



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„So elend und so treu...“

Die Konstruktion und Funktion eines Zigeunerstereotyps  
und dessen Erscheinungsbild in der Wiener Operette  
(1885-1938) im soziologischen Kontext der Entstehung  
stereotyper Fremdbilder

Verfasser

Jan Christoph Jonas Liefhold

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, April 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Ass.- Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter



Meinen Eltern  
in dankbarer Verbundenheit gewidmet.



# Inhalt

<b>Vorwort</b> .....	9
<b>Danksagung</b> .....	12
<b>I. Einleitung</b> – „So elend und so treu ist keiner auf Erden...“ .....	15
<b>II. „Zigeuner“ sagt man nicht! Zur Begrifflichkeit</b> .....	22
<b>III. Romvölker in Europa – kulturhistorische Einordnung im Spiegel der gesellschaftlichen Entwicklung</b> .....	28
III.1 Auftauchen der Romgruppen in Europa und Herkunftslegenden .....	29
III.2 Die Zigeuner als kriminelle Randgruppe.....	34
III.3 Angebliche Religions- und Gottlosigkeit unter Zigeunern .....	36
III.4 Zwangsintegration der Zigeuner, Tradierung des Stereotyps und Zigeunermode .....	38
III.5 Integrationsversuche unter Maria Theresia und Zigeunerregulative im Spiegel der Aufklärung .....	42
III.6 Die frühe Zigeunerforschung und „Zigeunerwissenschaft“ .....	45
III.7 Das 19. Jahrhundert und die Romantisierung des Zigeunerstereotyps .....	49
<b>IV. Exkurs: Stereotype, Vorurteile und Diskriminierung im sozialpsychologischen Kontext</b> .....	57
IV.E.1 Vorurteil .....	57
IV.E.2 Stereotyp .....	58
IV.E.3 Diskriminierung .....	59
IV.E.4 Entstehung von Vorurteilen und Stereotypen .....	60
IV.E.6 Der Ultimative Attributionsfehler .....	61
IV.E.7 Blaming the victim, Scapegoating, Selffulfilling prophecy, die Theorie des realistischen Gruppenkonflikts und die Normative Konformität .....	62
IV.E.8 Fazit: Moderner Rassismus, Zigeunerstereotyp und Wiener Operette ...	63
<b>V. „Zigeunermusik“ – Zwischen Mythos und Phänomen</b> .....	65
V.1 Der Verbunkos und die Ursprünge der Zigeunerkapellen .....	68
V.2 Der Csárdás – Pièce de résistance der Wiener Operette.....	71
V.3 Die gesellschaftliche Stellung des Zigeunermusikers.....	72
V.4 Fazit – Zigeunermusik, Stereotyp und Wiener Operette.....	73

<b>VI. Das Zigeunerstereotyp – Betrachtung der wichtigsten Merkmale</b> .....	76
VI.1 Magie, Wahrsagerei und Zauberkunst.....	77
VI.2 Die Zigeunerin – Verführerisch, verführend und als „männlich“ konnotiert: Die Marginalisierte im Konflikt der Geschlechter.....	80
VI.3 Wie halten sie's mit der Religion? – Religiosität, Liebe und Ehe unter Zigeunern.....	86
VI.4 Der Zigeunerprimas – Geigenvirtuose und Popularmusiker .....	89
VI.5 „Ja, das Eisen wird gefüge...“ – „Zigeunerberufe“ .....	94
VI.6 Diebe, Gesindel, verbrecherische Nomaden – Zigeuner als die Kriminellen sui generis.....	97
VI.7 Fazit – Das Zigeunerstereotyp und seine Ausformungen im Spiegel der Zeit.....	99
<b>VII. Die Zigeunerromantik – Phänomen des Eskapismus</b> .....	100
<b>VIII. Die Entstehung der Operette als „Volksgenre“</b> .....	105
VIII.1 Die Wiener Operette – Walzersedigkeit, Nationalismus und Nostalgie...	110
VIII.2 Zur Problematik der Begrifflichkeit: „Goldene“ und „Silberne“ Operettenära.....	115
VIII.3 Operette im 20. Jahrhundert, „die ernstgemeinte Sinnlosigkeit“ .....	118
<b>IX. Der Werkkanon – Operetten der (Zigeuner-)Stereotype</b> .....	125
IX.1 Johann Strauß Sohn/Ignatz Schnitzer – <i>Der Zigeunerbaron</i> (UA: 1885, Theater an der Wien) .....	126
IX.2 Franz Lehár/Alfred Maria Willner und Robert Bodanzky: <i>Zigeunerliebe</i> (UA: 1910, Carl-Theater Wien) .....	128
IX.3 Emmerich Kálmán/Julius Wilhelm und Fritz Grünbaum – <i>Der</i> <i>Zigeunerprimas</i> (UA: 1912, Johann-Strauß-Theater Wien).....	129
IX.4 Emmerich Kálmán/Leo Stein und Béla Jenbach: <i>Die Csárdásfürstin</i> (UA:1915, Johann-Strauß Theater).....	130
IX.5 Franz Lehár/Alfred Maria Willner und Heinz Reichert: <i>Frasquita</i> (UA: 1922, Theater an der Wien) .....	133
IX.6 Emmerich Kálmán/Julius Brammer und Alfred Grünwald: <i>Gräfin Mariza</i> (UA: 1924, Theater an der Wien) .....	135
IX.7 Emmerich Kálmán/Julius Brammer und Alfred Grünwald: <i>Die Herzogin von</i> <i>Chicago</i> (UA: 1928, Theater an der Wien) .....	136
<b>X. Konstruktion des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette</b> .....	138
X.1. <i>Der Zigeunerbaron</i> (Johann Strauß/Ignatz Schnitzer) .....	138

X.1.1 Entstehungsgeschichte und Hintergrund .....	138
X.1.2 Konstruktion des Zigeunerstereotyps in <i>Der Zigeunerbaron</i> – Analyse des Librettos .....	142
X.1.3 Konstruktion des Zigeunerstereotyps in <i>Der Zigeunerbaron</i> – Analyse der Musik .....	164
X.1.4 Fazit: Der Zigeunerstereotypbaron .....	169
X.2. <i>Zigeunerliebe</i> (Franz Lehár/Alfred Maria Willner und Robert Bodanzky) .	170
X.2.1 Entstehung und Hintergrund .....	170
X.2.2 Konstruktion des Zigeunerstereotyps in <i>Zigeunerliebe</i> – Analyse des Librettos .....	172
X.2.3 Konstruktion des Zigeunerstereotyps in <i>Zigeunerliebe</i> – Analyse der Musik .....	187
X.2.4 Fazit: Zigeunerliebe – Lug und Trug .....	191
X.3 <i>Gräfin Mariza</i> (Emmerich Kálmán/Julius Brammer und Alfred Grünwald) .	193
X.3.1 Entstehung und Hintergrund .....	193
X.3.2 Konstruktion des Zigeunerstereotyps in <i>Gräfin Mariza</i> – Analyse des Librettos .....	195
X.3.3 Konstruktion des Zigeunerstereotyps in <i>Gräfin Mariza</i> – Analyse der Musik .....	203
X.3.4 Fazit: Spiel dazu, Zigeuner! .....	207
<b>XI. Die Funktion des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette .....</b>	<b>210</b>
<b>XII. Conclusio – Das Konstrukt „Zigeuner“ im Kausalzusammenhang mit der Wiener Operette.....</b>	<b>220</b>
<b>XIII. Schlusswort – Der Operette zum Geleit .....</b>	<b>231</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>233</b>
<b>Anhang .....</b>	<b>243</b>
Bildmaterial: Materialien der Archivrecherche;	
Landesarchiv Niederösterreich .....	243
Abstract .....	257
Abstract (engl.) .....	260
<b>Curriculum Vitae .....</b>	<b>261</b>



## Vorwort

Für die Theater- und Musikwissenschaftliche Forschung war die Operette lange Zeit kein Themengebiet von wissenschaftlichem Interesse. Als „leichte Muse“ und „seichte Unterhaltung“ wurde das Genre fast gänzlich im Schatten der Forschungsgebiete anderer performativer Disziplinen aus Sprech-, Musik- und Tanztheater vergessen und war für wissenschaftliche Analysen quasi nicht von Bedeutung. Erst in jüngster Vergangenheit wurde die Operette vermehrt auch in modernen wissenschaftlichen Diskursen verortet und abseits von der in jede Richtung ausgereizten Frage „Ist die Operette tot?“, die in Feuilleton und Fachpresse bis zur Erschöpfung diskutiert wurde, erforscht. Das „Chaos ohne die Kausalität“<sup>1</sup>, als das Karl Kraus die Operette bezeichnete, bietet jedoch auch für aktuelle Interessensgebiete der Kultur-, Sozial- und Geisteswissenschaft genügend Potential zur Erforschung in unterschiedlichen Diskursen, beispielsweise im Bereich der Genderstudies, Queer Theory, Medien- und Medialisierungsprozesse oder der Rassismusforschung.

Eine Besonderheit des Genres, die es vor allem für den historischen und soziokulturellen Kontext interessant werden lässt, ist die Tatsache, dass die Operette ab ihrer Entstehung eine volksnahe, aktuelle und gegenwartsbezogene Kunstform war, welche auf politische und gesellschaftliche Veränderungen sensibel reagierte und diese oftmals unverzüglich in ihren Werken rezipierte. Damit wird sie mehr noch als zum Zeitdokument zum Spiegel der europäischen Gesellschaft in einem Zeitraum von etwas mehr als hundert Jahren zwischen 1855 und ca. 1960.

Im gesellschaftlichen Verständnis ist die „leichte Muse“ vielfach noch fest verbunden mit Heimatkitsch, Paprikaromantik und Strassdiademen. Gerade deshalb ist es unerlässlich, ein reflektiertes Bewusstsein für das Genre und seine Werke zu entwickeln, und das bedeutet den kulturhistorischen Kontext, in dem es entstand, stets mitzudenken. Dieses Bewusstsein fehlt, betrachtet man aktuelle Operetteninszenierungen, leider zu häufig.

Gerade die „Wiener Operette“, die sich ab 1860 entwickelte und noch bis in die Nachkriegszeit nach 1945 neue Stücke zur Uraufführung brachte, behandelt in

---

<sup>1</sup> <http://www.textlog.de/40003.html> (Zugriff: 21. 03. 2014)

einer Vielzahl von Werken die Figur des „Zigeuners“. Aufgrund der geographischen, politischen, kulturellen und historischen Nähe zwischen Österreich und seinen osteuropäischen Nachbarstaaten, welche im gesellschaftlichen Bewusstsein als „Heimat der Zigeuner“ verankert sind, erscheint dies im kulturhistorischen Kontext prima vista nachvollziehbar. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch offenbar, dass es sich bei den entsprechenden „Zigeunerfiguren“ in den Operetten ausschließlich um stereotype Fremdbilder handelt, welche die Mehrheitsgesellschaft in ihrer Entwicklung seit der frühen Neuzeit über die Marginalgruppe der Romvölker gebildet und tradiert hat. Diese stereotypen Fremdbilder konnten sich bis in die Gegenwart überliefern und werden in der Aufführungspraxis der Wiener Operette häufig unreflektiert weitervermittelt. Das erkenntnisleitende Interesse dieser Arbeit war es also zu erörtern, wie das Stereotyp „Zigeuner“ im soziologisch-historischen Zusammenhang zu verorten ist, wie es im kulturellen Repertoire tradiert, und schließlich im 19. und 20. Jahrhundert in den Werken der Wiener Operette konstruiert und funktionalisiert wurde. Dahinter stand der Gedanke, einen Beitrag zum reflektierten Umgang mit dem Genre der Wiener Operette zu leisten und der wissenschaftlichen Erforschung des Massenkulturphänomens Operette einen theoretischen Ausblick zu bieten, besonders im Kausalzusammenhang mit Rassismusforschung und Antiziganismuskritik. Die stereotypen Fremdbilder über Romgruppen in Europa, die im gesellschaftlichen Repertoire bis heute virulent sind, müssen besonders im Zusammenhang mit einem verbreiteten Kunstgenre kritisch betrachtet und hinterfragt werden.

Die Literaturlage zur Thematik der Konstruktion und Funktion des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette war denkbar prekär. Es findet sich ausreichend Literatur zur Konstruktion des Zigeunerstereotyps in Europa, ebenso einiges wissenschaftliches Material über die Kunstform Operette. Außerdem können sozialpsychologische Studien zum Entstehen von Vorurteilen, Stereotypen und Diskriminierungen recherchiert werden, ebenso wie Aufarbeitungen des juristischen Aspekts (Gesetze, Erlässe etc.) die Romgruppen in Europa betreffend. Eine wissenschaftliche Zusammenführung dieser Teilgebiete konnte jedoch bei der Recherche und Entstehung dieser Arbeit (noch) nicht ausfindig gemacht werden. Es war also eine Hauptaufgabe, einen Konsens zu finden, der die unterschiedlichen wissenschaftlichen Bereiche der

Theater- und Musikwissenschaft, Soziologie, Kulturgeschichte, Sozialpsychologie und Kultur- und Sozialanthropologie mit Analysen der einzelnen Operetten, sprich deren Partituren und Libretti, verbindet.

Da die Wiener Operetten, die in dieser Arbeit behandelt bzw. analysiert werden, alle im Zeitraum zwischen 1885 und 1928 entstanden und uraufgeführt wurden, jedoch auch einige Werke der frühen 30er Jahre in die Betrachtung miteinbezogen wurden, erschien es sinnvoll, den wissenschaftlichen Fokus zeitlich einzugrenzen und zwischen 1885 und 1938 zu verorten. Diese Zeitspanne ergibt sich aus dem dem Uraufführungsjahr der Operette *Der Zigeunerbaron*, derjenigen Wiener Operette, in welcher zum ersten Mal ein Zigeunerstereotyp bedeutenden Umfangs konstruiert und funktionalisiert wird, und dem Jahr des „Anschlusses“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland. Durch den „Anschluss“ an das Deutsche Reich, welches schon seit den Nürnberger Gesetzen 1935 über Regulative zu Maßnahmen gegen ethnische Minderheiten, unter anderen auch Sinti und Roma, verfügte, verschoben sich nun auch in Österreich die Parameter im Umgang mit den Romgruppen. Da dieser zusätzliche Blickwinkel den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wird der Umgang mit der sogenannten „Zigeunerfrage“ in Zusammenhang mit der Operette im Dritten Reich hier ausgeklammert. Dieser Aspekt wäre allerdings für eine weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Thematik interessant und bietet Raum für eine gesonderte Forschung, da z.B. noch 1934 (!), als die Angehörigen der Romgruppen in Deutschland und Österreich schon von den Nationalsozialisten drangsaliert wurden, der Operettenfilm „Zigeunerblut“, in dem das Zigeunerstereotyp verherrlicht wird, erfolgreich Premiere hatte. Die Aufarbeitung der Spielpläne deutscher und österreichischer Operettenhäuser und der Verordnungen der Reichskulturkammer könnten hier Grundlage für eine Forschung über die Aufführungspraxis von „Zigeuneroperetten“ unter nationalsozialistischer Herrschaft sein.

