gilberte (Yvain, *Pas sur la bouche*, s.o.), die sich keinen anderen Liebhaber als ihren Ehemann wünscht, obwohl sie gern flirtet. Diane (Reinhardt, *Die süßen Grisetten*, 1907) beherrscht das Spiel von Gewähren und Sich-Entziehen zwar meisterhaft, aber mit Julien spielt sie es nur (Duett Nr. 6), um ihn soweit zu bringen, daß er ihr endlich seine Liebe gesteht; nichts deutet darauf hin, daß sie ihn künftig mit Launen quälen wird. Marietta, ein Malermodell, also nach bürgerlichen Vorstellungen eine promisee,

83 Auch Graf Westernhain alias ‚Mucki Nix‘ (Goetze, *Liebe im Dreiklang*), der als Barinkay-ähnlicher Tausendsassa auftritt, hat drückende Schulden und obendrein eine Ehefrau, die ihn betrügt.

84 Vgl. dazu oben Anm. 7.

85 Couplets Nr. 13, Refrain: „Il ne faut plus vous vanter, fillette, / D'être femme, femme absoluement, / Car si vous l'étiez vraiment / Déjà vous seriez coquette.“

vermutlich käufliche Frau, die (in Künnekes *Wenn Liebe erwacht*) den pubertierenden Tonio mittels eines Kusses von seiner auf Angst und Unerfahrenheit basierenden Frauenfeindschaft heilt („Komm her, du süßer Lümmel / Und red nicht soviel Blech!“), tut, was ihm mindestens ebenso gut gefällt wie ihr. Eine andere Marietta (Kálmán, *Die Bajadere*) spielt mit den Männern, will aber (nicht wie Gilberte aus Neigung, sondern aus Prinzip) den ihr angetrauten Gatten nicht betrügen. Wenn ihr ein anderer besser gefällt, läßt sie sich folglich scheiden und heiratet diesen anderen – als weiblicher Blaubart bringt sie ihre Ehemänner nicht um, sondern beschränkt sich darauf, sie auszunehmen (vgl. Terzett Nr. 11). Auch für Eva und Pipsi (Lehár, *Eva*(1), Duett Nr. 15) ist Verführung ein Spiel⁸⁶, richtig böß meinen sie es aber offensichtlich nicht:

Geliebt sein will man nur von einem, / Verliebt sein selbst, nein, nein, in keinen – /
Doch so ein ganz klein wenig bißchen sehr gefallen – / Na, unter uns gesagt – das
will man allen!

Die Männer beklagen zwar gelegentlich, daß sie den Verführungskünsten der Frauen wehrlos ausgeliefert sind; aber das gehört ebenso zum Spiel wie die Beschwerden der Damen über männliche Penetranz. Die Liebe macht in der komischen Operette einfach zu viel Spaß, als daß sie zur unheilvollen Obsession werden könnte. Wenn Hubert in der *Faschingsfee* (Nr. 4, s.o.) Alexandras Vorwurf genau spiegelbildlich zurückgibt: „Ohne Schuld sind doch wir armen Männer, / Immer lockt uns nur das Weib!“ ist der Spielcharakter offensichtlich⁸⁷.

Unproblematisch scheint auch die eingestandene (und von ihren Verehrern akzeptierte) Flatterhaftigkeit der „Teufelchen vom Chor“ (*Die Faschingsfee*, s.o.), „Mädls vom Chantant“ („die nehmen die Liebe nicht so tragisch“, *Die Csárdásfürstin*), der „kleinen Mädeln im Trikot“ (Kálmán, *Die Zirkusprinzessin*), Grisetten oder süßen Mädeln. In Kálmáns *Veilchen von Montmartre* (1930, Brammer / Grünwald) erläutert Ninon im Duett mit dem Komponisten Hervé:

Wir kleinen Grisettenchen, wir sind einmal so [...] / Doch ist unser Herz nur ein großes
Hotel, / Und läßt uns der Liebste heut treulos allein, / Zieht morgen ein andrer wieder
ein.

Wenn Hélène de Solanges Florestan, den sie nach dem Willen des Königs heiraten soll, eine Grisetten vorspielt, sagt er ihr sehr deutlich, was von solchen Frauen erwartet wird (Messager, *Véronique* II 12, Couplets):

86 Eva will sich so an den Männern für die Kränkung rächen, die ihr Octave zugefügt hat. – Lehárs Frasquita bestraft Armand durch ostentative Koketterie dafür, daß er sie zu Unrecht eines Diebstahls verdächtigt hat, s. Kap. III.

87 Dasselbe gilt für die äußerst gutgelaunte Feststellung des Gesandten von Sterzel und der Sonneburger Diplomaten in Kálmáns *Hollandweibchen* (Lied mit Chor Nr. 3): „Süß zu nippen, / Locken Lippen / Uns im Maien / Und man macht / Stets aufs neu' / Eseeien! / Wer dazu / Uns verführt, / Seid ihr Weiber, nur ihr, / Kein Mann kann etwas dafür.“

Une grisette, mignonne, / Est une aimable personne / Qui doit faire sans façon / Le bonheur d'un beau garçon [...] Un baiser, pour la grisette / Ce n'est rien qu'une amourette! / Quand on lui dit: Je le veux! / Elle doit en donner deux! [...] [*Eine Grisette, Herzchen, ist ein freundliches Geschöpf, das einen hübschen Burschen ohne Ziererei glücklich machen muß [...] Für die Grisette ist küssen nur ein Spaß! Wer ihr sagt: Ich will einen Kuß, dem muß sie zwei geben!*]

Der Librettist Fritz Eckhardt läßt in seiner Operettenversion von *Bel Ami* (Rudolf Kattnigg, 1949) den Chor der Tänzerinnen aus den Folies Bergère die gängige Vorstellung von aufregender, aber unverbindlicher Erotik bündig zusammenfassen:

Ja, das Ballett von den Folies, Folies Bergère, / Das ist für Männer sehr gefährlich, werter Herr [...] / Aber noch nie gab's ein Malheur: / Man nimmt die Liebe leicht in den Folies Bergère.

Eine Art männliches Pendant zu Grisetten, Ballettmädchen etc. ist der *Soldat*; auch er wird als attraktiv, aber flatterhaft und unzuverlässig dargestellt. Während die jungen Frauen, die „die Liebe leicht“ nehmen, eine Männerphantasie verkörpern, wird der erotische Reiz der Uniform wohl eher behauptet, um den vom Militärdienst Betroffenen einzureden, daß die zweifellos lästige Verpflichtung auch ihre Vorteile hat (was möglicherweise zur Stärkung der Wehrkraft beiträgt).

Offenbach und seine Librettisten behandeln das Thema gewöhnlich ironisch: Seine Großherzogin von Gérolstein, ihr Entrée-Rondeau (I 8, MH II, S. 200f) sagt es, „aime les militaires“ – wobei freilich erstens zu berücksichtigen ist, daß ihr Besuch im Lager kurz vor der Schlacht eigens inszeniert wurde, um die Moral der Truppe zu heben (vgl. I 7, S. 195f.), sie hat also Grund, den Soldaten zu schmeicheln; zweitens liebt sie „leur uniforme coquet, / Leur moustache et leur plumet“ [*ihre schmucke Uniform, die Schnurrbärte und Federbüsche*], also bloße Äußerlichkeiten. Fritz gefällt ihr, nicht weil er Soldat, sondern weil er jung ist und gut aussieht (aus demselben Grund zieht seine Wanda ihn dem General Boum vor). Auch Baron Grog, dem die Großherzogin ihre Aufmerksamkeit zuwendet, nachdem Fritz sie verschmäht hat, sieht vor allem gut aus; daß er eben kein Soldat, sondern Diplomat ist, scheint für sie nebensächlich.

Andererseits wird im Regimentslied, das die Großherzogin gemeinsam mit Fritz singt, eine Beziehung zwischen militärischen und erotischen Triumphen hergestellt, die (vor allem in vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen französischen Operetten) zum Topos geworden ist⁸⁸:

88 Im Marschlied, das Reynaldo Hahns *Ciboulette* für Hauptmann Roger und die übrigen Offiziere singt (*Ciboulette* Nr. 17, S. 200f.), weisen die Verse „Gardez vos fill's gare à la casse, /

Ah! ce sont de fiers soldats! / Au sein des combats, / Tout comme au sein des amours,
/ Les premiers toujours! [Oh, das sind prächtige Soldaten! Im Kampfgetümmel wie in
der Liebe sind sie immer die ersten!] (I 8, Chanson du régiment S. 211)

Ähnlich stellen es Offenbachs Librettisten Chivot und Duru (1879, als die französische Öffentlichkeit vom Gedanken an eine Revanche für die Niederlage gegen Preußen und das Deutsche Reich 1870/71 beherrscht war) in *La Fille du tambour-major* dar: Um 1800 erwarten die italienischen Patrioten sehnsüchtig die französische Armee, die sie von der österreichischen Herrschaft befreien soll. Die Mailänder Damen haben allerdings noch andere Gründe, auf die Rückkehr der Franzosen zu hoffen, sie erinnern sich an deren Siege in „zärtlichen Kämpfen“ (Couplets Stellas, I 10, S. 30f.). Die „Sage vom kleinen Soldaten“, die die Marketenderin Claudine mit dem Trommler Griolet singt (Chanson, I 10, S. 32-34), soll dann beweisen, daß „Prinzessinnen Soldaten bevorzugen“⁸⁹, denn eine reiche und mächtige Fürstin hat einen einfachen Füsilier (wie Fritz) geheiratet und mit ihm zusammen die Herrschaft über die ganze Welt erobert. So staatstragend geht es bei Offenbach sonst nicht zu: Der geckenhafte, sehr junge Hauptmann Fortunato in *Madame l'Archiduc* (1874, Millaud / Halévy) ist eine Hosenrolle; er rühmt sich zwar seiner Erfolge bei den Damen, aber Marietta nimmt den Dreikäsehoch nicht ernst. Die Delegation, die der Herzog von Mantua der Prinzessin von Granada entgegen schickt, wird (so Campotasso) von einem „Mann vom Geist“ und einem „schönen Mann“ angeführt (*Les Brigands*, Couplets II 7, MH VII, S. 212); der Hauptmann beeilt sich zu beteuern, daß er der Schönling ist, d.h. mit seiner Intelligenz ist es offensichtlich nicht weit her.

Zur Attraktivität des Militärs (auch und gerade für die Damen) tragen wesentlich die Regimentskapellen bei, Militärmusiker haben daher besonders gute Chancen beim schönen Geschlecht.

Wenn Offenbachs ‚Regimentszauberer‘ Rigobert (*Le Soldat magicien* Sz. 6, Entrée) aus Flandern zurückkehrt, rühmt er sich, ‚alle Herzen hätten für ihn geschlagen‘; dennoch will er seiner Coraline stets treu geblieben sein, was ihm vermutlich nicht einmal dieses verliebte Dienstmädchen glaubt. Korporal Ratz in Ziehrers *Fremdenführer* (1902, Krenn / Lindau) hat gewisse Probleme, seine diversen Frauengeschichten zu koordinieren, obwohl er doch allerhöchstens ‚zehne auf einmal‘ liebt. Lehárs Tambourmajor Nechledil (*Wiener Frauen*, 1902, Tann-Bergler / Norini) weiß, daß er die Aufmerksamkeit der Damen vor allem seinem ‚lieben Tambourstab‘ (!) verdankt (Marsch Nr. 17).

In Ziehrers *Landstreichern* rühmen ‚der Lieut’nant Rudi Muggenhein und Lieut’nant Muki Rodenstein‘ den ‚Zauber der Montur‘ (Marsch-Duett Nr. 8):

[...] kein Weiberherz im Land / Uns jemals widerstand! / Verliebtos Zaudern ist uns
fremd, / Monocle kühn in’s Aug gestemmt, / Den Degen unterm Arm placirt, / So wird
stets attackirt! / Der Schnurrbart der wirkt grandios, / Wenn es auch drei vier Haare

V’là le douzième hussard qui pass’!‘ die Soldaten des zwölften Husarenregiments als erotische Draufgänger aus.

89 Möglicherweise nimmt das Lied von der ‚Prinzessin‘, die sich in einen Grenadier verliebte, der allerdings aus Blei, also ein Spielzeug war, in Hervés *Mam’zelle Nitouche* (Nr. 4, s. Kap. VI) parodierend darauf Bezug.

blos! / Das Beinkleid das liegt an ganz straff, / Das macht die Mädels paff! / Manch
Schöne, die wir nicht erhört, / Hat sich aus Gram um uns verzehrt! / Der Andrang ist
ganz fürchterlich, / Um uns're Herzen balgt man sich!

Diese beiden sind freilich Preußen und als solche von vornherein Karikaturen.

Gelegentlich wird hinter Verharmlosungen und Beschönigungen etwas von der Sexualität beim Militär sichtbar, wie sie wirklich gewesen sein mag: In Jankus Lied von den „beiden Kameraden“ (Lehár, *Der Rastelbinder*, Nr. 13) vergnügen sich der „Infant'rist von Numm'ro vier“ und der „Husar von acht“ natürlich mit zwei Prostituierten⁹⁰:

Und wie sie auf der Gassen geh'n / So um die Ecken grad', / Da seh'n sie dort zwei
Mäderln steh'n, / Alleinig noch so spat! / Der Infant'rist von Numm'ro vier / Stoßt den
Husar von acht: / „Die Mäderln da, Kam'rad glaub' mir, / Die passen für heut' nacht!“

In Falls *Fidelem Bauern* (Terzett Nr. 9) erinnern sich drei ältere Männer an einen Schwank aus ihrer Militärzeit: „Im Quartier“ hatten drei Soldaten Beziehungen mit jungen Frauen aus dem Ort, die endeten, als die Truppe weiterzog; ein Jahr später kehrte sie zurück, die drei erfuhren, daß jede ihrer Freundinnen inzwischen ein Kind zur Welt gebracht hatte, und entzogen sich ihrer Verantwortung, indem sie sich schleunigst davonmachten.

WANN UND WO?

„Der Mai ist recht lieb für verliebte Geschäft', / Das weiß jedes Kind“ (wenn auch der Baron Ochs auf Lerchenau eher eine Vorliebe für die Sommermonate hat)⁹¹: „Im wunderschönen Monat Mai, / Als alle Knospen sprangen, / Da ist in meinem Herzen / Die Liebe aufgegangen“, kann man schon bei Heinrich Heine (*Buch der Lieder*) lesen; Heinrich Bolten-Bäckers dichtete für Paul Lincke (*Gri-Gri*, 1911) anzüglicher:

Wenn im Lenz die Knospen sprießen, / Wenn die jungen Spargel schießen, / Schwärmt
man nur / Für die Natur [...] Denn wenn der Frühling naht, / Wird's Herz ganz rabi-
at⁹².

90 Auch die Grisette, der eine Militärkapelle bis zu ihrem Haus folgt, „Puis tout' la musiqu' militaire / Monta lui dire un p'tit bonjour“ (*Mam'zelle Nitouche, Légende de la grosse-caisse* Nr. 17), ist eine Prostituierte.

91 *Der Rosenkavalier*. Komödie für Musik, in: Hofmannsthal 1950-1959, *Lustspiele* I, S. 261-397, I. Akt S. 284.

92 Auch Reynaldo Hahns Ciboulette ((1) I 2. Bild, S. 39) wird vom Frühling in Hochstimmung versetzt: „C'est le printemps qui m'a surprise, / Ce ciel trop bleu, ces arbres verts, / Ces odeurs parfumant la brise, / Ça m'a mis la tête à l'envers... / Jamais je n'ai ri davantage... / Tout ça, c'est la faute du printemps.“

Der unbeholfene Magister und die ziemlich raffinierte Dienerin Nella, das Buffo-Paar in Künnekes *Wenn Liebe erwacht* (1920, Haller / ‚Rideamus‘), bemüht in einem sehr amüsanten Duett statt der Flora die Fauna: Der „Hahn der Wissenschaft“ muß sich vom „armen, schwachen Hühnelein“ erklären lassen, daß er sich nur im Winter als der Überlegene fühlen kann:

Zur schönen Frühlingszeit wird jeder Gockel dumm [...] / Er steht und kräht / Von früh bis spät und hüpfet herum [...] / Was hat denn bloß das dumme Vieh, / Ich glaub, es ist verliebt.

Walter W. Goetzes Herzogin (*Ihre Hoheit die Tänzerin*) setzt Frühling und Jugend parallel (Entrée Nr. 3)⁹³:

Wenn der Lenz naht, dann wird mir so eigen zu Mut, / Denn zuerst bin ich Weib, wenn auch fürstlich mein Blut, / Und ein Sehnen steigt heiß mir im Herzen empor, / Eine Stimme erklingt mir als Mahnung im Ohr: / Bedenk doch – bedenk doch, / Kein Mensch bleibt im Frühling allein [...] / Die Jugend, schnell rauscht sie vorbei – / Bedenk doch, dir bringt kein Dezember zurück, / Was du einstmals versäumtest im Mai!

Die Operette, die „Florimond Hervé“ in Kálmáns *Veilchen von Montmartre* komponiert hat, heißt „Ein Kuß im Frühling“ (das Titel-Lied wird dem Publikum nicht vorenthalten), was für Florimond Ronger, genannt Hervé, dessen Stücke sonst *Le compositeur toqué* (*Der beklopfte Komponist*, 1854), *Agamemnon, ou le chameau à deux bosses* (...*das Kamel mit den zwei Höckern*, 1856) oder *L’Œil crevé* (*Das ausgestochene Auge*, 1867) heißen, ein bedauerlich unoriginelles Sujet wäre, dafür aber gut in die zeitgenössische Operettenlandschaft paßt: Ein Einakter Lehárs heißt *Frühling* (1922), weil die Irrungen des Herzens, denen die vier Figuren ausgesetzt sind, durch die gleichnamigen Gefühle ausgelöst werden; dabei spielt die Binnenhandlung⁹⁴ von Anfang bis Ende in einer Dachkammer à la *Bohème*, thematisch wird die angeblich schönste Jahreszeit nur in einem Duett:

Blüht im Frühling der Flieder, / Kehrt ein Wunder stets wieder, / Das sich täglich begibt, / Man nennt es: Ich bin verliebt! ((1) Duett Nr. 5)

Stieger⁹⁵ verzeichnet ein halbes Dutzend weitere *Frühlings*-Operetten, darunter *Frühling am Rhein* von Edmund Eysler (1914, Lindau / Löhner-Beda) und *Frühlingsluft*, eine der Pasticcio-

93 Auch „der Jüngling“, der laut Ippolith weiß, „was der Lenz ist / Und was des Lenzes Consequenz ist“ [der Reim begegnet auch anderswo!] (Straus, *Der letzte Walzer*, Marsch-Septett Nr. 10), meint vorrangig den Frühling des Lebens und erst in zweiter Linie die Jahreszeit.

94 Die Rahmenhandlung zeigt, wie sich ein „Schreibmaschinenmädel“ in die Handlung der Operette hineinräumt, die sie gerade abtippt, und dabei erkennt, daß ihr der schüchterne Komponist gefällt.

95 Stieger, *Titelkatalog*, S. 493f. Neben *Frühling im Prater* wäre auch *Frühjahrsparade* zu ergänzen, eine späte „Operette“ von Robert Stolz (Volksoper Wien 1964, Hugo Wiener), nach dem

Operetten von Ernst Reiterer⁹⁶, Musik diesmal „nach Motiven von Josef Strauss“ (1903), Buch „nach dem Französischen“ von Carl Lindau und Julius Wilhelm, denen leider auch nichts Neues zum Thema eingefallen ist („Frühlingsluft, / Blumenduft! / O schöne Zeit, / Voll Herrlichkeit, / Maienzeit, / Himmelszeit, / Erfüllt das Herz mit Seligkeit“, Walzer-Quartett Nr. 8). Hier bringt die erwachende Natur die Hormone nicht nur bei einem schon recht hinfalligen Greis (Tanzduett Nr. 9), sondern auch bei einem Scheidungsanwalt zum Kreisen, der, wie seine Frau ihrer Mutter anvertraut (Duett Nr. 5), das ganze Jahr über nichts als seine Arbeit im Kopf hat: „Nur im Frühling, im Mai [...] wird er warm“, mit der Folge, „Daß er mich küßt zu jener Frist, / Was im Winter er ganz vergißt“. Im konkreten Fall kommen seine Frühlingsgefühle allerdings vor allem einer hübschen Mandantin zugute. – Leo Ascher feierte den *Frühling im Wienerwald* (1930, Löhner-Beda / Lunzer), Robert Stolz den *Frühling im Prater* (1949, Ernst Marischka).

Die Handlung der meisten Operetten ist vage, mitunter allerdings auch sehr präzise⁹⁷ in der Gegenwart der Zuschauer angesiedelt. Nur gelegentlich greifen die Librettisten auf historische Stoffe zurück: Die Antike und (seltener) das Mittelalter werden von Offenbach und seinen deutschen und französischen Nachfolgern parodierend herbeizitiert (s. Kap. III). Auch die Französische Revolution, die Zeit Napoléons, der Wiener Kongreß (*Wiener Blut*) bilden jeweils den Hintergrund für mehr als eine Operette.

Die Lieblingsepoche der Autoren ist eindeutig das Rokoko – begreiflicherweise, denn spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist es für das Bürgertum zum Inbegriff einer raffinierten Lebens- und Liebeskunst geworden. Der Adel des Ancien Régime, der (aus der verklärenden Sicht der späteren Zeit) Schönheit, nicht Reichtum als höchsten Wert betrachtete und im Hier und Jetzt verschwendete, was die Nachgeborenen für eine ungewisse Zukunft sparen, verkörpert für den nostalgischen Blick des Bürgers ein verlorenes Paradies.

Dabei wird ausgeblendet, daß die streng hierarchische Gesellschaftsordnung des Ancien Régime selbst den Vertretern der höheren Stände kaum persönliche Freiheit ließ. In *Ihre Hoheit die Tänzerin* fabuliert sich das Buffo-Paar (Duett Nr. 5) ein utopisches Rokoko herbei, in dem die Standesschranken aufgehoben wären:

BOLKO. Der Schäfer blies die Melodei / Auf einer Veilchenwiese. / HELMA. Und angelockt von der Schalmey, / Kam leichten Schrittes schnell herbei / Im Reifrock die Marquise / „Zu dir, mein Schäfer, zogs mich hin, / Laß doch dein Lied mich hören!“

gleichnamigen Film von 1934 (Regie: Géza von Bolváry), zu dem Stolz die Musik geschrieben hatte (der Stoff war 1955 ein zweites Mal verfilmt worden), vgl. Gänzl, Bd 1, S. 501.

96 Zu ihm vgl. den Artikel von Christian Glanz, in: MGG², Personenteil, Bd 13, Sp. 1543f.

97 Z.B. beziehen sich Meilhac und Halévy mit *La Vie parisienne* (UA 31.10.1866) auf die unmittelbar bevorstehende Weltausstellung (1.4. – 3.11.1867, vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Weltausstellung_1867, 6.10.2013) – die zweite, die in Paris stattfand –, zu der wieder viele ausländische Besucher erwartet wurden.

–/ BOLKO. Da sprach der Knab' mit keckem Sinn / „O sei doch meine Schäferin, / Hier soll uns niemand stören.“ / HELMA. Da setzte die Rokokofrau / Zum Schäfer sich ins Veilchenblau [...]

Hier wird anscheinend für Wirklichkeit genommen, was auf den Gemälden Watteaus und anderer höfische Maskerade ist.

Im 18. Jahrhundert wurde über Erotik und Sexualität speziell in Frankreich offener und unverkrampfter geschrieben als in der pruden bürgerlichen Gesellschaft der Folgezeit. Die (nicht selten desillusionierende⁹⁸) Erkundung des Gefühls- und Trieblebens steht als Beitrag zur Selbstermächtigung des Individuums im Kontext der Aufklärung, die einschlägigen Romane und Novellen haben utopischen Charakter, während das 19. Jahrhundert sie als realistische Schilderungen mißverstehet. Somit scheint im Ancien Régime die Operettenwelt, in der Politisches, Soziales und Ökonomisches nur Spielarten des Erotischen sind, idealtypisch vorweggenommen.

Die Figur, die diese Welt emblematisch verkörpert, ist Cherubino aus Mozarts *Nozze di Figaro*. Seine Natur ist (noch nicht zum Bewußtsein seiner selbst erwachtes) Begehren und nichts als Begehren⁹⁹. Die Besetzung mit einer Sängerin verleiht der Figur zusätzlich androgynen Reiz.

Als ein anderer Cherubino erscheint Gontran (Sopran) in Emmanuel Chabriers Einakter *Une Éducation manquée* (1879, Letierier / Vanloo). Im Kostüm der Zeit Ludwigs XVI. wird hier ein etwas schlüpfriges Thema behandelt: Niemand hat es für nötig gehalten, Gontran aufzuklären, ehe er (sehr jung) mit seiner Cousine verheiratet wurde (sein Erzieher weiß auf dem bewußten Gebiet selbst nicht Bescheid, wie sich herausstellt), aber in der Hochzeitsnacht kommt die Natur den jungen Leuten zu Hilfe: Die Braut sucht bei ihrem Mann Schutz vor einem Gewitter, und sie entdecken ganz von selbst die Geheimnisse der Liebe.

Charles Lecocqs ‚kleiner Herzog‘ Raoul de Parthenay, eine weitere Hosenrolle (*Le Petit Duc*, 1878, Meilhac / Halévy) weiß dagegen von Beginn an genau, was er will: „On a l'âge du mariage / Quand on a l'âge de l'amour“ ([*Man ist alt genug zum heiraten, wenn man für die Liebe alt genug ist*] Couplets Nr. 3; MH VI, S. 336), nur läßt man ihn nicht: Die Heirat war nötig, um den jungen Leuten ein gewaltiges Vermögen zu erhalten, doch soll das Eheleben nach dem Willen der Familie erst in zwei Jahren beginnen (I 8). Das Begehren des jungen Mannes

98 Vgl. z.B. Peter Prange, *Das Paradies im Boudoir. Glanz und Elend der erotischen Libertinage im Zeitalter der Aufklärung*, Marburg 1990, sowie auch Erich Köhler, *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur. Aufklärung II*, hg. von Dietmar Rieger, Stuttgart etc. 1984.

99 Vgl. Kierkegaard 1956, „Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische“ (S. 47-145: 81): „Das Begehren mithin, welches in diesem Stadium nur in einer Ahnung seiner selbst vorhanden ist, ist ohne Bewegung, ohne Unruhe, allein sanft gewiegt von einer unerklärlichen inneren Bewegung [...] Obwohl das Begehren in diesem Stadium nicht als Begehren bestimmt ist, obwohl dies ahnende Begehren rücksichtlich seines Gegenstandes ganz und gar unbestimmt ist, eine Bestimmung ist ihm doch eigen, es ist nämlich unendlich tief.“

(vgl. Duett Nr. 5, MH VI, S. 344-346) überwindet aber alle Widerstände: Nachdem er an der Spitze seines Regiments eine Schlacht für den König gewonnen hat, darf das junge Paar endlich zusammenkommen.

Sacha Guitrys zweiundzwanzigjähriger Mozart (1925) ist ein deutlich älter gewordener Cherubino, der das Geheimnis der Liebe immer noch nicht kennt. In seinem Air „Être adoré“ (S. 11) äußert er zwar den Wunsch, vom Pariser Publikum, ja von der ganzen Welt als Künstler bewundert zu werden; aber Reynaldo Hahns atemlose Musik läßt keinen Zweifel daran, daß sexuelle Energie der Antrieb seines Schaffens ist. In einer gänzlich anderen musikalischen Sprache bildet die Nummer so ein Pendant zu Cherubinos Arie „Non so più cosa son, cosa faccio“ (Nr. 6).

Cherubinos Nachfahren, die Pagen, beflügeln die erotische Phantasie in besonderem Maße. Schon in der Oper werden sie traditionell als Hosenrollen besetzt¹⁰⁰, ihr androgyner Reiz läßt sie (auf durchaus verwirrende Weise) für Männer wie Frauen attraktiv erscheinen¹⁰¹, um so mehr, wenn nicht nur die Darstellerin, sondern auch die Bühnenfigur eine Frau ist, die einen Mann spielt: Margot de Beaulieu, die Titelfigur in Goetzes *Page des Königs* (1933, Felix / Rheinberg), die genötigt ist, in die Rolle ihres Bruders zu schlüpfen, wird ins Pagencorps aufgenommen und erregt als hübscher junger Mann durchaus gegen ihren Willen das Begehren der ältlichen Gräfin Mirepois.

Dagegen ist sich Graf Pepi in Falls *Kaiserin* – „ein bildhübscher, 18 Jahre alter, junger Aristokrat, lustig, übermütig, behelligt mit seinen Streichen den ganzen Hof, aber niemand ist ihm böse“ (Nebentext, S. 56) –, der anscheinend schon in der Uraufführung (1915) von einem Sänger dargestellt wurde, seiner Männlichkeit durchaus bewußt und benutzt seine fast noch kindliche Erscheinung nur als Alibi („Excuse, ich hab's nicht böß gemeint, / Ich bin ja noch so klein!“; Duett Nr. 12).

Der Auftritt eines Pagencorps ist natürlich auch eine Möglichkeit, Frauen in engen Hosen auf die Bühne zu bringen. Ehe das Hochzeitspaar sich zeigt, ordnen sich in *Le Petit Duc* die Pagen zum Défilé (Introduction Nr. 1; MH VI, S. 323-326), sie alle sind in der gleichen Situation wie Cherubino: „Notre cœur soupire, / La nuit et le jour, / Sans oser le dire, / Nous mourons d'amour!“ [*Unser Herz seufzt Tag und Nacht, wir wagen es nicht zu sagen, aber wir sterben vor Liebe.*] Die Ehrenfräulein machen sich über sie lustig: „Ihr seid noch Kinder!“; da werden sie keck und wollen den Kuß, den man ihnen verweigert, „nach Husarenart“ erzwingen. Auch in Audrans *Mascotte* (II 1, Chor Nr. 9) sind die Pagen kollektiv in die Gräfin Panada (vulgo Bettina) verliebt, die sie (fälschlicherweise) für die Mätresse des Fürsten halten¹⁰².

100 Vgl. Albert Gier, *Archetyp Cherubino. Zur Fortune einer Opernfigur*, in: Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert. Wirkung, Verarbeitung und Vermarktung in Literatur, bildender Kunst und in den Medien. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1990, hg. von Peter Csobádi u.a., Anif/Salzburg 1991, S. 165-180.

101 Im 19. Jahrhundert wird das nirgends deutlicher als in Théophile Gautiers Roman *Made-moiselle de Maupin* (1835/36).

102 Den Cherubino-Typus des kecken Pagen verkörpern auch der junge Herzog in Kühnkes *Großer Sünderin* (1935, Stoll / Römer), der noch nicht genau weiß, was es mit der Liebe auf sich hat, und der achtzehnjährige Marinekadett Henri (wieder eine Hosenrolle!) in Heubergers

Das Rokoko gilt auch als Epoche einer ambivalent bewerteten Unmoral. Daß viele Mächtige ihre Position rücksichtslos ausnutzen, um von Abhängigen Lust zu erpressen, wird vom Publikum nicht als empörend empfunden, weil das Theater nicht den Regelfall – daß der Grundherr von seinem *Ius primae noctis* Gebrauch machen würde, wenn dieses Recht nicht eine polemische Erfindung Voltaires wäre –, sondern die Ausnahme zeigt, den Sieg, den die Untertanen durch List über ihren Herrn erringen. Der Marquis von Gaillardière (Leo Fall, *Frau Denise [Paroli]*, s. Kap. III) will die Gunst der Müllerin mit Geld erkaufen oder erpressen, aber zuletzt muß er seine Frau ähnlich kleinlaut um Verzeihung bitten wie der Graf in Mozarts *Nozze di Figaro*. Auch durch die Freude am Paradox kann Unmoral gleichsam neutralisiert werden: In Guitrys *Mozart* für Reynaldo Hahn rühmt sich der Marquis de Chambreuil, immer nur die Frauen von Freunden zu seinen Geliebten zu machen, was „die köstlichste Infamie“ von allen sei (S. 5f.).

Früher oder später wird ein verliebtes Paar den begreiflichen Wunsch haben, miteinander allein zu sein. In der Zeit arrangierter Ehen war das zumindest in bürgerlichen Kreisen vor einer offiziellen Verlobung kaum möglich, die jungen Damen wurden streng bewacht. Daß der Liebhaber, wie Babyllas in Offenbachs *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...* (1861), von der Nachbarwohnung aus kurzerhand durchs Fenster einsteigt, sobald der Vater seiner Geliebten das Haus verläßt (Szene 2), ist zwar bequem, aber kaum praktikabel (und wäre natürlich äußerst skandalös).

Zwar stehen in vielen Restaurants *Séparés* für intime Rendezvous zur Verfügung, aber dorthin würde kein Mann ein junges Mädchen führen, mit dem er ernste Absichten hat. Der Oberkellner Alfred bereitet seine Leute, die in jenen Kabinetten servieren sollen, darauf vor, daß „parfois, au bras d’une actrice / Un homme grave ici se glisse“ [*manchmal schleicht sich ein seriöser Herr Arm in Arm mit einer Schauspielerin hierher*] (*La Vie parisienne* IV 1, MH IV, S. 358); wer sich in solchen Lokalen, oder auch in den kleinen Boulevard-Theatern, amüsieren will, läßt, wenn er verheiratet ist, die eigene Frau zu Hause wie die (Möchtegern-)Lebemänner in Heubergers *Opernball*, dem das *Séparé* seine Popularität im deutschen Sprachraum verdankt:

HENRI. Gehen wir in’s Chambre séparée, / HORTENSE. Ach, zu dem süßen tête-a-tête – /
HENRI. Dort beim Champagner – / HORTENSE. Und beim Souper – / BEIDE. Man Alles
sich leichter geseht!

Opernball, der unbedingt ein erstes erotisches Abenteuer erleben will und sein Glück beim Dienstmädchen versucht (wie Willi, der Held des später ungemein erfolgreichen heroisch-komischen Gedichts von ‚Rideamus‘, *Willis Werdegang*. Szenen aus dem Familienleben, 134. Tausend, Berlin © 1922, „Willis 16. Geburtstag“, S. 9-19).

Daß ausgerechnet die hochstapelnde Kammerzofe und der erotisch noch gänzlich unerfahrene Marinekadett dieses verliebte Duettino (Nr. 6) singen, ist bezeichnend.

Bei gutsituierten Franzosen war lange Zeit eine kleine Wohnung als diskretes Liebesnest beliebt; der unglückliche Farandel (Yvain, *Pas sur la bouche*, 1925) hat sich für den (unwahrscheinlichen) Fall, daß eine Frau sich mit ihm einläßt, eine solche Absteige eingerichtet, womit er allerdings beweist, daß er *vieux jeu* ist, denn eigentlich geht es nach dem Ersten Weltkrieg weniger formell (und kostspielig) zu: „Eine kleine Bar hat immer / Irgendwo ein Hinterzimmer, / Wo der Kellner nicht so häufig stört“, heißt es 1930 (Künneke, *Der Tenor der Herzogin*).

Vor allem ist nicht mehr undenkbar, daß selbst eine behütet aufgewachsene junge Dame den Mann, den sie liebt, ganz einfach zu Hause besucht: Der Sekretär Bill, der die Tochter seines Chefs, des amerikanischen Botschafters, begehrt, fordert sie auf „Komm morgen zu mir in mein kleines Quartier“, und beide sind sich sicher: „Im kleinen Quartier wirst du glücklich sein“ (Jean Gilbert, *Katja, die Tänzerin*, 1923, Duett Nr. 6). Ein anderer Gesandtschaftssekretär, John Buffy in Ábrahám's *Blume von Hawaii*, hat seine „kleine nette Garçonnière“ liebevoll eingerichtet, um die Neugier der Damen zu wecken; bei Bessy, in die er verliebt ist, funktioniert der Trick nicht, bei anderen aber anscheinend schon.

Unter den Sehnsuchtsorten muß *Paris* an erster Stelle stehen, in Fremdwie Eigenwahrnehmung die Stadt der Liebe: Als Sohn eines strengen Vaters hat sich der schwedische Baron Gondremarck (Offenbach, *La Vie parisienne*) vor seiner Hochzeit nicht die Hörner abstoßen können; in den (wenigen) Wochen, die er in Paris verbringt, will er sich nun mit (vor allem) erotischen Genüssen „vollstopfen bis zum Rand“ (*Je veux m'en fourrer jusque-là!*, *Couplets* II 6, MH IV, S. 296f.). Paul Aubier, der Provinzler aus Orléans, der mit seiner Frau in Paris beim befreundeten Ehepaar Duménil zu Gast ist, träumt davon, „einmal eine Vollblut-Pariserin zu erobern“ (I 1, S. 9)¹⁰³.

Immer wieder wird Paris, und werden Pariser Vergnügungsstätten wie die „Rote Mühle“ (Lehár, *Der Mann mit den drei Frauen*, s.o.) besungen. Manchmal wird deswegen sogar die Geographie vergewaltigt: Filosels Schuhgeschäft (Benatzky, *Meine Schwester und ich*) befindet sich in Nancy; die Palastrevue, in der die Verkäuferin Irma neben- (oder eher haupt-)beruflich auftritt und wo „ein jedes Mädél direkt einer Venus gleicht“, liegt nun aber „Gleich links um die Eck?, Place Pigalle“ (und damit ganz in der Nähe der bewußten „Roten Mühle“), die Dame hätte somit

103 Was ihm natürlich nicht gelingt: Das Stubenmädchen Hortense, das er auf dem Opernball trifft, ist ebenso aus Orléans (III 15) wie die Dame mit dem Schirm (I 1), in der er obendrein die Masseuse seiner Schwiegermutter erkennen mußte.

Abend für Abend einen ziemlich weiten Heimweg. Aber das Leben ist nun einmal nur in der „Stadt der tausend Lichter“ (Kattnigg, *Bel Ami*) so „süß“ (wie es bei Hans Carste [*Lump mit Herz*] und vielen anderen heißt; neben „Paradies“ ist das auch der einzige Reim auf „Paris“, der sich anbietet). Ninon, die zur großen Kokotte aufgestiegene Grisette (Kálmán, *Das Veilchen von Montmartre*, II. Finale), versichert uns nicht eben überraschend: „Wenn Paris bei Nacht erstrahlt im hellen Lichterglanz, / Fließt Champagner, und die Herzen werden froh.“

In Franz Lehárs *Eva* (1911) bildet das Paris der Boulevards, der eleganten Restaurants und Theater den Gegenpol zur Märchen-Sphäre, in der Eva und Octave letztlich zueinanderfinden¹⁰⁴. Ein Marschduett ((1) Nr. 6, Pipsi und Octave) beschwört „die Geister von Montmartre“, die die Lebemänner und -damen immer wieder zwingen, sich ins Vergnügen zu stürzen („Es packt dich zauberhaft / Wie tolle Leidenschaft, / Es zieht und zieht, man kann dagegen sich nicht sträuben“). Das „Pariser Mädel“, mit dem man sich im Café Tortoni am Boulevard des Italiens auf ein Eis verabredet, ist die fleischgewordene Verführung (Marsch-Oktett Nr. 9). Die Pariserinnen machen im Wagen und zu Fuß gleich gute Figur, wie die verwandelte Eva und Pipsi wissen (Duett Nr. 15):

Wenn die Pariserin spazieren fährt, / Das ist ein Anblick wohl der Mühe wert! / Sie sitzt so smart und so leger in ihrem Wagen, / Daß allen Bummlern gleich die Herzen höher schlagen. / Toilette' ist hyperschick, der Reiher nickt, / Und durch den Schleier keck das Auge blickt [...]

Wenn die Pariserin spazieren geht, / Und die Pleureuse stolz am Hut ihr weht – / Das ist kein Gehen, nein, das nennt man eher schweben, / Man sieht ein Puppenfüßchen-paar nach vorwärts streben.

Neben Paris ist schon seit Offenbach *Spanien* äußerst beliebt, vermutlich weil die französische Operette von ihren Anfängen an eine Vorliebe für spanische Rhythmen und Tänze hat¹⁰⁵: In Offenbachs Opéra-bouffé *Le Pont des soupirs*¹⁰⁶ erklärt sich die Venezianerin Catarina, die von dem Schurken Malatromba bedrängt wird, während eines (vorgetäuschten) Anfalls von Wahnsinn scheinbar bereit, mit ihm zu fliehen; vorher möchte sie nur wissen, wo der „stille Winkel“¹⁰⁷, den er ihr versprochen hat, denn zu finden sei. Malatromba antwortet mit einem Bolero (Nr. 11 B, zum Schluß wiederaufgenommen, Nr. 27) und malt in leuchtenden Farben einen „ganz kleinen Winkel tief in Spanien, in eine grüne Landschaft geschmiegt, wo die Sonne heiß brennt“.

104 Dazu Klotz 2004, S. 506; vgl. o. Kap. IV.

105 Schon im kleinen Einakter *Les deux aveugles* (Buch Jules Moinaux), der dem Eröffnungsprogramm von Offenbachs Bouffes-Parisiens (1855) zum Erfolg verhalf, ist die Zugnummer ein Bolero (Nr. 3, die Melodie ist bereits in der Ouverture und erneut im Finale Nr. 4 zu hören).

106 Zweite (vieraktige) Fassung ((2) 1868); in der ersten Fassung ((1) 1861) stand an dieser Stelle der „boléro“ „Le Doge et l'Adriatique“ ((1) I 2^e tableau 7).

107 Frz. *le petit coin* bezeichnet umgangssprachlich in der Regel den Waschraum.

In Charles Lecocqs frühem Einakter *Le Barbier de Trouville*¹⁰⁸ (1871, A. Jaime) verwechselt die theaternärrische Caroline den berühmten Sänger Visconti aus Bologna, der ihr Stunden geben soll (in der Wohnung ihrer Freundin Anna, weil ihr eifersüchtiger Verlobter nicht dulden will, daß sie zur Bühne geht), mit dem gutsituierten Potard, der auf der Suche nach seiner ehemaligen Köchin ist; das ist zwar eine ganz unmögliche Person (Anna, bei der sie zuletzt in Stellung war, hat ihr bereits wieder gekündigt), sie versteht es aber wie keine zweite, Potards Leibgericht – Hasenbraten mit Konfiture – zuzubereiten. Da bei Anna in der Tat ein Hase in der Pfanne brutzelt¹⁰⁹, akzeptiert Potard schließlich, um nicht hinausgeworfen zu werden, die Rolle des Italieners und probt mit Caroline einen Boléro (Szene 10, S. 20f.), der mit grandioser Albernheit (echte und falsche) Spanien-Klischees aneinanderreih¹¹⁰:

Joyeuse ville / Des boléros, / Terre fertile / En hidalgos! / C'est là que brille / Le torréro, / Sous la résille / de Figaro! / Là qu'on sautille, / Quel vertigo! / Comme quadrille, / Le fandango! / D'zing! la boum! trou la la! / Aranjuez, / Alvarès, / Mançanarès, / Dolorès, / Cocodès / Et Gil Pérès! / Gibraltar, / Trafalgar, / Madagascar, / Zing! la boum! / Montélimar, / Castellamar, / Trombalcazar! / Boum!

[Fröhliche Stadt der Boleros, Land, das viele Hidaigos hervorbringt! Dort glänzt der Torero unter Figaros Haarnetz! Dort hüpf^t man, was für eine Laune! statt einer Quadrille den Fandango! Tschingbumm trulala! Aranjuez, Alvarez, Manzanares, Dolores, Stutzer und Gil Pérès¹¹¹! Gibraltar, Trafalgar, Madagaskar, Tschingbumm! Montélimar, Castellamar, Trombalcazar¹¹²!]

108 Der Titel nimmt natürlich auf *Le Barbier de Séville* von Beaumarchais und auf Rossinis Oper Bezug; *Séville* wurde in Frankreich kalauernd als *ces villes* („diese Städte“) interpretiert (vgl. Offenbach, *Les deux aveugles*, Dialog S. 24); als „Barbier de Trouville“ wird der Spanier Figaro zum Normannen. Trouville-sur-mer war Mitte des 19. Jahrhunderts wohl wirklich noch, was der Name zu verheißen scheint, ein „Loch von einer Stadt“, d.h. (wenn man den Namen nicht obszön auffassen will) ein gottverlassenes Nest.

109 Zuletzt wird Potard Anna zur Frau nehmen, da die Köchin das unvergleichliche Hasen-Rezept von ihr hat (wobei man sich fragt, wie das möglich war, da sie zunächst bei Potard und dann erst bei Anna im Dienst stand; sie könnte höchstens früher schon einmal bei Anna angestellt gewesen und zuletzt zu ihrer ersten Herrin zurückgekehrt sein, wovon allerdings nicht die Rede ist – die Librettisten machen mit ostentativer Unbekümmertheit deutlich, daß sie sich um Logik nicht scheren).

110 Ähnlich ist der Text „von geradezu dadaistischer Unsinnigkeit“ (Frey 2010, S. 96), den Stein und Willner über die „Rosalillja von Sevilla“ in Falls *Puppenmädel* (Terzett Nr. 9) schrieben: „Sie ist aus Spanien, / Wo die Kastanien / Noch ungebraten in Zitronenhainen blüh'n. / Doch auch in Spanien / Muß die Kastanien / Man für den andern öfters aus dem Feuer zieh'n! / Ja, in Sevillja (er will, er will ja) / Die Sequidillja / Hopsen mit der Rosalillja! / In der Mantillja / Verbirgt so viel, ja, / Senoritillja / Rosalillja / von Sevillja!“

111 Gil Perez ist (u.a.) der Name des Pförtners in Daniel-François-Esprit Aubers während des ganzen 19. Jahrhunderts vielgespieltem Opéra-comique *Le Domino noir* (1837, Scribe); Gil-Pérès hieß ein Schauspieler (1822-1882), der u.a. bei der UA der *Vie parisienne* mitwirkte (vgl. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Gil-Pérès>, 10.10.2013).

112 *Tromb-al-ca-zar ou les Criminels dramatiques* (1856, Dupeuty / Bourget) ist ein Einakter von Jacques Offenbach.

Spanien, das Land leidenschaftlicher Tänze, muß auch ein Land der Liebe sein. Noch nicht in Zells und Genées Buch zu *Gasparone* (1884), aber in der Bearbeitung von Ernst Steffan und Paul Knepler (1932) untermauert die junge Ehefrau Sora die Klage, daß ihr Mann sie vernachlässigt (Benozzo geht Nacht für Nacht seinen Schmutz-Geschäften nach), mit refrainartig wiederholtem „ich bin eine Spanierin“ (I 5) und erklärt („Parodistisches Duett“ Nr. 13): „Ich stamme aus Kastilien / Und berg’ im Leib, dem kühligen, / Feuer, von dem ich selbst nichts ahn’!“ Auch die spanischen Tänzerinnen – Lehárs Frasquita (1922, Willner / Reichert), Künnekes Dolores (*Die lockende Flamme*, 1933) – zeichnen sich durch feuriges Temperament aus. Die „spanischen Zigeuner“ in *Ihre Hoheit die Tänzerin* (Eingangs-Chor Nr. 7) beteuern:

Nur in Spanien / Hat jeder Mann ein heißes Temperament, / Nur in Spanien / Bei jeder Frau das Herz vor Liebe brennt¹¹³.

Daß sich *Berlin*, wo die Verliebten spießbürgerlich-vernünftig singen

Was nützt denn dem Mädchen die Liebe? / Sie nützt nichts und bringt auch nichts ein, / Wenn ohne Verlobung sie bliebe – / Jeheirat’, jeheirat’ muß sein (W. Kollo, *Drei alte Schachteln*, Marschterzett Nr. 2)

als erotischer Sehnsuchtsort weniger eignet, kann nicht verwundern. Ganz anders *Wien*, dessen ‚Maderln‘ vor allem Arthur Schnitzler zu Weltruhm verholfen hat. Franz Lehár widmete den *Wiener Frauen* seine allererste Operette (1902, Tann-Bergler / Norini).

Wenn sich um 1900 die „ganz auf Wien selbst bezogene Operette des Kleinbürgers“ (als Gegenentwurf zur „modernen Gesellschaftsoperette“) herausbildet¹¹⁴, erscheinen auch die Archetypen des Weiblichen zunehmend in nostalgischem Licht: Die „Wiener Wäscherin“, die die junge Maria Theresia bei der Karnevalsredoute im I. Akt von Falls *Kaiserin* verkörpert („Zwei Fuserln zum Tanzen, / Und ein Göschel süß und resch, / Zwei Handerln für die Arbeit / Und a Butten für die Wäsch“ [...], Lied Nr. 5), stammt eindeutig aus der Vormoderne. Wenn Tassilo sich in seiner Puszta-Einsamkeit an „die süßen, die reizenden Frauen / Im schönen Wien“ erinnert (*Gräfin Mariza*, Lied

113 Parodierend dichtet Charles Amberg im Buch zu *Clivia* (Terzett Nr. 14) „Am Manzanares / Ist weibliche Tugend was Rares [der Reim ist eine Trouvaille!]“: „Frauen sind scheu, / Aber nur bei Licht, / Halten Treu, / Aber nur bei Licht / Und sonst nicht! [...] Männer sind kühn, / Aber nur bei Licht, / Hau’n gleich hin, / Aber nur bei Licht / Und sonst nicht! [...] Wenn die Dolores im Mondenschein ihren Torero küßt, / Schleicht sich ihr Gatte weg, / Weil er ja ein Caballero ist.“ Nico Dostal komponiert dazu einen „hart skandierten, kastagnetten-begleiteten Walzer, der rhythmisch sich der spanischen Jota annähert“ (so Klotz 2004, S. 332).

114 S. Linhardt 2006, S. 148f.; ebd., S. 175ff. zu Alexander Girardi, der die ‚Wiener‘ Operette gleichsam verkörperte („Überblendung der Figur Girardis mit ‚Alt-Wien‘“, S. 177).

Nr. 3), wird im Kontext der Entstehungszeit (UA 1924) sein persönliches Exil zum Spiegel für die sozialen Umwälzungen in der jungen Republik.

Dabei wird gerade die Wien-Idylle häufig ironisiert: Die Großwesirsnichte Amine (in Kálmáns *Hochzeit in Samarkand*, S. 134), die von ihrem Aloys den Dialekt der künftigen Heimat gelernt hat („Und morgen ziağ'n mer los nach Wean...“) und (Duett Nr. 16) mit ihm begeistert Vergnügungsstätten – den Prater, Grinzing – besingt, die sie noch gar nicht kennt, erweist Wiener Gemütlichkeit als (banalen) Exportschlager.

Wie Paris, Spanien oder Wien sind auch *exotische Länder* in erster Linie erotische Sehnsuchtsorte: Die Ideologie des Kolonialismus macht den Europäer zum Eroberer, der auch bei den Frauen anderer Kontinente erfolgreich ist. Zwar behauptet der ‚Fremde‘ in Künnekes *Vetter aus Dingsda* (1921), er sei während ‚sieben Jahren in Batavia‘ (Ensemble Nr. 10) seiner Julia immer treu geblieben, was eine beachtliche Leistung wäre, denn „Viele, viele schöne Mädchen gibt es da“, und die Liebe scheint bemerkenswert unkompliziert:

Liebt ein Mann ein Mädchen in Batavia, / Küßt er mitten sie im Urwald – ja – / Und das wilde Känguruh, / Und das Gnu, ja, das sieht zu, hu¹¹⁵.

Hawaii, das „Paradies am Meeresstrand“ (Paul Ábrahám, *Blume von Hawaii*, 1931, Grünwald / Löhner-Beda), verkörpert sich in der Titelfigur Prinzessin Laya, die von ihrem Landsmann Lilo-Taro und von einem amerikanischen Marineoffizier begehrt wird¹¹⁶.

GESCHLECHTERROLLEN

Bei einem nächtlichen Rendezvous im Park erzählt Oberst Johann Georg von Schrenk der jungen Herzogin Sibylla „ein altes indisches Märchen“, „vom Erwachen der Frau“ (Künneke, *Die große Sünderin*, 1935): „Der Schöpfer erschuf das Weib für den Mann / Als ein lockendes Bild und Gefäß“, und er tat alles hinein, „was süß und bitter ist“: „Die Zartheit der Pfirsichblüte / Und die Härte des Kieselsteins“, „Die Sanftmut der scheuen Gazelle, / Des reißen den Tigers Grausamkeit“ und vieles mehr. Gott gab dem Mann ihren Leib, aber „Dem Weib das Leben zu geben, / Sei Mannes Pflicht und Beruf“. „Da umfing der Mann im Kusse den Leib, / Bis das Herz zu schlagen begann“, und sie liebte ihn.

¹¹⁵ Zu diesem Septett vgl. eingehend Klotz 2004, S. 85-88.

¹¹⁶ Schon in Giacomo Meyerbeers *Africaine* (1865, Scribe) steht Vascos erotisches Interesse an Selika für den Wunsch, eine fremde Welt zu erobern, vgl. Albert Gier, *L'Africaine und die Ideologie des Kolonialismus*, in: Sieghart Döhring / Arnold Jacobshagen (Hrsg.), *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, Laaber 1998, S. 134-147.

Diese Erzählung faßt exemplarisch die traditionelle („chauvinistische“) Sicht des Verhältnisses der Geschlechter zusammen: Die Frau ist für den Mann da, denn sie existiert nur durch ihn; ihr Wesen ist ambivalent, positive und negative Eigenschaften ergeben eine gefährliche Mischung. Auch Herzogin Sybilla, die wir im Verlauf des Stücks als selbstbewußte, starke Frau kennenlernen, scheint bereit und willens, sich von Schrenk zur Liebe erwecken zu lassen.

Natürlich steht hinter der trotzig behaupteten Überlegenheit des angeblich starken Geschlechts die männliche Angst, der Körperlichkeit der Frau bzw. dem eigenen Begehren hilflos ausgeliefert zu sein; die Librettisten Haller und ‚Rideamus‘ lassen den Sachverhalt von Nella, einer starken jungen Frau, die ihren ältlichen Magister gut im Griff hat (Künneke, *Wenn Liebe erwacht*), unernst-frivol formulieren:

Ja, ihr seid klug, doch nur im Kopf, / Doch weiter abwärts und auch hier herum, / Da sind die Frauen klug und, ach, die Männer dumm!

Mascha (Oscar Straus, *Der tapfere Soldat*), die sich den aufgeblasenen Alexius zum Ehemann zurechtbiegt, antwortet ((1) Duett Nr. 11, = (2) Nr. 16) auf seine selbstgefällige Behauptung: „Ich bin ein Mann und darum bin ich weise“: „Du bist ein Mann und darum bist du dumm!“ Die angeblich schwachen Frauen seien in Wahrheit die Stärkeren: „Was sie will, die Frau, das tut sie, / Sie erreicht, was sie begehrt, / Nimmer rastet, nimmer ruht sie“, der Mann dagegen sei „gar nichts wert“. Die logische Schlußfolgerung ist: „Drum lass’ dich nicht mit Frauen ein, / Stets wirst du der Gefoppte sein!“

Nachdem die Soldaten Offenbachs Wäscherin Belle Lurette aus dem Palais des Herzogs von Marly befreit und Malicorne, der sie zurückhalten wollte, festgesetzt haben, stellt Belhomme fest: „Comme toujours la femme est la plus forte!“ [*Wie immer ist die Frau die stärkere*] (*Belle Lurette* II. Finale Nr. 18, S. 177). Das steht im Einklang mit dem konventionellen Komödienschema, das die (scheinbar) Schwächeren (die Frauen, die junge Generation, die Diener...) triumphieren läßt.

Offenbach und seine Librettisten folgen diesem Muster fast immer: Nicht nur Ménélas, auch Pâris ist der Belle Hélène unterlegen. Die Grande-Duchesse de Gérolstein bekommt zuletzt zwar nicht, was sie will, aber die Hofgesellschaft hat ihrer Vitalität rein gar nichts entgegenzusetzen, und bei Fritz ist sie Wanda – einer anderen Frau – ins Gehege gekommen. Die stärkste Figur in den *Brigands* ist Fiorella, die Périhrole meistert das Leben viel besser als der etwas dümmliche Piquillo, etc. Bei Suppé und Johann Strauß ist es nicht viel anders: Weil Pygmalion mit der zum Leben erwachten Schönen Galathee nicht fertig wird, bittet er zuletzt Venus, sie wieder zu Stein

werden zu lassen. In *Wiener Blut* sind Gabriele ihrem Ehemann, Pepi ihrem Josef und erst recht Demoiselle Cagliari dem Premierminister überlegen.

In der *Fledermaus* hat Rosalinde Eisenstein auf Abwegen ertappt; sie büßt ihren Vorteil allerdings ein, wenn ihr Mann als falscher Anwalt in Erfahrung bringt, was zwischen seiner Frau und Alfred vorgefallen ist (Terzett Nr. 15), der Tenor konstatiert mit Recht: „Erst hat sie der Mann betrogen, / Dann hat ihn die Frau belogen, / Folglich hebt die G’schichte sich! (S. 672)“ Eine solche späte Revanche kommt auch sonst gelegentlich vor¹¹⁷. Dagegen bleibt Adam in Carl Zellers *Vogelhändler* (1891) zuletzt nichts anderes übrig, als „schön um Verzeihung [zu] bitten“, wie Christel verlangt (III 9); und das folgende Terzett (Nr. 16) verkündet die Moral von der Geschichte’:

Kämpfe nie mit Frau! / Leicht wirst du gehaun. / Da tut’s nicht Courage allein, / Man muß auch pffiffig sein. / Eh man sich’s gedacht, / Wird man ausgelacht, / Denn der Frauen Waffe ist / Die Schönheit und die List!

Auch im 20. Jahrhundert wird es nicht wesentlich anders: Lehárs Jupiter sitzt seiner Juno auf (*Der Göttergatte*, 1904), Mitislaw läßt sich von Prinzessin Amaranth an der Nase herumführen (*Mitislaw der Moderne*, 1907). Letztlich gelingt es auch Hanna, Danilos etwas kindischen Trotz zu bezwingen (*Die lustige Witwe*). Adolar in der *Blauen Mazur* (1920) hat keine Chance gegen die resolute Gretl. Vera Lisaweta (Oscar Straus, *Der letzte Walzer*, 1920) wird spielend mit dem despotischen Prinzen Paul fertig. Marietta (Kálmán, *Die Bajadere*, 1921) läßt gleich zwei Ehemänner nach ihrer Pfeife tanzen, etc. Sacha Guitry (*L’Amour masqué*, 1923, für Messager) läßt „Sie“, die mit ihren zwanzig Jahren schon zwei spendable Liebhaber eingefangen hat, und ihre beiden gewitzten Zofen kurz und bündig erklären (II, S. 374):

Si le plus grand plaisir de l’homme / Est de s’offrir le corps des femmes, / Le plus grand plaisir de la femme / Est de s’payer la tête des hommes! [*Während es für den Mann das größte Vergnügen ist, sich einen Frauenleib zu gönnen, besteht für die Frau das größte Vergnügen darin, die Männer hereinzulegen!*]

Es gibt allerdings andererseits nicht wenige Operetten, die (bald mehr, bald weniger ernsthaft) bemüht sind, die Dominanz des Mannes über die Frau zu bestätigen. Alice Couder, Leo Falls „Dollarprinzessin“ (1907), „24 Jahre alt, hübsch, sehr energisch“¹¹⁸, ist eine erfolgreiche Geschäftsfrau und fühlt sich den Männern überlegen, aber zuletzt kapituliert sie bedingungslos vor ihrem Fredy Wehrburg (Duett Nr. 15): „O nimm mich hin, geliebter Mann!“

117 Z.B. in Messagers *Véronique*, wenn Florestan Hélène zur Strafe für den Streich, den sie ihm gespielt hat, scheinbar verläßt, oder in *Eine Ballnacht* (Oscar Straus; dazu Quissek 2012, S. 157). Kálmáns Odette (*Die Bajadere*, 1921) hat zwar den sehr von sich eingenommenen Prinzen Radjami getäuscht und öffentlich bloßgestellt; aber da sie sich bei dieser Gelegenheit in ihn verliebt hat, liegt ihr genauso viel an einer Versöhnung wie ihm.

118 So das Personenverzeichnis des Textbuchs.

Das Ziel, das er sich zu Beginn (Lied Nr. 4) gesteckt hat, ist damit erreicht: Die Frau zu zähmen wie ein wildes Pferd¹¹⁹:

Ein Überweib, exzentrisch / Voll Launen, wetterwendisch, / So eine möcht' ich zü-
geln, / Und kunstgerecht mir striegeln! / Die Widerspenstige zähmen, / Das Wilde ihr
benehmen, / Ihr zeigen, was ein Mann imstand' / Mit starker Hand!

Freilich siegt hier nicht nur der Mann über die Frau, sondern auch Europa über Amerika, und zwar mit 3:0 (da auch Hans sich bei Daisy durchsetzt, und der alte Couder gegen Olga, die Chansonnette aus dem Löwenkäfig, keine Chance hat).

Das Publikum scheint zumindest unter bestimmten Umständen bereit zu akzeptieren, daß ein Mann gegenüber einer Frau Gewalt anwendet. In Offenbachs *Château à Toto* (1868, Meilhac / Halévy) will der auf seine Ländereien zurückgekehrte Hector de la Roche-Trompette das alte Lied „Rondelinon, Rondelinette“ (Nr. 6) hören, in dem erzählt wird, wie ein Mann einem Mädchen gegen ihren Willen die Unschuld raubt (angedeutet im Bild der „cruche cassée“, des zerbrochenen Kruges). Wenn Fürst Wladimir (Kálmán, *Die Zirkusprinzessin*) einen angeblichen Zirkusreiter zum Instrument seiner Rache an Fürstin Fedora machen will, die ihn abgewiesen hat, formuliert jener Mr. X quasi zur Rechtfertigung eine Vergewaltigungsphantasie (Husarenmarsch Nr. 8a): Die „reizende, / Kokett sich immer spreizende, / Mit kalten Herzen lachende, / Glut entfachende / Damenschar“ muß darauf gefaßt sein, daß Husaren eine Zurückweisung nicht einfach hinnehmen:

Mädel, gib acht, / Schließ dein Fenster heute Nacht! [...] / Heut droht Gefahr, / 's
kommt der Husar, / Packt dich mit starken Armen, / Der Husar kennt kein Erbarmen
[...].

Frauen, so erfahren wir von dem Mediziner Stephan in Falls *Fidelem Bauern* (1907, León), sind wie Kinder: „Kleinen Kindern und auch süßen kleinen Frauen, leider, / Darf man ihnen nicht gleich alles anvertrauen, leider [...]“. Stephan, das verrät uns die weit ausschwingende Walzermelodie, nimmt seine (zweifelloso geliebte) junge Frau nicht ernst, da er es nicht für notwendig hält, sie über seine Familienverhältnisse und die schwierig gewordene Beziehung zu seinem Vater zu informieren. Auch die Aufforderung des ‚Fremden‘ an Julia, den sie (fälschlich) für ihre Jugendliebe Roderich hält:

119 Die Gleichsetzung der Frau mit einem Pferd, das der Mann bändigen muß, kehrt in Kálmáns später *Arizona Lady* (1954, Grünwald / Beer) wieder (Dexters Charakterisierung der störrischen Stute Arizona Lady kann und soll die Rancherin Lona auch auf sich beziehen, Nr. 9).

„Kindchen, du mußt nicht so schrecklich viel denken“ (Künneke, *Der Vetter aus Dingsda*, Duett Nr. 8) klingt ein bißchen gönnerhaft¹²⁰.

Vor gut vierzig Jahren trug die (auch als Operettensängerin großartige) Kabarettistin Lore Lorentz in einem Programm des Düsseldorfer Kom(m)-ödchens eine frühe Bilanz der Frauenbewegung vor, der Refrain lautete: „Wir sind emanzipiert / Und doch auf Mann fixiert.“ Das beschreibt die Situation vieler starker Frauen in der Operette ziemlich genau: „Mam’zelle Nitouche“ Denise de Flavigny z.B. ist phantasievoll, witzig, spontan und verfügt über bemerkenswertes schauspielerisches Talent (das sie im Pensionat noch schlagender unter Beweis stellt als bei ihrem einzigen Bühnenauftritt), scheint aber die Möglichkeit eines selbstbestimmten Lebens nicht einmal in Betracht zu ziehen, ihr Ziel ist, Champłâtreux zu heiraten und Kinder zu bekommen¹²¹. Auch Gonda van der Loo, die in Leo Falls *Geschiedener Frau* (1908) zunächst die freie Liebe propagiert, läßt sich zuletzt „zähm[en] im Ehejoch mit einem Gerichtspräsidenten“¹²², ohne daß die Gründe für ihren Gesinnungswandel recht deutlich würden. Vera Lisaweta (Straus, *Der letzte Walzer*) schafft es zwar ohne große Mühe, den Grafen Sarrasow, der sich ihretwegen den despotischen Prinzen Paul zum Feind gemacht hat, selbst gegen seinen Willen vor der Hinrichtung zu retten, aber sie definiert sich nicht als Individuum, sondern über ihren Partner: „weil wir Frauen doch nur so schön sind, / Als das Auge des Mannes, / Des Geliebten es sieht! (Spiegeltanz Nr. 11)“

Weil Glück oder Unglück der Frau wesentlich vom (Ehe-)Mann abhängt, ist die Partnerwahl von vitaler Bedeutung. Moritz West und Ludwig Held beschreiben das im Buch zu Carl Zellers *Obersteiger* (1894) metaphorisch¹²³ (Terzettino Nr. 11, drei Soprane):

120 Vgl. auch seine frohgemute Feststellung, „vor dem Himmel und den Weibern“ solle man sich nicht „ducken“, da beide sich „ihre Mucken“ rasch abgewöhnen, „wenn man sich nichts draus macht“ (Lied Nr. 11). – Tomasoni (Jascha, *Revanche*), der sich selbst versichert, wie verliebt er in seine „zuckersüße Frau“ ist, traut ihr anscheinend keine intellektuellen Höhenflüge zu: „Das lacht, das plappert und girrt, / Daß mein Herz glücklich wird.“ – Leutnant von Rabenau in August Pepöcks *Reiter der Kaiserin* (1941) erklärt im Duett mit der Gräfin Terzky (die sich in ihn verguckt hat, aber erkennen muß, daß er eine andere liebt): „Logisch ist, daß eine Frau nicht logisch denkt.“

121 Daß das Gelübde, mit dem sie die Anrufung ihrer Schutzpatronin Sainte-Nitouche (Nr. 21) beschließt: Sie werde ihre Kinder Maria zu Ehren blau einkleiden, „Car j’en aurai bientôt... s’il plaît à Dieu!“, nicht die Heirat, sondern mögliche Folgen der Flitterwochen ins Auge faßt, paßt allerdings zu der erfrischend unkonventionellen jungen Dame.

122 Klotz 2004, S. 349.

123 Mit der Warnung: „Überleg dir’s, überleg dir’s vorher, überleg dir’s, wenn du freist“ (*Der Vetter aus Dingsda*, Terzett Nr. 3) wollen sich Julia und Hannchen natürlich über den naiven

Ein Ball ist so zu sagen / Nur eine Art von Jagd, / Bei der die Mädchen jagen / Nach Männern unverzagt! / Doch ist das Wild verschieden, / Drum, Backfisch! merk' Dir wohl, / Wenn Dich dereinst zufrieden / Die Beute stellen soll: / Mäd'el, gehst Du auf die Pirsch, / Schieß' nicht auf die Hasen, / Aber kommt ein Edelhirsch, / Gleich ihn weggeblasen!

Der etwas weltfremde Astronom Franz Höfer (Lehár, *Der Sterngucker*, 1916, Löhner-Beda / Willner) ist der kriminellen Energie, die junge Damen in solchen Fällen entfalten, nicht gewachsen, mit der Konsequenz, daß er sich nach einem Ball in dem Pensionat, das seine Schwester besucht, als gleich dreifach verlobt betrachten muß.

Maricousa, das „Naturkind“ (Simons, *Toi c'est moi*, 1922; vgl. S. 44) weiß genau (Couplets, S. 45), wie ein achtzehnjähriges Mädchen die Aufmerksamkeit der Männer auf sich ziehen kann: Wenn sich ihr Busen rundet¹²⁴, sollte sie etwas davon sehen lassen (aber ihr Vater verlangt, daß sie hochgeschlossen geht); um den Ehemann später unterhalten zu können, muß sie täglich Klavier üben (was ihrem Vater auf die Nerven geht); und schließlich:

Les jeunes gens ador'nt, en dansant, vous presser, / C'est le moyen, dit-on, de trouver un fiancé. / L'un contre l'autre on fait mieux connaissance: / Un seul tango vaut mille confidences! / Mais le papa vous dit: „Ma petit' fille, / Le tango n'est pas un pas comme il faut, / Contente-toi de danser la quadrille, / C'est plus gracieux, et ça donne moins chaud!“

[Die jungen Leute tanzen am liebsten ganz eng, es heißt, das ist ein probates Mittel, um einen Bräutigam zu finden. Eng aneinandergeschmiegt macht man leicht Bekanntschaft: Ein einziger Tango ist mehr wert als tausend intime Enthüllungen! Aber der Papa sagt: Mein kleines Mädchen, Tango-Tanzen gehört sich nicht! Beschränke Du Dich auf die Quadrille, das ist anmutiger, und es wird einem nicht so warm dabei!]

VOYEURISMUS / FETISCHISMUS

In der *Operette* von Witold Gombrowicz bemüht sich der Lebemann Graf Charme um Albertinchen¹²⁵; er will sie ins „Maxim“ einladen („Wenn ich noch Weiber vertrage, so nur farciert, und zwar farciert mit Menus der besten Restaurants“, I, S. 56) und mit Kleidern und Dessous der berühmtesten (und teuersten) Couturiers beschenken. Ihr Einwand: „Siehst du nicht? / Unter meinem Rock / Bin ich nackt!“ macht ihn perplex: „Noch nie habe ich eine Frau gesehen, die lieber ausgezogen als angezogen werden möchte! (S. 57)“ Auch sein Freund und Rivale Graf Firulet steht dieser neuartigen Perversion verständnislos gegenüber:

Egon lustig machen; aber daß „Mit geschwung'nem Lasso, schon ganz nah – / Steht Papa schon und die Frau Mama –“, ist aus Sicht der Operette durchaus nicht verkehrt.

124 „Quand une jeune fille a dix-huit ans tapants, / Et que son cœur gonflé fait brusquement pan pan [...]“

125 Ihren Namen verdankt sie (natürlich) Marcel Proust (vgl. die Einleitung von François Bondy und Constantin Jelenski in: Gombrowicz 1983, S. 18).

Verzeihung, wollen Graf damit sagen, daß statt Peignoir, Hemdchen, Déshabillés, Dessous... diese da irgendwelche Lenden, Schenkel, Fußfesseln, Schlüsselbeine?... Nichts weiter? (S. 58)

Wie für diese beiden abgetakelten Verführer scheint auch für etliche andere Operettenfiguren verführerischer Reiz weniger vom Inhalt als von der Verpackung auszugehen.

Angesichts der erotischen Reizüberflutung in unserer Zeit ist schwer vorstellbar, welche Bedeutung für diejenigen, die wegen mangelnder Attraktivität, Alter oder Armut sexuell unterernährt waren, der zufällige Anblick eines aufblitzenden Eckchens Haut, oder gar ein entwendetes „Stückchen Batist“ (Lehár, *Frühling*(1), Duett Nr. 2) haben konnte. Die Libretti schenken der Lust des Voyeurs oder des Fetischisten einige Aufmerksamkeit.

Madame Foin, die bejahrte Concierge in *Pas sur la bouche*, partizipiert an der Lust der Hausbewohner, indem sie durch Schlüssellocher schaut. Auch Prinzessin Amaranth (Lehár, *Mitislav der Moderne*(1)), eine attraktive, selbstbewußte junge Frau, beobachtet gern Liebespaare durchs Schlüsselloch („Schlüssellochlied“ Nr. 7); für sie liegt der Reiz anscheinend im Kontrast zwischen lüsterner Neugier und gespielter Entrüstung („Schlüsselloch, schäm’ dich, pfui!“). – Der Voyeurismus Lorenzos, der Francesca, die er begehrt, im Bade belauscht wie Actaeon Diana (Künneke, *Wenn Liebe erwacht*), wird durch sein Künstlertum (er fertigt eine Skizze der schönen Gestalt an) sublimiert.

Meilhac und Halévy machen uns in *La Vie parisienne* mit dem Schuster Frick bekannt, der auf die Stiefelchen seiner Kundinnen fixiert scheint: Im Hause Gardefeus trifft er auf die hübsche Handschuhmacherin Gabrielle, macht ihr spontan einen Heiratsantrag und verspricht, Stiefel für sie anzufertigen (II 1/2, MH IV, S. 287-292); auf der Stelle will er ihr Maß nehmen, aber sie weigert sich, weil sein seltsames Gebaren sie erschreckt¹²⁶. In ihrem Rondeau (ebd., S. 290) stellt Gabrielle sich Männer vor, die als Trophäen die Stiefel ihrer Geliebten sammeln, wie man früher einen Handschuh der begehrten Frau zu stehlen pflegte.