Zu Gunsten der Lesbarkeit muss in dieser Arbeit weitestgehend auf eine geschlechtsneutrale Formulierung verzichtet werden bzw. wird diese nur dort angewendet, wo sie für das Verständnis der Zusammenhänge unerlässlich erscheint.

## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die durch ihre fachliche und persönliche Unterstützung einen Beitrag zum Entstehen dieser Arbeit geleistet haben.

In erster Linie gilt dieser Dank meinen Eltern, die mir während meines Studiums stets verlässlich, unterstützend und verständnisvoll zur Seite standen.

Ich danke überdies meiner wissenschaftlichen Betreuerin Ass.- Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter für ihr engagiertes Bemühen um diese Arbeit.

Dem Landesarchiv Niederösterreich und dem Archiv der Wienbibliothek danke ich für die Unterstützung bei der Recherche von Originaldokumenten; überdies dem Verlag Josef Weinberger für die freundliche Zurverfügungstellung von Textbüchern und Libretti.

Mein besonderer Dank gilt auch meinen Lektorinnen Katharina Baumgartner (BA, BA), Vera Kellen (MSc) und Susanne Remesch (BA).

### **Rechtlicher Hinweis**

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

„Zwei Vorstellungen verbinden sich in unseren Gedanken mit dem Wort Zigeuner, eine, die ihren Ursprung in romantischen Balladen und sentimental Operetten hat und die Zigeuner von Liebe, Wein und Geigenspiel stolz und frei leben läßt, die andere, realistischere, die sie als Landplage kennt, wie Hagelschlag und Heuschreckenschwärme, der Schreck der Bauern, die vor ihrem Erscheinen die Hunde loslassen. Man muß zugeben, die zweite Auffassung kommt der Wahrheit näher.“

(Arbeiter Zeitung, 12. 02. 1933)



## I. Einleitung

**„So elend und so treu ist keiner auf Erden...“**

„So elend und so treu ist keiner  
Auf Erden wie der Zigeuner:  
O habet acht –  
Habet acht –  
Vor den Kindern der Nacht!“

Saffi in *Der Zigeunerbaron*

„...wie der Zigeuner“. In diesen ersten Worten der Arie des Zigeunermädchens Saffi aus der Operette *Der Zigeunerbaron* von Johann Strauß, die 1885 im Theater an der Wien uraufgeführt wurde, spiegelt sich nicht nur das ambivalente Verhältnis der (österreichischen) Mehrheitsgesellschaft zu „ihren Operettenzigeunern“, es wird hier vielmehr auch das Klischeebild des „Zigeuners“ und die stereotype Verhandlung einer ethnischen Minderheit im Kunstgenre, nämlich der (Wiener) Operette greifbar. Gerade in denjenigen Operetten, die im Österreich der k&k-Monarchie entstanden sind, wird der Zigeuner gerne und häufig auf die Bühne gebracht, „zigeunerische“ Klänge finden Eingang in die Komposition und die „Zigeunerromantik“, die vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa in nahezu allen Kunstgattungen zum Ausdruck kam, ist hier geradezu allgegenwärtig. Nun ist man geneigt, dies als *Couleur locale* eines Vielvölkerstaats zu verstehen, in dem, vor allem in den östlichen Gebieten, viele Romgruppen beheimatet waren und die sich, auf Grund des allgemeingültigen Klischees von ihrer schwungvollen Musik und von ihrer freien, zugleich geheimnisvollen, unheimlichen und schillernden Lebensweise besonders für ein volksnahes Genre wie die Operette zur Darstellung eignen.

Doch ist es ein wahrhaftiges Abbild von Roma (und Sinti), das sowohl die Problematik der Marginalisierten und häufig Verachteten als auch ihre reale Kultur und Lebensweise zum Thema der Handlung macht? Ist es nicht vielmehr ausschließlich ein artifizielles Fremdbild und, vor allem in Hinsicht auf die gleichgeschaltete Darstellung des „Zigeuners“ in Operetten verschiedener

Komponisten und Librettisten, ein Stereotyp, das hier als realistische Darstellung einer Volksgruppe repräsentiert wird?

Wenn Saffi in ihrer Arie singt „Mann gib acht auf dein Pferd, Weib gib acht auf dein Kind“ so ist dies Ausdruck von „Zigeunerstereotypen“, die sich über Jahrhunderte in der europäischen Kultur manifestiert haben und zur Zeit der Entstehung des *Zigeunerbarons* in einem Maße im kulturellen und gesellschaftlichen Repertoire verankert waren, dass es in dubio pro reo der Autorenschaft Johann Strauß und Ignatz Schnitzer nicht bewusst gewesen sein dürfte, dass sie in ihrem Werk realitätsferne, stereotype Fremdbilder, maskiert von Walzersedigkeit und Cymbalklängen, auf die Bühne bringen. Diese Bilder müssen heute entschieden mit dem Rassismus-Begriff in Verbindung gebracht werden.

„Denn man wird zurecht annehmen können, daß ein Komponist oder ein Librettist mit den musikalischen und sprachlichen Codes und Inhalten seiner eigenen und nicht mit jenen einer anderen Zeit zu argumentieren wußte; er bediente sich all jener Elemente und ‚Vokabeln‘, die sich in seinem unmittelbaren und weiteren sozio-kulturellen Umfeld vorfanden, die also zum kulturellen Instrumentarium seiner Zeit und seiner Umgebung gehörten.“<sup>2</sup>

Ebenso geschieht es in jeder einzelnen der in dieser Arbeit behandelten Operetten des Werkkanons. Ob man nun die rassige Zigeunerin *Frasquita* von Franz Lehár und den Librettisten Alfred Maria Willner und Heinz Reichert auf der Bühne tanzen sieht oder den schmachtenden Tassilo in der *Gräfin Mariza* von Emmerich Kálmán, Julius Brammer und Alfred Grünwald „Komm Zigan, spiel mir was vor“ singen hört – sobald bei einer Wiener Operette von „Zigeunern“ gesprochen wird, kann man davon ausgehen, dass es sicher nicht um real existierende Romgruppen im Gesamtstaat geht, sondern dass vielmehr „Zigeuner“ dargestellt werden: das stereotype Fremdbild einer ethnischen Minderheit, dass im Bewusstsein der europäischen Mehrheitsgesellschaft seit dem 15. Jahrhundert basierend auf Vorurteilen und Ablehnung gegen eine Marginalgruppe gewachsen ist.

Das Konstrukt „Zigeuner“ prägt eine Vielzahl von Operetten. In unmittelbarer Weise natürlich in Stücken wie dem *Zigeunerbaron* oder dem *Zigeunerprimas* (Musik von Emmerich Kálmán, Libretto von Fritz Grünbaum und Julius Wilhelm),

---

<sup>2</sup> Csáky, Moritz: Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität. Wien: Böhlau Verlag, 1996. S. 27.

wo das betreffende Wort „Zigeuner“ schon im Titel präsent ist, aber auch in Operetten wie der *Csárdásfürstin* (Kálmán/Leo Stein und Bela Jenbach), wo die „Zigeuner“ nur zitiert werden und sogenannte „Zigeunermusik“ in die Komposition einfließt. Es erscheint also logisch zu fragen, welche besondere Position die Romgruppen in der österreichischen Gesellschaft einnahmen, sodass in der Zeit ab Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum „Anschluss“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland 1938 in continuo Operetten produziert wurden, in denen das Zigeunerstereotyp auf der Bühne behandelt wurde. Ob die Operette generell nur Klischees und Stereotype von allen ihren Protagonisten zeigt, scheint dabei nebensächlich, da in Hinsicht auf die Romgruppen zusätzlich ein rassistischer Aspekt augenscheinlich wird. Die Darstellung von „Zigeunern“ und „Zigeunerkultur“ als Betrachtungsgegenstand überwiegt an Immanenz gegenüber der Klischeedarstellung beispielsweise eines Gefängniswärters Frosch in der „Fledermaus“, den man z.B. als das stereotype Abbild eines alkoholkranken österreichischen Beamten verstehen kann.

Selbstverständlich sind ein Verständnis des Massenkulturphänomens „Operette“, sowie auch die Erörterung der Ursprünge und Ausbildung von Zigeunerstereotypen unerlässlich bei der Beschäftigung mit der Frage nach der Konstruktion und Funktion von Zigeunerstereotypen in der Wiener Operette. Wie sind Zigeunerstereotype in der europäischen Majorität entstanden und welche Transformation haben sie erfahren, bis sie schließlich im 19. und 20. Jahrhundert zum Gegenstand des Genres Operette wurden? Wie wurden sie eigens für diese passend gemacht? Vereinfacht ausgedrückt beschreibt dies das Spannungsfeld, in welchem sich die Thesen dieser Arbeit bewegen. Die Analyse der Stereotype, die in den jeweiligen Operetten des Werkkanons sowohl in musikalischer als auch in dramaturgischer Hinsicht relevant sind, ist dabei ebenso wegweisend wie die Auseinandersetzung mit der Funktion und den sich daraus ergebenden Folgen der stereotypen Darstellung von Romgruppen im Operetten-Theater.

Gerade die Operette muss als „Kind ihrer Zeit“ verstanden werden, weshalb es naheliegend ist, parallel zur Betrachtung der Ausgestaltung des Zigeunerstereotyps auf der Bühne auch einem soziologischen Aspekt Raum zu geben und die Position von Romgruppen in der Gesellschaft der Doppelmonarchie näher zu untersuchen. Hierbei kann von der Frage ausgegangen werden, warum es für die Mehrheitsgesellschaft interessant

gewesen sein könnte, in diesem volksnahen Genre überhaupt einen Fokus auf das Stereotyp „Zigeuner“ zu setzen. Wenn man den „Zigeuner“ als persona non grata des Vielvölkerstaates begreift, scheint es berechtigt, sich zu überlegen, warum der „Outcast“ zum Gegenstand einer kommerziellen Unterhaltungsindustrie wurde, was die Operette zu Zeiten ihrer Hochkonjunktur ja de facto war. Aus dieser Überlegung erschließt sich recht geradlinig, warum nicht ein authentisches Bild der Marginalgruppe, sondern ein verzerrtes und verkitschtes Klischeebild, ein „Zigeunerbild“ präsentiert wurde. Die Missstände, in denen die Romgruppen teilweise bzw. überwiegend lebten, wurden ebenso außer Acht gelassen wie die Tatsache, dass die meisten Romgruppen zur Zeit der Entstehung der hier kanonisierten Operetten schon fast zur Gänze sesshaft und an die Mehrheitsgesellschaft angegliedert waren und nicht im sprichwörtlich gewordenen „grünen Wagen“ durch die Lande zogen. Die Realität war aber nicht umfassend publikumstauglich, und deshalb wurde sie für die Operettenbühne entsprechend beschönigt. Davon ausgehend lässt die schon angesprochene Tendenz zur *Couleur locale*, die in der Kunst der Romantik immer wieder als Folie für die eigene Gesellschaft diente, eine Art „Zigeuner-Mode“ denkbar werden, die sowohl musikalisch als auch dramaturgisch den Geschmack des Publikums rund um das *Fin de siècle* traf.

Bei genauerer Betrachtung scheint dies allerdings eine zu einfache Antwort auf die Frage, warum der „Zigeuner“ überhaupt in der Operette auftaucht. Die Art und Weise, wie in Handlung und Komposition mit „Zigeunerischem“ verfahren wird, lässt vielmehr darauf schließen, dass die Zigeunerstereotype in der Gesellschaft so obligat waren, dass sie nicht zuletzt vom Publikum der Wiener Operette für bare Münze genommen wurden. Die Funktion des Zigeunerstereotyps mag also, in Ansätzen und sehr vereinfacht formuliert, Ausdruck einer gewissen Mode oder vielmehr einem großösterreichischen Eskapismus entsprechen; seine Konstruktion hingegen ist mehr als eine Mode: sie ist das Produkt einer jahrhundertelangen Ausgrenzung und Verfolgung von Romgruppen durch die Mehrheitsgesellschaft in Europa, die in der Wiener Operette weiterlebt. Die akribische Konstruktion des Zigeunerstereotyps, die in der Mehrheitsgesellschaft über Jahrhunderte hinweg stattfand, ist also *conditio sine qua non* für die Funktion, die diesem in der Operette zukommt. Es geht hier nicht in erster Linie darum, den Konflikt zwischen zwei differierenden Gesellschaftsformen

darzustellen, wie das etwa in stereotypisierenden Operetten wie beispielsweise dem *Land des Lächelns* (Lehár/Herzer, Löhner-Beda, Léon) oder der *Blume von Hawaii* (Ábráham/Flödes, Grünwald, Löhner-Beda) der Fall sein mag. Bei den Wiener Operetten, die in irgendeiner Weise „Zigeuner“ zitieren oder darstellen, ist davon auszugehen, dass das Stereotyp ein gewichtiger Teil des Gedankenguts der Gesellschaft war, in der sie entstanden sind. Von Rassismus zu sprechen, bedeutet hier sowohl den Sozialchauvinismus der österreichischen Majorität im 19. und frühen 20. Jahrhundert mitzudenken als auch eine lange Kette von Stereotypenbildung miteinzubeziehen. Die Konstruktion des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette ist ergo nur die „Spitze des Eisbergs“, ein Zeuge davon, dass noch in der Moderne immer wieder unreflektiert auf Stereotype zurückgegriffen wird, die in der Gesellschaft seit mehreren Jahrhunderten bestehen. Dass diese Stereotype nicht hinterfragt wurden und sich über die Zeit ihres Bestehens nur geringfügig verändert haben, lässt die Lücke zwischen der dargestellten und der tatsächlichen Realität zur Entstehungszeit der Wiener Operetten immens werden.

Interessant wird diese Tatsache, wenn man sich des Charakters der Operette bewusst wird, die als ein Genre zu verstehen ist, dass sich dezidiert mit gesellschaftlichen Belangen und Problemen ihrer Zeit auseinandersetzt. Ein Beispiel: In der *Csárdásfürstin*, die ihre Premiere 1915, also mitten im Ersten Weltkrieg erlebte, wird sowohl eben dieser Weltkrieg und die Haltung der Gesellschaft zum Krieg, die Rolle der modernen, sich emanzipierenden Frau als auch die Borniertheit der österreichischen Aristokratie in der untergehenden Habsburgmonarchie thematisiert. Brandaktuelle Themen also, mit denen sich das Publikum täglich auseinandersetzte. Gleichzeitig wird der „Zigeuner“ dargestellt, wie es ihn, wenn überhaupt je, 1915 sicher nicht gegeben hat: als höriger Musikant, der in einer Art zufriedener Abhängigkeit zur Mehrheitsgesellschaft aufspielt und diese mit einem „Feuercsárdás“ auf andere Gedanken bringt. Der Csárdás, das Aufspielen für den „Gadzo“ (das Romanes-Wort für den Angehörigen der Mehrheitsgesellschaft), die Stilisierung zum käuflichen Dienstleister – all dies sind Auswüchse des tradierten Zigeunerstereotyps. Sicher gab es in der Realität Zigeunerkapellen, die bei Festlichkeiten oder in Gasthäusern etc. aufspielten, aber sie spielten hier keine originäre Roma-Musik (un diesen Eindruck will die Operette vermitteln), sondern das, was der Gadzo als

„zigeunerisch“ hören wollte. Damit lebten einige Angehörige der Romgruppen in Österreich als Unterhalter gewissermaßen ihr eigenes Stereotyp. Dieses wurde dann wiederum in der Operette nicht zum Abbild einiger weniger Roma, sondern zum Klischeebild für eine ganze Volksgruppe stilisiert, sodass der Zuschauer geradezu davon ausgehen muss, dass jeder Rom und jede Romni mit seiner/ihrer Geige durch die Welt zieht und überall sein/ihr musikalisches Talent verkauft.