Als Fetische spielen Handschuhe inzwischen keine große Rolle mehr. Angèles Handschuh ist für Lehárs René, den Grafen von Luxemburg, vor allem Erkennungszeichen: Da das Paar bei seiner Pro forma-Heirat durch eine Staffelei getrennt war, hat er nur ihre Hand sehen können, auch ihr Parfum ist ihm im Gedächtnis geblieben. Im II. Akt (Nr. 12¹²⁷) verströmt ihr Handschuh denselben Duft, und die Größe (fünf $\frac{3}{4}$) erinnert ihn an jene kleine Hand. – Wenn Augustin und Helene sich, wie sie glauben, für immer trennen (Fall, *Der liebe Augustin*, Duett Nr. 15), will er ihr neben anderen Erinnerungen einen Handschuh zurückgeben, den er „heimlich [ihr] genommen“.

¹²⁶ Frick erinnert an den Schuhfetischisten Rabou, der kein größeres Vergnügen kennt, als die Halbstiefel seines Dienstmädchens zu putzen, in Octave Mirbeaus Roman *Le Journal d'une femme de chambre* (1900), Kap. I.

¹²⁷ Zu dieser Nummer Klotz 2004, S. 498.

Bis zum Ersten Weltkrieg sind es vor allem die Füße der Frauen, die die erotische Phantasie der Männer beflügeln¹²⁸. Überdeutlich spricht das Julius Freund im Buch zu Gustav Kerkers *Oberen Zehntausend* (1909) aus (Tanzterzett Nr. 13):

Grade die Pfötchen / Können beim Mädchen / Für die Lebemänner / Sinnberückend
sein, / Mit ihren Füßchen / Stiefeln die Süßchen / Jedem Frauenkenner / In das Herz
hinein.

Allerdings benötigt das „Füßchen gar zierlich und klein“ das passende Accessoire, einen „feschen Schuh / Nach neustem goüt“:

Ein Schuh von feinstem Sitz, / Ganz schmal und vorn ganz spitz, / Hübsch hoch der
Spann, / Und Stöckel dran – / Das sieht man sich mit / Vergnügen an!

Der Reiz liegt im koketten Spiel von Verbergen und Enthüllen: Ein Blick auf den gewöhnlich unter bodenlangen Kleidern verborgenen Fuß ist zu erhaschen, wenn im Tanz (speziell beim Walzer) die Röcke ins Schwingen kommen¹²⁹, oder wenn die Dame auf pfützenreicher Straße das Kleid (zur Freude nachsteigender Männer¹³⁰) ein wenig anhebt. Käufliche Frauen¹³¹ wie die „hübsche Dame“, die sich vom Marinekadetten Henri ein (sicher absichtlich) verlorenes Fußkettchen umlegen ließ (Heuberger, *Der Opernball*, Fußbandlied Nr. 4), gehen natürlich viel weiter:

Sie streckte wieder hin ihr Füßchen dann, / Und hob das Kleid: 's war sehr pikant! /
Das Höschen sah ich schimmern, / Sie schien's nicht zu kümmern, / Vor dem Aug'
tat's flimmern [...] ¹³²

128 Bei der Hochzeit Lauras und Symons (Millöcker, *Der Bettelstudent*, II. Finale Nr. 13) trinken die Gäste aus einem Schuh der Braut und improvisieren dazu einen „Rundgesang“ (S. 70-72): Ollendorf betont: „Das Füßchen ist fein, / Der Schuh dazu klein, / Nicht viel geht hinein [...]“; der Bräutigam bemerkt galant: „Wär drinnen statt Wein / Nur Wasser ganz rein, / Berauscht würd ich sein / Vom Schuh ganz allein!“ – Wenn Mozarts Graf (*Le Nozze di Figaro*, IV. Finale Nr. 28) der Gräfin, die er unter ihrer Maske für Susanna hält, den Hof macht, ergreift er ihre Hand und rühmt die schlanken Finger und die zarte Haut („Che dita tenerelle! Che delicata pelle“). In einer ähnlichen Situation bewundert Eisenstein an Rosalinde (*Die Fledermaus*, Duett Nr. 9) „ein Füßchen, / Das mit Küßchen / Glühend man bedecken sollt“.

129 Es scheint den Librettisten kaum möglich, Frauen auf dem Tanzparkett zu evozieren, ohne die „(kleinen) Füßchen“, die sich „im Walzerschritt“ heben (so *Die lustige Witwe*) zu erwähnen, die (vielfältig abgewandelten) Beispiele sind Legion.

130 S. o. zum Duett „Man steigt nach“ aus Leo Falls *Geschiedener Frau*.

131 Henri lokalisiert sein Erlebnis am Boulevard des Capucines, der von Straßenmädchen frequentiert wurde.

132 In Offenbachs Einakter *Daphnis et Chloé* (1860) gestattet die noch kindliche Chloé Daphnis unbefangen, ihren nackten Fuß auf Anzeichen für einen Schlangenbiß zu untersuchen; ob-

Seit Offenbachs *Vie parisienne*¹³³ und Millöckers *Bettelstudent* (Lied Symons I 9, S. 39) ist der kleine Fuß das internationale Markenzeichen der Pariserin. Auf Pauls Frage, ob die maskierte Marguérite (die Frau seines Freundes Georges), die er auf dem Opernball getroffen hat, wirklich und ernstlich aus Paris stamme, antwortet sie scheinbar beleidigt (Heuberger, *Der Opernball*, Duett Nr. 9):

Ob man eine Pariserin, / Braucht man nicht zu gestehen, / Es muß ein jeder ohnehin / Erkennen und gleich sehen! [...] / (*hebt ein wenig den Rock*) Schau'n Sie sich dieses Füßchen an / In diesem süßen Schuh! (*trippelt*) / PAUL. (*trippelt ihr nach*) Und wie es niedlich trippeln kann – / Man kommt um seine Ruh'!¹³⁴

Nach dem Ersten Weltkrieg läßt das Interesse an Füßen und Schuhwerk begrifflicherweise nach, bietet die neue Mode doch die Möglichkeit, weit stärkere Reize einzusetzen. Die Aufmerksamkeit der Männer konzentriert sich zunehmend auf die Dessous.

Der Komponist Lorenz, der sein Zimmer mit einer jungen Frau teilt, die er nie zu sehen bekommt (Lehár, *Frühling*; sie benutzt es nachts, er tagsüber, aber anders als Sullivans Cox und Box wissen die beiden voneinander), schaut gelegentlich (wenn auch mit schlechtem Gewissen, (1) Introdution Nr. 1) in ihren Schrank und läßt sich von „Hemdchen, Strumpf und Leibchen“ (Duett Nr. 2) erregen: „Was so reizend macht die Weibchen, / All das raubt mir meine Ruh“¹³⁵. – Die Sängerin Vilma (Lehár, *Wo die Lerche singt*, 1918) hat erfahren, daß ihr Liebhaber, der Maler Sandor, sich neuerdings für ein Bauernmädchen interessiert; ernsthaft Sorgen macht sie sich deswegen allerdings nicht:

Wenn die Liebe ruft, / Neu entfacht, / Wie ein Blütenduft, / Der im Lenz erwacht, / Sind meist Frou-Frou / Wohl auch dazu / Von nöten! / Ein Röckerl aus Kattun / Mit groben Schuh'n / Wird's da nicht tun!

Und sie sollte recht behalten (vgl. ihr Duett mit Sandor im III. Akt, Nr. 16).

wohl auch er die Liebe noch nicht kennt, stürzt ihn der Anblick des „plus joli petit pied“ (Szene 4, S. 284) in Verwirrung.

133 Couplets Gabrielles (III 9, „On va courir, / On va sortir“): „Sa robe fait frou, frou, frou, / Ses petits pieds font toc, toc, toc.“

134 Schon Adele, die Eisenstein auf Orlofskis Fest als sein Stubenmädchen erkannt hat (*Die Fledermaus* II 6), verweist u.a. auf „Das Füßchen ungewöhnlich klein“ (Lach-Couplet Nr. 8), ehe sie die Schlußfolgerung zieht: „Dergleichen finden Sie / Bei einer Zofe nie!“

135 Wenn Frauen, um einem „Meer von Pfützen“ auszuweichen, das Kleid hochheben, nimmt nicht mehr der Fuß, sondern „ein koketter, / Kleiner Streifen der Dessous“, bzw. „diskrete Spitzen“ die Aufmerksamkeit des Mannes gefangen (*Frühling*, Duett Nr. 2). Allerdings befragt Lorenz auch (Melodram Nr. 4) die „Schuhchen, Ihr kleinen“: „Zu welch Stelldicheinen / Habt ihr Eure Herrin gebracht?“ („Die dort, ich wette, / Die braune Stieflette, / Hat Schritte vom Weg schon gemacht – / Sicher spazieren / Die hohen zum Schnüren / Bisweilen gern zum Rendezvous, / Tugendsam scheinen / Mir nur diese kleinen, / Entzückenden Goldkäferschuh!“)

Nadja Nadjakowska (Granichstaedten, *Der Orlow*) hat sich für Doroschinsky „schön gemacht“, obwohl sie davon ausgehen muß, daß sie ihn an diesem Abend nicht wiedersieht. Wenn ihr das bewußt wird, fragt sie sich (Lied Nr. 7^a): „Die Strümpfe und die Schuh’... / Und alle die Dessous... / Wozu hab ich sie an? Wozu?“ und beweist damit, daß sie sich nur angezogen hat, um sich ausziehen zu können.

Auch Prinzessin Amaranth (Lehár, *Mitislaw der Moderne*) ist sich der Bedeutung der Verpackung weiblicher Reize bewußt: In ihrem Entrée (Nr. 4) bekennt sie sich zum Rauschrock: „C’est le jupon qui fait la musique“ (französisch im deutschen Text), das hat sie von ihrer mondainen Mama gelernt. Mitislaw, den sie (durchaus zu Unrecht) für „ein bißchen erblich [...] mit Moral belastet“ hält, wird da nicht widerstehen können:

Ich krieg’ ihn schlau d’ran, / Sei er noch so blöde, / Ich streif’ an den Rock mit meinem
Schuh! / Da zittert das Prinzelein, sei’s noch so spröde, / Ich liebe Dich, Prinzeß und
dein Frou frou.

Wenn die ältliche Gräfin Tina (der im Stück übel mitgespielt wird) von Amaranth wissen will, wie man einen Mann an sich fesselt (Duett mit Chor Nr. 6), betont diese zunächst, „Daß die allermeisten Männer / Das nur in die Hitze treibt, / Was ganz ohne Hüllen bleibt“; dennoch sollte man sich „adrett ausstaffier’n“:

Und der aller – allerletzte Trumpf / Ist ein keck durchbroch’ner Seidenstrumpf! / Oben
dekolletiert, unten perforiert / Sich’re Wirkung garantiert!

Gutgewachsene Tänzerinnen sind nicht nur in knappen Trikots reizvoll für das männliche Publikum; weil enge Hosen von der Figur der Damen mehr zeigen als das zeitgenössische Tutu, suchen die Autoren immer wieder nach Gelegenheiten, Mädchen in Uniformen zu stecken: Hervés Denise, *vulgo* Mam’zelle Nitouche, läßt sich nach ihrem spontanen Auftritt als Sängerin von jungen Offizieren zu einem Fest in die Kaserne einladen; wenn der Major überraschend das Quartier inspiziert, muß sie sich als Soldat verkleiden, um nicht erkannt zu werden. Der zweite Akt von Suppés *Teufel auf Erden* zeigt eine ganz ähnliche Situation, allerdings legen hier eine entsprungene Klosterschülerin, deren Schwester, die Tänzerin ist, und das halbe Corps de ballet Uniformen an¹³⁶. In Lehárs *Rastelbinder* (1902 / León) sind es „D’ Praterzeiserln“, Duettistinnen bei Ronacher¹³⁷, die sich in den Uniformen, die sie sonst auf der Bühne tragen, zu ihren Liebhabern in die Kaserne schleichen. Das Libretto ((1) Gavotte, Spielduettino Nr. 14, S. 85) spricht deutlich aus, worin der Reiz solcher Travestie-Szenen für das (männliche) Publikum lag:

136 Wie Jacques Offenbach hatte auch Suppé eine Vorliebe für Hosenrollen, vgl. Roser 2007, S. 108-129 („Diven in Hosen“) und passim; Linhardt 2010.

137 So das Personenverzeichnis im Klavierauszug (*Der Rastelbinder*(2)); im Textbuch (*Der Rastelbinder*(1)) sind „Die Praterzeiserln“ „Choristinnen bei Ronacher“. – Das „Etablissement Ronacher“ war z.Zt. der Uraufführung des *Rastelbinders* 1902 ein Variététheater, vgl. Linhardt 2006, S. 80n44, 121.

[...] so ein Hosenpaar / Ja, ja, das ist schon wahr, / Läßt etwas seh'n! / Unser Bein / Ist doch so schlank und fein, / Doch unterm Überrock / Gleicht's einem plumpen Stock! / Und was man hat so schön / Man läßt nicht seh'n! / Das Weiberkleid / Versteckt voll Neid, / Was doch so schön!

FRIVOLITÄTEN

Daß Männer und Frauen gelegentlich miteinander schlafen, dürfen die Textdichter der Operette als bekannt voraussetzen. Solange es (in Frankreich wie in den deutschsprachigen Ländern) eine verhältnismäßig strenge Theaterzensur gab, war das ein etwas heikles Thema: Jeder Zuschauer kann sich beim dritten Finale der *Belle Hélène* denken, daß und zu welchem Zweck Pâris und Hélène unter Deck gehen werden, sobald ihre Galeere weit genug von der Küste Spartas entfernt ist; wollten die Autoren das explizit zur Sprache bringen, hätten sie unter dem Zweiten Kaiserreich noch mit Schwierigkeiten rechnen müssen. Wie die (zumal französischen) Lustspiel-Dichter pflegen die Librettisten die Kunst der Andeutung, die ohnehin reizvoller sein kann als unverhülltes Aussprechen.

Was das junge Ehepaar in Chabriers *Éducation manquée* (s.o.) tut, sobald der Vorhang gefallen ist, versteht sich von selbst. Wenn Hochzeitspaare (z.B. bei Charles Lecocq) am Morgen danach auf der Bildfläche erscheinen, ist auch klar, was sie getan haben. Unterliegen Figuren einem Keuschheitsgebot wie Edmond Audrans Bettina (*La Mascotte*, 1880), dreht sich alles um das fatale erste Mal: Fürst Laurent XVII, in dessen Dienst das Glücksmädchen zunächst steht, tut alles, um sie von ihrem Geliebten Pippo fernzuhalten (er beabsichtigt sogar, sie selbst zu heiraten, da er schon seit langem absolut ungefährlich ist, Couplets Nr. 14, S. 70); den beiden Verliebten gelingt jedoch die Flucht (Finale Nr. 15, S. 86), und sie schließen sich Prinz Fritellini an, der gegen Laurent Krieg führt. Bettinas Wunderkräfte verhelfen ihm zum Sieg, Pippo wird zum Hauptmann befördert und heiratet Bettina. Während Laurent in der neuen Situation daran interessiert sein muß, daß die Ehe möglichst schnell vollzogen wird, damit das Glück seines Gegners ein Ende hat, will Rocco eben dies verhindern, weil er auf Fritellinis Dankbarkeit spekuliert. So klärt er Pippo über Bettinas Fähigkeiten auf, woraufhin der Bräutigam sich nach Kräften bemüht, den Verführungsvorhaben seiner jungen Frau zu widerstehen (Quartett Nr. 20); als moralische Schützenhilfe bläst Rocco in einem Versteck das Lied von den *mascoottes* (Ballade Nr. 2) auf der Klarinette, während Laurent auf seinem Dudelsack Melodien spielt, die zur Liebe einladen. Letztlich sind Bettinas Klagen und Vorwürfe stärker als Pippos Wunsch nach Ruhm und Reichtum; sie hat ihn ausgesperrt, aber Laurent hilft ihm, durchs Fenster einzusteigen, und wenn die beiden, „mit einem Lächeln auf den Lippen“ (III 10, S. 110), das Brautgemach verlassen, ist Bettina kein Glücksmädchen mehr.

Hübsch ist die vorweggenommene Hochzeitsnacht von Clo und Stidi (Stolz, *Mädi*, 1923, Duett Nr. 14): Stidi, der der Schauspielerin gerade einen Heiratsantrag gemacht hat, fragt sie, ob er „Ganz wie ein Zöfchen klein, / [Ihr] heut behilflich sein“ darf, beim Ausziehen: Er möchte ihr „das süße kleine Hütchen hier / vom Köpfchen nehmen“ und ihr helfen „beim süßen kleinen Schuh“; beides ist relativ unverfänglich, aber dann folgt die Frage: „Auf das Juponchen da bin

ganz besonders scharf ich, / Ach darf ich?“ Clo, die (im Refrain) antwortet „Du darfst alles, was du willst, mein Schatz“, gibt sich in der zweiten Strophe unerwartet verschämt: Wenn sie „im Frou-Frou“ dasteht, soll er die Augen schließen, sich umdrehen und schließlich „hübsch hinaus[gehen]“. Stidis nächste Frage bedeutet das überraschende Ende des Spiels: „Darf ich dann bleiben statt hinauszugehn?“ Natürlich darf er. – Von dezenter Eindeutigkeit ist z.B. auch Gondas Entrée (Nr. 4) in Falls *Geschiedener Frau*, das ein Eisenbahn-Schlafcoupé mit seinen zwei Betten als „rollenden *locus amandi*“¹³⁸ besingt.

Mit der Ehe zu dritt nimmt die Operette ein altehrwürdiges Schwankthema auf. Schon der Doge Cornarino Cornarini in Offenbachs *Pont des soupirs* merkt nicht, daß der Page Amoroso ihm die von seinem Namen (gleich doppelt) verheißenen Hörner aufsetzt, und macht ihn (in der vieraktigen Fassung von 1868) zu seinem Sekretär.

Fritzi Massary, die Königin der Nuance und des anzüglichen Doppelsinns, sang 1927 in der nicht sehr erfolgreichen Operette *Eine Frau von Format* des heute vergessenen Michael Krausz¹³⁹ das Loblied des „Nebenbei“¹⁴⁰:

Wer wird in Liebessachen / Noch große Worte machen, / Viel eher kommt es an / Auf's leichte Drum und Dran. / Und weil die Hauptaktionen / Sich manchmal wenig lohnen, / Ergibt sich mehr Kontakt / Oft aus dem Zwischenakt. [...] / Und liest dein Mann die Abendblätter, / Plauderst du mit deinem Vetter, / Der euch stets Gesellschaft leistet brav und treu. / Und während laut ihr spricht vom Wetter, / Flüsterst du ihm allerlei / Nebenbei, nebenbei, nebenbei.

Gilberte in *Pas sur la bouche* (s.o.) möchte ihren Georges nur mit ihm selbst betrügen, um ihr Eheleben ein bißchen spannender zu gestalten; dagegen formuliert Charis in Eduard Künnekes Amphitryon-Travestie *Die Ehe im Kreise* (1921, Haller / „Rideamus“) kurz und bündig: „Ach, wie schön ist doch die Treue, / Hat man zweie!“

Yvonne (oder einfach „Sie“), die Protagonistin von Sacha Guitrys „Comédie musicale“ *L'Amour masqué*, läßt sich von zwei Männern (einem Baron und einem Maharadscha) aushalten. Beide wissen voneinander, und von beiden bekommt sie jeden Monat die gleiche Summe; sie redet ihnen aber ein, der jeweils andere müsse ihr das Doppelte geben (so daß jeder glaubt, er wäre der *amant de cœur*, I, couplets S. 351f.) – daß sie sich über die Dummheit der Männer wundert („Mon Dieu, que c'est bête un homme!“), kann man verstehen.

138 So Klotz 2004, S. 344; ebd., S. 344f. zur Musik.

139 Zu Krausz vgl. Gänzl, Bd 1, S. 793f.; s. auch Stern 1998, S. 242.

140 Vgl. die Aufnahme von 1927, wiederveröffentlicht: *Traumland der Bühne. Die großen Premieren*. 2 CD membran 233003 o.J.; Text nach dieser Aufnahme.

Darüber, was in der Nacht zwischen dem ersten und dem zweiten Akt des *Zigeunerbarons* geschehen ist, kann kein Zweifel bestehen; trotzdem formuliert es Barinkay explizit (und ein bißchen pathetisch¹⁴¹):

In dieser Nacht voll herrlicher Pracht / Hab' ich gar traut mein Lieb erschaut. [...] / Dies Engels Gesicht, dies üppige Haar, / Dies Auge voll Licht, dies Lippenpaar, / Der küssende Mund, der wogende Leib – / Auf dem Erdenrund das herrlichste Weib! / Mein – mein bleib' immerdar! (Terzett Nr. 8, II 1)

O Lia San und Ferry (*Ábrahám, Viktoria und ihr Husar*) dagegen haben in einer Liebesnacht (die allerdings nicht ihre erste war!) einfach Spaß gehabt: „Mausi, süß warst du heute nacht [...] Wenn ich dran denk', dann muß ich lachen!“¹⁴²

Jacques Offenbachs Einakter *Daphnis et Chloé* (1860)¹⁴³ spielt mit der phallischen Symbolik der Flöte: Das Protagonistenpaar, das die Liebe noch nicht kennt, versucht, dem Instrument Töne zu entlocken, was Daphnis nicht gelingt (S. 288); Chloé erreicht, was zu erwarten ist, wenn ein Mädchen eine ‚Flöte‘ in die Hand nimmt¹⁴⁴:

O prodige nouveau! / Sous mes doigts inhabiles / Quoi, ce faible Roseau / Rend des accents faciles. [O neues Wunder! Unter meinen ungeschickten Fingern bringt das schwache Rohr leicht Töne hervor.]

Auch Brammers und Grünwalds Beladonis, der Frauenheld in *Die Perlen der Cleopatra* (Oscar Straus, 1923), rühmt sich in seinem Entrée der Wunderkraft seiner „kleinen Liebesflöte“ (Nr. 2, s. Kap. III).

Französische Texte, die Liebesnacht der Madame Phidias mit Ardimédon hat es uns schon gezeigt, benennen Sexuelles expliziter als die deutschen.

Denise de Flavigny (Hervé, *Mam'zelle Nitouche*), deren Schamhaftigkeit fröhliche Maskerade ist, singt als Soldat verkleidet dem Major die äußerst gewagte „Geschichte von der großen Trom-

141 Fast scheint es, als hätte Schnitzer hier das große Duett aus dem zweiten Akt von *Tristan und Isolde* in die Operettensphäre übersetzen wollen, um so mehr, als Czippa die Rolle Brangänes übernimmt („Mein Aug' bewacht / Bei Tag und Nacht / Dies holde junge Blut / Und meines Herren Gut.“)

142 In der französischen Operette der Zwischenkriegszeit ist die Liebesnacht zwischen dem II. und III. Akt fast schon eine dramaturgische Konvention, z.B. in Christiné, *Phi-Phi* (s.o.); Messager, *Passionément* und *L'Amour masqué*, etc.

143 Das Libretto ist eine Bearbeitung des gleichnamigen Vaudevilles von Clairville und Cordier (1849), dazu ausführlich Mittelberg 2002; Vergleich der beiden Texte S. 73-85, „Clairville und Offenbach“ S. 87-95, synoptische Edition beider Texte S. 269-344; die „leçon de flûte“ als Liebeslektion findet sich schon im Vaudeville, S. 285f.

144 Die Töne bringt allerdings nicht sie, sondern Gott Pan hervor, der als Statue von Stein die Szene beobachtet.

mel“ vor (Nr. 17): Eine Militärkapelle folgt einer hübschen Grisette bis zu ihrer Wohnung, wo sie dann die Musiker einen nach dem anderen empfängt¹⁴⁵. Der letzte ist der Pauker, dem auf der Straße sein Instrument die Sicht versperrte; jetzt erkennt er in der Prostituierten seine eigene Frau, die im Vorjahr noch zwei Tugendpreise gewonnen hatte¹⁴⁶. Da er stark angetrunken ist, vermag sie ihm einzureden, es wäre gar nichts vorgefallen. Die beiden versöhnen sich – auf der großen Trommel, was das Eselsfell, mit dem sie bespannt ist, leider nicht aushält.

Die Zofe Julia in Messagers „Comédie musicale“ *Passionnement* ist frigide: Um endlich rauschhafte Lust zu erfahren, fragt sie jeden halbwegs akzeptablen Mann, ob er mit ihr „spielen“ möchte (sie hatte „so viele Liebhaber, wie ein Monat Tage hat“ – sie meint den Februar, allerdings in einem Schaltjahr), aber das alles erregt sie nicht mehr „als würde sie mit der Waschfrau die Wäschestücke durchzählen“ (I 7, S. 15). Julia findet, die Liebe sei „ein widerspenstiger Vogel, wie ein sehr altes Lied sagt“¹⁴⁷; ihn zu fangen und in einen Käfig zu sperren, ist leichter, als ihn dazu zu bringen, daß er „le merveilleux petit coui-coui, / Qui nous rend toute frissonnante“ [*das wunderbare, leise Piepsen, das uns beben macht*] hören läßt (Couplets I 7, S. 17f.). Alle ihre Vögel, nicht nur die ‚Nachtigallen‘ (sie stehen für nicht sonderlich attraktive Liebhaber¹⁴⁸), sind bisher stumm („sans voix“) geblieben; „Ils roucoulaient, mais c’est affreux, / Jamais pour moi, toujours pour eux“ [*es ist schrecklich, sie gurrten nie für mich, immer nur für sich selbst*]. So erklärt Julia dem Schiffskapitän, der ihre letzte Enttäuschung war und dem sie gerade den Laufpaß gibt, daß sie im Bett nicht auf ihre Kosten gekommen ist¹⁴⁹.

In den meisten deutschsprachigen Libretti, auch in denen der zwanziger Jahre, ist eindeutig Zweideutiges eher rar.

In Benatzkys *König mit dem Regenschirm* (1935, Text Benatzky) hat die Zensur ein Lied aus einer neuen Operette verboten, weil es das Regierungsprogramm des Grafen d’Avancourt verspottet (das ‚Programm‘ besteht in dem, angeblich von Marguerite de Navarre stammenden, Satz, jeder Bürger solle einen warmen Kamin, eine Frau und eine Wiege mit einem Baby darin haben, den seine junge Frau dem frischgebackenen Ministerpräsidenten eingeflüstert hat). In der letzten Strophe des von Margot, der Diva des Théâtre des Variétés, gesungenen Liedes heißt es,

145 Die im Klavierauszug unterlegte deutsche Übersetzung ändert bezeichnenderweise „Puis tout’ la musiqu’ militaire / Monta lui dire un p’tit bonjour“ in: „Wo ihr ein Jeder sehr verliebt / Ein süßes Abschiedsküsschen giebt.“

146 „Sa propre femm’ qui qu’avait z’eu / Un an z’avant, deux prix d’ vertu!“ Daß die höhere Tochter Denise das Lied in Pariser Gossensprache, mit falscher Liaison und durchgehender Elision des *e muet* vorträgt, dürfte 1883 als kaum weniger skandalös empfunden worden sein denn der Inhalt.

147 „L’amour est un oiseau rebelle“ ist, wie Messagers Publikum mit Sicherheit wußte, der erste Vers von Carmens Habanera (Nr. 4), die erstmals 1875 gesungen wurde, zur Zeit der Uraufführung von *Passionnement* (1926) also noch nicht ‚sehr alt‘ war.

148 Frz. *rossignol* heißt u.a. „personne peu attrayante, qui rebute par son physique ou son âge, difficile à marier“ (TLF, abrufbar unter: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/-advanced.exe?8;s=3074962635;3.2.2014>).

149 Ausgerechnet Stevenson, der ihr bisher ebenso zuwider war wie sie ihm, findet Julia plötzlich attraktiv, nachdem er zum ersten Mal in seinem Leben Champagner getrunken hat („Auprès de toi, tout d’un coup je frissonne / D’un désir polisson!“ III 12), küßt sie – und der ‚kleine Vogel‘ beginnt zu singen (s.u.).

wenn ein Ehemann nicht in der Lage sei, selbst für Nachwuchs zu sorgen, werde der Ministerpräsident einspringen, wodurch der Refrain „d'Avancourt, heißen Dank...“ einen neuen Sinn bekommt. – Den Geliebten des Zeus wird (laut Hermann Haller und ‚Rideamus‘, den Librettisten von Künnekes *Die Ehe im Kreise*) die ewige Jugend erst nach dem dritten Schäferstündchen mit dem Gott zuteil. Nur Europa sieht sich vom göttlichen Stier geprellt, denn „Zum dritten Male kam er nicht!“ Die Betrogene und der Chor unterstreichen die Zweideutigkeit durch mehrfache Wiederholung.

EHE

Eine uneingeschränkt positive Sicht der ehelichen Lebensgemeinschaft wird in der komischen Operette fast nie vermittelt. Der Chor in Straußens *Prinz Methusalem* (Introduktion Nr. 1) weiß Heiratskandidaten nichts Besseres zu prognostizieren als: „Nimm ein Weibchen hier auf Erden, / Kannst ja wieder Witwer werden.“

Der biedere holländische Fischer Willem und seine Frau Martje, beides recht schlichte Gemüter, die in Leo Falls *Geschiedener Frau* (1908) die Freuden des „Echstands“ besingen (Quintett Nr. 3a), sind Witzfiguren. Tomasoni und Dorothy (Jascha, *Revanche*) sind sehr glücklich miteinander, obwohl ihre Verbindung unter eher bedenklichen Voraussetzungen zustande kam – Backfisch Dorothy schwärmte für den berühmten Tenor, der vor allem das Vermögen der jungen Dame reizvoll fand; aber ihr Duett zeichnet eine derart verlogene Idylle (von seinen übertrieben zärtlichen, dabei höchst konventionellen Komplimenten: „Wie bist du entzückend, / wie bist du berückend, / Du Kleine, du Blonde, / Du reizendes Kind!“ bis zum – musikalisch wie textlich – brav eintönigen, homorhythmisch simultanen Zwiesegang:

Denn was die Blume ohne Duft ist, / Und was die Sonne ohne Glanz, / Und was ein Zimmer ohne Luft ist, / Und was ein Walzer ohne Tanz, / Und was der Frühling ohne Lerche, / Und was die Rose ohne Tau, / Und was der Pfarrer ohne Kerche, / Das ist ein Mannsbild ohne Frau

– der Fisch ohne Fahrrad stand leider noch nicht zur Verfügung), daß es schwerfällt, an die ostentative Eintracht zu glauben.

Verliebte betragen sich mitunter ziemlich kindisch, und Hoffnungen auf eine glückliche Ehe können sich vielleicht am ehesten Paare machen, die einfach nicht erwachsen werden, wie O Lia San und Ferry in Ábrahám's *Viktoria und ihr Husar* (s.o. zu ihrem Duett). Jolán und Kajetán in Lehárs *Zigeunerliebe* (1910) sind nach zwei Ehejahren noch verliebt wie am ersten Tag (Duett Nr. 9), allerdings steht der arme Kerl völlig unter ihrem Pantoffel – wobei freilich zu berücksichtigen ist, daß die entsprechende Szene Teil von Zorikas Traum (II. Akt) ist; ob sich die Ehe des Paares wirklich so entwickeln würde, wissen wir also nicht.

Die Versöhnung Janas und Karels in Falls *Geschiedener Frau* (Duett Nr. 14) zeigt, daß die beiden immer noch – oder wieder – sehr verliebt ineinander sind: Nach glücklich überwundener Scheidung beginnt ihre Beziehung noch einmal von vorn, er muß sie neu für sich gewinnen, sie genießt es, sich erobert zu lassen, die Ehe-Routine ist aufgehoben.

Vor diesem Hintergrund möchte man annehmen, Hans, Lehárs Mann mit den drei Frauen, der zwischen drei (denkbar unterschiedlichen) Gefährtinnen in drei Städten pendelt, müßte das Perpetuum mobile der Verliebtheit erfunden haben; leider hat dieser Stockfisch statt dessen die Monotonie der Monogamie verdreifacht (s.o.) und erleidet zu Recht Schiffbruch.

Leidenschaft ist die notwendige Voraussetzung dafür, daß die Geschichte einer Beziehung (bis zur von der Gattungskonvention geforderten Heirat) erzählenswert erscheint, der Weg zur Kameradschaftsehe ist kein Operettensstoff¹⁵⁰.

Oft wird dem Glück der Liebe das Negativbild der von Enttäuschungen, Streit und Eifersucht bestimmten Ehe gegenübergestellt: Aubertin (Reynaldo Hahn, *O mon bel inconnu*, 1933, Sacha Guitry) denkt bei Lustspielen, die wie so oft mit einer Heirat schließen: Jetzt ist die Komödie zu Ende, und das Drama fängt an (S. 84).

Im Hause Aubertin streitet man sich regelmäßig schon beim Frühstück, um Kleinigkeiten (Madames Tee ist zu stark, die Orangen der Tochter haben zu viele Kerne, etc.; I Ensemble, S. 3f.). Dabei führt das Paar eigentlich keine schlechte Ehe, wie Prosper einem Freund erklärt:

Oui, mon cher vieux, j'ai trois ennemies dans ma maison. Je ne te dis pas qu'elles me détestent, assurément, mais c'est bien pire! Elles ont pour moi ce sentiment très singulier qui va de la haine la plus évidente à la tendresse la plus sincère, sentiment qu'on ne rencontre guère que dans les familles unies. (S. 25)

[Ja, alter Freund, ich habe drei Feindinnen im Haus [Ehefrau, Tochter und Dienstmädchen]. Nicht, daß sie mich nicht leiden könnten, es ist viel schlimmer! Sie hegen für mich jenes eigenartige Gefühl, das von offensichtlichem Haß zu ganz aufrichtiger Zärtlichkeit reicht und das man fast nur in Familien antrifft, die harmonisch miteinander leben.]

Wurzel allen Übels ist die tägliche Routine: Aubertin fragt sich, ob es nicht besser wäre, von einer Frau, die einem gefällt, hin und wieder betrogen zu werden, statt mit einer zusammen-

150 Wenn Kersting (Walter Kollo, *Drei alte Schachteln*) nach zehn Jahren aus dem Krieg zurückkehrt, entdeckt er die Zuneigung zu seiner gealterten Lotte erst auf den zweiten Blick wieder; ihre Beziehung, die von Anfang an weniger von stürmischem Begehren als von schwärmerischer Sentimentalität geprägt schien, dürfte in ruhigen Bahnen verlaufen. Gut drei Jahre nach Beginn des Ersten Weltkriegs (UA 6.10.1917) mußten die Librettisten Haller und ‚Rideamus‘ offenbar dem Zeitgeist Rechnung tragen: Den jungen Leuten, denen ihre vermeintlich besten Jahre gestohlen wurden, sollte wohl suggeriert werden, daß das Leben nach dem Friedensschluß neu beginnen würde.

zuleben, die treu, aber ständig mißmutig ist (ebd.). Seine Gattin kennt die Konsequenzen eines Ehebruchs: „Chagrins, remords, honte et douleur“ [*Kummer, Reue, Scham und Leiden*, II Couplets S. 32] – „Mais c’est pour ça que c’est si bon!“ [*Aber genau deswegen macht es so viel Spaß!*] Wenn Aubertin in Briefen, die er auf eine (aus Jux) aufgegebene Kontaktanzeige erhält, die Handschrift seiner Frau und seiner Tochter erkennt, beginnt ein „Abenteuer“, das nicht nur die Frauen „verklärt“ (II, S. 39f.): Die Korrespondenz, die er als der ‚schöne Unbekannte‘ führt, gibt ihm die Möglichkeit, „ihre Ideen, Vorlieben und selbst ihre Frisur“ nach seinen Wünschen zu verändern, das Leben ist plötzlich neu und aufregend.

Wenn ein Paar sich ständig streitet, mag sexuelle Frustration die Ursache sein: Ernst Steffan und Paul Knepler haben in ihrer Neubearbeitung von Mil-löckers *Gasparone* (1932) aus dem originalen Terzettino von Carlotta, Nasoni und Zenobia ((1), Nr. 4) einen Ehezwist (mit Nasoni als Schiedsrichter) gemacht ((2), Nr. 7): Benozzo beklagt sich: „Wenn ich ja sag’, sagt sie nein!“, Sora hält dagegen: „Wenn ich nein sag’, sagt er ja!“, aber die eigentliche Ursache ihres Mißvergnügens ist: „Wenn ich mich nach Küssen seh’n, / Muß er nach Geschäften geh’n.“

Schon Offenbachs Librettisten zeigen grundsätzlich schlechte Ehen: Orphée geht seiner Eurydice entsetzlich auf die Nerven („je me suis unie à l’homme le plus ennuyé de la création“ [*ich habe mich mit dem langweiligsten Mann der ganzen Schöpfung verbunden*], *Orphée aux enfers*, I 3), beide haben andere Partner gefunden und hätten sich längst getrennt, wenn die Öffentliche Meinung nicht wäre. Hélène (*La Belle Hélène*) kann mit ihrem Ménélas weder im Bett noch anderswo etwas anfangen; Agamemnon antwortet auf die Frage seines Schwagers, wie er reagieren würde, wenn die Götter seine Frau von ihm verlangten: „Ça me ferait un rude plaisir!“ [*Das wäre ein Riesenvergnügen für mich!*] (III 5, MH I, S. 266). Catarina (*Le Pont des soupirs*) betrügt ihren Mann mit einem jungen Pagen. Barbe-bleue hat ein probates Mittel gefunden, Streit und Szenen aus dem Weg zu gehen: Wenn seine Ehefrau ihm lästig wird, läßt er sie von seinem Alchimisten Popolani umbringen und heiratet eine andere. Königin Clémentine ist gegen ihren Willen mit Bobèche, einem höchst unangenehmen Mann und Herrscher (Couplets, *Barbe-bleue* II 6, MH III, S. 271) verheiratet worden; die beiden leben wie Hund und Katze, sie ist die Geliebte Graf Oscars, des einzigen Mannes bei Hof, den der eifersüchtige Bobèche nicht verdächtigt, ihm Hörner aufzusetzen; etc.etc.

Nachdem Braseiro (wieder einmal) geheiratet hat, wünschen die Dienstboten dem Paar ‚Glück‘, indem sie das idealtypische Bild einer schlechten Ehe malen¹⁵¹ (*Le Jour et la nuit*, Sérénade bouffe Nr. 11):

En toute circonstance / Toujours vous disputer, / En vrais chiens de faïence / Toujours vous regarder; / Vous adresser sans cesse / Des mots malencontreux, / Et pour toute caresse / Vous tirer les cheveux [...] Vous montrer très coquette / Avec les amoureux, / Vous jeter à leur tête / Et tous les rendre heureux; / Courir de par la ville, / Passer

151 Selbst die glücklich verliebten Manola und Miguel glauben zu wissen (*Le Jour et la nuit*, Duett Nr. 7): „Si l’on veut que ses amours / N’aient jamais un seul nuage, / Il vaut mieux qu’ils soient très courts“; allerdings formuliert Manola diese Einsicht, wenn die beiden in einer scheinbar ausweglosen Situation Argumente für einen Doppel-Suizid suchen.

les nuits au bal, / Et fuir le domicile / Qu'on nomme conjugal [...] Jusqu'à perdre le boire, / Monsieur, soyez jaloux. / Jetez sur chaque armoire / Des regards en dessous. / Cloîtrez chaque fenêtre, / Achetez un gros chien, / Et finissez par être / Ce que vous savez bien. / Tels sont les vœux, monsieur madame, / Que nous formons du fond de l'âme [...]

[*Sie sollen sich bei jeder Gelegenheit streiten und sich immer stumm anstarren wie die Ölgötzen; ständig Gemeinheiten sagen, und sich, statt zärtlich zu sein, an den Haaren ziehen [...] [Madame], geben Sie sich allen ihren Verehrern gegenüber sehr kokett, werfen sie sich ihnen an den Hals und machen sie alle glücklich; treiben Sie sich in der Stadt herum, verbringen Sie Ihre Nächte auf Bällen und machen Sie einen Bogen um die eheliche Wohnung [...] Monsieur; seien Sie eifersüchtig bis zur Besessenheit! Schauen Sie jeden Schrank mißtrauisch an, vernageln Sie alle Fenster; kaufen Sie sich einen großen Hund, bis Sie zuletzt doch – Sie wissen schon, was werden. Das wünschen wir Ihnen von Herzen, Monsieur und Madame!*]

In Offenbachs *Mariage aux lanternes* erinnern sich zwei Witwen an ihre Ehemänner (Couplets Nr. 2): Der eine war ein Choleriker, der seine Frau regelmäßig verprügelte und lachte, wenn sie weinte; der andere ein Schwächling, der sich von seiner Frau schlagen ließ.

Die Librettisten Nutter und Tréfeu gaben Offenbach in *Le Soldat magicien* Gelegenheit, einen Ehekrach zu vertonen (Couplets und Terzett Nr. 3): Robin will ausgehen, angeblich zu einem kranken Freund, seine Frau vermutet (mit Recht) ein galantes Rendezvous. Einer Meinung sind beide immerhin über die Ehe, die nur ein Dummkopf erfunden haben könne, denn sie sei die Hölle auf Erden! Suppés Faßbinder Lotteringhi (*Boccaccio*, Faßbinderlied Nr. 10) hat, so sagt (bzw. singt) er zumindest, ein probates Mittel, Streitigkeiten zu beenden: Wenn seine Frau ihm Vorwürfe macht, überschreit er sie mit seinem Gesang, oder er schlägt mit dem Hammer auf die Fässer, bis sie die Flucht ergreift. Der Zuschauer gewinnt allerdings den Eindruck, daß Frau Isabella in der Ehe mit diesem Trunkenbold die stärkere ist.

Vor allem ältere Frauen sind oft veritable Hausdrachen: Beaubuisson in Heubergers *Opernball* steht unter dem Pantoffel der humorlosen, prüden Palmira. Gräfin Tina (Lehár, *Mitislaw der Moderne*) will nicht nur ihren Ehemann, den Kanzler von Benzinien, sondern gleich das ganze Land kommandieren. Don Boléro d'Alcarazas (Lecocq, *Giroflé-Girofla*) zittert vor der energischen Aurore. Mam Drinker (Carste, *Lump mit Herz*) läßt ihren Mann zwar allein nach Paris reisen, aber er weiß, daß er über alle Ausgaben wird Rechenschaft ablegen müssen; da er eine größere Summe verspielt hat, befürchtet er das Schlimmste. Melousine¹⁵² (Lehár, *Cloclo*) ist die einzige dieser Damen, die im Verlauf des Stücks ihre Einstellung ändert und sich zuletzt zur freien Liebe bekennt. Die verwitwete Palmatica (Millöcker, *Der Bettelstudent*) hat ihren Töchtern beigebracht (Terzett Nr. 8):

[...] die Eh' macht dann erst Spaß der Frau, / Gehorcht der Mann genau / Auf jeden Wink, / und deshalb wird / Er hübsch dressiert, / Daß er pariert!

Ernestine (Johann Strauß, *Die Göttin der Vernunft*, Entrée Nr. 8a), eine Schauspielerin, die der Konvent der Jakobiner zur Direktorin des Mädchenpensionats von Chalons ernannt hat, will ihren Schülerinnen nichts beibringen außer der weiblichen Kunst, den Mann zu beherrschen („Schlau ins Eh"joch ihn zwingen / Und stützen die Schwingen“).

152 Zu ihr vgl. Quissek 2012, S. 135f.

Unter diesen Umständen überrascht es vielleicht nicht allzu sehr, daß viele Männer rasch ehemüde werden: Die Aussicht auf ein Souper mit den Ballettratten der Oper läßt Eisenstein sogar den Ärger über seine Arreststrafe vergessen (*Die Fledermaus* I 3)¹⁵³. In Heubergers *Opernball* sucht nicht nur Beaubuisson etwas Abwechslung, auch die jungen Ehemänner Aubier und Duménil möchten wieder einmal ein Abenteuer erleben. Amphitryon und seine Kampfgefährten (Künneke, *Die Ehe im Kreise*) nutzen begeistert die Gelegenheit zu einem Ausflug nach Theben in den „Venussaal“.

Wenn es gar nicht mehr stimmt zwischen den Ehepartnern, kann man sich immer noch scheiden lassen. *Die geschiedene Frau* (Fall, 1908) beginnt im Gerichtssaal, wo die Scheidungsklage Janas gegen Karel van Lyssewge (wegen Ehebruchs) verhandelt wird; ähnlich *Meine Schwester und ich* (Benatzky, 1930), wo Dolly Fleuriot sich auf „unüberwindliche Abneigung“ beruft. Durch eine Scheidung wird man frei für eine andere Bindung, wie Ellinor (Künneke, *Traumland*, 1941), deren erste Ehe ein Irrtum war, oder Viktoria (Ábrahám, *Viktoria und ihr Husar*), die den geliebten Partner für tot halten mußte (s.u.).

Daß das Scheitern einer Ehe im allgemeinen eine ernste Sache ist, hindert die komische Operette freilich nicht, das Thema mit dem genretypischen Unernst zu behandeln. Die spektakulär inszenierten Gerichtsverhandlungen bleiben folgenlos, denn Benatzkys Dolly zieht ihre Klage zurück, die „geschiedene Frau“ Jana versöhnt sich zuletzt mit ihrem Mann. Fürst Basil Basilowitsch (Lehár, *Der Graf von Luxemburg*, 1909) sucht das Scheidungsverfahren zu instrumentalisieren, um mittels einer Scheinehe der Frau, die er heiraten möchte, zu einem adligen Namen zu verhelfen; auch Edwin (Kálmán, *Die Csárdásfürstin*, 1915) sieht die (angebliche) Heirat Sylvas, die die Chansonnette zur Gräfin gemacht hätte, vor allem als Chance: Eine geschiedene Gräfin Káncsiánu könnte er heiraten, ohne bei seiner adelsstolzen Familie Anstoß zu erregen.

In krassem Gegensatz zur Realität der bürgerlichen Gesellschaft, die eine gescheiterte Ehe weithin als Makel für die Frau (aber nicht automatisch auch für den Mann!) betrachtete, verleiht ihr die Scheidung in der fiktiven Lebewelt der Operette sogar zusätzliches Prestige, zumindest nach Ansicht der Pariser (Pipsi, Dagobert, Prunelles) in Lehárs *Eva*¹⁵⁴ ((1) Terzett Nr. 9):

153 Auch seine Frau Rosalinde scheint die Ehe nicht übermäßig wichtig zu nehmen, wie ihre Reaktion auf das unerwartete Auftauchen des früheren Verehrers Alfred zeigt: „Sicher hält er mich für treulos – glaubt vielleicht, ich liebe einen anderen, und ich habe doch bloß geheiratet! (I 2)“

154 Man muß freilich berücksichtigen, daß die hier angesprochene Scheidung ein Schwindel ist: Dagobert, Pipsis derzeitiger Urlaubsflirt, hat sie dabei überrascht, wie sie sich von ihrem

Geschieden muß sein, so heißt es im Lied, / Das Liedchen ist jetzt so modern, / Geschiedene Frau – die Marke, die zieht, / Ein bißchen Hautgout hat man gern. / Und schwört man sich Treue für ewige Zeit, / Es kann doch so manches passier'n, / Dann sagt man sich nur, es tut mir sehr leid – / Ich bitte, man kann sich doch irr'n.

Mädi und Anatol (Stolz, *Mädi*, 1923) „fahren eine Strecke / im Eheomnibus / Bis an die nächste Ecke, / Das macht nicht viel Verdruß. / Und wird es uns zuviel einmal, / So geben wir das Haltsignal / Und steigen ganz gemütlich aus / Und bummeln hübsch nach Haus!“ (Terzett Nr. 5) Wie Lehárs Graf René gehen sie zu diesem Zeitpunkt von einer kurzen Scheinehe aus; man kann den Text aber durchaus als Kommentar zu Ehe und Ehescheidung allgemein verstehen.

Verheiratete Operettenpaare sind im allgemeinen kinderlos. Eduard Künnekes *Tenor der Herzogin* (1930) ist eine der seltenen Ausnahmen: Der Protagonist muß nicht nur seine Ehefrau, sondern auch den kleinen Sohn vor der Hofgesellschaft verstecken, da die scheinheilige Herzoginwitwe zwecks Befriedigung ihrer erotischen Bedürfnisse nur ledige Tenöre an ihrem Theater duldet. Der Einbruch des Knaben in eine lärmende Abendgesellschaft, die ihn am Schlafen hindert, läßt den Schwindel auffliegen – just nachdem seine Mutter (die angebliche Schwester des Sängers) zur Hofdame ernannt wurde.

Sonst liegt die Aussicht auf Nachwuchs noch in der näheren oder fernen Zukunft. In Leo Falls *Rose von Stambul* wird der Kindersegen zu ökonomischen Zwecken instrumentalisiert: Fridolin wird seinem Unternehmer-Vater zum Sieg im Prozeß gegen dessen Kompagnon verhelfen, wenn er früher als der Sohn des besagten Kompagnons einen Stammhalter vorweisen kann (I, 6). In Istanbul verliebt sich der junge Mann in Midili, entführt sie aus dem Harem und heiratet sie ohne Wissen seines Vaters, der andere Pläne für ihn hatte. Da aber „der Prozeß so gut wie gewonnen“ ist (III 13), wenn der Hosenfuß endlich mit der Wahrheit herausrückt, kann der künftige „Großpapa“ keine Einwände mehr erheben; im folgenden Terzett (III 13) malt ihm das junge Ehepaar die Freuden des Opa-Daseins aus¹⁵⁵.

vorjährigen Urlaubsflirt Prunelles (eher freundschaftlich) küssen ließ (S. 72). Da die ledige Pipsi den Männern stets erklärt, sie wäre auf der Flucht vor ihrem frisch angetrauten Ehemann, der sich „eine Stunde nach der Hochzeit zu Tätlichkeiten hinreißen“ ließ (S. 30), rettet Prunelles die Situation, indem er sich als jener Ehemann ausgibt; der Kuß sei „der gerichtlich vorgeschriebene Versöhnungsversuch“ gewesen, der jedoch gescheitert sei (S. 72).

155 Im (auch musikalisch) biedereren Terzett aus Leon Jessels *Schwarzwaldmädel* akzeptieren die Frischverlobten Richard und Malwine Schmusheim als künftigen Hausfreund; allerdings ist der Platz des Dritten im Bunde bereits vergeben (Marsch-Terzett Nr. 13): „Es kann ein Bub sein, es kann ein Mädle sein“. Ziemlich spießbürgerlich rühmt „Mama“ das Elternglück auch als probates Mittel gegen Seitensprünge: „Schwindet auch der Frauen Reiz, / Hält den Mann dann andererseits / Was ab von dem Hi und dem Hoppla: / Der dritte ist nun da.“

Ganz anders gehen Ernst Steffan und Paul Knepler im „Parodistischen Duett“ ((2) Nr. 13), das sie in ihre *Gasparone*-Bearbeitung eingefügt haben, mit dem Thema um: Sora aus Kastilien und Benozzo aus Sizilien übertrumpfen einander zunächst in der Schilderung ihrer feurigen Leidenschaft, ehe der Refrain – wenig mehr als ein Jahr vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten, die später das Mutterkreuz einführen sollten¹⁵⁶, geradezu subversiv – eine kontrazeptive Botschaft verkündet:

Das allerschönste an der ganzen Liebe / Sind die kleinen Babys, wenn man sie nicht krieget... / Wie peinlich, wenn als Resultat der Liebe / Pünktlich drauf ein Baby in der Wiege liegt!

VERLIEBTE ALTE

In der Komödie siegen die Jungen (die in der Wirklichkeit traditioneller Gesellschaften die Schwächeren sind) über die Alten. Junge Frauen fühlen sich zu jungen Männern hingezogen, der verliebte Alte hat keine Chance und wird zur lächerlichen Figur.

Verliebte alte Frauen gibt es kaum. Gräfin Tina in *Mitislaw der Moderne* (Lehár) ist eine Ausnahme: Mit einem Trick, der ein bißchen an das Märchen der 395. Nacht erinnert, auf das (u.a.) Richard Kessler im Buch zu Künnekens *Hochzeit in Samarkand* Bezug nimmt (s. Kap. IV), ist dem Prinzen Mitislaw weisgemacht worden, die junge Dame, in die er sich verliebt hat, wäre die Frau des Ministerpräsidenten (in Wirklichkeit ist es Prinzessin Amaranth). Der Prinz drängt auf Scheidung, damit er das reizende Geschöpf heiraten kann; die verblühte Tina (die ihm noch nie persönlich gegenüberstand) bezieht seinen Wunsch auf sich und weiß sich vor Glück kaum zu fassen. So wird der Ministerpräsident sein Hauskreuz auf elegante Weise los; da Tina ihn vorher schrecklich gepiesackt hat, hält sich das Mitleid des Zuschauers mit der schlimm gedemütigten Frau in Grenzen.

Nur ausnahmsweise siegt im Streit Jung gegen Alt das Alter: In Oskar Nedbals *Winzerbraut*¹⁵⁷ (1916) entscheidet sich Julia für den Grafen Milan, einen Mann in den besten Jahren, und gegen seinen Sohn, den Studenten Nikola. Freilich ist jener Nikola, „der wie ein schwereloser Astralleib durchs szenische Geschehen geistert“¹⁵⁸, kein ernstzunehmender Rivale: Begehren und Leidenschaft scheint er nicht zu kennen, Liebe begreift er als Seelen-

¹⁵⁶ Steffans und Kneplers *Gasparone*-Bearbeitung wurde am 20.11.1931 im Berliner Theater am Nollendorfplatz erstaufgeführt. Das Mutterkreuz wurde von Adolf Hitler am 16.12.1938 gestiftet, s. <http://de.wikipedia.org/wiki/Mutterkreuz> (20.12.2013).

¹⁵⁷ Dazu ausführlich Klotz 2004, S. 565-573.

¹⁵⁸ Ebd., S. 567f.

freundschaft; deshalb singt er auch nicht (es ist eine Sprechrolle). Lisa begehrt nie einen anderen als Milan; nur er selbst steht sich im Weg, weil er lange nicht an sein Glück glauben kann.

Auch die junge Engländerin Mary-Ann ist tief beeindruckt von dem Banditen Hadschi Stavros (Lehár, *Das Fürstenkind*, 1909) und „möchte ja so furchtbar gern / Frau Räuberhauptmann sein“ (Finale Nr. 10), aber obwohl auch er sich in sie verliebt hat, weist er sie ab: „Alt und jung und jung und alt – / Dürfen sich nicht finden“ (Nr. 12); das Haupthindernis für ihre Verbindung scheint allerdings nicht sein Alter, sondern seine Doppelexistenz als Räuber und Fürst zu sein: Blicke Mary-Ann bei ihm, würde es viel schwieriger (oder unmöglich), Photini zu verheimlichen, daß ihr Vater Hadschi Stavros ist. – Sacha Guitry setzt in *L'Amour masqué* (Messenger, 1923) die Phantasie eines alternden Mannes in Szene: „Sie“ fühlt sich von einem Bild angezogen¹⁵⁹, das „Ihm“ als jungen Mann von 26 Jahren zeigt; wenn er sie aufsucht, um es zurückzufordern, hält sie ihn für den Vater des Portraitierten, er akzeptiert diese Rolle (I, S. 366-368) und verspricht, sein ‚Sohn‘ werde abends bei dem Maskenball zu ihrem zwanzigsten Geburtstag erscheinen (sie muß ihm schwören, an diesem Abend die Geliebte des ‚Sohnes‘ zu werden, I, S. 372f.). Unter der Maske hält sie ihn für einen jungen Mann (ihre beiden Zofen beschäftigen - maskiert – die Liebhaber, den Baron und den Maharadscha, so daß ‚Sie‘ und ‚Er‘ ungestört sind¹⁶⁰); beide genießen vollkommenes Glück:

Ah! Quelle nuit! Quelle maîtresse! / Je me croyais un homme âgé... / Mais quand l'amour est partagé / Comme on retrouve sa jeunesse! (III S. 402)

Was war das für eine Nacht, welch vollkommene Geliebte! Ich hielt mich für einen älteren Mann... Aber wie findet man seine Jugend wieder, wenn die Liebe erwidert wird!

Am nächsten Morgen zögert er, ihr die Wahrheit zu sagen; um sich und ihr eine Enttäuschung zu ersparen, hat er einen Abschiedsbrief geschrieben (III, S. 414f.). Zuletzt faßt er dennoch Mut (III, S. 420f.): Sie wird weiterhin zwei Liebhaber haben, einen sehr jungen und einen seriösen Herrn, jetzt aber in ein und derselben Person (III, S. 423).

Gewöhnlich begreifen die Weisen unter den verliebten Alten beizeiten, daß ihre Gefühle nicht erwidert werden, und verzichten, führen wohl gar die begehrte Frau mit dem Mann, den sie liebt, zusammen wie Hans Sachs in den *Meistersingern*. Besonders schlagend ist die *Meistersinger*-Parallele in *Viktoria und ihr Husar*: Hier hatten alle die besten Absichten und glaubten,

159 Das Photo, so erklärt sie „Ihm“ (I, S. 369f.), ist ein getreues Abbild des idealen Liebhabers, den sie sich in ihren Träumen vorgestellt hat; sie hat es bei einem Photographen gesehen und, da man es ihr (begrifflicherweise) nicht überlassen wollte, kurzerhand gestohlen (I, S. 349f.).

160 Der Baron ist entzückt über die ungewohnte Leidenschaft, die er bei ‚seiner‘ Zofe findet (III S. 410); nach dieser Nacht beschließt er, sich von seiner Frau scheiden zu lassen, und will mit ‚Ihr‘ nach London reisen, um sie zu heiraten (III, S. 411-413; 419f.), ‚Sie‘ schickt ihm die Zofe. Der Maharadscha dagegen hat den Schwindel durchschaut; um sich zu rächen, zwingt er seinen Dolmetscher (einen bejahrten Gelehrten, „Membre del'Institut“), mit der zweiten Zofe zu schlafen (III, S. 406-409). Diese beiden finden Gefallen aneinander, die junge Frau, die sich nach einem bürgerlich ruhigen Leben sehnt, wird den alten Herrn heiraten (S. 417-419).

das Richtige zu tun. Viktoria mußte Koltay für tot halten, als sie den amerikanischen Diplomaten Cunlight heiratete, dem sie zu Dank verpflichtet war. In einer italienischen Oper (die Ausgangssituation entspricht ungefähr Bellinis *Pirata*, Buch Felice Romani, 1827) wären diese drei Rollen gleichberechtigt, der Bariton würde seine Frau nicht hergeben, der Tenor nicht auf sie verzichten wollen, und die Geschichte fände ein tragisches Ende. Bei Ábrahám hat Cunlight viel weniger zu singen als das Protagonistenpaar; er ist korrekt und anständig, trägt aber kaum individuelle Züge – eher noch als ein Sachs ist er eine Art Bassa Selim. Nur so wird das glückliche Ende möglich: Wie die Situation nun einmal ist, muß entweder Koltay oder Cunlight frustriert oder resigniert zurückbleiben, was keiner von beiden verdient hat. Paul Ábrahám und seine Librettisten Grünwald und Löhner-Beda richten den Scheinwerfer auf das Paar Viktoria – Koltay, Cunlight verschwindet im Halbdunkel; wenn zuletzt der Rittmeister mit seinen Husaren einmarschiert, fragt sich niemand, was aus dem Amerikaner wird.

Der Schauspieler Torelli (Eysler, *Künstlerblut*, 1906, Stein / Lindau) wie der Domkapellmeister Blasius Römer (Jessel, *Schwarzwaldmädel*) mißdeuten beide die freundschaftliche bzw. töchterliche Zuneigung eines Mädchens, verstehen aber noch rechtzeitig, daß das Objekt ihrer Begierde in einen anderen verliebt ist, und machen sich nicht lächerlich; resignierend finden sie sich mit der Situation ab. – Auch Pali Rác (Kálmán, *Der Zigeunerprimas*, 1912) akzeptiert zuletzt (widerstrebend), daß seine Nichte Juliska nicht ihn, sondern seinen Sohn Laczi liebt; zum Zeichen, daß er ihn auch als Erben seiner Kunst anerkennt, überläßt er ihm seine Geige¹⁶¹. – In Nico Dostals später „Musicalette“ *So macht man Karriere* (1961, Herz / Fuchs) begreift Senator Grandpré in letzter Minute, daß seine „kleine Freundin“, die Schauspielerin Susanne, besser zum Elektriker und Gewerkschaftsfunktionär Jacques Gaillard paßt; Grandpré tröstet sich mit der älteren Julie. – In Kálmáns *Faschingsfee* karnevalisieren die Librettisten Willner und Österreicher den Entsagungsschluß: Bevor Herzog Ottokar (bei seinem ersten Auftritt, II. Finale S. 49, im Nebentext als „hoher Fünfziger“ bezeichnet) von seinem Anspruch auf Alexandra zurücktritt, hat ihn Lubitschek mit überdeutlichem Hinweis auf sein Alter beschworen, sie freizugeben (III 7), und Ronai hat (von Alexandra aufgefordert), den Brief verlesen, den sie Hubert diktiert hatte; der hatte sich freilich die Freiheit genommen, den Text abzuändern, so daß Ottokar z.B. den Satz zu hören bekam: „wie lange kann’s der alte Herzog noch machen...“ (III 13).

Andere, wie Boche und Chatillard in Kerkers *Oberen Zehntausend*, sind sich zwar ihres Alters (schmerzhaft) bewußt, wollen aber nicht wahrhaben, daß die Zeit der Liebesabenteuer für sie vorbei ist (Duett Nr. 3):

Wenn man auch das Haar schon ordnet im Sardellenstil, / Wenn das Bäuchlein sich auch rundet etwas gar zu viel, / Wenn der Gang ein wenig stuckert, / Wenn’s im Zeh’ mitunter puckert, / Man verzichtet deshalb doch noch nicht auf Amors Spiel! / In der

161 Allerdings erst in der (bald nach der Uraufführung entstandenen) zweiten Fassung; in der ersten warf er zornig seine Geige in den Ofen und wandte sich seiner Jugendliebe, der Gräfin Irini, zu, vgl. Frey 2003, S. 87.

Jugend schuffet man sich ein Vermögen an, / Erst wenn man halbtot ist, hat man Zeit
zum Lebemann. / Man spielt eben etwas später / Den verfluchten Schwerenöter, / Das
Versäumte holt man nach – das heißt: so weit / ----- man kann!

Der „jeune troubadour“ Isolin in Lecocqs Einakter *Le Testament de Monsieur de Crac* (1871) ist seit zwölf Jahren auf der Suche nach einer Frau (Chanson du troubadour, Nr. 2): „Blonde rousse ou brune, / mais il m'en faut une“ [egal, ob blond, rothaarig oder brünett, ich muß eine finden]. Die vergeblichen Bemühungen haben ihn arg mitgenommen: „Gras et frais jadis / Je fonds je palis / Et mon teint de rose / Tourne à la chlorose“ [einst war ich wohlbeleibt und frisch, jetzt schrumpfe ich zusammen und werde blaß, und mein rosiger Teint spielt ins Bleichsüchtige], dennoch redet er sich ein: „Mais il n'est j' / mais il n'est j' / mais il n'est jamais trop tard / Pour un gaillard / Dzing!“ [aber es ist nie zu spät für einen fidele Burschen. Tsching!]. Sein *il n'est j'* bedeutet rein gar nichts, klingt aber gesungen wie *il neige*¹⁶² „es schneit“; vermutlich ist auch auf sein Haupt schon Reif gefallen.

Der portugiesische Premierminister Fürst Picratès de Calabazas (Lecocq, *Le Jour et la nuit*) weiß nur zu genau, daß er in seinem Alter und in seiner Stellung nicht mehr den Frauen nachlaufen sollte – das bringt ihn nur in Schwierigkeiten; aber er kann es einfach nicht lassen, wie er beschwingt im 3/8-Takt verrät (Couplets Nr. 5):

D'abord, et tout en commençant / On n'en prend qu'une bien petite; / Oui, mais après,
cela va vite; / On en a dix, on en a cent. / De même que pour les médailles, / On y met
de la passion; / Chaque jour on fait des trouvailles, / On veut une collection. [Zuerst
nimmt man sich für den Anfang eine ganz kleine; ja, aber dann geht's schnell, bald hat
man zehn, ja hundert. Man entwickelt Ehrgeiz, genau wie bei Medaillen; jeden Tag
findet man neue, man möchte sich eine Sammlung anlegen.]

Der Großgrundbesitzer Dragotin (Lehár, *Zigeunerliebe*, 1910), der seiner feschen Nachbarin Ilona nachstellt, macht sich ebenso lächerlich wie der Milliardär Couder (Fall, *Die Dollarprinzessin*, 1907), der sich in fortgeschrittenem Alter noch einmal verführen läßt – weniger von den Reizen als vom (falschen) Adelstitel der russischen Gräfin „Olga von der Wolga“, denn er ist ein entsetzlicher Snob. Nach der Heirat stellt er schnell fest, daß sie ihm viel zu anstrengend ist; so ist er heilfroh, wenn er sie gegen eine hohe Abfindung wieder loswird.

Junge Damen zeigen den älteren Herrn oft ziemlich mitleidlos, was sie von ihnen halten: Dem Fürsten Basil Basilowitsch, der sich früherer Erfolge als Polkatänzer rühmt (Lehár, *Der Graf von Luxemburg*, Duett Nr. 13), antwortet Juliette frech: „Wie schad', dass ich damals noch nicht auf der Welt, / Ich hätte wol auch zu den Lieben gezählt.“

Eine Ehe zwischen Alt und Jung tut nicht gut, das beweist die Klage der scheidungswilligen Baronin in Ernst Reiterers *Frühlingsluft* (Lied Nr. 3):

Als Witwe, jung an Jahren, / Jedoch schon sehr erfahren, / Schloß ich die Eh' / Mit
dem Roué / Baron von Croisé. / Wir machten Hochzeitsreise, / Mein Mann – galanterweise – / Der schlief toujours / Und von Amour / War nicht die kleinste Spur. / Wir
reisten nach Venedig, / Ich kam mir vor wie ledig. / Auch in der Schweiz, in Österreich

162 Wie eine Anmerkung im Klavierauszug präzisiert.

/ Blieb mein Zustand gleich. / Wir fahren auf der Elbe, / Sein Gleichmut blieb dersel-
be. / Mein Seufzen, Weinen tout même chose / Blieb völlig wirkungslos.

Mitunter freilich blüht neues Leben aus den Ruinen: Der Rentier Knickebein scheint im gleichen Stück schon mit einem Bein im Grab zu stehen, er spürt „das Reißen“ in Kopf, Zehe und Knie, beim Husten tun Brust und Rücken weh, und er hat „den Tatterich im Mund“ (Sextett Nr. 4); aber im Frühling kreisen die Hormone wieder (Tanzduett Nr. 9):

Habe Feuer noch en gros, / 's Herz, das brennt lichterloh! / Bin ein Steiger comme
il faut, / Lump in Folio! / Und die kleinen Mädchen, ach, wie sind sie doch so nett!

Dem Alter angemessen ist nach landläufiger Meinung, sich an das Glück der Jugend als an etwas unwiederbringlich Vergangenes zu erinnern. In Leo Falls Einakter *Brüderlein fein* läßt die „Jugend“ aus Raimunds *Bauer als Millionär* den Domkapellmeister Joseph Drechsler und seine Frau an ihrem 40. Hochzeitstag die erste Stunde ehelicher Zweisamkeit noch einmal erleben (s.o. Kap. II). – Im II. Finale des *Vogelhändlers* ((2) Nr. 12, S. 143-146) singt Adam den Wunschkonzert-Schlager „Wie mein Ahnl zwanzig Jahr“: Der siebzugjährige „alter Krautzer“ erinnert sich, wie „beim Mondschein er voll Lust / 'S erste Mal sein Reserl busst“ hat, als er „a g'sunder Wildschütz“ war; das „Dirndl“, dem er nachschaut, weckt nicht Begehren, sondern ruft ihm das Bild seiner (verstorbenen) Frau ins Gedächtnis. Vielfache Variationen der Erinnerungsthematik lassen sich nachweisen¹⁶³.

Die Erinnerung an eigene Jugendtorheiten sollte für die Alten Grund genug sein, den jungen Leuten ihr Vergnügen zu lassen; die Spielverderber¹⁶⁴, wie die sauertöpfische Palmira (Heuberger, *Der Opernball*) oder die Oberhofmeisterin in Goetzes *Schach dem König*, werden ebenso bloßgestellt wie Offenbachs Fortunio (*La Chanson de Fortunio*), der als junger Mann dank eines unwiderstehlichen Liebeslieds viel Glück bei den Damen hatte; jetzt hat er seine Stimme verloren und will auch alle anderen zum Stillsein verdammen (Ensemble Sz. 5, S. 6f.), wie er seinen Schreibern auch die Speisen nicht gönnt, die er selbst nicht mehr verträgt.

163 Hier sei nur auf das Lied verwiesen, das der Assessor Roland in Carl Ziehrers *Landstreichern* bei einer Goldenen Hochzeit vorträgt (II. Finale und Lied Nr. 11, S. 72-77): Der Lenz ruft den Jubilaren ihren „Liebesfrühling“ ins Gedächtnis, „und das kleine Heimchen singt, / Sanft und leis: ‚Zipp-zipp! Zipp-zipp!‘ / Hab’ dich lieb, so innig lieb! [...] Auch der Klapperstorch blieb nicht lang aus, / Brachte klappernd den Segen ins Haus“. Fünfzig Jahre nach der Hochzeit steht das „treue Paar“ (im unvermeidlichen „Silberhaar“) jetzt wieder am „Altar“.

164 Auch über Maria Theresias berühmte Sittenkommission ergießt sich Spott schon im *Zi-geunerbaron*, und später z.B. in Leo Falls *Kaiserin* (1915).

Nicht singen zu können, und speziell, hohe Töne nicht zu treffen, ist ein durchsichtiges Zeichen für Impotenz.

In Edmund Eyslers *Gold'ner Meisterin* blamiert sich Graf Jaromir, wenn er musikalisch um Margarete wirbt (Finale II Nr. 13, S. 107-110). Fürst Laurent XVII (Audran, *La Mascotte*) schreit fröhlich in die Welt hinaus (Couplets Nr. 14), daß er gänzlich unfähig wäre, Bettinas Orangenblütenkranz zu zerzausen – bedeutet das doch, daß sie in einer Ehe mit ihm nicht Gefahr liefe, ihre Gabe, Glück zu bringen, einzubüßen¹⁶⁵.

DIE AUSGEGRENZTEN

Wer unfähig oder gar unwillig zur Liebe ist, stellt im Universum der Operette eine Abnormität, eine Verirrung der Natur dar. Dabei ist erfüllte Sexualität ein Glück, das längst nicht allen zuteil wird: Im „Lied vom schwachen Stündchen“ verkündet Goetzes Herzogin (*Ihre Hoheit die Tänzerin*, Nr. 9):

Ihr lieben Herrn – wenn Leidenschaft am Werke ist, / Wird man halt schwach, weil
Schwachheit unsre Stärke ist, / Doch solche Stund kommt seltner als man denkt, /
Weil sie der Hergott nur den Sonntagskindern schenkt!

Ähnlich heißt es in *Die oberen Zehntausend* (Goldfisch-Duett Nr. 18):

JAMES. Doch manchem schwimmt die liebe Liebe – / FIFI. Immer vorbei! / JAMES.
Richt'gen Köder – FIFI. Hat nicht jeder, / JAMES. Mancher Mann – FIFI. Manche Frau
– / JAMES. Fischt zeitlebens – FIFI. Ganz vergebens [...]

Das Operettenpersonal besteht größtenteils aus den privilegierten „Sonntagskindern“, für die die Liebe kein Problem darstellt; aus ihrer überlegenen Position spotten sie über jene, bei denen das anders ist. Der Theaterdirektor Romuald Talmi (!) vermag den erotischen Ansprüchen der Spanierin Rosalilla nicht zu genügen (Fall, *Das Puppenmädchel*, Tanz-Duett Nr. 13¹⁶⁶) und muß sich von ihr sagen lassen:

Romuald, Romuald, du bist kalt... (a-ach) [...] Dein Temp'rament ist nur markiert,
/ Du bist nur künstlich echauffiert, / Und bist du auch nicht gar so alt, / Romuald,
Romuald, du bist kalt!

165 Auch der Kanzler in Lehárs *Mitislaw der Moderne* (Entrée) findet es durchaus vorteilhaft, seit längerem „schwach“ zu sein, fällt es ihm dadurch doch leicht, eventuellen Verführungsversuchen von Spioninnen zu widerstehen; seine Schwäche wird allerdings nicht durch seinen Gesang verdeutlicht.

166 Zu dieser Nummer vgl. Frey 2010, S. 96.

Prüderie wird gnadenlos lächerlich gemacht: In Benatzkys *Bezaubern dem Fräulein* sind der verklemmte Ministerialdirektor mit den antiquierten, engstirnigen Moralbegriffen und seine zimperliche Tochter Luise Witzfiguren. Der verführerischen Weiblichkeit der mondainen Annette vermag Luise, die nur einen kurzen Auftritt hat, nichts entgegenzusetzen, Paul muß sich nicht zwischen den beiden Frauen entscheiden, sondern nur seine Hemmungen überwinden und sich eingestehen, daß er Annette begehrt. – In Audrans *Miss Helyett* resultiert die Scheu der Titelheldin vor dem Geschlechtlichen aus der puritanischen Erziehung, die der Vater, ein amerikanischer Geistlicher, ihr angeeignet ließ; sobald sie sich ihrer Neigung zu dem Maler Paul bewußt wird, lernt sie ganz von allein die Regeln des Verführungsspiels.

In der traditionellen Sicht der Operette gehen Geist und Begehren nicht zusammen; das Musterbeispiel des weltfremden, sexuell unerfahrenen oder ungeschickten Mannes ist daher der (Haus-)Lehrer. Pausanias (der nicht ohne Grund den Namen des Verfassers der *Periegesis Griechenlands* trägt) in Chabriers Einakter *Une Éducation manquée* hat seinem Schüler Gontran zwar enzyklopädische Kenntnisse noch der entlegensten Disziplinen vermittelt; aber wenn der junge Mann in seiner Hochzeitsnacht Aufklärung darüber begehrt, was es mit Mann und Frau auf sich hat, muß sein Praeceptor gestehen, daß er das selbst nicht weiß.

Monsieur Frimousse („Fratze“) ist ein Pedant, der seinem Schüler, Lecocqs jungem Herzog, anscheinend nur Latein – kaum das, was ein angehender Offizier am nötigsten braucht – beigebracht hat (*Le Petit Duc* I 8, MH VI, S. 353). Später wird er Lehrer in einem Mädchenpensionat, wo man einen äußerst häßlichen und unsympathischen Menschen suchte, der den jungen Damen nicht gefährlich werden könnte (I 9, S. 356). Wenn eine ‚Bäuerin‘ (es ist der Herzog, der sich in Frauenkleidern ins Pensionat eingeschlichen hat, um seine frisch Angetraute zu suchen) Frimousse ihre Liebe erklärt, ist er sofort Feuer und Flamme, allerdings speist sich seine Brunst aus literarischen Reminiszenzen¹⁶⁷: Er glaubt „ein Idyll nach Art von Theokrit und Vergil“ zu erleben; wie im Roman des Longos will er ihr Daphnis, sie soll seine Chloe sein (II 12, S. 399-401). Zur Strafe muß er mit dem Regiment des Herzogs in den Krieg ziehen: Wenn er kein Soldat sein will, soll er Marketenderin werden (II 14, S. 410). (Daß er dann ganz allein sage und schreibe 350 Gefangene macht, ist ein Versehen, III 6, S. 425f.)

Professor Tondolo in Franz von Suppés *Banditenstreichen* (1867) ist wie alle Schulmeister und Erzieher seinen ehemaligen Schülern (hier: dem Räuberhauptmann Malandrino) in eher schlechter Erinnerung geblieben; der Bandit rächt sich, indem er den Feigling in seine kriminellen Aktivitäten hineinzieht¹⁶⁸. – Auch der Magister in Künnekés *Wenn Liebe erwacht* quält seinen

167 „Phyllis... Daphnis... / Amaryllis... / Tircis... Baucis... / Anacharsis [...]... / Souvenirs d'antiquité, / Vous m'emplissez de volupté!“

168 Suppé komponierte *Banditenstreiche* als Einakter (Buch B. Boutonnier), 1954 erstellten Ludwig Bender und August Peter Waldenmaier eine abendfüllende Version in drei Akten, vgl. Roser 2007, S. 125-129.

Schüler Tonio mit lateinischer Grammatik. Nachdem er unversehens zu Geld und einer einträglichen Position gekommen ist, läßt er sich mit Wonne von der jungen Dienerin Nella umgarnen, deren Vitalität er hilflos ausgeliefert ist (s.o.).

Wer bei seiner Traumfrau oder dem Traummann abblitzt, wird in der Operette gewöhnlich mit einem anderen Partner abgefunden, was voraussetzt, daß er oder sie sich im Umgang mit dem anderen Geschlecht nicht hoffnungslos ungeschickt anstellt. Figuren wie Egon in Künnekes *Vetter aus Dingsda*, der sich von Hannchen sagen (bzw. singen) lassen muß, an ihm sei „wirklich nichts dran“ („Und was dran ist, das ist nicht zu brauchen“, Duett Nr. 9), weshalb er am Ende (allein) nach Batavia geschickt wird, sind daher selten.

Bekanntlich ist im Himmel über einen Sünder, der Buße tut, mehr Freude als über 99 Gerechte, die der Buße nicht bedürfen (Lk 15,7). Selbst die verbissensten Frauenfeinde und Männerverächterinnen sind in dem Augenblick rehabilitiert, da sie ihren Widerstand gegen das Begehren aufgeben.

Dolly (*Die Dollarprinzessin*) als nur am Profit interessierte Geschäftsfrau ist in der Perspektive der komischen Operette ein Monstrum, aber wenn sie zuletzt ihrem Fredy um den Hals fällt, ist der Sieg des Eros um so spektakulärer. Auch der amerikanische Geschäftsmann Stevenson (André Messager, *Passionnément*, 1926) hat nichts als Dollars im Kopf; als leibhaftige Prohibition verbannt er den Alkohol von seiner Yacht und wacht eiferstüchtig über seine Frau Ketty. Der Champagner, den er (versehentlich) im Casino von Deauville trinkt, verändert sein Leben: „Je sens désormais en moi toutes les qualités et tous les défauts des Français: les affaires me lâchent et je ne pense plus qu'aux poules!“ (III 13 S. 98) [*Ich fühle in mir alle guten und schlechten Eigenschaften der Franzosen: Die Geschäfte sind mir egal, und ich denke nur noch an die Nuten!*] Er begreift, daß seine Ehe nicht zu retten ist, und gibt Ketty frei, die sich inzwischen in Robert Perceval verliebt hat. Die Zofe Julia (die von Stevensons Kuß aus ihrer dornröschenhaften Frigidität erweckt worden ist, s.o.) jubiliert: „Mon petit oiseau est libre!“ [*mein kleiner Vogel ist frei*] (III 14); die nächste Fahrt der Yacht Arabella wird wohl nach Kythera gehen.

Die meisten Weiberfeinde sind ausgesprochen leicht zu bekehren: Lehárs Zarewitsch hat bloß Hemmungen (er fürchtet „das große Geheimnis, / Das alle Frau'n umgibt“, I. Finale Nr. 6), die er in Sonjas Gegenwart schnell ablegt¹⁶⁹. Edmund Eyslers Major a.D. von Murner (*Der Frauenfresser*, 1911) ist ebenso enttäuscht worden wie August Pepöcks Erik Pedersen (*Die geborgte Frau*): Murner war „einst ein Romeo“, bis „Marie“, von deren Schönheit er immer noch schwärmt (Lied Nr. 2), ihm das Herz brach; jetzt ist er Gründungspräsident eines Clubs der Weiberfeinde. Marie bzw. Mary, die inzwischen verwitwet ist, zweifelt nicht daran, daß sie ihn zurückgewinnen kann („Nur der kann *alle* Frauen hassen, / Der *eine* einst zu sehr geliebt“, Lied Nr. 4). In der Tat scheint Murner nur allzu bereit, seine Prinzipien über Bord zu werfen: Es genügt, daß die junge Tilly, die es auf seinen Neffen abgesehen hat, ihm ein paar Schmeicheleien sagt (Duett Nr. 11), damit er gleich von Heirat redet (II. Finale Nr. 12, S. 38f.). Am Ende finden natürlich die richtigen Paare zueinander. – Der Multimillionär Pedersen mußte erfahren, daß eine

169 Daß die Tänzerin als Soldat verkleidet seine Sympathie gewinnt, deutet natürlich homoerotische Neigungen an.

Frau, in die er sich verliebt hatte, nur an seinem Reichtum interessiert war (I 1); seitdem hat er weibliche Gesellschaft gemieden, aber wenn Kitty auf seiner Yacht auftaucht, ist er sofort tief beeindruckt (II 4; vgl. Kap. IV).

Wer seinen Irrtum einsieht und sich zur Liebe bekehrt, darf nicht nur auf Verzeihung hoffen, er hört auch auf, ein skurriler Sonderling zu sein. Selbst Fürst Ypsheim-Gindelbach, der hölzerne Premierminister von Reuß-Schleiz-Greiz (Strauß, *Wiener Blut*) wirkt am Ende, berauscht von Champagner und mit der Tänzerin Cagliari im Arm, ein bißchen weniger lächerlich als vorher.

Kapitel VI: Komik

Im Verlauf der Gattungsgeschichte variiert das Verhältnis von komischen, nichtkomischen und lächerlichen Figuren in der Operette beträchtlich. (Komik sei hier verstanden als Manifestation einer Weltsicht, die sich der Unvollkommenheit des Daseins, der nicht absoluten, sondern nur relativen Geltung von Werten und Prinzipien bewußt ist.) In den großen Offenbachianen sind alle Figuren entweder komisch oder lächerlich.

Lächerlichkeit entsteht, wo Anspruch und Wirklichkeit auseinanderklaffen: König Ménélas vermag seine Rolle weder als Herrscher noch als Ehemann angemessen auszufüllen; der Großaugur Calchas kompromittiert die Würde seines Amtes, indem er beim Spiel betrügt (*La Belle Hélène* II 5, MH I, S. 223-234), Achille ist ein Dummkopf, der die Wortspiele der anderen nicht versteht¹, auch mit seiner vielgerühmten Tapferkeit ist es offenbar nicht allzu weit her, denn er hat sich die verwundbare Ferse panzern lassen (S. 225). Hélènes Wunsch nach erotischer Selbstverwirklichung ist absolut legitim, aber wenn sie, statt sich dazu zu bekennen, auf „die Hand des Verhängnisses“ [*la main de la fatalité*] verweist, die auf ihr laste (I 5, S. 175 und passim), oder das abgedroschene Klischee bemüht, sie hätte viel lieber einen „biederen Kaufmann aus Mytilene“ geheiratet und wäre „eine brave Bürgersfrau“ geworden (ebd., S. 176), statt die Mythologie aufzumischen, wird sie komisch. Indem die von lächerlichen Schranzen umgebene Großherzogin von Gérolstein den Hof vor den Kopf stößt und den Soldaten Fritz zum Kommandierenden General befördert, weil er ihr gefällt, erwirbt sie sich die Sympathie des Publikums; komisch wirkt ihre Egozentrik, sie kann sich offensichtlich nicht vorstellen, daß ein Mann, den sie begehrt, sich von ihren Reizen und ihrer hohen Stellung nicht blenden läßt. Fritz wiederum ist ein braver Kerl, der seine Wanda treu liebt und sich als Heerführer mit unorthodoxen Methoden (vgl. *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, II 4, Rondeau, MH II, S. 241f.) erstaunlich gut aus der Affaire zieht; wenn ihm aber die Großherzogin kaum verhüllt, erst im Dialog, dann im drängend-verführerischen Rondo (II 5, S. 244-253) ihre Liebe gesteht, erweist er sich als äußerst begriffsstutzig: Er überhört selbst die deutlichsten Hinweise darauf, um wen es sich bei der „Frau, die verrückt nach ihm ist“, handelt, seine Antwort reiht Formeln wie aus einem Briefsteller aneinander:

Dites-lui que je suis sensible... / Son discours n'a rien de pénible... / Et de tout mon cœur je m'empresse... / De lui rendre sa politesse. (S. 250) [*Sagen Sie ihr, ich sei gerührt, nichts an ihrer Rede ist peinlich, und ich will mich bemühen, von ganzem Herzen ihre Höflichkeit zu erwidern.*]

In den ersten Einaktern Hervés (und zumindest in manchen der frühen Stücke Offenbachs) gibt es mehr lächerliche (karikierte) Figuren als komische. Bei Franz von Suppé tritt die Lächerlichkeit zurück, aber bis zu seinen späten Stücken findet man bei ihm – wie auch in der *Fledermaus* – kaum eine Figur, die nicht komisch wäre. Möglicherweise begegnet im *Zigeunerbaron*

1 Die Wortspiele fehlen im von Meilhac und Halévy publizierten Libretto (MH I, S. 228-232), finden sich aber im Dialogtext der Edition von Robert Didion (s. *La Belle Hélène*(3), S. 158f.); es dürfte sich um verfestigte Extempores handeln.

(1885) erstmals eine eindeutig nichtkomische Figur in einer Operette: nicht der Maulheld Barinkay, der wäre ohne Straußens Walzer, mit einer Musik à la Offenbach, sogar lächerlich, sondern Saffi.

In den Savoy Operas von Gilbert und Sullivan sind fast alle Figuren lächerlich. Die französische Operette läßt auch in der Zwischenkriegszeit hauptsächlich komische und ein paar lächerliche, aber so gut wie keine nichtkomischen Figuren auftreten – vermutlich deshalb, weil alle nach Glück in einer sexuell und erotisch erfüllten Beziehung streben, obwohl allgemein bekannt ist, daß es das nicht gibt.

Die deutschsprachige Operette verweigert sich dieser Einsicht. Im 20. Jahrhundert setzt sich zunehmend die Trennung zwischen erstem und zweitem (Buffo-)Paar durch; das erste Paar strebt ernsthaft nach dem Ideal, was gelingen oder schiefgehen kann (gelingt es, besteht eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß ein dritter – oder auch mehrere – dabei auf der Strecke bleibt); das zweite Paar behauptet (einigermaßen überzeugend), das Leben könne auch einfach und unkompliziert sein.

Die Gewichte zwischen teutonisch tiefgründigem Ernst und Komik sind naturgemäß unterschiedlich verteilt.

In Lehárs *Land des Lächelns* (bzw. *Die gelbe Jacke*, 1923/29) gibt es mit Ausnahme des Oberreutenen nur nichtkomische Figuren: Die Liebe Sou-Chongs und Lisas scheitert an der Unvereinbarkeit europäischer und (durch Tschang verkörperter) chinesischer Wertvorstellungen²; auch der Flirt zwischen Mi und Gustl endet mit Verzicht und Abschied.

In Alfred Grünwalds und Fritz Löhner-Bedas Buch *Viktoria und ihr Husar* (Paul Ábrahám, 1930) sind Viktoria, Koltay und Cunlight nicht komisch: Das Verhängnis hat sie ohne ihr Verschulden in eine ausweglose Situation gebracht, Viktoria liebt Koltay, ist aber mit Cunlight verheiratet. Die späte Rückkehr des totgeglaubten Soldaten erinnert an Honoré de Balzacs Novelle *Oberst Chabert* (aus der der Komponist Hermann Wolfgang von Waltershausen 1912 eine in der Folgezeit international erfolgreiche Oper machte), die allerdings ein ungleich pessimistischeres Menschenbild vermittelt als die Operette: Chaberts Frau hat sich in ihrem neuen Leben mit einem anderen Mann bequem eingerichtet, der Heimkehrer stört; wenn ihm das klar wird, verzichtet er freiwillig auf seine Identität. Bei Ábrahám sieht Cunlight ein, daß erotische Leidenschaft stärker ist als auf Dankbarkeit und Achtung gegründete Zuneigung, und gibt Viktoria frei. Dem Streit zwischen Es und Über-Ich, den die drei Figuren jede für sich und miteinander auszutragen haben, stellen die beiden anderen Paare, Ferry und O Lia San, Koltays Bursche Janczi und Riquette, die sprachlose Evidenz des Begehrens gegenüber: Sprache benennt nicht zeichenhaft außersprachliche Sachverhalte, sondern ist Ausdruck individueller Befindlichkeit; was Ferrys „Mausi“ „heut nacht“, als sie so „süß“ war, immer wollte, ist leicht zu erraten, wird aber nicht (bzw. nur „ins Ohr“) gesagt; Ferrys Tanzduett mit Riquette [!] suspendiert die Semantik nicht

2 Bzw. dessen, was die Autoren für chinesische Wertvorstellungen halten.

nur durch den Refrain „Wir singen beide do-do-do“, sondern auch durch Verse, „die mehr tönen als sagen wollen“³: „Wir sind die Dancers, / Kommen aus Kansas, / Mit der Chimpanzas Line.“

Es gehört zum Wesen der komischen Operette, daß auch das Geschehen um die Protagonisten komische Züge aufweist. Der Vergleich zwischen dem *Bettelstudenten* und Kálmáns *Zirkusprinzessin* zeigt sehr deutlich, wie man einer Geschichte die Komik austreibt: Millöckers Protagonist ist ein Bruder Leichtfuß, der rein zufällig in Ollendorfs Intrige gegen Laura gerät; daß er sich ernsthaft in die stolze Schöne verliebt, stürzt ihn in einen Gewissenskonflikt, der sich, wenn auch unter Lebensgefahr, lösen läßt, indem er sich der Verschwörung gegen die sächsischen Besatzer anschließt; und er hat die Genugtuung zu sehen, daß Laura letztlich doch in seine Person und nicht in seinen falschen Titel verliebt ist. In der *Zirkusprinzessin* hat Fedora, wenn auch unwillentlich und unwissentlich, Fedjas Leben zerstört (er verliebte sich in sie, ohne zu wissen, daß sie die Braut seines Onkels war, der ihn deswegen in eine entlegene Garnison verbannen ließ); daß er ihr als Zirkusreiter wiederbegegnet und daß der von Fedora abgewiesene Prinz ausgerechnet diesen Zirkusreiter in seinen Racheplan hineinzieht, strapaziert den schicksalhaften Zufall wie nur je ein romantisches Melodram. Bei der Demaskierung ist es nicht Fedja, der sich schuldig fühlen muß, sondern Fedora. Das glückliche Ende führt weder er noch sie aktiv herbei, es ist vielmehr dem Prinzip „alter Herrgott“ zu verdanken, das Fedja (als „Mr. X“) wie auch die Hotelbesitzerin Carla Schlumberger beschwören. Komisch ist daran rein gar nichts.

Auch *Die Csárdásfürstin* beginnt durchaus ernsthaft mit dem (aufrichtigen) Eheversprechen Edwins, das Sylva aber für eine Lüge halten muß, wenn Boni ihr die (ohne Edwins Wissen gedruckte) Karte zeigt, die die Verlobung ihres Liebhabers mit Stasi anzeigt. Wenn die enttäuschte Sylva später als Bonis angebliche Ehefrau im Palais Lippert-Weylersheim erscheint, um sich Edwins Verlobte aus der Nähe anzuschauen und ihn ein bißchen eifersüchtig zu machen, triumphiert das (inkonsequente und sprunghafte) Leben über absolute Werte wie Stolz oder Selbstwertgefühl, d.h. es wird komisch.

BEISPIELANALYSE: ARTHUR SULLIVAN, *THE PIRATES OF PENZANCE*; OR, *THE SLAVE OF DUTY* (1880), BUCH: WILLIAM SCHWENK GILBERT

Die Komik von Gilberts Libretti zu den Savoy Operas basiert zum großen Teil darauf, daß der Autor mit strengster Logik die Konsequenzen entwickelt, die sich aus einer absurden Ausgangssituation ergeben. Zwingende

³ So Hugo Friedrichs Charakterisierung avantgardistischer Lyrik (Friedrich 1971, S. 50). Über den offensichtlichen Unterschieden sollte man die tiefer liegenden Gemeinsamkeiten zwischen Mallarmé, den Symbolisten etc. und Unsinnsdichtern wie Morgenstern oder eben Grünwald und Löhner-Beda nicht übersehen.

Voraussetzung dafür ist, daß die Figuren zu Karikaturen überzeichnet werden; sie sind daher fast alle lächerlich, entweder durchgehend oder zumindest in bestimmten Situationen. Da die Hauptfiguren weniger individualisiert sind als in der deutschsprachigen oder französischen Operette, verliert die Liebesthematik an Bedeutung.

The Pirates of Penzance, das vierte Buch, das Gilbert für Sullivan (zwei Jahre nach dem triumphalen Erfolg von *H.M.S. Pinafore*) schrieb⁴, treibt dieses Verfahren auf die Spitze: Mit acht Jahren ist Frederic Piratenlehrling geworden, vertragsgemäß soll seine Ausbildung an seinem einundzwanzigsten Geburtstag enden. Nun kam Frederic aber an einem 29. Februar auf die Welt, kann also nur alle vier Jahre Geburtstag feiern; zum einundzwanzigsten Mal wird das der Fall sein, wenn er achtzig ist, mit einundzwanzig *Jahren* hat er also noch längst nicht ausgelernt (GS, S. 133f.).

Wenn die Piraten Frederic darauf aufmerksam machen, erinnern sie ihn an die ‚Pflicht‘ und treffen damit seinen schwachen Punkt: Irgendwann im Lauf seiner Lehrzeit muß ihm wohl ein Pflichterfüllung verherrlichender zeitgenössischer Roman in die Hände gefallen sein, der ihn tief beeindruckt hat. Darüber, was ‚Pflicht‘ bedeutet, hat er sich allerdings nie Gedanken gemacht, Kants „moralisches Gesetz in mir“⁵ ist ihm gänzlich unbekannt. Pflichterfüllung heißt für ihn: tun, was die jeweiligen Vorgesetzten, die Regierung, die Öffentliche Meinung etc. von ihm verlangen. Deshalb hat er sich bisher bemüht, ein guter Pirat zu sein; nach dem Ende seiner Lehrzeit aber will er die Seeräuberei aufgeben und künftig für Recht und Gesetz kämpfen, wie er seinen alten Kameraden erklärt:

Individually, I love you all with affection unspeakable, but collectively, I look upon you with a disgust that amounts to absolute detestation. Oh! pity me, my beloved friends, for such is my sense of duty that, once out of my indentures, I shall feel myself bound to devote myself heart and soul to your extermination! (GS, S. 107f.)

Wenn ihm seine alten Kumpane scheinbar schlüssig beweisen, daß seine Lehrzeit erst in 59 Jahren endet, wechselt er blutenden Herzens erneut die Seiten und verrät auf der Stelle den Vater Mabels, die ihm ihr Herz geschenkt hat (GS, S. 135).

Frederic funktioniert wie eine Marionette, oder wie ein Roboter, der tut, was man will, wenn man auf den richtigen Knopf drückt. Der Automatismus seiner Wandlung vom Piraten zum aggressiven Gesetzeshüter und zurück ist

4 Zum folgenden vgl. auch Gier 2012c. – Zu stofflichen Parallelen zwischen den *Pirates* und Offenbachs *Brigands* (s. Kap. I, VII) vgl. Porsch 2012 (dessen Inhaltsangaben im übrigen ziemlich ungenau sind).

5 Immanuel Kant, *Critik der praktischen Vernunft* (1788).

komisch, gemäß der Definition von Henri Bergson⁶, der Komik als spannungsvolle Verbindung des Mechanischen mit dem Lebendigen auffaßt. Zugleich steht der Roboter in größtmöglichem Kontrast zum Verliebten, denn verliebter Überschwang ist spontan, unvorhersehbar in seinen Manifestationen. In der Komödie sind die Alten, die auf eine Vernunftheirat drängen, die Roboter (und deshalb zur Komik prädestiniert). Während für Liebende der Grundsatz „Den/Die oder keine/n“ gilt, geht es den Gegenspielern um allgemeine (überindividuelle) Ansprüche: Der Ehemann der Tochter soll reich oder von Adel sein oder eine gute Stellung haben; Fritz ist ihnen ebenso recht wie Hans, wenn beide diese Voraussetzungen erfüllen. Das Mädchen aber verabscheut Hans wie Fritz, weil es Franz und nur Franz erwählt hat. Als verliebter Roboter ist Frederic eine paradoxe Ausnahme.

Freilich ist Liebe ein absolutes Ideal, und die menschliche Existenz ist qua definitione relativ. Die ewige Liebe dauert manchmal nur eine knappe Woche, heißt es in Reynaldo Hahns *Ciboulette* (s. Kap. II), deshalb können auch Verliebte wie z.B. Frederics Mabel komisch sein: Diese etwas überspannte junge Dame scheint zu viele Geschichten von Opfermut und Selbstverleugnung gelesen zu haben. Wenn Frederic sie bittet, bis zum Ende seiner Lehrzeit im Jahr 1940 (wie gesagt, er wäre dann achtzig) auf ihn zu warten („It seems so long!“ bemerkt sie sehr richtig, GS, S. 138), bringt sie zunächst das wesentliche Argument vor: „They have no legal claim“ (Duett, S. 137), läßt sich aber dann von seinem Pflichterfüllungspathos anstecken. Die beiden, die sich für die nächsten knapp sechzig Jahre Lebewohl sagen, spielen ein Rollenspiel (Ballad, S. 138): Er ist gleichsam der Seemann, der auf eine lange Fahrt in unbekannte Weltgegenden geht (oder der Soldat, dessen Regiment in die Kolonien verlegt wird), sie die treue Ehefrau, die einsam zurückbleibt, und beide genießen wollüstig ihre Verzweiflung⁷. Der schlichte, innige Volksliedton von Sullivans Musik ignoriert die Doppelbödigkeit und kann sie auch ignorieren, weil die Stimmung gleich danach, wenn Mabel „by all the Stanleys dead and gone“ schwört, 59 Jahre auf Frederic zu war-

6 Bergson 1924, abrufbar unter: http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf (26.10.2013), S. 35: „Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique“.

7 Auch Stanley, der nach seiner Notlüge, er wäre ein Waisenkind, Nacht für Nacht in der verfallenen Kapelle seines Landguts sitzt und ‚die Ahnen‘ um Verzeihung bittet, weil er Schande über die Familie gebracht habe (S. 128), zitiert einen (aus trivialromantischer Literatur) bekannten Topos. Daß er seine Besetzung erst vor einem Jahr gekauft hat (wobei er die zugehörigen Ahnen miterwarb, wie er meint, ebd.) und erklärt, er hätte den Piraten den Betrug längst eingestanden, „did I not fear that the consequences would be most disastrous to myself“ (ebd.), führt sein Verhalten ad absurdum.

ten (dreimal so lang wie Penelope auf Odysseus), in ziemlich unmotivierten Jubel umschlägt – wobei die Absicht, einander treuzubleiben „Till we are wed⁸, and even after“ (GS, S. 138), die Schwäche von allem Zeitlichen zuzätzlich unterstreicht.

Den Polizisten, die die Piraten fangen sollen, erklärt Mabel (S. 139):

Dearly as I loved him before, his heroic sacrifice to his sense of duty endeared him to me tenfold. He has done his duty. I will do mine. Go ye and do yours.

Mit ihren Reden wie mit ihren Handlungen zitieren die Figuren fast ausnahmslos literarische Klischees, die sie freilich grotesk inadäquat verwenden: Von „heroic sacrifice“ könnte man sprechen, wenn Frederic nach Afrika gehen wollte, um Kranke zu pflegen (nach zeitgenössischen Maßstäben auch, wenn er sich freiwillig zum Kriegsdienst meldete), seine absurde Pflichterfüllung verdient diese Bezeichnung eindeutig nicht.

Auch wenn Mabel und Frederic ein Paar werden, spielen romantische Vorstellungen von Selbstopfer und Erlösung eine Rolle: Das Bild, das sich Frederic vom anderen Geschlecht macht, ist ausschließlich von seiner Kinderfrau Ruth geprägt⁹, die sich bei den Piraten als Mädchen für alles verdingt hat (Song, S. 107). Sie würde ihn nur zu gern heiraten und versucht ihm einzureden, sie wäre schön, aber trotz seiner Unerfahrenheit weiß Frederic doch, daß ein Einundzwanzigjähriger eher ein Mädchen von siebzehn als eine Frau von 47 zu heiraten pflegt (S. 111). Wenn die Töchter von Major-General Stanley auftauchen, ist er (komisch) überwältigt. Die Art, wie er versucht, eine von ihnen für sich einzunehmen:

Oh, is there not one maiden breast / Which does not feel the moral beauty / Of making worldly interest / Subordinate to sense of duty? / Who would not give up willingly / All matrimonial ambition, / To rescue such a one as I / From his unfortunate position? (S. 115)

dürfte auf die meisten jungen Damen nicht sonderlich verlockend wirken, und Kate, Edith und Isabel zeigen auch wenig Neigung, darauf einzugehen¹⁰. Für die schwärmerische Mabel dagegen ist die Möglichkeit, eine verlorene Seele zu retten, genau das Richtige – vielleicht nimmt

8 Und nicht „dead“, wie man eher erwarten würde.

9 An seine Mutter, und an alle anderen Frauen und Mädchen, die er in seinen ersten acht Lebensjahren gekannt haben muß, erinnert er sich anscheinend nicht, und die Piraten haben ihn offenbar in dreizehn Jahren nie mit an Land genommen, wo er Frauen hätte sehen können. Die Unwahrscheinlichkeit unterstreicht, daß Gilbert keine realistische Darstellung erstrebt, sondern literarische Muster (hier den Schwanktypus „Junge weiß nichts von Frauen“) herbeizitiert, vgl. Gier 2012c, S. 41.

10 Daß auch sie nicht davor gefeit sind, sich ihre Alltagswelt abenteuerlich wie in Romanen und Reiseberichten zurechtzuphantasieren, beweist Kates Kommentar (sie haben den Nachmittagsspaziergang an der Küste offenbar etwas weiter ausgedehnt als sonst): „But how thoroughly delightful it is to be so entirely alone! Why, in all probability we are the first human beings who ever set foot on this enchanting spot (S. 114)“. Vermutlich hält sie sich für die Tochter von Sir Henry Morton Stanley.

sie ihn aber auch bloß, weil ihr „Yes, one!“ nach Frederics wiederholter, verzweifelter Frage: „Not one?“ und dem „No, no!“ der Schwestern ihr die Möglichkeit zu einem höchst wirkungsvoll melodramatischen Auftritt gibt. Der Trost, den sie ihm spendet, klingt wie eine Predigt der Heilsarmee:

Poor wandering one! / Though thou hast surely strayed, / Take heart of grace, / Thy steps retrace, / Poor wandering one! (S. 117)

Sullivan vertont das nun aber als virtuose Koloraturarie in munterem Dreivierteltakt – Mabel berauscht sich offenbar an der Brillanz ihres eigenen Gesangs wie an der Pose der barmherzigen Schwester, die sie einnimmt¹¹.

Auffällig viel Raum nimmt im Libretto sprachlich Zweideutiges oder Mißverständliches ein; Möglichkeiten, Grenzen und Unschärfen der Sprache scheinen Gilberts eigentliches Thema zu sein. Frederic führt nicht nur ständig das Wort „duty“ im Mund, ohne genau zu wissen, was es bedeutet. Daß der Junge überhaupt Pirat geworden ist, liegt daran, daß Ruth ein wenig schwerhörig ist: Frederics Vater hatte sie beauftragt, ihn zu einem Seelotsen (*pilot*) in die Lehre zu geben, sie verstand aber *pirate*.

Hier zeigt sich erneut der dezidiert antirealistische Charakter von Gilberts Libretto: Natürlich hätte selbst ein nicht allzu gescheites Kindermädchen in diesem Fall nachgefragt. Es wäre auch schwer gewesen, mit den Piraten Kontakt aufzunehmen – im Hafen lag deren Schiff ganz sicher nicht¹². Solange es noch Piraten gab, haben sie zweifellos hin und wieder junge Leute angelert; daß sie aber mit einem kleinen Jungen einen Lehrvertrag abgeschlossen haben sollten wie irgendein Metzger oder Schneider, kann man sich schwer vorstellen.

Die Piraten haben es sich zum Prinzip gemacht, niemals Waisen etwas wegzunehmen, weil sie selbst Waisen sind. Das hat sich natürlich herumgesprochen (vgl. GS, S. 108), nicht nur Vater Stanley appelliert als „lonely orphan boy“ (Solo, GS, S. 124) an das Mitleid der Banditen, die ihm seine Töchter wegheiraten wollen. Englische Wörterbücher definieren *orphan* als „a *child* who has lost both parents through death“¹³; die Bezeichnung ist auf jene Lebensphase anwendbar, in der üblicherweise die Eltern für den Lebensunterhalt von Kindern aufkommen, also etwa bis zur Volljährigkeit, allenfalls auch etwas länger. Wer nicht das Pech oder das Glück hat, jung zu

11 Dazu Saremba 1993, S. 148f. Vielleicht kann man die Koloraturen wie ihren theatralischen Auftritt auch als Indiz dafür sehen, daß die Ehe der beiden nicht ganz so langweilig wird, wie Mabels fromme Lehren vermuten lassen.

12 Schon der Titel *The Pirates of Penzance* ist eine *contradictio in adiecto*: Im späten 19. Jahrhundert gab es in England längst keine Piraten mehr, weder in Penzance an der Südwestspitze Cornwalls noch anderswo.

13 *Websters's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, New York / Avenel 1989 s.v.; Hervorhebung A.G.

sterben, wird mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit irgendwann seine Eltern begraben müssen; der Major-General ist vermutlich ein Mann in den Fünfzigern, daß sein Vater, seine Mutter oder beide noch leben, ist kaum anzunehmen. Dennoch wirkt es grotesk, wenn sich ein Witwer und Vater heiratsfähiger Töchter als ‚Waisenjunge‘ bezeichnet und damit auch noch durchkommt. Um ihre löblichen humanitären Ambitionen mit ihren Geschäftsinteressen vereinbaren zu können, hätten die Piraten sich vorab auf eine sinnvolle Definition von *orphan* einigen müssen.

Nicht nur die unscharfe Bedeutung, auch die Homophonie des Substantivs *orphan* und des Adverbs *often* sorgt für Verwirrung, die in einer komischen Szene breit ausgespielt wird (GS, S. 123f.):

GENERAL. [...] have you ever known what it is to be an orphan?

KING. Often!

GEN. Yes, orphan. Have you ever known what it is to be one?

KING. I say, often.

ALL (*disgusted*). Often, often, often. (*Turning away.*)

GEN. I don't think we quite understand one another. I ask you, have you ever known what it is to be an orphan, and you say "orphan". As I understand you, you are merely repeating the word "orphan" to show that you understand me.

KING. I didn't repeat the word often.

GEN. Pardon me, you did indeed.

KING. I only repeated it once.

GEN. True, but you repeated it.

KING. But not often.

GEN. Stop: I think I see where we are getting confused. When you said "orphan", did you mean "orphan"—a person who has lost his parents, or "often"—frequently?

KING. Ah! I beg pardon—I see what you mean—frequently.

GEN. Ah! you said often—frequently.

KING. No, only once.

GEN. (*irritated*). Exactly—you said often, frequently, only once.

Zuletzt entsteht zusätzliche Konfusion dadurch, daß der Piratenhauptide die Bedeutungsangabe „frequently“ (metasprachliche Funktion) als Beschreibung eines Sachverhalts (referentielle Funktion) mißversteht. Komisch inadäquat ist im übrigen, daß ein gesetzloser, blutrünstiger Pirat und das ihm ausgelieferte Opfer gewissermaßen akademisch (und sehr höflich) ein Problem sprachlicher Kommunikation lösen – fast ist hier schon zu ahnen, was sich zuletzt herausstellt (und das glückliche Ende ermöglicht): Die Piraten sind wohlgezogene Adlige, die über die Stränge geschlagen haben (S. 146).

In Sullivans berühmtestem *patter song* (S. 120-122) stellt sich Stanley als „the very model of a modern Major-General“ vor: Er verfügt über Fak-

tenwissen auf vielen, auch entlegenen Gebieten, das allerdings im Kriegsfall nahezu nutzlos wäre,

For my military knowledge, though I'm plucky and adventury, / Has only been brought down to the beginning of the century.

Im übrigen scheint er eher an kuriosen Details als an sinnstiftenden Zusammenhängen interessiert, und seinen großen Wortschatz nutzt er vor allem zum virtuosen Spiel mit überraschenden Reimen (damit hat Gilbert wohl seine eigene Vorliebe für solche Kunststücke ironisiert):

I know our mythic history, King Arthur's and Sir Caradoc's, / I answer hard acrostics, I've a pretty taste for paradox, / I quote in elegiacs all the crimes of Heliogabalus, / In conics I can floor peculiarities parabolous. / I can tell undoubted Raphaels from Gerard Dows and Zoffanies¹⁴, / I know the croaking chorus from the *Frogs* of Aristophanes, / Then I can hum a fugue of which I've heard the music's din afore, / And whistle all the airs from that infernal nonsense *Pinafore*. (S. 121)

Nicht nur mit dem augenzwinkernden Verweis der Autoren auf ihr früheres Stück, der die Strophe beschließt, schreibt Stanley sich eine Fähigkeit zu, mit der man vielleicht in Gesellschaft brillieren kann (mit dem „Brekekekex coax coax“ aus den *Fröschen* kann er möglicherweise junge Damen amüsieren), die aber keinen praktischen Nutzen hat und auch keine vertieften Studien voraussetzt (Stanley summt oder pfeift, er spielt nicht Geige wie z.B. Sherlock Holmes). Gilbert portraitiert in ihm durchaus kritisch die moderne (verbürgerlichte) Variante des von Baldassare Castiglione portraitierten Hofmanns¹⁵, der in allen Künsten dilettiert, ohne sich an eine zu verlieren.

Wer spricht, hat nicht notwendigerweise etwas zu sagen. Wenn Stanley beim Tee oder im Rauchsalon über Heliogabal plaudert und die Distichen über dessen Verbrechen zitiert, posiert er als klassisch Gebildeter, allenfalls in zweiter Linie hat er die Absicht, den Zuhörern etwas für sie Interessantes mitzuteilen. Seine Töchter können drauflosschwatzen und dabei an etwas ganz anderes denken: Nachdem Mabel Frederic ihre Liebe erklärt hat, schlägt Kate (aus durchaus egoistischen Motiven: „Her case may, any day, / Be yours, my dear, or mine“, S. 117) den Schwestern vor, die beiden einen Moment allein zu lassen; die Mädchen entfernen sich zwar nicht, aber sie schließen die Augen und reden vom Wetter. Natürlich sind sie neugierig und spitzen die Ohren, während sie vor sich hin schnattern.

14 Bilder Dows (oder Dous, 1613-1675) oder Zoffanys (1733-1810) von Werken Raffaels zu unterscheiden, ist wahrlich keine große Kunst.

15 Vgl. *Il libro del cortigiano*, 1528; Übersetzung (z.B.) *Das Buch vom Hofmann*, dt. von F. Baumgart, München 1986.

The Pirates of Penzance setzt eine dezidiert antirealistische Märchenwelt in Szene, die allerdings nicht heil ist: Obwohl keineswegs unsympathisch, sind die meisten Figuren egozentrisch, präntiös und dabei ziemlich mit-telmäßig. Eher noch als die ehrbaren Bürger scheinen die Piraten Respekt zu verdienen¹⁶, obwohl sie sich zuletzt als Peers und Ehemänner bereitwil-lig in die Gesellschaft reintegrieren. Aus einer disparaten Fülle literarischer Zitate und Anspielungen, die sich gegenseitig aufheben, setzt Gilbert ein absurdes Geschehen zusammen, das letztlich leerläuft: Der naive Frederic, der nie eine junge Frau gesehen hat, wäre ein leichtes Opfer für Ruth, die, brächte sie ihn dazu, sie zu heiraten, sein Leben ruinieren könnte; wenn aber Mabel beschlossen hat, ihn zu ‚retten‘, stellt er sich plötzlich gar nicht mehr so ungeschickt an. Frederics Entschluß, die Piraten zu vernichten, die ihn immer gut behandelt haben, ist komisch, weil er folgenlos bleibt; Stanley richtet trotz seiner Unfähigkeit und Feigheit keinen Schaden an, weil er kein militärisches Kommando ausübt. Dabei ist der Kerl in seiner aufgeblasenen Selbstgefälligkeit, mit seiner kindlichen Freude an gesuchten Reimen so un-terhaltsam, daß man ihm nicht böse sein kann; man fühlt sich an Fords Be-merkung zu Falstaff erinnert: „Se non ridessi ti sconquasserei!“ [*Ich würde dich zerschmettern, wenn ich nicht so lachen müßte*]¹⁷ Den Piraten macht es ihr Sportsgeist unmöglich, Böses zu tun: Niemals würden sie Schwächere angreifen, und gegen Stärkere ziehen sie natürlich den kürzeren, gibt Frederic ihnen zu bedenken (S. 108). Haben sie doch einmal (man fragt sich, wie) ein Schiff gekapert, nutzt die Besatzung unweigerlich ihre bekannte Schwäche für Waisenkinder aus (ebd.).

Manches läßt sich hier durchaus zeit- und gesellschaftskritisch verste-hen; wichtiger ist allerdings, daß Gilbert mit gutgelauntem Pessimismus ein negatives Bild der menschlichen Natur an sich entwirft, das auch durch die Liebe nicht aufgehellt wird. Das prekäre Gleichgewicht in den (besseren) deutschsprachigen und französischen Operetten, die an die Möglichkeit der Liebe zugleich glauben und nicht glauben und zumindest den flüchtigen Mo-ment verliebter Euphorie als real in Szene setzen, ist bei Gilbert aufgehoben: Verliebtheit scheint (Selbst-)Täuschung, wie alles andere.

Die Musik hellt das düstere Panorama zumindest stellenweise auf: Der Jubel, mit dem Frederic und Mabel voneinander Abschied nehmen (S. 138,

16 Die Behauptung des Pirate King (Song, S. 110f.): „many a king on a first-class throne, / If he wants to call his crown his own, / Must manage somehow to get through / More dirty work than I ever do“ bleibt unwidersprochen und mag durchaus zutreffen.

17 Giuseppe Verdi, *Falstaff*, 1893, Arrigo Boito (Giuseppe Verdi, *Libretti*, con un saggio di Philip Gossett [Oscar classici, 516], Milano 2000, S. 475).

s.o.), übertönt das skeptische „Till we are wed, and even after“, wenn man nicht sehr genau hinhört.

Josephine in *H.M.S. Pinafore* (GS, S. 90) liebt Ralph Rackstraw, den sie für einen einfachen Matrosen hält, und hat versprochen, ihm anzugehören; wenn sie an den unvermeidlichen sozialen Abstieg und den Verlust des gewohnten Komforts in einer solchen Ehe denkt, wird ihr allerdings mulmig. Sir Joseph Porter, K.C.B., der Erste Lord der Admiralität, hat um Josephines Hand angehalten; die offensichtliche Befangenheit des Mädchens hat ihr Vater als natürliche Reaktion auf den hohen Rang des Bewerbers zu erklären versucht, weshalb Sir Joseph ihr versichert, Liebe hebe alle Standesschranken auf. Josephine bezieht das auf sich und Ralph und zögert nicht länger. Das folgende Terzett (S. 90-92) beruht auf falschen Voraussetzungen: Sir Joseph und Josephines Vater glauben, sie wäre zu der geplanten Heirat bereit, und suchen sie in diesem Entschluß zu bestärken. Dennoch drückt die Melodie, auf die nacheinander Captain Corcoran (der Vater), Sir Joseph und Josephine jeweils ihre Strophe singen, nicht das Kalkül der beiden Männer, sondern einzig Josephines verliebte Euphorie und ihre optimistischen Erwartungen für eine gemeinsame Zukunft mit Ralph aus. – Zahlreiche ähnliche Passagen ließen sich namhaft machen (man denke nur noch an den ganz unironischen Ausdruck des Begehrens im – italienisch gesungenen – Entrée-Duett Marcos und Giuseppes [mit Damenchor] in den *Gondoliers*, GS, S. 502).

ABSURDITÄT

Bekanntlich begriff Ferruccio Busoni¹⁸ das Musiktheater als seinem Wesen nach antirealistische Kunstform:

Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen, als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen, sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist. Der Zauberspiegel für die ernste Oper, der Lachspiegel für die heitere. Und lasset Tanz und Maskenspiel und Spuk mit eingeflochten sein, auf daß der Zuschauer der anmutigen Lüge auf jedem Schritt gewahr bleibe und nicht sich ihr hingebende wie einem Erlebnis.

Hier wie anderswo wird man eine Trennung zwischen heiterer Oper und Operette weder vornehmen können noch wollen. Der Lachspiegel kann die Erscheinung der Figuren mehr oder weniger stark verzerren: Der aggressive Witz der Librettisten Offenbachs und seiner Nachfolger oder W.S. Gilberts wird im deutschsprachigen Raum gern treuherzig abgemildert. Selbst bei Offenbach mögen wir uns in den Liebenden allenfalls wiedererkennen, während die Vertreter der Staatsgewalt oft als Karikaturen (oder Fratzen) erscheinen.

Im deutschen Sprachraum wird die Operetten-Komik kaum, bei Offenbach gelegentlich, bei seinen französischen Nachfolgern selten bis zur Absur-

¹⁸ Busoni 1916, S. 18f.; abrufbar unter http://de.wikisource.org/wiki/Entwurf_einer_neuen_Ästhetik_der_Tonkunst (26.10.2013).

dität gesteigert. Keiner aber geht in dieser Hinsicht so weit wie Gilbert. Nur er löst seine Intrigen mit so verquerer Logik auf wie im *Mikado*, wo Ko-Ko dem Herrscher erklärt, warum er ihm die Hinrichtung Nanki-Poos (der lebt und sich bester Gesundheit erfreut) gemeldet hat:

It's like this: When your Majesty says, "Let a thing be done," it's as good as done—practically, it *is* done—because your Majesty's will is law. Your Majesty says, "Kill a gentleman," and a gentleman is told off to be killed. Consequently, that gentleman is as good as dead—practically, he *is* dead—and if he is dead, why not say so? (GS, S. 371)¹⁹.

Für die Mechanisierung des Lebendigen, die wir in den *Pirates of Penzance* beobachtet haben und die nach Bergson das Wesen der Komik ausmacht (s.o.), bieten Gilberts Libretti zahllose Beispiele.

Alexis in *The Sorcerer* (1877) vertritt die zweifellos richtige These: „true happiness comes of true love, and true love should be independent of external influences“ (GS, S. 34). Er beschränkt sich aber nicht darauf zu fordern, daß Unterschiede der sozialen Stellung, Vermögensverhältnisse, Bildung, des Alters etc. einer Verbindung Liebender nicht im Weg stehen sollten; sondern er verabreicht der Bevölkerung eines ganzen Dorfs einen Zaubertrank, der in jedem einzelnen übermächtige Leidenschaft für die erste Person erzeugt, die ihm nach dem Schlaf, der auf die Einnahme folgt, vor die Augen kommt: Also lieben junge Frauen alte Männer, adlige Damen Tagelöhner etc., mit vorhersehbar desaströsen Folgen. – Das Milchmädchen Patience (*Patience or Bunthorne's Bride*, 1881) hört von Lady Angela, einer der „rapturous maidens“, die den von Gilbert karikierten Ästhetizismus verkörpern²⁰, Liebe müsse selbstlos sein (GS, S. 167). Das aber, so ihre Überlegung, ist nur möglich, wenn man sich einen möglichst unattraktiven Partner wählt – ihr Kinderfreund, der Dichter Grosvenor, den sie ebensowenig vergessen hat wie er sie, kommt folglich nicht in Frage²¹:

PATIENCE. Why, you are perfection! A source of endless ecstasy to all who know you!

GROSVENOR. I know I am. Well?

PAT. Then, bless my heart, there can be nothing unselfish in loving you!

GROS. Merciful powers! I never thought of that!

PAT. To monopolize those features on which all women love to linger! It would be unpardonable!

GROS. Why, so it would! Oh, fatal perfection, again you interpose between me and my happiness!

PAT. Oh, if you were but a thought less beautiful than you are!

GROS. Would that I were; but candour compels me to admit that I'm not!

PAT. Our duty is clear; we must part, and for ever! (S. 170f.)

19 Noch eleganter ist die Lösung in *Ruddigore*, s. Kap. II.

20 Vgl. Haill 2011, S. 220f.; sowie ebd., passim.

21 Neben der verqueren Milchmädchen-Logik ist hier natürlich auch die Selbstgefälligkeit des eiteln Grosvenor komisch.

Sie entscheidet sich deshalb für den ‚Ästheten‘ Bunthorne, den sie nicht mag (S. 176). Glücklicherweise verändern sich beide Männer radikal: Grosvenor wird „An every-day young man: / A commonplace type“ (S. 196), den zu lieben hinreichend selbstlos ist, während Bunthorne sich zu einem Ästhetizismus „of the most pastoral kind“ bekehrt (S. 197); Liebe zu ihm wäre künftig „a pleasure—a rapture—an ecstasy“ (ebd.), somit ohne jedes Verdienst. Patience kann sich also endlich Grosvenor zuwenden.

Die Welt der Savoy Operas ist mit absurder Konsequenz organisiert: Als Sohn einer Elfe und eines Sterblichen ist Strephon (*Iolanthe*, 1882) ein Elf bis zur Taille, seine Beine dagegen sind sterblich (und kommen z.B. nicht nach, wenn er versucht, durch ein Schlüsselloch zu schlüpfen, GS, S. 209)²². Wenn sich (in *H.M.S. Pinafore*) herausstellt, daß Captain Corcoran und Ralph Rackstraw als Kleinkinder vertauscht wurden, wird auf der Stelle Ralph zum Kapitän befördert, Corcoran zum Matrosen degradiert (S. 100).

Die beiden kleinen Jungen erhielten ihre falschen Namen (warum, wird nicht gesagt) vom Kindermädchen „Little Buttercup“, die damals „young and charming“ war (S. 99), aber jedenfalls ihre Mutter sein könnte; dennoch wird sie zuletzt Corcorans Frau (S. 101f.; er verspricht – mit einer Reminiszenz seines Auftrittslieds, S. 69f. –, ihr „hardly ever“ untreu zu sein). Ralph, den Josephine leidenschaftlich liebt, dürfte exakt so alt sein wie ihr Vater. – Wenn sie Corcoran ihre Gefühle für den (angeblichen) Matrosen gesteht, gibt er zu bedenken:

A man in that station may be brave and worthy, but at every step he would commit solecisms that society would never pardon (S. 72).

Nun drückt sich Ralph aber weit elaborierter aus als alle anderen Figuren²³, wenn er Josephine seine Liebe gesteht, was ihre Reaktion e contrario unterstreicht:

I am poor in the essence of happiness, lady—rich only in never-ending unrest. In me there meet a combination of antithetical elements which are at eternal war with one another. Driven hither by objective influences—thither by subjective emotions—wafted one moment into blazing day, by mocking hope—plunged the next into the Cimmerian darkness of tangible despair, I am but a living ganglion of irreconcilable antagonisms. I hope I make myself clear, lady?

JOSEPHINE. Perfectly. (*Aside.*) His simple eloquence goes to my heart. [...] (S. 80)

Im Japan des *Mikado* ist Ko-Ko, ein ehemaliger Schneider, zum Oberscharfrichter von Titi-pu ernannt worden; er nimmt damit den höchsten Rang in der Beamtenhierarchie ein. Die anderen Würdenträger betrachten es als unzumutbar, unter einem Mann von so niederer Herkunft zu dienen, und treten geschlossen zurück; einzig Poo-Bah bleibt als „Lord High Everything Else“ im Amt. Daß seine unterschiedlichen Funktionen nicht leicht unter einen Hut zu bringen sind, zeigt die Diskussion darüber, wer die Kosten für Ko-Kos Hochzeit tragen soll:

22 Das wirkt sich auch auf seine politischen Überzeugungen aus: „down to the waist, I’m a Tory of the most determined description, but my legs are a couple of confounded Radicals“, ebd.

23 Er zitiert auch Shakespeares *Merchant of Venice*, s. Kap. III.

POOH.BA. Of course, as First Lord of the Treasure, I could propose a special vote that would cover all expenses, if it were not that, as Leader of the Opposition, it would be my duty to resist it, tooth and nail. Or, as Paymaster-General, I could so cook the accounts that, as Lord High Auditor, I should never discover the fraud. But then, as Archbishop of Titipu, it would be my duty to denounce my dishonesty and give myself into my own custody as First Commissioner of Police²⁴ (S. 325f.).

Pastor Smithson in Audrans *Miss Helyett* hat seiner Tochter beigebracht, daß es für jede Frau einen und nur einen Mann irgendwo auf der Welt gibt, dem sie früher oder später begegnen wird. Wenn ein Unbekannter ihr bei einem Sturz (auf ein klein wenig kompromittierende Weise) zu Hilfe kommt, greift ein komischer Automatismus (im Sinne Bergsons): Ihr Retter muß der ihr bestimmte Partner sein, folglich darf sie nur ihn allein heiraten²⁵ (glücklicherweise ist das genau der, den sie will). – In *Cox and Box* (Arthur Sullivan, 1866) hat der Librettist F.C. Burnand den schicksalhaften Zufall potenzierend zum baren Unsinn gesteigert (s.u.).

Gilbert wie Offenbach setzen Figuren von unbekümmerter, ja fröhlicher Grausamkeit in Szene, wodurch die Realität des Todes negiert wird: Der Mikado hat die Todesstrafe für außereheliches Flirten eingeführt (GS, S. 318); er hat außerdem verfügt, daß die Frauen von Männern, die enthauptet werden, auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden sollen (S. 352f.). Es macht ihm erkennbar Spaß, sich Strafen auszudenken, wobei er eine ‚japanische‘ Variante des Danteschen Contrappasso zugrundelegt („To let the punishment fit the crime“, S. 355-357): Daß Schwätzer von zehn Uhr morgens bis vier Uhr nachmittags Predigten „mystischer Deutscher“ anhören müssen, scheint noch harmlos; Quacksalbern, die Wunderkuren anpreisen, sollen von „verängstigten Amateuren“ alle Zähne gezogen werden; wer beim Billardspiel betrügt, muß in einem Verlies auf einem unebenen Tisch, mit krummen Stöcken und elliptischen Bällen spielen, und anderes mehr. Wenn klar wird, daß es sich bei dem jungen Mann, den Ko-Ko angeblich hingerichtet hat, um den Kronprinzen handelt, ist sein Vater überhaupt nicht ärgerlich: Der Oberscharfrichter konnte unmöglich wissen, wer der Delinquent wirklich war (S. 361f.). Dennoch sollen die Verantwortlichen hingerichtet werden, und der Herrscher denkt bereits über eine aparte Todesart nach: „etwas Lustiges, das aber lange dauert, entweder mit siedendem Öl oder geschmolzenem Blei“ (S. 362).

24 Vgl. auch die Diskussion, die der Lord Chancellor in *Iolanthe* als Bewerber um die Hand von Phyllis mit sich selbst als dem Amtsvormund der jungen Dame führt, S. 250f.

25 Dabei scheut Smithson nicht davor zurück, das Schicksal zu überlisten, denn er ermuntert den Amerikaner James, der seit langem vergeblich um seine Tochter wirbt, sich für den „homme de la montagne“ auszugeben.

Auch Katisha, die der Thronerbe nicht heiraten will, ist „a little teeny weeny wee bit bloodthirsty“ (S. 369). Ob Ko-Ko überhaupt in der Lage wäre, jemanden zu enthaupten, scheint fraglich (er selbst wurde wegen Flirtens zum Tode verurteilt, hinter seiner Erhebung zum Scharfrichter stand die – völlig logische – Erwägung: „Who’s next to be decapitated / Cannot cut off another’s head / Until he’s cut his own off“, Song Pish-Tush, S. 319); wenn der Mikado eine Hinrichtung verlangt, läßt Ko-Ko Nanki-Poo lieber entkommen und fingiert seinen Tod (S. 352f.). Dennoch führt er vorsorglich die berühmte „little list“ von Leuten, deren Ende für die Gesellschaft keinen Verlust bedeuten würde („the pestilential nuisances who write for autographs– / All people who have flabby hands and irritating laughs–“, etc., Song, S. 323f.).

Offenbachs Blaubart (*Barbe-bleue*) will mit einer Frau nicht anders denn in rechter Ehe zusammensein; da er seine jeweiligen Gattinnen schnell satt bekommt und sich andererseits ständig neu verliebt, bleibt ihm gar nichts anderes übrig, als seine Ehefrauen in immer kürzeren Abständen von seinem Astrologen beseitigen zu lassen. – Dem Volk der Sechsendreißig Königreiche (Emmanuel Chabrier, *L’Étoile*, 1877) macht das Schauspiel einer „kleinen Hinrichtung“, das ihnen König Ouf I. jedes Jahr zu seinem Namenstag (Sankt Ouf) bietet, viel Spaß (I 2, S. 16):

Je me souviens même que l’année dernière ça a été d’un gai!... Jusqu’au condamné qui était enchanté!... Il m’a dit: “Eh bien, c’est très gentil, je reviendrai!” Malheureusement, il n’en est pas revenu!... [*Ich kann mich sogar erinnern, wie lustig es im letzten Jahr war!... Sogar der Verurteilte war ganz entzückt! Er sagte zu mir: „Na, das ist wirklich hübsch hier, ich komme wieder!“ Leider hat er’s nicht überstanden.*]

Der König scheint sich eine gleichsam kindliche Vorstellung vom Sterben zu machen. Wenn er (im fliegenden Händler Lazuli) endlich einen Todeskandidaten gefunden hat, präsentiert er ihm (I 12, Nr. 6, Couplets) geradezu liebevoll den Sessel mit dem ausfahrbaren Pflock („une tige fort belle“), der den Delinquenten pfählt, wenn er „sich die Mühe macht, darin Platz zu nehmen“ (Refrain: „Donnez vous la... / Donnez-vous la... / Donnez-vous la peine de vous asseoir“). Wenn Ouf die Vollstreckung aussetzt, sind die Schaulustigen enttäuscht; er versöhnt sie mit dem Versprechen, daß es dafür im folgenden Jahr zwei Hinrichtungen geben wird (I 13, S. 54).

In einer scheinbar ausweglosen Situation erwägt das Liebespaar Manola und Miguel (Lecocq, *Le Jour et la nuit*) einen Doppelsuizid (Duett Nr. 7). Die Aufforderung „Tuons-nous“ (zwei Sechzehntel, eine Achtel auf denselben Ton) wird (von ihr, von ihm oder von beiden) insgesamt 27mal (in 116 Takten) vorgebracht; dazwischen suchen sie nach Argumenten, die eine solche Tat vernünftig erscheinen lassen: Nach ihrem Tod werden sie treuen Liebenden als Vorbild dienen, es wird heißen: Sie wollten lieber vom Leben als von ihrer Liebe lassen. Außerdem: Wer weiß, was die Zukunft bringt? Vielleicht würden sie einander untreu werden, sich anderen Partnern zuwenden. Daß es sich doch wohl kaum lohnt, sein Leben für eine Liebe zu opfern, in die man von vornherein so wenig Vertrauen setzt, fällt ihnen nicht auf. Für Manola und Miguel ist ihr eigener Tod ebenso wenig real wie für Ouf I^{er} oder den Mi-

kado der Tod anderer. Zum Glück kommen die Verliebten nicht dazu, ihren Plan in die Tat umzusetzen²⁶.

Gewollt absurd sind auch manche utopischen Entwürfe.

Allzuviel ist den Librettisten für die Zukunftsvisionen des „alten Bergmanns“ in Zellers *Obersteiger* (2) Nr. 14, fehlt (1) nicht eingefallen: Eheprobleme wird es irgendwann nicht mehr geben,

Denn Jeder kriegt zum neuen Jahr / Eine neue Frau, eine jüng're gar. / Wem diese auch zuwider wird, / Der tauscht sich's um ganz ungenirt. / Wer Sonntags nur möcht' Eh'mann sein, / Dem muss der Staat eine Gattin leih'n!

Auch die Schilderung einer Ehe zu dritt in Walter W. Goetzes später Operette *Liebe im Dreiklang* (1950) hält sich brav an die Erwartungen eines spießbürgerlichen Publikums (Hannes wird mit Rosamunde und Hildegunde nicht glücklich, weil jede ihn für sich allein haben will).

In der erfolgreichsten Nummer aus Werner Richard Heymanns Operette *Florestan I^{er} Prince de Monaco* (Nr. 1: Fox-trot „Amusez-vous“) entwirft Albert Willemetz das Bild eines nur dem unbeschwerten Lebensgenuß geweihten Ortes²⁷, wie ihn Fürst Florestan habe schaffen wollen²⁸; die dritte Strophe propagiert eine Zeitung, in der nur gute Nachrichten veröffentlicht werden sollten, in der vierten wird eine Reform des Unterrichtswesens vorgeschlagen: Gelehrt werden soll künftig vor allem, wie man es anstellt, glücklich zu werden.

General Fritz, der kurz vorher noch einfacher Soldat war (Offenbach, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*), besiegt die feindliche Armee unorthodox

26 Vgl. auch Antonin (Reynaldo Hahn, *Ciboulette*), der hofft, durch seinen Suizid Ciboulette zurückzugewinnen, und die Tatsache, daß er dann tot wäre, bagatellisiert (s. Kap. II).

27 Vgl. die erste Strophe: „Que ça serait charmant, sur terre, / Un pays où les gens n' viendraient / Que par plaisir pour se distraire, / Où dans ce but, tout serait fait. / Combien ça serait sympathique / Un pays où l' on n' s' occup' rait / Ni d' affair' s' ni de politique / Où, sans arrêt, l' on se r' pos' rait!“

28 Florestan Ier (1785-1856, Fürst 1841-1856, vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Florestan_I,_Prince_of_Monaco, 27.10.2013), der (in der Zeit, als das revolutionäre Frankreich das Fürstentum besetzt hielt, 1793-1814) Schauspieler gewesen war, eignet sich zwar als Propagandist eines Landes ohne Politik und Geschäfte; es war aber sein Sohn und Nachfolger Charles III, der (unmittelbar nach seinem Regierungsantritt 1856, vgl. http://fr.wikipedia.org/wiki/Casino_de_Monte-Carlo, 27.10.2013) die Erlaubnis zur Eröffnung einer Spielbank gab und damit die Grundlage für den Aufstieg Monte-Carlos zum Treffpunkt der eleganten Welt legte (auch die Abschaffung aller Steuern im Fürstentum, von der in der zweiten Strophe von „Amusez-vous“ die Rede ist, erfolgte erst unter Charles III).

aber effektiv: Da er den Feinden seine Wein- und Schnapsvorräte²⁹ in die Hände gespielt hat, sind sie im entscheidenden Moment kampfunfähig:

Ah! la bataille fut bouffonne! / On en poussait / Un, tout tombait. / Du reste, on n'a tué personne: / C'eût été mal!... [Die Schlacht war wirklich lustig! Man brauchte nur einen anzustoßen, schon fielen sie alle um. Im übrigen haben wir keinen getötet; das wäre nicht richtig gewesen...]

berichtet Fritz in seinem, in „schlendernden Zweivierteln“³⁰ gesungenen, Rondeau (MH II, S. 241f.), wobei der Zeilensprung („On en poussait / Un“) das rhythmische Äquivalent zum Sturz der schwankenden Gestalten liefert. Das Schlachtfeld (*champ de bataille*) wird zum Flaschenfeld, zum *champ des bouteilles*. Bedauerlicherweise dürfte die Methode in modernen Kriegen kaum praktikabel sein.

ALBERNHEIT

Albernheit setzt die Gesetze der Logik und die Verbindlichkeit alltagsweltlicher Erfahrung außer Kraft und hat insofern etwas Befreiendes: Was ist der Unterschied zwischen einem Elefanten und einem Briefkasten? – Sie können beide nicht Radfahren. Der Dialog zwischen Bobinet (in der Uniform eines Schweizer Admirals) und seinem Gast, dem Baron de Gondremarck (Offenbach, *La Vie parisienne* III 10, MH IV, S. 349f.) steht dem nicht nach:

BARON. [...] Vous avez de beaux éperons...

BOBINET. Cela fait bien.

BARON. Je ne dis pas le contraire; mais je croyais que les amiraux n'en portaient pas.

BOBINET. Dans les pays qui ont une marine; mais, la Suisse n'en ayant pas...

BARON. C'est juste!... mais alors...

BOBINET (*avec hauteur*). Mais alors?...

BARON. Si la Suisse n'a pas de marine, comment êtes-vous amiral?

BOBINET. C'est de naissance!

[BARON. *Sie haben schöne Sporen...* BOB. *Die machen was her.* Baron. *Das bestreite ich nicht; aber ich dachte, Admiräle trügen keine*³¹. BOB. *In den Ländern, die eine Marine haben; aber da die Schweiz keine hat...* BARON. *Das stimmt! aber dann...* BOB. (hochmütig) *Aber dann?* BARON. *Wenn die Schweiz keine Marine hat, wie können Sie dann Admiral sein?* BOB. *Das bin ich schon seit meiner Geburt.*]

29 Je 150.000 Flaschen Wein und Schnaps für eine Armee von 120.000 Mann, präzisiert er (MH II, S. 241); wenn sie alles ausgetrunken haben, wundert es einen nicht, daß sie am nächsten Tag nicht mehr stehen konnten.

30 Klotz 2004, S. 31.

31 Schon im *Pont des soupirs* ((1) I 6) soll derjenige, der Anspruch auf die vom Rat der Zehn auf Cornarini ausgesetzte Kopfprämie erhebt, zum Beweis für seinen Tod den Ring und die Sporen des Admirals vorweisen (womit, nebenbei bemerkt, Bobinets Aussage, nur Admiräle aus Ländern, die keine Marine haben, trügen Sporen, falsifiziert wird).

Die Geschichte, die *La Vie parisienne* erzählt, ist nicht sehr wahrscheinlich, aber auch nicht schlechterdings unmöglich. Wenn die schwedischen Touristen wirklich annehmen, daß Gardefeus Wohnung eine *Dépendance* des Grand Hôtel ist (vgl. II 6, MH IV, S. 294f.), sind sie sehr naiv, aber da die Gondremarck zweifellos ihre erste Auslandsreise überhaupt unternehmen und sich das Hotel nicht vorher im Internet anschauen konnten, mag es angehen. Dagegen kann der Ägypter in der Geschichte von *Astérix* als Legionär³², der zur römischen Armee eingezogen wird, während er in Rennes nach einem Gasthof sucht, unmöglich bis zuletzt glauben, in einem Hotel bzw. einer Anlage des Club Med oder eines ähnlichen Unternehmens zu sein (und Julius Caesar, der die Legionen in Nordafrika kommandiert, für den Direktor eines Feriendorfs halten). Seine gelegentlich eingestreuten Kommentare sind ein Running Gag, der zeigt, daß die Logik komischer Texte (genau wie die Logik des Märchens) von jener der Alltagswelt radikal verschieden ist³³. Albernheit ist somit wesentlich autoreferentielle Komik.

Sprachliche Äußerungen sind albern, wenn sie keine kommunikative Funktion erfüllen. Bobinets Aussage, er habe den Titel eines Schweizer Admirals geerbt, würde selbst dann, wenn man sie als glaubwürdig akzeptierte, Gondremarcks Frage (wie kann es ohne eine Marine Admirale geben?) nicht beantworten. Er macht dem Schweden dadurch (erfolgreich) klar, daß dieser besser daran tut, nicht zu insistieren (auf die wiederholte Nachfrage seines Gastes hat er schon „hochmütig“ reagiert). Der für Albernheit empfängliche Zuschauer freut sich am überraschenden Verlauf der Konversation.

Gilberts Absurdität ist meist auch albern. Einen Gipfelpunkt erreicht F.C. Burnand in seiner „Triumviretta in One Act“ *Cox and Box* (nach einer Farce von Maddison Morton³⁴) für Arthur Sullivan.

Cox, der tagsüber, und Box, der nachts arbeitet, bewohnen (wir sahen es bereits) im Wechsel dasselbe Zimmer, ohne voneinander zu wissen. Die unwahrscheinliche Ausgangssituation wird z.B. von Rudolf Eger in Lehárs Einakter *Frühling* variiert (hier haben die beiden Mieter, ein junger Mann und eine junge Frau, das Zimmer wissentlich für je zwölf Stunden am Tag gemietet und gehen sich konsequent aus dem Weg, was Potential für Komik, aber kaum noch für Albernheit eröffnet³⁵); das Londoner Publikum von 1867 dürfte die Konstellation als komödientypisch

32 René Goscinny / Albert Uderzo, *Astérix légionnaire* (Astérix le Gaulois, X), Paris 1967.

33 In der Perspektive Bergsons können wir das Verhalten des Ägypters, der alles, was ihm klarmachen müßte, daß er jetzt Soldat ist, ignoriert (Astérix und Obélix erleichtern es ihm, indem sie konsequent die militärische Disziplin untergraben), als unbeweglich und roboterhaft bezeichnen. Da Automatismen Wiederholung voraussetzen, ist die Struktur komischer Texte wesentlich repetitiv (durch Elemente wie z.B. Running Gags geprägt).

34 Vgl. Baily 1967, S. 87f.

35 In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg war (auch in einer hochdeutschen Fassung und in englischer Übersetzung) das Volksstück *Keen Utkommen mit dat Einkommen* von Fritz Wemp-

empfunden haben. Cox und Box sind aber nicht nur durch ihre Adresse (und ihre Namen), sondern auch durch die Beziehungen verbunden, die sie nacheinander zu derselben Frau unterhalten haben; und am Ende sind sie gar überzeugt, Brüder zu sein („Beweis“ dafür ist die Tatsache, daß Cox *kein* Erdbeer-Muttermal am linken Arm hat). Zweifellos werden damit auch (trivial-)romantische Schicksalsdramen parodiert (zwei Männer, die nicht wissen, daß sie Brüder sind, und dieselbe Frau begehren, gibt es z.B. auch in Verdis *Trovatore* nach dem Drama von García Gutiérrez).

In Offenbachs Märchen-Parodie *Barbe-bleue* resultiert Albernheit aus mechanischer Wiederholung und Symmetrie: Blaubart ist komisch, nicht, weil er viele Frauen begehrt (das triebhafte Begehren an sich kann weder komisch noch albern sein), sondern wegen des Automatismus, der ihn zwingt, die Frauen, die er begehrt, immer gleich zu heiraten (und später, wenn sie ihm lästig werden, ermorden zu lassen). Dem potenten Blaubart steht der impotente Bobèche gegenüber, für den es bezeichnenderweise in Charles Perraults Märchen kein Vorbild gibt: Wie Blaubart seine sechs Frauen, so wollte Bobèche aus Eifersucht sechs angebliche Liebhaber der Königin ermorden lassen (ausgerechnet von Oscar, der – als einziger – wirklich ihr Liebhaber ist); da weder Blaubarts Alchimist noch Bobèches rechte Hand ihre Befehle ausgeführt haben, können zuletzt je fünf Opfer des einen und des anderen miteinander verheiratet werden (und Blaubart kriegt Boulotte, als seine hoffentlich letzte Gattin). Die symmetrische Schluß-Konstellation erweist Meilhacs und Halévys Variationen über ein Thema von Perrault endgültig als großen (albernen) Spaß.

In späteren Operetten definieren sich die Zentralfiguren gewöhnlich über ihr Begehren, albern können also höchstens Nebenfiguren sein, z.B. manche Dritte-Akt-Komiker wie Penížek in Kálmáns *Gräfin Mariza*³⁶: Als wandelndes Lexikon geflügelter Worte, die ihm nur leider ständig durcheinandergeraten, steht er in einer langen Tradition, die sich mindestens bis zur Halb- (oder Viertel-)Bildung des reichen Freigelassenen Trimalchio in Petrons *Satyricon* (1. Jh. nach Chr.) zurückverfolgen läßt. Für die Handlung und die Herbeiführung des glücklichen Endes ist Penížek entbehrlich, seine Szenen – und die Extempores, mit denen prominente Darsteller die Rolle anreicherten³⁷ – ha-

ner (1910-1994, vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Fritz_Wempner, 28.10.2013) erfolgreich, wo sich ein Mann und eine Frau das Zimmer teilen, ohne voneinander zu wissen.

36 Vgl. Quissek 2012, S. 113f.

37 Der erste Penížek war Hans Moser, das Rollenbild des Frosch wurde wesentlich durch Alexander Girardi (Wien 1878, vgl. Sebastian Kämmerer / Volker Klotz / Marion Linhardt, in: PEnz, Bd 6, S. 56) geprägt.

ben den Charakter komischer Einlagen. Das gleiche gilt z.B. für den Frosch in der *Fledermaus*³⁸.

Bei Nebenfiguren – nicht nur bei Frosch und Penížek – manifestiert sich Albernheit oft in Sprachspiel und Wortwitz. Die französischen Libretti sind hier gewöhnlich ergiebiger – und witziger – als die deutschen.