„Musiker, Spielleute und Tänzer sind einerseits keineswegs erfunden und andererseits doch konstruiert“<sup>3</sup>. Die Konstruktion des Zigeunerstereotyps geschieht prima vista nicht erst in der Operette, nichtsdestoweniger wird es hier weiter tradiert, verfestigt und ausgeformt.

Zum Verständnis dieses Phänomens ist es auch notwendig, sich den Ablauf der Konstruktion von Stereotypen vor Augen zu führen. Ein sozialpsychologischer Exkurs ist deshalb in diese Arbeit ebenfalls eingeflossen. Die Operette steht chronologisch gesehen sicher nicht am Anfang der Konstruktion von Stereotypen über Zigeuner, aber sie nimmt als Kunstgattung doch einen gewissen Stellenwert ein, da sie eindeutig die vorhandenen Stereotype auf die Bühne bringt und sich als Kunstform damit in der Verantwortung sehen muss, diese dadurch zu verbreiten, weiter zu verfestigen und zu tradieren.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass im Gegenstand der Forschung, nämlich den Wiener Operetten, die zwischen 1885 und 1938 entstanden, ausschließlich stereotype Bilder von Roma und Sinti auf der Bühne präsentiert werden. Es werden „Zigeuner“ dargestellt und zitiert, allerdings handelt es sich hierbei *expressis verbis* um Konstrukte, welche die tatsächliche Volksgruppe nicht realistisch präsentieren.

Da es in der k&k - Monarchie keine politische, sondern vielmehr eine kulturelle Identität<sup>4</sup> gab, ist es verständlich, dass der „Zigeuner“, als ein Teil der Gesellschaft der Kronländer im Osten, für das Wiener Publikum konstruiert wurde, um einen Teil dieser kulturellen Identität vorzustellen, und dabei auf

---

<sup>3</sup> Hund, Wulf D.: „Das Zigeuner-Gen“. In: Hg. Ders.: Zigeuner. Geschichte und Struktur einer rassistischen Konstruktion. Duisburg: Diss. 1996. S. 14

<sup>4</sup> Die Anmerkung, dass es im Vielvölkerstaat Österreich der Habsburgmonarchie aufgrund der großen ethnischen Pluralität keine politische Identität geben konnte, dass dafür vielmehr eine musikalische, kulturelle Identität entstand, machte Stefan Frey in seinem Seminar mit dem Titel "Entartete Operette - Ästhetische, kulturelle und politische Grenzgänge" am Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft der Universität Wien im WS 2012/13

Stereotype zurückgegriffen wurde, die in der europäischen Mehrheitsgesellschaft seit dem 15. Jahrhundert gewachsen waren.

Die Analyse dieser Stereotype und ihrer Konstruktion sowie ihrer Funktion in der Wiener Operette soll Thema dieser Arbeit sein und rechtfertigt sich dadurch, dass die Operette bis heute eine Volkskunst ist, die zu selten gründlich reflektiert auf der Bühne präsentiert wird, da sie, als „leichte Muse“ verkannt, in Diskursen der performativen Kunst oft unbeachtet blieb. Die Stereotype, die verhandelt werden, prägen sich in den Köpfen der Zuschauer weiter ein, und es muss ein Ziel sein, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass in der Wiener Operette, sobald sie sich in irgendeiner Form mit „Zigeunern“ befasst, Rassismen verhandelt werden, die über das kulturelle Repertoire unreflektiert tradiert werden.

## II. „Zigeuner“ sagt man nicht! Zur Begrifflichkeit

„Die Namen, die die Z. bei anderen Völkern tragen, sind sehr mannigfaltig. Da sie angaben, aus Kleinnägypten zu kommen [...], so nannte man sie in Griechenland *Gyphtoi (Gifti)*, in Albanien *Evgit*, in Ungarn *Pharao népe (Pharaos Volk)*, in Holland *Egyptiers, Egyptenaaren, Egyptenaers, Giptenaers*, auch *Heidenen, Heidens*, in England *Egipcions*, dann *Gipsies*, in Frankreich *Égyptiens* (jetzt *Bohémiens*), in Spanien *Egipcianos*, jetzt *Gitanos*.“

*Meyers Konversationslexikon, 1897*

Seit den frühen 1980er Jahren wird im deutschsprachigen Raum der Begriff „Sinti und Roma“ für Angehörige einer Volksgruppe verwendet, die seit ihrem Auftauchen in Mitteleuropa im 15. Jahrhundert als Marginalgruppe beheimatet ist. Dieser Begriff wurde dezidiert als Ersatz für die Fremdbezeichnung „Zigeuner“ eingeführt. In Österreich ist die Variante Roma und Sinti gebräuchlich, um den stigmatisierenden Zigeunerbegriff abzulösen.

Die Begrifflichkeit Sinti und Roma leitet sich aus der Selbstbezeichnung der Marginalgruppe als *Rom*, das Mensch/Mann bedeutet, *Romni* (Weib) sowie *Sinte* (Genosse) ab.

Die Schwierigkeit im Umgang mit dem Begriff „Zigeuner“ und seine diskriminierende Natur ergeben sich unter anderem daraus, dass die etymologische Herkunft des Wortes „Zigeuner“ bis heute nicht umfassend geklärt werden konnte, und somit genau genommen jeder nicht - diskriminierenden Grundlage für die Bezeichnung einer Volksgruppe entbehrt.

„*Zigeuner* [ist] ein Fremdwort [...] das, wie die ausführlichen Erklärungen von Teuchert zu *Name und Geschichte* zeigen, nur schwer Eingang ins Deutsche gefunden hat.“<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Lobenstein-Reichmann, Anja: „Zur Stigmatisierung der „Zigeuner“ in Werken kollektiven Wissens am Beispiel des Grimmschen Wörterbuchs“. In: *Zigeuner und Nation. Repräsentation-Inklusion-Exklusion*, Hg. Herbert Uerlings/Iulia Karin Patrut. Frankfurt a.M: Peter Lang, 2008. S.605

Als sprachgeschichtlicher Irrtum wurde die häufig zitierte Herkunft des Wortes von der Wortverkettung „Zieh-Gauner“, also herumziehender Gauner, erkannt, da auch in anderen Sprachen dem Wort „Zigeuner“ phonetisch ähnliche Bezeichnungen auftauchen wie beispielsweise *tzigane* im Französischen, *cigány* im Ungarischen oder *zingaro/zingara* im Italienischen. In diesen Sprachen ist eine Herleitung von „Zieh-Gauner“ jedoch augenscheinlich nicht möglich.

Eine weitere Möglichkeit der etymologischen Herkunft führt Wolfgang Wippermann mit dem persischen Wort für Schmiede „asinkari“ an, von dem das Wort „Zigeuner“ seiner Meinung nach ebenfalls abgeleitet sein könnte.<sup>6</sup>

In Forschungen zur Wortgenese wird unter anderem auf eine etymologische Herkunft des Wortes „Zigeuner“ von „Athinganer“ verwiesen, einer im 9. Jahrhundert entstandenen Sekte, die mit Magie und Zauberkunst in Verbindung gebracht wurde.<sup>7</sup>

Zum anderen, und dieser Faktor ist ungleich erheblicher als die Schwierigkeit der etymologischen Erklärung des Begriffs, wird mit dem Wort „Zigeuner“ nie ausschließlich eine Ethnie bezeichnet, sondern stets eine lange Verkettung von Stereotypen und sozialen Vorurteilen angesprochen. Nicht nur wird „Zigeuner“ auch heute noch als Schimpfwort gebraucht, der Begriff bezeichnet überdies vor allem ein gesellschaftliches Konstrukt, das, abweichend vom eigentlichen Subjekt auch ein Konglomerat von diesem zugewiesenen stigmatisierenden Zuschreibungen des gesellschaftlichen Repertoires ausdrückt.

Meyers Konversationslexikon, ein, so der Titel „Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens“ beschreibt Ende des 19. Jahrhunderts die „Zigeuner“ wie folgt:

„Ethnologisch sind die Z. wohl als ein Mischvolk zu bezeichnen, das man nur mit Vorbehalt zu den Ariern rechnen darf. Sie sind meist mittelgroß, schlank, von schöner Muskulatur der Schultern, Arme und Beine, Füße und Hände sind klein. [...] Ihren Unterhalt erwerben sie sich am liebsten durch Betteln und Stehlen, doch sind sie außerordentlich geschickte Schmiede in Eisen und Kupfer, Kesselflicker, Drahtflechter, Holzschnitzer u.a., Goldwäscher, Pferde- und Viehhändler, die alten Frauen sind Wahrsagerinnen, die jungen Mädchen

---

<sup>6</sup> Wippermann, Wolfgang: „Antiziganismus – Entstehung und Entwicklung der wichtigsten Vorurteile“. In: Hg. Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg: Bausteine. Zwischen Romantisierung und Rassismus. Sinti und Roma 600 Jahre in Deutschland. 1998; <http://www.lpb-bw.de/publikationen/sinti/sinti8.htm>, (Zugriff: 23.03.2013)

<sup>7</sup> Vgl. Eulberg, Rafaela: „Doing Gender and Doing Gypsy. Zum Verhältnis der Konstruktion von Geschlecht und Ethnie“. In: Antiziganistische Zustände. Zur Kritik einer allgegenwärtigen Ressentiments, Hg. Markus End/Kathrin Herold/Yvonne Robel. Münster: Unrast Verl., 2009. S. 54

vortreffliche Tänzerinnen. Der Vorwurf der Sittenlosigkeit darf nur den Zigeunern einzelner Länder gemacht werden“<sup>8</sup>

Dieser Auszug macht die Problematik des Begriffs deutlich, denn abgesehen davon, dass die Zuschreibungen für sich schon diskreditierender Natur sind, ist die Definitionsmacht der Begrifflichkeit unzureichend und ungenau, da über sie nicht mehr Zugehörige einer bestimmten Volksgruppe definiert werden, sondern ebenso die ihr von der Mehrheitsgesellschaft zugewiesenen Eigenschaften zum Gegenstand der Definition werden. Um einiges deutlicher wird dieser Umstand, wenn man die rechtsgeschichtliche Definition des „Zigeuners“ betrachtet. Hier wird der Begriff „Zigeuner“ mit dem des „Landstreichers“ gleichgesetzt und entsprechend verhandelt. Damit wird jeder, der ohne festen Wohnsitz herumziehend aufgegriffen wird, zum „Zigeuner“, ungeachtet dessen, ob er tatsächlich eine ethnische Verbindung zur Volksgruppe der Sinti und Roma aufweist.

„Der Begriff Zigeuner erscheint nirgends klar definiert. „Zigeuner“ ist dem allgemeinen Sprachgebrauch nach eigentlich einer Rassebezeichnung, für den zu regelnden Gegenstand jedoch nicht wesentlich. Getroffen sollen durch diese Anordnungen vielmehr alle jene Leute werden, die, ohne einen ständigen Wohnsitz zu haben, mögen sie auch zeitweise einen solchen besitzen, von Ort zu Ort wandern, während dieser Zeit auch nicht vorübergehend in irgendein Dienst- oder Arbeitsverhältnis treten, keinen Unterstand bei anderen Bewohnern nehmen und gewöhnlich nur in den mitgeführten Fahrzeugen oder sonst im Freien wohnen.“<sup>9</sup>

In *Zigeuner. Geschichte und Struktur einer rassistischen Konstruktion* führt Wulf D. Hund in diesem Zusammenhang an, dass die Stigmatisierung der „Zigeuner“ und das Zigeunerstereotyp nicht dazu diene,

„von außen kommende Fremde ab[zu]wehren, sondern die eigenen Reihen von jenen [zu] säubern, die der bürgerlichen Arbeitsmoral unfähig und unwillig zu begegnen scheinen. Dabei bezieht es [das Stereotyp] sich nicht auf einzelne Akte des Ungehorsams oder nachweisbare Vergehen. Es zielt vielmehr auf die Diskriminierung und Ablehnung einer Lebensweise“<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Meyers Konversationslexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Bd. 17 Turkos bis Zz, 5. gänzlich neubearbeitete Auflage. Hg. Bibliographisches Institut. Leipzig/ Wien, 1897. S. 1023

<sup>9</sup> Zit. nach: Tandl, Norbert: Die Bekämpfung der vermeintlichen Zigeunerplage in Österreich (1848-1938). Dipl. Univ. Graz. 1999. S. 9

<sup>10</sup> Hund, Wulf D.: „Das Zigeuner-Gen“ S. 24

Damit gerät, so Hund, der Begriff „Zigeuner“ zum „Instrument zur Disziplinierung und Diskriminierung“<sup>11</sup>. Die tatsächlichen Angehörigen einer Ethnie werden hier nur noch mitverhandelt und stehen nicht im Mittelpunkt der Bezeichnung. Man kann also, nach Hund, davon ausgehen, dass das Zigeunerstereotyp (und damit auch der Begriff „Zigeuner“)

„noch ehe die Diskussion der Aufklärung einen wissenschaftlichen Begriff der Rasse entwickelt hat [...] wesentliche Merkmale rassistischer Argumentation [zeigt]. Es betreibt die Herstellung und Fixierung einer wesensmäßigen Differenz zwischen Menschen.“<sup>12</sup>

Die angesprochene Differenz bezieht sich hierbei aber nicht nur auf die Angehörigen der Volksgruppe der Sinti und Roma, sondern schließt, wie oben erwähnt, alle diejenigen mit ein, die sich „zigeunerisch“ verhalten. Damit wird der Begriff zusätzlich ungenau und seine stigmatisierende Komponente rückt in den Vordergrund.

„Aus der ideologischen Verbindung des vaterlandslosen mit dem müßigen Gesindel sind Zigeuner hervorgegangen, die vorrangig nicht deswegen als fremd gelten, weil sie aus der Ferne kämen, sondern weil sie die Anforderungen der Neuzeit an die unteren Klassen verweigerten – abhängige Arbeit und seßhafte Untertänigkeit“<sup>13</sup>

Aus diesen Überlegungen ergibt sich nun die Schwierigkeit des Umgangs mit der Begrifflichkeit. Sicherlich ist es nicht korrekt von Sinti und Roma zu sprechen wo immer in den Quellen „Zigeuner“ genannt werden, da ja de facto, wie oben erörtert, nicht ausschließlich von der ethnischen Gruppe die Rede ist, wenn von „Zigeunern“ gesprochen wird. Der Begriff „Zigeuner“, wo immer er in den Quellen auftaucht, ist gleichzusetzen mit dem Konstrukt des „Zigeunerstereotyps“, das sich aus Vorurteilen, Zuschreibungen und gesellschaftlichen Einstellungen zur tatsächlichen Ethnie zusammensetzt, jedoch keinen Wahrheitsgehalt für sich garantieren kann. Daher erscheint es falsch, die „Zigeuner von damals“ mit den realen Sinti und Roma von heute gleichzusetzen, da sich dadurch die stereotypen Zuschreibungen an die „Zigeuner“ im Rückschluss auf die Gruppe eben dieser Sinti und Roma übertragen.