Herzog Cacatois³⁹ XXII verwarft sich in seinem Entrée (Couplet Nr. 2, Sz. 4, S. 8) gegen umlaufende Gerüchte, seine Verdauung sei schlecht, er habe den Verstand fast ganz verloren⁴⁰ und gar alle seine Schulden bezahlt: Das alles ist nur „un canard“, eine Zeitungsentee. Beide Strophen enden mit hingebungsvollem, vom Chor aufgenommenem Quaken. – Croquefer, der Titelheld in Offenbachs Mittelalter-Parodie (1857, Jaime / Tréfeu), zieht in seinem Entrée wortspielend, wenn auch ernüchtert Bilanz: Der jahrelange Krieg gegen seinen Nachbarn Mousse-à-Mort hat ihn und seinen Besitz zugrunde gerichtet; auch ein Pachthof mit Schafzucht bringt ihm nichts mehr ein, denn „le mouton paît bien encore [...] c'est le fermier qui n' paie plus“ [*die Schafe weiden noch immer, aber der Pächter zahlt nicht mehr*]. – In *Orphée aux enfers* ((1), Septett Nr. 20) stellen sich die Höllenrichter „Minos, Eaque et Rhadamante, / Rhadamante, Eaque et Minos“ vor; während auslautendes -s im Französischen gewöhnlich verstummt ist, wird es bei *Minos* wie bei allen griechischen und lateinischen Namen gesprochen. Analog dazu machen die Richter aus den „tribunaux infernaux“, dem Höllengericht, die „tribunos infernos“ mit zweifachem (hörbarem) -s. – Weibliche Reime aus einem oxytonischen und einem unbetonten einsilbigen Wort wirken im Deutschen immer komisch: Sosias (Lehár, *Der Göttergatte*, Serenade Nr. 6) macht sich auf den Namen seiner Frau *Charis* keine anderen Reime als *Paris* (den Prinzen, nicht die Stadt) und vor allem nachlässig *is* ausgesprochenes *ist*:

O süße Charis, / Ein Vierteljahr is, / Seit Februar is, / Daß in Gefahr is / Und schon ein Narr is / Dein treuer Paris! / Doch heut' es wahr is, / Und es auch klar is, / Mit Haut und Haar is / Dein jetzt der Paris!

Der korrupte Premierminister Graf Villalobos y Rodriguez (Strauß, *Das Spitzentuch der Königin*, Lied mit Chor Nr. 8) findet ähnliche Reime auf den Namen des verhaßten Cervantes:

Um was sich's handelt, / Euch ist bekannt es: / Es gilt Cervantes [...] Nehmt die Papiere, / Schreibt an den Rand es: / Contra Cervantes [...] Ihr, meine Freunde, / Habt in der Hand es: / Verdamm't Cervantes! [...] – SANCHE. [...] 'S ist ein Genie, / Und kein Verkanntes, / Dieser Cervantes! [...] Und für die Frau'n / Da hat er trau'n / Viel Int'ressantes, / Dieser Cervantes.

38 In der deutschen Fassung von *Auf der grünen Wiese* (Beneš, 1936) von Bruno Hardt-Warden und Rudolf Köller ist der gesprochene Dialog über weite Strecken eine Aneinanderreihung alberner (und nicht unbedingt neuer) Witze.

39 Sein Name bedeutet „Kakadu“, läßt aber wohl auch *caca d'oie* „grünlichgelbe Farbe“ (wörtlich: „Gänsekacke“) mit anklingen.

40 Das Libretto bietet nur die erste Strophe; die zweite weist u.a. den Vorwurf zurück „Que je suis un affreux infirme / Et que j'entends tout de travers“ (so zu hören in der Aufnahme: TLP C-35001, 1 CD 1986), ähnlich auch in der deutschen Übersetzung von Emil Pohl.

Seine markige Aussage „Denn solchen Federhelden schonen, / Wäre gegen mein Prinzip“, unterstreicht der Premierminister dann (unterstützt vom Chor) durch vielfaches „zip zip zip“ („begeleitend das Gezwitscher junger Vögel imitierend“, erläutert der Nebentext).

Höherer Blödsinn entsteht, wenn nicht die semantische, sondern die phonetische Ebene die Organisation eines Textes dominiert: „Am Manzanares / Ist weibliche Tugend was Rares“, trumpft die Spanierin Jola (sekundiert vom Reporter Lelio und dem zwielichtigen Potterton) in Nico Dostals *Clivia* auf; ähnlich dezidiert wird in Benatzkys *Zirkus Aimée* verkündet: „Es wachsen Pinien / In Argentinien“. Der Refrain des Boléro aus Lecocqs *Barbier de Trouville* (s. Kap. III) verlegt des Reimes wegen Madagaskar und das französische Montélimar in die Nähe von Gibraltar und Trafalgar. – Einer gewissen Beliebtheit erfreut sich bei deutschen Librettisten epenthetisches *i* z.B. in Infinitivformen, um reinen Reim auf die Endung *-ien* (vor allem bei geographischen Namen) zu ermöglichen. Nichtsdestoweniger reimte Walter Felsenstein für seinen John Styx in Offenbachs *Orphée aux enfers* ((2) Couplets Nr. 11, S. 29) nur approximativ:

Als ich noch Prinz war von Arkadien, / Lebt ich in Reichtum, Glanz und Pracht. /
Doch allem mußte ich entsagen, / Dieweil der Tod mich umgebracht. / Doch wäre das
noch zu ertragen, / Doch eines geht mir gar zu nah: / Daß ich in jenen Lebensstadien,
/ Dass ich Dich Holde niemals sah [...]

Ernst Steffan und Paul Knepler lassen in ihrer Bearbeitung von Millöckers *Gasparone* (Parodistisches Duett Nr. 13) das junge Ehepaar singen:

BENOZZO. Ich stamme aus Sizilien, / Da ist das ganze Fühlten / Feurig wie der Chianti,
mein Kind! / SORA. Ich stamme aus Kastilien, / Wo man den Tag, den schwülen, /
Meistens gleich mit der Liebe beginnt!⁴¹

Vor allem in französischen Libretti dringen gelegentlich nichtverbale Lautäußerungen, z.B. Onomatopöien, in den Text ein.

Wenn Marasquin den Eindruck, den die bezaubernde Giroflé auf ihn gemacht hat, als „Hinterhalt“ (*guet-apens*) beschreibt (Lecocq, *Giroflé-Girofla*, Couplets Nr. 5 B), schließt er mit *pan!*, das für einen Knall steht (als hätte ihn ein Schuß getroffen) und zugleich einen Echo-Reim auf *guet-apens* liefert⁴². – Der übermütige Refrain von Hervés „Lied für zwei Stimmen“ vom Zinnsoldaten (*Mam'zelle Nitouche*, Nr. 4⁴³) imitiert zusätzlich Niesen, Heulen und Tierlaute:

DENISE. Parc'qu'il était, Parc'qu'il était, Parce qu'il était en plomb! / ENSEMBLE.
Parc'qu'il était, Parc'qu'il était, Parce qu'il était en plomb! / [Niesen] Tchu! / Aou!
Aou! / Le joli soldat, Oui-dà! / DENISE. [Katzenlaute] Miaou! miaou! miaou! Crrr!
futt! / CÉLESTIN. [Hundeknurren] Crrrrr [Bellen] oa! oa! / ENSEMBLE. Rrra badabla
badabla badabla / Voyez à l'aise, / Tout est à treize! / Et si cela sourit à votre bec, /

41 Vgl. auch den Refrain des Terzetts Nr. 7 in Oscar Strausens *Perlen der Cleopatra*: „Bei uns in Alexandrien / Läßt man den Liebsten wandrien / Und sucht sich einen andrien, / Der auch gut küssen kann!“

42 Ein onomatopoetischer Echo-Reim beschließt auch den Refrain von „Amusez-vous“ aus Heymanns *Florestan 1^{er} Prince de Monaco* (s.o.): „Fait's les cent coups, / Dépensez tout, / Prenez la vie par le bon bout... / Et zou!“

43 Vgl. auch Klotz 2004, S. 428f.

Prenez la boîte avec, / Sec!

[D. / ZUSAMMEN. *Weil der Soldat, weil der Soldat, weil der Soldat aus Zinn⁴⁴ war! Hutsch! Aou, aou! So ein schöner Soldat, jawohl! D. Miau, miau! Miau! Grrr! fut! C. Grrrr; wau, wau!* ZUSAMMEN. *Rrra badabla badabla badabla. Schauen Sie es sich in Ruhe an, alles für dreizehn [Sous]! Und wenn es nach Ihrem Geschmack ist, nehmen Sie die Schachtel umsonst mit, und Schluß!*]

Das ist schierer Unfug: Die Menagerie hat in der Geschichte, die Andersens Märchen vom standhaften Zinnsoldaten mit vertauschten Rollen erzählt⁴⁵, nichts zu suchen; „Rrra badabla badabla badabla“ ist eine zumindest unorthodoxe Einleitung für das Verkaufsgespräch im Spielzeugladen (oder auf dem Jahrmarkt), das sich anschließt. Den Schluß markiert wieder ein Echo-Reim. – Der Ohrwurm in *Toi c'est moi* (Moïse Simons, 1922) ist das Duett von den *palétuviers*, den Mangroven (10. Bild, S. 105-107): Pedro sucht die Witwe Honorine zu verführen, die Besitzerin der Plantage, die er verwaltet; der Refrain zerlegt das Wort *palétuviers* in einzelne Silben oder Bruchstücke, denen andere Bedeutungen unterlegt werden, wobei als Schlußpointe ein etwas unpassendes Wort eingeführt wird: *aimons-nous sous l'évier* – „lieben wir uns unter dem Spülstein“:

PEDRO. Ah! viens sous les pa... / HONORINE. Je viens de ce pas / Mais j'y vais pas à pas! / P. Ah! suis-moi, veux-tu? / H. Je ne suis pas tête', / Sous les grands paléu... / P. Viens sans sourciller, / Allons gazouiller, / Sous les palétuviers... / H. Ah! oui, sous les pa pa pa pa, / Sous les pa, / Les léu⁴⁶, / Sous les palétuviers! / P. Ah! je te veux sous les palé, / Je te veux sous les lé, / Les palétuviers roses... / BEIDE. *Aimons-nous sous les patu, / Prends-moi sous les léu, / Aimons-nous sous l'évier...*

Selbst in den Revue-Operetten von Francis Lopez (1916-1995), die auf eher platte Art kleinbürgerliche Wunschträume vor pittoresker Kulisse in Szene setzen, gibt es gelegentlich noch solche sich selbst genügenden Sprachspiele: *La Route fleurie* (1952, Vincy) steht am Ende einer langen Reihe von *La Bohème*-Verschnitten: Ein junger Komponist und sein Freund, der malende Dichter (oder dichtende Maler) Raphaël, fristen ihr Dasein in einem Postkarten-Montmartre⁴⁷. Ihr Weg durch blühende Landschaften führt sie ins Ferien-Paradies Antibes, zu Liebesglück und Erfolg (ein mächtiger Produzent beschließt, eine Operette des Komponisten herauszubringen, ähnlich wie in Kálmáns *Veilchen von Montmartre*). Im zweiten Akt (Nr. 18) schlüpft nun aber Raphaël in die Rolle eines Matrosen, der in jedem Hafen eine andere Braut hat; die Wort- und Buchstabenspiele der Liste seiner Eroberungen (nicht nur die Verfremdung der Ortsnamen durch Reduplikation) sind umwerfend albern:

44 Wörtlich: „Blei“.

45 Der Grenadier aus der Spielzeug-Metropole Nürnberg bleibt ungerührt von den Avancen einer römischen Prinzessin, bis ein heißer Kuß ihn zum „Schmelzen“ bringt, woraufhin sie schwanger wird (was sein ‚Schmelzen‘ in etwas anderem Licht erscheinen läßt) und eine Schwadron Berittener (aus Zinn, bzw. Blei) zur Welt bringt.

46 Hier schwingt wohl *laitue* „Kopfsalat“ mit.

47 Vgl. das Loblied Jean-Pierres (des Komponisten) auf die „Place du Tertre“ (Nr. 5), die im Zentrum des „cher village / De Rodolphe et de Mimi“ liegt, oder Jean-Pierres und Raphaëls Duett von der „Vie de Bohème“ (Nr. 8; „Nous n'avons pas de galette / Mais qu'est-ce que ça fout... / On fait des dettes / Partout, partout...“).

À Ponpon, à didi, à chéché, à riri, / Ce fut à Pondichéry, / Mes amis, / Qu'une superbe
 houri / Sur un pont m'a dit: chéri!... [...] / Au Guagua, au tété, au mama, au lala / Ce
 fut au Guatémala, / oh la la... / Qu'une belle soupira.. / Gâtez-moi, gâtez-moi là...
 [Es war in Pondichéry, meine Freunde, wo ein tolles Weib auf einer Brücke ‚Chéri‘
 zu mir gesagt hat [...] In Guatemala, oh là là! seufzte eine Schöne: Verwöhn mich,
 verwöhn mich da!]

Im Duett aus *Mam'zelle Nitouche* müssen Denise und Célestin nach der verblüffenden Enthüllung, daß der Grenadier ein Zinnsoldat ist, niesen. Sie sind nicht die einzigen: Lazulis Versuch, in einem Boot mit Prinzessin Laoula, der Braut des Königs Ouf, zu fliehen, ist schiefgegangen; die Palastwachen haben auf sie geschossen, das Boot ist gekentert, Lazuli im See versunken (Chabrier, *L'Étoile*). Dabei hat er sich einen fürchterlichen Schnupfen geholt; der Refrain der Couplets, mit denen er wieder auf der Bildfläche erscheint (Nr. 14), beginnt mit vier Takten Niesen.

Vor allem aber wird gelacht: Der Protagonist in Maurice Yvains *Là-haut* (1923, Buch Mirande / Quinson, Couplets Willemetz), der sich nach einem Essen mit viel Wein ins Paradies träumt, wird dort u.a. Zeuge der „himmlischen Heiterkeit“: Sein Schutzengel gibt ein paar Kalauer zum besten, über die er selbst am meisten lacht, den ganzen Refrain hindurch. Bei der Uraufführung von Paul Ábraháms *Ball im Savoy* sang der unvergleichliche Oskar Dénes u.a. den Unsinnstext „Warum bin ich verliebt in dich? / Ich weiß es, doch ich sag es nicht“ und lachte das Ritornell auf hinreißende Art durch⁴⁸.

(MECHANISCHE) WIEDERHOLUNG

In Lehárs *Eva* (wir sagten es schon) schafft es Pipsi, bürgerlich Pépita Désirée Pâquerette („Gänseblümchen“), Verkäuferin – Abteilung Herrenwäsche – im Warenhaus Printemps, Jahr für Jahr, einen kostenlosen Urlaub zu verbringen, indem sie sich schuttsuchend an einen (halbwegs) gutsituierten Herrn wendet und ihm erzählt, sie wäre ihrem Ehemann weggelaufen, weil der gleich in der Hochzeitsnacht brutal geworden sei. Wenn ihr jüngstes Opfer sie in der Fabrik seines Freundes Octave in Sicherheit bringen will, läuft sie dort dem Buchhalter Prunelles in die Arme, dem sie vor einem Jahr genau dieselbe Geschichte aufgetischt hat (während dieser Hochstapler sich ihr gegenüber als Graf ausgab). Daß die Betrügerin entlarvt wird (auch wenn

48 In der Rundfunkaufnahme von *Les Travaux d'Hercule* (Claude Terrasse; „Gaité lyrique“, 2 CD Musidisc 201792 MU 744, 1991) singt Lina Dachary als Omphale ein wunderbares Lachcouplet (wenn ihr Gatte Hercule, der nicht zu Unrecht annimmt, daß sie ihn betrügen will, sie anschaut wie ein „sehr heroischer Held, dem man strafweise den Nachtsch gestrichen hat“, kann sie nicht an sich halten), das im Klavierauszug fehlt, es ersetzt das gedruckte Duett Omphale – Hercule Nr. 13.

Prunelles sein Wissen zunächst für sich behält), weckt die Schadenfreude des Publikums; daß sie es immer wieder mit dem gleichen Trick versucht und dabei auch noch Erfolg hat, ist komisch.

Marietta (Kálmán, *Die Bajadere*) ist frustriert: Nach nur wenigen Ehejahren denkt ihr Mann Louis Philippe nur noch ans Essen und an seine Geschäfte. Wenn sie ihre Zuneigung zu St. Cloche entdeckt, läßt sie sich scheiden, um den jungen Mann zu heiraten. Binnen kurzer Zeit bewirkt die Ehe jedoch eine erstaunliche Verwandlung: St. Cloche (der ebenso unter ihrem Pantoffel steht wie vorher Louis Philippe) wird träge und langweilig. Spiegelbildlich dazu schüttelt Louis Philippe seine Lethargie ab, er ist nun ständiger Gast in den Pariser Tanzlokalen. Wenn Marietta ihn wiedertrifft, macht sie die Rolle rückwärts: Scheidung von St. Cloche, erneute Heirat mit Gatte Nr. 1, dessen verfressenes altes Ich sicher bald wieder zum Durchbruch kommt, während St. Cloche künftig wohl öfter ausgehen wird. So könnte das bis ins Rentenalter weitergehen.

Microscope, der größte Gelehrte im Reich des Königs Vlan (Offenbach, *Le Voyage dans la lune*), hat eine Schwäche: Cascadine, die auf den Bühnen kleiner Theater ihre herrlichen Beine zeigt (I 1^{er} tableau 1). Fünfmal versucht er während des Nachmittags, an dem das Stück beginnt (I 1^{er} / 2^e tableau), sich davonzuschleichen, um ihr einen Besuch zu machen, aber immer hält ihn König Vlan zurück. Im 3. Bild (I 3^e tableau 1), wenn er den Bau der Mondkanone überwacht, erfahren wir, daß er sie seit mehr als einer Woche nicht gesehen hat, und ehe die Reise zum Mond beginnt, findet er dazu auch keine Gelegenheit mehr. Immerhin nimmt er seinen Taschentelegraphen mit: Nach der Landung auf dem Erdtrabanten schickt er ihr eine Depesche (II 7^e tableau 1) und bekommt auch Antwort (II 7^e tableau 2), wird aber gestört, wenn er sie lesen will (II 8^e tableau 1). Cascadine telegraphiert ihm noch zwei weitere Male (III 12^e tableau 4; IV 2^e tableau 2), der Zuschauer erfährt nur den Inhalt der letzten Botschaft: König Vlan müsse schleunigst zur Erde zurückzukehren, denn sein Thron sei in Gefahr. Die meist vergeblichen Versuche des älteren Herrn, mit der Theaterdame zu kommunizieren, die ihn ganz offensichtlich betrügt, sind ein Runnig Gag am Rande der Geschichte des mondsüchtigen Prinzen Caprice.

Der Marchese Sebastiani in Johann Straußens *Lustigem Krieg* (eine Girardi-Rolle) ist schrecklich schwatzhaft:

Ich fühle, daß ich schweigen sollte – und plaudre doch – wie eben jetzt! – leide sozusagen an einer galoppierenden Redegeschwindsucht! (I 3)

Ständig führt er Sätze wie „Das hätte ich vielleicht nicht sagen sollen!“ (I 3, S. 598), „Das hätte ich vielleicht auch nicht ausplaudern sollen?!“ (I 3, S. 600, ähnlich S. 601, II 3 S. 622), „Das erlaube ich meiner Zunge nicht zu sagen – sie hat ohnedem schon zu viel geplaudert!“ (I 3, S. 601) im Mund; dadurch, daß er ständig denselben Fehler macht, wird er zur komischen Figur.

HEROISCH-KOMISCHES

In Oskar Nedbals *Winzerbraut* (1916) wirbt Franjo heftig, aber lange erfolglos um die Schauspielerin Julia, denn die will den Grafen Mikulić, der sich allerdings längst einer anderen zugewandt hat. Ratlos fragt Franjo schließlich, was er tun kann, um ihr Herz zu gewinnen: „Soll Bäume ich

entwurzeln, / Die Treppe runterpurzeln? (Duett, S. 31)“ Das ist fürwahr eine seltsame Alternative: „Bäume entwurzeln“ hört sich nach Ariosts Rasendem Roland an, der sich in besinnungslosem Schmerz darüber, daß die schöne Angelica ihr Herz einem anderen geschenkt hat, an den örtlichen Wäldern vergeift (*Orlando Furioso*, Canto XXIII); „die Treppe runterpurzeln“ klingt eher nach Laurel und Hardy. Das Prinzip des Heroisch-Komischen, die Fortschreibung des klassischen Epos in parodistischer Perspektive⁴⁹, ist hier auf die knappste mögliche Formel gebracht.

In Gilberts und Sullivans *Mikado* wird dringend ein Opfer gebraucht, das der Oberscharfrichter Ko-Ko enthaupten kann; der Mikado hat nämlich verfügt, daß, wenn nicht binnen eines Monats eine Hinrichtung in Titipu stattfindet, die Stadt zum Dorf degradiert und das Amt des Oberscharfrichters abgeschafft wird. Ko-Ko selbst ist ja wegen Flirtens zum Tode verurteilt, aber er hält es (mit Recht) für unmöglich, sich selbst zu enthaupten (GS, S. 334). Pooh-Bah, der „Lord High Everything Else“, den er als Ersatzmann ins Auge faßt, lehnt mit einer aparten Begründung ab: Er ist von Natur aus sehr hochmütig (nicht ohne Grund, denn sein Stammbaum reicht zurück bis zu einem uranfänglichen Protoplasma-Kügelchen, S. 320), arbeitet aber hart daran, seinen Stolz zu überwinden. Aus krankhaftem Ehrgeiz würde er sich nichts mehr wünschen, als dem Gemeinwohl dieses Opfer zu bringen, aber er darf dieser Regung nicht nachgeben. Ko-Ko, Pooh-Bah und der Adlige Pish-Tush singen dann ein Terzett (S. 335), in dem zunächst jeder für sich würdevoll, in gemessenem Duktus beteuert, wie gern er sein Leben hingäbe, was er aber leider aus gewichtigen Gründen nicht darf oder kann. Dann ändert sich mit dem Versmetrum der Charakter von Text und Musik: In ihren recht wortreichen Ausführungen haben die drei zweihebige, mehrheitlich jambische Verse verwendet („My brain it teems / With endless schemes / Both good and new / For Titipu; / But if I flit, / The benefit / That I'd diffuse / The town would lose! [...]“); den Abschluß bilden vier Vierheber, in denen auf die beiden ersten betonten je drei unbetonte Silben folgen⁵⁰. Das läßt sich kaum anders als in schnellem Rhythmus singen. Den Eindruck von Lebhaftigkeit verstärken die markanten Alliterationen: je dreimal *s* und *d* in V. 1, zweimal *p* und dreimal *l* in V. 2, je dreimal *sh* in V. 3, *ch* und *b* in V. 4. Nachdem sich die drei zunächst über Opfer, Ehre und Pflicht, also die abstrakte Seite der Angelegenheit verbreitet haben, fassen sie jetzt den kreatürlich-konkreten Aspekt – das Messer, das den Hals durchschneidet – ins Auge; und diesen Teil singen

49 Vgl. z.B. Geyer 1987. Natürlich ist der *Orlando Furioso* selbst bereits ein heroisch-komisches Epos.

50 Die Versé 1' und 3 haben einsilbigen, 2 und 4 zweisilbigen Auftakt, das Schema ist x(x) xxxx xxxx xx x (x = Betonung).

sie homorhythmisch simultan, denn das Sterben, wie auch der Aufenthalt im ungemütlichen Kerker, sind für alle gleich:

To sit in solemn silence in a dull dark dock, / In a pestilential prison, with a life-long
lock, / Awaiting the sensation of a short, sharp shock, / From a cheap and chippy chop-
per on a big black block! (S. 335)

Damit ist das angemäßte Heldentum gründlich dekonstruiert.

Heroisch-komisch ist schon Offenbachs Helena, die sich bei jeder Gelegenheit auf „die Hand des Verhängnisses, die auf [ihr] lastet“ beruft (*La Belle Hélène* I 5, MH I, S. 175), zugleich vorgibt, von einem kleinbürgerlich-friedlichen Leben zu träumen (S. 176), und auf den Vorwurf, sie sei eine „cocotte“⁵¹, erwidert, das sei bei der Tochter eines Vogels ja wohl unvermeidlich (S. 177f.); eine Darstellung ihrer Mutter Leda mit dem Schwan ist für sie ein „Familienbild“, und sie bittet Vater Zeus: „wende Deinem Kind Deinen geneigten Schnabel zu“ (II 3, S. 217). Obwohl ihr die finsternen Pläne der Göttin Venus Sorgen bereiten, entgeht ihr auch nicht, daß die Kurtisane Parthénis es versteht, sich gut anzuziehen (besser als die anständigen Frauen; I 5, S. 178).

Maitre Massepain („Marzipan“), der Notar in Offenbachs *Château à Toto*, hatte als junger Schreiber eine Liebschaft mit dem Bauernmädchen Blanche Taupier, genannt ‚la Falotte‘, die es später als Kokotte zu einem falschen Adelstitel und einigem Reichtum gebracht hat. Wenn sie in ihre Heimat zurückkehrt, bittet sie den alten Freund um einen Gefallen (II 1): Massepain wird die Versteigerung des Schlosses von Hector de la Roche-Trompette (genannt Toto) durchführen; wenn er ihr das Schloß zum Preis von 500.000 Francs zuschlägt, ohne abzuwarten, ob jemand anders mehr bietet, wird sie sich erkenntlich zeigen (wie, kann man sich denken). Marzipan ist aber ein Mann aus Erz und widersteht der Versuchung; wenn der Baron de Crécy-Crécy 600.000 bietet, kann die ‚Vicomtesse de la Farandole‘ nicht mithalten, und der Notar denkt bei sich (in Alexandrinern, dem klassischen Versmaß der Tragödie, das im Musiktheater, speziell in Opéra-bouffe und Operette, eigentlich nichts zu suchen hat):

Je le vois, ton regard, et je le comprends, mais... / Les siècles à venir apprendront
qu'un notaire / Se trouva comme Hercule entre un double chemin, / Et que, fuyant
Vénus qui cherchait à lui plaire, / Il suivit la vertu qui lui tendait la main! (II 10, S. 70)
[Ich sehe Deinen Blick, ich verstehe ihn, aber... Künftige Zeiten werden erfahren,
daß ein Notar sich wie Hercules am Scheideweg befand, daß er Venus floh, die ihm zu
gefallen suchte, und der Tugend folgte, die ihm die Hand reichte!]

Der wackere Mann hat sicher Grund, stolz auf sich zu sein, aber das ist für den Anlaß doch ein bißchen zuviel Mythologie.

Le Barrois hat von Ketty (die nicht wußte, wen sie vor sich hatte) erfahren, daß seine Frau ein Verhältnis mit Robert Perceval hat (Messenger, *Passionément* I). Wenn der Ehemann in Percevals Villa nach seiner Frau sucht, will Ketty den jungen Mann retten (er hat unterdessen ihr Herz gewonnen) und behauptet, sie selbst wäre Roberts Geliebte. Nachdem Le Barrois beruhigt abgezogen ist, gibt Ketty allerdings nicht zu, daß sie aus Liebe gehandelt hat; sie habe, so erklärt sie, vielmehr eine kollektive (nationale) Dankeschuld abgetragen:

51 Frz. *cocotte* heißt sowohl „leichtfertige Frau“ wie (in der Kindersprache) „Henne“.

Depuis que La Fayette / S'est dévoué pour nous, / Nous avons une dette / À régler avec vous. / Votre geste héroïque / Ne peut pas s'oublier, / Tout l'or de l'Amérique / Ne saurait le payer! [...] Pour votre indépendance / Aujourd'hui, j'ai lutté, / Comme autrefois la France / Pour notre liberté! (II. Finale, S. 75)

[Seit La Fayette sich für uns aufgeopfert hat, haben wir Euch gegenüber eine Schuld abzutragen. Eure heldenhafte Tat darf nicht vergessen werden, alles Gold Amerikas könnte sie nicht aufwiegen [...] Heute habe ich für Ihre Unabhängigkeit gekämpft, wie vormals Frankreich für unsere Freiheit!]

Natürlich glaubt Robert der amerikanischen Jeanne d'Arc kein Wort.

In Millöckers *Armen Jonathan* (1890) beklagen sich (Quintett und Arie Nr. 12) die Mitglieder von Quicklys Operntruppe über ihre beschwerliche Reise (und beweisen hustend und niesend, wie erkältet sie sind); Harriets ehemalige Studienkollegin Miß Big, die jetzt „Theatermutter“ ist, jammert, weil sie „Pintscherl streichen muß, / Papperl schmeicheln muß, / Kleider bügeln muß, / Verehrer zügeln muß“. An das Ensemble schließt unmittelbar die Arie an, in der Harriet mit tragischem Faltenwurf das Los der „armen Primadonnen“ schildert und an Vandergold denkt, von dem sie offiziell nichts wissen will, obwohl sie offensichtlich in ihn verliebt ist:

Wir sind Sklaven, sind verdungen, / Ruhm und Beifall – eitel Dunst! / Dabei preisen alle Zungen / Unser Glück und uns're Kunst! [...] Wenn Alle so ihr Lob vereinen / Und uns umwerben schaarendicht, / Dann sucht das Auge stets nur Einen, / Und ach, den Einen sieht es nicht. / Indeß mich Glanz und Prunk umgeben, / Wo irret wohl sein müder Fuß? / Wo fristet er sein einsam Leben, / Wo findet ihn der Liebe Gruß?

Der Reim *Fuß* : *der Liebe Gruß* mag manchen Zuschauern aus der Arie des Max in Webers *Freischütz*⁵² erinnerlich gewesen sein. (Max stellt sich vor, wie Agathe seiner hart und um ihn bangt, so wie Harriet sich um Vandergold sorgt.)

ANACHRONISMEN

In historischen Stücken sind Anachronismen ein billiges, aber sehr wirksames Mittel, Komik zu erzeugen⁵³. Die Lösung der Scharade im Intelligenz-wettstreit der Könige (*La Belle Hélène* I 11, MH I, S. 204) ist *Lokomotive* – viertausend Jahre vor Erfindung der Eisenbahn darauf zu kommen, ist schon eine Leistung, wie Pâris mit Recht bemerkt. Die Figuren wissen (oder ahnen) auch, wie die Mythen, die sie gerade miterleben, weitergehen: Hélène sagt über ihren Neffen Oreste: „Man gehört nicht ungestraft zum Geschlecht der Atriden“ (I 5, S. 178)⁵⁴. Der tumbe Achille kann Pâris nicht leiden – wenn der

52 Nr. 3 (I 5): „Wenn sich rauschend Blätter regen, / Wähnt sie wohl, es sei mein Fuß; / Hüpf vor Freuden, winkt entgegen – / Nur dem Laub den Liebesgruß.“

53 Vgl. Gier 2002.

54 Natürlich denkt der ahnungsvolle Engel dabei nicht an den künftigen Muttermord, sondern will entschuldigen, daß sich der frühreife Bursche mit Kurtisanen herumtreibt.

ihn eines Tages tötete, sollte es ihn nicht wundern (III 2, S. 258; zehn Jahre später sollte er Recht behalten).

Im Libretto, das Albert Willemetz und Fabien Sollar für Henri Christinés *Phi-Phi* schrieben, sind die Anachronismen noch zahlreicher und schlagender: Madame Phi-Phis Flucht vor dem aufdringlichen Ardimédon führt nicht durch das antike Athen, sondern durch das moderne Paris. Dem Diener des Phidias gab sein Vater den Namen Le Pirée, „um zu beweisen, daß Piräus auch ein Männernamen sein kann“⁵⁵ (I 1, S. 15); er stammt aus Phocée (später: Marseille), „einer südfranzösischen Stadt, die für ihre Bouillabaisse berühmt ist“ (ebd.). Den Modellen erklärt er, Trikots trügen nur Frauen, deren Figur nicht makellos sei: „Toutes les femmes qui ont une ligne n°2 portent Maillot“, die jungen Damen verstehen: „la ligne n°2, Porte Maillot“ (ebd.), denn die Porte Maillot war lange Endstation der Pariser Métro-Linie 2. Aspasia interessiert in der Zeitung nur der Photoroman mit Filmbildern, „l’ roman-feuill’ton-cinéma“ (Couplets II 3, S. 46), im zweiten Couplet zählt sie bekannte Filmgrößen und -Titel auf:

Moi, c’que j’aime d’un amour sans borne, / C’est Pearl’ White et Mabel Normant, /
C’est Lilian’ Gisch’, Mary Osborne, / Et le fameux Douglas Fairbank. / Lorsque j’ai
vu Charlot s’amuse⁵⁶ / Jamais, non jamais j’ n’ai tant ri / Et comme une andouille’,
comme un’ buse / J’ai pleuré à *Caligari* [...]

Cleopatra (Oscar Straus, *Die Perlen der Cleopatra*, 1923, Brammer / Grünwald) geht „keinen Schritt per pedes, / [sie hat] den neuesten Mercedes“ (Entrée Nr. 3). Marc Anton, der zuletzt als Lösung ihrer sexuellen Probleme auftritt, weiß, daß er nicht nur eine welthistorische, sondern auch eine literarische Gestalt ist: „Schon wegen Shakespeare“, versichert er der Königin, könne sie gar nicht anders, als sich ihm hinzugeben (Buffo-Duett Nr. 20).

Auch Mittelalter- und Märchen-Operetten erzielen komische Effekte mit Anachronismen: Popolani nutzt elektrische Energie, um die scheinotenen Frauen Blaubarts wiederzubeleben (*Barbe-bleue*, II 8, S. 305f.); ehe er seine Maschine in Gang setzt, kündigt er „un peu de physique amusante“ an – die Polizeipräfektur hatte Offenbach gestattet, auf der Bühne seiner 1855 eröffneten Bouffes-Parisiens u.a. „physique amusante“, also kuriose (mehr oder weniger) naturwissenschaftliche Experimente und Zauberkunststücke, vorführen zu lassen⁵⁷.

55 Piräus für einen Mann zu halten, ist, wie alle *Astérix*-Leser wissen (vgl. *Astérix aux Jeux olympiques* [Astérix le Gaulois, XII], Paris 1968), ein untrügliches Zeichen für Unbildung.

56 *Charlot s’amuse* (1883) ist ein Skandalroman von Paul Bonnetain (über Masturbation); Aspasia denkt sicher an Charlie Chaplins kleinen Tramp, der in Frankreich Charlot heißt (natürlich trägt keiner seiner Filme den französischen Titel *Charlot s’amuse*, vgl. http://fr.wikipedia.org/wiki/Filmographie_de_Charlie_Chaplin, 5.2.2014). Robert Wieners berühmter Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (mit Werner Krauß, 1920) ist kein Rührstück, bei dem man „wie ein Schloßhund“ heulen könnte. Die Dame (eine Prostituierte) gibt sich hier wie auch sonst (vgl. *Phi-Phi* Entrée, I 3, S. 19f.) naiver, als sie ist.

57 Vgl. Pourvoyeur 1994, S. 65.

Der Opéra-bouffe *Le Sire de Vergy* von Gaston de Caillavet und Robert de Flers (Claude Terrasse, 1903) greift die mittelalterliche Erzählung vom gegessenen Herzen⁵⁸ auf. Vergys Page Fridolin stammt aus Schottland; dort, so erklärt er seiner Herrin, ist man auf die „schottische Gastfreundschaft“ angewiesen, die „geschenkt, aber nie verkauft wird“ – womit er die Introduktion von François Adrien Boieldieu ungemein populärer komischer Oper *La dame blanche* (1825, Scribe) zitiert⁵⁹. Der Knappe Vergys heißt Alcofribas (das anagrammatische Pseudonym, unter dem François Rabelais 1532 seinen *Pantagruel* veröffentlichte). Statt einen Kreuzzug nach Palästina zu unternehmen, amüsiert sich Vergy in Paris; was er braucht, um zu Hause als Wüstenfuchs auftreten zu können, bezieht er von der Firma „Jacob Lévy, alles für falsche Kreuzzüge“ (II 11, S. 108), sogar drei ‚Gefangene‘ bringt er heim. Mitzy, die ‚orientalische Prinzessin‘, ist eine Schauspielerin, die u.a. zweite Besetzung für die Kuh im Pariser Mysterienspiel von der Arche Noah war (ebd.). Die junge Dame, die Herrn Vergy tief beeindruckt hat, verfällt gelegentlich in gar nicht mittelalterlichen Pariser Argot, vor allem hat sie eine Vorliebe für Formeln des Typs *tu parles, Charles*⁶⁰; und anderes mehr.

SPRACHSPIELE

Umberto Eco zufolge schrieb Augusto Monterroso mit *El dinosaurio* die kürzeste Erzählung aller Zeiten⁶¹; sie kommt mit sieben Wörtern und 43 Buchstaben aus („Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí“ [*Als er aufwachte, war der Dinosaurier noch da*]). Pietro, der Fiorella in Meilhacs und Halévys *Brigands* eine Räubergeschichte erzählen soll (I 6, MH VII, S. 173), braucht zugebenermaßen acht Wörter, allerdings nur 31 Buchstaben: „Il y avait une fois un grand financier [*Es war einmal ein großer Finanzmann*].“ Mehr ist in der Tat nicht dazu zu sagen.

Deutsche, französische und englische Librettisten spielen auf sehr unterschiedliche Weise mit der Sprache; hier kann nur wenig angeführt werden, wobei Phonetisches und die Behandlung des Reims im Zentrum stehen sollen. Im Refrain von Orestes Entrée (*La Belle Hélène* I 6, MH I, S. 180) kombinieren Meilhac und Halévy onomatopoeisches „Tsing la la, tsing la la!“ mit altgriechischem (nicht transliteriertem) Οἶα κεφαλῆ ὦ λὰ λά! (im Sinne von „was hat der für einen Kopf!“ oder „was macht der für ein Gesicht!“).

58 Dazu Gier 1990b (s. Kap. I). Im Opéra-bouffe heißen Ehemann und Liebhaber Vergy und Coucy, diese Namen sind in Frankreich seit dem Mittelalter (Couci / Coucy) bzw. seit dem 18. Jahrhundert (Vergy) belegt (ebd., Sp. 935f.).

59 I 3: „Dikson. Chez les montagnards écossais / L’hospitalité se donne, / Elle ne se vend jamais“ (Scribe 1856, Bd 5, S. 122).

60 Vgl. II 11, S. 106/108: „Faites pas de potin, Martin“; „Chacun ses petits tics, Ulric“; „Voilà mon sentiment, Hildebrand“; „Votre conversation me fige, Edwige“, etc.; pedantisch antwortet Vergy jedesmal: „Je ne m’appelle pas Martin“, etc.

61 Vgl. Matthew Sangster, *Short Form and Unalloyed Genre*, Dandelion 3 (Winter 2012), S. 1-3: 1, abrufbar unter <http://dandelionjournal.org/index.php/dandelion/article/viewFile/62/110> (30.10.2013); vgl. auch <http://nick.frejol.org/dinosaur/> (30.10.2013).

Hin und wieder finden sich auch längere fremdsprachige Passagen: Wenn Marco und Giuseppe (*The Gondoliers*) auftreten, läßt Gilbert sie den gesungenen Dialog mit den Bauernmädchen zunächst auf italienisch führen (GS, S. 502). In Suppés *Boccaccio* gibt es für das Duettino Boccaccio – Fiametta (Nr. 17) sowohl einen deutschen („Florenz hat schöne Frauen“) wie einen (wesentlich eleganteren) italienischen Text („Mia bella fiorentina“). Beim Auftritt des Herrschers in Sullivans *Mikado* (II, GS, S. 354) läßt Gilbert eine kurze Chor-Passage (fünf Verse) auf japanisch singen.

Französische Librettisten spielen gern mit Aussprache Fehlern, unkorrekten oder ungebräuchlichen grammatischen Formen⁶² oder Sondersprachen. Während falsche Liaison den Sprecher immer als ungebildet kennzeichnet, diskreditiert sich Pâris offenbar nicht, wenn er in seinem Entrée (*La Belle Hélène*, Nr. 6, MH I, S. 189) Junos Pfau (*paon*) nicht ein- (pã), sondern zweisilbig (pa-on) ausspricht⁶³; die Librettisten machen sich hier über die (zweifelloso weit verbreitete) Aussprache „wie’s geschrieben wird“ lustig. – Im beschwipsten Duett von der Chartreuse verte, das die italienische Oper parodiert (Chabrier, *L’Étoile* Nr. 15), muß das normalerweise stumme -r des Infinitivs *enrhumer* ausgesprochen werden, damit der Vers auf *mer* reimt. Chabrier unterstreicht den Barbarismus, indem er die Stimmen danach (vor Beginn des Refrains) zwei Takte pausieren läßt.

Wenn Lecocqs junger Herzog als Bäuerin verkleidet den Magister Frimousse überlisten will (*Le Petit Duc*, Duett Nr. 14), spricht (oder singt) er Patois, den Theater-Dialekt der Landbevölkerung, den schon Molière verwendet hat („j’t’aimions“ für „je t’aime“, etc.).

Auch deutsche Librettisten verwenden im Reim manchmal komisch deformierte (s.o. Felsensteins Reime auf *Arkadien*) oder umgangssprachliche Formen, z.B. Julius Brammer und Alfred Grünwald in *Die Perlen der Cleopatra* (Ägyptischer Marsch Nr. 11):

BELADONIS. Willst du ein Herz hier im Lande des Ramses / Von einer Dame und sie sagt: da ham ses, / Dann nimm dich aber sehr in Acht, / Sonst wirst du noch ausgelacht! / Denn hier im Land, wo einst lebt’ Amenophis, / Hat jede Frau ohne X- ohne O-Füß / PAMPYLOS. Gründlich in Memphis ausstudiert, / Wie man das Küssen praktiziert.

Der Meister entlegener Reime ist aber unstrittig William Schwenk Gilbert; in jedem seiner Bücher finden sich Kabinettstückchen wie das folgende (*Patience*, GS, S. 155f.):

The pluck of Lord Nelson on board of the *Victory*– / Genius of Bismarck devising a plan– / The humour of Fielding (which sounds contradictory)– / Coolness of Paget

62 Vgl. das passé simple-Duett von Frau Phidias und Ardimédon in *Phi-Phi*, dazu Kap. V.

63 Die Librettisten schreiben *pa-on* (MH I, S. 189); bei korrekter Aussprache wäre der Vers um eine Silbe zu kurz. Offenbach vertont das Wort zweisilbig.

about to trepan– / The science of Jullien, the eminent musico– / Wit of Macaulay, who wrote of Queen Anne– / The pathos of Paddy, as rendered by Boucicault– / Style of the Bishop of Sodor and Man– / The dash of a D’Orsay, divested of quackery– / Narrative powers of Dickens and Thackeray– / Victor Emmanuel–peak-haunting Peveril– / Thomas Aquinas, and Doctor Sacheverell– / Tupper and Tennyson–Daniel Defoe– / Anthony Trollope and Mr. Guizot!

Er bringt auch etwas zustande, was in den germanischen Sprachen fast unmöglich ist: eine Reihe proparoxytonischer Verse (*The Pirates of Penzance*, GS, S. 119):

Here’s a first-rate opportunity / To get married with impunity, / And indulge in the felicity / Of unbounded domesticity. / You shall quickly be personified, / Conjugally matrimonified, / By a doctor of divinity, / Who resides in the vicinity.

Albert Willemetz und seine Librettisten-Kollegen der Zwischenkriegszeit betreiben mit außerordentlicher Virtuosität Silben- und Buchstabenspiele. Wir sahen schon, daß Maricousa und Bob (Moïse Simons, *Toi c’est moi*) die Solmisationssilben als Bausteine für ihre Aussagen benutzen (s. Kap. I). – Wenn Valandray (Yvain, *Pas sur la bouche*) herauszufinden versucht, womit Gilberte in ihrer Ehe nicht völlig zufrieden ist (Duett Nr. 8), antwortet sie ihm im wahrsten Sinne des Wortes einsilbig, sie wiederholt nämlich jeweils nur die letzte Silbe der Frage (es ergeben sich also Echoreime): „VAL. Voyons, n’es-tu pas bien ainsi? / GILB. Si! / VAL. Et voudrais-tu changer de nom? / GILB. Non! [...]“

Sacha Guitry hat sich etwas besonders Originelles ausgedacht (Reynaldo Hahn, *O mon bel inconnu*, II, Duett S. 50f.): Um Marie-Anne, die als Verkäuferin im Hutladen ihres Vaters arbeitet, lächeln zu machen, setzt Claude die Buchstaben, die benutzt werden, um die Initialen in die Hüte zu prägen, zu Wörtern zusammen (um das Verfahren sinnfällig zu machen, muß der Komponist die Silben scharf voneinander absetzen):

MARIE-ANNE. Je ne veux pas vous obéir!... / CLAUDE. O...B...I...C! O...B...I...C...! [obéissez!]/ M.-A. Monsieur, je suis très CL. O...Q...P... [occupée]/ M.-A Et maintenant, j’en ... CL. E... A...C... [ai assez] / M.-A. Vous m’assommez, vous m’en ... CL. B...T... [(m’em)bêtez] / Quand on a les yeux qu’ vous...A...V... [avez] / Et que l’on n’est pas plus... M.-A. A...G... [âgée] / CL On doit, je pense, ramasser / Les soupirants sans se... M.-A. B...C... [baisser] / Cl Convenez donc d’être ... M.-A. M...E... [aimée] / CL. Par un homm’ qui n’est votre ... M.-A. N...E... [ainé] / CL Que de quelques années, pas plus, / Ça veut mieux qu’un coup d’pied!... M.-A O...Q...! [au cul]

[Ich will Ihnen nicht gehorchen! – Gehorchen Sie! Gehorchen Sie! – Mein Herr, ich bin sehr – beschäftigt – Und jetzt – habe ich genug – Sie sind mir lästig, Sie – gehen mir auf die Nerven – Wenn man solche Augen hat wie Sie und nicht – älter ist – Muß man, denke ich, Verehrer an Land ziehen, ohne sich – zu bücken – Geben Sie also zu:

– geliebt zu werden – von einem Mann, der nur wenige Jahre – älter – ist als Sie, ist mehr wert als ein Fußtritt – in den Hintern!]

KOMISCH VERLIEBTE

Dem triebhaften Begehren selbst, wir sagten es schon, wohnt kein komisches Potential inne – schon deshalb nicht, weil es zwar möglicherweise obsessiv, aber nie mechanisch im Sinne von Bergsons Komik-Theorie ist. Zum akuten Stadium der Verliebtheit gehört Spontaneität, nicht die Routine regelhafter Wiederholung. Da Begehren nicht durch Worte spricht, vermag es auch nicht die in der Operette so wichtige Sprachkomik zu produzieren.

Wie alle Menschen können auch Verliebte lächerlich sein, wenn Eigen- und Fremdwahrnehmung (Anspruch und Wirklichkeit) auseinanderklaffen wie z.B. bei Egon von Wildenhagen in Künnekes *Vetter aus Dingsda*⁶⁴. Frustriertes Begehren, eine mißglückte Werbung ist möglicherweise komisch, wenn es nicht tragisch (oder zumindest traurig) ist⁶⁵; unerwiderte Liebe oder das Scheitern einer Beziehung zum Thema einer Operette zu machen, ist aber mit dem Märchencharakter des Genres kaum vereinbar (jedenfalls nicht, bevor der späte Lehár und Richard Tauber aus Operetten kleine Puccini-Opern machten).

Scheitern ist potentiell komisch, wenn es für den Betroffenen keine existenzbedrohenden Folgen hat; unter anderem deshalb sehen in der traditionellen Komödie die Starrköpfigen und Verblendeten am Ende gewöhnlich ihren Irrtum ein, machen ihre Fehler wieder gut und werden in die Gemeinschaft reintegriert. Spätestens seit der *Folle journée* von Beaumarchais (1784) und Mozarts *Nozze di Figaro* (1786, Da Ponte) wird der Verlierer häufig zum Gewinner: Die Intrigen, mit denen Figaro die Pläne des Grafen durchkreuzen will, haben sämtlich nicht den gewünschten Erfolg; dennoch gelingt es dem hohen Herrn nicht, Suzanne zu verführen, dank glücklicher Zufälle (und der Intervention der Gräfin) erreicht Figaro trotz allem sein Ziel⁶⁶.

Prinz Gaétan (Lecocq, *Le Cœur et la main*) muß sich der Staatsraison und dem Willen seines Vaters beugen und Prinzessin Micaéla heiraten; er ist

64 Vgl. sein Duett mit Hannchen (Nr. 9), in dem er sich über Julius Gleichgültigkeit beklagt: „Ich hab’ an sie nur stets gedacht, / Ich hab’ ihr Blumen mitgebracht, / Doch sie hat mich nur ausgelacht! [...] Ich gab ihr’s, doch sie nahm es nicht, / Und wenn sie’s nahm, dann freut’ sie’s nicht, / Und wenn sie’s freut, dann zeigt sie’s nicht.“

65 Voraussetzung dafür ist, daß wir die Figuren als Marionetten oder Roboter wahrnehmen, für die wir kein Mitleid empfinden; über Menschen, deren Schmerzen oder Freuden wir nachzuempfinden vermögen, können wir nicht mehr lachen, wie als klassisches Beispiel Donizettis *Don Pasquale* (1843, Ruffini) zeigt.

66 Vgl. dazu u.a. Gier i.Dr.d.

entschlossen, die ihm aufgezwungene Gattin nie auch nur anzusehen. Noch vor der Hochzeit verliebt er sich in die Gärtnerin ‚Joséfa‘, die in Wirklichkeit Micaéla (in Verkleidung) ist. Wenn er später erfährt, die Prinzessin sei schwanger, lernt er die Qualen der Eifersucht kennen, bis seine Frau endlich das Geheimnis lüftet. Gaétan wird betrogen (woran er selbst schuld ist), aber nicht geschädigt, er gewinnt vielmehr die Frau, die er liebt. Dennoch ist er komisch: Sein Eigensinn ist für ein modernes Publikum durchaus nachvollziehbar, aber daß er überhaupt nicht versucht, sich mit der Situation, wie sie nun einmal ist, zu arrangieren (es gehört schon einiges dazu, während einer vermutlich langwierigen Hochzeitszeremonie der Frau, die neben einem sitzt, nicht einmal ins Gesicht zu sehen), wirkt ein bißchen kindisch; man gönnt es ihm, daß er sich eine halbe Stunde lang als Hahnrei fühlen muß. Ein Grund für die Beliebtheit des Topos „Liebe unter falschen Voraussetzungen“⁶⁷ ist sicher, daß man über die betrogenen Betrüger herzlich lachen kann.

Zu diesen zählen auch Lehárs Mitislaw (*Mitislaw der Moderne*, 1907), der seinen Irrtum allerdings schon vor der Eheschließung erkennt; Zeus, der in Lehárs Version der Amphitryon-Geschichte (*Der Göttergatte*, 1904) statt mit Alkmene mit seiner Frau Juno, in Künnekes *Die Ehe im Kreise* (1921) mit seiner früheren Geliebten Europa schläft, die ihn längst nicht mehr interessiert; u.a.m.

Das Begehren ist absolut, weil es lustvoll sinnlich erfahren wird und sein Ziel im erfüllten Augenblick findet, der Sterbliche den Göttern gleich macht. Jene Leidenschaft, die „der Herrgott nur den Sonntagkindern schenkt“⁶⁸, triumphiert so leicht über moralische Bedenken und die Zwänge des Alltagslebens wie Ardimédon über den Widerstand der Madame Phidias (Christiné, *Phi-Phi*, s. Kap. V). Freilich: Auch wenn die Frage des Komponisten⁶⁹: „Vergißt sich in Äonen ein einziger Augenblick?“ unbeantwortet im Raum steht, dauert die ewige Liebe manchmal nur eine Woche, die Euphorie des erfüllten Begehrens ist flüchtig, also relativ. Wenn sich die Figuren der Relativität des Absoluten bewußt sind, entsteht Komik.

Dagobert (Lehár, *Eva*) ist sehr verliebt in Pipsi (mehr, als sie in ihn), aber nicht so sehr, daß er sich ihretwegen mit seinem Vater überwerfen und auf sein bequemes bürgerliches Leben verzichten würde. Wenn er sie als wohlbestallter Prokurist wiedertrifft, überschlägt er die Kosten für einen Zweipersonen-Haushalt und bringt dann seine Sicht der Dinge unnachahmlich prägnant auf den Punkt ((1), Dialog S. 132): „Pipsi, ich habe es mir soeben ausgerechnet, ich kann ohne Dich nicht leben.“

67 Zu anderen Gründen s. Kap. III.

68 So die Herzogin in *Ihre Hoheit die Tänzerin* (Goetze, Nr. 9).

69 *Ariadne auf Naxos*, in: Hofmannsthal 1950-1959, Lustspiele III, S. 31.

Sullivans Josephine (*H.M.S. Pinafore*) vergegenwärtigt sich sehr nachdenklich, was sie alles aufgeben müßte, wenn sie einen einfachen Matrosen heiratete:

[...] papa's luxurious home, / Hung with ancestral armour and old brasses, / Carved oak and tapestry from distant Rome, / Rare „blue and white“ Venetian finger-glasses, / Rich oriental rugs, luxurious sofa pillows, / And everything that isn't old, from Gillow's (Scena, GS, S. 89)

Zwar gelangt sie (mit ungewollter Unterstützung von Sir Joseph Porter, K.C.B.) letztlich zu der Überzeugung, daß Liebe mehr wert ist als das alles, aber man darf zweifeln, ob ihre Ehe sehr glücklich geworden wäre, hätte sie nicht gemäß der Märchenlogik des Genres Ralph *und* ihren gewohnten Komfort bekommen.

Für die Ballerina Gretl Aigner (Lehár, *Die blaue Mazur*) ist Adolar die zweite Wahl, nachdem ihr Geliebter Olinski standesgemäß geheiratet hat. Sie macht sich den Umstand zunutze, daß Olinskis Frau Blanka ihn am Hochzeitstag verlassen hat: Eine Heirat der früheren Geliebten würde Blankas Eifersucht, in der die Tänzerin (eher zu Unrecht) den Grund für diese Trennung vermutet, die Grundlage entziehen. Obwohl für ihre Wahl Vernunftgründe ausschlaggebend sein dürften (ihr Auserwählter ist offensichtlich vermögend, von Adel und leicht zu lenken), scheint Adolar für sie als Mann keineswegs unattraktiv. Er wiederum würde Gretl gern zu seiner Geliebten machen, denkt aber keineswegs an eine Heirat.

Daß die resolute junge Dame seine Einwände einfach vom Tisch wischt (Duett Nr. 14), führt zu einer komischen Inversion der Geschlechterrollen: Nach der traditionellen (männlichen) Sicht sind zwar alle jungen Mädchen auf der Jagd nach einem Ehemann⁷⁰; dabei gilt es aber, den Kandidaten so geschickt zu manipulieren, daß er das, was sie ihm einredet, für seine eigene Entscheidung hält. Mit solchen Subtilitäten muß frau sich 1920 nicht mehr aufhalten. Gretls Drängen zwingt Adolar, seine Zuflucht zu Argumenten zu nehmen, die eher zum althergebrachten weiblichen Rollenbild passen:

Muß denn, muß denn, muß denn ich es sein, / Grade ich, das zarte Knösplein? / In des Lebens Lenzen, / An der Kindheit Grenzen / Soll ich schon gebrochen sein!

Goethes Heidenröslein findet hier sein männliches Pendant; auch seine Warnung: „Bedenk, das Männerherz es ist kein Spielzeug nicht!“ kennt man eher unter umgekehrten geschlechtlichen Vorzeichen. Konsequenterweise müßte sie führen, wenn die beiden sich beim Nachtanz einig werden – was einer Ballerina ja nicht schwerfallen sollte.

Omphale ist in der Ehe mit ihrem weder auf dem Kampfplatz noch im Schlafzimmer herkulischen Hercules frustriert (Claude Terrasse, *Les Travaux*

70 Vgl. das Terzettino aus Zellers *Obersteiger*, dazu Kap. V.

d'Hercule) und wirft sich dem ersten an den Hals, der den Mut hat, zur Frau des Halbgotts ernsthaft von Liebe zu sprechen. Jener Augias⁷¹ ist nur leider allzusehr Held, was ihr rasch zu anstrengend wird.

Wenn er sich rühmt (Duett Nr. 22), für sie die „tückischen Hühnervögel“ (die Stymphaliden) massakriert und aus persischen Tigern Bettvorleger gemacht zu haben, rät sie ihm, sich auszuruhen: „Décidément, il vaut mieux vivre, / Et tromper son mari chez soi“ [*es ist entschieden besser; seinen Mann daheim zu betrügen*]. Die Klagen über die Unbequemlichkeiten des Abenteuerurlaubs bringt sie im klassischen Versmaß des Alexandriners⁷² vor:

Bourgeoise si tu veux, Héros impitoyable, / J'aime l'aventureux, Mais dans du confortable; / Il me faut des potins, Ma maison, mes amies, / Le vent me perd le teint, La route m'anémie / Tout m'énerve, aux cailloux, Ma tunique s'accroche, / Et cette forme cloch' ne s'porte plus du tout. / Ce pays où ta gloire Moissonne des lauriers, / En fait de couturiers, Est vraiment dérisoire. [...]

[*Gut, unerbittlicher Held, dann bin ich eben bürgerlich, ich liebe das Abenteuer, aber bitte mit Komfort; ich brauche Klatsch, mein Haus, meine Freundinnen, der Wind ruiniert meinen Teint, das Marschieren erschöpft mich. Das alles macht mich nervös, mein Unterrock bleibt an den Steinen hängen, und diese Glockenform ist längst aus der Mode: Dieses Land, wo dein Ruhm Lorbeeren erntet, ist, was Modegeschäfte angeht, einfach unmöglich.*]

Das sublime Heldenleben ist viel zu anstrengend, es reicht ihr völlig aus, davon zu träumen (S. 242); Hercules, der nicht daran denkt, die von Orakeln verheißenen Taten zu vollbringen, hat dafür vielleicht gute Gründe, bessere jedenfalls, als man annehmen würde.

Am Ende wird Augias, dem die zwölf kanonischen Arbeiten, die er anstelle des phlegmatischen Hercules vollbracht hat, keinen Ruhm eingetragen

71 Bekanntlich mußte Hercules als fünfte seiner zwölf Strafarbeiten den Stall des Königs Augias von Elis, der 3000 Rinder hielt, an einem Tag ausmisten; da Augias ihm den ausbedungenen Lohn (ein Zehntel des Viehbestands) verweigerte, kam es zum Krieg. Den Librettisten Flers und Caillavet erschien der Herrscher, dem der Sohn des Zeus als Stallknecht gedient hatte (wobei er allerdings den Unrat nicht anfaßte, sondern einen Fluß umleitete, der alles wegschwemmte), als Rivale des Hercules offenbar besonders geeignet. – Königin Omphale war nicht seine Ehefrau, sondern seine Geliebte, die den Helden genötigt haben soll, sich in Frauenkleidern ans Spinnrad zu setzen, während sie mit seiner Keule und dem Löwenfell posierte; im Libretto fordert Omphale von Augias als Liebesbeweis, daß er das Spinnrad dreht (Duett Nr. 14). Zum mythologischen Hintergrund vgl. Hederich 1996, s. *Augias, Hercules, Omphale*.

72 Im Libretto handelt es sich um Sechssilber mit Kreuzreim (V. 1-8, 13-16) bzw. umschließendem Reim (V. 9-16 [im ersten Quatrain mit umschließendem Reim ist der ‚Reim‘ V. 10/11: *accroche* : *cloch'* unrein, und V. 11/12 ist der einzige, der als Alexandriner notiert ist]); in V. 1-8 ist der erste Reim (V. 1, 3; 5, 7; ebenso auch V. 13, 15) jeweils männlich, so daß sie sich als Halbverse eines Alexandriners lesen lassen. Claude Terrasse verwendet für die beiden ersten ‚Alexandriner‘ die gleiche melodische Phrase (S. 239f.: Sechachteltakt; Silben 1-11 Achtel, je eine punktierte Viertel für die stark betonte zwölfte Silbe und das folgende *e muet*) und läßt die Sängerin nach beiden Versen etwa einen Takt pausieren (fünf bzw. sieben Achtel), so daß der Alexandriner-Rhythmus deutlich wahrnehmbar ist.

haben (den hat sein Widersacher eingeheimst), für den betrügerischen Bankrott des Unternehmens zur Errichtung der Säulen des Hercules⁷³ verantwortlich gemacht, mit dem er nichts zu tun hat (der Firmenchef allerdings auch nicht: dessen Diener Palémon hat das Kapital verwettet); der König von Elis muß einsehen, daß gegen den usurpierten Ruhm des Halbgotts kein Kraut gewachsen ist, und schließt endlich Freundschaft mit ihm – mit Omphale hat sich Hercules schon vorher ausgesöhnt. Damit sind endlich die Voraussetzungen dafür geschaffen, daß sie ihren Mann zu Hause betrügen kann.

MUSIKALISCHE KOMIK

Komik entsteht im Musiktheater⁷⁴ vor allem aus dem Kontrast zwischen einem Unsinnstext und bedeutungsschwer wirkender Musik oder umgekehrt. Die großen ‚Offenbachiaden‘ bieten viele Beispiele: Wir sahen schon, daß in *La Vie parisienne* (III 10, MH IV, S. 349) das peinliche Faktum, daß im Rücken von Bobinets geborgter Uniform eine Naht geplatzt ist, in einem großen und durchaus ernsthaft wirkenden Ensemble diskutiert wird, dessen wichtigster Satz „Son habit a craqué dans le dos“ ist [*Sein Rock ist im Rücken geplatzt*].

Rabastens (Offenbach, *Pomme d’api*, 1873) hat seinen Neffen Gustave (der finanziell von ihm abhängig ist) gezwungen, sich von Catherine, genannt Pomme d’api („rotbackiges Äpfelchen“), zu trennen, mit der er seit zwei Jahren zusammenlebte. Eben jene Catherine (die Rabastens nie gesehen hat) kommt dann als neues Dienstmädchen ins Haus und gefällt dem Onkel ausnehmend gut. Er will nicht zulassen, daß sie in der Küche das Essen bereitet; statt dessen sollen Koteletts im Kamin des Salons gebraten werden (damit sie in seiner Nähe bleiben muß), Gustave soll den Grillrost holen (Terzett Nr. 4). Der weigert sich (begreiflicherweise); auf seine Frage, wozu das gut sein soll, erklären ihm Rabastens und Catherine umständlich (wie einem kleinen Kind):

RAB. Nous mettrons le grill sur le feu... / CATH. Et sur le grill, les côtelettes... / RAB. Quand le grill sera sur le feu... / CATH. Ce feu cuira les côtelettes! / RAB. Et quand nous verrons que le feu... / CATH. A bien grillé les côtelettes... / RAB. Nous ôterons le grill du feu... / CATH. Nous mangerons les côtelettes!

[*Wir setzen den Rost aufs Feuer – Und legen die Koteletts auf den Rost – Wenn der Rost auf dem Feuer ist – Brät das Feuer die Koteletts – Und wenn wir sehen, daß das Feuer – die Koteletts gut durchgebraten hat – Nehmen wir den Grill vom Feuer – Und essen die Koteletts!*]

73 Inspiriert durch den Panama-Skandal: Das von Ferdinand de Lesseps, dem Erbauer des Suez-Kanals, lancierte Unternehmen zum Bau des Kanals ging 1889 bankrott, in der Folge wurden gewaltige Schmiergeld-Zahlungen an Politiker aus fast allen Parteien aufgedeckt.

74 Zum Problem der Komik in der Instrumentalmusik vgl. z.B. Lister 1994.

28

Moderato.

Et sur le grill,

Moderato.

p.

Nous met - trons le grill sur le feu,

les côtelet - tes. Ce feu cui - ra

Quand le grill se - ra sur le feu,

les côte - let - tes. A bien grill - lé

Et quand nous verrons que le feu

Notenbeispiel 10: Offenbach, *Pomme d'api*(2), Terzett Nr. 4, S. 28

Die Verse Rabastens enden jeweils auf *feu*, die Catherines auf *côtelettes*. Offenbach unterstreicht die Umständlichkeit, indem er den vier Verspaaren jeweils die gleiche Volkallinie zuordnet; durch die Pausen nach den beiden ersten Achteln und die Halben am Ende der beiden Takte erscheint bei Rabastens die Vorwärtsbewegung gleichsam gestaut, im Gegensatz zur kontinuierlichen Progression in den beiden Takten Catherines. Die mehrfache Wiederholung der beiden prägnanten, kontrastierenden Phrasen läßt Bedeutsames erwarten und steht in komischem Kontrast zur Banalität der Aussage.

Wenn bei Oscar Straus (*Die Perlen der Cleopatra*, Finale Nr. 16, S. 28) die Königin anhebt: „Pampylos nebst Gesinde“, scheint die Musik durchaus Wichtiges anzukündigen; es folgt aber nur „Verschwinde, verschwinde!“, denn die Königin möchte mit dem hübschen Prinzen Beladonis, den der Minister ihr soeben vorgestellt hat, allein sein.

Jocquelet, der Quacksalber in Audrans *Grand Mogol*, stellt sich in seinem Entrée (Air Nr. 1, S. 18-25) den indischen Schaulustigen als berühmter Dentist vor, der freilich keine andere Behandlungsmethode kennt, als das Übel buchstäblich mit der Wurzel auszureißen: Wenn er sich rühmt, selbst die widerspenstigsten Eckzähne („les canines les plus retives“, S. 20) zu extrahieren, wird auf dem *i* von *retives* der höchste Ton erreicht (*a'*), Audran schreibt nur für diesen Takt *ritardando* und *piano* statt *mezzoforte* vor; man hört gleichsam das Wimmern des armen Kerls, dessen Eckzahn der Zange *partout* nicht nachgeben will⁷⁵.

In Lehárs *Eva* hält Dagobert bei Flauberts Fest ((2) Finale II, S. 86) mit komischem Ernst eine Ansprache, in der er die „Eva“, die seinem Freund Octave den Apfel reicht, „mit dreifachem Hoch und einfachem Amen“ grüßt; ein ausgedehntes Melisma auf „Amen“, das sich als Anspielung auf den Stil des gregorianischen Kirchengesangs verstehen läßt, ironisiert den biblisch-religiösen Bezug.

Zu diesem Zeitpunkt ist schon klar, daß Dagoberts eigene Idylle mit Pipsi zumindest fürs erste vorbei ist: Nachdem er sein letztes Geld im Spiel verloren hat, kann sie ihn nicht mehr gebrauchen, denn „Schwachgestellt / Ist ein Held / Ohne Geld!“ ((2) Nr. 13, Refrain). Da sein Vater ultimativ die Rückkehr des verlorenen Sohnes gefordert hat, schickt sie ihn in einem Duett (Nr. 13) mit ziemlich schrägem Text heim:

Ziehe hin zu deinem Vater, / Als ein pflichtgetreuer Sohn, / Denk, was alles für dich
tat er, / Undank werde nicht sein Lohn! / Erstens hat er dich geboren, / Das ist keine
Kleinigkeit, / Führte dich an deinen Ohren / Durch die gold'ne Jugendzeit!

Die ersten vier Verse könnten unverändert⁷⁶ in einem populären Melodram oder Rührstück vorkommen. Mit dem gebärenden Erzeuger beginnt Pipsi, die Klischees zu unterlaufen: Daß der Vater seinen Sohn „Durch die gold'ne Jugendzeit“ führt, ist ein ziemlich abgegriffenes Bild, aber an den (vermutlich langen) Ohren?

75 Das zweite Couplet bereitet die Zuschauer auf Irma, die Schlangenbeschwörerin (Jocquelets Schwester) vor; an der entsprechenden Stelle ist hier von der „femme jeune et belle“ die Rede, der Spitzenton steigert die Neugier auf dieses Wunder.

76 Einen aufmerksamen Zuschauer könnte allerdings der Reim *Vater* : *tat er* (s.o.) hellhörig machen.

Am Anfang steht eine rumpelnde, gleichsam rezitativische Passage der Kontrabässe, die Bedeutsames anzukündigen scheint. Lehár setzt dann auf die erste Silbe jedes Verses einen Akzent, was in Pipsis erster Strophe in V. 1, 3, 5, 7 ebenso sinnvoll wie in V. 2, 4, 6, 8 sinnwidrig ist; die Schwindlerin zersingt die Klischees, die Dagobert nicht überzeugen, sondern nur verhindern sollen, daß die (unvermeidliche) Abreise allzu ernst und trübselig wird. Der Refrain (Allegro, A-Dur) gewinnt in anapästischen Kürzestversen der Resignation eine unerwartet fröhliche Seite ab:

Sei nicht bö's, / Nicht nervös! / Gib dich drein, / Es muß sein, / Schwachgestellt / Ist
ein Held / Ohne Geld! / Drum pack' ein, / Bleib' allein, / Geh' nach Haus', / Sag 's ist
aus, / Und verzicht', / Und verzicht', / Auf die G'schicht!

In der zweiten Strophe versprechen sie, einander trotz allem nicht zu vergessen: Dagobert ist sich sicher: „Wirst mir Ansichtskarten schreiben / Wenigstens doch hie und da“, und zeigt sich entschlossen:

Müßt' an eine andre ketten / Ich einst meine Existenz, / Werd' ich, trotz Papa, mich
retten / Durch passive Resistenz.

Und Pipsi schafft es, ihn noch zu übertreffen:

In ein Kloster will ich eilen, / Wie Ophelia es tat, / Dort nur, dort nur will ich weilen,
/ Wär' es mir auch noch so fad

– nebenbei bemerkt ist die Betonung der ersten Silbe in allen zitierten Versen der zweiten Strophe mit Ausnahme der beiden letzten sinnwidrig; so wirkt der Gesang leiernd, um so mehr als die beiden den Text gemeinsam, aber leicht gegeneinander verschoben⁷⁷, vortragen.

Hans, le joueur de flûte von Louis Ganne (eine freie Weiterentwicklung der Rattenfänger-Sage, 1906) ist eher ein sentimentales als ein komisch-abсурdes Stück; aber der Schlager der Partitur, einer von Gannes auf emotionale Überwältigung des Publikums berechneten Walzern (Finale Nr. 9, S. 83-85), ist ein Requiem auf die Katzen der Handelsstadt⁷⁸ Milkatz – die hat der Rattenfänger nämlich ersäuft, um den nur an Gewinn und Geschäften interessierten Bürgern eine Lektion zu erteilen. Denen, die der Felidenpopulation da („dolce espressivo“, S. 83) ein Adieu in ihr nasses Grab nachrufen (Lisbeth und ihr Geliebter, der Dichter Yoris), tut es nicht wirklich leid um die Mäusefänger, deswegen ist der Walzer zwar nicht ausgelassen, aber auch kein bißchen traurig.

Schon bei Offenbach besteht nicht selten ein eklatanter (komischer) Gegensatz zwischen Strophe und Refrain. Die Handschuhmacherin Gabrielle, die an Gardefeus Table d'hôte eine Figur verkörpert, die auf gar keinen Fall

⁷⁷ Der Nebentext ((1) S. 75) verlangt, daß erst Pipsi, dann Dagobert, jeweils den anderen „korrigierend und verspottend, mit demselben Text“ einfallen.

⁷⁸ Gehandelt wird in Milkatz vor allem mit Getreide, Katzen, die schädliche Nagetiere vertilgen, sind somit dringend notwendig.

fehlen darf, die Witwe eines Obersten nämlich (vgl. II 8, MH IV, S. 302), beginnt ihre Couplets (S. 321) ernst und verhalten mit der Erinnerung an ihren (imaginären) Mann, der im Krieg gefallen ist. Da sie jeden Gedanken an eine neue Liebe kategorisch ausschließt, hätte er allen Grund, mit ihr zufrieden zu sein. Das drückt sie mittels eines Zitats aus einem fast fünfzig Jahre alten Vaudeville von Eugène Scribe⁷⁹ aus, das gleichsam in der Mitte durchgeschnitten wird: „de là-haut, là-haut du ciel / Sa demeure dernière“ gehört noch zur gemessenen Strophe; mit „Il est content, mon colonel“ setzt völlig unvermittelt der unwiderstehlich übermütige Refrain ein. Die Autoren machen sich über Scribes treuherziges Stück lustig (in dem ein rauhbeiniger Soldat mit dem Herzen auf dem rechten Fleck das Glück eines jungen Paares ermöglicht); zugleich muß Gabrielle, die nichts von einer Trauerweide hat, plötzlich über sich selbst lachen, weil sie eine so unpassende Rolle übernommen hat.

In der *Belle Hélène* entführt Pâris Hélène als Großbauger der Venus verkleidet. Wenn er auftritt (III 7, MH I, S. 270f.), klagt und fleht das Volk, er möge das Unheil (epidemische eheliche Untreue) von ihnen nehmen, das die Göttin zur Strafe für den Eigensinn des Ménélas über das Land verhängt hat. Der falsche Großbauger belehrt die „vile multitude“, die „gemeine, verächtliche Menge“⁸⁰, in salbungsvollem Tonfall, daß man einen Venuspriester nicht mit Jammerchören, sondern mit lebhaften, lustigen Gesängen empfangen sollte; mit „Je suis gai, soyons gais, il le faut, je le veux!“ [*ich bin froh, seien wir froh, es ist notwendig, ich will es*] weicht seine Würde atemlos hektischer guter Laune, bis hin zum Jodler.

In *L'Île de Tulipatan* ((1), Sz. 11) hat Hermosa eben von ihrem Vater erfahren, daß der ‚Prinz‘ Alexis eigentlich ein Mädchen ist, weshalb sie ihn nicht heiraten könnte, wenn nicht ‚Hermosa‘ ein Junge wäre (was wiederum ihr Vater nicht ahnt). Im folgenden Duett ((2), Nr. 5) faßt Romboïdal noch einmal das furchtbare Geheimnis („ce secret terrible“ – eine Formel, die an romantische Melodramen erinnert) zusammen; im „traurigen“ Frage- und Antwortspiel läßt ‚Hermosa‘ sich die scheinbar niederschmetternde Wahrheit noch einmal bestätigen, dann beginnt sie völlig unvermittelt, einen lautmalerschen Refrain zu singen und ausgelassen zu tanzen: „Et dig et dig et dig et dig et don! / Mariez-vous donc! [*Heiratet doch!*]“; der Takt wechselt von 4/4 zu 2/4, das Tempo von Maestoso zu Allegretto.

79 Scribe / Dupin, *Michel et Christine*. Folie-vaudeville en un acte [1821], in: Scribe 1856, Bd 10, Sz. 14, S. 301-334: 332 („Du haut des cieux, ta demeure dernière / Mon colonel, tu dois être content“); vgl. auch http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Vie_parisienne (1.11.2013).

80 Diese Wendung war zum geflügelten Wort geworden, seit der Politiker Adolphe Thiers sie im Mai 1850 in der Nationalversammlung gebraucht hatte, um jene Bürger zu bezeichnen, denen man seiner Ansicht nach das Wahlrecht nicht zugestehen sollte; vgl. *Nouveau Larousse Illustré. Dictionnaire Universel Encyclopédique*, p. sous la dir. de Claude Augé, Bd 6, Paris o.J., S. 263 s. *multitude*.

43

Romboidal (traurig) Ach und so nied-lich!
Das von weibli-chen Ge- schlechte! Al-les was

Ja, so nied-lich, ja so nied-lich!
Recht ist! Ja, so nied lich, ja so

Und so nied-lich! Und so nied-lich!
nied-lich! Ja, so nied-lich! Ja, so

Allegretto (sehr vergnügt tanzend.)
Tra- la, la, la, la, la, la, la, nied-lich.

16462

Notenbeispiel 11: *L'Île de Tulipatan(2)*, Duett Nr. 5, S. 43 © Bote & Bock.

Sie (bzw. er) versucht Romboïdal, der verständlicherweise irritiert ist, einzureden, sie (er) tanze aus Verzweiflung. Der Trost, den der Vater spendet, scheint nicht weniger inadäquat als ‚Hermosas‘ Reaktion:

Dieu m'éclaire! / Fille chère, / Près d'un père / Viens mourir, / Et pardonne, / S'il te donne / La couronne / Du martyr. [*Gott erleuchtet mich! Liebe Tochter, komm, um bei Deinem Vater zu sterben, und verzeih mir, wenn ich Dir die Märtyrerkrone gebe.*]

Romboïdals Enthüllung wäre unter anderen Umständen sicher ein schwerer Schlag für seine Tochter gewesen, aber sterben würde sie wohl doch nicht daran, und von ‚Martyrium‘ könnte man erst recht nicht sprechen. Die Passage ist ein wörtliches Zitat aus Halévys Grand Opéra *La Juive* (1835)⁸¹: Am Ende des IV. Akts entschließt sich Eléazar (in seiner großen Arie „Rachel quand du Seigneur la grâce tutélaire“), Rachels christliche Abstammung nicht zu offenbaren (was sie vor der drohenden Hinrichtung bewahren würde). Komik (Inadäquatheit) des Textes und der Musik sind hier untrennbar miteinander verbunden.

Weil die Nilüberschwemmung auf sich warten läßt, muß Königin Cleopatra zu Memphis ein Opferritual vollziehen, in jenem Tempel, dem Radamos vorsteht, „so jung und schön, / Ein schwarzgelockter, schlanker Priester, / Den alle Damen gerne sehn“ (*Die Perlen der Cleopatra*, Nr. 10); dem Orakel zufolge (praktischerweise kann der Priester die Götter sagen lassen, was er will) muß sie ihn küssen, damit die Flut steigt. Radamos, so Cleopatra „zeigte / Auf eine Ruhebänk von Stein“, ehe er sie aufforderte: „Du kennst den Spruch der hohen Götter, / Du weißt, was jetzt geschehen muß“, der Kuß ist also wohl als pars pro toto zu verstehen. Nach einer Nacht im Tempel (Dialog, S. 21) kehrt die Königin zurück und meldet der besorgten Bevölkerung Vollzug. Der eher zurückhaltende Bericht steigert sich im Refrain („Für euch allein muß‘ es geschehen“) bis zur Ausgelassenheit, auch hier steht ein Jodler am Ende („Solarida, solarido, / Die Götter sind schon einmal so. / Ajajuhu Juhu!“).

Auch die ‚Plapperlieder‘, in denen eine große Menge Text, meist eine Erzählung, gelegentlich auch eine Aufzählung, in schnellem Sprechgesang zu bewältigen ist, sind komisch – schon des gleichmäßig hohen Tempos wegen, das eine wenig nuancierte ‚mechanische‘ Vortragsart erzwingt, ganz unabhängig vom Inhalt.

Die italienische Oper kennt von jeher solche Nummern, allerdings wird meist nicht, wie später im Opéra-comique oder bei W.S. Gilbert, von Anfang bis Ende durchgeplappert, sondern es gibt schnellere und verhaltenere Abschnitte (wie in Leporellos Register-Arie aus *Don Giovanni* oder Figaros Auftrittscavatina im *Barbiere di Siviglia*). Eine richtige Plapperarie, mit 70 Versen Text, hat z.B. Angèle im III. Akt von Eugène Scribes *Domino noir* (1837)⁸²; dabei plappert sie nicht nur, weil sie viel zu erzählen hat, sondern auch, weil sie nach der Nacht, die sie in ständiger Angst vor Entdeckung außerhalb der Klostermauern verbrachte (in buchstäblich letzter Sekunde konnte sie ungesehen durch die Pforte schlüpfen), in heller Aufregung ist.

Bei Jacques Offenbach ist z.B. das Entrée des Brasilianers in *La Vie parisienne* zu nennen (I 11, MH IV, S. 283-285): Der Mann ist die Personifikation der Hektik. Zweimal schon hat er

81 Scribe 1856, Bd 4, S. 210.

82 Scribe 1856, Bd 7, S. 76-78.

daheim in Rio de Janeiro ein Vermögen zusammengerafft und -gestohlen, das jeweils für sechs Monate rauschhafter Lust in Paris gereicht hat; jetzt kommt er zum dritten Mal, um es wieder genauso zu treiben, und so wird es wohl weitergehen, solange er lebt.

Gilbert und Sullivan haben die „Patter Songs“ zu einem ihrer Markenzeichen gemacht, in jeder der Savoy Operas gibt es (mindestens) einen: Der Magier John Wellington Wells gibt eine Übersicht über das Sortiment seines alteingesessenen Zauberei-Ladens in St. Mary Axe (*The Sorcerer*, GS, S. 37-39); Major-General Stanley rühmt sich seiner disparaten Kenntnisse (*The Pirates of Penzance*, GS, S. 120-122, s.o.); der Lord Chancellor beschreibt in allen Details die Qualen einer schlaflosen Nacht und seine verrückten Träume (*Iolanthe*, GS, S. 243-245); etc. etc.

Madame Phidias schildert ihren Weg durch Athen (oder Paris, s.o.) auf der Flucht vor dem aufdringlichen Ardimédon ganz ähnlich, wie Aubers Angèle ihr nächtliches Abenteuer erzählt hat. In Künnekes *Lockender Flamme* begleitet das Couplet Nr. 10 eine Familie (Vater, Mutter, heiratsfähige Tochter) zum „Künstlerball bei Kroll“, wo sich alle drei, jeweils auf ihre eigene Weise, vergnügen. In Paul Ábrahám's *Ball im Savoy* enthält das Duett „Es ist so schön, am Abend bummeln zu gehen“ eine Liste von unterschiedlichen ‚Mädchen‘, die so etwas wie ein Miniatur-Plapperlied darstellt.

Zuletzt sei noch ein winziges Beispiel für rein musikalische Komik angeführt: In Offenbachs *Brigands* (II 8, MH VII, S. 211f.) schildern die „Couplets de l'ambassade“ (Nr. 14), wie der Herzog von Mantua die Gesandtschaft benannt hat, die seine Braut an der Grenze empfangen sollte: Campotasso meint, er habe einen ‚schönen Mann‘ (den Hauptmann) und einen Mann von Geist (das ist er selbst) dabeihaben wollen. Der Refrain:

Et voilà comme en un instant / On a composé l'Ambassade / Qui devait aller au devant
/ De la princesse de Grenade [Und so wurde im Nu die Gesandtschaft zusammengestellt, die der Prinzessin von Granada entgegengehen sollte]

steigt zunächst (forte) bis *comme* zum *a''* auf und springt dann auf *en* (piano) eine Oktave nach unten; bei der Wiederholung der Phrase (3. Vers) vollzieht sich der Absturz innerhalb des Verbuns *al-* (*a'' f*) *-ler* (*a' p*). Es handelt sich um einen Überraschungseffekt, den man vielleicht als Ausdruck der Hast verstehen könnte, mit der der Herzog den Auftrag erteilte; vor allem aber erhält der Refrain dadurch eine Munterkeit, die sich über die Hofschranzen, die von ihrer eigenen Wichtigkeit durchdrungen sind, lustig macht.

Can. *f* *p*
Et voi-là comme en un ins-tant On a com-po-sé l'Ambas-

1e *f* *p*
C. Et voi-là comme en un ins-tant On a com-po-sé l'Ambas-

- - re

- - re

TUTTI. Harm.
Cuivres. *f* *p*
Quat.

Can. *f* *p*
- sa - de Qui devait al-ler au de-avant De la Prin-ces-se de Gre-

1e *f* *p*
C. - sa - de Qui devait al-ler au de-avant De la Prin-ces-se de Gre-

147.

Notenbeispiel 12: Jacques Offenbach, *Les Brigands*, Couplets de l'ambassade, Nr. 14B, S. 207

Kapitel VII – Zeitgenössische Realität und Karneval

Jede hochgradig konventionalisierte Literaturform erschafft sich eine Parallelwelt, die, wenn sie auch vieles mit der Alltagswelt der Autoren und ihres Publikums gemeinsam haben mag, doch klar von dieser zu unterscheiden ist. Das gilt nicht nur für Genres wie das Märchen oder die phantastische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, die Übersinnliches, Zauberei, Geister, Gespenster, Verwandlungen von Tieren in Menschen etc., als real oder zumindest als möglich voraussetzen. In den ca. 2000 Jahren, in denen in Europa unterschiedliche Formen der Hirtendichtung (mit Unterbrechungen) gepflegt wurden, gab es stets Schäfer, vermutlich in ziemlich großer Zahl, die mit ihren Herden über Land zogen. Die literarischen Schäfer haben mit ihnen nur wenig gemeinsam: Sie scheren keine Schafe, verarbeiten keine Milch zu Käse etc., sondern verbringen ihre Zeit wesentlich damit, das Glück einer erfüllten Liebe zu genießen oder sich nach einer Schäferin (einem Schäfer) zu verzehren, der (die) ihre Gefühle nicht erwidert. Das liegt daran, daß die Figuren bloß metaphorisch Schäfer sind: Ihre Lebensform ist in erster Linie ein (utopischer) Gegenentwurf zu den Verhältnissen in der Stadt oder am Fürstenhof, die Autoren erfinden sich die Schäfer, die sie für die Geschichten, die sie erzählen, und die Botschaften, die sie vermitteln wollen, gebrauchen können. Ihre Geschöpfe sind relativ frei und ungebunden, besitzen nur wenig, brauchen aber auch nicht viel, es gibt bei ihnen zwar Herren und Knechte, aber die Hierarchien wirken viel flacher als in ausdifferenzierteren Gesellschaften.

Mit der Operette verhält es sich ähnlich: Natürlich bezieht sie sich bis zu einem gewissen Grad auf die zeitgenössische Realität. Neue Erfindungen, die auf breites Interesse stoßen, werden schon aus kommerziellen Gründen in die Handlung integriert.

Der Titel *Autoliebchen* erregte 1912 zweifellos Aufmerksamkeit, obwohl im Buch der „Posse mit Gesang“, das Jean Kren und Alfred Schönfeld für Jean Gilbert schrieben, die Autofahrt nur eine untergeordnete Rolle spielt¹; *Die Kino-Königin* kam 1912 unter dem diskreteren Titel *Die elfte Muse* heraus (Buch Georg Okonkowski), der eindeutige Bezug zum neuen Medium wurde erst 1913 am Berliner Metropoltheater hergestellt (Textbearbeitung Julius Freund)².

Auch gesellschaftliche Veränderungen spiegeln sich in den Textbüchern: So gibt es nach dem Ersten Weltkrieg in deutschsprachigen Operetten ein-

1 Vgl. die Inhaltsangabe in Gilbert o.J., S. 91-94.

2 Vgl. ebd., S. 35-38.

deutig mehr berufstätige Frauen als vorher³. Allerdings sind das kaum mehr als Äußerlichkeiten: Das Hauptanliegen der Autoren muß sein, dem ewig gleichen, märchenhaften Thema des Erfüllung findenden Begehrens überraschende und spektakuläre Varianten abzugewinnen.

Die bedeutsamste Veränderung in der deutschsprachigen Operette nach der Zäsur des Weltkriegs besteht darin, daß die Texte Sexualität nicht mehr krampfhaft sublimieren (in Frankreich war man hier immer schon weniger prüde; auch im kaiserlichen Deutschland und Österreich sagt mitunter die Musik, was der Text verschweigt). Dagegen hat der Untergang der Monarchie weniger Spuren hinterlassen, als man vielleicht erwarten würde: Der Anteil der Adligen unter den Protagonisten bleibt auch in der Zwischenkriegszeit hoch, Bonität und Sozialprestige der Aristokratie haben allerdings etwas gelitten⁴.

Während sich das Publikum mit den Wünschen und Träumen der Figuren möglicherweise um so lieber identifizierte, je phantastischer sie waren, konnte es in den gesellschaftlichen Verhältnissen auf der Operettenbühne unmöglich seine eigene Lebenswelt wiedererkennen. Dem Märchen-Prinzip scharfer Kontraste entsprechend dominiert einerseits Reichtum, oft repräsentiert durch Tout-Paris, die internationale Diplomatie oder verschwenderische Lebemänner, andererseits pittoreske Armut, oft als Künstler-Bohème (die gewisse Berührungspunkte mit der Lebewelt hat); Vertreter des Mittelstands sind in Nebenrollen häufig, als Protagonisten selten anzutreffen. Folglich geht nur eine Minderheit der Hauptfiguren einer geregelten Arbeit nach: Ein Arzt wie Stefan Scheichelroither (Fall, *Der fidele Bauer*), der Sprechstunden hält, oder ein Beamter wie Paul (Benatzky, *Bezauberndes Fräulein!*), der tatsächlich ins Ministerium geht, sind Ausnahmen. Der gutsituierte Aubier (Heuberger, *Der Opernball*) klagt zwar, er sei mit Arbeit überhäuft (Entrée-Duett Nr. 1), es scheint aber nicht, daß seine erotischen und anderen Vergnügen übermäßig darunter leiden.

Auch die Familienverhältnisse auf der Bühne stimmen mit denen im Zuschauerraum schon deshalb kaum überein, weil so gut wie nie Kinder und Jugendliche ins Blickfeld geraten. Gelegentlich haben heiratsfähige Töchter

3 Schönfeld und Okonkowski setzten schon 1911 in Gilberts Operette *Die moderne Eva* eine Pariser Rechtsanwältin, eine junge Ärztin und eine Malerin in Szene, die selbständig sein und nicht heiraten will – mit klar reaktionärer Tendenz, denn die Anwältin verliert einen Scheidungsprozeß, und die beiden jungen Frauen akzeptieren zuletzt die traditionelle Frauenrolle, vgl. ebd., S. 139-142. – Zu Lehárs „Fabrikmädel“ Eva s. Kap. IV.

4 Vgl. z.B. Tassilo (*Gräfin Mariza*), Hans von Schlick (Fall, *Die Dollarprinzessin*), der sich seinen Lebensunterhalt als Stallmeister eines amerikanischen Milliardärs verdienen muß, Prinz Sándor (Kálmán, *Die Herzogin von Chicago*), etc.

noch beide Eltern, häufiger ist nur der Vater oder nur die Mutter präsent. Angesichts der niedrigeren Lebenserwartung dürfte es auch im Publikum deutlich mehr verwitwete Elternteile gegeben haben als heute, aber wichtiger als Lebensnähe ist hier die dramaturgische Ökonomie: Um die für die Handlung notwendigen Verwicklungen zu erzeugen, genügt es, wenn einer (oder eine) der Tochter in ihre Herzensangelegenheiten hineinredet. Junge Männer sind ohnehin unabhängiger, deshalb treten ihre Väter, Erbtanten oder Erbonkel häufig nur im letzten Akt als Deus bzw. Dea ex machina auf oder werden (wie schon in Offenbachs Einakter *Un mari à la porte*) überhaupt nur gesprächsweise erwähnt⁵.

Speziell die Erbtante, die genau im rechten Moment stirbt oder (wie Fürstin Cuddenstein in *Gräfin Mariza*) auf der Bildfläche erscheint, um die das glückliche Ende gefährdenden Schwierigkeiten zu aplanieren, folgt einer uralten Komödien-Konvention; die Artifizialität solcher Lösungen konnte dem Publikum nicht entgehen. Wie das Märchen oder der Mythos (und die Kolportage) spiegelt die komische Operette unsere Wunschträume und Ängste und läßt Utopisches aufscheinen; aber nur wer sich den Kinderblick bewahrt hätte, der in einer Stoffpuppe ein bedrohliches, menschenverschlingendes Krokodil erkennt, könnte sie als getreues Abbild zeitgenössischer Realität verstehen, und ans Kasperletheater glauben selbst die süßen Mädels im Rang nicht mehr.

AKTUALITÄTSBEZÜGE

Eine Fahrt mit der Eisenbahn ist nicht immer ein Vergnügen. Der Zug der Westbahn („Ligne de l’Ouest“), mit dem Métella aus Trouville nach Paris zurückkehrt (*La Vie parisienne* I 1, MH IV, S. 265f.), scheint immerhin pünktlich zu sein. Von Budapest brauchte man 1912 für die Reise in die französische Hauptstadt, so erfahren wir aus Kálmáns *Zigeunerprimas*, noch 96 Stunden – und wenn man dann aus finanziellen Gründen genötigt war, auf den harten Bänken der dritten Klasse zu reisen („Nicht ein Auge, nicht ein Auge zugetan, / Nichts getrunken, nichts gegessen, / Nur gesessen, nur gesessen“), dann lag der Stoßseufzer „Hol’ der Fuchs die Eisenbahn!“ sicher nahe⁶. Harriet und ihre Sänger-Kollegen kommen „Von der Eisenbahn geschüttelt / Und gerädert und gerüttelt“ in Monaco an (Millöcker, *Der arme Jonathan*,

5 Natürlich gibt es zu allen Beobachtungen dieses Abschnitts Gegenbeispiele: Edwin in Kálmáns *Csárdásfürstin* wird von Vater und Mutter zur Heirat mit Stasi gedrängt; Tobias Blank (Eysler, *Künstlerblut*) ist schon im ersten Akt präsent und bemüht, die Verbindung zwischen seinem Sohn und der Sängerin Nelly zu verhindern, etc.

6 Das „Eisenbahn“-Terzett von Sári, Juliska und Cadeau fehlt im Klavierauszug von 1912.

Quintett Nr. 12). Lisa aus Wien (Nedbal, *Die Winzerbraut*) erreicht Zagreb (alter Name: Agram) mit Verspätung:

Jeden Augenblick gab's ein Hindernis, / Es war nicht mehr schön! / Fünfundzwanzigmal, das ist ganz gewiß, / Blieb der Zug halt steh'n! / Alles Fluchen war für die Katz!

Und die Fahrt in der dritten Klasse (sie hätte ein Billet für die zweite gehabt, aber die war überfüllt) war mindestens so unbequem wie für die kleine Gesellschaft im *Zigeunerprimas*:

Ein Bauer trat im Rauchcoupé / Mir dreimal auf die Zeh' [...] / Und geduftet hat's / Nach Tabak und Schnaps, / Es war nicht mehr schön [...]

Auch die seit 1883 verkehrende Wiener Dampftramway⁷ machte den Fahrgästen nicht nur Freude, zumindest, wenn man Max Wallners und Hannes Reinhardts Buch zu Fred Raymonds später Johann Strauß-Operette *Flieger aus Wien* (1949) glauben darf:

Die läßt sich Zeit, / Die Dampftramway, / Der Fahrplan ist ihr einerlei. / Und kommt sie endlich angehetzt, / Ist meistens sie besetzt! (Introduktion)

Aber auch der Individualverkehr hat seine Tücken: Der falsche Landbriefträger (der verkleidete Baron de Crécy-Crécy; Offenbach, *Le Château à Toto*, 1868) hat gehört, seine Kollegen, die weite Strecken zu Fuß zurücklegen müssen, sollten demnächst mit „Velozipeden“ ausgerüstet werden (Chansonnette, S. 106-108⁸); Radfahren scheint allerdings recht schwierig zu sein, wenn man glücklich drauf sitzt, ist Bremsen und Absteigen Glückssache. Anders das „Automobil“ (Fall, *Die Dollarprinzessin*, Automobilterzett⁹ Nr. 13):

Ja! Ja, das Auto, ihr Leute, bewundert's, / Ist die Krone des Jahrhunderts, / Ein Geschenk, das vom Himmel gesendet / Auf die Erd' – / Wenn man vorsichtig fährt.

Tut man das nicht („Hundertundsechzig in der Stund' / Ist doch als Tempo sehr gesund“) und dezimiert den Viehbestand eines Bauernhofs, wird eine

7 Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Straßenbahn_Wien (2.11.2013).

8 An jede der drei Strophen schließt ein recht wortreicher gesprochenener Kommentar in Prosa an, auf den der Refrain folgt; zur dritten Strophe bemerkt der Baron: „Oui... des vélocipèdes... et cela, on peut dire que c'est une idée heureuse... Il n'y a rien de plus distingué pour le moment... et puis, c'est très-commode... par exemple, ce qui est difficile, c'est de monter dessus... et une fois montée dessus.. ce qui est difficile, c'est d'en descendre... Et puis, une fois lancées, ces bêtes-là, il paraît que ça ne s'arrête jamais... Ainsi, dernièrement, un caissier de chez nous est parti sur un vélocipède... Eh bien! il n'a pu s'arrêter à New York... Quand je dis qu'il s'est arrêté... je me trompe... on l'a arrêté...“ (III 12, S. 107f.).

9 Friedell und Polgar (*Der Petroleumkönig*) haben die Mode, Loblieder auf das Automobil zu singen, parodiert, vgl. Kap. III.

saftige Geldstrafe fällig; und wenn bei der Raserei „die Pneumatik platzt“, drohen gar Gefahren für Leib und Leben: „Fliegst gleich in einen Graben ’nein / Und brichst dir gründlich Hals und Bein!“

Kálmáns späte Western-Operette *Arizona Lady* (auf ein leider sehr schwaches Buch von Alfred Grünwald und Gustav Beer, 1954) ortet die Gefahr anderswo: Wenn einem jungen Mann, der mit seiner Freundin eine Fahrt ins Grüne macht, unterwegs (angeblich) das Benzin ausgeht, weiß man nie, was passieren kann.

Die neuen Verkehrsmittel, die das Leben natürlich bequemer gemacht haben (wie lange dauerte die Fahrt von Budapest nach Paris in der Postkutsche?), geraten nur dadurch ins Blickfeld der komischen Operette, daß sie der Tücke des Objekts unterworfen sind.

Julius Hopp und Carl Juin widmeten in *Der Teufel auf Erden* (Suppé, 1878) ein Couplet (Nr. 22) dem „verfluchten Telephon“, das es zum Zeitpunkt der Uraufführung in Österreich noch gar nicht gab¹⁰; die neue Technik, so scheint es, übermittelt nur Grobheiten und schlechte Nachrichten. – Der Impresario mit dem sprechenden Namen Quickly findet die neuen Kommunikationstechniken famos (*Der arme Jonathan*, Couplet Nr. 13), denn er spart viel Zeit, weil jetzt „Alles telegraphisch, / Telephonisch, mikrophonisch, / Phonographisch, stenographisch, / Graphophonisch, makrophonisch [...] Edisonisch, / Rasch wie der Blitz“ geht. Wenn er (Reader’s Digest vorwegnehmend) vorschlägt, auch die großen Werke der Literatur in Telegrammstil zu übersetzen, und mit Schillers *Räubern* die Probe auf Exempel macht, wird offensichtlich, daß das nicht funktioniert (was allerdings auch kein vernünftiger Mensch angenommen hätte).

Das Interesse der Librettisten an zeitgenössischer Realität konzentriert sich auf Anekdotisches: In *Rund um die Liebe* (Oscar Straus, 1914) hat ein Lotteriegewinn Bachmayer und seine Tochter reich gemacht: „Es fiel uns in den Schoß / Ein ganzes Türkenlos!“ (Duett Nr. 3). Zell und Genée hatten die bewußte Lotterie schon 1876 in *Fatinitza* (Suppé) veralbert: Der „Reformtürke“ Izzet Pascha hat eine der Frauen in seinem Harem „gewonnen auf ein Türkenloos“ (Finale II Nr. 17)¹¹. – Ein Duett in Eduard Künnekes *Traumland*

10 Die erste österreichische Telefongesellschaft nahm ihren Betrieb in Wien (1. Bezirk) im Dezember 1881 auf, vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_der_Telefonie_in_Österreich (2.11.2013).

11 In seiner pessimistischen Bilanz der Lage des „kranken Manns“ am Bosphorus (Couplet Nr. 13, s.u.) heißt es doppeldeutig: „Und während wir uns mit den Russen ’rumraufen, / Fragt jeder Jud’: Wolln’s kein’n Türken nicht kaufen? / Dem Loose der Türken traut keiner mehr recht“. – Zum historischen Hintergrund: „1869 erhielt [der Bankier Moritz Freiherr von Hirsch, 1831-1896] die osmanische Konzession für den Bau der transbalkanischen Bahn nach Konstantinopel [...]. Die zur Finanzierung dieses Projektes ausgegebenen ‚Türkenlose‘ brachten ihm den Namen ‚Türkenhirsch‘ ein, der, als die Lose nach dem türkischen Staatsbankrott 1875 notleidend wurden, eine abschätzigste Bedeutung erhielt“ (Kurt Grunwald, *Hirsch, Moritz Freiherr von*, in: Neue Deutsche Biographie, abrufbar unter <http://www.deutsche-biographie.de/sfz32519.html>, 3.11.2013).

(1941) rühmt die „Inserate“, mit deren Hilfe Männer wie Frauen im Handumdrehen den passenden Partner finden (es mag sich dabei um eine intertextuelle Anspielung handeln: In Künnekes Operette *Glückliche Reise* (1932) haben die beiden Auswanderer ihre Berliner Brieffreundinnen über eine Annonce kennengelernt, I 2, S. 15f.).

Wenn die Arbeitswelt ins Blickfeld gerät, wird sie meist nur als pittoresker Hintergrund genutzt. Ein klein wenig tiefer haben sich Moritz West und Ludwig Held im Buch zu Carl Zellers *Obersteiger* (1894) auf die Lage der Bergleute eingelassen: Die Grube, in der Martin (ein ziemlich unsolider Bursche) Obersteiger ist, soll „wacklig sein“ (Finale I, S. 22). Der zwielichtige Direktor Zwack zahlt Hungerlöhne, deshalb zettelt Martin einen Streik an (Parole: „Weniger Arbeit und mehr Lohn“, Entrée Nr. 3, S. 15), den die Knapen allerdings nicht durchhalten: Wenn die nächste Schicht beginnt, sorgen sie sich (Finale I, S. 21): „Wir werden sicher ausgelacht, / Weil wir gerade Strike [!] gemacht, / Und eh' wir profitiert davon, / Ist er zu Ende schon.“

Unterdessen hat Zwack Martin entlassen, aber nicht, weil er für den Streik verantwortlich ist, sondern weil er die ihm zustehende Prämie für die Entdeckung einer neuen Silberader fordert. Glücklicherweise hat sich der Besitzer des Bergwerks, Fürst Roderich, incognito als angeblicher Volontär einen Eindruck von den Arbeitsbedingungen verschafft, mit dem Ergebnis, daß Zwack zuletzt abgesetzt wird; aber das ist ein Märchen-Schluß, die ökonomischen und sozialen Probleme werden weder gelöst noch auch nur klar und eindeutig benannt.

In Lehárs *Eva* sorgt schon die Märchenhaftigkeit des Plots (dazu Kap. IV) dafür, daß die Fabrikarbeiter nur als „eine pittoreske Außenseitergruppe, prickelnd fremdartig wie in andern Operetten die Zigeuner, Räuber, Piraten oder Bohemiens“¹², wahrgenommen werden. „Fabriksmädel“ wie Eva gab es in den deutschsprachigen Ländern in großer Zahl, sie geraten aber nur ausnahmsweise ins Blickfeld der Operettenlibrettisten, anders als die adretten Verkäuferinnen (wie Evas Freundin Pipsi), Stenotypistinnen etc., die um 1900 in Amerika oder Frankreich viel zahlreicher waren als im Deutschen Reich oder in Österreich-Ungarn: Deren Berufstätigkeit scheint in der Perspektive der komischen Operette vor allem deshalb bemerkenswert, weil sie interessierten Männern die Kontaktaufnahme erleichtert¹³.

Nach dem Ersten Weltkrieg scheint es normal, daß eine Frau ihren Lebensunterhalt als „Tippfräulein“ (Lehár, *Frühling*) oder Angestellte z.B. in einem Reisebüro (Künneke, *Glückliche Reise*) verdient, solange sie noch nicht verheiratet ist. – Die erste Operetten-Frau, die ein Univer-

12 Klotz 2004, S. 502.

13 Vgl. Kap. III zu Kerkers *Oberen Zehntausend*.

sitätsstudium abgeschlossen hat¹⁴, dürfte M.D. Harriet in Millöckers *Armee Jonathan* (1890) sein; ihr medizinisches Dokorexamen scheint allerdings vor allem Gelegenheit zu einem (für mitteleuropäische Verhältnisse) spektakulären Auftritt von Frauen in Talar und Doktorhut zu bieten, denn nach ihrer Auseinandersetzung mit Vandergold gibt Harriet den Arztberuf auf (anscheinend ohne jedes Bedauern) und geht zum Theater.

Konkrete politische Bezüge sind angesichts einer verhältnismäßig wachsenden Zensur zur Zeit der Monarchie kaum zu erwarten.

Den Librettisten Bernauer und Jacobson, die für Oscar Straus das Buch *Der tapfere Soldat* (Wien 1908) schrieben, war der bulgarisch-serbische Krieg (1885/86) als Handlungsrahmen natürlich durch ihre Vorlage, die Komödie *Arms and the Man* von George Bernard Shaw, vorgegeben. Ein Teil des Publikums dürfte allerdings bewußt gewesen sein, daß in Voltaires Erzählung *Candide* (1759) die ‚Bulgaren‘ für die Preußen stehen, was Versen wie

Denn Barbaren, ja Barbaren, / Sind im Kriege die Bulgaren, / Weil seit Jahren, Jahren,
Jahren / Wir schon immer furchtbar waren (Ensemble Nr. 5)

vor dem Hintergrund martialischer Rhetorik Kaiser Wilhelms II.¹⁵ einen Nebensinn verleihen mag.

Im I. Akt von Suppés *Teufel auf Erden* (1878) bricht in der Hölle eine veritable Revolution aus.

Die Dämonen „schreien mit Hohn, / Wollen Constitution“ (Introduction Nr. 1) und verlangen Freiheit; vor allem die Steuerlast müsse gemindert werden: „All’ die bekannten / Höll’nlieferanten / Und Spekulanten / Die bringen uns um“, klagt Asraël, und Abadonna ergänzt: „So ein Minister / Arm uns noch frisst er“ (ebd.): „Nein, es geht so länger nicht, / Wird nicht Republik erricht’ t / Und das auf der Stelle!“

Satanas, „der Fürst der Unterwelt, / Der Höllenzucht und Ordnung hält“ und „[S]eine Unterthanen absolut“ beherrscht (Auftrittslied Nr. 2), ist damit verständlicherweise nicht einverstanden:

Treib’n es die Liberalen bunt, / Ob Männlein ob Weiblein, / Büßen sie’s im Höllenschlund, / Drunt! [...] / Ich, als souveräner Fürst gebor’n / Pack’ die Nihilisten bei den Ohr’n! (ebd.)

Mefisto verkündet schließlich im Auftrag seines Herrn eine scheinbar versöhnliche Botschaft (Finale I Nr. 6): „Zur Reform ist er bereit, / Doch lasst ihm wenigstens noch Zeit, / Viertausend Jahr!“ Wenn man unsterblich ist, mag das nicht gar so lang erscheinen, aber der Unmut der Rebellen läßt sich so natürlich nicht besänftigen. Vor allem den Älteren im Publikum, die sich noch an das Jahr 1848 erinnern konnten, wird hier manches bekannt vorgekommen sein.

14 Zur Pariser Rechtsanwältin Cascadier in Gilberts *Moderner Eva* (1911) s.o. Anm. 3.

15 Vgl. die berühmte „Hunnenrede“ bei der Verabschiedung der zur Niederschlagung des Boxeraufstands nach China entsandten Truppen am 27.7.1900 („Pardon wird nicht gegeben! Gefangene werden nicht gemacht!“), dazu <http://de.wikipedia.org/wiki/Hunnenrede> (3.11.2013).

Der russische Großfürst, der im amerikanischen Exil als Maschinist arbeitet, in Bruno Granichstaedens *Orlow* (1925) war nach der Oktober-Revolution keine singuläre Erscheinung; an derart romanescen Lebensläufen entzündete sich die Phantasie von Illustrierten-Lesern in Europa und Amerika. – In Hugo Hirschs *Dolly* (1923) erinnert sich Fürst Aribert XXX. an die Zeit, als er noch auf seinem „Thronchen“ saß (Terzett mit Chor Nr. 4):

Ich hatt' einmal ein Ländchen, / Das war nicht allzu groß. HEDDA. Von einem zum
anderen Endchen / Ging man zwei Stunden bloß. [...] FÜRST. Doch einst, da kam das
Malheurchen, / Ich mußte leisten Verzicht [...]

Die Hauptattraktion des „Ländchens“ war das „Schauspielhäuschen“, wo nur Operetten gespielt wurden und wo sich Aribert „von Chor und Ballett“ „sein fürstliches Glätzchen“ kraulen ließ. Dieses „sein einz'ges Passiönchen“ kann er sich mit dem Geld, das er wohl beizeiten beiseite geschafft hat, auch weiterhin leisten:

Das sind meine goldigen Girlchen / Mit Zähnen, so weiß wie die „Pörlchen“, / Mit
Beinchen, so schlank wie die Kerzchen – / Der Trost für mein klappiges Herzchen.

August Pepöck komponierte während des Zweiten Weltkriegs mit *Der Reiter der Kaiserin* (1941) ein Durchhaltestück (s. Kap. III). – Der Frauenüberschuß, der in Walter W. Goetzes *Liebe im Dreiklang* staatliche Stellen veranlaßt, jedem Mann die Heirat mit zwei Frauen zu erlauben, war zur Zeit der Uraufführung (1950) im Nachkriegsdeutschland ein durchaus aktuelles Problem.

Wesentliche Erkenntnisse der Psychoanalyse haben früh den Weg auf die Musiktheater-Bühne gefunden, am prägnantesten wohl in Erich Wolfgang Korngolds Oper *Die tote Stadt* (1920)¹⁶. In Frankreich, wo André Breton und die Surrealisten auf Sigmund Freud aufmerksam machten, entstand 1923 eine „Opérette bouffe“, die an einem Beispiel zeigt, was man sich unter dem Begriff ‚Tagesrest‘ vorzustellen hat: *Là-haut* von Maurice Yvain¹⁷ (dazu oben Kap. II).

Eine hellsichtige, fundierte Zeitdiagnose wird man von der komischen Operette kaum erwarten. Grundsätzliche Bemerkungen fallen eher pauschal und oberflächlich aus, wie Rudolf Österreichers und Leopold Jacobsons Kommentar zur Beschleunigung des modernen Lebens (Jean Gilbert, *Katja, die Tänzerin*, 1922, Terzett Nr. 17):

16 Dazu u.a. Arne Stollberg, *Durch den Traum zum Leben*. Erich Wolfgang Korngolds Oper *Die tote Stadt*, Mainz 2003.

17 Vgl. Klotz 2004, S. 803-809.

Die Welt wird verrückt, / Wenn's in dem Tempo weitergeht: / So toll hat sich die Erde / Bisher noch nie gedreht! / Die Welt wird verrückt – rückt – rückt / Bei diesem Teufelskarneval, / Drum, Himmel, end' die Qual: / „Lieber Gott, mach' uns normal!“

Als Beispiele werden bezeichnenderweise weder die technische Entwicklung noch politische Ereignisse, sondern die kurze Dauer vieler moderner Ehen¹⁸ und der prall gefüllte Terminkalender einer mondainen Frau genannt, in dem für die Beziehung zum Ehemann kein Platz mehr ist.

Die komische Operette pauschal als reaktionär und systemstabilisierend zu denunzieren, wird der Vielfalt der Werke aus rund hundert Jahren, den extrem divergierenden nationalen und regionalen Gattungstraditionen und den so unterschiedlichen Komponisten- und Librettistenpersönlichkeiten, die ihre Geschichte geprägt haben, nicht gerecht. Andererseits scheint die von Volker Klotz¹⁹ eingeführte Unterscheidung zwischen ‚guten‘ Operetten („musikdramatisch und szenisch aufsässige Bühnenstücke, die wider erstarrte und verhockte Lebenshaltungen anrennen“) und ‚schlechten‘ („solche, die, bei aller handwerklichen Gediegenheit, sich und ihr Publikum abfinden mit einer gütlichen Befriedigung des immer schon zubemessenen, dankbar hingegenommenen Kleinglücks“) zu schematisch.

Wie das Märchen behauptet (und beweist) die Operette die Möglichkeit des Glücks und eröffnet dadurch eine utopische Perspektive²⁰. Das (naive) dauerhafte Glücksversprechen des Märchens („und sie alle lebten herrlich und in Freuden, und wenn sie nicht gestorben sind, leben sie heute noch“²¹) wird allerdings (sentimentalisch) durch den eingestandenermaßen flüchtigen, vielleicht bloß geträumten Augenblick erotischer Erfüllung ersetzt, der wider alle Wahrscheinlichkeit manchmal eben doch erreichbar scheint.

Wir haben gesehen, daß Prinzessin Helene (Fall, *Der liebe Augustin*) Fürst Nicola heiraten muß, der ihr zuwider ist, um den drohenden Staatsbankrott abzuwenden; sie denkt nicht daran, sich ihrer Verantwortung zu entziehen, obwohl sie ihren Klavierlehrer Augustin liebt. In letzter Minute stellt sich heraus, daß Helene und ihre Milchschwester als Säuglinge vertauscht wurden; sie ist also gar keine Prinzessin und kann heiraten, wen sie will (ähnlich in W.S. Gilberts *Gondoliers* und H.M.S. *Pinafore* für Sullivan).

18 „Vormittag, da ist man noch Junggesell. / Mittag hat man schon eine Braut [...] / Nachmittag, da fliegt man zum Traualtar, / Abends sieht man ein, welch' ein Ochs' man war! / Und am nächsten Morgen dann / Denkt schon oft mancher dran, / Wie er sich schmerzlos scheiden lassen kann.“

19 Zuletzt Klotz 2004, S. 17.

20 Vgl. o. Kap. IV.

21 Ludwig Bechstein, *Märchenbuch*. Nach der Ausgabe von 1857, textkritisch revidiert und durch Register erschlossen, hg. von Hans-Jörg Uther, München 1997, 5. *Die verzauberte Prinzessin*, S. 55-59: 59.

Indem das scheinbar Unabänderliche als der Macht des Unvorhersehbaren (des Zufalls) unterworfen und somit veränderlich vorgeführt wird, werden nicht nur auf dem Individuum lastende Zwänge, sondern auch das Beharrungsvermögen der gesellschaftlichen Verhältnisse relativiert. Insofern vermag von einem glücklichen Ende *immer* ein emanzipatorischer Impuls auszugehen.

Zum Wesen des Märchens wie der Operette gehört, daß man seinen Kuchen zugleich aufessen und behalten kann. Handlungsverläufe, die das ermöglichen, müssen in der Regel von gediegener Unwahrscheinlichkeit sein.

Im übrigen besagt die allgemeine Lebenserfahrung, daß eine Beziehung, die über den meist kurzen Rausch der Verliebtheit hinaus Bestand hat, auch bei dauerhafter wechselseitiger Zuneigung größtenteils aus ermüdenden inneren (emotionalen) wie äußeren (materiellen) Problemen besteht. Das Glück hat etwas von Don Alfonsos arabischem Phönix, von dem alle behaupten, daß es ihn gibt, obwohl keiner weiß, wo er steckt²². Faßbar ist es jedenfalls eher in der Zukunft (Hoffnung) oder Vergangenheit (Erinnerung) denn als Gegenwärtiges.

In den gelungensten Operetten offenbart sich die Paradoxie des Glücks, an das man auch dann, oder besser gesagt: gerade dann, wenn man es erfahren hat, nicht (mehr) zu glauben vermag. Die Märchen, so heißt es im *Vetter aus Dingsda*, sind leider nicht wahr (Duett Nr. 5); dennoch schaffen sie, indem sie das Publikum emotional berühren, eine Realität, die wahrer ist als die der Außenwelt. Gegenüber dieser psychohygienischen und psychosozialen Funktion ist die Abbildung zeitgenössischer Wirklichkeit, sei sie nun realistisch, affirmativ, kritisch oder karikatural verzerrt, nachrangig.

NATIONALE STEREOTYPEN

Aus deutscher (preußischer) Sicht ist Frankreich das Land der Frivolität, der Ausschweifungen und der Verweichlichung, das man mit überlegenem Spott, aber auch mit heimlichem Neid betrachtet. Paris ist die Stadt der Liebe (s. Kap. V), wo rauschende Feste gefeiert werden (Kerker, *Die oberen Zehntausend*; Lehár, *Eva*, etc.etc.). Als Carl Haffner und Richard Genée 1874 eine französische Vorlage bearbeiteten, haben sie die Geschichte vom Schwerenöter, der ohne Wissen seiner Frau zu einem rauschenden Fest mit viel Champagner und entgegenkommenden Damen geht, noch von der Seine-Stadt nach

22 *Così fan tutte*, Terzett Nr. 2: „È la fede delle femmine / Come l'araba fenice: / Che vi sia, ciascun lo dice; / Dove sia, nessun lo sa“ (Lorenzo Da Ponte, *Memorie. Libretti mozartiani*, Milano 1976, S. 601).

Wien²³ verlegt; 1898 scheint Victor León und Heinrich von Waldberg der Plot der *Dominos roses* von Hennequin und Delacour offenbar nirgendwo anders als in Paris möglich (*Der Opernball*).

Auch in der französischen Eigenwahrnehmung ist die Hauptstadt spätestens seit *La Vie parisienne* (1866) die Metropole der Lebenslust, die Pariserin der Idealtyp der verführerischen Frau. In den Jahrzehnten nach dem Deutsch-französischen Krieg von 1870/71, als nicht nur Émile Zola wider die Frivolität des Zweiten Kaiserreichs Gift und Galle spuckte, trat dieser Aspekt in den Hintergrund, aber in den zwanziger Jahren wurde Paris endgültig zur Amüsiermetropole: Diese Stadt ist das wahre Paradies, sang Maurice Chevalier in der himmlischen Farce *Là-haut* (Maurice Yvain, 1923). Immer, wenn man irgendwo fortgeht oder fortfährt, stirbt man ein bißchen (*Partir, c'est mourir un peu*), aber nichts kommt dem Tod so nahe wie der Abschied von Paris, beobachten Bob und Pat an sich selbst (Simons, *Toi c'est moi*, 1922, S. 42):

Adieu, adieu, / Ô mon Paris joyeux, / Séjour d'amour et de bonheur, / Paradis de mon cœur²⁴! [*Leb wohl, leb wohl, mein frohes Paris, wo Liebe und Glück wohnen, du Paradies nach meinem Herzen!*]

Als Reaktion auf die Niederlage gegen Deutschland und den Verlust von Elsaß-Lothringen werden auch in der französischen Operette chauvinistische Untertöne hörbar, zunehmend werden Gelegenheiten gesucht und gefunden, das Loblied der Armee und der französischen Soldaten zu singen: Jacques Offenbachs *Fille du tambour-major* (1879) stellt – in der Tradition des Opéra-comique – neben den militärischen vor allem die erotischen Erfolge französischer Truppen, auch im Ausland, heraus (s. Kap. V); später finden sich oft Strophen wie in Maurice Ordonneaus Buch zu Louis Gannes *Saltimbanques* (Chanson militaire Nr. 15 B):

Va, gentil soldat, / Joyeux par état, / O toi du pays l'espérance, / Va droit au combat, / Dis-toi, / Là-bas, / Qu'un cœur bat pour toi: / Le cœur de la France!
[*Los, lieber Soldat, fröhlich, wie du bist, Du Hoffnung des Landes; zieh geradewegs in den Kampf und sage Dir dort, daß ein Herz für Dich schlägt: das Herz Frankreichs!*]

Während Spanien als Land der leidenschaftlichen Liebe wahrgenommen wird²⁵ (s. Kap. III), sind die Nordamerikaner der Operette gnadenlos effi-

23 *Die Fledermaus*; die „große Stadt“, in deren Nähe der „Badeort“ liegt, wo die Geschichte spielt, kann nur Wien sein.

24 Die folgenden Strophen relativieren (ironisieren) das Loblied.

25 So auch im Buch des *Spitzentuchs der Königin* (Johann Strauß): Dem Lokalkolorit wird durch ein „Stiergefecht“ (Nr. 18, III 10) Rechnung getragen (natürlich nicht mit einem lebenden Stier; der Premierminister und der Praeceptor des Königs sollen sich als Stier-Darsteller lächerlich machen); Irene, die Vertraute der Königin, erläutert „im Kostüm eines Matadors“ (S. 607),

ziente und profitorientierte Geschäftsleute, vor allem französische Autoren insistieren zusätzlich auf ihrem Puritanismus. – In Frankreich hat schon der Opéra comique den Typus des exzentrischen, leicht grotesken Engländers eingeführt (z.B. Lord Kokbourg in Aubers *Fra Diavolo*, 1830, Buch von Scribe); in Audrans *Grand Mogol* (1877) verkörpert ihn Hauptmann Crakson, der chancenlose Verehrer der Protagonistin Irma, dem der Komponist keine Solo-Nummer zugesteht.

Die Darstellung außereuropäischer Kulturen spiegelt die Arroganz der Kolonisatoren, die die Überlegenheit der abendländischen Tradition fraglos voraussetzen. Brammers und Grünwalds Türken (Fall, *Die Rose von Stambul*) sind so verwestlicht, daß es schon komisch wirkt: Die vornehmen jungen Damen sind ausnahmslos europäisch erzogen worden (I 5); Kondja spielt Klavier, „ein wenig Wagner, recht viel Lehár, Strauß“ (I 4), sie hat Shakespeare und Goethe gelesen, Midili hielt sich an Boccaccio und Casanova (I 5). Achmed-Bei schreibt unter dem Pseudonym André Léry Romane, in denen er „für die Freiheit der türkischen Frau“ kämpft (I 9) und die so wenig muslimisch sind, das Kondja und ihre Freundinnen ihn für einen Europäer halten (I 5); und so weiter.

Izzet Pascha (Suppé, *Fatinitza*) schätzt in seinem Couplet (Nr. 13) die Lage des Osmanischen Reichs ziemlich pessimistisch ein:

Reformen thu'n Noth bei der türk'schen Nation. / Sonst wird aus dem Halbmond ein Kipfel bald schon. [...] / Im Schuldenzahl'n sind wir hier sparsam gar sehr / Und doch bleib'n die Kassen dabei immer leer – / Wie kommt's, daß die übrigen Staaten der Welt – / Grad mit den Finanzen so gut sind bestellt? / Ob's wirklich so ist, – gern wissen ich möcht? [...]

Die abschließende Frage relativiert natürlich die Kritik am Finanzgebaren der Hohen Pforte. – Selbstverständlich fehlen auch Klischees über den Islam und die Vielweiberei nicht:

Das Wallfahr'n nach Mecca zu Mohamed's Grab / Bringt unseren Ulemas alleine nur Schad', / Statt Arbeit'n thun unsere Zeit wir verlier'n / Zum Wallfahrtsort heil'ge Kameele uns führ'n, / Um Reform auf dem Felde schön bitten ich möcht'! [...]

worum es eigentlich geht (S. 608): „Nach dem Stiergefecht, o yo! / Wird das Spaniermädchen froh! / Beim Stiergefecht trifft manches Herz / Amors Pfeil mit süßem Schmerz. / Dolch und Schwert sind nicht so spitz / Als der schwarzen Augen Blitz. / Weh dem, den solch tödlicher Blick hier ereilt! / Kein Balsam, kein Arzt die Wunde ihm heilt! / [...] Mädchen, du raubst die Ruh' / Jedem, der dich angeseh'n! / Mißgeschick bringt dein Blick, / Weil er gar so teuflisch schön! / Fünfzehn Jahre bist du kaum, / Fängst schon Männerherzen ein! / Was wird das, wenn du / Zwanzig Jar' [sic] wirst sein? / Spaniens Mädchen wollen Liebe / (*jauchzend*) Ay – ay – ay! / Lodern schnell im heißen Triebe [...]“ – Parallelen zum Auftritt von ‚Conchita Ciboulero‘ (Reynaldo Hahn, *Ciboulette*, s. Kap. II) sind offensichtlich.

Die Türken sind als Frauenkenner bekannt, / Machen's g'scheidter als die Männer
im Abendland; / Dort lassen sie's laufen, wenn sie nicht parirt, / Wir kaufen a Neue,
d'Alte wird strangulirt. [...]

In François Bazins *Voyage en Chine* (1865) präsentiert der Schiffskapitän Henri seinen Passagieren, die er angeblich mit nach China nehmen will, verbreitete Vorurteile über dieses Land (III 4, Chant, S. 138-140): Sie werden als Mandarine ein schönes Leben führen können, bis sie eines Morgens auf Befehl des *grand chef* „ohne Grund und bekanntes Motiv“ gehenkt werden. Auf der Speisekarte stehen Schwalbennestersuppe, Hundeklein, Heuschrecken-Ragout, Grille mit neuen Kartoffeln oder Haifischkotelett (das heutige Gourmets sicher nicht abschrecken würde!). Es ist allerdings anzunehmen, daß Henri bewußt übertreibt, denn er will Pompéry ins Bockshorn jagen, damit der ihm endlich seine Tochter zur Frau gibt.

BEISPIELANALYSE: JACQUES OFFENBACH, *LES BRIGANDS* (1869), BUCH: HENRI MEILHAC / LUDOVIC HALÉVY – TEXT

Nachdem im ersten Kapitel bereits kurz von der musikalischen Dramaturgie in den *Brigands* die Rede war, soll hier das Libretto vor der Folie der im Frankreich des II. Kaiserreichs geltenden Wertordnung betrachtet werden.

Das Buch von Meilhac und Halévy basiert auf einer klaren Opposition: Den Gesetzlosen (Falsacappa und seiner Bande) stehen die Repräsentanten des Gesetzes bzw. der Staatsgewalt gegenüber (der Herzog von Mantua, die Prinzessin von Granada, Diplomaten, Militärs, Hofbeamte, die Carabinieri); die arbeitende Bevölkerung ist kaum vertreten (neben dem Gastwirt Pipo und seinen Leuten, die im zweiten Akt einen kurzen Auftritt haben, II 1-3²⁶, sind höchstens noch die Bauernmädchen zu nennen, die Falsacappa in seinen Schlupfwinkel gelockt hat). Nach einer allgemein verbreiteten Auffassung repräsentiert die Staatsgewalt die Ordnung, die Verbrecher stehen für das Chaos. Die Librettisten führen diese Sichtweise ad absurdum.

In der Welt der Räuber ist das siebte Gebot der Bibel – „Du sollst nicht stehlen“ – ins Gegenteil verkehrt. Wenn Fragoletto als neues Mitglied in Falsacappas Bande aufgenommen wird (I 11, MH VII, S. 187), fordert man ihn auf: „Vole, vole, pille, vole, / Vole autant que tu pourras“ [*Stiehl, stiehl, plündern, stiehl, soviel du kannst*]. Die Räuber handeln auch danach: Wenn sie als falsche Gesandtschaft aus Granada vor dem Herzog erscheinen, können sie es einfach nicht lassen, den vornehmen Leuten in die Taschen zu greifen (obwohl sie dadurch das Gelingen des Plans, der sie reich machen soll, gefähr-

26 Pipo erscheint noch einmal im II. Finale, II 12, um in drei kurzen Repliken Falsacappa zu demaskieren.

den; III 4, S. 252); der lohnendste Fischzug gelingt ausgerechnet Falsacappas Stellvertreter, dem verantwortungsbewußten Pietro (III 6, S. 252). Fragoletto weiß, daß ein Spitzbube wie der Räuberhauptmann seine Tochter nie einem ehrlichen Mann geben würde (I 5, S. 170); also muß er Räuber werden, wenn er Fiorella heiraten will.

In anderer Hinsicht sind diese Räuber allerdings erstaunlich bürgerlich: Fiorella und Fragoletto, die bis über beide Ohren ineinander verliebt sind, wollen nicht anders als ehelich zusammenleben (der erste Notar, den sie zu fassen bekommen, soll ihnen den Heiratskontrakt aufsetzen, II 3, Couplets S. 199f.; allerdings wollen sie ihn, gleichsam, um ihre Räuberehre zu wahren, um sein Honorar prellen). Fiorella erwartet auch, daß ihr Mann treu ist (Couplets, S. 187); umgekehrt ist Fragoletto eifersüchtig, wenn er die Blicke bemerkt, die zwischen Fiorella (der falschen Prinzessin) und dem Herzog (der in ihr die Räubertochter erkennt, die ihm im Gebirge das Leben gerettet hat) hin- und hergehen (III 4, S. 248). In der Welt der Räuber ist also manches erlaubt, was in der bürgerlichen Welt verboten ist (z.B. Stehlen²⁷), andere Gebote und Verbote (z.B. die Verpflichtung zu ehelicher Treue) gelten in Räuber- und bürgerlicher Sphäre gleichermaßen²⁸.

Der Liebesdiskurs Fiorellas und Fragolettos ist eine amüsante Mischung aus wilder Leidenschaft und Konvention: Wenn der junge Mann den Räufern, die ihn gefangengenommen haben, Widerstand leistet und von ihnen mit Messern attackiert wird, zieht sie ihren Dolch und stellt sich mit melodramatischer Gebärde („Essayez d’y toucher!...“ [*Versucht nur, ihn anzurühren!*]) schützend vor ihn (I 5, S. 168). Fragoletto erklärt Falsacappa, daß er es ehrlich meint („[m]es intentions sont pures“, S. 169) und bittet ihn um die Hand seiner Tochter, die sich nicht zurückhalten kann: „Oh! tout de suite, papa, tout de suite!...“ [*Jetzt gleich, Papa, jetzt gleich!*] (S. 170). Damit müßte eigentlich alles gesagt sein, aber bevor ihr Verehrer zum ersten Mal mit den Räufern in die Berge zieht, bittet er das „Fräulein“ ganz schüchtern um ein einziges ermutigendes Wort, da bricht es aus ihr heraus: „Ich liebe dich!... Ich liebe dich!...“ (S. 169f.) – und sie fügt hinzu, wie eine wohlgezogene höhere Tochter, die eingeräumt hätte, daß sie gegen ihren Verehrer nicht unbedingt Widerwillen empfindet: „Contente-toi de ça pour aujourd’hui.“ [*Gib dich für heute damit zufrieden*] (S. 172).

Hauptmann Falsacappa führt ein beinahe spießiges Familienleben: Er weiß genau, daß Fiorella und Pietro zu seinem Namenstag eine Überraschung vorbereitet haben, tut aber so, als hätte er nichts gemerkt, um ihnen die Freude nicht zu verderben (I 4). Fiorella hat aus diesem Anlaß ihr Portrait malen lassen und den Künstler sogar korrekt bezahlt, allerdings hat Pie-

27 Und unter bestimmten Umständen auch töten, da Fiorella sich in ihrem Entrée rühmt, „mehr als einen Carabiniere“ über den Haufen geschossen zu haben, s. Kap. I; die Librettisten insistieren allerdings nicht auf den Gewalttaten der Räuber.

28 Die Gegenwelt der Räuber steht zur bürgerlichen Welt im Verhältnis asymmetrischer Negation, vgl. dazu Gier 2003a, S. 280 und ff.; s.u.

tro die Gelegenheit genutzt und einer Dame, die sich ebenfalls portraitiert ließ, den Schmuck gestohlen. Fiorella ist stolz, Falsacappas Tochter zu sein: „j'aimerais à voler sur vos traces“ (I 4, S. 164) – normalerweise würde man übersetzen: „voll Eifer will ich in Deine Fußstapfen treten“, aber hier heißt es wohl: „ich möchte beim Stehlen Deinem Vorbild folgen“.

Pietro ist gleichsam der loyale Prokurist der Firma (vgl. I 2, S. 153f.): Er hat Falsacappa erzogen, dessen Vater „viel zu früh gehenkt“ wurde, und die Bande geführt, bis der Junge alt genug war, das Erbe anzutreten. Eigenen Ehrgeiz hat er nicht; und er trauert der guten alten Zeit nach, als man noch Postkutschen überfiel, die Reisenden ausraubte und ihre Frauen in den Wald schleppte: Der Plan, mit dem Falsacappa die drei Millionen an sich bringen will, die Mantua an Granada zu zahlen hat, ist ihm viel zu kompliziert (II 4, S. 201f.).

Freilich sind Falsacappas Leute keine sehr tüchtigen Räuber: Schon zu Beginn (I 2, S. 155f.) beschwerten sie sich, daß „die Geschäfte schlecht gehen“ und lächerlich geringen Ertrag abwerfen. Wenn eine Räuberbande mit ihrem Hauptmann unzufrieden ist, würde man erwarten, daß irgendein ehrgeiziger Bursche ihn zum Kampf fordert (oder hinterrücks erschießt) und seine Nachfolge antritt; diese Räuber dagegen tragen ihr Anliegen ausgesucht höflich vor und geben sich mit Falsacappas Versprechen zufrieden, er werde sich etwas einfallen lassen.

Der Plan, als falsche Gesandtschaft aus Granada in Mantua abzukassieren, funktioniert denkbar schlecht: Pietro, der der Delegation aus Mantua einen Küchenjungen, den Spaniern den Baron Campotasso und dem Herzog von Mantua den Grafen Gloria-Cassis vorspielen soll, bringt seine Rollen ständig durcheinander (II 10, S. 224f.; III 4, S. 250); Falsacappa hat, wenn er die Spanier als Hauptmann der Carabinieri begrüßt, den Namen seines ‚Kollegen‘ (des Barons Campotasso) vergessen (II 9, S. 220). Die Räuber, die die Carabinieri vorstellen sollen, präsentieren sich in einem so grotesken Aufzug, daß die Spanier unbedingt mißtrauisch werden müßten (II 10, S. 222f.).

Daß Falsacappas Plan dennoch beinahe funktioniert hätte, liegt nur daran, daß die Vertreter der Staatsgewalt ähnlich unfähig sind: Der Hauptmann der Carabinieri weiß selbst, daß er die Weisheit nicht mit Löffeln gefressen hat²⁹; seine Leute, das bestätigt ihr berühmter Chor, kommen immer zu spät. Wenn die Räuber sie im Weinkeller einschließen, betrinken sie sich sinnlos (II 13, S. 234f.), so daß sie im entscheidenden Moment kampfunfähig sind.

29 Er bewundert Campotassos Intelligenz (II 8, Couplets S. 212), als eine Eigenschaft, die ihm, dem „schönen Mann“, fremd ist.

Die Mächtigen sind aber nicht nur inkompetent, sondern auch unehrlich³⁰. Das schlagendste Beispiel ist der Kassierer des Herzogs von Mantua, der alles Geld, das in seiner Kasse war, mit Frauen durchgebracht hat (III 3, S. 243-245). In der entscheidenden Szene, wenn sich Falsacappa und dieser Kassierer gegenüberstehen (III 8, S. 258-262), kehrt sich das Verhältnis von Recht und Unrecht gleichsam um: Während der Räuber die Tilgung der Staatsschuld Mantuas korrekt abwickeln will (natürlich hätte nicht er, sondern Gloria-Cassis als der echte Gesandte aus Granada Anspruch auf das Geld), sucht ihn der Kassierer mit seinen letzten 1000 Francs zu bestechen. Falsacappa schlägt daraufhin empört Krach (III 10, S. 263f.), während Gloria-Cassis später das angebotene Geld sofort einsteckt (S. 266): Diese beiden werden sich zu ihrem wechselseitigen Vorteil auf Kosten Granadas einigen.

„Il faut voler selon la position qu'on occupe dans la société“ [*man muß in rechtem Verhältnis zu der Position stehlen, die man in der Gesellschaft innehat*], erklärt Falsacappa seinen Leuten (II 3, S. 196). Bei einem Raubzug erbeutet er ganze siebzehn Francs (I 2, S. 155), hohe Würdenträger unter schlagen Millionen.

Die ehrlichen Leute sind nicht besser als die Räuber – im Gegenteil, denn während Fiorella und Fragoletto ehrlich und aufrichtig ineinander verliebt sind, instrumentalisiert die Hofgesellschaft das Begehren zu politischen oder finanziellen Zwecken: Die Heirat des Herzogs mit der Prinzessin von Granada ist ein Geldgeschäft (II 9, S. 221f.), Granada zieht von der Schuld Mantuas (fünf Millionen) zwei Millionen als Mitgift ab und hofft (vergebens, wie wir wissen) auf die Zahlung der Restsumme. Die Prinzessin erwartet, daß sie ihren Gatten nicht wird ausstehen können (II 9, S. 218); die beiden werden vermutlich eine ähnlich schlechte Ehe führen wie Bobèche und Clémentine (*Barbe-bleue*). Als Liebhaber hat sich die Prinzessin ihren Lieblingspagen mitgebracht (II 10, S. 225f.); der Herzog dürfte nichts dagegen haben, denn er hat selbst zwei Mätressen, die ihn ausnehmen, so gut sie können (III 2, S. 241).

Das Buch läßt sich durchaus als satirischer Angriff auf ein korruptes System verstehen, dessen Wucht allerdings dadurch wesentlich gemindert wird, daß niemand zu Schaden kommt: Nicht nur die Räuber werden in der letzten Szene amnestiert. Dem Kassierer gelingt es offenbar, mit lächerlichen 1000 Francs als Bestechungssumme zu verhindern, daß er wegen der Veruntreuung von (mindestens) 3.000.000 Francs zur Rechenschaft gezogen wird. Gloria-

30 Zu Falsacappas Bande gehört ein ehemaliger Bankier, der hoffte, als Dieb mit weniger Arbeit größere Profite erzielen zu können (was sich als Irrtum erwiesen hat; I 2, S. 156). Gloria-Cassis empfiehlt der Prinzessin, in Mantua rücksichtslos Vetternwirtschaft zugunsten ihrer spanischen Landsleute zu treiben (II 9, S. 218f.); etc.

Cassis würde sich auf ein solches Arrangement gewiß nicht einlassen, wenn er nicht sicher wäre, seinem König das Ausbleiben der erwarteten Rückzahlung überzeugend erklären zu können. Der Herzog wird weiterhin unbegrenztes Vertrauen in seinen Kassierer setzen (vgl. III 2, S. 240f.) und vom Verschwinden des Geldes vermutlich nie erfahren.

Korruption wird in diesem Buch nicht problematisiert, sondern *karnevalisiert*. Werte sind nicht absolut, sondern relativ: Im Verhältnis zum Kassierer wirkt Falsacappa am Ende beinahe ehrlich. Der Räuber ist einerseits der Feind der besitzenden Bürger, die die besten Plätze in den Boulevardtheatern einnehmen; er verkörpert zweitens die Sehnsucht nach einem aufregenderen, gefährlicheren, weniger von Routine bestimmten Leben, wie sie in der zunehmend bürokratisierten Welt des 19. Jahrhunderts mehr als ein Angestellter oder auch Unternehmer empfinden mochte. Meilhacs und Halévys *Brigands* demonstrieren drittens, daß nicht nur mancher Beamte ein Dieb, sondern auch viele Diebe Beamtennaturen sind. Selbst die leidenschaftliche Fiorella vergißt über ihrem Liebesglück mit Fragoletto nicht, mit ihrem Vater die Provision für ihre Beteiligung am Unternehmen ‚Princesse de Grenade‘ auszuhandeln (fünfzehn Prozent der Beute für Fragoletto, und Falsacappas Zustimmung zu ihrer Heirat, II 3, S. 197). Zweifellos sind die Diebe sympathischer als die ehrlichen Leute; aber dadurch wird die Welt nicht verbessert, sondern nur lustvoll auf den Kopf gestellt.

KARNEVAL

Eine bemerkenswert große Zahl von Operetten führt entweder den Karneval im Titel, oder ein Maskenball, Faschingstreiben auf der Straße u.dgl. bildet den Rahmen für mindestens einen Akt.

Der Carneval in Rom (Johann Strauß, 1873), *Die Faschingsfee* (Kálmán, 1917)³¹; *Eine Nacht in Venedig* (während des berühmten Karnevals; Johann Strauß, 1883), *Der Graf von Luxemburg* (Lehár, 1909; I. Akt: Faschingstreiben in Paris); *Die Kaiserin* (Leo Fall, 1915; I. Akt: Maskenball bei Hof), *Frasquita* (Lehár, 1922; III. Akt: Karnevalstreiben hinter der Bühne³²), *Madame Pompadour* (Fall, 1923; I. Akt: Faschingsfest im Wirtshaus „Zum Musenstall“), *Das Veilchen von Montmartre* (Kálmán, 1930; II. Akt: Das Narzissenfest als „Sommerkarneval“), *Die lockende Flamme* (Künneke, 1933; II. Akt: Faschingstreiben „bei der alten Fischerbrücke“), *Der goldene Pierrot* (Walter W. Goetze, 1934; Faschingsball), *Revanche* (Oskar Jascha; I. Akt: Karneval in Tarragona), *Die stumme Serenade* (Erich Wolfgang Korngold, 1954; die Handlung wird von Ereignissen der Karnevalsnacht bestimmt), *Die ideale Geliebte* (Gerhard Winkler, 1957; II. Akt: Karneval in Viareggio); etc. etc.

31 Stieger verzeichnet ca. 20 weitere einschlägige Operettentitel wie *Fasching in Paris*, *Karnevalsrausch*, *Le Carnaval de modiste* oder auch *Il Carnevale di Piripicchio*.

32 Während der unglückliche Armand an Frasquita denkt, klingt von der Straße der Lärm des Karnevals herauf wie im III. Akt von *La Traviata*.

Im weiteren Sinn sind z.B. auch Orlofskis Fest in der *Fledermaus* oder der Opernball in Heubergers gleichnamiger Operette, wo jeweils mehrere Figuren maskiert bzw. unter falschem Namen erscheinen, als Karneval zu bezeichnen.

Warum das so ist, erklärt Fürstin Alexandra (Kálmán, *Die Faschingsfee*) im Lied vom „lieben Himmelvater“ (II 8, S. 38f.) in aller wünschenswerten Deutlichkeit:

Was sonst verboten aus Gründen der Moral, / Ja einmal im Jahre da ist's vielleicht
egal, / Im Fasching, im Fasching, / Da nimmt man's nicht so schwer [...] / Da denkt
man so für sich: / Einmal im Jahre da amüsier' ich mich!

Im Karneval ist erlaubt, was sonst verboten ist³³. Das gilt natürlich nicht für strafbare Handlungen; aber daß die Masken das Auto von Alexandras ‚Kavalier‘ zum Halten zwingen und die attraktive junge Frau in seiner Begleitung (die sie sicher nicht für eine Fürstin halten) bedrängen („Einer faßt mich am Kinn / Und sagt: ‚Kleine, / Wärs't du doch die Meine!‘ / Und ein anderer gar, / Küßt mich auf das Haar!“; Lied Nr. 3a), muß man tolerieren.

Alexandra, „eine lebenslustige, ungarische Witwe, der das Blut nur so in den Adern trillert“ (S. 10), will sich mit dem wesentlich älteren Herzog Ottokar verloben, der ihre emotionalen und sexuellen Bedürfnisse nicht zu befriedigen vermag. „Der Fasching macht [sie] so nervös“ (Finale II, S. 51), im Schutz der Maske möchte sie in der Künstlerkneipe „noch eine kleine Maupassant-Novelle erleben“³⁴. Ein kurzes Abenteuer, von dem der Fürst nichts erfahren würde, hätte keine Auswirkungen auf ihre Lebensplanung.

In der Hierarchie bürgerlicher Tugenden stehen Fleiß und Sparsamkeit ganz oben. Nur während des Karnevals läßt man Arbeit Arbeit sein und wirft das Geld zum Fenster hinaus:

33 Wobei die Freizügigkeit gewöhnlich nicht bis zum Ehebruch geht. In Bruno Granichstaedens *Bacchus-Nacht* (1923) allerdings, die Kaiser Nero zu seinem vermutlich einzigen Operetten-Auftritt verhilft, führt der Caesar eine Art antikes Karnevalsfest, eine Nacht schrankenloser sexueller Libertinage ein (Finale I Nr. 6, S. 29-31): „Ein Fest gibt's, wie man's nur träumen kann! / Es kommt die Nacht, die Euch ins Eden führt, / Wo kein Gesetz, wo nur das Herz regiert! [...] Für diese Nacht ist alles frei! [...] / Ich spreng' die Bande der Ehen entzwei! / Weib, du hast keinen Mann! / Mann, du hast kein Weib! / Hast nur ein glühendes Herz im Leib! [...] / Und wenn dir die Frau eines Andern gefällt, / So nimm sie! Nimm sie! / Frei ist die Welt!“

34 Dem Zuschauer steht es frei, z.B. an die Novelle *Une partie de campagne* (1881) zu denken: Ein Pariser Kurzwarenhändler macht mit Frau, Tochter, Großmutter und dem jungen Angestellten, der mit der Tochter verlobt ist, einen Sonntagsausflug, sie lernen zwei elegante Herren kennen, die mit ihren Booten auf der Seine unterwegs sind. Die Frauen lassen sich zu einer Fahrt überreden, einer der Männer nimmt die Mutter in sein Boot, der andere die Tochter; er führt das Mädchen zu einer Insel und schläft dort mit ihr, danach geht ihr eintöniges kleinbürgerliches Leben weiter, als ob nichts geschehen wäre, obwohl sie das Abenteuer nie vergißt.

Der brave Bürger lebt in Frieden / Und sitzt das ganze Jahr zu Haus, / Da plötzlich kommt sein Blut zum Sieden, / Dann geht er hin und tobt sich aus. / Da tanzt er, daß die Fetzen fliegen / Und daß die Schuhe Löcher kriegen, / Denkt Wochen, Wochen, Wochen, Wochen lang an keinen Schlaf! / Erst wenn er nicht mehr weiter kann, / Dann wird er wieder brav. (Fall, *Madame Pompadour*)

Leichtsinn und Ausgelassenheit, die während elf Monaten getadelt werden, sind in den Karnevalswochen positiv konnotiert. Insofern wird die Wertordnung für eine exakt begrenzte Zeit auf den Kopf gestellt („Am Aschermittwoch ist alles vorbei“, heißt es in einem rheinischen Karnevalsschlager)³⁵, allerdings nur partiell: Auch im Karneval sind z.B. Mut und Zivilcourage positiv, Feigheit negativ konnotiert: Daß Ronai Alexandra gegen den zudringlichen Meredit verteidigt (*Die Faschingsfee*, Finale I Nr. 7), trägt ihm wie zu jeder anderen Jahreszeit die Sympathie des Publikums ein, umgekehrt macht sich Malatromba (Offenbach, *Les Pont des soupirs*) auch im Karneval lächerlich, wenn er, statt den bewaffneten Angriff eines Rivalen zu parieren, nach seinen Bravi ruft³⁶.

Die karnevalistische Verkehrung der Werte betrifft mit der Beziehung zwischen den Geschlechtern – Leichtfertigkeit statt Treue – und dem Verhältnis zum Geld – Verschwendung statt Profitstreben und Sparsamkeit – jene Bereiche, in denen sich das traditionelle aristokratische Selbstverständnis am stärksten vom bürgerlichen unterscheidet: Die Ehe als lebenslange Gemeinschaft, die auf Liebe gründet und zumindest in der Theorie wechselseitige Treue fordert, ist ein bürgerliches Ideal, der Adel trennt strikt zwischen der heftigen, aber kurzen Leidenschaft und der Wahl des Ehepartners, für die dynastische oder politische Erwägungen entscheidend sind³⁷. Die Prachtentfaltung höfischer Repräsentation ist unter rein ökonomischen Gesichtspunkten Verschwendung, wegen des Prestigegewinns, den nicht nur der Herrscher und die Dynastie, sondern der Staat daraus ziehen, können Prunkbauten, Feste u.dgl. im Ancien Régime aber höchst sinnvolle Investitionen sein.