---

<sup>11</sup> Hund, Wulf D.: „Das Zigeuner-Gen“ S. 20

<sup>12</sup> Ebd. S. 25

<sup>13</sup> Ebd. S. 22

„mit dem Wort [Zigeuner] werden all diejenigen Zuschreibungen aufgerufen, die im Laufe seiner Geschichte innerhalb einer Sprachgemeinschaft üblich geworden sind und noch Gültigkeit haben.“<sup>14</sup>

Wenn man nun durch eine bloße Umcodierung von „Zigeuner“ auf das politisch korrekte „Sinti und Roma“ eben diese Zuschreibungen mittransportiert, indem man von Sinti und Roma spricht, wo „Zigeuner“ gemeint sind, so entleert man den Begriff „Sinti und Roma“ seines Sinns, der ja ist, Diskriminierung und Stigmatisierung entgegenzuwirken. Anja Lobenstein-Reichmann spricht das Problem der korrekten Bezeichnung in Bezug auf die Lemmatisierung des Wortes „Zigeuner“ in Wörterbüchern an:

„Es ist sicher kaum im Interesse der betroffenen Gruppe, wenn man, statt die sprachliche Stigmatisierungsgeschichte aufzuarbeiten, die Exklusion verdoppelt, indem man sie verschweigt. Die Lösung, das Stichwort *Zigeuner* auszulassen, dafür aber *Sinti* und *Roma* anzusetzen, würde genau dazu führen. Die zweite Möglichkeit, einen Verweis vom Stichwort *Zigeuner* auf die Stichwörter *Sinti* und *Roma* vorzunehmen, hätte ohne Aufarbeitung letztlich das Ergebnis, dass der appellative „Ballast“ der Fremdbezeichnung auf die beiden Selbstbezeichnungen übertragen würde, und bietet daher ebenfalls keinen Ausweg.“<sup>15</sup>

Ich möchte in dieser Arbeit davon ausgehen, dass es sich bei „Sinti und Roma“ und „Zigeunern“ um zwei verschiedene Bezugsobjekte handelt. Einerseits die real existierende Volksgruppe, die sich selbst als Sinti und Roma bezeichnet und andererseits das gesellschaftliche Konstrukt, das von der europäischen Mehrheitsgesellschaft als Fremdbezeichnung und Stereotyp entworfen wurde. Damit schließe ich mich Klaus-Michael Bogdal an, der in seiner umfangreichen Studie zur Konstruktion des „Zigeuners“ in Europa ebenfalls den Standpunkt vertritt, dass man weder durch Umcodierung noch eliminieren der historischen Begrifflichkeit zu einem zufriedenstellenden, wissenschaftlichen Kontext finden kann.

„Sinti oder Roma werden geboren, „Zigeuner“ sind ein gesellschaftliches Konstrukt, dem ein Grundbestand an Wissen, Bildern, Motiven, Handlungsmustern und Legenden zugrunde liegt, durch die ihnen im Reden über sie kollektive Merkmale erst zugeschrieben werden.“<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Lobenstein-Reichmann: Zur Stigmatisierung der „Zigeuner“ in Werken kollektiven Wissens am Beispiel des Grimmschen Wörterbuchs, S. 606

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Bogdal, Klaus-Michael: Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung. Berlin: Suhrkamp, 2011. S. 15

Ebenso wird im Folgenden von Romvölkern oder Romgruppen die Rede sein, wenn es sich um in der Vergangenheit oder Gegenwart real existierenden Zugehörigen einer Ethnie handelt. Dies ist, nach Bogdal, die „umfassendste Bezeichnung, die möglich ist“<sup>17</sup>. Die Selbstbezeichnung der Roma variiert je nach ihrem geographischen Umfeld. So nennen sich die französischen Roma beispielsweise *Manouches*, die spanischen *Calé* und die russischen *Kalderasch*. Um eine klare, übergreifende Einordnung möglich zu machen, scheint es mir sinnvoll, den Begriff der Romvölker oder Romgruppen von Bogdal zu übernehmen. Des Weiteren wird der Begriff „Zigeuner“ im Folgenden ohne Anführungszeichen verwendet werden, da damit das Stereotyp, bzw. das Konstrukt bezeichnet wird, das in Hinsicht auf den Forschungsgegenstand dieser Arbeit, von besonderem Interesse ist. Die Repräsentation der Romgruppen in der Wiener Operette geschieht über den Begriff „Zigeuner“, der jedoch keine in der Vergangenheit oder Gegenwart real existierende Ethnie bezeichnet, sondern eben jenes artifizielle Konstrukt, das stereotype Zuschreibungen und Vorurteile mit einer bestimmten Volksgruppe verknüpft.

„Die Diskrepanz zwischen der kontinuierlichen Repräsentation der „erfundenen“ Zigeuner in unterschiedlichen Diskursen, vor allem in Kunst und Literatur, und dem nahezu völligen Fehlen historischer Selbstzeugnisse der Romvölker [...] ist gewaltig.“<sup>18</sup>

Neben dem historischen Kontext, der den Begriff „Zigeuner“ oberflächlich gesehen zu legitimieren scheint, ist es vielmehr der dezidierte Hinweis auf das von der europäischen Mehrheitsgesellschaft konstruierte Zigeunerstereotyp, welches der Begriff indiziert wann immer er im Rahmen dieser Forschung verwendet wird.

---

<sup>17</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 15

<sup>18</sup> Ebd. S. 16

### III. Romvölker in Europa – kulturhistorische Einordnung im Spiegel der gesellschaftlichen Entwicklung

„Zu derselben Zeit begann jenes diebische Volk [...] unsere Gebiete zu durchstreifen (und) durch Diebstahl, Raub und Wahrsagen suchen sie ungestraft ganz und gar ihren Unterhalt.“

Johannes Aventius, *Annales Boiorum* 1439

Während der Recherche zu dieser Arbeit hat sich herausgestellt, dass es keinen Sinn macht und geradezu fatal wäre, den Zigeuner der Operette mit den in Vergangenheit und Gegenwart real existierenden Romvölkern gleichzusetzen. Der Zigeuner, der in der Wiener Operette repräsentiert wird ist genau wie in anderen Kunstgattungen, die sich mit Zigeunern befassen (in der Malerei z.B. die „Zigeuner-Mappe“ Otto Muellers, in der Literatur etwa Alexander Puschkins Gedicht „Die Zigeuner“ etc.) als ein Konstrukt der europäischen Mehrheitsgesellschaft zu verstehen, welches seit dem ersten datierten Auftauchen der Romgruppen in Europa 1462 die unterschiedlichsten Nuancen von Abscheu bis Bewunderung durchlaufen hat. Dieses Zigeunerstereotyp ist für die Operettenkomponisten und -librettisten in ihrem Schaffen immanent. Man kann davon ausgehen, dass zur Zeit der Entstehung der „Zigeuneroperetten“ das Zigeunerstereotyp derart im kulturellen Repertoire der europäischen Gesellschaft manifestiert war, dass es, von den Autoren gänzlich unreflektiert ob seines diskreditierenden, diffamierenden und stigmatisierenden Charakters, in die Operettenhandlungen einfluss und hier seither Diskriminierungen und Rassismus gegenüber einer ethnischen Minderheit weiter tradiert. Auf diesem Fakt, nämlich dass das Stereotyp weit verbreitet und gesellschaftlich akzeptiert war, soll jedoch kein apologetischer Standpunkt dem Kunstgenre „Operette“ oder seinen Komponisten und Librettisten gegenüber fußen, er soll vielmehr Anlass zur genauen Analyse der Problematik und der mit ihr verbundenen Topoi geben.

Ipso facto ist es notwendig, bei den Überlegungen zur Konstruktion und Funktion des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette unbedingt die Geschichte der Konstruktion der Zigeuner als Stereotyp der europäischen Mehrheitsgesellschaft mitzudenken, denn nur auf dieses Konstrukt griffen die Librettisten, und im

weiteren Sinne auch die Komponisten, bei ihrer Arbeit zurück. Die Stereotype, welche die Librettisten für ihre (Zigeuner-) Operettenlibretti wählten, sind Produkte einer über 400-jährigen kulturhistorischen Geschichte, die geprägt ist von Ausgrenzung, Abscheu, Vorurteil und Faszination. Zum Verständnis der Konstruktion des Zigeunerstereotyps ist somit auch ein historischer Abriss über die Eingliederung oder vielmehr Marginalisierung der Romvölker in der europäischen Gesellschaft nolens volens unerlässlich.

### **III.1 Auftauchen der Romgruppen in Europa und Herkunftslegenden**

Die ersten Hinweise auf die Ankunft einer fremden Volksgruppe im feudalistischen Europa finden sich in den Chroniken der abendländischen Kultur des 15. Jahrhunderts. Die Chronisten verzeichnen das Erscheinen einer Gruppe von Fremden in der Stadt bzw. vor den Stadttoren, die sie zunächst, ob ihres als „schwarz“ oder „orientalisch“ erkannten Aussehens skeptische betrachten. Im Deutschen werden sie „erstmal bei Andreas von Regensburg (nach 1380 - nach 1438) als ‚gens Ciganorum, volgariter Cigäwnär‘ bezeichnet“<sup>19</sup>. Die Romgruppen, die für die Bewohner der mittelalterlichen Städte „meniglichen seltzam / un hiavor in disem land nit mehr gesehen“<sup>20</sup> waren, dürften bei der Mehrheitsgesellschaft einige Verwirrung ob der Frage, wie mit den Ankömmlingen umzugehen sei, ausgelöst haben. Wie soll man mit den Fremden verfahren und vor allem: Woher kommen sie? Die Skepsis der europäischen Gesellschaft, die im Zuge der Territorialisierung ihre Städte befestigt und sich auf den Mikrokosmos „Stadt“ eingestellt hatte, scheint angesichts des plötzlichen Auftauchens von Volksgruppen, die ohne festen Wohnsitz herumziehen, nachvollziehbar. Die Angst vor dem Fremden speist sich aus dem Erfahrungsschatz der ständisch geordneten Gesellschaft mit herumziehenden, marodierenden Horden. Diese schlägt sich in einer Abwehr den einwandernden Romgruppen gegenüber nieder.

---

<sup>19</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner (Bogdal zitiert hier Andreas von Regensburg), S. 23

<sup>20</sup> Zit. nach ebd.

„Andere Chroniken treiben die Entstellung rasch bis zu Bildern gefährlicher Unberechenbarkeit und abstoßenden Ekels voran; teilweise bis zur Verteufelung im unmittelbaren Wortsinn.“<sup>21</sup>

Das Bild, das sich die Mehrheitsgesellschaft von den Einwanderern macht, ist geprägt von einer Skepsis und Furcht dem Fremden gegenüber einerseits und andererseits auch von dem Unwillen, neue Mitglieder in die gerade entstandene, durch Städte befestigte und verbundene ständische Gesellschaft aufzunehmen. Man „entscheidet“ sich geradezu dafür, die fremden Gruppen als soziale Außenseiter zu betrachten. Man lässt sie, zunächst noch weitgehend unbehelligt, vor den Mauern der Stadt existieren, kategorisiert sie aber gleichzeitig als die „Nicht-Integrierbaren am äußeren Rand der Zivilisation.“<sup>22</sup>

Klaus-Michael Bogdal geht in seiner Studie über die „Erfindung der Zigeuner“ in Europa von der daraus entstehenden Schwierigkeit für beide Seiten des Zusammenlebens aus, denn

„durch Ausschluss in einer Gesellschaft verortet zu werden, in der man als Fremde auf Dauer betrachtet wird, schafft eine „unmögliche“ Position. Sie kann nur durch die ständige Erfindung von Anderssein, durch Zuschreibung ethnischer, rechtlicher, sozialer, ökonomischer und kultureller Merkmale aufrechterhalten und gefestigt werden.“<sup>23</sup>

Die Zuweisung der Einwanderer zu einer bestimmten Volksgruppe oder einer Art Nationalität wird entscheidend für die Entwicklung des Zigeunerstereotyps im Spätmittelalter. Pilger, Wallfahrer und Büsser, die Almosen erbittend auf ihren Wegen von Stadt zu Stadt zogen, waren der Bevölkerung der mittelalterlichen Städte durchaus bekannt und der Auftrag der christlichen Nächstenliebe sicherte ihnen allerorts barmherzige Duldung. Gerade die freiwillige Armut als Buße für Sünden oder zur Konzentration auf spirituellen Besitz galt als ehrbar. Aus diesen gesellschaftlichen Normen kreieren sich in gewisser Weise die Herkunftslegenden über die Zigeuner. Man erkennt sie als Pilger und Büsser, als Herkunftsort wird zunächst Ägypten angenommen, woraus sich auch die englische Fremdbezeichnung für Zigeuner *gypsies* (von engl. „egyptian“ – der/die ÄgypterIn) ergibt.

In einer Schweizer Chronik aus dem 16. Jahrhundert heißt es hierzu:

---

<sup>21</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 25

<sup>22</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S.26.

<sup>23</sup> Ebd

„In diesem 1418. jar kamen erstlich die Zyginer / so man nennet die Heiden in Helvetien / gen Zürich und andere ort / [...] Sie gaben für / wie sie auß Egypten verstossen weren / und müßten also im ellend 7. jar büß würcken. Sie hielten Christliche ordnung / trügen vilgold und silber / doch darneben arme kleider.<sup>24</sup>

Die Herkunftslegende, laut der die Zigeuner aus Ägypten nach Europa eingewandert sind, formt sich ähnlich wie die Legende vom ewigen Juden Ahasver, aus der christlichen Mystik. Danach sollen Zigeuner der Heiligen Familie auf deren Flucht vor Herodes die Herberge verweigert haben, und zur Strafe muss nun das gesamte Volk der Zigeuner sieben Jahre lang durch die Welt ziehen und in Armut leben, um ihren Frevel abzubüßen. Ob die Herkunftslegende nun von den Romgruppen selbst verbreitet wurde oder dem Aberglauben der mittelalterlichen Chronisten entstammt, ist schwer nachvollziehbar und auch unerheblich, da die Tatsache, dass die Zigeuner als Frevler und Büßer aus fremdem Land wahrgenommen wurden, der maßgebliche Faktor ist, der zu ihrer Verortung an den Rand der Gesellschaft beitrug. Zwar gewährte man ihnen Almosen, trotzdem wollte man die Fremden nicht in die Mehrheitsgesellschaft integrieren. Auch geht man natürlich davon aus, dass dazu keine Notwendigkeit besteht, da die vermeintlichen Pilger ja auf der Wanderschaft vermutet wurden und ihre Abreise aus der jeweiligen Stadt bzw. ihre Rückkehr in ihr Heimatland stets mitgedacht wurde.