Erotische Libertinage und Verschwendung sind das Markenzeichen der meist adligen Lebemänner, die – von den Bürgern mit Mißtrauen und heimlichem Neid beobachtet – gleichsam den Karneval in Permanenz verkörpern. René, Lehárs Graf von Luxemburg, lebt aber nicht nur das ganze Jahr über so, wie es sich seine materialistisch eingestellten Zeitgenossen nur an wenigen Tagen erlauben; er bekennt sich auch explizit zu einer antibürgerlichen Wertordnung (Entrée Nr. 4):

35 Zum folgenden vgl. Gier 2003a, 279-285; auch Quissek 2012, S. 24-26.

36 Vgl. Gier 2003a, S. 281. In der Termonologie Gumbrechts (ebd., S. 280) handelt es sich also um „asymmetrische Negationen“.

37 Vgl. Luhmann 1982.

Mein Ahnherr war der Luxemburg, von dem die Dichter schrieben, / Daß ihm von seinem Hab und Gut kein Pfennig ist verblieben. [...] / Papa, der schlug wohl aus der Art, ließ mir ein hübsches Erbe, / Da ward mir Angst, daß ich am End das Renommé verderbe! / Schwups macht ich alle Fenster auf, ließ die Dukaten springen, / Als Adeliger Demokrat Geld unters Volk zu bringen.

Das „Renommé“ verdirbt sich ein Graf von Luxemburg durch Geschäftssinn und Umsicht in finanziellen Dingen, die im Bürgertum als vornehmste Tugenden gelten³⁸. (Daß der „Adelige Demokrat“ die Popularität, die er seiner fröhlichen Verschwendung verdankt, nicht in politischen Einfluß o.ä. umzumünzen sucht, erweist ihn im übrigen als funktionslosen Anachronismus im republikanischen Frankreich.)

Die Unbekümmertheit in finanziellen Dingen verbindet die Aristokratie mit der gleichfalls antibürgerlichen Künstler-Bohème.

Der noch unbekannte Maler Brissard lebt mit seiner Juliette zusammen, die freilich erstaunlich kleinbürgerliche Moralvorstellungen hat („Mein Prinzip in mir spricht: / Legitim anders nicht“, Duett Nr. 15). Im „Bohème-Duett“ (Nr. 2) entwerfen die beiden zunächst ironisch das Bild einer bescheidenen häuslichen Idylle („Ein Stübchen so klein, / Grad zwei gehen hinein, / Just Frau und Mann! / Dem Himmel ganz nah, / Sechs Stöcke sinds ja, / Was liegt denn dran!“): „Du malst ein Portrait, / Ich mahlt den Kaffee, / Ach das wird fein!“ Die zweite Strophe stellt dem – ironisch – den phantastischen Luxus gegenüber, den sie sich werden leisten können, wenn Brissard erst berühmt ist und „viel Moos“ hat: Nicht nur ein Auto, sogar ein „Aeroplan“ steht auf dem Wunschzettel, d.h. als Alternative zur Bohème scheint nur der gleichfalls antibürgerliche Lebensstil der großen Welt erstrebenswert³⁹.

Beispiele für die Umkehrung der geltenden Norm sind zahlreich⁴⁰: Künnekens Librettisten Katharina Stoll und Hermann Roemmer verwenden schon im Titel *Die große Sünderin* (1935) die (christlich verstandene) Kategorie der Sünde mit paradox positiver Konnotation: Herzogin Sybilla bezeichnet sich selbst als „große Sünderin, / Weil ich jung bin, weil ich Frau bin“. Sie zögert, sich wieder zu verhehelichen (angesichts der Heiratskandidaten, die sich ihr vorstellen, kann man es verstehen), will aber auch ihre erotischen

38 Weil ein Wortbruch nach dem aristokratischen wie bürgerlichen Ehrencodex als schimpflich gilt, fühlt René sich andererseits durch seine Vereinbarung mit dem Fürsten Basilowitsch verpflichtet, sich von Angèle zu trennen, obwohl die beiden einander lieben (auch hier handelt es sich also um asymmetrische Negation).

39 Auch Ronai (*Die Faschingsfee*) ist ein Bohémien (vgl. I 2); der ihm zugesprochene Preis von 50.000 Mark – für die Zeit eine gewaltige Summe – macht ihn reich (vgl. die Beschreibung seines luxuriös eingerichteten Ateliers im II. Akt, S. 25), obwohl er, was er gewonnen hat, zunächst wieder verliert (Finale I Nr. 7; nach ihrem Zusammenstoß versagt Meredit ihm den Preis, aber Alexandra läßt ihm – unerkannt – die entgangene Summe zukommen).

40 *Passionément* (Messager) ist ein Besserungsstück, in dem nicht der Trunkenbold zur Abstinenz, sondern der amerikanische Temperenzler zum Champagner bekehrt wird.

und sexuellen Wünsche nicht unterdrücken. In *Ihre Hoheit die Tänzerin* wird der Gegensatz zwischen repressiver kirchlicher Moral und unverkrampfter Sexualität zugunsten dieser letzten aufgehoben (Terzett Nr. 14):

HELMA. Ein Pärchen war beim Frühlingsprangen / Im Walde einst zu weit gegangen
– / BOLKO. Als bei der Drossel Liebeslied / Sich beide küßten, ganz durchglüht – /
BARON. Ertappte sie ein Eremit! / HELMA. Da baten reuig sie um Gnade – / BOLKO.
Ob ihrer Liebespromenade, / BARON. Doch jener sprach im Gegenteil: / Bangt nicht
um euer Seelenheil! / [*Kehrreim*] Ja, wegen solchem bißchen Sünde / Wird nicht der
Teufel gleich bemüht, / Weil doch in jedem schönen Kinde / Das Himmelslicht der
Liebe glüht!

Auch der Maler Arthur Bryk (Strauß, *Der Karneval in Rom*), der sich der geliebten Gräfin Falconi als frommer Pilger verkleidet genähert hat, versichert ihr (Quintett Nr. 8): „Der Gott, der die Triebe / Der Freude, der Liebe / Ins Herz pflanzte ein – / Er wird uns verzeih’n!“

Franz Lehárs Prinz Mitislaw möchte sein Land Benzinien durch Reformen zu einem modernen „Musterstaat“ machen, sein Strafrecht ist der seltene Fall einer symmetrischen Negation der herrschenden Wertordnung, die nicht nur das Laster erlaubt, sondern auch die Tugend verbietet (Marschlied Nr. 8):

Ein Strafgesetz nach neuem Stil, / Das führ’ ich heut’ noch ein, / Wer sich der Tugend
widmen will, / Spaziert ins Loch hinein! / Wer bei Hofe bis zur Zofe / Alle Frau’n liebt
mit Elan, / Augenblicklich wird der glücklich, / Hofrat wird der momentan! [...] Das
Eherecht ist absolut / Veraltet in der Form, / Hier täten wohl Reformen gut, / Biga-
misch sei die Norm. / Natürlich will ich’s hindern nicht, / Wenn einer separat, / Sofern
sein Herz in Liebe spricht, / Noch ein Verhältnis hat. / Als Moderner such’ ich ferner /
Die Lektür’ für Mädchen aus, / Aus den neuen Büchereien, / Fliegt die ganze Marlitt
’raus! / Um die Mädeln zu veredeln, / Sei der Dichter ein Galan, / Zum Gelächter /
Höh’rer Töchter / Schaff’ ich den Boccaccio an!

Komisch karnevalisiert erscheint die Umwertung aller Werte auch bei ‚Rideamus‘ im Buch zu den *Lustigen Nibelungen*; die Gibichungen sagen über Siegfried:

UTE. [...] Er ist mir überhaupt schon lange unangenehm mit seiner blödsinnigen Kör-
perkraft! – VOLKER. Mit seinem widerwärtigen Heldenmut! – HAGEN. Mit seinem ekel-
haften Gelde! (III, S. 42)

Wenn ein Gegner, mit dem man es zu tun hat, Kraft, Mut und Reichtum in höherem Maße besitzt als man selbst, ist das unangenehm; hier scheinen diese Qualitäten aber per se negativ besetzt. – Andererseits kann Siegfried Hagen in der materialistischen Welt der wilhelminischen Germanen nicht böse sein:

Ich weiss, Du hast mich ermorden wollen, aber nicht aus Blutdurst oder aus Übermut, sondern meines Geldes willen, also aus edlen, lautern und verständigen Motiven. Und so was nehm' ich nie übel (III, S. 51)⁴¹.

William S. Gilberts Duke of Plaza-Toro (*The Gondoliers* I, GS, S. 510-512) rühmt sich ausdrücklich seiner Feigheit im Krieg:

In enterprise of martial kind, / When there was any fighting, / He lead his regiment from behind- / He found it less exciting. / But when away the regiment ran, / His place was at the fore, O- / That celebrated, / Cultivated, / Underrated / Nobleman, / The Duke of Plaza-Toro!

Ein Piratenhäuptling macht sich die Hände weniger schmutzig als viele legitime Könige, findet zumindest der Pirate King in den *Pirates of Penzance* (GS, S. 110, s. Kap. VI).

Daß Verbrechen sich nicht lohnen, ist längst als fromme Lüge entlarvt. Das erfährt auch der Polizeiminister von Neapel in Korngolds *Stummer Sere-nade*: Weil er dem Attentäter, der den Premierminister ermorden wollte, immer noch nicht auf der Spur ist, soll er „ohne Pension in Pension“ geschickt werden, was seinen Ruin bedeuten würde, da er viel weniger verdient hat als seine Kunden ((2) Polizeicouplet Nr. 12):

Wär ich ein Verbrecher, / Ein Dieb und ein Schächer, / Dann brauchst' ich jetzt nicht Protektion. / Ein Schuft, ein Erpresser, / Der hat's eben besser, / Der hat seinen klingenden Lohn. [...] Ein Mörder, ein Räuber, / Ein Schänder der Weiber, / Der braucht keine Staatspension.

Vieles liegt im Argen, nicht nur im Königreich Neapel. In Benatzkys *König mit dem Regenschirm* steigt der Sergeant Marcel in kürzester Zeit zum Oberst auf, nachdem seine Verlobte ihren Dienst als Schreibkraft im Ministerium angetreten hat: Sie läßt sich von ihm nacheinander mit dem Hauptmann, dem Oberst und dem Kriegsminister persönlich in einer (ein bißchen) kompromittierenden Situation überraschen, woraufhin ihn die Herren zum Leutnant, dann zum Hauptmann und schließlich zum Oberst befördern, damit er keinen Skandal macht. Durch die serielle Wiederholung wird die an sich empörende Protektionswirtschaft komisch.

Überhaupt scheint in diesem „Operetten-Lustspiel“ der König der einzige, der die Interessen Frankreichs im Blick hat: D'Avancourt wird Ministerpräsident, weil sein Vorgänger Morelli einen unerfahrenen Mann sucht, den er zu gegebener Zeit leicht wieder loswird. Das „Regierungs-

41 Vgl. schon Cacatois in Offenbachs *Île de Tulipatan*(1), Sz. 14, S. 29 (zu Romboïdal): „tu m'as rendu de grands services – non par dévouement, je ne suis pas assez naïf pour croire à ces fadaïses-là, mais parce qu'il y avait de bons appointements à palper; cette conduite aussi mesquine que répandue mérite une récompense [...]“.

programm⁶ d'Avancourts besteht in einer angeblichen Äußerung Marguerites de Navarre, die seine junge Frau im Pensionat aufgeschnappt hat. Zuletzt wird der Ministerpräsident gestürzt – nicht etwa, weil er dieser seiner Frau wegen den Oppositionsführer (mit dem er unmittelbar vorher ein Bündnis geschlossen hat) zum Duell fordert (was offiziell verboten ist), sondern weil er deswegen einer wichtigen Fraktionssitzung ferngeblieben ist.

Dreiecksbeziehungen werden nicht nur in zahllosen Varianten gelebt, sondern auch als einzig glückverheißende Form der Ehe propagiert: Wenn die Könige in *La Belle Hélène* Verse mit vorgegebenen Reimwörtern improvisieren sollen (*bouts-rimés*, I 11, MH, S. 207-210), findet Pâris den beziehungsreichen Vierzeiler:

Quand on est deux, l'hymen est une chaîne / Dont il est malaisé de supporter le poids;
/ Mais on la sent à peine, / Quand on est trois. [*Ist man zu zweit, wird die Ehe zur Kette,
deren Gewicht zu tragen mühsam ist; aber man spürt sie kaum, wenn man zu dritt ist.*]

Omphale stellt sich (im Duett mit Orphée, *Les Travaux d'Hercule*, Nr. 6) vor, wie es wäre, wenn sie einen Liebhaber hätte: Manchmal zieht eine ehrbare Frau „der göttlichen Zahl drei“ die Zweisamkeit vor – mit dem Hausfreund, versteht sich. In *Eine Frau von Format* von Michael Krausz besang Fritz Massary das Vergnügen „ein bißchen nebenbei“ (s. Kap. V). – Nur das Couplet der Titelheldin in Jarnos *Försterchristl* (Nr. 12) behandelt das Thema kreuzbrav: Ein Dackel mit dem für heutige Ohren etwas ungewöhnlichen Namen Schackel rächt sich dafür, daß sein Frauchen ihn nicht mit zum Rendezvous genommen hat, indem er den Ehemann auf ihre Fährte führt, so daß er sie mit ihrem Liebhaber in flagranti überrascht. „Armes Frauerl / Kriegt dort Hauerl, / Links beim kleinen Mauerl“, was die stark verheirateten Paare im Publikum möglicherweise gefreut hat.

Dagegen stellt Brunhild die traditionelle Sicht der Geschlechterrollen auf den Kopf (*Die lustigen Nibelungen* I, S. 18): „Nichts Schön'res gibt's, / Als wenn die Braut / Den eignen Bräutigam verhaut!“ Nun verfügt diese Heldenjungfrau über außerordentliche Körperkräfte, aber auch andere Frauen geben sich kämpferisch: Alle Offiziersstellen in der Armee von Massa-Carrara, das mit Genua in Fehde liegt, sind „mit kriegslustigen Weibern“ unter Führung der in 25 Jahren „ehelichem Krieg“ gestählten Fürstin Artemisia besetzt (Strauß, *Der lustige Krieg*, I 3, S. 600; II 2, S. 622), deshalb wird der Kriegsrat zum Kaffeekränzchen (II 1, S. 620). Im III. Akt ist es allerdings „höchste Zeit“, daß der „lustige Krieg“ um eine Ballerina zu Ende geht, „denn alle weiblichen Kommandanten haben sich bereits den Genuesen ergeben!“ (III 12, S. 665). Das von Jola geführte Amazonencorps in Nico Dostals *Clivia* nimmt seine Aufgabe, die Grenze von Boliguay zu schützen, ungleich ernster, obwohl die Kommandantin dem Charme eines amerikanischen Reporters erliegt.

Zahlreich sind die Beispiele für antibürgerlichen Umgang mit Geld und Geldeswert: Ein Musterbeispiel für ökonomische Unvernunft ist Bogumil (Fall, *Der liebe Augustin*), der das Ländchen Thessalien so gründlich heruntergewirtschaftet hat, daß der Gerichtsvollzieher die Möbel im Schloß pfändet, worüber aber nur die Dienerschaft verzweifelt ist (Ensemble Nr. 1): Der Regent („Das Vaterland regiere ich, / Die Wechsel prolongiere ich“), seine Nichte Helene und der Ministerpräsident verkünden im Marschrhythmus „Flott, mit Laune“ (Terzett Nr. 2):

Will wer von uns bezahlet sein, / Dann muß er sich gedulden, / Wir leben in den Tag hinein / Und trinken nur Champagnerwein [...] / Und pfeifen auf die Schulden.

Wenn Bogumil dann wieder flüssig ist, weil ihm Fürst Nicola dafür, daß er seinen Platz räumt, eine Apanage zugesteht, denkt er sofort daran, das Geld, das er noch gar nicht in Händen hat, zu verjubeln (Marsch Nr. 11). – Auch auf dem Schloß der leichtfertigen, hochverschuldeten Brüder Mirko und Vasil von Gradinaz (Strauß, *Jabuka*, 1894) gehört der Gerichtsvollzieher fast schon zur Familie.

Nur verhältnismäßig wenige Figuren sind berufstätig, und sie werden gewöhnlich nicht bei der Arbeit gezeigt. Was genau das „Fabriksmädel“ Eva in Octaves Glasfabrik zu tun hat, erfahren wir nicht (auch die Verkäuferin Pipsi lernen wir nicht in der Wäscheabteilung im Kaufhaus Printemps, sondern im Urlaub kennen). Den Beamten Paul hält Annette, Benatzkys „Bezauberndes Fräulein“, viel zu sehr auf Trab, als daß er ruhig an seinem Schreibtisch im Ministerium sitzen bleiben könnte. Sein Kollege dichtet während der Dienstzeit ein Operettenlibretto, was möglicherweise sinnvoller und nützlicher ist, als Akten zu wälzen. Die vielen auftretenden Maler produzieren zwar Bilder⁴², aber wann sie das tun, bleibt unklar, das Publikum sieht sie meist mit ihren Bohème-Freunden feiern.

Wenn eine Figur eine geregelte Tätigkeit ausübt, ist das oft ein Jux: Ziehers *Fremdenführer* (1902, Krenn / Lindau) ist ein Lebemann, der nur einer Wette wegen den Dienstmann spielt (und da er vor allem für seine ehemalige Geliebte tätig ist, die ihn zurückgewinnen will, lernt er dabei den Alltag der arbeitenden Bevölkerung kaum kennen). Benatzkys Prinzessin Saint-Labiche (*Meine Schwester und ich*) bezahlt den Ladenbesitzer Filosel dafür, daß er sie als Schuhverkäuferin anstellt, um Dr. Fleuriot die Scheu vor ihrem adligen Namen und ihrem Reichtum zu nehmen. Dem Titelhelden in Henri Christinés Operette *Dédé* soll *sein* Schuhgeschäft nur als Tarnung für die erhofften

42 Und Célestin / Floridor in Hervés *Mam'zelle Nitouche* hat eine Operette komponiert, genau wie der fikionalisierte Hervé in Kálmáns *Veilchen von Montmartre*, Lorenz und sein Textdichter Ewald in Lehárs *Frühling*, etc.

Rendez-vous mit Odette dienen; als Verkäuferinnen hat er Revuetänzerinnen engagiert, Geschäftsführer wird sein Freund Robert, ein Lebemann, der noch nie gearbeitet hat (ehe Dédé ihm die Stellung anbot, hatte er das Ansinnen, er solle „einem Arbeiter sein Brot wegnehmen“, noch indigniert zurückgewiesen, Couplets Nr. 5, S. 38⁴³). Auch die Gewerkschaftler, die im II. Akt zum Streik aufrufen, sind Karikaturen (sie fordern u.a. die Herabsetzung der täglichen Arbeitszeit auf eineinviertel Stunden, Chor Nr. 13, S. 78).

Weil die komische Operette eine Märchenwelt in Szene setzt, lebt die Bohème fröhlich und unbeschwert, Mimi erkrankt nicht an Tuberkulose, und die ständige finanzielle und sexuelle Verausgabung der Lebemänner führt weder zu gesundheitlichen noch zu ökonomischen Katastrophen (wer ruiniert ist, fällt irgendwie immer auf die Füße). Die langweiligen Regeln des Alltags sind außer Kraft gesetzt; ganz bei sich ist die Operette da, wo sie das Leben als ewiges Karnevalsfest zeigt. Die traditionell enge Verbindung von sexueller und intellektueller Libertinage läßt es geraten scheinen, eine solche Sicht nicht vorschnell als systemstabilisierend und oberflächlich abzutun.

43 Wenn Dédé das Geschäft an den alten Besitzer zurückgibt, weil er mit der Ersten Verkäuferin sein Glück gefunden hat, behält Robert seine Stelle – als Geschäftsführer, aber vor allem als Liebhaber seiner neuen Chefin, der etwas intriganten Odette.

Ausblick: Streiflichter auf die Aufführungsgeschichte

LIEBESERKLÄRUNG AN FRITZI MASSARY

Alma Mahler berichtet¹, sie habe Hugo von Hofmannsthal einmal zu einer Aufführung von Franz Lehárs *Libellentanz* mitgenommen; hinterher habe der Dichter geseufzt: „Gott, wie schön wäre es, wenn Lehár doch die Musik zum *Rosenkavalier* gemacht hätte, statt Richard Strauss.“ Wenn er das wirklich so gesagt haben sollte (Alma Mahler, die diese Geschichte offenbar in Wien herumerzählte, mag die Bemerkung zugespitzt haben), besteht ein erstaunlicher Widerspruch zu Äußerungen in seinen Briefen an den Komponisten, die den Abstand zwischen Strauss (und Hofmannsthal) einerseits und „Herrschaften dritten Ranges, die Lehár, Oscar Straus, Wolf-Ferrari“² deutlich benennen, z.B. unter dem Datum des 1. April 1923³:

Das, was Sie mir neulich von dem unüberbrückbaren Abgrund zwischen Ihrer Musik, auch wenn Sie noch so leichte Musik machen, und der landläufigen Operette sagten – hätten Sie gar nicht zu sagen gebraucht – wenn man nur von beiderlei in einem Atem redet, tut man schon Unrecht. Gerade für solche Stufungen und Gewichtsunterschiede habe ich ein untrüglisches Gefühl selber in mir.

Sollte der Dichter etwa seinen Geschmack verleugnen, um Strauss zu schmeicheln?

Daß es sich wohl doch anders verhält, geht aus der Fortsetzung dieses Briefes hervor, wenn Hofmannsthal aufführungspraktische Fragen anschneidet:

Wie Ihnen der Gedanke an ein dürftiges und gemeines Orchester alle Lust erstickt, so geht's mir, wenn ich an die Darsteller denke. Vieles, was Sie auf diesem Gebiete noch erträglich finden, ist mir zum Ekel. Sehe ich eine Person wie die Massary auf der Bühne, deren Geist, Beweglichkeit, Reichtum der Nuance dem Innersten meiner eigenen schöpferischen Natur entgegenkommt – und denke ich dann an die Opernsänger, so ist mir, wie wenn ich von einem Göttertisch, mit Ambrosia gedeckt, weggerissen würde zu einem schmutzig gedeckten Wirtshaustisch mit dem übelsten Essen⁴.

1 Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt / M. 1960 S. 354. – Zum Verhältnis Hofmannsthals und Straussens zur Operette vgl. auch Gier 2005c, S. 552-554.

2 Brief Hofmannsthals an Strauss vom 10.9.1910, in: Strauss – Hofmannsthal 1990, S. 103.

3 Ebd., S. 490.

4 Ebd. – Hofmannsthal und Strauss scheinen zeitweise über eine gemeinsame Arbeit für Fritzi Massary nachgedacht zu haben, vgl. einen der letzten Briefe des Komponisten (15.6.1929, ebd., S. 690): „Wäre aus beiliegendem Feuilleton nicht ein hübsches Satyrspiel zu Helena zu formen? Für die Massary? Ein Akt mit 3 bis 4 Verwandlungen? Kleines Orchester? Regina – ein

Was der Dichter an Fritzi Massary rühmt – „Geist, Beweglichkeit, Reichtum der Nuance“ –, sind weniger Qualitäten ihrer Stimme oder ihre Gesangstechnik als die Art, wie sie mit dem Text umgeht. Das setzt nun freilich sparsame Instrumentation und differenzierte Behandlung der Stimmen voraus, was Hofmannsthal bei Strauss oft genug vermißte:

Also z.B. in *Rosenkavalier*, II. Akt, ist der burleske Chor der Faninalschen Dienerschaft

G'stochen ist einer? Wer?
Der dort? Der fremde Herr?
Welcher? Der Bräutigam?

nur geschaffen, eben burlesk, d.h. im durchsichtigen Offenbachschen Stil heruntergeschnattert zu werden, – Sie haben ihn mit *dicker* Musik ganz zugedeckt und damit die Intention des Textes, gerade das Operettenhafte, das gewollt war, ganz zunichte gemacht. Der Spaß an dieser Stelle existiert einfach nicht mehr, gerade das, was bei einem Offenbach als Charge, als Spaß reizend herausgekommen wäre⁵.

Hofmannsthals von Alma Mahler überlieferter Stoßseufzer ist vermutlich damit zu erklären, daß er im *Libellentanz* etwas von dem „Offenbachschen Stil“ gehört hatte, der sich im Wogen des Straussschen Orchesters nie hätte durchsetzen können.

Die Distanz zwischen Fritzi Massary und den Opernsängern verdeutlicht Hofmannsthal mit einem paradoxen Vergleich: Der Tempel der Hochkultur, die Oper, wird zum gemeinen Wirtshaus, während der Vortragsstil der Massary, der von der Kunst der Chansonniers im literarischen Kabarett geprägt ist⁶, gleichsam olympische Weihen erhält. In der Tat steht sie in schärfstem Gegensatz zu den Opernsängern, die seit den zwanziger Jahren zunehmend den Ton auf der Operettenbühne angeben: Wenn Richard Tauber „Dein ist mein ganzes Herz“ aus Lehárs *Land des Lächelns* singt⁷, wird die ganze Nummer von einem einzigen Affekt (ziemlich pathetischem Begehren) bestimmt. Dagegen färbt die Massary jede Phrase, ja beinahe jedes Wort anders ein: „Im Liebesfalle“, die Einlage, die sie sich von Arthur Guttman für Falls *Madame*

Operettenstar, der ein paar hübsche Couplets in den Mund gelegt werden könnten? Was meinen Sie?“ Das liest sich nicht so, als ob es sich um eine völlig neue Idee handelte.

5 Nicht abgeschickter Brief an Strauss vom 11.6.1916, ebd., S. 345.

6 In Wien hatte Fritzi Massary ihre ersten Erfolge mit Chansons im Kabarett „Vorüberbrett“ (in Gabor Steiners *Venedig in Wien*), vgl. Stern 1998, S. 59. – Zur Affinität von Kabarett und Operette im Wien der Jahrhundertwende vgl. Linhardt 2006, S. 114-119.

7 Vgl. die Aufnahme mit der Staatskapelle Berlin, dirigiert von Lehár (1929), wieder veröffentlicht: *Traumland der Bühne*. Die großen Premieren, 2 CD membran 233003.

Zweiter Akt, da hat die Massary ihr übermütiges Duo. Dreimal kommt der Refrain. Dreimal in immer andern Farben blüht der blühende Unsinn aus ihrem Mund, ihren Gebärden. O Elfenzauber im Garten der Torheit! Märchen-Kurve des Lebenslaufs, der Lieb und Lust ist, durchschlingt ihn. Ein Vogel pfeift, melodisch und überzeugend, auf Würde und Wichtigkeit. Unsinn, du siegst, und ich, aber gern!, muß untergehn. [...]

Die Noten sind von Leo Fall. Charmante Noten. Die Musik ist von Fritzi Massary. Sie gibt die entscheidenden Zwischen- und Obertöne, aus denen die Melodie sich formt, die tiefer haftet als im Ohr. Taschenspielerin! Aus Händen, Blick, Lächeln kann sie's aufflattern machen. Ein geflügelter Schwarm, heiter den Plan belebend. Wie sie ein Tuch um die Schulter legt, ein Kleid rafft, traurig ist, toll ist, frech ist, zart ist, das sind auch Chiffren einer Musik, einer persönlichsten Musik, die sich ins Herz schmeichelt. Teilchen des Operetten-Ceuvres, festgehakt, drängen mit hinein. Ein Risiko, das der Hörer eben tragen muß.

Heutigen Operettenregisseuren scheinen temporeiches Spiel und optische Effekte meist wichtiger als nuancierter Vortrag der Texte. Es wäre sicher lohnend, es zur Abwechslung wieder einmal andersherum zu versuchen.

Ein neuer Leo Fall-Film¹¹ endet mit dem Klavierduett (Nr. 4) aus dem *Lieben Augustin*, gesungen (passenderweise mit Klavierbegleitung) von Katharina Strasser und Patrick Lammer, denen es gelingt, in sprachnahe Duktus die Doppeldeutigkeiten des Textes hörbar zu machen, über die z.B. die alte Rundfunkaufnahme von Franz Marszalek¹² einfach hinweggeht; der Stil des Vortrags ist ganz anders wie bei Fritzi Massary, aber es wird eine ähnliche, frisch und frech frivole Wirkung erzeugt.

BEARBEITUNG: EGON FRIEDEL / HANNS SASSMANN, *DIE SCHÖNE HELENA* (1931)

Max Reinhardt hat nur selten Operetten inszeniert¹³: *Orpheus in der Unterwelt* (1906, 1911, 1922), *Die schöne Helena* (1911, 1931¹⁴), *Die Fledermaus* (1929)¹⁵. Hier wie anderswo war er bestrebt, das Musiktheater „durch das Herausarbeiten stringenter Handlungslinien und dramatischer Effekte [...] wieder an ein breiteres Publikum heranzuführen, das eine solche Handlungskonzentration vom Film her kannte“¹⁶. *La Belle Hélène* wurde von Egon Friedell (der bei der Erstaufführung in Berlin 1931 auch die neugeschaffene,

11 *Leo Fall – vergessenes Infant Terrible der Operette*, Buch und Regie Thomas Macho, gesendet (u.a.) auf WDR III am 13.5.2013.

12 Nordwestdeutscher Rundfunk 1950, mit Ursula Karp und Franz Fehringer, 2 CD membran 232994.

13 Vgl. Braulich 1969, S. 207f., 210-212.

14 Diese Inszenierung war auch in Manchester (1931), Wien (1932), London (1932) und New York (1934) zu sehen, s. Brauneck 2003, S. 297.

15 Ebd., S. 296f.

16 Ebd., S. 297.

kleine Rolle des Merkur spielte) und Hanns Sassmann textlich¹⁷, von Erich Wolfgang Korngold musikalisch bearbeitet.

Grundlage für das neue Buch¹⁸ war die alte Übersetzung von E. Dohm, aus der mehrere bekannte Nummern unverändert übernommen wurden: Beim Auftritt der Könige (= *La Belle Hélène* I 11, MH I, S. 195-197) singt Ajax I wie bei Dohm: „Ich bin Ajax, Held im Kriege, / Mein Herz ist hart wie Wachs“ (S. 23)¹⁹. Helena fragt sich immer noch (= II 3, MH I, S. 217f.): „Was doch das Herz Aphrodites bewegt, / Daß sie der Tugend, der Tugend nur Fallstricke legt?“ (Nr. 10, S. 33), und im Duett mit Paris (= II 10, S. 212f.) singt sie: „Ja, ein Traum, schön und mild, / Zaubert vor meine Seele dies reizende Bild“ (S. 39).

17 Vgl. dazu auch Gier i.Dr.a. – Herrn Bernd O. Rachold (Hamburg) sei herzlich dafür gedankt, daß er mir das Textbuch der Friedell-Sassmann-Bearbeitung zugänglich machte.

18 Dem 1. Bild ist eine Ballettpantomime als „Szenische Ouvertüre“ vorangestellt (S. 5), die deutlich macht, daß ein Spiel mit Versatzstücken aus dem Fundus der mythologisch-literarischen Tradition beginnt:

„Zwei Arbeiter öffnen eine große Kiste. Sie haben den Kistendeckel gehoben und entnehmen der Kiste erstaunt einen goldenen Apfel. Sie packen die Kiste aus, Notenblätter fliegen durch die Luft, am Schluß Partitur (cachiert), die sie dem Kapellmeister herunterreichen. Sie öffnen die zweite Kiste [...] heben [...] einige Tänzer und Tänzerinnen aus der Kiste und legen diese haufenweise quer und übereinander vor die Kiste [...] Die auf der Erde liegenden Tänzer beginnen im Takt der Musik mit den Beinen zu zucken, während die beiden Arbeiter der Kiste eine riesige Zeus-Statue entnehmen und in die Kulisse abtragen, im Tanzschritt [...] Die beiden Arbeiter heben Venus aus der Kiste. Sie überreichen ihr den goldenen Apfel. Ruhiger Tanz der Venus [etc.etc.]“

Die erste Szene beginnt (S. 6) mit dem Auftritt zweier Chöre und ihrer Sprecher, die, so erklären sie, das folgende kommentieren werden:

„LINKER CHOR. Wir kommen in Scharen, um spähend zu lauschen,

Was da und dort sich verborgen ereignet,

Als klassischer Chor.

RECHTER CHOR. Wo niemand nach unserer Meinung gefragt hat,

Da sagen wir kühn sie in klingenden Versen,

Als klassischer Chor.

BEIDE CHÖRE. Zu jeglicher Untat laut ‚Wehe‘ zu schreien,

Zu jedem Skandal die Entrüstung zu heucheln,

Ist unser Ressort – als klassischer Chor.“

Die dadurch geweckte Erwartung wird jedoch nicht erfüllt: Der Chor greift nie in das Spiel ein.

19 Die Strophen des Menelaos und Agamemnons allerdings sind neu gefaßt: „Menelaus, der Gute, / Der Mann der [Dohm: von] Helena“ darf sich zwar wie in der älteren Fassung vorstellen, aber ihm wird nicht mehr „grauslich zu Mute“, weil seine Frau ihn betrügt, ohne daß er dies weiter ausführen möchte („Doch jetzt sei noch nichts gesagt, / Denn das kommt erst im dritten Act“, das berühmte „N’anticipons pas“); statt dessen heißt es: „Bin ein Fürst aus uraltem Blute, / Wie man noch keinen sah. / Zieh ich mich einst vom Thron zurück – / Wird Sparta sicher Republik“ (S. 24). – Dohm mißt Laena dreisilbig (wie frz. Léána), was Friedell und Sassmann wohl zu altväterisch erschien.

Andere Nummern bekommen einen ganz neuen Text, z.B. der Auftritt Orestes (=I 6, MH I, S. 179f.; hier vorgezogen, Orest trifft Helena bei Calchas =I 4), der bei Dohm stärker als andere Nummern nach Kaiserreich und Burschenherrlichkeit klingt:

| | |
|---|---|
| <p>ORESTES. Ich hab' gepichelt wie ein Löwe Beim Wirth zum blauen Labyrinth: Bollinger, Jacquesson, Cliquot veuve – Mit diesen Damen aus Corinth. Leaena ist und Parthenis, Die Dich gern kennen lernen wollen. CALCHAS. Nun, weiter fehlt mir nichts als dies! Das hätt' ich eher wissen sollen! [...]</p> <p>ORESTES. Mit diesem lustigen Gesindel Lebt Prinz Orest fidel und nett. Und Ihr bezahlt den ganzen Schwindel; Auf Griechisch nennt man das – Budget! Leaena ist's und Parthenis, Die Dich gern kennen lernen wollen. [...] (Dohm, S. 5f.)</p> | <p>OREST. Rollten heut' Nacht die Golddinare Beim Wirt zum Blauen Labyrinth. Dort genoß ich das Wunderbare Mit diesen Damen aus Korinth: Parthenis rechts, Laena links, Jede hat fabelhafte Beine. CALCHAS. Ja, das seh' ich allerdings – Ganz besonders dort die Kleine. [...]</p> <p>OREST. Sparta wird die Spesen zahlen Für unser süßes Liebesspiel, Daß ihr zwei mir müßt gefallen, Das macht Euer Sex-appeal. Wer fragt darnach – Was liegt daran, Müssen wir auch ein wenig borgen. [...] (Friedell / Sassmann, S. 8)</p> |
|---|---|

Der „Sex-appeal“ ist nicht der einzige Modernismus im neuen Text. Calchas prognostiziert:

Hellas geht im Sexualeben einer Revolution entgegen. Wenn die Effeminierung der Männer so weitergeht, wird die Welt in tausend Jahren ausgestorben sein [...] (S. 7)

Dem Dialog mit Helena (entspricht I 5, MH I, S. 174-178) nach zu schließen, verfügt der Großaugur auch über Grundkenntnisse der Psychoanalyse:

HELENA. Mich quälen in den letzten Tagen wieder meine unruhigen Träume.
CALCHAS. Sie quälen dich nicht, Tochter der Leda, sie erfüllen nur deine Wünsche.
HELENA. Mir hat doch in den letzten Nächten geträumt, daß mich Menelaus als Stier durch die Gärten verfolgt, mit seinen Zärtlichkeiten...
CALCHAS. Du hast es geträumt, weil du den Wunsch gehabt hast, daß dich Menelaus als Stier durch die Gärten verfolgen soll mit seinen Zärtlichkeiten...
HELENA. Du weißt doch, Groß-Augur, wie unerträglich mir die Zärtlichkeiten meines Mannes geworden sind. Was soll ich also tun? [...]
HELENA. Ach ja – mein Schicksal ist, daß ich die Tochter eines Vogels bin. Kann ich da anders sein als flatterhaft? Sie kennen doch die Geschichte. (*singt*) Als Schwan? verfolgt...²⁰
CALCHAS. Die Schwanerei kenn' ich. Auf die Ausrede, daß dein Vater ein Schwan war und deine Mutter Leda auf ihn geflogen ist, falle ich nicht mehr hinein.

20 Selbstzitat Offenbachs (=MH I, S. 176) aus *Orphée aux enfers*, Rondeau des métamorphoses Nr. 15.

HELENA. Pfui!

CALCHAS. Was pfui? Deine Mutter war abnormal veranlagt...

HELENA. Schäm' dich, Calchas...

CALCHAS. Wieso ich? Ich begreife weder das eine noch das andere. Ich begreife einfach nicht, wie man abnormal sein kann, es ist doch das Normale schon schwer genug zu erreichen... (S. 10f.)

Sexuelles wird expliziter als bei Meilhac und Halévy bzw. Dohm angesprochen, und vielleicht auch gezeigt: Das Urteil des Paris wird auf die Bühne gebracht²¹; aus dem Solo des Paris (I 7, MH I, S. 188f.) ist ein Quartett geworden (Nr. 5, S. 15f.), in dem sich Paris mit Minerva und Juno auseinandersetzt, während Venus die längste Zeit schweigt – endlich „lächelt [sie] und läßt stumm ihr Gewand niedergleiten, so daß sie sich Paris in ihrer ganzen nackten Schönheit zeigt“ (S. 16)²². Den Intelligenzwetttreit (= I 11, MH I, S. 195-210) gibt es nicht, statt dessen soll Menelaos ein Lamm opfern (3. Bild, S. 26f.), wobei er sich so hilflos anstellt, daß ihm Paris schließlich das Messer aus der Hand nimmt; etwas später (5. Bild) folgt ein Saufgelage der Könige, bei dem eine „Tänzerin aus Cythere“ „mit allem [tanzt], was sie hat“, wie Agamemnon scharfsichtig bemerkt (S. 34), ehe die hohen Herren (mit Ausnahme von Paris) über die zahllosen Liebschaften Helenas lästern (S. 35-37).

Für den Krieg zwischen Griechen und Trojanern gibt es politische und wirtschaftliche Gründe, die Entführung der Königin ist nur ein Vorwand: Die beiden Ajaxe fordern Calchas (abwechselnd sprechend) auf, er müsse „einen – Grund zum Kriege – rasch verkünden“ (3. Bild, S. 18), denn sie haben ihre „Schätze – in die Waffen- – Industrien – Lakedämons – investiert“ (ebd.) und verlieren täglich tausend Drachmen, solange Friede herrscht. Ihr „Kampfruf“ lautet „Hellas – den Hellenen!“, „ein blödsinniges Schlagwort“, wie Calchas mit Recht bemerkt (S. 18). Weil aber auch er „zehntausend Drachmen bei den Speerschmieden stehen“ hat (ebd.), macht er mit den beiden gemeinsame Sache. Paris unterstützt er nicht, weil er aus Kythera entsprechende Anweisungen bekommen hat (so *La Belle Hélène* I 7, MH I, S. 185-187), sondern weil der trojanische Prinz den Kriegsgrund liefern soll: „Er wird Helena verführen – diese Schmach muß Meneläuschen unbedingt in Blut abwaschen“ (S. 28). Dagegen ist Menelaos keineswegs ein „epischer Ehemann“, der will,

21 Außerdem wurde gegen Ende des ersten Bildes (S. 12f.) ein Melodram eingefügt, in dem Calchas (nachdem er sich – nicht ohne Mühe – in Trance versetzt hat) in einer Vision die Szene auf dem Berg Ida (die im zweiten Bild gezeigt wird!) voraussieht und Helena informiert, daß Venus Paris „die schönste Frau der Erde“ versprochen hat.

22 Im 4. Bild (S. 31) sitzt Helena im Bad, wenn Calchas sie aufsucht, was ihn sehr verwirrt; wenn sie aufsteht, „breiten [die Dienerinnen] einen großen Mantel aus, hinter dem Helena aus dem Bad steigt“ (S. 32).

daß die Leute noch in viertausend Jahren von Helenas Seitensprung reden (so *La Belle Hélène* II 11, MH I, S. 245): Wenn er Paris mit seiner Frau in flagranti erwischt, drängt er den Trojaner, heimlich zu verschwinden, dann will er schweigen (S. 44); auch das Geständnis Helenas will er nicht hören, sondern mit ihr weiterleben, als ob nichts geschehen wäre (Melodram, S. 50). Einmal mehr muß Merkur eingreifen, damit Paris sein Ziel erreicht²³: „Den Sagenkreis bestimme ich! Hier hast du sie! Entfliehungen gehören genau so in mein Ressort wie Taschendiebstähle!“ (ebd.).

Friedells und Sassmanns Version ist durchaus witzig; und die Seitenhiebe gegen Kriegstreiber oder die Anspielungen auf psychoanalytische Traumdeutungen sind für ein heutiges Publikum vermutlich zugänglicher als die etwas umständlichen Scherze über die Donnermaschine des Großaugurs (I 2/3, MH I, S. 170-173) oder die zahlreichen mythologischen Anspielungen bei Meilhac und Halévy. Natürlich wird man der musikalischen Einrichtung Korngolds Offenbachs Original vorziehen, aber für die gesprochenen Dialoge könnte eine neue deutsche Fassung manches aus der Bearbeitung von 1931 mit Gewinn übernehmen.

ABSCHRECKENDE BEISPIELE

Einem Ondit zufolge soll das Theater einer kleineren hessischen Stadt Anfang der sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts *Die Dreigroschenoper* gewagt haben. Als der Intendant bei einer Probe die Refrainzeile „In dem Bordell, wo unser Haushalt war“ hörte, habe er kategorisch erklärt: Alles, nur das nicht. Man habe sich dann auf „In dem Hotel, wo unser Haushalt war“ geeinigt, wozu der Intendant bemerkte: Wer „Bordell“ hören wolle, könne ja nach Frankfurt fahren.

In den prüden fünfziger und sechziger Jahren wurde landauf, landab noch viel Operette gespielt; auf Schallplatte kamen Gesamtaufnahmen der bekannteren deutschsprachigen wie französischen Stücke heraus, und die Rundfunkanstalten beider Länder produzierten manche Raritäten. Von den Schätzen in deutschen Rundfunkarchiven wurden in den letzten Jahren etliche gehoben und auf CD veröffentlicht, oft handelt es sich dabei um die einzige existierende oder verfügbare Aufnahme einer Operette. Leider werden

23 Der dritte Akt (bei Meilhac und Halévy 25 Druckseiten von 108, also 23 % des Ganzen) schrumpft in der Bearbeitung auf zwei kurze Szenen (zwei Textseiten von 47, also wenig mehr als 4 %): das Melodram als „Zwischenspiel“ (S. 50, s.o.) und das kurze siebte Bild (S. 51), das die Abfahrt der Galeere und die Kriegserklärung der Griechen zeigt. Orests Ronde mit Chor, Helenas Couplets, das Terzett mit der *Guillaume Tell*-Parodie, der Auftritt des Paris als Großaugur der Venus und der größere Teil des Finales (bis auf die letzte Replik des Paris und den Schlußchor, S. 276f.) sind gestrichen.

viele dieser Produktionen den Werken nicht gerecht und sind dazu angetan, verbreitete Vorurteile über die angeblich langweilige und verstaubte Kunstform zu bestätigen: Zum einen durch die unglückselige Neigung, fast alle Partien mit Opernstimmen zu besetzen²⁴; zum anderen durch oft tiefgreifende, willkürliche Bearbeitungen, wie sie auch an deutschen Theatern gang und gäbe waren und sind. (Von französischen Rundfunkaufnahmen, die gewöhnlich die originalen Gesangs- und Dialogtexte gekürzt, aber sonst unverändert bieten, wurde bisher leider nur wenig auf CD veröffentlicht.)

Eine 1968 entstandene Fernsehfassung von Gilberts und Sullivans *Pirates of Penzance*²⁵ zeigt, daß der Bearbeiter nicht in der Lage oder nicht willens war, sich auf Gilberts absurde Komik (s. Kap. VI) einzulassen.

Der erste Akt entspricht weitgehend dem englischen Original; wenn sich Major-General Stanley zuletzt als ‚Waisenkind‘ zu erkennen gibt, läßt der Pirate King allerdings nicht alle seine Töchter frei, die attraktive Mabel nimmt er mit auf sein Schiff. Damit ist die Rivalität zwischen Frederic, Mabels Verlobtem, und dem Piratenhäuptling angelegt, die die Handlung des zweiten Akts bestimmt: Die „romantisch veranlagte“ Mabel verliebt sich in den Seeräuber und würde nur zu gern bei ihm bleiben. Er aber glaubt, einer jungen Frau das Piratenleben nicht zumuten zu können, Mabels wegen verläßt er seine Bande (mit dem größten Teil der Beute, die sich im Lauf der Zeit angesammelt hat). Frei nach Bert Brecht („Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?“²⁶) will er ins Finanzgeschäft einsteigen, als Bankier aber ist er für Mabel nicht mehr attraktiv; sie wendet sich wieder Frederic zu, der sich zum Nachfolger des abtrünnigen Piratenhäuptlings wählen läßt, zuletzt aber (dank der Protektion Stanleys) als Kapitän bei der Kriegsmarine anheuert. Frederics übersteigertes Pflichtgefühl, die absurde Auslegung des Lehrvertrags, die seine Lehrzeit auf 72 Jahre ausdehnt, weil er am 29. Februar geboren ist und seinen „21. Geburtstag“ erst im Alter von 80 Jahren feiern können, kommen im deutschen Text nicht vor; Gilberts verquere Logik, die den Reiz des parodistisch-spielerischen Librettos ausmacht, glaubte der Bearbeiter dem (allzu) vernünftigen deutschen Publikum offenbar nicht zumuten zu können.

Der Witz von Stanleys *patter song* (s. Kap. VI) liegt darin, daß der Major-General sich atomistischer, hochspezieller und dabei weitestgehend nutzloser Kenntnisse auf den unterschiedlichsten Gebieten rühmt. Der ziemlich öde deutsche Text läßt Stanley (der behauptet, er sei „rou-

24 Natürlich gibt es auch hervorragende Operetten-Aufnahmen mit Opernsängern, es sei nur an die genialen Strauß- und Lehár-Aufnahmen der EMI mit dem Dirigenten Otto Ackermann aus den 1950er Jahren erinnert (mit Elisabeth Schwarzkopf, Emmy Loose, Erich Kunz, Nicola Gedda u.a.).

25 WDR/Bayerischer Rundfunk, Juni 1968, Dirigent Franz Maszalek, mit Arleen Augér (Mabel) und Martha Mödl (Ruth); die Tonspur liegt auf Audio-CD vor: 2 CD 2000, Gala GL 100.566. Weder der Regisseur des Fernsehfilms noch der Urheber der zugrundeliegenden textlich-musikalischen Bearbeitung ließen sich ermitteln.

26 *Die Dreigroschenoper* III 9, in: Bertolt Brecht, *Stücke* 2 (Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Bd 2), Berlin – Weimar – Frankfurt/M. 1988, S. 305.

tiert in [s]einem Amtsgeschäft“, wenn auch kein „Fachmann“ für Marine-Angelegenheiten) nautische Elementarkenntnisse rekapitulieren:

Ein brit'sches Schiff erkenn' ich gleich, / Es zeigt am Heck den Union Jack, / Ich weiß
zu unterscheiden / Zwischen Zwischen-, Vor- und Unterdeck. / Ich sehe auf den ersten
Blick: / Dies Boot, das ist ein Segelboot [...]

Daß der Krone höchster Flottenchef von der Seefahrt etwa soviel zu verstehen scheint wie ein aufgeweckter Fünfjähriger, ist bloß dumm. Außerdem werden die abgegriffensten Klischees über England und die Engländer rekapituliert („Ich bin ein echter Brite / Mit dem vielgerühmten Common Sense“), was die Sache natürlich nicht besser macht.

Der fidele Bauer (1907), dem Leo Fall seinen ersten großen Erfolg als Operettenkomponist verdankte, ist in mehrfacher Hinsicht ein problematisches Stück: weil wegen der „zeitlichen Brüche und Ortswechsel“ „ein Panoptikum von Personen und Personengruppen“²⁷ ohne handlungslogischen Zusammenhang entsteht; weil das Klischee der naiven, aber gewitzten („bauernschlau“) Landleute nicht einmal mehr historisches Interesse beanspruchen kann; weil die Hauptfigur Stefan eher unsympathisch ist; weil die Verklärung des Militärischen unangenehm berührt. Die Fernsehfassung, die Hugo Wiener²⁸ und der Regisseur Kurt Wilhelm²⁹ 1962 erarbeiteten³⁰, schafft freilich zusätzliche Probleme, statt die hier genannten einer Lösung näherzubringen.

Nicht nur der gesprochene Dialog wurde über weite Strecken ganz neu geschrieben, auch die meisten Musiknummern wurden umtextiert. In Victor Leóns Libretto hat der Bauer Mathaeus Scheichelroither zwei Kinder, den Sohn Stefan und die Tochter Annamirl, in die Vincenz, der Sohn des reichen Nachbarn Lindoberer, von frühester Jugend an verliebt ist. Auf Drängen des Vaters geht Stefan nach Wien, um Theologie zu studieren, entscheidet sich dann aber, lieber Arzt zu werden. Der berufliche Erfolg entfremdet ihn seinem Heimatdorf Oberwang, dem Vater und der Schwester; zu seiner Hochzeit mit der Tochter eines Sanitätsrats aus Berlin lädt er die beiden nicht ein, seine Frau und die Schwiegereltern informiert er nur sehr vage und mißverständlich über seine Familie. Wenn die anlässlich seiner Ernennung zum Professor angereisten Berliner Verwandten mit den Bauern aus Oberwang, die überraschend nach Wien gekommen sind, zusammentreffen, gibt es einen Eklat; da Stefan die Partei seines Vaters ergreift (und seine Frau zu ihm hält), lenken die Berliner ein, und Vater und Sohn kommen sich wieder näher.

In der Fernseh-Fassung ist Annamirl die Tochter des Baders Raudaschl, in die sowohl Stefan (den sie vorzieht) wie Vincenz verliebt sind. Die Finanzierung von Stefans Studium verlangt

27 Michael Klügl, PEZ, Bd 2, S. 167.

28 (1904-1993), Chanson-, Kabarett- und Drehbuchautor, der auch eine Reihe von Operetten für das Fernsehen bearbeitete; vgl. <http://www.kabarettarchiv.at/Bio/Wiener.htm> (12.11.2013).

29 (1923-2009), zu ihm vgl. <http://www.literaturportal-bayern.de/autoren-lexikon?-task=lpb-author.default&pnd=121125394> (12.11.2013).

30 Die Analyse stützt sich auf einen privaten Mitschnitt des Fernsehfilms, der in den 90er Jahren noch einmal gesendet wurde.

seinem Vater wesentlich größere Opfer ab als in Leóns Buch, er muß sein Haus verkaufen und zieht in eine einfache Hütte außerhalb des Dorfes, Annamirl unterstützt ihn (heimlich) und opfert dafür sogar ihren Schmuck. Als schlechtbezahlter Assistenzarzt erhält Stefan die Möglichkeit, in Wien eine gutgehende Praxis zu übernehmen, allerdings unter der Bedingung, daß er die Tochter des Vorgängers heiratet. Annamirl wäre bereit, sich zu opfern und den ungeliebten Vincenz zum Mann zu nehmen, aber den Freunden aus Oberwang gelingt es, Stefans Heirat zu verhindern (etwas überraschend stellt sich heraus, daß er die lukrative Praxis nur haben wollte, um seinem Vater das Geld fürs Studium zurückgeben zu können): Er geht als Landarzt nach Oberwang und heiratet Annamirl.

In Victor Leóns Libretto wird der Gegensatz von Stadt und Land differenzierend durch das heikle Verhältnis zwischen Österreichern und Preußen überlagert. Die Fernsehfassung macht einerseits die Berliner zu Wienern und verfolgt andererseits eine regressiv tendente, indem sie die Städter gegenüber den Bauern abwertet: Stefans künftiger Schwiegervater ist ein Modearzt, der sich sehr teuer dafür bezahlen läßt, daß er vorgibt, die eingebildeten oder vorgetäuschten Leiden seiner vornehmen Patient(inn)en für real und schwerwiegend zu halten. Seine Tochter (die theaterbegeistert ist und alle neuen Operetten kennt) wirkt oberflächlich, sie will Stefan nur heiraten, weil die Eltern einer Verbindung mit ihrem Tennislehrer nicht zugestimmt haben. Ein General, der zur Familie gehört, scheint eitel und aufgeblasen. Daß Stefan, der seinen ärztlichen Beruf ernst nimmt, in Oberwang besser aufgehoben ist denn als neuer Modearzt in Wien, ist offensichtlich.

Um seine Verlobung mit der operettenbegeisterten jungen Dame zu sabotieren, vertreiben Raudaschl, Lindner (wie Lindoberer hier heißt) und der Gendarm Zopf zunächst die Patienten aus dem Wartezimmer, verwirren dann den künftigen Schwiegervater mit unsinnigen Krankheitssymptomen und brüskieren zuletzt die Festgesellschaft, alles mit mehr als handfester Komik³¹, der die Intellektuellen (Stefan, der Modearzt) nichts entgegenzusetzen haben; d.h. der Verstand erweist sich der ‚Herzensbildung‘ der Landleute (die Matheus jetzt helfen wollen, nachdem sie seinen Ehrgeiz, den Sohn studieren zu lassen, zunächst mit Spott und Mißgunst betrachteten) als unterlegen, was man nicht sympathisch finden muß.

In Falls erstem Akt hat „Die rote Lisi“, „Kuhdirn“ und ledige Mutter, im Duett mit ihrem kleinen Heinerle (Nr. 6), dem sie die Lustbarkeiten der Kirmes vorenthalten muß: „Heinerle, Heinerle, hab’ kein Geld“³², ihre mißliche Lage thematisiert: Materielle Sicherheit könnte sie nur erlangen, wenn sie einen „Vater“ für ihren Buben fände. Wiener und Wilhelm haben ihre (kleine) Rolle gestrichen; Heinerle ist hier ein elternloses, vielleicht uneheliches Kind, aber das Schicksal lediger Mütter gerät nicht ins Blickfeld: Das Duett singt Heinerle mit Annamirl, die ihm Hoffnung gemacht hat, wenn sie erst einmal verheiratet sei (nach Stefans Rückkehr aus Wien), würde sie ihn adoptieren.

31 Hier wie in anderen Operettenproduktionen besetzt Kurt Wilhelm viele Rollen doppelt mit Schauspielern und Sängern; als Raudaschl agierte der „Komödienstadl“-erprobte Michl Lang (vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Michl_Lang, 12.11.2013), als Lindner der ‚Volksschauspieler‘ Hugo Lindinger (vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_Lindinger, 12.11.2013).

32 Diese Nummer bringt „das sonst verschwiegene Leitmotiv [„das Geld und de[n] damit verbundene[n] gesellschaftliche[n] Status“] auf den Begriff“, Michael Klügl, PEnz, Bd 2, S. 167.

Im II. (bzw. I.³³) Akt muß Vincenz nicht wie bei León zum Militär, und auf der Kirmes in Oberwang sind keine neuen Rekruten anwesend (ihre Repliken singen Schausteller, die die Leute in ihre Vorstellung locken wollen). Nichtsdestoweniger erinnern sich Raudaschl, Lindner und Zopf auch hier an ihren eigenen Militärdienst. In Leóns Buch (Terzett Nr. 9) hatten „der Infanterist“, „der Artillerist“ und „der Kavallerist“ jeder ein Abenteuer mit einem hübschen Mädchen, was nicht ohne Folgen blieb, wie sie ein Jahr später feststellen konnten; der Verantwortung für ihre Kinder haben sich alle drei (wie wohl auch Heinerles Vater) durch Flucht entzogen, was ganz gewiß kein auf Sitte und Anstand haltender Zuschauer billigen wird. Die Fernsehbearbeitung biegt die Nummer nun aber ins Jovial-Spießbürgerliche um: Während eines Manövers machen die drei Freunde die Bekanntschaft eines „hübschen Mägdeleins“, das ihnen allen, zur gleichen Zeit und am gleichen Ort, ein Rendezvous gibt, sie dann aber versetzt. Sie klettern daraufhin mittels einer Leiter zu ihrem Fenster hoch, sehen, daß sie Besuch von einem „Kanonier“ hat (es gibt halt nicht nur drei Waffengattungen!), und ziehen düpiert ab; die Darsteller stehen dann für einen kurzen Augenblick unter drei Hirschgeweihen, die im Gasthof, wo sie sich an diese Enttäuschung erinnern, an der Wand hängen.

Die tiefgreifenden Änderungen verleihen Falls Operette einen Anstrich der Biederkeit, der fünfzig Jahre später schwer erträglich scheint. Wer sich einen Höreindruck von einem bestimmten Stück verschaffen will, wird häufig nicht umhin können, auf alte Audio- oder Video-Mitschnitte zurückzugreifen³⁴; viele dieser Aufnahmen vermögen aber (wie der Alkoholiker im Temperenzler-Verein) nur die Funktion des schlechten Beispiels zu erfüllen.

ALTER WEIN IN NEUEN SCHLÄUCHEN: PATRICK HAUDECEUR, *Frou-Frou les Bains* (2001)

Wie man Operettenmelodien unterhaltsam und witzig in Szene setzen kann, zeigt die (sehr erfolgreiche) „Comédie“ *Frou-Frou les Bains* von Patrick Haudecœur (2001)³⁵. Die aus Versatzstücken unterschiedlicher Herkunft

33 Victor León und Leo Fall teilen die Operette in Vorspiel, I. und II. Akt ein, Wiener / Wilhelm in drei Akte.

34 Für den *Fidelen Bauern* gilt das nicht, da gibt es die Aufnahme vom Lehár-Festival Bad Ischl 2010, 2 CD 2011, cpo 777 591-2.

35 Uraufführung 25.9.2001 im Théâtre Daunou, Paris. Das Stück lief dort en suite bis zum 4. Januar 2004, wurde am 8. Juli 2005 wieder aufgenommen (bis 2007) und brachte es auf insgesamt über 1400 Aufführungen (im Théâtre Daunou und bei auswärtigen Gastspielen); 2002 wurde es mit dem Theaterpreis ‚Molière‘ als „meilleur spectacle musical“ der Saison ausgezeichnet. Im Innsbrucker Kellertheater wurde *Frou-Frou les Bains* unter dem Titel *Hochsaison oder Die Kunst des Wasserlassens* vom 12. Juli bis 17. September 2005 gespielt (Übersetzung: Christian Wölfler, Österreichische Erstaufführung). Vgl. das Programmheft Théâtre Daunou, *Frou-Frou les Bains*, 21 S. (nicht paginiert); http://fr.wikipedia.org/wiki/Frou-Frou_les_Bains (12.11.2013), sowie das Programm Innsbrucker Kellertheater 6 04/05, 4 S. 2012 gab es eine Neuinszenierung beim Festival Aix Opérette (vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=ffgy7xsvT4>, 12.11.2013); im Internet sind zahlreiche weitere Aufführungen von kleinen Theatern in der französischen Provinz dokumentiert.

– von den Verwechslungskomödien Georges Feydeaus bis zum bürgerlichen Rührstück und zur Slapstick Comedy – montierte Handlung spielt um 1910 in einem fiktiven französischen Kurort. Eingefügt sind siebzehn³⁶ Musiknummern, von denen neun aus französischen (Christiné, Reynaldo Hahn, Maurice Yvain, Francis Lopez) und deutschsprachigen Operetten (Lehár, *Die lustige Witwe*, *Land des Lächelns*; Oscar Straus, *Trois valse*³⁷) stammen³⁸.

Die Geschichte ist als karnevalistisch-parodistisches Spiel mit den Konventionen des Unterhaltungstheaters (mit und ohne Musik) angelegt: Ausgerechnet zu Beginn der Saison versiegt die Heilquelle in Frou-Frou les Bains, im Kurhotel gibt es keinen Tropfen Wasser. Dieses fundamentale Problem wird bis zum Ende des Stücks nicht behoben: Der Page Batistin³⁹ versucht erfolglos, einen Klempner herbeizutelephonieren. Der Direktor und Batistin halten den Kurgast Gronsard für den ersehnten Handwerker, das Mißverständnis wird erst kurz vor Schluß aufgeklärt. Der Notstand scheint den Hotelbetrieb allerdings nicht wesentlich zu beeinträchtigen: Der Direktor gerät nur dreimal ernsthaft in Verlegenheit, jeweils weil jemand ein Glas Wasser verlangt. Beim ersten Mal reicht er M^{lle} Moulin Wasser aus einer Blumenvase (sie vermerkt durchaus lobend, daß „der Geschmack ganz anders ist wie beim Pariser Wasser“), den beiden anderen Gästen wird ihr Wunsch ausgedrückt.

Eigentlicher Inhalt sind die erotischen Beziehungen und Verwicklungen zwischen den Gästen und dem Personal: Der Hoteldirektor möchte seine Tochter Juliette liebend gern mit Charles, dem etwas dümmlichen Sohn der reichen Baronin Morton la Garenne, verheiraten (von dem seine eigene Mutter sagt, daß er „nichts in der Hose“ hat), Juliette liebt aber Batistin und drängt ihn, endlich bei ihrem Vater um sie anzuhalten; bedauerlicherweise traut er sich nicht. Bei einem Ausflug nach Paris hat Batistin die von De-

36 Vgl. die Aufstellung in http://fr.wikipedia.org/wiki/Frou-Frou_les_Bains; im französischen Programmheft (Anm. 35) sind 14 Nummern genannt. Während der Aufführungsserie im Théâtre Daunou wurden Ergänzungen und Umstellungen vorgenommen: So fehlen z.B. die Titelmelodie von *La Route fleurie* (Francis Lopez, 1952) und die Schlußnummer „Amusez-vous“ (Heymann, *Florestan 1^{er} Prince de Monaco*) im Programmheft. *Sweet Georgia Brown* ist im Programmheft aufgeführt, war aber in späteren Aufführungen nicht mehr zu hören.

37 Die letztgenannte Operette war in der französischen Version (mit Yvonne Printemps und Pierre Fresnay) allerdings wesentlich erfolgreicher als das deutsche Original.

38 Daneben finden Chansons sowie ein kurzer Ausschnitt aus dem Ballett *Sylvia* von Léo Delibes Verwendung; wenigens, z.B. die Eröffnungsnummer *Frou-Frou les Bains*, die im Verlauf des Stücks mehrfach wieder aufgenommen wird, wurde im Stil der 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts neu komponiert. – Die Sänger werden von vier Instrumentalisten – Klavier, Schlagzeug, Akkordeon und Kontrabaß – begleitet, die auf der Bühne, hinter einem Vorhang placiert sind.

39 So im Pariser wie auch im Innsbrucker Programm; http://fr.wikipedia.org/wiki/FrouFrou_les_Bains schreibt den Namen „Baptistin“.

pressionen geplagte Mathilde Moulin⁴⁰ kennengelernt, die sich heftigst in ihn verliebt hat. Um sie loszuwerden, hat er ihr vorgeschwindelt, er wäre Fremdenlegionär und in die Wüste Gobi abkommandiert; wenn Mathilde ihn im Kurhotel unversehens wiedertrifft, hofft sie auf Erfüllung ihrer Liebe, muß aber erkennen, daß Batistin zu Juliette gehört.

Mathilde Moulin ihrerseits wird von Gronsard, dem falschen Klempner und echten Finanzmakler, umworben. Da er sich scheut, seine Gefühle auszusprechen, schreibt er ihr einen anonymen Brief, in dem er explizit sagt, was er gern mit ihr tun würde; irrtümlich wird der Brief der keineswegs pruden Baronin zugestellt, die daraufhin überall nach jenem Verehrer Ausschau hält, mit dem sie die „chinesische Schubkarre“ praktizieren könnte. Bei der Ankunft ist Mathilde ein großes Unglück widerfahren, ihr geliebter Kiki⁴¹ ist im Fluß ertrunken, Gronsard hat das Hündchen nicht retten können. Der unterbelichtete Charles hat sich in Madeleine, die Gymnastiklehrerin des Hotels, verliebt, die ihn nicht sonderlich, seine Millionen dafür um so mehr schätzt; weil er fürchtet, seine Mutter könnte ihn der unstandesgemäßen Verbindung wegen enterben, halten die beiden ihre Liebe geheim.

Im Verlauf des Stücks kommt es zu immer aberwitzigeren Mißverständnissen: Gronsard will Batistin helfen, seine Hemmungen gegenüber dem Direktor abzulegen; da das Training nicht den gewünschten Erfolg hat, spricht schließlich Gronsard selbst im Namen des Schüchternen, der zu diesem Zeitpunkt neben Charles steht, und bittet den Direktor um Juliettes Hand, ihr Vater nimmt an, der Antrag käme von Charles, und stimmt zu. Wenn er diesem anschließend versichert, seine Mutter (mit der er bereits über eine mögliche Heirat ihrer Kinder gesprochen hat) hätte gegen seine Hochzeitspläne nichts einzuwenden, glaubt Charles, er spräche von Madeleine. Zuletzt findet der Direktor heraus, daß seine Tochter ein Verhältnis mit Batistin hat, und wirft ihn hinaus, woraufhin der junge Mann alle Hemmungen verliert und endlich um Juliettes Hand anzuhalten vermag.

M^{lle} Moulin will unterdessen ins Wasser gehen, um „mit Kiki im Hundeparadies wieder vereint zu sein“. Gronsard aber hat den keineswegs ertrunkenen Kiki unterdessen ausfindig gemacht (der wird von einem Statisten in einem weißen Hundekostüm dargestellt). Die Auflösung führt eine komische Potenzierung der traditionellen Anagnorisis herbei: Zunächst erklärt die Baronin dem Hoteldirektor, Juliette und Charles könnten auf keinen Fall hei-

40 Als Running Gag wird sie (vom Direktor, von Gronsard, aber auch von anderen) ständig als „Mlle Meunier“ (Fräulein Müller statt Fräulein Mühle) angesprochen, was sie zunehmend ungnädiger korrigiert.

41 Der Dialog mit dem Direktor: „C'est qui, Kiki? – Qui Kiki, c'est quoi? – Quoi, quoi? – Quoi, quoi quoi?“ usw. ist ein Meisterstück von unwiderstehlicher Albernheit.

raten, da sie Halbgeschwister seien: Vor vielen Jahren hatte sie selbst eine flüchtige Affaire mit Juliettes Vater, der nie erfahren hat, daß sie ihm danach Zwillinge gebar. Charles Bruder, der im Kindesalter abhanden kam, finden die Eltern in Batistin wieder⁴² – zum großen Kummer Juliettes, denn wenn Batistin ihr Halbbruder ist, kann sie ihn natürlich nicht heiraten. Ihr Vater aber kann sie beruhigen: Juliette ist nicht seine Tochter, sondern die Frucht eines Fehltritts seiner verstorbenen Frau mit einem unbekanntem Seemann⁴³ – und der war niemand anders als Gronsart! Angesichts dieser spektakulären Ereignisse wird der Wassernotstand nun wirklich nebensächlich.

Das Stück enthält viele Slapstick-Elemente (wenn die Baronin im Hotel ankommt, bleibt sie durch das Ungeschick ihres Sohnes zweimal in der Drehtür stecken, so daß das Hotelpersonal sein Willkommenslied insgesamt dreimal anstimmen muß, etc.), verzichtet aber auf Anachronismen oder aktuelle Anspielungen. Die musikalischen Einlagen werden mit dem Operette und Chanson angemessenen Unernst, aber ohne zusätzliche ironische Brechung vorgetragen, wenn sie Ausdruck (gegenwärtigen, vergangenen, oder auch bloß gespielten) Begehrens sind: Wenn sich der Hoteldirektor zu Beginn daran erinnert, wie er seine verstorbene Frau kennengelernt hat, singt er „Elle est épatante, cette petite femme-là“ (aus *Le Bonheur, mesdames!* von Henri Christiné, 1934) ebenso aufrichtig wie Juliette ihre Liebeserklärung an Batistin („Tel qu’il est“, Charlys / Vander / Alexander); selbst das feurige Bekenntnis zu Charles („Mon homme“ – „Je l’ai tellement dans la peau“, Maurice Yvain / Willemetz), mit dem Juliette den zögerlichen Pagen eifersüchtig machen will, klingt ganz ehrlich.

Dagegen zersingt die überspannte Mathilde buchstäblich Lehárs „Lippen schweigen“ („L’heure exquise“) aus der *Lustigen Witwe*, indem sie die Melodie einem drehorgelartigen Rhythmus unterwirft (und einen wunderschön falschen Spitzenton anbringt), weil ihr auf Batistin gerichtetes Begehren auf Selbsttäuschung beruht. Wenn Gronsart Mathildes Herz durch die Macht der Töne zu erobern sucht, singt er so gräßlich falsch, daß sein Verlangen trotz der Rettung Kikis ewig unerfüllt bleiben dürfte.

Auf die Frage, ob sie eine gute Reise gehabt hätte, antwortet die Baronin bei ihrer Ankunft, es sei nicht nur „un bon“, sondern sogar „un beau voyage“ gewesen – woran das wohl bekannteste Duett aus Reynaldo Hahns *Ciboulette*

42 Woraufhin die Zwillingenbrüder feststellen, daß Batistin 34, Charles 36 Jahre alt ist.

43 Das erinnert an *La Mère coupable*, den letzten Teil der Figaro-Trilogie von Beaumarchais (1792), wo Florestine, das Mündel des Grafen Almaviva, das seine uneheliche Tochter ist und seinen Sohn Léon liebt, verzweifelt ist, wenn sie im Grafen ihren leiblichen Vater findet; weil aber Léon bei einem Fehltritt der Gräfin mit Chérubin gezeugt wurde, steht der ehelichen Verbindung der jungen Leute dennoch nichts im Wege.

(Nr. 13: „Nous avons fait un beau voyage“) anschließt. Diese leichtfüßige Melodie wird automatisch jedesmal wieder angestimmt (insgesamt viermal), wenn von „(bon) voyage“ die Rede ist. Um das zu vermeiden, fragt der Direktor schließlich, ob jemand eine „bonne route“ gehabt habe, aber das nützt ihm auch nichts – statt Reynaldo Hahn folgt nun „Sur la route fleurie“ von Francis Lopez.

Die letzte Nummer „Amusez-vous“ (Heymann, *Florestan 1^{er} Prince de Monaco*) singt das Ensemble zum Publikum gewendet an der Rampe, dann werden die Zuschauer zum Mitsingen aufgefordert: Der Text wird ihnen auf großen Schrifttafeln gezeigt (wobei zwei Verse in chinesischen Schriftzeichen notiert sind, eine Tafel steht auf dem Kopf, und einen Schreibfehler gibt es auch: „Pédensez tout“ statt „Dépensez“). Um das witzig zu finden, braucht man nicht zu wissen, daß die französischen Jahrmakstheater 1712, als die Schauspieler auf der Bühne weder sprechen noch singen durften⁴⁴, die *pièces à écrireaux* erfunden haben, in denen die Zuschauer die Couplets sangen, deren Text ihnen auf vom Schnürboden heruntergelassenen Tafeln gezeigt wurde; dennoch ist diese Reverenz an die Tradition reizvoll.

Viele deutschsprachige Operetten, deren Wiederbelebung durchaus lohnend wäre, aber angesichts des insgesamt geringen Interesses unserer Theater an dieser Kunstform und der Neigung, sich auf (höchstens) zwei Dutzend bewährte Werke zu beschränken, in näherer Zukunft nicht zu erwarten ist, enthalten Nummern, die zur Entstehungszeit Schlager waren, auch heute noch wirkungsvoll und gelegentlich, z.B. bei Operettenkonzerten, zu hören sind. Einen Strauß solcher Erfolgsstücke im Stil Patrick Haudecœurs zu einem neuen, ironisch-witzigen Stück zu verbinden, könnte durchaus reizvoll sein. Wenn die Bearbeiter Barrie Koskys Mahnung beherzigen, daß Operetten „gute Laune verbreiten, wenn sie leicht, aber nicht dumm sind“⁴⁵, würde das musikalische Unterhaltungstheater dabei mit Sicherheit gewinnen.

Christine Lemke-Matwey diagnostizierte 2010⁴⁶, die Zeit dekonstruktivistischer Operetteninszenierungen sei vorbei:

Anarchie ist, sie so zu spielen, wie sie ist, wenn man es denn kann und beherrscht, vom Theaterhandwerk her, als Defilee der Fadenscheinigkeiten, als „verkleidete Mu-

44 Das Monopol auf Theateraufführungen mit gesprochenem Text hatte die Comédie-Française, jenes auf Aufführungen mit Gesang die Académie Royale de la Musique, beide Institutionen waren bemüht, Theaterspiel auf den Jahrmärkten zu unterbinden, vgl. Gier 1998 S. 101f.

45 Volker Blech, *Was Barrie Kosky mit der Komischen Oper vorhat*, Berliner Morgenpost 16.12.2012, <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article112047726/Was-Barrie-Kosky-mit-der-Komischen-Oper-vorhat.html> (8.11.2013).

46 Lemke-Matwey 2010.

sik und Musik der Verkleidung“ (René Leibowitz). Anarchie ist, an die Heilkräfte des guten, alten „bürgerlichen Lachtheaters“ neu zu glauben.

Das dürfte die beste Empfehlung sein, die man Operettenregisseuren, -dramaturgen und auch -dirigenten geben kann.

Quellen

Werktitel in alphabetischer Anordnung. Deutsche Übersetzungen französischer Operetten sind unter dem Originaltitel eingeordnet.

The Savoy Operas. The Complete Gilbert and Sullivan Operas Originally Produced in the Years 1875-1896 by Sir W.S. Gilbert, London – Basingstoke: Macmillan 1985, 698 S. [=GS]

Théâtre de Meilhac et Halévy de l'Académie Française, 8 Bde, Paris: Calmann Lévy o.J. [=MH]

L'Amour masqué. Comédie en trois actes [et en vers libres. Musique de André Messager], in: Sacha Guitry, *Théâtre, je t'adore suivi de On passe dans huit jours* [...]. Préface de Daniel Toscan de Plantier, Paris: Omnibus 1996, S. 343-423

Text der Gesänge zu *Der arme Jonathan*. Operette in 3 Acten von Hugo Wittmann und Julius Bauer. Musik von C. Millöcker, Hamburg: Aug. Cranz o.J., 49 S.

Die Bacchusnacht. Operette in 3 Akten von Ernst Marischka u. Bruno Granichstaedten. Musik von Bruno Granichstaedten. Klavierauszug zu 2 Händen mit beigefügtem Text, Leipzig – New York – Wien: W. Karczag © 1923, 89 S. [Platten-Nr. W. K. 1613]

Die Bajadere. Operette in 3 Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von Emmereich Kálmán. Klavierauszug mit Text, Berlin – München: Drei Masken-Verlag o.J., 158 S. [<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP243703-SIBLEY1802.22932.c1ca-39087011137504score.pdf>]

Eine Ballnacht. Operette in drei Akten von Leopold Jacobson und Robert Bodanzky. Musik von Oscar Straus [Text der Gesänge], Leipzig – Wien: Josef Weinberger © 1918, 32 S.

Le Barbier de Trouville. Opéra-bouffe en un acte par A. Jaime, Musique de Charles Lecocq, Paris: E. Lachaud / G. Brandus et S. Dufour 1871, 29 S. [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6128957c/f8.image.r=lecocq+le+barbier+de+trouville.langDE>]

Arien und Gesänge aus: *Die schöne Helena*(1). Burleske Oper in 3 Abtheilungen von Meilhac und Halévy. Deutsch von E. Dohm. Musik von Jacques Offenbach, Berlin: Bote & Bock o.J., 46 S.

Die schöne Helena (La belle Hélène)(2). Buffo-Oper in 3 Akten von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. Musik von Jacques Offenbach. Textgestaltung von Egon Friedell und Hanns Sassmann für die Max Reinhardt'sche Inszenierung. Musikalische Neugestaltung von Erich Wolfgang Korngold. Regiebuch, Berlin / Wiesbaden: Bote & Bock o.J., 51 S.

Offenbach, *La Belle Hélène*(3). *Die schöne Helena*. Opéra bouffe en trois actes / Opéra bouffe in drei Akten. Livret de Henri Meilhac & Ludovic Halévy. Trad. allemande par / Dt. Übers. von Simon Werle. Partition chant et piano de / Klavierauszug von Karl-Heinz Müller, Kassel: Alkor © 2008, XXIII + 406 S. [Platten-Nr. AE 511a]

Belle Lurette. Opéra-comique en 3 actes de Blum, Blau et Toché. Musique de J. Offenbach, Paris: Choudens o.J., 235 S. [Platten-Nr. A.C. 5024] [<http://www.youscribe.com/catalogue/partitions-et-tabletures/art-musique-et-cinema/partitions-de-musique-romantique/partition-complete-belle-lurette-offenbach-jacques-13781719>]

Quellen

- Karl Millöcker, *Der Bettelstudent*(1). Operette in drei Aufzügen. Text von F. Zell und Richard Genée, hg. und eingel. von Anton Würz (Universal-Bibliothek, 7750), Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1963, 96 S.
- Der Bettelstudent*(2). Komische Operette in 3 Acten von F. Zell und Richard Genée. Musik von C. Millöcker. Vollständiger Clavierauszug mit Text vom Komponisten, Hamburg: Aug. Cranz o.J., 182 S. [Platten-Nr. C 25801] [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP115671-PMLP213855-Millocker_-_Der_Bettelstudent_VS_rsl.pdf]
- Die blaue Mazur*. Operette in zwei Akten und einem Zwischenspiel von Leo Stein und Béla Jenbach. Musik von Franz Lehár. Klavierauszug mit Text, Wien: Glocken-Verlag © 1920, 111 S. [Platten-Nr. W. K. 1480] [http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7d/IMSLP104430-PMLP213332-Lehar_-_Die_blaue_Mazur_VS.pdf]
- J. Offenbach, *Les Brigands*(1), in: MH
- Théâtre des Variétés. *Les Brigands*(2). Opéra-Bouffé en 3 Actes. Paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy. Musique de Offenbach. Partition piano et chant réduite pour le Piano par Léon Roques, Paris: Colombier o.J., 371 S. [Platten-Nr. C. 3447] [<http://erato.uvt.nl/files/imglnks/-usimg/4/4f/IMSLP67283-PMLP135944-Offenbach-BrigandsVSfa1.pdf>; <http://erato.uvt.nl/files/-imglnks/usimg/2/2b/IMSLP67284-PMLP135944-Offenbach-BrigandsVSfa2.pdf>; http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg-/3/39/IMSLP67260-PMLP135944-Offenbach_-_Les_brigands_vocal_3.pdf]
- Cartouche*. Opérette en trois Actes de Hugues Delorme et François Gally. Musique de Claude Terrasse. Partition Chant et Piano, Paris: Choudens © 1912, 216 S. [Platten-Nr. A.C. 14.109]
- Jacques Offenbach, *La Chanson de Fortunio*. Opérette en 1 acte. Livret de Crémieux et Halévy. Livret de censure. Paris 1861. Première édition provisoire, Berlin: Boosey & Hawkes – Bote & Bock © 2003 [<http://www.boosey.com/downloads/ChansondeFortunio.pdf>]
- Le Château à Toto*. Opéra-bouffé en trois actes. Paroles de Henri Meilhac et Ludovic Halévy. Musique de Jacques Offenbach, Paris: Michel Lévy Frères 1868, 120 S.
- Robert de Flers et Francis de Croisset. *Ciboulette*(1). Opérette en 3 Actes et 4 Tableaux. Musique de Reynaldo Hahn. Brochure complète, Paris: Francis Salabert © 1923, 160 S.
- Ciboulette*(2). Opérette en 3 Actes et 4 Tableaux. Livret de Robert de Flers et Francis de Croisset, Musique de Reynaldo Hahn. Partition piano et chant, Paris: Francis Salabert © 1923, 275 S.
- Die Glocken von Corneville* [*Les Cloches de Corneville*]. Komische Operette in 3 Akten u. 4 Bildern. Dichtung von Clairville und Gabet. Musik von Robert Planquette. Klavierauszug mit [deutschem] Text von C. Genet, Leipzig: Breitkopf & Härtel o.J., 177 S.
- Le Cœur & la main*. Opéra-comique en trois Actes par MM. Charles Nivette & Alexandre Beaumont. Musique de M. Charles Lecocq, Paris: Stock 1922, 110 S.
- Cox and Box or, The Long Lost Brothers*. Triumviretta in One Act. Adapted to the lyric stage from J. Maddison Morton's farce of Box and Cox. Written by F.C. Burnand. Composed by Arthur S. Sullivan, 33 S. [http://math.boisestate.edu/GaS/sullivan/cox_and_box/cox_box.pdf]
- Dédé* d'Henri Christiné. Opérette en trois actes. Livret d'Albert Willemetz. Ouvrage publié sous la direction d'André Segond, Opéra de Marseille / Solin 1997, 109 S.
- Die beiden Blinden* (*Les deux Aveugles*) von Jacques Offenbach. Text von J. Moinaux. Deutsch von Carl Friedrich Wittmann. Vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem und französischem

- schem Text (Bibliothek einaktiger Operetten in vollständigen Klavier-Auszügen mit gesungenem und gesprochenem Text), Berlin: Ed. Bote & G. Bock o.J., 35 S. [Platten-Nr. 14490]
- Jacques Offenbach, *La Diva*. Pièce-bouffé en 3 Actes et 4 Tableaux. Livret de censure. Paris 1869. Première édition provisoire (Offenbach Edition Keck), Berlin: Boosey & Hawkes – Bote & Bock © 2005, 32 S. [<http://www.boosey.com/downloads/Diva.pdf>]
- Die Dollarprinzessin*. Operette in drei Akten (unter Benutzung des Lustspiels von Gatti-Trotha) von A.M. Willner und F. Grünbaum. Musik von Leo Fall. [Regiebuch], Wiesbaden: Musik und Bühne o.J., 76 S.
- Das Dorf ohne Glocke*. Singspiel nach einer ungarischen Legende des Arpad Pasztor von Eduard Künneke. Textbuch der Gesänge, Berlin / München: Drei Masken © 1919, 48 S.
- Drei alte Schachteln*. Operette in einem Vorspiel und drei Akten von Hermann Haller. Gesangstexte von Rideamus. Musik von Walter Kollo. Textbuch der Gesänge, Berlin: Kollo-Verlag © 1917, 30 S.
- Die Dubarry*. Operette in neun Bildern von P. Knepler, I.M. Welleminsky und H.M. Cremer. Musik nach Carl Millöcker von Theo Mackeben. Klavierauszug mit Text, München: Cressendo © 1937, 126 S. [Platten-Nr. C.V. 202]
- L'Étoile*(1). Opéra-bouffé en trois actes. Musique d'Emmanuel Chabrier (1841-1894). Livret de Eugène Leterrier et Albert Vanloo. Présentation de Roger Delage (1984), Paris: Gérard Billaudot 1984, 155 S.
- Chabrier, *L'Étoile*(2). Opéra-bouffé en trois actes. Livret de Eugène Leterrier, Albert Vanloo. Allemand par Josef Heinzelmann. Partition chant et piano d'après le Urtext de l'édition „L'Opéra français“ par Karl-Heinz Müller, Kassel etc.: Bärenreiter 2011, 262 S. [Platten-Nr. BA 8708-90]
- Eva*(1). Operette in 3 Akten von Dr. A.M. Willner, Robert Bodanzky. Musik von Franz Lehár. Soufflier- und Regiebuch, Wien – Leipzig – Berlin: Ludwig Doblinger © 1911, 141 S.
- Eva*(2). Operette in drei Akten von Dr. A.M. Willner und Robert Bodanzky. Musik von Franz Lehár. Klavierauszug zu zwei Händen mit unterlegtem Text, Leipzig: Ludwig Doblinger © 1911, 113 S. [Platten-Nr. D. 4803]
- Die Faschingsfee*(1). Operette in drei Akten von Dr. A.M. Willner und Rudolf Oesterreicher. Musik von Emmerich Kálmán. Nach der Einrichtung des Metropol-Theaters in Berlin von Oberregisseur Emil Guttmann. Soufflier- und Regiebuch, Leipzig – Wien: Josef Weinberger © 1917, 65 S.
- Die Faschingsfee*(2). Operette in drei Akten von Dr. A.M. Willner und Rudolf Oesterreicher. Musik: Emmerich Kálmán. Wiener Bearbeitung. Klavier-Auszug, Wien: Josef Weinberger Wien o.J., 128 S. [Platten-Nr. J. W. 2121]
- Fatinitza*(1). Comic Opera by Franz von Suppé. With English, German and Italian Text. Translation and Adaptation of Words to Music by Theo T. Baker. Translation of Dialogue by Sylvester Baxter, Boston: Oliver Ditson © 1879, 223 S. [<http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/6/6d/IMSLP255045-SIBLEY1802.24118.994a-39087011145242score.pdf>]
- Gesänge aus: *Fatinitza*(2). Komische Oper in drei Akten (mit Benutzung eines aus dem *Faublas* entlehnten älteren französischen Stoffes) von F. Zell und Richard Genée. Musik von Franz von Suppé, Wiesbaden: Rud. Bechtold & Comp. o.J., 40 S.
- Charles Lecocq, *La Fille de Madame Angot*(1). Opéra-comique en trois actes. Paroles de Clairville, Siraudin et Koning, Paris: Librairie Théâtrale o.J., 103 S.

Quellen

- La Fille de Mme Angot*(2). Opéra-comique en trois actes. Paroles de MM. Clairville, Siraudin & Koning. Musique de M. C. Lecocq. Édition illustrée de costumes coloriés, dessinés par A. Grévin, de vignettes de P. Hadol, des portraits et des autographes des auteurs de la musique et du livret, accompagnée de la musique gravée des principaux airs, et d'une notice historique par Jules Claretie, Paris: F. Polo – Bruxelles: Sardou 1875, XII + 226 S.
- Mamsell Angot* [= *La Fille de Madame Angot*(3)]. Komische Oper in 3 Acten von Clairville, Siraudin & Koning. Musik von Charles Lecocq. Vollständiger Clavierauszug mit [französischem und deutschem] Text, Berlin & Posen: Ed. Bote & G. Bock o.J., 224 S. [Platten-Nr. 10557]
- La Fille du tambour-major*. Opéra-Comique en trois Actes et quatre Tableaux par MM. Alfred Duru et Henri Chivot. Musique de M. Jacques Offenbach, Paris: Librairie théâtrale – Gérard Billaudot o.J., 140 S.
- Johann Strauss [sic], *Die Fledermaus*. Operette in 3 Akten. Text: Richard Genée nach der Komödie *Le Réveillon* von Ludovic Halévy und Henri Meilhac. RV 503 (Kritische Gesamtausgabe, Serie I, Werkgruppe 2 / Band 3), Wien: Strauss Edition Wien 1999, S. 615-675: „Textbuch“
- Les Chansons et Danses en Vogue. Partition de l'Opérette *Florestan 1^{er} Prince de Monaco* de Sacha Guitry. Lyrics de Albert Willemetz. Musique de W.R. Heymann. 1. Amusez-vous. 2. Margot. 3. C'est si charmant. 4. Je l'aime, je l'adore. 5. Ah! si j'avais été ténor, Paris: Salabert © 1934/1939 [Platten-Nr. E.A.S. 9221, 9152, 9153, 9164]
- Die Förster Christl* [sic]. Operette in 3 Akten von Bernhard Buchbinder. Musik von Georg Jarno. Textbuch der Gesänge, Berlin: Harmonie © 1908, 24 S.
- Die Frau im Hermelin*. Operette in 3 Akten von Rudolph Schanzer und Ernst Welisch. Musik von Jean Gilbert. Textbuch der Gesänge, Berlin – München: Drei Masken © 1919, 48 S.
- Frühling*(1). Operette in einem Akt (drei Bildern) von Rudolf Eger. Musik von Franz Lehár. Regie-Buch, Berlin: Drei Masken © 1922, 57 S.
- Frühling*(2). Operette in einem Akt (drei Bildern) von Rudolf Eger. Musik von Franz Lehár. Klavierauszug mit Text (mit Singstimme). Originalausgabe des Komponisten, Wien: Glocken-Verlag © 1922/40, 60 S. [Platten-Nr. G. V. 200]
- Frühlingsluft*(1). Operette in drei Akten (nach dem Französischen) von Carl Lindau und Julius Wilhelm. Musik nach Motiven von Josef Strauss [sic]. Zusammengestellt von Ernst Reiterer. Text der Gesänge, Wien: Ludwig Doblinger o.J., 37 S.
- Frühlingsluft*(2). Operette in 3 Akten. C. Lindau und J. Wilhelm. Neubearbeitung Bruno Hart Warden. Musik nach Josef Strauss'schen Motiven von Ernst Reiterer. Neubearbeitung August Pepöck. Klavierauszug mit Text (Klavierparticell). Wien: Ludwig Doblinger o.J., 180 S. [Platten-Nr. D 2882]
- Das Fürstenkind*. Operette in einem Vorspiel und zwei Akten (teilweise nach einer Erzählung Abouts) von Viktor León. Musik von Franz Lehár. Text der Gesänge, Leipzig – Wien: Ludwig Doblinger, 46 S.
- Karl Millöcker, *Gasparone*(1). Operette in drei Akten. Text Friedrich Zell und Richard Genée. Originalfassung, Leipzig: Peters 1986, 136 S.
- Gasparone*(2). Operette in drei Akten von Carl Millöcker. Textliche Neugestaltung von Ernst Steffan und Paul Knepler. Musikalische Neubearbeitung von Ernst Steffan. Regiebuch. Eingrichtet von Ernst Steffan, Berlin: Felix Bloch Erben o.J., 69 S.

- The Geisha. A Story of a Tea House. A Japanese Musical Play in Two Acts.* Libretto by Owen Hall. Lyrics by Harry Greenbank. Music by Sidney Jones, London: Hopwood & Crew © 1896, 206 S.
- Die geschiedene Frau*(1). Operette in drei Akten von Victor León. Musik von Leo Fall. Text der Gesänge, Wien – Leipzig: Doblinger © 1908, 55 S.
- Die geschiedene Frau*(2). Operette in 3 Akten von Viktor León. Musik von Leo Fall. Klavierauszug zu 2 Händen (mit unterlegt. Text), Leipzig: Doblinger © 1908, 76 S. [Platten-Nr. D. 4161]
- Giroflé-Girofla.* Opéra-Bouffé en 3 Actes. Paroles de M.M. A. Vanloo & E. Leterrier. Musique de Charles Lecocq. Partition Chant & Piano arrangée par Léon Roques, Paris: Brandus & C^{ie} o.J., 291 S. [Platten-Nr. B. & C^{ie} 11.950]
- Giuditta.* Musikalische Komödie in 5 Bildern von [Paul Knepler und Fritz Löhner. Musik von] Franz Lehár. Textbuch der Gesänge, Wien: Glocken-Verlag © 1933/1935, 63 S.
- Glückliche Reise*(1). Operette in drei Akten (7 Bildern) von Max Bertuch und Kurt Schwabach. Musik von Eduard Künneke. Regiebuch, Berlin: Allegro Theaterverlag © 1933, 126 S. [hektographiert]
- Glückliche Reise*(2). Operette in drei Akten (7 Bildern) von Max Bertuch und Kurt Schwabach. Musik von Eduard Künneke. Grosser Klavierauszug mit Text, Berlin: Allegro 1933, 147 S. [Platten-Nr. 130]
- Die gold'ne Meisterin.* Operette in drei Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von Edmund Eysler. Klavierauszug mit Text, London: Octava © 1927, 145 S. [Platten-Nr. Oct 8]
- Der Göttergatte.* Operette in einem Vorspiel und zwei Akten von Victor León und Leo Stein. Musik von Franz Lehár. Soufflier-Buch mit sämtlichen Regiebemerkungen, Wien: Doblinger o.J., 91 S.
- Der Graf von Luxemburg.* Operette in drei Akten von A.M. Willner und Rob. Bodanzky. Musik von Franz Lehár. Klavierauszug mit Text, Wien – Leipzig: W. Karczag & C. Wallner © 1909, 142 S. [Platten-Nr. K. & W. 361]
- Gräfin Mariza.* Operette in 3 Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von Emmerich Kálmán. Klavierauszug mit Text, Leipzig – Wien: Karczag © 1927, 132 S. [Platten-Nr. W. K. 1641] [http://petruccilibrary.ca/linkhandler.php?path=/imglnks/caimg/9/9d/IMSLP261474-PMLP424087-Grafin_Mariza.pdf]
- Théâtre de la Gaité. *Le Grand Mogol.* Opéra-Bouffé en 3 actes de Chivot et Duru. Musique de E. Audran. Partition Chant & Piano transcrite par X. Leroux, Paris: Choudens o.J., 217 S. [Platten-Nr. A.C. 6335]
- La Grande-Duchesse de Gérolstein.* Opéra bouffé en trois Actes et quatre Tableaux. Paroles de M.M. Henri Meilhac et Ludovic Halévy. Musique de J. Offenbach. Partition Chant & Piano, Paris: Ph. Maquet o.J., 303 S. [<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP27098-PMLP60007-Offenbach-GrandeDuchesseVS.pdf>]
- Hans, le joueur de flûte.* Opéra-comique en trois actes. Livret de Maurice Vaucaire et Georges Mitchell. Musique de Louis Ganne. Partition complète pour chant et piano, Paris: Ricordi © 1906, 236 S. [Platten-Nr. 111400] [http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP73023-PMLP146311-Ganne_-_Hans_le_joueur_de_flute_VS.pdf]

Quellen

- Emmerich Kálmán, *Die Herzogin von Chicago*. Operette in zwei Abteilungen (zwei Akte mit einem Vor- und Nachspiel). Text von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Textgestaltung von Götz Naleppa, 2 CD 1999, Decca 466 057-2, Textabdruck im Beiheft, S. 48-273
- Hochzeit in Samarkand*. Große Operette in 3 Akten von Richard Kessler. Neubearbeitung von 1954. Musik von Eduard Künneke. Textbuch, Berlin: Felix Bloch Erben o.J., 144 S.
- Hochzeitsnacht im Paradies*. Operette von Heinz Hentschke. Liedertexte: Günther Schwenn. Musik: Friedrich Schröder [enthält zehn Nummern], Berlin – Halensee: Peter Schaeffer © 1942, 23 S. [Platten-Nr. P. 168 Sch.]
- Ihre Hoheit die Tänzerin*. Operette in 3 Akten von Oskar Felix und Rich. Bars. Musik von Walter W. Goetze. Textbuch der Gesänge, Berlin: Kollo-Verlag © 1919, 29 S.
- Das Hollandweibchen*. Operette in drei Akten von Leo Stein und Béla Jenbach. Musik von Emmerich Kálmán. [Text der Gesänge], Zürich – Leipzig – Wien: Josef Weinberger © 1920, 41 S.
- L'Île de Tulipatan*(1). Opéra-bouffé en un acte de MM. Henri Chivot & Alfred Duru. Musique de M. Jacques Offenbach. Nouvelle Édition, Paris: Rouart, Lerolle & Cie. o.J., 36 S.
- Jacques Offenbach, *Die Insel Tulipatan (L'île de Tulipatan)*(2). Bouffonnerie in einem Akt von Henri Chivot und Alfred Duru. Deutscher Text von Emil Pohl. Klavierauszug mit Text, Berlin – Wiesbaden: Bote & Bock o.J., 66 S. [Platten-Nr. B. & B. 15462]
- Isoline*(1). Conte des fées en dix tableaux par Catulle Mendès. Musique d'André Messager, Paris : Dentu 1888, 141 S.
- Isoline*(2). Conte des fées en trois Actes et 10 Tableaux. Poème de Catulle Mendès. Musique de André Messager. Partition Piano et Chant, réduite par l'Auteur, Paris – London: Enoch o.J., 232 S. [Platten-Nr. E.F. & C. 1545] [http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/b/ba/IMSLP71612-PMLP66809-Messager_-_Isoline_VS.pdf]
- Jacques Offenbach. Livret de Hector Crémieux et de Ernest Blum, *La Jolie Parfumeuse*. 1873. Opéra-comique en trois actes, 88 S. [http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=La_Jolie_Parfumeuse&printable=yes]
- Théâtre des Bouffes-Parisiens. *Joséphine vendue par ses sœurs*. Opéra-Bouffé en 3 actes par Paul Ferrier & Fabrice Carré. Musique de Victor Roger. Partition Chant & Paroles, Paris: Choudens o.J., 116 S. [Platten-Nr. A.C. 7151]
- Le Joueur de flûte*. Vaudeville romain de M. Jules Moinaux. Musique gauloise de M. Hervé. Représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre des Variétés, le 16 avril 1864, Paris: Dentu 1864, 34 S.
- Le Jour et la nuit*. Opéra-Bouffé en 3 Actes. Paroles de M.M. A. Vanloo & E. Leterrier. Musique de Charles Lecocq. Partition Chant & Piano, Paris: Brandus & C^{ie} o.J., 280 S. [Platten-Nr. B. & C^{ie} 12.765]
- Soufflier- und Regiebuch. *Die Kaiserin*. Operette in drei Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald (nach Franz von Schönthan), Musik von Leo Fall. Neurevision 1934. Verfaßt von Oberregisseur Karl Wallner, Berlin: Felix Bloch Erben – Wien: Eibenschütz & Berté © 1916, 138 S.
- Johann Strauss [sic], *Der Karneval in Rom*. Operette in 3 Akten. Text: Josef Braun, Richard Genée und Max Steiner nach der Komödie *Piccolino* von Victorien Sardou. RV 5502 A/B/C (Kritische Gesamtausgabe, Serie I, Werkgruppe 2 / Band 2), Wien: Strauss Edition Wien 2003, S. 562-642: „Textbuch“

- Katja, die Tänzerin*. Operette in drei Akten von Leop. Jacobson und Rudolf Oesterreicher. Musik von Jean Gilbert. Textbuch der Gesänge, Berlin: Rondo © 1922, 19 S.
- Der kleine König*. Operette in drei Akten von Karl von Bakonyi und Franz Martos, Gesangstexte, sowie deutsche Übersetzung von Robert Bodanzky. Musik von Emmerich Kálmán. Klavierauszug zu zwei Händen m. beigefügtem Text, Wien – Leipzig: W. Karczag © 1912, 81 S. [Platten-Nr. W. K. 111]
- Die Landstreicher*. Operette in zwei Akten und einem Vorspiele von L. Krenn und C. Lindau. Musik von C. M. Ziehrer. Klavierauszug mit Text (Klavierparticell). Wien – München: Doblinger o.J., 126 S. [Platten-Nr. D. 2388]
- Der letzte Walzer*. Operette in drei Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von Oscar Straus. Klavierauszug mit Text, Berlin – München: Drei Masken © 1920, 126 S. [Platten-Nr. D. M. V. 1701]
- Der liebe Augustin*(1). Operette in 3 Akten von Rud. Bernauer und Ernst Welisch. Musik von Leo Fall. Klavierauszug mit Text, München: Harmonie-Verlag / Drei Masken-Verlag © 1912, 197 S. [Platten-Nr. D. M. V. 602] [<http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP202687-SIBLEY1802.19908.0fbf-39087011236934score.pdf>]
- Der liebe Augustin*(2). Operette in drei Akten von Rudolf Bernauer und Ernst Welisch. Musik von Leo Fall. Gesangs-Texte, München: „Harmonie“ / „Drei Masken“ © 1912, 54 S.
- Offenbach, *Lisichen et Fritschen* (1864). Conversation alsacienne en 1 acte. Livret de Paul Poiselot. Vocal Score / Piano & Chant [Reprint], o.O.: Eroica Music Publications o.J., 52 S.
- Johann Strauss [sic], *Der lustige Krieg*(1). Operette in 3 Akten. Text: F. Zell und Richard Genée. RV 509A/B/C (Kritische Gesamtausgabe, Serie I, Werkgruppe 2 / Band 9), Wien: Strauss Edition Wien 2006, S. 594-665: „Textbuch“
- Der lustige Krieg*(2). Komische Operette in 3 Acten von F. Zell und Richard Genée. Musik von Johann Strauss [sic], Hamburg: Aug. Cranz o.J., 164 S. [Platten-Nr. 25513] [<http://archive.org/details/derlustigekriegk00stra>]
- Die lustigen Nibelungen*(1). Burleske Operette in drei Akten von Rideamus. Musik von Oscar Straus. Textbuch, [Berlin]: Felix Bloch Erben o.J., 55 S.
- Die lustigen Nibelungen*(2). Burleske Operette in drei Akten von Rideamus. Musik von Oscar Straus. Vollständiges Regiebuch. Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt. Das Aufführungsrecht ist allein zu erwerben von dem Verlage Felix Bloch Erben, Berlin NW. 6 (Inhaber: Adolf Sliwinski & Ernst Bloch) [spätestens 1916], 67 S. [<http://ebookbrowse.com/gdoc.php?-id=21322911&url=6f9ca260e4b30a196ffefc87c31247c>]
- Die lustige Witwe*. Operette in drei Akten (teilweise nach einer fremden Grundidee) von Victor León und Leo Stein. Musik von Franz Lehár. Klavierauszug mit Text (Klavierparticell), Wien – München: Doblinger © 1906, 142 S. [Platten-Nr. D.3366.]
- Der Maler von Florenz*. Operette in 3 Akten von Willy Webels u. Carl Siber. Musik von Max Vogel. [Textbuch mit Dialog]. Stelle: Webels o.J., 64 S.
- Der Mann mit den drei Frauen*. Operette in drei Akten von Julius Bauer. Musik von Franz Lehár. Klavierauszug mit Text, Wien: Ludwig Doblinger © 1907, 91 S.
- Mam'zelle Nitouche*(1). Comédie-vaudeville en trois actes par MM. H. Meilhac & A. Millaud. [Musik: Hervé], Paris: Librairie théâtrale 1886, 116 S. [<http://archive.org/stream/mamzelle-nitouch00millgoog#page-n129/-mode/2up>]

Quellen

- Théâtre des Variétés. *Mam'zelle Nitouche*(2). Comédie-Opérette en 3 actes et 4 tableaux de MM. H. Meilhac & A. Millaud. Musique de Hervé. Partition Piano & Chant, Paris: Heugel o.J., 139 S. [Platten-Nr. H.5673]
- Ein Märchen aus Florenz*. Operette in 2 Akten (3 Bildern) von Ralph Benatzky, Oscar Friedmann und Toni Schwanau. Musik von Ralph Benatzky. [Textbuch der Gesänge], Leipzig – Wien: Josef Weinberger © 1923, 37 S.
- Répertoire des Bouffes Parisiens. *Un Mari à la porte*(1). Opérette en un acte. Paroles de MM. Delacour et L. Morand. Musique de J. Offenbach. Partition chant et piano, Paris: Heugel o.J., 78 S. [Platten-Nr. H. 244] [<http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/9/9d/IMSLP31040-SIBLEY1802.6222.15934.94d4-39087013632353.pdf>]
- Ein Ehemann vor der Tür (Un mari à la porte)*(2) von Jacques Offenbach, Text nach dem Französischem [sic] des Delacour und Morand. Deutsch von A. Bahn und J.C. Grünbaum. Vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem und französischem Text [Dialoge nur deutsch] (Bibliothek einaktiger Operetten in vollständigen Klavier-Auszügen mit gesungenem und gesprochenem Text), Berlin: Bote & Bock o.J., 77 S. [Platten-Nr. 4801-4807]
- Die Verlobung bei der Laterne (Le Mariage aux lanternes)*. Operette in einem Act nach dem Französischen des Michel Carré und Léon Battu. Musik von J. Offenbach. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Text, Berlin: Ed. Bote & G. Bock o.J., 76 S. [Platten-Nr. 4320-27]
- Théâtre des Bouffes-Parisiens. *La Mascotte*. Opéra-Comique en 3 actes de Chivot et Duru. Musique de Edmond Audran. Partition chant et paroles, Paris: Choudens 1943, 114 S. [Platten-Nr. 5353]
- Maske in Blau*. Große Operette in 6 Bildern von Heinz Hentschke. Musik von Fred Raymond. Liedertexte Günther Schwenn. [Text der Gesänge], Berlin: Albert Bennefeld © 1937, 31 S.
- Mesdames de la Halle. Monsieur Choufleuri restera chez lui le... Pomme d'Api*. Musique de Jacques Offenbach (1819-1880), Paris: Gérard Billaudot 1983, 151S.
- Bibliothèque musicale illustrée. *Miss Helyett*. Opérette en trois actes. Musique de Edmond Audran. Partition complète – Piano et chant, Paris: Jules Tallandier o.J., VIII + 236 S. [<http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/40/IMSLP237404-SIBLEY1802.22080.23ce-39087011227693score.pdf>]
- Mitislaw der Moderne*(1). Operette in einem Akt von Fritz Grünbaum und Robert Bodanzky. Musik von Franz Lehár. Vollständiges Regiebuch, Wien: Verlag und Vertrieb des k. k. priv. Theaters an der Wien o.J., 39 S.
- Mitislaw der Moderne*(2). Operette in 1 Akt von F. Grünbaum und R. Bodanzky. Musik von Franz Lehár. Klavierauszug mit Text, Wien: Glocken-Verlag o.J., 55 S. [Platten-Nr. V.T.W. 83]
- Monsieur Choufleuri restera chez lui le... s. Mesdames de la Halle*
- Sacha Guitry, *Mozart*. Comédie en trois actes. Musique de Reynaldo Hahn, in: La Petite Illustration. Revue hebdomadaire publiant des pièces nouvelles jouées dans les théâtres de Paris, des romans inédits et des critiques littéraires et dramatiques, Théâtre n° 166 (26 juin 1926), 29 S.
- Johann Strauss [sic], *Eine Nacht in Venedig*. Operette in 3 Akten. Text: F. Zell und Richard Genée. Berliner und Wiener Fassung. RV 510A/B (Kritische Gesamtausgabe, Serie I, Werkgruppe 2 / Band 10), Wien: Strauss Edition Wien 2003, S.643-705: „Textbuch“

- Die oberen Zehntausend.* Operette in drei Akten. Text von Julius Freund. Musik von Gustav Kerker. Textbuch [der Gesänge], Berlin: Bote & Bock o.J., 32 S.
- Der Obersteiger(1).* Operette in drei Aufzügen von W. West und L. Held. Musik von Carl Zeller. Text der Gesänge, Leipzig: Bosworth & Co. o.J., 56 S.
- Der Obersteiger(2).* Operette in 3 Acten von M. West und L. Held. Musik von Carl Zeller. Clavier-Auszug mit Text. Leipzig – London: Bosworth o.J., 203 S. [Platten-Nr. B.K. 5020] [http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/8/89/IMSLP98382-PMLP202181-Zeller_-_Der_Obersteiger_VS.pdf]
- O mon bel inconnu....* Comédie musicale en 3 actes de Sacha Guitry. Musique de Reynaldo Hahn. Livret, Paris: Salabert © 1934, 100 S.
- Der Opernball.* Operette in 3 Akten (nach dem Lustspiel: *Die Rosa-Domino's*) von Victor León und H. von Walberg. Musik von Richard Heuberger. [Regiebuch], Köln – Wien – London: Bosworth & Co. o.J. 96 S.
- Der Orlow.* Operette in drei Akten von Ernst Marischka und Bruno Granichstaedten. Musik von Bruno Granichstaedten. Klavierauszug zu 2 Händen mit beigegeführtem Text, Wien – Berlin: Edition Bristol © 1926, 71 S. [Platten-Nr. E. B. 0050]
- Orphée aux enfers(1).* Opéra-féerie en quatre actes et douze tableaux [1874]. Musique de Jacques Offenbach. Livret intégral de Hector Crémieux et Ludovic Halévy. Commentaire littéraire et musical de Rémy Campos, in: *L'Avant-Scène Opéra* n° 185, juillet-août 1998, S. 5-67
- Orpheus in der Unterwelt [Orphée aux enfers(2)]* von Jacques Offenbach. [Deutscher Text von Walter Felsenstein], Typoskript, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Walter Felsenstein Archiv, undatiert, 40 S.
- Pas sur la bouche...* Opérette en 3 Actes. Livret de André Barde. Musique de Maurice Yvain. Partition piano et chant, Paris – New York : Francis Salabert © 1925, [V] + 187 S. [Platten-Nr. E.A.S. 3417]
- Passionnément.* Comédie-Musicale en Trois Actes de MM. Maurice Hennequin et Albert Willemetz. Musique de André Messager. Représentée pour la première fois, au Théâtre de la Michodière à Paris, le 16 janvier 1926 [Typoskript], © 1926 by Francis Salabert, 101 S. [<http://gallicaintramuros.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k40501h>]
- Oscar Straus, *Die Perlen der Cleopatra.* Textbuch-Rekonstruktion der Urfassung von Peter P. Pachl [Manuskript], 34 S.
- Le Petit Duc.* Opéra-Comique en Trois Actes. Paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy. Musique de Charles Lecocq. Partition chant & piano. Arrangée par Léon Roques, Paris: Ph. Maquet & C^{ie} o.J., 297 S. [Platten-Nr. B. et C^{ie} 12367]
- Henri Christiné, *Phi-Phi.* Opérette en trois actes. Livret d'Albert Willemetz et Fabien Sollar, Caen: Théâtre de Caen et [Arles:] Actes Sud 1993, 95 S.
- Regie- und Soufflierbuch. *Polenblut.* Operette in drei Bildern von Leo Stein. Musik von Oskar Nedbal, Wien: Doblinger © 1913, 86 S. [hektographiert]
- Pomme d'Api(1) s. Mesdames de la Halle*
- Théâtre de la Renaissance. *Pomme d'Api(2).* Opérette en un acte de L. Halévy et W. Busnach. Musique de J. Offenbach. Partition Chant et Piano réduite par Ch. Constantin, Paris: Choudens o.J., 80 S. [Platten-Nr. A. C. 2572] [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/28/IMSLP70910-PMLP142339-Offenbach_-_Pomme_dapi_VS.pdf]

Quellen

- Jacques Offenbach, *Le Pont des soupirs*(1). Opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux. Livret de Crémieux et Halévy. Livret de censure, Paris 1861. Première édition provisoire (Offenbach Edition Keck. Kritische Ausgabe Jean-Christophe Keck), Berlin: Boosey & Hawkes – Bote & Bock © 2003, 31 S. [<http://www.boosey.com/downloads/Pontdessoupirs.pdf>]
- Le Pont des soupirs*(2). Opéra-bouffé en quatre actes. [Zweite Fassung, 1868]. Paroles de MM. Hector Crémieux et Ludovic Halévy. Musique de J. Offenbach. Nouvelle partition chant et piano, Paris: Heugel & C^o o.J., 227 S. [Platten-Nr. 4503]
- La Poupée*. Opéra-comique en quatre actes de M. Maurice Ordonneau. Musique de M. Edmond Audran, Paris: Librairie théâtrale o.J., 122 S.
- Jacques Offenbach, *La Princesse de Trébizonde*. Opéra-bouffé en deux actes. Livret de censure, Paris 1869. Première édition provisoire (Offenbach Edition Keck. Kritische Ausgabe Jean-Christophe Keck), Berlin: Boosey & Hawkes – Bote & Bock © 2005, 43 S. [<http://www.boosey.com/downloads/PrincessedeTrebizonde.pdf>]
- Der Rastelbinder*(1). Operette in einem Vorspiel und zwei Akten von Viktor Léon [*sic*]. Musik von Franz Léhar [*sic*]. [Textbuch], Wien – London – Frankfurt/M.: Weinberger © 1980, 91 S.
- Der Rastelbinder*(2). Operette in einem Vorspiel und zwei Acten von Victor León. Musik von Franz Lehár. Vollständiger Clavier-Auszug mit Text, Leipzig: Josef Weinberger o.J., 110 S. [Platten-Nr. J. W. 1299] [<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP-217045-SIBLEY1802.20874.9d08-39087011238393score.pdf>]
- Théâtre de la Gaîté. *Rip*. Opéra-Comique en 4 Actes de Meilhac, Gille et Farnie. Musique de R. Planquette. Partition Chant & Piano Transcrite par l'Auteur, Paris: Choudens Fils o.J., 221 S. [Platten-Nr. A.C. 6061]
- The Rose of Persia or the Story-Teller and the Slave* by Basil Hood and Arthur Sullivan. Vocal Score, London: Chappell & Co. / Ascherberg, Hopwood & Crew © 1900, 237 S. [Platten-Nr. 20872] [http://sausage.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/64/IMSLP37052-PMLP82398-The_Rose_of_Persia_Act_I.pdf; http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/60/IMSLP37053-PMLP82398-The_Rose_of_Persia_Act_II.pdf]
- Die Rose von Stambul*. Operette in 3 Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von Leo Fall [Textbuch mit Dialogen] Wien – Frankfurt / M. – London: Josef Weinberger [1956], 20 + 22 + 19 S.
- Théâtre de l'A:b:c. Directeurs MM. Mitty Goldin et Léon Ledoux. *La Route fleurie*. Opérette en 2 actes et 12 tableaux de Raymond Vincy. Musique de Francis Lopez, Paris : Royalty © 1954, 178 S. [Platten-Nr. R. 527]
- Rund um die Liebe*. Operette in drei Akten von Robert Bodanzky und Friedrich Thelen. Musik von Oscar Straus. Klavierauszug mit Text, Leipzig – Wien: Ludwig Doblinger o.J., 111 S. [Platten-Nr. D 5400]
- Les Saltimbanques*. Opéra-Comique en 3 Actes et 4 Tableaux par Maurice Ordonneau. Musique de Louis Ganne. Partition Chant & Paroles, Paris: Choudens © 1900 [erneuert 1927], 147 S.
- Die schöne Galathee*. Komisch-mythologische Oper in einem Aufzug von Franz von Suppé. Text von Poly Henrion. Vollständiges Buch, hg. und eingel. von Georg Richard Kruse (Reclams Universal Bibliothek, 4876), Leipzig: Philipp Reclam jun. o.J., 70 S.

- Schwarzwaldmädel*. Operette in drei Akten von August Neidhart. Musik von Léon Jessel. Zweihändiger Klavierauszug mit überdrucktem Text, Berlin: Richard Birnbach o.J., 73 S. [Platten-Nr. R. B. 470]
- Le Sire de Vergy*, in: G.-A. de Caillavet & R. de Flers, *Papa. Le Sire de Vergy*. Illustration L. Métivet et I. Sirovy (Modern-Theatre), Paris: Fayard o.J., S. 71-126
- Jacques Offenbach, *Le soldat Magicien (Le fifre enchanté)*. Livret de censure Paris 1868. Première édition provisoire (Offenbach Edition Keck. Kritische Ausgabe Jean-Christophe Keck), Berlin: Boosey & Hawkes – Bote & Bock © 2005, 13 S. [<http://www.boosey.com/downloads/FifreEn-chante.pdf>]
- Johann Strauss [sic], *Das Spitzentuch der Königin*. Operette in 3 Akten. Text: Heinrich Bohrmann, Richard Genée, Julius Rosen und O.F. Berg. RV 508 A/B/C (Kritische Gesamtausgabe, Serie I, Werkgruppe 2 / Band 8), Wien: Strauss Edition Wien 2009, S. 522-611: „Textbuch“
- Die stumme Serenade*(1). Eine Komödie in zwei Akten (6 Bildern, Vorspiel und 4 Zwischenspielen) von Victor Clement unter Benutzung einer deutschen Einrichtung von Raoul Aurnheimer. Musik von Erich Wolfgang Korngold, Wiesbaden: Musik und Bühne o.J., 85 S. [Typoskript]
- Die stumme Serenade*(2). Komödie in zwei Akten (6 Bildern, Vorspiel u. 4 Zwischenspielen) von Victor Clement (mit Benützung einer deutschen Einrichtung von Raoul Aurnheimer). Gesangstexte von Bert Reisfeld und E.W. Korngold. Musik von Erich Wolfgang Korngold op. 36. Klavierauszug, London: Josef Weinberger, 124 S.
- Die süßen Grisetten*. Operette in einem Akt. Text von Julius Wilhelm. Musik von Heinrich Reinhardt [Regiebuch], Wien: Josef Weinberger © 1907, 28 S.
- Der tapfere Soldat*(1). Operette in drei Akten von Rudolf Bernauer und Leopold Jacobson mit Benützung von Motiven aus Bernard Shaw's *Helden*. Musik von Oscar Straus. Soufflierbuch mit sämtlichen Regiebemerkungen, Wien / München: Ludwig Doblinger © 1908, 140 S.
- Der tapfere Soldat*(2). Operette in 3 Akten von Rudolf Bernauer und Leopold Jacobson. (Mit Benutzung von Motiven aus Bernard Shaw's *Helden*). Musik von Oscar Straus. Klavierauszug mit Text, Wien – Leipzig: Doblinger © 1908, 140 S. [Platten-Nr. D. 4015]
- Der Teufel auf Erden*. Fantastisch-burleske Operette in vier Acten von G. Juin und J. Hopp. Musik von Franz von Suppé. Vollständiger Clavierauszug für Gesang und Piano von J. Hopp, Wien: C.A. Spina – Hamburg: Aug. Cranz o.J., 217 S. [Platten-Nr. C. 24546] [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/5/5d/IMSLP105159-PMLP214732-Suppe_-_Der_teufel_auf_Erden_VS.pdf]
- Die Teresina*. Operette in 3 Akten von Rudolph Schanzer und Ernst Welisch. Musik von Oscar Straus. Vollständiger Klavierauszug zum Dirigieren eingerichtet von Kapellmeister Ernst Hauke, Berlin – München – Wien: Drei Masken-Verlag o.J., 124 S. [Platten-Nr. D. M. V. 3595]
- Toi c'est moi*. Comédie musicale en deux actes et onze tableaux. Livret de Henri Duvernois; Musique de Moïse Simons. Lyrics d'Albert Willemetz, Bertal-Maubon, Chamfleury, in: *L'avant-scène théâtre*, n° 1191-1192 (15 octobre 2005), S. 20-114

Quellen

- Théâtre Apollo, Paris. *Les Transatlantiques*. Comédie Musicale en 3 Actes et 4 Tableaux de MM. Abel Hermant et Franc-Nohain. Musique de Claude Terrasse, Paris: Max Eschig o.J. [Platten-Nr. M.E. 175]
- Les Travaux d'Hercule*. Opéra-bouffe en trois actes. Paroles de G.A. de Caillavet & Robert de Flers. Musique de Claude Terrasse, Paris: Société nouvelle d'éditions musicales o.J., 287 S. [Platten-Nr. P. D. 3158]
- Der unsterbliche Lump*. Operette in drei Akten von Felix Dörmann. Musik von Edmund Eysler, Leipzig: Josef Weinberger © 1910, 133 S. [Platten-Nr. J.W. 1711] [<http://japanese-imsip.info/files/imglnks/usimg/2/29/IMSLP214306-SIBLEY1802.20821.7db8-39087011236769score.pdf>]
- Véronique*. Opéra-comique en trois actes. Paroles de MM. Albert Vanloo & Georges Duval. Musique de M. André Messager, Paris: Librairie Théâtrale – Billaudot o.J., 132 S. [Reprint]
- Das verwunschene Schloß*. Komische Operette in 5 Acten von A. Berla. Musik von Carl Millöcker. Clavier Auszug mit Text, Hamburg: Aug. Cranz o.J., 152 S. [Platten-Nr. C. 26651] [http://japanese.imsip.info/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP104505-PMLP213466-Millocker_-_Das_verwunschene_Schloss_VS.pdf]
- Text der Gesänge. *Der Vetter aus Dingsda*. Operette in drei Akten von Hermann Haller und Ridaemus nach einem Lustspiel von Max Kempner-Hochstädt. Musik von Eduard Künneke, Zürich: Apollo o.J. 22 S.
- Die Vielgeliebte(1)*. Operette in drei Akten von Franz Maregg und Rudolf Köller. Musik von Nico Dostal. Textbuch, Berlin: Felix Bloch Erben o.J., 135 S.
- Die Vielgeliebte(2)*. Operette in drei Akten von Franz Maregg und Rudolf Köller. Musik von Nico Dostal. Klavierauszug, Berlin: Felix Bloch Erben © 1957, 123 S. [Platten-Nr. Th. 24 V.]
- Le Violonux*. Opérette en un acte par E. Mestépès & Chevalet. Musique de J. Offenbach. Nouvelle édition, Paris: Stock 1926, 22 S.
- Carl Zeller, *Der Vogelhändler(1)*. Operette in drei Akten. Text von Moritz West und Ludwig Held. Originalfassung (Peters-Textbücher), Leipzig – Dresden: Peters 1984, 141 S.
- Der Vogelhändler(2)*. Operette in drei Akten (nach einer Idee des Biéville) von M. West und L. Held. Musik von Carl Zeller. Klavier-Auszug mit Text, Köln – Wien: Bosworth & Co © 1891, 208 S. [Platten-Nr. B. & Co. 123]
- Jacques Offenbach, *Le Voyage dans la Lune*. Livret de censure. Paris 1875. Première édition provisoire (Offenbach Edition Keck. Kritische Ausgabe Jean-Christophe Keck), Berlin: Boosey & Hawkes – Bote & Bock © 2005, 71 S. [<http://www.boosey.com/downloads/VoyageDansLaLune.pdf>]
- Le Voyage en Chine*. Opéra-Comique en trois Actes. Musique de François Bazin. Paroles de Eugène Labiche et Delacour, Paris: Librairie Théâtrale – Éd. M.-R. Braun [1964], 163 S.
- Ein Walzertraum*. Operette in drei Akten von Felix Dörmann und Leopold Jacobson mit Benutzung einer Novelle aus Hans Müllers *Buch der Abenteuer*. Musik von Oscar Straus. Klavierauszug mit Text (Klavierparticell), Wien – München: Doblinger © 1907, 135 S. [Platten-Nr. D. 8572]
- Oskar Nedbal, *Die Winzerbraut*. Operette in drei Akten von Leo Stein und Julius Wilhelm [1916]. Aufnahme 2 CD 2011, cpo 777 629-2, Textabdruck im Beiheft, S. 28-58

- Text der Gesänge. *Wo die Lerche singt...*(1) Operette in drei Akten (nach einem Entwurf von Dr. Franz Martos) von Dr. A.M. Willner und Heinz Reichert. Musik von Franz Lehár, Leipzig – Wien: Karczag © 1918, 32 + 7 S.
- Wo die Lerche singt...*(2) Operette in drei Akten (nach einem Entwurf von Dr. Franz Martos) von Dr. A.M. Willner und Heinz Reichert. Musik von Franz Lehár. Klavierauszug mit Text, Leipzig – Wien: W. Karczag © 1917, 119 S. [Platten-Nr. W. K. 1161]
- Der Zarewitsch*. Operette in drei Akten von Bela Jenbach und Heinz Reichert (Frei nach Zapolska-Scharlitt). Musik von Franz Lehár, Wien: Glocken-Verlag © 1927/1935, 35 S.
- Johann Strauss [sic], *Der Zigeunerbaron*. Operette in 3 Akten. Text: Ignatz Schnitzer nach der Novelle *Saffi* von Mór Jokai. RV 511A/B/C (Kritische Gesamtausgabe, Serie I, Werkgruppe 2 / Band 11), Wien: Strauss Edition Wien 2003, S. 715-795: „Textbuch“
- Zigeunerliebe*. Romantische Operette in drei Akten von A.M. Willner und Robert Bodanzky. Musik von Franz Lehár. Textbuch der Gesänge, Wien: Glocken-Verlag © 1938, 48 S.
- Der Zigeunerprimas*. Operette in drei Akten von Julius Wilhelm und Fritz Grünbaum. Musik von Emmerich Kálmán. Vollständiger Klavierauszug mit Text, Leipzig: Josef Weinberger © 1912 [unvollständig: bricht mit S. 96 – Duett Nr. 10 – ab] [Platten-Nr. J.W. 1868] [<http://hdl.handle.net/1802/22902>]
- Die Zirkusprinzessin*. Operette in drei Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von Emmerich Kálmán. Klavierauszug zu zwei Händen mit beigefügtem Text, Leipzig – Wien: W. Karczag © 1926, 74 S. [Platten-Nr. W. K. 1721]

Abkürzungen

- ATU = Hans-Jürg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, 3 Bde (FFC Communications, No. 284), Helsinki 2004
- DNP = *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bde 1-12: *Altertum*, hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider; Bde 13-15: *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, hg. von Manfred Landfester; Bd 16: *Register – Listen – Tabellen*, hg. von Brigitte Egger und Jochen Derlien, Stuttgart – Weimar 1996-2003
- EM = *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hg. von Kurt Ranke [ab Bd 5/Lieferung 3: von Rolf Wilhelm Brednich], Berlin – New York 1977ff.
- EnzNZ = *Enzyklopädie der Neuzeit*. Im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachwissenschaftlern hg. von Friedrich Jaeger, 16 Bde, Stuttgart – Weimar 2005-2012
- Gänzl = Kurt Gänzl, *The Encyclopedia of The Musical Theatre*, 2 Bde, Oxford 1994
- GS = *The Savoy Operas. The Complete Gilbert and Sullivan Operas Originally Produced in the Years 1875-1896* by Sir W.S. Gilbert, London – Basingstoke 1985
- MGG² = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearb. Ausg. hg. von Ludwig Finscher; Sachteil, 9 Bde; Personenteil: 17 Bde, Registerbd, Stuttgart – Weimar 1994-2007
- MH = *Théâtre de Meilhac et Halévy de l'Académie Française*, 8 Bde, Paris o.J.
- PEnz = *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett* hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, 6 Bde + Registerbd, München – Zürich 1986-1997
- Stieger = Franz Stieger, *Opernlexikon*. Teil I: *Titelkatalog*, 3 Bde; Teil II: *Komponisten*, 3 Bde; Teil III: *Librettisten*, 3 Bde; Teil IV: *Nachträge*, 2 Bde, Tutzing 1975-1983

Literaturverzeichnis

- Erik **Adam** /Willi **Rainer** (Hrsg.), *Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten*, Klagenfurt – Ljubljana – Wien **1997**
- Theodor W. **Adorno**, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, 20 Bde (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), Frankfurt/M. **1997**
- Charlotte **Altmann**, *Der französische Einfluß auf die Textbücher der klassischen Wiener Operette. Ein Beitrag zur Theatergeschichte Wiens*, Diss. (masch.) **1935**
- Marie-Theres **Arnbom** / Kevin **Clarke** / Thomas **Trabitsch**, *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness*, Wien **2011**
- Kerstin **Bartel**, *Faszination Operette. Vom Singspiel zum Film*, Laaber **1992**
- Leslie **Bailey**, *The Gilbert and Sullivan Book*, London **1967**
- Georges **Berr** et Louis **Verneuil**, *Ma sœur et moi. Comédie inédite en trois actes*, in: Les œuvres libres. Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit Nr. 115 (janvier **1931**), S. 114-240
- Ernst **Bloch**, *Philosophische Ansicht des Detektivromans*, in: E.B., *Verfremdungen I*, Frankfurt/M. **1963**, S. 37-61
- Ernst **Bloch**, *Das Prinzip Hoffnung*. In fünf Teilen (Werkausgabe Bd 5 [in drei Teilbden]), Frankfurt/M. **1985**
- Harold **Bloom**, *Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung*, übers. von Angelika Schweikhart, Basel - Frankfurt/M. **1995**
- Heinrich **Braulich**, *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*, Berlin **1969**
- Manfred **Brauneck**, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Vierter Bd, Stuttgart – Weimar **2003**
- Hermann **Broch**, *Schriften zur Literatur 2. Theorie* (Kommentierte Werkausgabe, hg. von Paul Michael Lützel, Bd 9/2), Frankfurt/M. **1975**
- Georg **Büchmann**, *Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes*, 31. Aufl. durchgesehen von Alfred Grunow, Berlin **1970**
- Jean **Chalon**, *Liane de Pougny. Courtisane, princesse et sainte*, Paris **1994**
- Kevin **Clarke**, *Aspekte der Aufführungspraxis oder: Wie klingt eine historisch informierte Spielweise der Operette?*, Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft (**2006**) 9, S. 21-75 [abrufbar unter http://www.fzmw.de/2006/2006_3.htm, 7.11.2013]
- Kevin **Clarke**, *Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie. Definitionsmerkmale einer modernen Musiktheatergattung*, in: Arnbom / Clarke / Trabitsch **2011**, S. 19-41
- Moritz **Csáky**, *Ideologie der Moderne und Wiener Operette. Ein kulturhistorischer Essay*, Wien – Köln – Weimar **1996** [1998]
- Ernst Robert **Curtius**, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [1948], Bern – München **1966**
- Carl **Dahlhaus**, *Über musikalischen Kitsch*, in: Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, hg. von C.D., Regensburg **1967**, S. 63-69

- Carl **Dahlhaus**, *Über die „mittlere“ Musik des 19. Jahrhunderts*, in: Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst, hg. von Helga de la Motte-Haber, Frankfurt/M. **1972**, S. 131-147
- Carl **Dahlhaus**, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6), Laaber **1996**
- Hermann **Danuser**, *Musikalische Prosa*, Regensburg **1975**
- Nico **Dostal**, *Ans Ende deiner Träume kommst du nie. Berichte – Bekenntnisse – Betrachtungen*, Innsbruck – Frankfurt/M. **1982**
- Guy **Ducrey**, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris **1996**
- Umberto **Eco**, *Postille a Il nome della rosa* [1983], in: *Il nome della rosa*, Milano **1985**, S. 505-533
- Monika **Fink**, *Gerüchte um einen Welterfolg. Der Walzer Nur für Natur*, Beiheft zu: Johann Strauß, *Der lustige Krieg*, 2CD **2000** ORF-240, S. 15-19
- Winfried **Freund**, *Die literarische Parodie* (Sammlung Metzler, 200), Stuttgart **1981**
- Stefan **Frey**, „Was sagt ihr zu diesem Erfolg“. *Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt / M. – Leipzig **1999**
- Stefan **Frey**, „Unter Tränen lachen“. *Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiografie*, Berlin **2003**
- Stefan **Frey**, *Leo Fall. Spöttischer Rebell der Operette*, Wien **2010**
- Stefan **Frey**, *Broadway am Gärtnerplatz. Von der Staatsoperette zum Musical*, in: Grosch / Janzen **2012**, S. 169-189
- Stefan **Frey**, „Schweig, zagendes Herz“ – *Franz Lehárs frühes Spätwerk: Das Fürstenkind*, Beiheft zur Gesamtaufnahme cpo 777 680-2, 2 CD **2013**, S. 8-14
- Egon **Friedell** / Alfred **Polgar**, *Goethe und die Journalisten. Satiren im Duett*, hg. und mit einem Nachw. von Herbert Illig, Wien **1986**
- Hans-Edwin **Friedrich**, *Kitsch*, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd 2, hg. von Harald Fricke, Berlin – New York **2000**, S. 263-266
- Anselm **Gerhard**, *Konventionen der musikalischen Gestaltung*, in: Verdi Handbuch, 2. überarb. und erw. Aufl., hg. von A.G. und Uwe Schweikert, Stuttgart – Weimar **2013**, S. 165-182
- Heinz **Geuen**, „Das hat die Welt noch nicht gesehen“: *Kabarett, Operette und Revue als Embleme populärer Kultur der 20er Jahre*, in: Beiträge zur Populärmusikforschung, hg. von Helmut Rösing, 15/16: „Es liegt in der Luft was Idiotisches...“ Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik, Baden-Baden **1995**, S. 52-68
- Helen **Geyer**, *Die heroisch-komische Oper. 1770-1820*, 2 Bde, Tutzing **1987**
- Paul **Geyer**, *Von Dante zu Ionesco. Literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich*. Bd 1. *Dante, Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Ariost, Tasso*, Hildesheim – Zürich – New York **2013**
- Henri **Gidel**, *Le vaudeville* [que sais-je? 2301], Paris **1986**
- Albert **Gier**, *Fischweiber-Latein. Petron-Zitate im Vaudeville von Madame Angot*, in: Arbor amoena comis. 25 Jahre Mittellateinisches Seminar in Bonn 1965-1990, hg. von Ewald Könsgen, Stuttgart **1990a**, S. 305-309

- Albert **Gier**, *Herzmäre*, in: EM, Bd 6, **1990b**, Sp. 933-939
- Albert **Gier**, *E' la storia di Tristano. Zum Liebestrank in der Oper*, in: Tristan – Tristrant. Mélanges en l'Honneur de Danielle Buschinger à l'occasion de son 60e anniversaire, éd. par André Crépin et Wolfgang Spiewok, Greifswald **1996a**, S. 177-182
- Albert **Gier**, *Ein Pilgerfahrt zu Wagner. Französischer Festspiel-Tourismus in Bayreuth um 1900*, in: „Und jedermann erwartet sich ein Fest“. Fest, Theater, Festspiele. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995, hg. von Peter Csobádi u.a., Anif/Salzburg **1996b**, S. 125-136
- Albert **Gier**, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikalischen Gattung*, Darmstadt **1998**
- Albert **Gier**, „*La Phocéenne! la Phocéenne!*“ *Travestie und Parodie bei Offenbach, Giraudoux und anderen*, in: Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik-)Theater: Der Trojanische Krieg. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2000, hg. von Peter Csobádi u.a., Anif/Salzburg **2002**, S. 538-548
- Albert **Gier**, *Operette als Karneval. Burlesken, Idyllen und die literarische Gattungsgeschichte der Operette*, Il Saggiatore Musicale 10 (**2003a**), S. 269-285
- Albert **Gier**, „*Dein Romeo kommt*“, oder: *Kann, wer nach allen Seiten offen ist, noch ganz dicht sein? Österreichische, ungarische und ‚Zigeuner‘-Identität im Zigeunerbaron*, in: Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001, hg. von Peter Csobádi u.a., Anif / Salzburg **2003b**, S. 843-853
- Albert **Gier**, *Musiktheater und Volkserzählung. Ralph Vaughan Williams / Evelyn Sharp, The Poisoned Kiss*, in: Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag, hg. von Thomas Betzwieser u.a., München **2005a**, S. 325-332
- Albert **Gier**, „*Ce que c'est pourtant que la vie...*“ *Das Triolet in La Vie parisienne von Meilhac und Halévy*, in: Text – Interpretation – Vergleich. Festschrift für Manfred Lentzen zum 65. Geburtstag, hg. von Joachim Leeker und Elisabeth Leeker, Berlin **2005b**, S. 24-29
- Albert **Gier**, *Vom Leichten und Schweren. Hofmannsthals ironische Antike*, in: Das Fragment im (Musik-)Theater: Zufall oder Notwendigkeit? Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2002. Mit einem Anhang: Joseph Gregor / Richard Strauss, *Die Liebe der Danae*, hg. von Peter Csobádi u.a., Anif / Salzburg **2005c**, S. 551-563
- Albert **Gier**, *Freunde, vernehmet die Geschichte. Erzählungen und Erzähler im Musiktheater*, Opernwelt Heft 8 (**2007**), S. 40-47
- Albert **Gier**, „*immer lustig keck und froh*“. *Charles Lecocq und die französische Operette im deutschen Sprachraum*, in: Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa – 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Strukturen und Prozesse – Structures and Processes, hg. von Toomas Siitan, Kristel Pappel und Anu Sööro, Hildesheim – Zürich – New York **2010**, S. 149-173
- Albert **Gier**, *Kitsch als Un-Musik. Marcel Proust und die mauvaise musique*, in: Marcel Proust und die Musik, hg. von A.G. (Fünftehnte Publikation der Marcel Proust Gesellschaft), Berlin **2012a**, S. 104-122
- Albert **Gier**, *Die Meistersinger von Nürnberg. Komödie als Ideendrama*, Musicorum 12 (**2012b**), S. 37-62

- Albert **Gier**, *William S. Gilberts Dramaturgie des Absurden und ihre Bedeutung für Sullivans Musik*, in: A.G. / M. Saremba / B. Taylor (Hrsg.), *SullivanPerspektiven. Arthur Sullivans Opern, Kantaten, Orchester- und Sakralmusik*, Essen **2012c**, S. 35-51
- Albert **Gier**, *La fortune d'Offenbach en Allemagne: traductions, jugements critiques, mises en scène*, Lied und populäre Kultur – Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg hg. von Michael Fischer und Fernand Hörner, 57 (**2012d**), S. 161-180
- Albert **Gier**, „Der gute Onkel Hagen / Soll ihn nach Tisch erschlagen“. *Die Nibelungen in Parodie und Operette*, die horen Ausg. 252 (**2013**), S. 82-87
- Albert **Gier**, *Ungeküßt sollst Du nicht schlafen gehen*. The Poisoned Kiss: *Ralph Vaughan Williams in der Nachfolge der Savoy Operas*, in: *SullivanPerspektiven II*. Arthur Sullivans Bühnenwerke, Oratorien, Schauspielmusik und Lieder, Essen **2014**, S. 67-87
- Albert **Gier**, *Alles fließt. Probleme der Edition von Operettenlibretti*, in: Akten der Interdisziplinären Tagung zur Libretto-Edition „Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte“ (Universität Bayreuth, 22.-24.11.2012), **i.Dr. a**
- Albert **Gier**, *Mythos und Kolportage. Verdi, Wagner und die (Welt-)Literatur*, in: Ringvorlesung Verdi, Wagner und die Oper (Hochschule für Musik und Tanz Köln, April-Juli 2013), **i.Dr. b**
- Albert **Gier**, „Boccaccio, der die abscheulichen Novellen schrieb“. *Der Decameron in Oper und Operette*, in: Akten der Tagung Giovanni Boccaccio. Italienisch-deutscher Kulturtransfer von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart (Universität Bamberg, 21.-23.11.2013), **i.Dr. c**
- Albert **Gier**, *Gesellschaftskritische (Unter-)Töne? Zum Bedeutungsgehalt und Bedeutungswandel der Libretti*, in: Akten der Tagung Zwischen Revolution und Bürgerlichkeit: Beaumarchais' Figaro-Trilogie als europäischer Opernstoff (Europäische Musiktheater-Akademie, Wien 16./17.10.2013) **i.Dr. d**
- Albert **Gier**, „...daß Paris der eigentliche Boden für Wagner ist“. *Wagner-Aufführungen im Palais Garnier von 1891 bis etwa 1970*, in: Akten des Internationalen Symposions Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung (Bern, 6.-10.11.2012) **i.Dr. e**
- Albert **Gier**, *Die Uneigentlichkeit der komischen Operette. Jacques Offenbach – Karl Kraus – Reynaldo Hahn*, in: Akten des Symposions der Österreichischen Forschungsgemeinschaft Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung (Wien, 9./10.5.2014) **i.Dr. f**
- Ludwig **Giesz**, *Phänomenologie des Kitsches*. Zweite, vermehrte und verbesserte Aufl., München **1971**
- Jean **Gilbert Album**. Eine Sammlung von 35 der beliebtesten Melodien aus *Blondinchen / Woran wir denken* [...] Mit einer Lebensbeschreibung des Komponisten [...] von Alfred Schönfeld. Neue, erweiterte Aufl., Berlin **o.J.**
- Witold **Gombrowicz**, *Operette (Operetka)*. Deutsch von Walter Thiel. Überarbeitet von Helmar Harald Fischer, Frankfurt/M. **1983**
- Märchen* der Brüder **Grimm**. Nach der zweiten vermehrten und verbesserten Aufl. von 1819, textkritisch revidiert und mit einer Biographie der Grimmschen Märchen versehen. Hg. von Heinz Rölleke, 2 Bde [1982], Reinbek **1993**
- Nils **Grosch** / Wolfgang **Jansen** (Hrsg.), *Zwischen den Stühlen. Remigration und unterhaltendes Musiktheater in den 1950er Jahren*, Münster **2012**

- Susanne **Großmann-Vendrey**, *Die Operette in der Berliner Funkstunde*, Rundfunk und Geschichte 26 (2000), Nr. 1/2, S. 5-13 [http://rundfunkundgeschichte.de/assets/RuG_2000_1-2.pdf, 17.8.2013]
- Harald **Haslmayr**, *Operette*, in: MGG², Sachteil, Bd 7, Kassel etc. 1997, Sp. 706-740
- Peter **Hawig**, *Was ist eine „Offenbachiade“? Aufgezeigt an dem Einakter Ba-ta-clan* [1997], in: P.H., Jacques Offenbach – Facetten zu Leben und Werk, Köln-Rheinkassel 1999, S. 75-107
- Peter **Hawig**, *Jacques Offenbach oder Der Verlust des Authentischen. Gesammelte Aufsätze*, Fernwald 2010
- Peter **Hawig**, *Offenbach als Pornograph. Zu einem wenig erfreulichen Artikel eines verdienstvollen Buches*, Bad Emser Jacques-Offenbach-Journal 11 (Juni 2012), S. 39-42
- Benjamin **Hederich**, *Gründliches mythologisches Lexikon* [1770], Reprint Darmstadt 1996
- Hugo von **Hofmannsthal**, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hg. von Herbert Steiner, 15 Bde, [Frankfurt/M.] 1950-1959
- Katharina **Hoffman**, *Zwischen Lächerlichkeit und Sympathie: Oberst Ollendorff in Millöckers Bettelstudent – ein Männerporträt*, in: Barbara Hindinger – Ester Saletta (Hrsg.), *Der musikalisch modellierte Mann. Interkulturelle und interdisziplinäre Männlichkeitsstudien zur Oper und Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Wien 2012, S. 164-194
- Wolfgang **Jansen**, *Kein Ort – nirgends. Die erfolgreiche Zerstörung einer Infrastruktur*, in: Grosch / Jansen 2012, S. 47-60
- André **Jolles**, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz* [1930], Tübingen 1956
- Irmgard **Keldany-Mohr**, *„Unterhaltungsmusik“ als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchung über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktypes* [sic], Regensburg 1977
- Sören **Kierkegaard**, *Entweder / Oder*. Erster Teil, Düsseldorf 1956
- Volker **Klotz**, *Wann reden – wann singen – wann tanzen sie? Zur Dramaturgie der Tanzoperette bei Lehár, Kálmán, Künneke und anderen*, in: *Drama und Theater im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Walter Hinck, hg. von Hans Dietrich Irmscher und Werner Keller, Göttingen 1983, S. 105-120
- Volker **Klotz**, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. Darin: 106 Werke, ausführlich vorgestellt*, München – Zürich 1991
- Volker **Klotz**, *Geschlossene und offene Form im Drama* [1960], München ¹³1992
- Volker **Klotz**, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Erweiterte und aktualisierte Aufl., Kassel 2004
- Michael **Klügl**, *Erfolgsnummern – Modelle einer Dramaturgie der Operette*, Laaber 1992
- Tibor **Kneif**, *Die geschichtlichen und sozialen Voraussetzungen des musikalischen Kitsches*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 37 (1963), S. 22-44
- Franz-Peter **Kothes**, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1938. Typen, Inhalte, Funktionen*, Berlin 1977
- Karl **Kraus**, *Grimassen über Kultur und Bühne* [Die Fackel, 19.1.1909], in: *Die chinesische Mauer* (Werke von Karl Kraus, 12), München – Wien 1964, S. 142-157

- Wilhelm **Kühlmann** / Wilhelm **Schmidt-Biggemann**, *Topik*, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd III, hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin – New York **2003**, S. 646-649
- Cécile **Leblanc**, *L'Ardoise de Beckmesser, la critique musicale des Maîtres Chanteurs, autour de Reynaldo Hahn et Marcel Proust*, Musicorum 12 (**2012**), S. 173-190
- Christine **Lemke-Matwey**, *Der Kitsch ist gefährlich*, ZEIT Online Musik, 6.12.2010, <http://www.zeit.de/2010/49/Operette> (8.11.2013)
- Marion **Linhardt**, *Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*, Tutzing **1997**
- Marion **Linhardt**, *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)*, Tübingen **2006**
- Laurie-Jeanne **Lister**, *Humor as Concept in Music. A theoretical study of expression in music, the concept of humor and humor in music with an analytical example – W.A. Mozart, Ein musikalischer Spaß, KV 522*, Frankfurt/M. etc. **1994**
- Jurij M. **Lotman**, *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Hg. mit einem Nachw. und einem Register von Rainer Grübel (edition suhrkamp, 582), Frankfurt/M. **1973**
- Niklas **Luhmann**, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt / M. **1982**
- Max **Lüthi**, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, München **1974**
- Laurenz **Lütteken**, „Leupold, wir gehen!“ *Der Walzer als Chiffre im Rosenkavalier von Hofmannsthal und Strauss*, in: Günter Schnitzler / Achim Aurnhammer (Hrsg.), Wort und Ton, Freiburg i.Br. / Wien / Berlin **2011**, S. 403-422
- Franz **Mailier**, *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biographie*, Wien **1985**
- Peter **von Matt**, *Das letzte Lachen. Zur finalen Szene in der Komödie*, in: Ralf Simon (Hrsg.), Theorie der Komödie – Poetik der Komödie, Bielefeld **2001**, S. 127-140
- Susanne **Meier**, *Liebe, Traum und Tod. Die Rezeption der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen auf der Opernbühne*, Trier **1999**
- Friedrich **Nietzsche**, *Das Hauptwerk*, 4 Bde, München **1990**
- Peter P. **Pachl**, *Vom Wanderzirkus der Männerlist über La Descente de la Courtille zur Kapitulation: Offenbach im Werk Wagners*, in: Richard Wagner et la France. Actes du Colloque international des 13, 14, et 15 février 2013 à l'Institut Historique Allemand de Paris publiés par les soins de Danielle Buschinger et Jürgen Kühnel, Amiens **2013**, S. 134-146
- Oswald **Panagl** / Fritz **Schweiger**, *Die Fledermaus. Die wahre Geschichte einer Operette*, Wien – Köln – Weimar **1999**
- Ralph-Günther **Patocka**, *Operette als Moraltheater. Jacques Offenbachs Libretti zwischen Sittenschule und Sittenverderbnis*, Tübingen **2002**
- Hans **Pfützner**, *Vom musikalischen Drama. Gesammelte Aufsätze*, München – Leipzig **1920**
- Alfred **Polgar**, *Auswahl. Prosa aus vier Jahrzehnten*. Hg. von Bernt Richter, Reinbek **1968**
- Ronny Porsch**, *Zur musikalischen Dramaturgie der Operetten bei Jacques Offenbach und Arthur Sullivan am Beispiel von Les Brigands und The Pirates of Penzance [2002]*, in: Agnes Bohnert / Siegfried Mauser (Hrsg.), Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert (Geschichte der Oper. In vier Bänden, 3), Laaber **2012**, S. 356-382
- Liane de **Pougy**, *L'Insaissable . Roman vécu*, Paris **1898**

- Robert **Pourvoyeur**, *Offenbach*, Paris **1994**
- Vladimir **Propp**, *Morphologie des Märchens*. Übers. aus dem Russischen von Christel Wendt. Hg. von Karl Eimermacher, München **1972**
- Marcel **Proust**, *Freuden und Tage und andere Erzählungen und Schriften aus den Jahren 1892-1896* (Frankfurter Ausgabe, hg. von Luzius Keller, Werke I, Bd 1), Frankfurt/M. **1988**
- Marcel **Proust**, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Aus dem Französischen übersetzt von Eva Rechel-Mertens, revidiert von Luzius Keller (Frankfurter Ausgabe, hg. von Luzius Keller, Werke II), 7 Bde, Frankfurt/M. **2004**
- Heike **Quissek**, *Das deutschsprachige Operettenlibretto. Figuren, Stoffe, Dramaturgie*, Stuttgart – Weimar **2012**
- Hans-Dieter **Roser**, *Franz von Suppé. Leben und Werk*, Wien **2007**
- Jacques **Rouchouse**, *50 ans de folies parisiennes. Hervé (1825-1892) le père de l'opérette*, o.O. **1994**
- Wolfgang **Schaller** (Hrsg.), *Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und „Entartung“*. Beiträge einer Tagung der Staatsoperette Dresden, Berlin **2007**
- [Friedrich] **Schillers Werke**. Vollständige, historisch-kritische Ausg. in zwanzig Teilen [10 Bden]. Hg. von Otto Güntter und Georg Witkowski, Leipzig o.J.
- Otto **Schneiderei**, *Franz Lehár. Eine Biographie in Zitaten*, Berlin 1984
- Arthur **Schopenhauer**, *Sämtliche Werke*. Nach der ersten, von Julius Frauenstädt besorgten Gesamtausgabe, neu bearb. und hg. von Arthur Hübscher. Anastatischer Neudruck der zweiten Aufl., Bde 2/3: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Wiesbaden **1961/1949**
- Ralf-Oliver **Schwarz**, *Operette und Vaudeville im Vorfeld der Bouffes-Parisiens*, in: Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855. Bericht über das Symposion Bad Ems 2005, hg. von Peter Ackermann, R.-O. S. und Jens Stern (Jacques-Offenbach-Studien, 1), Fernwald **2006**, S. 51-98
- Eugène **Scribe**, *Théâtre*, 20 Bde, Paris **1856/57**
- Ludwig **Speidel**, *Fanny Elßlers Fuß. Wiener Feuilletons*, hg. von Joachim Schreck, Berlin **1989**
- Tim **Steinke**, *Oper nach Wagner. Formale Strategien im europäischen Musiktheater des frühen 20. Jahrhunderts*, Kassel etc. **2011**
- Carola **Stern**, *Die Sache, die man Liebe nennt. Das Leben der Fritzi Massary*, Berlin **1998**
- Richard **Strauss** – Hugo von **Hofmannsthal**, *Briefwechsel*, hg. von Willi Schuh, München – Mainz **1990**
- Hubert **Stuppner**, *Technik und Ambivalenz musikalischer Lusterzeugung in Offenbachs Operetten*, Musik-Konzepte 13 (Mai **1980**), S. 50-70
- Michael **Titzmann**, *Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung*, Zs. für frz. Sprache und Literatur 99 (**1989**), S. 47-61
- Richard **Trauber**, *Der Deutsche Operettenfilm vor und nach 1933*, in: Schaller **2007**, S. 147-169
- Wolfgang **Trautwein**, *Liebeswalzer an der Tankstelle. Werner Richard Heymann und die Begründung der Tonfilm-Operette*, in: Schaller **2007**, S. 61-75
- Richard **Wagner**, *Oper und Drama* [1852], hg. und kommentiert von Klaus Kropfing (Universal-Bibliothek, 8207), Stuttgart ²**1984**

- Richard **Wagner**, *Neue Text-Ausgabe (chronologisch und vollständig)*, 12 Bde, Halle – Frankfurt/M. **2013**
- Melanie **Wald** / Wolfgang **Fuhrmann**, *Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner*, Kassel **2013**
- Michael **Walter**, *Hugenotten-Studien*, Frankfurt/M. etc. **1987**
- Rainer **Warning**, *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*, in: *Das Komische*, hg. von Wolfgang Preisendanz und R.W. (Poetik und Hermeneutik, 7), München **1976**, 279-333
- Rainer **Wehse**, *Frau in Männerkleidung*, in: *EM*, Bd. 5, **1987**, Sp. 168-186
- Anton **Würz** (Hrsg.), *Reclams Operettenführer*, Stuttgart ¹⁵**1978**
- Ruben **Zimmermann**, *Theologische Gattungsforschung*, in: *Handbuch Gattungstheorie*, hg. von Rüdiger Zymner, Stuttgart – Weimar **2010**, S. 302-305

Tonaufnahmen

Aufgeführt sind nur Aufnahmen von Operetten, für die keine gedruckten Quellen zugänglich waren.