Dennoch: die Fremden blieben der ständischen Bevölkerung der mittelalterlichen Stadt suspekt. Die Kulminierung der Bevölkerung in den Städten hatte zur Folge, dass nur selten Neuankömmlinge zu erwarten waren. Dadurch gerieten die Romvölker von Anfang an unter Generalverdacht, eine Gruppe von Menschen zu sein, denen auf keinen Fall zu trauen ist. Hier zeigt sich eine Ambivalenz im Umgang mit der Fremdgruppe. Wohl gewährte man ihnen, so verlangte es der christliche Glaube, die milde Gabe, gleichzeitig erkannte man sie jedoch nicht als unbescholtene Pilger.

„Wahrscheinlicher, zumindest im Bewusstsein der Einheimischen, war seit den Mongolen- und Tatareneinfällen und den Türkenkriegen die Bedrohung durch feindliche Heere und deren Spähtrupps oder Vorausformationen.“<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Zit. nach: Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 27

<sup>25</sup> Ebd. S. 28

So kam es, dass die Romgruppen schon seit ihrem Erscheinen in Europa und trotz der Legende, die sie als Büsser und Pilger kennzeichnete, auf Ablehnung bei der städtischen Bevölkerung stießen. Pilger waren vertraut, sie nahm man in die Gemeinschaft auf. Spionen und Kundschaftern jedoch begegnete man mit juristischer Schärfe. Bei der Zuweisung zur einen oder anderen Gruppe spielen die mittelalterlichen Chroniken eine nicht unbedeutende Rolle. Entscheidend aber bleibt, dass die Romgruppen, die im 15. Jahrhundert in Europa auftauchten, als fremd und darüber hinaus als andersartig erkannt wurden und daher nicht in der ständischen Ordnung der mittelalterlichen Stadt aufgingen, sondern bewusst an den Rand gedrängt wurden, wo ihnen dann zunehmend mit Ablehnung begegnet wurde. Die Romgruppen wurden als Randgruppen konstruiert und durch die vermeintliche Andersartigkeit, die ihnen zugewiesen wurde, in Verbindung mit der Furcht vor Fremdem und Feinden, schließlich vollkommen als asoziale Individuen erkannt. Die Konstruktion des Zigeunerstereotyps beginnt ergo mit einer Verschiebung im gesellschaftlichen Bewusstsein der Neuzeit: „Fremd“ wurde im Falle der Romgruppen als „anders“ und „feindlich“ dechiffriert. „Fremd“ waren die Romgruppen vielleicht durch ihr Aussehen und ihre Sprache. „Anders“ wurden sie durch den ihnen von der Mehrheitsgesellschaft zugewiesenen Platz am Rande der Gesellschaft und vor den Toren der Stadt. Als „feindlich“ erkannte man sie in Bezug auf Erfahrungen mit fremden Gruppen und auf ein bereits existierendes gesellschaftliches Repertoire. Es wurde ihnen nicht zufällig ein Platz in der Gesellschaft verwehrt, ihre Ausgrenzung geschah geradezu unwillkürlich. Die Neuzeit hatte ihre Städte schon befestigt und ihre Gesellschaften hierarchisch organisiert, sodass hier „kein Platz mehr“ für Neuankömmlinge aus fremden Landen war.

Als feindliche Fremde kamen die Romgruppen in Europa unmittelbar in den Verdacht krimineller Machenschaften, der sich durch ihre nomadische Lebensweise und ungeklärte Herkunft bei der Mehrheitsgesellschaft entschieden verhärtete. Zigeuner wurden immer häufiger gleichgesetzt mit Dieben und Verbrechern.

Trotzdem blieb das Verhältnis der Bevölkerung zu den Fremden zunächst ambivalent. Ausgestattet mit Schutzbriefen (unter mehreren sei hier der mit 1423 datierte Geleitbrief des römisch-deutschen Königs und späteren Kaisers

Sigismund (1368-1437) genannt)<sup>26</sup>, war ihnen das Herumziehen nahezu uneingeschränkt gestattet. Die „Armut und Obdachlosigkeit auf sich nehmenden Büsser, die durch ihre fremdartige Erscheinung eine Aura des Besonderen umgab“<sup>27</sup> wurden in manchen Städten der christlichen Barmherzigkeit entsprechend mit Almosen versehen und konnten unbehelligt weiterziehen. Im Zusammenhang liegt die Vermutung nahe, dass man sich auf diesem Wege der Fremden möglichst rasch wieder zu entledigen versuchte und auf ihre baldige Abreise hoffte. Darüber liegen allerdings in den Chroniken und Quellen keine eindeutigen Beweise vor.

Die Duldung der Romgruppen in Europa dauerte ohnedies nur bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Auf den Reichstagen von Lindau (1496) und Freiburg (1498) wurde der Schutzbrief Kaiser Sigismunds für ungültig erklärt. Gleichzeitig galten die Zigeuner fortan als vogelfrei und ihr Status als asoziale Marginalgruppe wurde nun auch von offizieller Seite bestätigt.<sup>28</sup>

Die Beschlüsse auf den Reichstagen von Lindau und Freiburg bedeuten für die Romgruppen den Beginn ihrer bis heute andauernden Existenz als diskriminierte und stigmatisierte Minderheit, die mit Stereotypen und Vorurteilen belastet keinen Eingang in die Mehrheitsgesellschaft gefunden hat. Der Soziologe Wulf D. Hund sieht in seiner Forschung einen stringenten Weg in der Entwicklung der ‚Zigeunerpolitik‘ in Europa, der beim Freiburger Reichsabschied von 1498 beginnt und sich fortsetzt bis zum Genozid an den Sinti und Roma im Nationalsozialismus. Dieser Weg verläuft, so Hund, „vor dem Hintergrund der Instrumentalisierung eines [...] Volkes für sozialpolitische Zwecke der sich entwickelnden Neuzeit.“<sup>29</sup>

Gerade die hier angesprochene sozialpolitische Komponente ist für die Konstruktion des Zigeunerstereotyps entscheidend. In den Chroniken des 15. Jahrhunderts tauchen immer wieder Anschuldigungen auf, welche die Zigeuner des Diebstahls und dergleichen mehr krimineller Machenschaften bezichtigen. Johannes Aventius schreibt in den *Annales ducum Boiariae* zum Jahre 1439:

---

<sup>26</sup> Zu den Schutz- und Geleitbriefen für Romgruppen im 15. Jahrhundert siehe: Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 33-37

<sup>27</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 34

<sup>28</sup> Vgl.: Freund: Oberösterreich und die Zigeuner. Politik gegen eine Minderheit im 19. und 20. Jahrhundert. Linz: OÖLA, 2010. S.21

<sup>29</sup> Ebd.

„Zu derselben Zeit begann jenes sehr diebische Volk [...] unsere Gebiete zu durchstreifen [und] durch Diebstahl, Raub und Wahrsagen suchen sie ungestraft ganz und gar ihren Unterhalt.“<sup>30</sup>

Die „Pilger aus Ägypten“ geraten zunehmend in den sozialen Zusammenhang mit Vaganten, Landstreichern und fahrendem Volk und werden so einer für die Gesellschaft nicht greifbaren sozialen Schicht zugeordnet, die als unheimlich und verachtungswürdig markiert ist. Auch das erwähnte „Wahrsagen“ spielt für das Zigeunerstereotyp eine prominente Rolle, denn die Nähe zu okkulten Handlungen, die den Zigeunern damit zugeschrieben wird und die sich im Laufe der Zeit weiter manifestierte, macht sie einmal mehr zu beängstigenden Subjekten, die, so nahm man an, mit dem Satan im Bunde stehen.

### **III.2 Die Zigeuner als kriminelle Randgruppe**

Dem neuzeitlichen Denken in Europa folgend, war es für die Gesellschaft von erheblicher Bedeutung, sich selbst und ihr Umfeld nicht nur territorial, sondern auch gedanklich zu verorten. Nachdem den Romgruppen von der Mehrheitsgesellschaft der Platz als kriminelle Nomaden quasi zugeordnet worden war und man sie damit im gesellschaftlichen Repertoire als Asoziale festgelegt hatte, folgten die entsprechenden Erlässe der Jurisprudenz gleichsam auf dem Fuße. Die Schutzbriefe, welche die Romgruppen immer noch vorwiesen wenn sie auf ihren Wanderungen um Almosen ansuchten, wurden nicht mehr beachtet, vielmehr gab es vermehrt Beschlüsse, welche die Zigeuner aus den jeweiligen Territorien verwiesen.<sup>31</sup>

„Territorialem Denken und Handeln in Europa erscheint das peripatetische Leben als ein bewusster Akt der Desintegration aus den gerade entstehenden sozialen, rechtlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Systemen. In dieser Phase werden territoriale Verortung und Akzeptanz unauflösbar miteinander verknüpft“<sup>32</sup>

Buchstäblich an den Rand gedrängt bleiben den Zigeunern als Beheimatung nur die Gebiete außerhalb der Städte, respektive der Wald und die freie Natur. Damit gerät die Romgruppe, die nun von der städtischen Gemeinschaft zu Zigeunern

---

<sup>30</sup> Zit nach: Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 36

<sup>31</sup> Zu Gesetzen und Verordnungen die Romgruppen im Europa des 16. Jahrhunderts betreffend siehe: Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 44

<sup>32</sup> Ebd. S. 45

gemacht worden war, zusätzlich in einen zwielichtigen Lebensraum. Im Wald halten sich, dem gesellschaftlichen Denken des 16. Jahrhunderts nach, Räuber und Marodeure auf, und so verquicken sich unmittelbar die sozialen oder vielmehr asozialen Randgruppen miteinander. Ein Zigeuner wird im Bewusstsein der Gesellschaft zunehmend mit einem Räuber gleichgesetzt und vice versa.

Bálint Sárosi weist in seiner Arbeit über *Zigeunermusik* jedoch darauf hin,

„daß die Zigeuner – solange sie nicht verfolgt wurden – keineswegs abgelegene Wälder und Einöden als Wohnsitz für längere Zeit wählten, sondern sich am liebsten [...] in der Nähe der ansässigen Bevölkerung, nahe den Städten und Dörfern aufhielten, wo sie alles, was sie für ihren Lebensunterhalt benötigten, am leichtesten beziehen konnten“<sup>33</sup>

Bedeutend für eine Forschung über das Zigeunerstereotyp in der Wiener Operette ist die Tatsache, dass die Zigeuner nicht den direkten Lebensraum mit der Mehrheitsgesellschaft teilten und somit sowohl in deren Denken als auch in der Bezeichnung zusammen mit Gauklern, Landstreichern, Räubern, Mördern und Dieben zu einer Gruppe verschmolzen.

Ebenso wichtig ist, dass auch der Umkehrschluss galt, dass also ein Individuum ohne festen Wohnsitz unmittelbar als Zigeuner bezeichnet bzw. mit den Zigeunern gleichgesetzt wurde.<sup>34</sup>

„Als Deterritorialisierte sind sie für jene, die durch enges Territorialdenken geprägt sind, der Prototyp des „Anderen“, dessen Erscheinen schon in der Frühen Neuzeit ungehemmte Ausgrenzungs- und Vernichtungsphantasien auslöst“<sup>35</sup>

Im Spätmittelalter werden die Romgruppen mit der zunehmend verarmenden Unterschicht gleichgeschaltet und sind damit quasi doppelt stigmatisiert. Nicht nur sind sie ökonomisch in der Unterschicht verortet, sie sind auch zusätzlich noch als ethnisch fremde Individuen marginalisiert, denen man in der frühen Neuzeit sogar das Recht auf christliche Armenfürsorge abspricht. Der Begriff der Subalternität, den Gayatri Spivak in ihrem Aufsatz „Can the Subaltern Speak?“ prägte, greift auch für diese „poorest of the poor“.<sup>36</sup> Die Romgruppen im 16. Jahrhundert sind gleichsam die Subalterne *avant la lettre* und haben als solche

---

<sup>33</sup>Sárosi, Bálint: *Zigeunermusik*. Zürich/Freiburg i. Br.: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1977. S.16

<sup>34</sup> Vgl. Tandler: Die Bekämpfung der vermeintlichen Zigeunerplage in Österreich (1848-1938), S. 9

<sup>35</sup>Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 47

<sup>36</sup>Vgl: Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Verlag Turia + Kant, 2008.

nicht mehr die Möglichkeit, mit der Mehrheitsgesellschaft in Dialog zu treten, da sie in deren Bewusstsein ohnehin schon zum „Milieu der Nacht“<sup>37</sup> zählen.

Die Folgen der Ausgrenzung der Romgruppen schlagen sich jedoch nicht nur im gesellschaftlichen Denken der Mehrheitsgesellschaft über sie nieder, sondern haben vielmehr konkreten, auch physischen Charakter. Hinrichtungen von Zigeunern stehen auf der Tagesordnung, Brandmarkungen und Verstümmelungen sind die auch optisch sichtbaren Auswüchse der Stigmatisierung. Im 16. Jahrhundert wird schon kein Unterschied mehr zwischen Fremden (Romgruppen), Zigeunern und Kriminellen gemacht.

„Für die Romgruppen folgt aus dieser Politik, dass ihr Überleben zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert von der Schärfe und der Konsequenz abhängt, mit der die „Blutgesetze“ durchgesetzt werden. [...] Während die ständische Bevölkerung ihre territorialen Bindungen festigt und rechtlich sichert, geraten die Marginalisierten, wie sie von der heutigen Sozialgeschichtsschreibung genannt werden, in einen Strudel obrigkeitlicher Maßnahmen. [...] Vagantentum und Kriminalität bilden den Hintergrund für das Aufkommen von Zigeunergeschichten, zunächst in Spanien und England und dann in Deutschland und den anderen europäischen Ländern, die auf großes Publikumsinteresse stoßen.“<sup>38</sup>

Dieses „Publikumsinteresse“ ist auch noch im neunzehnten Jahrhundert für die Entstehung der Zigeuneroperetten immanent. Bis dahin soll zwar das Zigeunerstereotyp noch zahlreiche Facetten hinzugewinnen, der Pathos des „Outcasts“ und des ausgestoßenen Kriminellen wird ihm jedoch anhaften bleiben.

### **III.3 Angebliche Religions- und Gottlosigkeit unter Zigeunern**

In der Zeit vor und nach der Reformation der christlichen Kirche in Europa ist vor allem die katholische, aber auch die protestantische und orthodoxe Kirche geradezu neurotisch darauf bedacht, etwaige Häresie, Ketzerei und Blasphemie sowie die (vermutete) Schwarzmagie, Satansanbetung und Zauberei in der Bevölkerung auszumerzen.

Das offenbar freie und sittenlose Leben der Zigeuner, die keiner Religion zu folgen scheinen, macht sie unter den frühneuzeitlichen Theologen zur Zielgruppe der Verfolgung.

---

<sup>37</sup>Rexroth, Frank: Das Milieu der Nacht. Obrigkeit und Randgruppe im spätmittelalterlichen London. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 1999

<sup>38</sup>Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 56

„Kurtz zu sagen / weil sie von Kindes-Beinen an zur Boßheit angewöhnet werden / so ist kein Betrug / darinnen sie nicht Meister seyn [...] Verächter der Religion / als die ein Kind / um schändlichen Gewinstes willen / vielmahltauffen lassen; Zauberer; Mörder; Beschwerer; sonderlich können sie das Feuer wohl versprechen: Verräther der Christenheit; von Türcken ausgeschickte Kundschaffter und Mordbrenner“<sup>39</sup>

In einer Zeit, in der sich die christliche Kirche in Europa neu formierte, fiel die Gruppe der Zigeuner, die ohne Priester, Sakrament und in angeblicher Missachtung der zehn Gebote lebten, unangenehm auf. Allgemein wurde ihnen ein okkultes Glaube nachgesagt und selbst wenn das Urteil äußerst positiv ausfiel, so waren sie für die Mehrheitsgesellschaft immer noch Andersgläubige, die den christlichen Glauben nur zum Schein angenommen hatten bzw. ihn imitieren.<sup>40</sup>

„Wenn der Zigeuner äußerlich die Ceremonien der Confessionen, zu welcher er sich gerade bekennt, nachahmt, so geschieht das ohne jedes Verständnis, ohne Ahnung über Wesen und Bedeutung solcher Culthandlungen. Daß er von Aberglauben und Gespensterfurcht nicht frei ist, haben wir schon angeführt; ebenso glaubt er an Zeichen und Vorbedeutungen“<sup>41</sup>

Die Herkunftslegende, die ihnen einen Ursprung in Nordafrika zuspricht, wird, obwohl zwischenzeitlich von der öffentlichen Meinung als unwahr erkannt („Sie lügen, daß sie aus Ägypten stammen und von den Göttern gezwungen werde, landesflüchtig zu sein“<sup>42</sup>), wurde nun just wieder tauglich, um die Zigeuner mit Schwarzmagie und Zauberei in Verbindung zu bringen. Als „ägyptische Zauberer“ werden ihnen besondere magische Fähigkeiten zugeordnet, wie unter anderem die Chiromantie bzw. das Handlesen, die Fähigkeit, Gold aufzufinden, die Beherrschung des Feuers und dergleichen mehr. Diese Zuschreibungen überlagern schon sehr früh in der Entwicklung des Zigeunerstereotyps das Bild des kriminellen Außenseiters und fügen diesem die Facette des unheimlich-magischen hinzu, dass den Zigeuner noch mehr zu einer ungreifbaren und zu fürchtenden Gestalt macht. Zwar ist er ein rechtloser Ausgestoßener, dennoch muss man sich vor seinen magischen Fähigkeiten in Acht nehmen. Parallel dazu ist der Aberglaube in der Gesellschaft trotzdem noch ausreichend stark, dass

---

<sup>39</sup> Zit. nach: Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 69

<sup>40</sup> Vgl. ebd. S. 68-86

<sup>41</sup> Zit. nach: Ebd. S. 69

<sup>42</sup> Ebd. S. 36

Zigeuner und vor allem Zigeunerinnen immer wieder in Lebenskrisen und bei Problemen zu Rate gezogen werden, sei es, um einen Blick in die Zukunft zu bekommen, für einen Liebeszauber oder sonstige Dienstleistungen. Das ambivalente Verhältnis der Bevölkerung zu diesen „Magiern“ wird daran besonders offenbar. Man fürchtet den Zigeuner und verabscheut ihn, sucht ihn aber dennoch auf, wenn man Rat und Hilfe von übersinnlichen Mächten benötigt. Die Obrigkeit warnt indessen, genau wie der Klerus, vor der magischen Macht der Zigeuner bzw. rät der Bevölkerung, ihnen keinen Glauben zu schenken. Dennoch hat die Neigung des frühneuzeitlichen Menschen, an Übernatürliches glauben zu wollen, einen starken Einfluss auf das Verhältnis zwischen der Mehrheitsbevölkerung und den Zigeunern – ihre Zuordnung zur (schwarz)magischen Kunst prägt das Zigeunerstereotyp entscheidend.

#### **III.4 Zwangsintegration der Zigeuner, Tradierung des Stereotyps und Zigeunermode**

In der Frühen Neuzeit bestimmten die Veränderungen, welche die großen gesellschaftlichen Umbrüche der Territorialisierung und der Reformation mit sich brachten, die Entstehung des Zigeunerstereotyps. Im 17. Jahrhundert war somit bereits eine Rechtsgrundlage vorhanden, welche der Gruppe der Zigeuner und allen, die nolens volens dazugezählt wurden, jegliche Berechtigung auf eine humane Behandlung absprach. Sie wurden, wie es z.B. in der 1664 anonym erschienenen Abhandlung *Gründliche und wahrhaftige Beschreibung der Cingaren* zu lesen ist, als europäische Plage dargestellt, erkannt und verhandelt. Der Fokus der stereotypen Zuschreibungen beruhte dabei immer wieder auf den Vorwürfen des Müßiggangs und des gottlosen Lebens.<sup>43</sup>

In dieser Hinsicht bringt auch das 17. Jahrhundert keine Änderung in den Prämissen, dafür aber in der Tradierung und im Umgang mit den Fremden. Vor allem nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges gab es vermehrt Erlässe, die sich mit dem Umgang mit Zigeunern befassten. In den Zigeunerpatenten

---

<sup>43</sup> Vgl. Herzig, Arno: „Die Fremden im frühmodernen Staat“. In: Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners. Zur Genese eines Vorurteils, Hg. Jacqueline Giere. Frankfurt/New York: Campus Verlag., 1996 S. 39

Ferdinand III. (1608-1657) von 1654 und 1655<sup>44</sup> werden sie ausschließlich als kriminelle Herumziehende beschrieben. Dazu muss man bedenken, wie viele Personen nach Ende des dreißigjährigen Krieges heimat- bzw. obdachlos waren und durch die Lande zogen. Der Krieg und die Seuchen, die er mit sich brachte, hatten ganze Landstriche entvölkert und die Überlebenden wie etwa Söldner, Kriegsinvaliden, abgerüstete Soldaten, mittellos Gewordene und Bettler etc. waren nicht selten ohne festen Wohnsitz anzutreffen.<sup>45</sup>

„Die großen Massen von Vaganten, „arbeitsscheuen“ Bettlern, fremden Bettlern, Spielleuten, Gauklern, Hausierern, und Zigeunern waren strenger Verfolgung ausgesetzt und wurden des Landes verwiesen oder mit Zwangsarbeit bestraft.“<sup>46</sup>

In Hinsicht auf das kulturelle Repertoire im Europa des 17. Jahrhunderts ist bemerkenswert, dass der Zigeuner nun vermehrt auch in der Kunst, vornehmlich der Literatur auftaucht.

In Miguel de Cervantes 1613 erschienenem Roman *La gitanilla* wird beispielsweise mit der Figur der Preciosa eine Zigeunerin zur Protagonistin.<sup>47</sup>

Die Behandlung des Zigeuners in der Literatur ist insofern bedeutsam, als das Zigeunerstereotyp nunmehr erstmals auch durch Kunst vermittelt wurde und nicht mehr nur im gesellschaftlichen Repertoire oszillierte, und somit ipso facto auch kulturell tradiert wurde.

Auch im Schelmenroman deutscher Provenienz werden die Antihelden in unmittelbare Nähe der Zigeuner gerückt bzw. sind ohnehin als zigeunerisch markiert durch die Tatsache, dass die „Schelmen“ des 16. Jahrhunderts mit den Zigeunern und anderem „Gesindel“ von Vaganten, Räubern und Mördern zu einer sozialen Gruppe verschmolzen waren. Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen schafft beispielsweise mit der Figur der Courasche in dem Roman *Trutz Simplex oder Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und*

---

<sup>44</sup> [http://books.google.at/books?id=hANGAAAACAAJ&pg=PA100&lpg=PA100&dq=ferdinand+III+zi+geunerpatent&source=bl&ots=fI0RHyc68x&sig=6ptLPm82Nag2sRdZEtOMbb4pJ3w&hl=de&sa=X&ei=7NghU4-eCsHDhAfBrICAAQ&redir\\_esc=y#v=onepage&q=ferdinand%20III%20zigeunerpatent&f=false](http://books.google.at/books?id=hANGAAAACAAJ&pg=PA100&lpg=PA100&dq=ferdinand+III+zi+geunerpatent&source=bl&ots=fI0RHyc68x&sig=6ptLPm82Nag2sRdZEtOMbb4pJ3w&hl=de&sa=X&ei=7NghU4-eCsHDhAfBrICAAQ&redir_esc=y#v=onepage&q=ferdinand%20III%20zigeunerpatent&f=false)  
(Zugriff: 13. 03. 2014)

<sup>45</sup> Vgl. Freund: Oberösterreich und die Zigeuner, S. 21-22

<sup>46</sup> Repkö, Jeanette: Zur Verfolgung der Zigeuner in Ostösterreich unter besonderer Berücksichtigung der Steiermark vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Dipl. Univ. Graz: 1993 S. 44

<sup>47</sup> Vgl. Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 87 - 104

*Landstörzerin Courasche* (1670) aus dem Simplicianischen Zyklus eine Frauenfigur, die sich mehr oder weniger freiwillig den Zigeunern anschließt.<sup>48</sup>

Auf politischer Ebene gab es vor allem in Spanien Veränderungen im Umgang mit der Randgruppe. Während Leopold I. in Österreich die Zigeuner in den Jahren 1688 und 1689 für vogelfrei erklärte,<sup>49</sup> hatte ein Gesetz Philipps III. in Spanien bereits 1619 eine Zwangsintegration der spanischen Zigeuner, genannt *Gitanos*, begründet. Es wurde ihnen untersagt, ihre Namen zu behalten, ihre Sprache zu sprechen, ihre eigene Tracht zu tragen und nach ihren Traditionen zu leben. Besonders im katholischen Spanien war man nach der Reconquista (1492) darauf bedacht, die „Rechtgläubigkeit“ im Lande und die Vorherrschaft der katholischen Kirche zu garantieren. Die vermutete Religionslosigkeit der *Gitanos* und ihre angebliche Missachtung der Sakramente machten sie zusammen mit den Juden und Moslems zum Feindbild der spanischen Kurie und mit einem Edikt Philipp IV. von 1633 wurde die endgültige Auslöschung einer „Gitanonationalität“ bzw. „Gitanoidentität“ rechtskräftig. Danach war es den *Gitanos* verboten, sich anders zu bezeichnen denn als Neu-Spanier, und es war der Mehrheitsgesellschaft nicht erlaubt, sie weiterhin als *Gitanos* zu bezeichnen.<sup>50</sup> Die Zwangsintegration der *Gitanos* in Spanien kommt einer präaufklärerischen „Rassenpolitik“ *avant la lettre* gleich. Da allerdings die *Gitanos* nicht als Rasse im ethnologischen Sinn verstanden wurden, sondern die Zuschreibungen auf gesellschaftlichen und kulturellen Vorurteilen beruhten, war der Versuch einer Zwangsintegration in Spanien von vorne herein nicht umfassend von Erfolg gekrönt, da das Stereotyp auf einer Metaebene überdauerte und somit die „Gitanoidentität“ nicht wie beabsichtigt spurlos in der Mehrheitsgesellschaft aufging.

„Auch [...] nach 1633 gibt es Versuche, diejenigen auszurotten, die sich nicht vollständig assimiliert haben. So hebt 1745 Phillip V. (1683-11746) das Asylrecht auf und bereitet damit den Boden für die 1749 unter Ferdinand VI. (1713-1759) durchgeführte systematische, generalstabsmäßig geplante Verschleppung von neun bis zwölftausend *Gitanos* in Arbeitshäuser, Bergwerke und Festungen“<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Zu den literarischen Behandlung von Zigeunern im 17. Jahrhundert siehe: ebd. S. 87-125

<sup>49</sup> Freund: Oberösterreich und die Zigeuner, S. 22

<sup>50</sup> Vgl. Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 89

<sup>51</sup> Ebd. S. 88

Wie breit die Kluft zwischen den real existierende Romgruppen und dem, was man über Zigeuner wusste, oder zu wissen meinte, war, bzw. wie wenig die beiden Kategorien miteinander gemein hatten, unterstreicht das Phänomen der Zigeunermode, die im 17. Jahrhundert populär wurde. Die Maskeraden, die zu Hoffesten oder Maskenumzügen abgehalten wurden, hatten häufig den Zigeuner und die Zigeunerin zum beliebten Modell. Damen und Herren der Gesellschaft sowie Bürger und Bürgerinnen verkleiden sich mit Vorliebe als (stilisierte) Zigeuner und Zigeunerinnen.<sup>52</sup> Man kann wohl davon ausgehen, dass den Maskierten jegliches Bewusstsein für die alltägliche Realität der als Zigeuner stigmatisierten Romgruppen fehlte, die täglich Gefahr liefen, wenn sie aufgegriffen wurden „sofort, das heißt ohne Prozeß und ohne Urteilspruch, mit dem Schwert hingerichtet“<sup>53</sup> zu werden. Die Maskerade eröffnete der Mehrheitsgesellschaft die Möglichkeit, für eine gewisse Zeit das auszuleben, was als „zigeunerisch“ codiert war, nämlich Freizügigkeit, Sittenlosigkeit und zügellose Ausschweifungen. Der Spielcharakter, das „Vorgeben etwas zu sein, was man nicht ist“, beschreibt einen performativen Moment im Leben der barocken Gesellschaft. Das Zigeunerstereotyp wird also schon im 17. Jahrhundert von der Mehrheitsgesellschaft funktionalisiert um eine Fluchtmöglichkeit aus der eigenen Realität zu bieten, die von höfischer Etikette, klerikalen Sittenkodizes und voraufklärerischer, bürgerlicher Hörigkeit bestimmt wurde.<sup>54</sup>

Dieses Phänomen wird nota bene in der Folge für die Konstruktion des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette immanent, da „diese unreflektierte Konstellation kultureller Vereinnahmung des Zigeunerlebens bei gleichzeitiger rigider Verfolgung“<sup>55</sup> natürlich auch noch zur Entstehungszeit der entsprechenden Werke im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert aktuell ist. Die Schere zwischen politischer und gesellschaftlicher Realität und theatraler Transkription klafft dabei enorm auseinander.