- Ralph Benatzky, *Axel an der Himmelstür*. Ein musikalisches Lustspiel in 3 Akten. [1936, Paul Morgan / Adolf Schütz / Hans Weigel] Aufnahme Wien, 17.12.1958. Dir. Heinz Sandauer, mit Zarah Leander, Toni Niessner, Helli Servi u.a. 2 CD 2009, Walhall WLCD 0272
- Ralph Benatzky, *Der König mit dem Regenschirm*. Operetten-Lustspiel in drei Akten. [1935] Buch und Musik von Ralph Benatzky. Aufnahme Berlin, 15.7.1948. Dir. Alfred Strasser, mit Hans Deppe, Erik Ode, Winnie Markus u.a. 2 CD 2009, Walhall WLCD 0264
- Ralph Benatzky, *Meine Schwester und ich*. Operette mit Vorspiel, 2 Akten und Nachspiel. [1930, Robert Blum] Aufgenommen im Mai 1951 in Köln. Dir. Franz Marszalek, mit Gretl Schörg, Peter René Körner, Hans Hansen u.a. 2 CD 2008, AfHO/ Line Music 5.01103
- Ralph Benatzky, *Zirkus Aimée*. Text: Ralph Benatzky und Curt Goetz. UA Berlin 1932. Gesamtaufnahme / WDR 1993. Dir. Manfred Schandert, mit Karl Fäth, Olaf Kreuzenbeck, Maria Leyer u.a. 2 CD o.J., Hamburger Archiv für Gesangskunst 30191
- Hans Carste, *Lump mit Herz*. Operette in fünf Bildern [1952]. Libretto von Fred Igor. Aufgenommen im November 1952 in Köln. Dir. Franz Marszalek, mit Ilse Hübener, Peter René Körner, Kurt Grosskurth u.a. 2 CD 2011, AfHO/Line Music 5.01426
- Nico Dostal, *Clivia* (Traumland der Operette). [1933] Libretto: Charles Amberg. April 1951, Nordwestdeutscher Rundfunk Hamburg (NDR). Dir. Wilhelm Stephan, mit Anneliese Rothenberger, Fritz Schröder-Jahn, Walter Giller u.a. – *Die ungarische Hochzeit* (Höhepunkte). April 1955, Nordwestdeutscher Rundfunk Köln (NDR). Dir. Franz Marszalek, mit Franz Fehringer, Willy Hofmann, Kurt Großkurth u.a. 2 CD 2007, Membran 231706
- Edmund Eysler, *Künstlerblut*. Text: Leo Stein und Carl Lindau. UA: Wien 1906. Gesamtaufnahme / Funkfassung des ORF / Aufnahme von 1963. Dir. Max Schönherr, mit Emmerich Arleth, Rudolf Christ, Felix Dombrowsky u.a. 2 CD o.J., Hamburger Archiv für Gesangskunst 30116
- Walter Wilhelm Goetze, *Adrienne* [1926] Libretto nach Eugène Scribe von Pordes-Milo und Oskar Felix. Gesangstexte: Günther Bibo. (Traumland der Operette). Mai 1956, WDR Köln. Dir. Franz Marszalek, mit Max Marich, Franz Fehringer, Lore Lorentz u.a. 2 CD 2007, Membran 231708
- Walter Wilhelm Goetze, *Der Page des Königs*. Text: Oskar Felix und J. Rheinberg / UA: Berlin 1933. Gesamtaufnahme von 1944. Dir. Lovro von Matacic, mit Liesl Andergast, Hugo Meyer-Welfing, Karl Heinrich Heilinger u.a. – Oskar Nedbal, *Polenblut*. Text: Leo Stein / UA: Wien 1913. Gesamtaufnahme von 1944. Dir. Otto Dobrindt, mit Fritz Hoppe, Rosl Seegers, Herbert Ernst Groh u.a. 2 CD o.J., Hamburger Archiv für Gesangskunst 30190
- Bruno Granichstaedten, *Auf Befehl der Kaiserin*. Operette in 3 Akten. [1915] Libretto von Leopold Jacob und Robert Bodanzky. Aufgenommen 1960 in Wien. Dir.: Max Schönherr, mit Gerda Scheyrer, Leonhard Päckl, Hertha Freund u.a. 2 CD 2011, AfHO/Line Music 5.01487

- Oskar Jascha, *Revanche*. Gesamtaufnahme / Funkfassung des ORF / Aufnahme von 1954. Dir. Max Schönherr, mit Franz Borsos, Kurt Preger, Fred Kurt u.a. 2 CD o.J. Hamburger Archiv für Gesangskunst 30232
- Emmerich Kálmán, *Das Veilchen von Montmartre*. Operette in 3 Akten. [1930] Libretto von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Gesamtaufnahme in deutscher Sprache. Aufgenommen 1955 in München. Dir. Werner Schmidt-Boelcke, mit Erika Köth, Richard Holm, Hans Hermann Schaufuss u.a., 2 CD 2012, AfHO/Line Music 5.01631
- Rudolf Kattnigg, *Bel Ami*. Text Fritz Eckhardt / Uraufführung: Wien 1949. Gesamtaufnahme von 1960 / Funkfassung des ORF. Dir. Max Schönherr, mit Per Grunden, Gerda Scheyrer, Fritz Eckhardt u.a., 2 CD o.J., Hamburger Archiv für Gesangskunst 30208
- Rudolf Kattnigg, *Das hölzerne Herz*. Ein Singspiel in einem Akt. Text von Rudolf Kattnigg. Aufgenommen 1955 in Wien. Dir. Rudolf Kattnigg, mit Gerda Scheyrer, Rudolf Christ, Walter Berry u.a., 2 CD 2010, AfHO/Line Music 5.01302
- Walter Kollo, *Marietta*. Operette in 3 Akten [1923]. Libretto von Bruno Hardt-Warden und Willi Kollo. Aufgenommen im April 1950 in Köln. Dir. Franz Marszalek, mit Ruth Zilliger, Jean Löhe, Madeleine Lohse u.a. 2 CD 2011, AfHO/Line Music 5.01379
- Fritz Kreisler, *Sissy*. Operette in 2 Akten [1932]. Libretto von Ernst und Hubert Marischka. Aufgenommen 1955 in München. Dir. Werner Schmidt-Boelcke, mit Willi Berlin, Nora Minor, Franz Klarwein u.a. 2 CD 2010, AfHO/Line Music 5.0126
- Eduard Künneke, *Die Ehe im Kreise*. Gesamtaufnahme des WDR. Text: Hermann Haller und Rideamus / UA: Berlin 1921. Dir. Michail Jurowski, mit Josef Protschka, Julian Krüpel, Johannes Preißinger u.a. 2 CD o.J., Hamburger Archiv für Gesangskunst 30233
- Eduard Künneke, *Die große Sünderin* [1935]. Libretto: Katharina Stoll, Hermann Roemmer. Juli 1951, Nordwestdeutscher Rundfunk Köln (WDR). Dir.: Franz Marszalek, mit Rudolf Schock, Maud Cunitz, Helmi Rau u.a. – Eduard Künneke, *Die lockende Flamme*. Libretto: Paul Knepler, J.M. Welleminsky. Juni 1950, Nordwestdeutscher Rundfunk Hamburg (NDR). Dir.: Wilhelm Stephan, mit Hans Hubert Fiedler, Anneliese Rothenberger, Otto Albrecht u.a. 2 CD 2007, Membran 231710
- Eduard Künneke, *Lady Hamilton*. Operette in drei Akten [1926]. Libretto: Richard Bars & Leopold Jakobson. Köln, April 1953. Dir. Franz Marszalek, mit Anny Schlemm, Franz Fehringer, Willy Hofmann u.a. – Eduard Künneke, *Traumland*. Januar 1950. Dir. Wilhelm Stephan, mit Käthe Maas, Richard Holm, Anneliese Rothenberger u.a. 2 CD 2007, Gala GL 100.774
- Eduard Künneke, *Die lockende Flamme*. Romantisches Singspiel in acht Bildern von Paul Knepler und J.M. Welleminsky [1933]. Dir. Peter Falk, mit Rudolf Lukas, Birgit Fandrey, Zoran Todorovic u.a. 1 CD 1996, Capriccio 10753
- Eduard Künneke, *Der Tenor der Herzogin*. Operette in 3 Akten [1930]. Libretto von Richard Kessler nach Heinrich Ilgenstein. Aufgenommen im Dezember 1955 in Hamburg. Dir. Wilhelm Stephan, mit Kurt Wehofschitz, Colette Lorand, Christel Davenport u.a. 2 CD 2010, AfHO/Line Music 5.01330
- Eduard Künneke, *Traumland*. Operette in drei Akten [1941]. Libretto von Eduard Rhein. Aufgenommen 1950 in Hamburg. Dir. Wilhelm Stephan, mit Käthe Maas, Richard Holm, Anneliese Rothenberger. 2 CD 2011, AfHO/Line Music 5.01433

- Eduard Künneke, *Wenn Liebe erwacht* [1920]. Text: Hermann Haller und Rideamus (Fritz Oliven). Gesamtaufnahme. Funkfassung des ORF [1969]. Dir. Max Schönherr, mit Liesl Andergast, Toni Gerhold, Hugo Meyer-Welfing u.a. – *Hochzeit mit Erika*. Auszüge / NWDR 1950. 2 CD o.J., Hamburger Archiv für Gesangskunst 30188
- August Pepöck, *Der Reiter der Kaiserin*. Operette in fünf Bildern. Text: Robert Nästlberger nach dem Roman von Alfons Czibulka *Der Kerzelmacher von St. Stephan*. UA: Wien 1941. Gesamtaufnahme / Funkfassung des ORF / Aufnahme von 1963. 2 CD o.J., Hamburger Archiv für Gesangskunst 30123
- Fred Raymond, *Flieder aus Wien*. Operette in 7 Bildern. Libretto von Max Wallner und Hannes Reinhardt [1949]. Aufgenommen im Februar 1952 in Hamburg. Dir. Wilhelm Stephan, mit Hedda Heusser, Rupert Glawitsch, Ernst Arnold u.a. 2 CD 2011, AfHO/Line Music 5.01372
- Robert Stolz, *Frühling im Prater*. Operette in 2 Akten [1949]. Libretto von Ernst Marischka. Aufgenommen 1958 in München. Dir. Werner Schmidt-Boelcke, mit Liselotte Schmidt, Ferry Gruber, Gretl Schörg u.a. 2 CD 2011, AfHO/Line Music 5.01376
- Robert Stolz, *Himmelblaue Träume (Grüezi)*. Operette in 3 Akten [1934]. Libretto von Robert Gilbert und Armin L. Robinson. Aufgenommen im Mai 1954. Dir. Franz Marszalek, mit Benno Kusche, Herta Talmar, Peter Alexander u.a., 2 CD 2012, AfHO/Line Music 5.01597
- Robert Stolz, *Lang lang ist's her*. Operette in 3 Akten [1917]. Libretto von Bruno Hardt-Warden. Aufgenommen 1959 in Wien. Dir. Max Schönherr, mit Hertha Freund, Peter Hey, Toni Gerhold u.a. 2 CD 2011, AfHO/Line Music 5.01387
- Johann Strauss [sic] II, *Die Göttin der Vernunft*. Operetta in Three Acts [1897]. Libretto by A.M. Willner und Bernhard Buchbinder. Dir. Christian Pollack, mit Veronika Groiss, Manfred Equiluz, Kirlianit Cortes. 2 CD 2011, Naxos 8.660280-81
- Johann Strauss [sic] II, *Jabuka (Das Apfelfest)*. Operetta in Three Acts [1894]. Dir. Christian Pollack, mit Thomas Tischler, Wolfgang Veith, Michael Schober u.a. 2 CD 2007, Naxos 8.660216-17
- Franz von Suppé, *Lohengelb, oder die Jungfrau von Dragant*. Operetten-Parodie auf Richard Wagners *Lohengrin*. Text: Carl Costa und Moritz Anton Grandjean. UA 30. November 1870 im Carltheater, Wien. Gesamtaufnahme des WDR, Kölner Philharmonie, live 26. März 1988. Dir. Jan Stulen, mit Werner Rundshagen, Josefine Engelskamp, Ronald Pries u.a. – Paul Lincke, *Frau Luna* (Musikalische Gesamtaufnahme). Dir. Werner Schmidt-Boelcke, mit Ingeborg Hallstein, Willi Brokmeier, Maria Tiboldi u.a., 2 CD o.J., Hamburger Archiv für Gesangskunst 30221
- Carl Michael Ziehrer, *Die drei Wünsche*. Operette in einem Vorspiel und zwei Akten [1901]. Libretto: Leopold Krenn & Carl Lindau. Dir.: Herbert Mogg, mit Volker Vogel, Donna Ellen, Valeriy Serkin u.a. 2 CD 2009, cpo 77 404-2
- Carl Michael Ziehrer, *Der Fremdenführer*. Operette in einem Vorspiel und drei Akten. Text: Leopold Krenn und Carl Lindau. UA Wien 1902. Aufnahme der Wiener Volksoper. Dir.: Rudolf Bibl, mit Alois Aichhorn, Hans Obonya, Gisela Ehrensperger u.a. 2 CD o.J., Hamburger Archiv für Gesangskunst 30217

Namen

Das Register enthält Personennamen im Haupttext (ohne Fußnoten). Werktitel wurden gesondert erfasst.

A

- Ábrahám, Paul 9, 17, 34, 49, 94, 110, 150, 215, 221, 257, 261, 273, 275, 279, 283, 292, 313, 333
Adam, Adolphe 57, 124, 134, 148, 160, 178, 218
Adler, Hans 229
Adorno, Theodor W. 18, 31, 40, 42, 107, 199
Alighieri, Dante 304
Amberg, Charles 96, 108
Andersen, Hans Christian 179
Anfossi, Pasquale 77, 78
Ariosto, Ludovico 315
Ascher, Leo 253
Auber, Daniel François Esprit 45, 57, 124, 144, 218, 333, 346
Audran, Edmond 18, 57, 103, 122, 133, 138, 149, 165, 167, 193, 221, 223, 236, 247, 255, 271, 286, 287, 304, 328, 346
Ausfeld, Franz 232
Ayckbourn, Alan 157

B

- Bakonyi, Károly 168
Balzac, Honoré de 292
Barbier, Jules 52, 101, 129, 311
Barde, André 159, 208, 214
Bars, Richard 34
Baudelaire, Charles 245
Bauer, Julius 201, 226
Bayard, Jean-François 137
Bazin, François 39, 42, 221, 224, 347
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 45, 81, 117, 322
Becke, Eduard van der 87
Beczala, Piotr 8
Beer, Gustav 126, 166, 339
Behr, Carl 87
Bellini, Vincenzo 283
Benatzky, Ralph 9, 40, 50, 60, 92, 93, 96, 108, 127, 129, 131, 142, 143, 144, 162, 165, 172, 184, 199, 221, 232, 257, 274, 279, 287, 311, 336, 356, 358
Bender, Ludwig 14
Benn, Gottfried 34
Bergson, Henri 295, 302, 304, 322
Bernauer, Rudolf 48, 241, 341

Register

Berr, Georges 131, 184, 185
Bertal-Maubon (= Marcel Bertal, Louis Maubon) 114
Bertuch, Max 141
Bibo, Günther 158, 247
Bis, Hippolyte 52
Bizet, Georges 57, 114
Bloch, Ernst 43, 103
Blum, Robert 92, 142, 184
Boccaccio, Giovanni 135, 139, 151, 278, 320, 346, 355
Bodanzky, Robert 91, 131, 168, 171, 185, 232
Bohrmann-Riegen 127
Boieldieu, François Adrien 57, 80, 124, 172, 319
Bois, Curt 33
Bolten-Bäcker, Heinrich 251
Bolton, Guy 157
Bourget, Ernest 145
Boutonnier, B. 145
Brammer, Julius 44, 86, 107, 137, 205, 224, 232, 235, 248, 273, 318, 320, 346
Braun, Josef 128
Brésil, Jules-Henri 178
Breton, André 88, 342
Broch, Hermann 34
Bruckner, Ludwig 232
Buchbinder, Bernhard 183
Burnand, Francis Cowley 109, 304, 308
Busch, Wilhelm 171
Busoni, Ferruccio 301

C

Caillavet, Gaston de 46, 114, 133, 319
Carré, Fabrice 122
Carré, Michel 52, 101, 129
Carré, Robert 117
Carste, Hans 163, 258, 278
Casanova, Giacomo 346
Castiglione, Baldassare 299
Castiglione, Comtesse de (= Virginia Oldoini) 64
Cervantes, Miguel de 310
Chabrier, Emmanuel 238, 239, 247, 254, 271, 287, 305, 313, 320
Chamfort, Nicolas 207
Champfleury, Robert 114
Charell, Erik 93
Chevalier, Maurice 345
Chivot, Henri 137, 138, 221, 250
Christiné, Henri 114, 131, 147, 194, 318, 323, 358, 373, 375
Civinni, Guelfo 126
Clairville, Louis François 56

Clement, Victor 80
Costa, Karl 108, 125
Crémieux, Hector 107, 203
Croisset, Francis de 64, 127
Czibulka, Alfons von 123, 132

D

D'About, Edmond 130
Da Ponte, Lorenzo 322
Delacour, Alfred 169, 345
Delacroix, Eugène 129
Delestre-Poirson, Charles-Gaspard 35
Dellinger, Rudolf 132
Dénes, Oskar 17, 313
Dohm, Ernst 365, 367
Donizetti, Gaetano 58, 125, 135, 137, 143, 159, 186
Dörmann, Felix 232
Dorst, Tankred 15
Dostal, Nico 9, 96, 108, 127, 162, 283, 311, 357
Dumanoir (= Philippe François Pinel) 132
Dumas, Alexandre 130, 136, 170
Dupeuty, Charles-Désiré 145
D'Urfé, Honoré 169
Duru, Alfred 137, 138, 250
Duvernois, Henri (= Henri Simon Schwabacher) 114

E

Eckhardt, Fritz 82, 106, 249
Eco, Umberto 319
Eger, Rudolf 308
Ennery, Adolphe d' 132, 178
Eysler, Edmund 125, 252, 283, 286, 288

F

Fall, Leo 24, 33, 48, 79, 89, 92, 96, 125, 135, 141, 151, 156, 161, 163, 171, 172, 185, 205,
221, 224, 227, 234, 235, 246, 251, 255, 256, 260, 263, 264, 265, 267, 272, 275, 276,
279, 280, 284, 285, 286, 336, 338, 343, 346, 351, 353, 358, 362, 364, 370, 371
Farkas, Karl 87
Farnie, Henry Brougham 88
Felix, Oskar 140, 255
Felsenstein, Walter 320
Fernand, Ludwig 135
Ferrier, Paul 117
Feydeau, Georges 127, 212, 373
Feyer, Jacques 127

Register

Flers, Robert de 46, 64, 114, 127, 133, 319
Flotow, Friedrich von 124
Freud, Sigmund 46, 87, 88, 342
Freund, Julius 159, 335
Friedell, Egon 14, 17, 87, 150, 151, 152, 157, 364, 366, 368
Friedrich II. 132
Friedrich, Julius 232
Friedrich, Wilhelm 124
Fuchs, Willy 127, 283

G

Ganne, Louis 60, 97, 115, 123, 129, 195, 329, 345
García Gutiérrez, Antonio 309
Gavault, Paul 127
Genée, Richard 95, 106, 127, 128, 203, 260, 339, 344
Gilbert, Jean 128, 215, 230, 232, 257, 335, 342
Gilbert, Robert 90
Gilbert, William Schwenk 12, 48, 59, 78, 84, 90, 93, 94, 109, 127, 129, 137, 141, 157, 195,
196, 200, 292, 293, 294, 297, 299, 300, 301, 302, 304, 308, 315, 320, 332, 333, 343,
356, 369
Gille, Philippe 88
Girardi, Alexander 105, 106, 154, 197, 314
Gluck, Christoph Willibald 178
Goethe, Johann Wolfgang von 60, 61, 101, 129, 171, 218, 324, 346
Goetz, Curt 40, 41, 42, 107, 129, 143
Goetze, Walter Wilhelm 82, 88, 98, 140, 150, 158, 201, 230, 235, 247, 252, 255, 285, 286,
306, 342, 351
Goldoni, Carlo 198, 199
Gombrowicz, Witold 266
Gounod, Charles 52, 101
Gozzi, Carlo 198, 199
Grandjean, Moritz Anton 125
Granichstaedten, Bruno 50, 132, 163, 182, 202, 229, 232, 270, 342
Grétry, André Ernest Modeste 123
Grillparzer, Franz 51
Grimm, Jakob und Wilhelm 136, 182, 185, 191, 192
Grimm, Melchior 117
Grünbaum, Fritz 87
Grun, Bernhard 229
Grünwald, Alfred 34, 44, 86, 94, 107, 126, 137, 145, 166, 168, 205, 215, 224, 232, 235, 248,
261, 273, 283, 292, 318, 320, 339, 346
Guitry, Sacha 117, 193, 226, 241, 255, 256, 263, 272, 276, 282, 321
Guizot, François 64

H

- Haffner, Carl 344
Hagedorn, Friedrich von 171
Hahn, Reynaldo 64, 65, 68, 70, 71, 74, 77, 84, 92, 103, 104, 105, 117, 126, 214, 226, 255,
256, 276, 295, 321, 373, 375, 376
Halévy, Ludovic 35, 36, 45, 50, 78, 83, 107, 128, 160, 161, 203, 245, 250, 254, 264, 267,
309, 319, 332, 347, 351, 367, 368
Haller, Hermann 114, 134, 179, 252, 262, 272, 275
Hammerstein, Oscar 46
Hardt-Warden, Bruno (= Bruno Wradatsch) 121, 171, 180, 199, 232
Harms, Paul 140
Harnoncourt, Nikolaus 8
Haudecœur, Patrick 372, 376
Hauptmann, Gerhart 28
Heine, Heinrich 171, 251
Hennequin, Alfred 345
Henrion, Poly (= Leonhard Kohl von Kohlenegg) 95, 114, 148
Hentschke, Heinz 34, 85, 124, 162
Héroid, Ferdinand 45
Hervé (= Florimond Ronger) 13, 50, 114, 124, 140, 145, 154, 167, 217, 248, 252, 270, 273,
291, 311
Herzer, Ludwig 60, 145, 168
Herz, Peter 127, 283
Heuberger, Richard 96, 117, 246, 247, 256, 268, 269, 278, 279, 285, 336, 352
Heymann, Werner Richard 306, 376
Hirsch, Hugo 164, 342
Hoffmann, E.T.A. 148
Hofmannsthal, Hugo von 203, 361, 362
Hollaender, Friedrich 33
Homer 44, 106, 113
Hood, Basil 178
Hopp, Julius 339
Hugo, Victor 44, 78, 108, 170, 203

I

- Ibsen, Henrik 28
Igor, Fred 163

J

- Jacobson, Leopold 34, 128, 232, 241, 341, 342
Jaime, Adolphe 134, 259, 310
Jarno, Georg 129, 142, 183, 196, 220, 357
Jascha, Oskar 195, 215, 275, 351
Jenbach, Béla 121, 194, 224, 232
Jessel, Leon 79, 121, 214, 247, 283

Register

Jones, Sidney 100
Jouy, Etienne de 52
Juin, Carl 339
Jurinac, Sena 9

K

Kafka, Franz 10
Kálmán, Emmerich 9, 24, 26, 27, 44, 50, 79, 94, 101, 104, 105, 107, 126, 129, 130, 137, 140,
148, 155, 158, 164, 166, 168, 173, 180, 182, 193, 195, 200, 215, 216, 224, 226, 235,
240, 245, 248, 252, 258, 261, 263, 264, 279, 283, 293, 309, 312, 314, 337, 339, 351,
352
Katscher, Robert 87
Kattnigg, Rudolf 82, 106, 178, 179, 249, 258
Keller, Gottfried 129
Kerker, Gustav 150, 159, 163, 171, 225, 245, 268, 283, 344
Kern, Jerome 46
Kessler, Harry Graf 231
Kessler, Richard 50, 93, 128, 177, 178, 221, 281
Klemperer, Victor 103
Knepler, Paul 14, 176, 224, 260, 277, 281, 311
Knopf, Martin 87
Koerber, Adolf-Viktor von 232
Kollo, Walter 88, 171, 176, 260
Kollo, Willi 171
Koning, Victor 57
Korngold, Erich Wolfgang 14, 80, 88, 116, 145, 342, 351, 356, 365, 368
Kosky, Barrie 9, 10, 376
Kraus, Karl 47, 90, 196, 197, 198, 199
Krausz, Michael 272
Kreisler, Fritz 224
Kren, Jean 335
Krenn, Leopold 91, 131, 155, 202, 358
Künneke, Eduard 34, 50, 82, 91, 93, 94, 101, 104, 108, 114, 122, 128, 129, 134, 141, 167,
172, 175, 177, 179, 221, 234, 248, 252, 257, 260, 261, 262, 265, 267, 272, 275, 279,
280, 281, 287, 288, 322, 323, 333, 339, 340, 351, 354

L

Labiche, Eugène 127
La Fontaine, Jean de 98
Lammer, Patrick 364
Lapine, James 104
Lapointe, Armand 135
Lecocq, Charles 28, 29, 56, 57, 101, 135, 139, 155, 161, 186, 240, 242, 254, 259, 271, 278,
284, 287, 305, 311, 320, 322
Lehár, Franz 23, 50, 51, 57, 60, 61, 85, 89, 90, 91, 92, 93, 106, 114, 121, 122, 125, 126, 130,
132, 139, 142, 148, 151, 155, 156, 158, 160, 161, 185, 191, 194, 197, 198, 199, 200,

- 201, 215, 224, 225, 226, 229, 230, 232, 234, 241, 248, 250, 251, 252, 257, 258, 260,
263, 266, 267, 269, 270, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 288, 292, 308, 310,
313, 322, 323, 324, 328, 329, 340, 344, 346, 351, 353, 355, 361, 362, 373, 375
- Lemke-Matwey, Christine 376
Lemonnier, Pierre-René 177
León, Victor 24, 92, 96, 106, 114, 125, 130, 194, 197, 246, 264, 270, 345, 370, 371, 372
L'Épine, Ernest 107
Le Prince de Beaumont, Jeanne-Marie 179
Leterrier, Eugène 56, 161, 254
Leuven, Adolphe de 148
Lincke, Paul 251
Lindau, Carl (= Karl Gemperle) 91, 125, 131, 155, 178, 202, 252, 253, 283, 358
Löhner-Beda, Fritz 34, 60, 94, 215, 252, 253, 261, 266, 283, 292
Longos 218, 287
Lopez, Francis 105, 312, 373, 376
Lorentz, Lore 265
Lortzing, Albert 57, 127, 172, 218
Löwy, Jizchak 10
Lubitsch, Ernst 220
Ludwig, Heinz 87
Ludwig XVI. 254
Lunzer, Fritz 215, 253

M

- Mackeben, Theo 14
Mahler, Alma 361, 362
Malkowsky, Emil Ferdinand 82
Marischka, Ernst 130, 253
Marischka, Hubert 224
Marszalek, Franz 8, 364
Martos, Ferenc 168
Massary, Fritzi 272, 357, 361, 362, 363, 364
Massenet, Jules 132, 172
Maupassant, Guy de 82, 107, 352
May, Hans 87
May, Karl 110, 130
Meilhac, Henri 35, 36, 45, 50, 78, 83, 88, 128, 160, 161, 245, 254, 264, 267, 309, 319, 347,
351, 367, 368
Menander 45
Mendelssohn, Ludwig 232
Mendès, Catulle 136
Messenger, André 90, 101, 136, 140, 162, 172, 248, 263, 274, 282, 288, 316
Metastasio, Pietro 78
Métra, Olivier 64
Meyerbeer, Giacomo 35, 38, 50, 107, 125, 171, 172
Millaud, Albert 56, 250

Register

Millöcker, Carl 14, 45, 52, 80, 124, 137, 145, 155, 162, 177, 203, 225, 269, 277, 278, 293,
311, 317, 337, 341
Mirande, Yves 88, 208, 313
Mitchell, Georges 115
Moinaux, Jules 114, 167
Molière (= Jean-Baptiste Poquelin) 117, 170, 320
Monterroso, Augusto 319
Morgan, Paul 108, 143
Morton, Maddison 308
Mozart, Wolfgang Amadeus 55, 77, 78, 117, 171, 254, 256, 322
Müller, Adolf 24
Murger, Henry 74

N

Napoléon 253
Napoléon III 40, 64, 78, 231
Nästlberger, Robert 123, 132
Nedbal, Oskar 104, 121, 140, 151, 155, 176, 233, 281, 314, 338
Neidhart, August 121, 214
Nenning, Günther 34
Nestroy, Johann Nepomuk 56, 95, 125, 129, 162
Nietzsche, Friedrich 18, 19, 27
Norini, Emil 250, 260
Nuitter, Charles 278

O

Oesterreicher, Rudolf 128, 283, 342
Offenbach, Jacques 8, 14, 23, 27, 29, 31, 35, 37, 38, 45, 47, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 64, 72, 77,
78, 81, 83, 87, 98, 99, 101, 102, 103, 107, 108, 111, 113, 114, 125, 130, 131, 133, 134,
135, 136, 137, 139, 145, 146, 149, 155, 160, 161, 162, 167, 170, 171, 183, 190, 193,
195, 197, 198, 203, 216, 218, 219, 225, 227, 242, 244, 249, 250, 253, 256, 257, 258,
262, 264, 269, 272, 273, 277, 278, 285, 291, 292, 301, 304, 305, 306, 307, 309, 310,
311, 314, 316, 318, 326, 327, 328, 329, 332, 333, 334, 337, 338, 345, 347, 353, 362,
368
Okonkowski, Georg 335
Ordonneau, Maurice 123, 149
Ortmann, Willy 232

P

Pausanias 287
Pepöck, August 123, 132, 180, 288, 342
Perrault, Charles 50, 51, 136, 183, 309
Pestalozzi, Johann Heinrich 32
Petrarca, Francesco 220, 221
Petronius Arbitr, Gaius 309

Petsch, Hans 232
Pfitzner, Hans 18
Phidias 114
Pilz, C.G. 87
Planquette, Robert 57, 88, 124, 236, 237
Plautus, Titus Maccius 106, 218
Polgar, Alfred 17, 150, 151, 152, 157, 363
Pordes-Milo (= Alexander Siegmund Pordes) 158, 247
Porter, Cole 157, 246
Pougy, Liane de 22, 188
Prager, Willy 50
Prévost, Antoine-François 129
Proust, Marcel 19, 20, 21, 22, 23, 77, 200, 224
Puccini, Giacomo 66, 77, 115, 126, 322

Q

Queneau, Raymond 244
Quinson, Gustave 88, 313

R

Rabelais, François 114, 319
Racine, Jean 170
Radcliffe, Anne 170
Raimund, Ferdinand 89, 285
Raymond, Fred 34, 105, 124, 147, 338
Reichert, Heinz 85, 114, 148, 260
Reinhardt, Hannes 338
Reinhardt, Heinrich 115, 122, 143, 182, 247
Reinhardt, Max 14, 87, 364
Reiterer, Ernst 178, 253, 284
Renard, Paul 145
Rheinberg, Josef 140, 255
Rideamus (= Fritz Oliven) 114, 117, 134, 179, 242, 252, 262, 272, 275, 355
Robinson, A.L. 90
Robitschek, Kurt 33, 110
Roemmer, Hermann 354
Roger, Victor 117, 184
Romani, Felice 58, 283
Rossini, Gioachino 20, 35, 45, 52, 107, 171, 218, 246
Rousseau de Beauplan, Victor Arthur 148
Ruffini, Giovanni 159

S

Saint-Georges, Jules-Henri Vernoy de 137
Saint-Piat, Charles de 145

Register

- Saint-Rémy, M. de (= Charles de Morny) 107, 171
Saltenburg, Heinz 232
Sardou, Victorien 128, 135
Sassmann, Hanns 87, 365, 368
Schanzer, Rudolph 172, 224
Schaufert, Hippolyt August 140
Schiller, Friedrich 10, 63, 69, 126, 171, 339
Schmalstich, Klemens 232
Schmidt-Boelcke, Werner 8
Schmidt, Herbert 232
Schneider, Hortense 50, 188
Schnitzer, Ignatz 109
Schnitzler, Arthur 260
Schöller, Willy 232
Schönfeld, Alfred 335
Schönherr, Max 8
Schopenhauer, Arthur 20, 21, 219, 220, 221, 236, 240
Schreker, Franz 148
Schröder, Friedrich 85, 162
Schütz, Adolf 108, 143
Schwabach, Kurt 141
Schwenn, Günther 34, 85, 124, 162
Scribe, Eugène 35, 36, 80, 124, 144, 172, 319, 330, 332
Sedaine, Michel-Jean 123
Shakespeare, William 127, 136, 157, 169, 178, 318, 346
Sharp, Evelyn 116
Shaw, George Bernad 341
Simons, Moïse 52, 114, 172, 266, 321, 345
Sollar, Fabien 102, 243, 318
Sondheim, Stephen 104
Spewack, Bella 246
Spewack, Samuel 246
Stalla, Oskar 229
Steffan, Ernst 260, 277, 281, 311
Stein, Leo 24, 106, 114, 121, 125, 178, 194, 197, 283
Stephan, Wilhelm 9
Sterbini, Cesare 45
Stoll, Katharina 354
Stolz, Robert 85, 90, 91, 121, 130, 145, 168, 199, 232, 253, 271, 280
Strasser, Katharina 364
Straus, Oscar 8, 24, 25, 49, 87, 91, 101, 104, 117, 129, 134, 137, 140, 144, 156, 166, 176, 182, 215, 216, 224, 232, 241, 262, 263, 265, 273, 318, 328, 339, 341, 363, 373
Strauß, Johann 7, 24, 31, 56, 57, 79, 86, 94, 105, 106, 121, 127, 128, 157, 159, 160, 161, 169, 178, 183, 197, 198, 229, 262, 275, 278, 289, 292, 310, 314, 338, 346, 351, 355, 357, 358
Strauß, Josef 253
Strauss, Richard 8, 203, 361, 362
Strindberg, August 28, 194

- Sue, Eugène 130, 143
Sullivan, Arthur 48, 59, 78, 90, 93, 94, 98, 99, 109, 126, 129, 156, 178, 195, 196, 200, 269,
292, 293, 294, 295, 297, 298, 304, 308, 315, 320, 324, 333, 343, 369
Suppé, Franz von 14, 25, 79, 95, 108, 114, 119, 125, 145, 151, 157, 158, 196, 197, 229, 262,
270, 278, 287, 291, 320, 339, 341, 346

T

- Tann-Bergler, Ottokar (= Hans Bergler) 250, 260
Tauber, Richard 8, 322, 362
Terkal, Karl 9
Terrasse, Claude 86, 117, 133, 134, 319, 324
Thelen, Friedrich 91
Theokrit 217, 287
Thielemann, Christian 8
Thiers, Adolphe 64
Thomas, Ambroise 129, 143
Tréfeu, Étienne 134, 278, 310
Treumann, Karl 169
Treumann, Louis 197
Tucholsky, Kurt 214

U

- Uhland, Ludwig 63

V

- Vanloo, Albert 56, 161, 254
Vaucaire, Maurice 115
Vaughan Williams, Ralph 48, 116, 234
Verdi, Giuseppe 38, 44, 125, 126, 157, 309
Vergilius Maro, Publius 287
Verneuil, Louis 131, 184, 185
Voltaire (= François-Marie Arouet) 139, 341

W

- Wagner, Franz 106
Wagner, Richard 8, 28, 38, 49, 51, 53, 89, 97, 113, 120, 121, 122, 136, 177, 181, 191, 196,
198, 210, 236, 346
Waldberg, Heinrich von 246, 345
Waldenmaier, August Peter 14
Wallner, Max 338
Waltershausen, Hermann Wolfgang von 292
Walther, Oscar 132
Webber, Andrew Lloyd 157
Weber, Carl Maria von 317

Register

Weigel, Hans 108, 143
Welisch, Ernst 48, 172, 224
Welleminsky, Ignaz Michael 14, 176
Werau, A.A. 232
Wernicke, Herbert 10
Wiener, Hugo 370
Wildenbruch, Ernst von 190
Wilde, Oscar 207, 231
Wilder, Victor van 169
Wilhelm II. 341
Wilhelm, Julius 89, 115, 253
Wilhelm, Kurt 370
Willemetz, Albert 102, 131, 193, 208, 243, 306, 313, 318, 321, 375
Willner, Alfred Maria 85, 114, 131, 148, 185, 260, 266, 283
Winkler, Gerhard 351
Wodehouse, Pelham Grenville 157
Wolf-Ferrari, Ermanno 361
Wolff, Ludwig 87

Y

Yvain, Maurice 88, 154, 159, 165, 172, 208, 225, 247, 257, 313, 321, 342, 345, 373, 375

Z

Zangarini, Carlo 126
Zeller, Carl 99, 263, 265, 306, 340
Zell, F. (= Camillo Walzel) 95, 106, 128, 203, 260, 339
Ziehrer, Carl Michael 91, 131, 155, 202, 250, 358
Zola, Émile 188, 218, 229, 345

Werktitel

Das Register erschließt Werktitel im Haupttext sowie Werktitel von Operetten in den Fußnoten. Seitenzahlen, die auf Fußnoten verweisen, wurden kursiviert. Bei Operetten, Opéras comiques u.ä. wurde jeweils zusätzlich der Name des Komponisten angegeben.

A

- Adrienne* (Walter W. Goetze) 158, 235, 247
Agamemnon (Hervé) 252
À la recherche du temps perdu 19, 21, 200
L'Amour masqué (André Messager) 155, 241, 263, 272, 273, 282
Antony 170
Anything Goes (Cole Porter) 157
Arabella 203
Arizona Lady (Emmerich Kálmán) 82, 126, 166, 264, 339
Der arme Jonathan (Carl Millöcker) 52, 124, 162, 163, 168, 173, 317, 337, 339, 341
Arms and the Man 341
L'Astrée 169
Auf Befehl der Kaiserin (Bruno Granichstaedten) 91, 132
Auf der grünen Wiese (Jára Beneš) 103, 310
Autoliebchen (Jean Gilbert) 51, 335
Axel an der Himmelstür (Ralph Benatzky) 108, 143, 165, 166, 172

B

- Die Bacchus-Nacht* (Bruno Granichstaedten) 352
Die Bajadere (Emmerich Kálmán) 50, 66, 79, 173, 215, 216, 235, 235, 248, 263, 314
Ball im Savoy (Paul Ábrahám) 215, 313, 333
Eine Ballnacht (Oscar Straus) 139, 141, 156, 232, 246, 263
Banditenstreiche (Franz von Suppé) 14, 56, 145, 287, 287
Barbe-bleue (Jacques Offenbach) 8, 23, 50, 51, 56, 113, 133, 139, 195, 211, 225, 277, 305, 309, 318, 350
Le Barbier de Trouville (Charles Lecocq) 259
Il Barbiere di Siviglia 45, 246, 332
Der Bauer als Millionär 285
Bel Ami (Rudolf Kattnigg) 82, 106, 107, 249, 258
La Belle de Cadix (Francis Lopez) 105
La Belle Hélène (Jacques Offenbach) 14, 52, 56, 70, 72, 75, 87, 106, 113, 171, 172, 218, 242, 262, 271, 277, 291, 291, 316, 317, 319, 320, 330, 357, 364, 365, 367, 368
Belle Lurette (Jacques Offenbach) 131, 146, 155, 262
The Belle of New York (Gustave Kerker) 105
Der Bettelstudent (Carl Millöcker) 44, 53, 82, 83, 95, 128, 130, 137, 153, 159, 177, 225, 268, 269, 278, 293
Bezauberndes Fräulein (Ralph Benatzky) 127, 144, 146, 287, 336
Die blaue Mazur (Franz Lehár) 92, 121, 162, 194, 200, 226, 228, 230, 232, 232, 234, 263, 324

Register

- Die Blume von Hawaii* (Paul Ábrahám) 34, 49, 110, 150, 164, 215, 257, 261
Boccaccio (Franz von Suppé) 117, 128
La Bohème 66, 77, 115, 312
Le Bonheur, mesdames! (Henri Christiné) 375
Bouche à bouche (Maurice Yvain) 209
Les Brigands (Jacques Offenbach) 35, 37, 45, 125, 146, 250, 262, 294, 319, 333, 334, 347, 351
Brüderlein fein (Leo Fall) 89, 285
Buch der Lieder 171, 251
By Jeeves (Andrew Lloyd Webber) 157

C

- Le Cadi dupé* 177
Candide 341
Carmen 57, 114, 172
Le Carnaval des modistes (Komponist unbekannt) 351
Le Carnaval des revues (Jacques Offenbach) 93
Il Carnevale di Piripicchio (Ettore Spinelli) 351
Der Carneval (Karneval) in Rom (Johann Strauß) 7, 94, 128, 128, 216, 351, 355
Cartouche (Claude Terrasse) 57
Casanova (Ralph Benatzky) 106
La Chanson de Fortunio (Jacques Offenbach) 285
Un Chapeau de paille d'Italie 127
Le Château à Toto (Jacques Offenbach) 64, 78, 131, 188, 264, 316, 338
Ciboulette (Reynaldo Hahn) 64, 65, 65, 71, 76, 77, 77, 85, 105, 126, 172, 214, 249, 306, 346, 375
Clivia (Nico Dostal) 96, 108, 162, 311, 357
Les Cloches de Corneville (Robert Planquette) 124
Cloclo (Franz Lehár) 278
Le Cœur et la main (Charles Lecocq) 101, 139, 161, 322
Le Compositeur toqué (Hervé) 252
Le Comte de Monte-Cristo 130
Cox and Box (Arthur Sullivan) 109, 269, 304, 308
Croquefer (Jacques Offenbach) 134
Die Csárdásfürstin (Emmerich Kálmán) 33, 59, 84, 87, 90, 91, 121, 134, 154, 155, 194, 195, 248, 279, 293, 337

D

- La Dame blanche* 80, 124, 172, 319
Daphnis et Chloé (Jacques Offenbach) 268, 273
Decameron 135, 139
Dédé (Henri Christiné) 131, 194, 358
Design for Living 220
Les Deux aveugles (Jacques Offenbach) 153, 258, 259
La Diva (Jacques Offenbach) 50
Die Dollarprinzessin (Leo Fall) 116, 128, 151, 163, 164, 196, 227, 263, 284, 288, 336, 338

Dolly (Hugo Hirsch) 164, 342
Le Domino noir 124, 332
Les Dominos roses 345
Don Carlos 126
Don César de Bazan 132
Don Cesar (Rudolf Dellinger) 132
Don Giovanni 116, 156, 171, 332
Don Juan 117
Don Karlos 171
Donnerwetter, tadellos! (Paul Lincke) 93
Don Pasquale 159
Das Dorf ohne Glocke (Eduard Künneke) 33
Drei alte Schachteln (Walter Kollo) 88, 176, 200, 260, 276
Die Dreigroschenoper 368
Drei Walzer (Trois valse) (Oscar Straus) 77
Die drei Wünsche (Carl Michael Ziehrer) 91, 131, 155, 202
Die Dubarry (Carl Millöcker, Theo Mackeben) 14, 106

E

Une Éducation manquée (Emmanuel Chabrier) 254, 271, 287
Die Ehe im Kreise (Eduard Künneke) 104, 114, 122, 134, 172, 272, 275, 279, 323
Die elfte Muse (Jean Gilbert) 335
L'Elisir d'amore 58, 59, 135
Die Entführung aus dem Serail 55
L'Étoile (Emmanuel Chabrier) 107, 120, 238, 239, 247, 305, 313, 320
Eva (Franz Lehár) 8, 90, 130, 156, 185, 188, 248, 258, 279, 313, 323, 328, 340, 344

F

La Fanciulla del West 126
Fasching in Paris (Robert Winterberg) 351
Die Faschingsfee (Emmerich Kálmán) 24, 26, 27, 43, 85, 103, 111, 122, 148, 155, 193, 195,
 204, 226, 228, 245, 248, 283, 351, 352, 353, 354
Fatinitza (Franz von Suppé) 95, 119, 196, 339, 346
Faust 52, 171
Fédora 128
Fernande 128
Das Feuerwerk (Paul Burkhard) 40
Der fidele Bauer (Leo Fall) 8, 79, 96, 251, 264, 336, 370, 372
La Fille de Madame Angot (Charles Lecocq) 28, 30, 56, 135, 186, 186, 211
La Fille du régiment 137, 143, 186
La Fille du tambour-major (Jacques Offenbach) 137, 250, 345
La Finta giardiniera 77
Die Fledermaus (Johann Strauß) 23, 59, 77, 85, 94, 97, 126, 134, 151, 157, 172, 174, 216,
 263, 268, 269, 279, 291, 310, 345, 352, 364
Flieder aus Wien (Fred Raymond) 91, 105, 117, 217, 338
Der fliegende Holländer 103

Register

- Florestan I^{er} Prince de Monaco* (Werner Richard Heymann) 193, 306, 311, 373, 376
La Folle journée 117, 322
Die Försterchristl (Georg Jarno) 129, 142, 183, 196, 357
Fra Diavolo 36, 45, 144, 346
Frasquita (Franz Lehár) 85, 114, 155, 241, 260, 351
Frau Denise (Paroli) (Leo Fall) 135, 256
Eine Frau, die weiß, was sie will (Oscar Straus) 363
Der Frauenfresser (Edmund Eysler) 288
Die Frau im Hermelin (Jean Gilbert) 41
Frau Luna (Paul Lincke) 131
Die Frau ohne Schatten 198
Eine Frau von Format (Michael Krausz) 272
Der Freischütz 55, 317
Der Fremdenführer (Carl Michael Ziehrer) 131, 250, 358
Friederike (Franz Lehár) 117
Die Frösche 299
Frou-Frou les Bains (Patrick Haudecœur) 372, 372, 373
Frühjahrsparade (Robert Stolz) 252
Frühling (Franz Lehár) 50, 106, 225, 241, 252, 267, 269, 269, 308, 340, 358
Frühling am Rhein (Edmund Eysler) 252
Frühling im Prater (Robert Stolz) 130, 252, 253
Frühling im Wienerwald (Leo Ascher) 253
Frühlingsluft (Ernst Reiterer) 252, 284
Das Fürstenkind (Franz Lehár) 130, 194, 282

G

- Gasparone* (Carl Millöcker) 14, 45, 46, 56, 145, 145, 203, 260, 277, 281, 311
Die geborgte Frau (August Pepöck) 180, 185, 288
The Geisha (Sidney Jones) 100
Die gelbe Jacke (Franz Lehár) 292
George Dandin 170
Geschichten aus dem Wiener Wald 24
Die geschiedene Frau (Leo Fall) 24, 42, 125, 185, 234, 246, 265, 268, 272, 275, 276, 279
Die Gezeichneten 148
Giroflé-Girofla (Charles Lecocq) 35, 56, 57, 144, 161, 211, 240, 278, 311
Giuditta (Franz Lehár) 176, 188, 229
Glückliche Reise (Eduard Künneke) 141, 142, 234, 340
Der goldene Pierrot (Walter W. Goetze) 141, 351
Die gold'ne Meisterin (Edmund Eysler) 97, 286
The Gondoliers (Arthur Sullivan) 48, 85, 126, 137, 301, 320, 343, 356
Götterdämmerung 38, 53
Der Göttergatte (Franz Lehár) 106, 114, 121, 151, 158, 232, 263, 323
Die Göttin der Vernunft (Johann Strauß) 8, 132, 278
Gräfin Dubarry (Carl Millöcker) 22, 97, 155, 182, 336
Gräfin Mariza (Emmerich Kálmán) 9, 22, 86, 88, 97, 105, 174, 175, 182, 194, 204, 218, 260, 336, 337
Der Graf von Luxemburg (Franz Lehár) 60, 100, 132, 146, 279, 284, 351

- La Grande-Duchesse de Gérolstein* (Jacques Offenbach) 99, 101, 106, 160, 193, 218, 224, 262, 291, 306
Le Grand Mogol (Edmond Audran) 18, 138, 221, 223, 236, 328, 346
Gri-Gri (Paul Lincke) 251
Die große Sünderin (Eduard Künneke) 82, 159, 184, 255, 261, 354
Guillaume Tell 52, 171

H

- Hallo! Die große Revue!* (Paul Lincke) 93
Hänsel und Gretel 116
Hans, le joueur de flûte (Louis Ganne) 115, 149, 329
Hernani 203
Die Herzogin von Chicago (Emmerich Kálmán) 85, 107, 158, 164, 166, 200, 201, 336
Himmelblaue Träume (Grüezi) (Robert Stolz) 90
Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut 129
H.M.S. Pinafore (Arthur Sullivan) 48, 127, 137, 141, 157, 192, 195, 294, 301, 303, 324, 343
Hochsaison oder Die Kunst des Wasserlassens (Frou-Frou les Bains) (Patrick Haudecœur) 372
Hochzeit in Samarkand (Emmerich Kálmán) 130, 167, 177, 261, 281
Hochzeitsnacht im Paradies (Friedrich Schröder) 46, 85, 162
Das Hollandweibchen (Emmerich Kálmán) 180, 204, 248
Das hölzerne Herz (Rudolf Kattnigg) 178
Hugdietrichs Brautfahrt (Oscar Straus) 117
Les Huguenots 38

I

- Die ideale Geliebte* (Gerhard Winkler) 351
Ihre Hoheit die Tänzerin (Walter W. Goetze) 88, 228, 230, 235, 252, 253, 260, 286, 323, 355
L'Île de Tulipatan (Jacques Offenbach) 47, 102, 152, 330, 331, 356
Im weißen Rößl (Ralph Benatzky) 93
Indigo und die vierzig Räuber (Johann Strauß) 178
Into the Woods (Stephen Sondheim) 104
Iolanthe (Arthur Sullivan) 60, 94, 303, 304, 333
Isoline (André Messager) 48, 136, 179

J

- Jabuka* (Johann Strauß) 131, 153, 183, 358
La Jolie parfumeuse (Jacques Offenbach) 81, 161, 183, 228
Josefine Gallmeyer (Georg Knepler) 117
Joséphine vendue par ses sœurs (Victor Roger) 117, 117, 245
Le Joueur de flûte (Hervé) 114, 167
Le Jour et la nuit (Charles Lecocq) 121, 155, 161, 242, 242, 243, 277, 277, 284, 305
La Juive 332

K

- Die Kaiserin* (Leo Fall) 128, 171, 205, 255, 285, 351
Karnevalsrausch (Ludwig Renner, Edmund Kellner) 351
Die Kartenschlägerin (Franz von Suppé) 25
Katja, die Tänzerin (Jean Gilbert) 128, 215, 230, 257, 342
Die Kino-Königin (Jean Gilbert) 335
Kiss Me, Kate (Cole Porter) 92, 246
Kleider machen Leute 129
Der kleine König (Emmerich Kálmán) 168
Der König mit dem Regenschirm (Ralph Benatzky) 96, 162, 221, 274, 356
Künstlerblut (Edmund Eysler) 125, 283, 337

L

- Lady Hamilton* (Eduard Künneke) 34, 94, 101, 129
Là-haut (Maurice Yvain) 88, 313, 342, 345
Das Land des Lächelns (Franz Lehár) 23, 292, 362, 373
Die Landstreicher (Carl Michael Ziehrer) 116, 217, 250, 285
Lang lang ist's her (Robert Stolz) 121, 199
Leichte Kavallerie (Franz von Suppé) 79, 108
Der letzte Walzer (Oscar Straus) 104, 182, 232, 252, 263, 265, 363
Die Leute von Seldwyla 129
Libellentanz (Franz Lehár) 361, 362
Der liebe Augustin (Leo Fall) 48, 91, 141, 156, 168, 267, 343, 358, 364
Liebe im Dreiklang (Walter W. Goetze) 82, 159, 201, 247, 306, 342
Liebe im Schnee (Ralph Benatzky) 50, 60, 116
Lischen et Fritzchen (Jacques Offenbach) 98
Liselott (Eduard Künneke) 128
Die lockende Flamme (Eduard Künneke) 117, 175, 227, 228, 260, 333, 351
Lohengelb oder Die Jungfrau von Dragant (Franz von Suppé) 125
Lohengrin 121, 122, 123, 125
Lumpazivagabundus 129
Lump mit Herz (Hans Carste) 142, 163, 166, 258, 278
Der lustige Krieg (Johann Strauß) 79, 94, 121, 161, 314, 357
Die lustigen Nibelungen (Oscar Straus) 49, 52, 53, 60, 100, 102, 117, 122, 171, 216, 242, 355, 357
Die lustige Witwe (Franz Lehár) 77, 93, 99, 111, 155, 173, 174, 182, 197, 216, 227, 240, 263, 268, 373, 375

M

- Madame l'Archiduc* (Jacques Offenbach) 56, 160, 250
Madame Pompadour (Leo Fall) 33, 172, 224, 351, 353, 362
Madame Sans-Gêne 128, 135
Das Mädchen aus der Feenwelt 89
Mädi (Robert Stolz) 85, 271, 280
Der Maler von Florenz (Max Vogel) 147, 148

- Malwina* (Reynaldo Hahn) 69
Mam 'zelle Nitouche (Hervé) 13, 50, 106, 124, 140, 217, 250, 251, 265, 270, 273, 311, 313, 358
Männerlist größer als Frauenlist 177
Der Mann mit den drei Frauen (Franz Lehár) 51, 153, 201, 226, 227, 257, 276
Manon 172
Ein Märchen aus Florenz (Ralph Benatzky) 175
Le Mariage aux lanternes (Jacques Offenbach) 64, 278
Un Mari à la porte (Jacques Offenbach) 92, 160, 170, 337
Marietta (Walter Kollo) 141, 171
Martha 124
La Mascotte (Edmond Audran) 133, 138, 167, 193, 255, 271, 286
Maske in Blau (Fred Raymond) 34, 82, 124, 148
Ma sœur et moi 131
Meine Schwester und ich (Ralph Benatzky) 92, 130, 131, 142, 143, 144, 184, 192, 199, 257, 279, 358
Meister Martin der Kufner und seine Gesellen 148
Die Meistersinger von Nürnberg 121, 282
Mesdames de la Halle (Jacques Offenbach) 64, 97, 108, 135
A Midsummer Night's Dream 136
Mignon 129, 143
The Mikado (Arthur Sullivan) 84, 93, 99, 127, 137, 196, 302, 303, 315, 320
Miss Helyett (Edmond Audran) 165, 247, 287, 304
Mitislaw der Moderne (Franz Lehár) 139, 154, 263, 267, 270, 278, 281, 286, 323, 355
Die moderne Eva (Jean Gilbert) 336, 341
Monsieur Choufleuri restera chez lui le ... (Jacques Offenbach) 107, 171, 256
Les Mousquetaires au couvent (Louis Varney) 154
Mozart (Reynaldo Hahn) 117, 226, 255, 256
Les Mystères de Paris 130, 143
The Mysteries of Udolpho 170

N

- Eine Nacht in Venedig* (Johann Strauß) 106, 131, 351
Nakiris Hochzeit (Paul Lincke) 121
Die neue Galathee (Edwin Deny) 106
Die Nibelungen 191
Das Nibelungenlied 49, 52, 242
Notre-Dame de Paris 170
Les Nouveaux Messieurs 127
Le Nozze di Figaro 81, 117, 254, 256, 322

O

- Die oberen Zehntausend* (Gustave Kerker) 150, 154, 159, 163, 171, 225, 245, 268, 283, 286, 340, 344
Oberst Chabert 292
Der Obersteiger (Carl Zeller) 99, 265, 306, 324, 340

Register

L'Œil crevé (Hervé) 252
Old Chelsea (Richard Tauber) 50, 106
O mon bel inconnu (Reynaldo Hahn) 84, 103, 104, 276, 321
Operette 266
Der Opernball (Richard Heuberger) 96, 117, 246, 247, 256, 256, 268, 269, 278, 279, 285, 336, 345
Orlando Furioso 315
Der Orlow (Bruno Granichstaedten) 50, 163, 182, 202, 204, 229, 270, 342
Orphée aux enfers (Jacques Offenbach) 113, 277, 310, 311, 364, 366
Othello 127

P

Paganini (Franz Lehár) 56, 224
Der Page des Königs (Walter W. Goetze) 98, 140, 150, 255
Pantagruel 319
Paroli (Frau Denise) (Leo Fall) 135
Parsifal 181
Passionnément (André Messager) 90, 91, 101, 162, 172, 228, 273, 274, 274, 288, 316, 354
Pas sur la bouche (Maurice Yvain) 154, 159, 165, 172, 208, 208, 209, 209, 224, 225, 247, 257, 267, 272, 321
Patience (Arthur Sullivan) 137, 302, 320
Das Pensionat (Franz von Suppé) 154
La Périchole (Jacques Offenbach) 129, 132, 170, 262
Die Perlen der Cleopatra (Oscar Straus) 8, 101, 167, 171, 224, 241, 273, 311, 318, 320, 328, 332
Le Petit Duc (Charles Lecocq) 161, 254, 255, 287, 320
Der Petroleumkönig (Egon Friedell, Alfred Polgar) 17, 126, 150, 154, 338
Phèdre 170
Phi-Phi (Henri Christiné) 13, 97, 102, 149, 243, 245, 273, 318, 320, 323
Piccolino 128
Pique Dame (Franz von Suppé) 25
Il Pirata 283
Die Piraten (Richard Genée) 144
The Pirates of Penzance (Arthur Sullivan) 137, 144, 146, 156, 293, 294, 294, 297, 300, 302, 321, 333, 356, 369
The Poisoned Kiss (Ralph Vaughan Williams) 24, 48, 116, 234
Polenblut (Oskar Nedbal) 140, 151, 155, 176, 228, 233
Pomme d'Api (Jacques Offenbach) 326, 327
Le Pont des soupirs (Jacques Offenbach) 111, 193, 195, 203, 258, 272, 277, 307, 353
Le Postillon de Lonjumeau 124, 134, 160
La Poupée (Edmond Audran) 149
La Poupée de Nuremberg 148
La Princesse de Navarre 139
La Princesse de Trébizonde (Jacques Offenbach) 103, 149, 149, 155
Prinz Methusalem (Johann Strauß) 7, 86, 138, 169, 194, 275
Das Puppenmädel (Leo Fall) 259, 286

R

- Der Rastelbinder* (Franz Lehár) 91, 251, 270, 270
Die Räuber 339
Der Reiter der Kaiserin (August Pepöck) 91, 123, 132, 265, 342
Le Retour d'Ulysse (Hervé) 114
Revanche (Oscar Jascha) 195, 215, 265, 275, 351
Le Rêve d'amour (Camille Kufferath) 87
Le Rêve de Madame X (Toulmouche) 87
Richard Cœur de Lion 123
Der Ring des Nibelungen 122
Rip (Robert Planquette) 88, 236, 237
Rip van Winkle (Robert Planquette) 88
Ritter Pásmán (Johann Strauß) 56
Robert le Diable 172
Robinson Crusóé (Jacques Offenbach) 56
Le Roi des montagnes 130
Romeo and Juliet 169
La Rose de Saint-Flour (Jacques Offenbach) 64
Der Rosenkavalier 207, 231, 361, 362
The Rose of Persia (Arthur Sullivan) 98, 178
Die Rose von Stambul (Leo Fall) 33, 139, 161, 221, 235, 280, 346
La Route fleurie (Francis Lopez) 105, 106, 195, 312, 373
Ruddigore (Arthur Sullivan) 78, 302
Rund um die Liebe (Oscar Straus) 24, 25, 86, 91, 140, 141, 166, 176, 215, 339

S

- Salome* 231
Les Saltimbanques (Louis Ganne) 41, 60, 60, 97, 123, 129, 155, 195, 345
Satyricon 309
Scènes de la vie de bohème 74
Schach dem König (Walter W. Goetze) 140, 285
Die schöne Galathée (Franz von Suppé) 56, 95, 114, 148, 157, 262
Schön ist die Welt (Franz Lehár) 143
Der Schut 130
Das Schwarzwaldmädel (Leon Jessel) 79, 121, 214, 247, 280, 283
Semiramide riconosciuta 78
Show Boat (Jerome Kern) 46, 85
Siegfried 49, 121
Si j'étais roi 178
Le Sire de Vergy (Claude Terrasse) 46, 117, 134, 319
Sissy (Fritz Kreisler) 224
Le Soldat magicien (Jacques Offenbach) 167, 250, 278
So macht man Karriere (Nico Dostal) 127, 283
The Sorcerer (Arthur Sullivan) 137, 200, 302, 333
Das Spitzentuch der Königin (Johann Strauß) 7, 7, 117, 127, 160, 310, 345
Der Sterngucker (Franz Lehár) 266

Register

Die stumme Serenade (Erich Wolfgang Korngold) 80, 88, 116, 145, 351, 356
Die süßen Grisetten (Heinrich Reinhardt) 115, 122, 143, 148, 182, 247

T

Il Tabarro 126
Ta bouche (Maurice Yvain) 208
The Taming of the Shrew 178
Die Tangokönigin (Franz Lehár) 232
Die Tangoprinzessin (Jean Gilbert) 232
Tannhäuser 122
Die Tänzerin (Hans Petsch) 232
Die Tänzerin aus Liebe (Klemens Schmalstich) 232
Die Tänzerin Fanny Elßler (Bernard Grun, Oskar Stalla) 106, 229, 232
Die Tanzgräfin (Robert Stolz) 232
Der Tanz ins Glück (Robert Stolz) 232
Der Tanz um die Liebe (Oscar Straus) 232
Der tapfere Soldat (Oscar Straus) 86, 91, 262, 341
Tausendundeine Nacht (Ernst Reiterer) 176, 177, 178, 183
Der Tenor der Herzogin (Eduard Künneke) 50, 93, 221, 257, 280
Die Teresina (Oscar Straus) 129, 134, 144
Le Testament de Monsieur de Crac (Charles Lecocq) 284
Der Teufel auf Erden (Franz von Suppé) 154, 158, 228, 229, 270, 339, 341
Toi c'est moi (Moïse Simons) 52, 52, 114, 172, 266, 312, 321, 345
Die tote Stadt 342
Les Transatlantiques (Claude Terrasse) 57
Der Traum einer Nacht (Hans May) 87
Der Traum-Express (Robert Katscher) 87
Die Traumkomtesse (C.G. Pilz) 87
Traumland (Eduard Künneke) 87, 108, 279, 339
Der Traum vom Glück (Martin Knopf) 87
Les Travaux d'Hercule (Claude Terrasse) 86, 87, 114, 133, 313, 324, 357
La Traviata 125, 157, 204
Trial by Jury (Arthur Sullivan) 90
Tristan und Isolde 136, 236, 241
Trois valse (*Drei Walzer*) (Oscar Straus) 77, 373
Tromb-al-ca-zar (Jacques Offenbach) 145, 259
Il Trovatore 44, 97, 125, 203, 309
Turandot 198

U

Der unsterbliche Lump (Edmund Eysler) 179

V

Das Veilchen von Montmartre (Emmerich Kálmán) 50, 87, 106, 117, 129, 195, 248, 252, 258, 351, 358

- Venus in Seide* (Robert Stolz) 145, 168
Véronique (André Messager) 97, 140, 248, 263
Vert-Vert (Jacques Offenbach) 56, 154
Das verwunschene Schloß (Carl Millöcker) 80, 124
Der Vetter aus Dingsda (Eduard Künneke) 91, 179, 234, 240, 261, 265, 265, 288, 322, 344
Die Vielgeliebte (Nico Dostal) 85, 108, 108, 163
La Vie parisienne (Jacques Offenbach) 53, 60, 64, 64, 76, 83, 83, 85, 131, 162, 216, 227, 244, 253, 256, 257, 259, 267, 269, 307, 308, 326, 332, 337, 345
Viktoria und ihr Husar (Paul Ábrahám) 17, 34, 94, 221, 273, 275, 279, 282, 292
Der Vogelhändler (Carl Zeller) 263, 285
Le Voyage dans la lune (Jacques Offenbach) 225, 314
Le Voyage en Chine (François Bazin) 39, 42, 221, 224, 347

W

- Die Walküre* 121, 122
Die Walzerfee (Willy Ortmann) 232
Der Walzergraf (Willy Schöllner) 232
Die Walzerkomtesse (Ralph Benatzky) 232
Der Walzerkönig (Artur Marcel Werau) 232
Der Walzerkönig (Ludwig Mendelssohn) 232
Eine Walzernacht (Rudolf Gfaller) 232
Das Walzerparadies (Oscar Straus) 232
Ein Walzertraum (Oscar Straus) 87, 151, 166, 171, 232, 235
Walzerzauber (Herbert Schmidt) 232
Die Weber 28
Wenn Liebe erwacht (Eduard Künneke) 147, 248, 252, 262, 267, 287
Wiener Blut (Johann Strauß) 24, 228, 253, 263, 289
Wiener Frauen (Franz Lehár) 250
Der Wildschütz 172, 285
Wilhelm Meisters Lehrjahre 129
Die Winzerbraut (Oskar Nedbal) 104, 121, 281, 314, 338
Wo die Lerche singt (Franz Lehár) 8, 90, 125, 148, 269

Y

- The Yeomen of the Guard* (Arthur Sullivan) 59, 60, 129

Z

- Zampa* 45
Der Zarewitsch (Franz Lehár) 142, 176, 242
Die Zauberflöte 172
Der Zerrissene 162
Der Zigeunerbaron (Johann Strauß) 56, 63, 79, 82, 95, 95, 104, 109, 143, 158, 169, 173, 176, 180, 195, 197, 273, 285, 291
Zigeunerliebe (Franz Lehár) 89, 122, 160, 275
Der Zigeunerprimas (Emmerich Kálmán) 22, 94, 101, 121, 182, 227, 235, 240, 337, 338

Register

Zirkus Aimée (Ralph Benatzky) 40, 41, 91, 129, 143, 311

Die Zirkusprinzessin (Emmerich Kálmán) 44, 130, 137, 224, 248, 264, 293

Zizi (Eva dell'Aqua) 12



University
of Bamberg
Press

Viel geschmäht und lange vernachlässigt, wird die Operette seit einiger Zeit vom Publikum und den Theatern wiederentdeckt. Ausgehend von den Texten deutscher und französischer komischer Operetten von Offenbach bis Künneke und Benatzky entwirft das vorliegende Buch eine Phänomenologie des Genres. Aus Versatzstücken der bildungsbürgerlichen Tradition wie der zeitgenössischen Unterhaltungskunst konstruieren die Librettisten uneigentliche Geschichten, die Unvollkommenheit und Widersprüche der modernen Welt mit absurder Komik karikieren. Während die Operette das (in der Musik ausgedrückte) erotische Begehren stets ernstnimmt, wird dessen Erfüllung (in den besseren Stücken) zur als solche durchschauten, aber dennoch notwendigen Illusion; ironische Skepsis schließt utopisches Potential nicht aus. Wie das eng verwandte Märchen erweist sich die scheinbar simple Operette bei näherem Hinsehen als höchst raffiniertes und komplexes Gebilde.



eISBN: 978-3-86309-259-7



www.uni-bamberg.de/ubp