---

<sup>52</sup> Vgl. Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 141

<sup>53</sup> Zit. nach: Freund: Oberösterreich und die Zigeuner, S. 22

<sup>54</sup> Vgl. Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 141f

<sup>55</sup> Ebd. S. 142

### III.5 Integrationsversuche unter Maria Theresia und Zigeunerregulative im Spiegel der Aufklärung

Mit der Aufklärung war im 18. Jahrhundert das ethnologische Interesse am Menschen im Allgemeinen und am Mitmenschen im Besonderen auf politischer wie auch auf wissenschaftlicher Ebene in den Fokus der Betrachtung gerückt. Das „Interesse an der Ethnokultur“<sup>56</sup> der Romgruppen ist in der Aufklärung jedoch kein naives, neugieriges Interesse am Fremden oder Anderen, sondern vielmehr von den aufklärerischen Gedanken der Nutzbarmachung des Menschen durchdrungen. Man „entdeckt [...] die ‚Zigeuner‘ als wertvolles Menschenmaterial, das dem Staat gewonnen werden soll.“<sup>57</sup> Die Zigeuner werden zum Nutzobjekt für die nach den Regeln der Logik und Vernunft angestrebte Optimierung der physiokratischen und agrarökonomischen Wirtschaftskonzepte, denn „Ländereien, die in ihrer natürlichen Eigenschaft ganz hervorragend sind, können ohne entsprechende Arbeitskraft keine Nation bereichern“<sup>58</sup>. Damit werden die Zigeuner als bisher ungenutzte Ressource erkannt und man beginnt etwa ab der Mitte des 18. Jahrhunderts, diese Ressource auszubeuten. „Umerziehung und Missionierung, Zwangsarbeit und Seßhaftmachung sind folgerichtig die Stichworte dieses neuen Diskurses über die ‚Zigeunerfrage‘.“<sup>59</sup>

Neben Preußen, Hessen-Nassau und Württemberg, die in unterschiedlichem Ausmaß eine Zwangsassimilation der Zigeuner vorantreiben,<sup>60</sup> greift vor allem in Österreich ein solcher Versuch der Zwangsintegration von Zigeunern während der Regierungszeit Maria Theresias (1740-1780) und Josephs II. (1765-1790). In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hielt die österreichische Politik unter Josef I. (1705-1711) und Karl VI. (1711-1740) an den Leopoldinischen Erlässen von 1688 und 1689 fest, nach denen alle Zigeuner als vogelfrei erklärt und bei Ergreifung sofort zu exekutieren waren. Unter Maria Theresia gab es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die „ersten staatlichen Versuche, Zigeuner in

---

<sup>56</sup> Maciejewski: „Elemente des Antiziganismus“. In: Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners. Zur Genese eines Vorurteils, Hg. Jacqueline Giere: Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1996. S. 22

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Zit. nach: Meuser: „Vagabunden und Arbeitsscheue“. In: Zigeuner. Geschichte und Struktur einer rassistischen Konstruktion, Hg. Wulf D. Hund: Duisburg: Diss. 1996, S. 117

<sup>59</sup> Maciejewski: Elemente des Antiziganismus, S. 22

<sup>60</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 169

den Gesellschafts- und Wirtschaftsverband der Untertanen zwangsweise zu integrieren, sie zu assimilieren und als Steuerzahler für den Staat nutzbar zu machen.“<sup>61</sup>

Zunächst wurden die Romgruppen per Erlass von 1758 dazu gezwungen, sich niederzulassen. Es wurde ihnen der Besitz von Kutschen und Pferden untersagt, um das Herumziehen zu unterbinden. Land, Saatgut und Baumaterial wurden ihnen mit der Absicht zugeteilt, sie an einem festen Ort zu konzentrieren. Der Militärdienst wurde ebenso wie die Lehre eines Handwerks für sogenannte „Zigeunerknaben“ verpflichtend. Im Gegenzug dazu wurde die Ausübung der ambulanten Berufe der Zigeuner (Kesselflicker, Schmiede, Pferdehändler etc.) untersagt.<sup>62</sup> Mit der Zigeunerregulative von 1761 folgt Maria Theresia dem spanischen Vorbild des 17. Jahrhunderts und untersagt den Gebrauch des Wortes „Zigeuner“. Als Ersatz wird die Bezeichnung ‚Neubauern‘ oder ‚Neu-Ungarn‘<sup>63</sup> verordnet um damit „die Fremdartigkeit aus der Welt [zu] schaffen“<sup>64</sup>. 1767 wurden die Zigeuner der jeweiligen örtlichen Gerichtsbarkeit unterstellt (die bis dahin den jeweiligen Woiwoden, den Stammesfürsten der Romgruppen, oblag). Die Regulative von 1773 war schließlich die juristische Umsetzung des in der Aufklärung entstehenden Rassegedankens und des „von der breiten Öffentlichkeit diskutierten Kausalzusammenhangs zwischen Rasse und Kultur“<sup>65</sup>: Die Ehe unter Zigeunern wurde untersagt, dafür die Vermischung von Zigeunern mit Nichtzigeunern staatlich gefördert. Gleichzeitig sollten alle Zigeunerkinder älter als fünf Jahre ihren Eltern weggenommen und „christlichen Mitbürgern zur Erziehung übergeben werden“<sup>66</sup>. Die Absicht dieser rigiden Maßnahmen war deutlich: die Fortpflanzung der „zigeunerische Rasse“ sollte unterbunden werden und ihre Angehörigen in der Mehrheitsgesellschaft aufgehen, sodass es irgendwann keine „genetischen Zigeuner“ mehr gäbe.

---

<sup>61</sup> Freund: Oberösterreich und die Zigeuner, S. 22

<sup>62</sup> Zu den juristischen Grundlagen der Zigeunerregulativen in Österreich vgl: Tendl: Die Bekämpfung der vermeintlichen Zigeunerplage in Österreich, 1999.

<sup>63</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 169

<sup>64</sup> Benkő, Jóska: Zigeuner. Ihre Welt – Ihr Schicksal. Unter besonderer Berücksichtigung des Burgenländischen und Ungarischen Raumes. Pinkafeld: Selbstverlag, 1979. S. 41

<sup>65</sup> Ufen, Katrin: „Aus Zigeunern Menschen machen. Heinrich Moritz Gottlieb Grellmann und das Zigeunerbild der Aufklärung“. In: Zigeuner. Geschichte und Struktur einer rassistischen Konstruktion, Hg. Wulf D. Hund. Duisburg: DISS, 1996. S.85

<sup>66</sup> Freund: Oberösterreich und die Zigeuner, S. 23

„An die Stelle der in den anderen deutschen Ländern noch üblichen Stigmatisierungen, Leibesstrafen und Landesverweisungen tritt unter Maria Theresia der Versuch, die Zigeuner als ethnische Gruppe mit Gewalt zu assimilieren und ihren Fortbestand zu verhindern.“<sup>67</sup>

Kaiser Joseph II. führte in seiner Regierungszeit die Assimilierungspolitik Maria Theresias weiter und verschärfte sie noch durch die Zigeunerregulative von 1783, in der unter anderem das Sprechen von Romanes, der „Zigeunersprache“, verboten wurde und die Zigeuner zwangsweise die Sprache und Tracht der Gegend anzunehmen hatten, in der sie als „Neusiedler“ sesshaft gemacht wurden. Ebenso gab es Bestrebungen, sie verpflichtend der christlichen Religion nahezubringen, und ihre traditionellen Erwerbsquellen wurden immer umfassender unterbunden, sodass sie den für sie vorgesehenen agrarischen Beschäftigungen nachzugehen hatten.<sup>68</sup> „Das Regulativ vollzieht faktisch die Nichtanerkennung der Zigeuner als eigenständiges Volk.“<sup>69</sup> Im aufklärerischen Absolutismus wird ergo die ethnische Eliminierung der Zigeunerstämme als oberste Prämisse der Zigeunerpolitik angesetzt. Der Zwangsassimilation folgt im 18. Jahrhundert jedoch keine Integration in die Mehrheitsgesellschaft. Zwar hat man die Zigeuner weitestgehend dem Leben der ländlichen Bevölkerung angepasst, trotzdem akzeptiert man sie nicht als Teil der Gesellschaft. Eine Eingliederung passiert nur auf kultureller Ebene über die Repräsentation, und zwar einer Repräsentation die nur im Sinne des „Darstellen-von“ etwas zu verstehen ist, nicht aber im Sinne des „Sprechens-für“ etwas oder jemanden.<sup>70</sup> So werden Zigeuner in jeglicher Kunstrichtung zitiert und verhandelt, der Zugang zu der kulturellen Identität, welche diese Kunstwerke hervorbringt, bleibt ihnen jedoch verwehrt. Der Subjektstatus wird ihnen nicht zuerkannt<sup>71</sup> in einer Epoche, die sich natur- und geisteswissenschaftlich mit dem „Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit“<sup>72</sup> befasst und darauf ausgerichtet ist, den Menschen als vernünftiges, eigenständiges Individuum zu begreifen. Dies

---

<sup>67</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 169

<sup>68</sup> Zum Zigeunerregulativ von 1783 siehe: Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 169-174

<sup>69</sup> Ebd. S. 171

<sup>70</sup> In dem oben angeführten Aufsatz „Can the Subaltern Speak?“ erläutert die Autorin Gayatri Chakravorty Spivak die von Karl Marx erwähnte Mehrdeutigkeit des Begriffes „Repräsentation“. Danach kann Repräsentation stattfinden in Form von „für jemanden Sprechen“ einerseits und als „darstellen von etwas“. Vgl: Spivak: Can the Subaltern Speak?, S. 30f

<sup>71</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 173

<sup>72</sup> Kant, Immanuel: „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“. In: Berlinische Monatsschrift, 1784, S. 481-494. Zit. nach: Immanuel Kant: Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleiner Schriften, Hg. Horst D. Brandt. Hamburg: Meiner, 1999. S. 20-22

und die gleichzeitige Verwertung der Zigeunerstereotype für Kunst und Kultur tragen zur weiteren Ausgrenzung bei.

„Während also an höchster Stelle daran gedacht wurde, die Zigeuner im Sinne des aufgeklärten Absolutismus in die Gesellschaft zu integrieren, war eben diese Gesellschaft nicht bereit, in den Zigeunern etwas anderes zu sehen, als es Vorurteile und Aberglaube ihr zutrug.“<sup>73</sup>

Während nur im Raum des heutigen Burgenlandes tatsächliche Erfolge in der Sesshaftmachung der Zigeuner zu verzeichnen waren, war ein positiver Aspekt der Zigeunerpolitik Joseph II. die Aufhebung der Leibeigenschaft für die Zigeuner der Bukowina 1781/82.<sup>74</sup>

### III.6 Die frühe Zigeunerforschung und „Zigeunerwissenschaft“

Im Bereich der aufkeimenden Ethnologie ist, betreffend die Zigeuner, vor allem Heinrich Moritz Gottlieb Grellmanns Werk *Die Zigeuner. Ein historischer Versuch über die Lebensart und Verfassung Sitten und Schicksahle dieses Volkes in Europa, nebst ihrem Ursprunge* bezeichnend für die ethnologischen und pseudobiologischen Bemühungen um eine „Zigeunerwissenschaft“.

Nachdem im 18. Jahrhundert die eigenständige „Zigeunersprache“ Romanes entdeckt worden war, konnte durch Christian Wilhelm Büttner (1716-1801), der erstmals eine vergleichende Wortliste des Romanes erstellte und Johann Rüdiger mit seiner 1782 erschienenen Arbeit *Von der Sprache und Herkunft der Zigeuner aus Indien* der indische Ursprung des Romanes verifiziert werden. August Friedrich Pott bestätigte mit dem Wörterbuch und der vergleichenden Grammatik der „Zigeunersprache“ (1844) endgültig, dass der Sprachstamm des Romanes in Indien wurzelt. Dass ergo auch die Zigeuner aus Indien abstammen, rückte sie nach über dreihundert Jahren undurchsichtiger Herkunftslegenden in ein anderes gesellschaftspolitisches Licht, da sie nun, als Abkömmlinge eines indogermanischen Stammes, quasi der Mehrheitsgesellschaft verwandt waren.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Tandler: Die Bekämpfung der vermeintlichen Zigeunerplage in Österreich (1848-1938), S. 16

<sup>74</sup> Zur Abschaffung der Leibeigenschaft in der Bukowina vgl. Tandler: Die Bekämpfung der vermeintlichen Zigeunerplage in Österreich (1848-1938), S. 16 und Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 170

<sup>75</sup> Zur Entdeckung der „Zigeunersprache“ und des indischen Ursprungs vgl. Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 154-159

Durch Johann Gottfried Herder (1744-1803) war das Sanskrit als eine der ältesten Sprachen der Menschheit erkannt worden und überdies als „vollkommener als das Griechische und reichhaltiger als das Lateinische und von viel ausgesuchterer Feinheit als diese beiden Sprachen“<sup>76</sup> den antiken Sprachen vorgezogen worden. Damit erhielt auch das Romanes, das bisher als Gaunersprache gegolten hatte, eine ganz andere Wertigkeit. In der Gesellschaft blieb es jedoch undenkbar, die Zigeuner als höherwertig denn bisher einzustufen und somit wurde die Sprache der Zigeuner als „verkommene Tochter des vornehmen Sanskrit“<sup>77</sup> (laut Gustav Freytag) und aufgrund des Fehlens einer schriftlichen Tradierung von Sprachforschern nicht als vollwertig ernstgenommen. Zur Erklärung, wieso das Romanes mit dem Sanskrit nur noch wenig zu tun haben kann, gereichten zum einen die Theorie, die Zigeuner seien schon früh aus Indien ausgewandert und sprächen daher nur ein unterentwickeltes, mit anderen Sprechteilen verunstaltetes Sanskrit, oder aber die Annahme, die Zigeuner seien ohnehin so minderbemittelt, dass sie das edle Sanskrit lediglich in entstellter und unzulänglicher Form zu sprechen vermögen.<sup>78</sup>

Grellmann verspricht nun in seiner Abhandlung endlich ein eindeutiges Bild der Zigeuner zu geben, das jeden Lebensbereich berücksichtigt, von Herkunft und Lebensweise über Sprache, Berufe und Künste bis hin zur Kleidung. Damit verfolgt er allerdings nicht die Absicht, die Integration der Zigeuner in die Mehrheitsgesellschaft voranzutreiben, vielmehr „verhehlt [er] nicht, daß sein erkenntnisleitendes Interesse ökonomisch-etatistischer Natur ist“<sup>79</sup> d.h., dass er die Zigeuner für die merkantilistische Wirtschaftskonzepte<sup>80</sup> des aufgeklärten Absolutismus nutzbar machen wollte. Die Soziologin Katrin Ufen bemerkt in ihrem Aufsatz über Grellmann, dass er seines Forschungsobjektes nie ansichtig wurde, sondern dass seine Arbeit ausschließlich eine Zusammentragung und Verschneidung verschiedener Forschungsergebnisse anderer Wissenschaftler sei.<sup>81</sup> Dennoch habe Grellmann, so Ufen, „eine in sich abgeschlossene, detaillierte, dem Wissenstand der Zeit angemessene Abhandlung ausgearbeitet, die in dieser Form zwar nicht das Leben von Sinti und Roma [Romgruppen],

---

<sup>76</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 155

<sup>77</sup> Zit. nach ebd. S. 158

<sup>78</sup> Vgl. ebd. S. 158f

<sup>79</sup> Maciejewski: Elemente des Antiziganismus, S. 22

<sup>80</sup> Meuser: Vagabunden und Arbeitsscheue, S.117

<sup>81</sup> Ufen: Aus Zigeunern Menschen machen, S. 69

jedoch die aufgeklärte Variante des Zigeunerstereotyps anschaulich und repräsentativ widerspiegelt.“<sup>82</sup> Der Historiker Klaus-Michael Bogdal attestiert Grellmanns Werk, dass es sich „nicht weit über den enzyklopädischen Wissensbestand des Zedler’schen Universal-Lexikons hinaus“<sup>83</sup> wage.

Der entscheidende Aspekt in Grellmanns Werk, dass es auch in Hinsicht auf den Forschungsgegenstand dieser Arbeit interessant macht, ist die Transkription des Zigeunerstereotyps aus der Dialektik der Frühen Neuzeit in jene der Aufklärung.

„Im Zuge des die Moderne einläutenden Paradigmenwechsels mit seinen bürgerlich-säkularen Emanzipationsbestrebungen suchten Gelehrte aller Fakultäten nach einer von der Prädestinationslehre weitgehend losgelösten Bestimmung der Gattung Mensch und ihrer vielfältigen Erscheinungsformen. Allenthalben war man bemüht, die Erdbevölkerung anhand objektiv meßbarer Kriterien in Analogie zum Tierreich in Großgruppen einzuteilen – ein Unterfangen, dessen Sinnfälligkeit durch jene zahllosen fremdartigen Völkerschaften, von denen die Entdeckungsreisenden berichteten, nur um so einleuchtender schien.“<sup>84</sup>

Die dezidierte Auseinandersetzung der Aufklärer mit der Kategorisierung der Menschheit in Rassen verschiebt auch bei Grellmann den „Zigeunerbegriff von einer sozial bestimmten hin zu einer ethnisch-rassistischen Kategorie.“<sup>85</sup> Damit vollzieht sich ein entscheidender Wandel im gesellschaftlichen Denken über Zigeuner: Galten sie bisher als eine Gruppe von kriminellen „Outcasts“ die sich freiwillig der Mehrheitsgesellschaft entzogen, um so ihr zwielichtiges Leben in den Wäldern führen zu können, rückte durch Grellmanns Ausführungen vielmehr das angeborene Unvermögen einer bestimmten ethnischen Rasse, sich anzupassen und einzugliedern, in den Vordergrund.<sup>86</sup> Diese Art der „Zigeunerforschung“ hat ein ethnologisches und anthropologisches Moment, denn Grellmanns Ansichten zufolge ist die „zigeunerische“ Lebensweise ihrer biologischen Zugehörigkeit zur Rasse geschuldet. „Grellmann kreiert einen gleichermaßen naturalistisch wie metaphysisch anmutenden pseudowissenschaftlichen Topos, der zur Begründung des Zigeunerbegriffs als ethnischer Größe herhalten soll.“<sup>87</sup>

---

<sup>82</sup> Ufen: Aus Zigeunern Menschen machen, S. 69

<sup>83</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 163

<sup>84</sup> Ufen: Aus Zigeunern Menschen machen S. 77

<sup>85</sup> Ebd. S. 69

<sup>86</sup> Vgl. Ufen: Aus Zigeunern Menschen machen, S. 69

<sup>87</sup> Ebd. S.72

Die Erkenntnis, dass die Zigeuner aus Indien bzw. von der indischen Kultur abstammen, übernimmt Grellmann von seinen Vorgängern. Da jedoch die hochentwickelte indische Kultur und das im 18. Jahrhundert in Europa bewunderte Sanskrit so gar nicht zum Bild des Zigeuners passen wollten, zieht Grellmann den (für ihn) logischen Schluss, dass sie notwendig nur von unterprivilegierten Indern abstammen können. Im Zirkelschluss fährt er also fort, „daß die Zigeuner aus der niedrigsten Classe der Indier, nämlich Pareier, oder wie sie in Hindostan heißen, Suders sind.“<sup>88</sup> Ufen bemerkt hierzu:

„Abgesehen von der Dreistigkeit, mit der Grellmann einmal mehr auf eine klassische Petitioprincipii recurriert, verweist seine Manie, überall Parallelen ausfindig zu machen, unübersehbar auf die soziale Dimension der Ethnisierung des Zigeunerstereotyps.“<sup>89</sup>

Da die indische Abkunft nicht mehr geleugnet werden kann, müssen die Zigeuner auf andere Art und Weise verfeimt werden, nämlich indem man sie mit der Kaste der Parias gleichsetzt und die zugeordneten Vorurteile über beider Lebensweise gleichschaltet: Müßiggang und Arbeitsscheue, krankhafter Drang zur Sexualität, Kannibalismus und Ausschweifungen etc. werden beiden als rassistische Eigenschaften attestiert. Durch die Analogie, die Grellmann zwischen Zigeunern und Pariern anführt, modifiziert er das Zigeunerstereotyp entscheidend: „Die durch Herkunft und Abstammung ethnisch konstituierte Gruppe der Zigeuner ist damit zugleich auch als sozial inferior und genuin minderwertig ein für allemal festgelegt.“<sup>90</sup>

Dennoch gesteht Grellmann den Zigeunern nicht nur die schiere Existenz zu, er konzidiert ihnen sogar einen „Funken von Genie“<sup>91</sup>, was diese beispielsweise von der Rasse der „Neger“ unterscheidet, die ausschließlich zur Sklaverei taugen. Hier schwingt der aufklärerisch-rassistische Gedanke der Nutzbarmachung der Ressource „Zigeuner“ mit.

„Er stellt darauf ab, daß auch das kapitalistische Produktionssystem nicht ohne eine modifizierte Paria-Kaste auskommen kann, in der die von Grellmann konstruierten Zigeuner den ihre natürlichen Anlagen entsprechende, angestammten Platz finden würden.“<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> Zit. nach: Ufen: Aus Zigeunern Menschen machen, S. 72

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> Zit. nach: ebd. S. 80

<sup>92</sup> Ebd. 81

Dass Grellmann mit seiner teilweise recht kruden Ummodellierung des Zigeunerstereotyps den Aufklärer par excellence zu geben schien und offenbar den Nerv der Zeit traf, zeigen die vielen positiven Reaktionen<sup>93</sup> auf die Erstveröffentlichung seines *Historischen Versuches* und der wiederholte Nachdruck der bald vergriffenen Erstausgaben, sowie die Übersetzung in mehrere Sprachen.

Das Zigeunerstereotyp war in seiner modernisierten Form nun vielmehr ein rassisches Prinzip, das die Gruppe der Zigeuner in einen anderen soziokulturellen Kontext rückte: es markierte sie als eine Rasse, die sich ihres unvoreilhaftigen Wesens und ihrer minderwertigen Natur nicht erwehren, die aber trotzdem, „the white man's burden“<sup>94</sup> der Aufklärung, von pflichtbewussten Christen zum Nutzen für die Gesellschaft gemacht werden kann.

### **III.7 Das 19. Jahrhundert und die Romantisierung des Zigeunerstereotyps**

Die Erkenntnisse der Aufklärung die Zigeuner betreffend beeinflussen in erheblichem Maße das Denken über die Marginalgruppe im 19. Jahrhundert und in kulturellem Kontext den Geist der Romantik.

„Durch Grellmanns Einfluß wurde dem Begriff „Volk“ ein dominanter Platz eingeräumt, und andere zuvor existierende Gruppenkategorisierungen, wie „Pilger“, „Spione“, „kriminelle Vagabunden“, „Heiden“ und andere gesellschaftliche Außestehende gerieten in den Hintergrund.“<sup>95</sup>

Die angehäuften Erkenntnisse der Kultur- und Sprachwissenschaft bzw. der Anthropologie und Ethnologie über das „Volk“ der Zigeuner waren natürlich auch der Kunst und Kultur zugänglich, und so findet man im 19. Jahrhundert eine verstärkte Auseinandersetzung mit Zigeunern bei Kunstschaffenden von Literatur über Musik bis hin zur Malerei.

---

<sup>93</sup> Vgl. Ufen: Aus Zigeunern Menschen machen, S. 86f

<sup>94</sup> „The White Man's Burden“ ist ein Gedicht von Rudyard Kipling, dessen Titel sprichwörtlich für den westlichen Imperialismus und Kolonialismus wurde. Es ist danach die Aufgabe des „Weißen Mannes“, die Kolonisierten zu kultivieren.

<sup>95</sup> Willems, Wim: „Außenbilder von Sinti und Roma in der frühen Zigeunerforschung“ . In: Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners. Zur Genese eines Vorurteils, Hg. Jacqueline Giere: Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1996. S. 101

Das Zigeunerstereotyp „betreibt die Erstellung und kategoriale Fixierung einer wesensmäßigen Differenz zwischen Menschen.“<sup>96</sup> Diese Differenz macht es vor allem für Kreative im 19. Jahrhundert zu einem Gegenstand von Interesse.

Die Auseinandersetzung mit den ehemals „Fremden“ und „Anderen“, die nun per definitionem zu einem „Volk“ asozialer Müßiggänger von genetischer Minderwertigkeit umkonstruiert worden waren, ist von besonderem Reiz und „Zigeuner bevölkern den Himmel der Künste und tanzen und singen auf den europäischen Theater- und Opernbühnen und in den Romanen und Gedichten [d]er Zeit“<sup>97</sup>. Zwar scheinen die Zigeuner jetzt ein durch wissenschaftliche Forschung legitimierter, wenn auch diskriminierter und stigmatisierter Menschenschlag zu sein, doch „die Geschichten, die sich um sie ranken, sind tief im kollektiven Gedächtnis verwurzelt“<sup>98</sup>, und ergo hat sich vielleicht der Blickwinkel auf diejenigen verändert, die das Zigeunerstereotyp beschreibt, das Stereotyp an sich bleibt jedoch gleich konnotiert.

Doch auch auf gesellschaftspolitischer Ebene müssen die Zigeuner neu verortet werden. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts werden sie in gleicher Weise wie Bettler und Vaganten verhandelt und verfolgt. Ohnehin war es schwierig zu entscheiden, wer zu den Zigeunern zählen sollte, da die ohnehin schon kaum eingrenzbar Gruppe der Zigeuner, Bettler und Landstreicher durch die Assimilationsbestrebungen und Zwangsansiedlungen der Maria-Theresianischen Epoche geradezu aufgelöst worden war.

Mit der Urbanisierung war die europäische Gesellschaft zu Beginn des Industriezeitalters in Bewegung gekommen. Die Verelendung des Proletariats in den Städten vergrößerte die Gruppe der Armen um ein Vielfaches, und die Zigeuner wurden in der Sichtweise der Mehrheitsgesellschaft nolens volens dieser Gruppe zugeordnet. Doch auch innerhalb dieser Gruppe blieben sie stigmatisiert, denn seit der Zeit der Aufklärung und der Entstehung der Rassenkunde erfüllten sie gleichzeitig die Funktion des Negativbeispiels für jene, „die gleichwohl aus der bestehenden Ordnung immer wieder herausfielen, sei es durch Arbeitslosigkeit oder durch Proletarisierung“<sup>99</sup>. Die Ermahnung an alle, die

---

<sup>96</sup> Hund: Das Zigeuner-Gen, S. 25

<sup>97</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 177

<sup>98</sup> Ebd. S. 177

<sup>99</sup> Heuß, Herbert: „Die Migration von Roma aus Osteuropa im 19. und 20. Jahrhundert: Historische Anlässe und staatliche Reaktion. Überlegungen zum Funktionswechsel des Zigeuner-

Gefahr liefen, keinen kollektiven Nutzen für die Gesellschaft zu bedeuten, wurde an die anthropologischen Erkenntnisse der Aufklärung gekoppelt und für den Industriestaat funktionalisiert.

„Das Spektrum der Funktion des Zigeuners reichte dabei von der Durchsetzung einer neuen Arbeitsdisziplin (durch die moralische Stigmatisierung der Armut und des Bettelns) über die Anbindung von Teilen des verarmten Mittelstandes (durch Ausschaltung von Konkurrenz) bis hin zur Einbindung von Teilen der Arbeiterbewegung in den modernen Staat (durch Übereinstimmung in der Bekämpfung des ‚Zigeunerwesens‘).“<sup>100</sup>

Für die Existenz von Individuen außerhalb des industriell geprägten Gesellschaftscorpus war im 19. Jahrhundert kein Platz mehr. Nicht zu arbeiten bzw. sich ohne Nutzen für die Gesellschaft zu betätigen, wurde zunehmend zum Ausschlusskriterium aus derselben.<sup>101</sup> Die Zigeuner, die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und durch die weite Verbreitung von Grellmanns *Historischem Versuch* als genuin unfähig zum geregelten Arbeitsleben galten, waren damit von vorneherein ausgeschlossen. Selbst diejenigen, die im Zuge der Zigeunerregulativen erfolgreich in die Gesellschaft eingegliedert waren, traf das Stigma ihrer ethnischen Zugehörigkeit zur Gruppe der Zigeuner und damit blieben sie im Denken der Gesellschaft weitgehend als andersartige Minderheit verankert, unterstützt durch das sie mitbetreffende Zigeunerstereotyp.

In Österreich verschärfte sich die Situation im entstehenden Rechtsstaat für die Zigeuner entscheidend. Die Staatsbürgerschaft wurde den Zigeunern nur in seltenen Fällen zuerkannt, da sie in den Augen der Behörden den Anforderungen hierfür nicht entsprachen. Mit der Staatsbürgerschaft verbunden war das Heimatrecht, das in der Regel nur durch Geburt verliehen wurde, und die Zugehörigkeit des Einzelnen zu einer Gemeinde beschrieb. Hielten sich Zigeuner jedoch freiwillig sechs Monate in einer Gemeinde auf, konnten sie dieser zugewiesen werden, wodurch die entsprechende Gemeinde rechtlich und sozialpolitisch für sie zuständig wurde, sich also auch gemäß des Armenrechts verpflichtete, für sozial schwache Zugehörige finanziell zu sorgen. Deshalb wurden die Zigeuner meist vor Ablauf eines halben Jahres mit Hilfe des

---

Ressentiments“ In: Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners. Zur Genese eines Vorurteils, Hg. Jacqueline Giere. Frankfurt/New York: Campus Verlag. 1996, S. 121

<sup>100</sup> Ebd. S. 125

<sup>101</sup> Vgl. Ebd: S. 122

gesetzlich geregelten Schubwesens aus den Gemeinden verwiesen und mussten weiterziehen.<sup>102</sup>

Die gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen im 19. Jahrhundert vollständig zu erfassen, kann und soll nicht Gegenstand dieser Arbeit sein. Dennoch müssen zum Verständnis der Entwicklung des Zigeunerstereotyps einige Punkte herausgenommen und zumindest ansatzweise genauer betrachtet werden.

Wie schon erwähnt, wuchs auf wissenschaftlicher Ebene das Interesse für Zigeuner - oder vielmehr das *Exotische* - ebenso wie in kultureller und künstlerischer Dimension. Hinreichend erklären lässt sich dies durch den Identitätsdiskurs, der in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts entsteht und aus welchem in kulturgeschichtlicher Hinsicht die Epoche der Romantik entsteht. Im Zuge der Industrialisierung und der damit zusammenhängenden Entfremdung des Individuums, der gesellschaftlichen Veränderungen in der Restaurationszeit und dem Spannungsfeld zwischen Biedermeier und Vormärz, sowie der bürgerlich-demokratischen Bestrebungen der (National-) Staatenbildung, befindet sich die (mitteleuropäische) Gesellschaft zur Mitte des 19. Jahrhunderts in einem Identitätskonflikt, der Künstler, Literaten sowie (Geistes-)Wissenschaftler dazu anregt, in einem Alteritätsdiskurs das „Eigene im Fremden“ zu suchen. Durch die Alteritätenbildung wird am Beginn der Romantik die Identitätskonstruktion vorangetrieben, und in Zuge dessen finden Exotismen vermehrt Eingang in das kulturelle Repertoire. Ebenfalls ein Mittel zur Identitätskonstruktion war die zeitgleich entstehende „Butzenscheibenromantik“, also die Rückbesinnung auf eine „glorreiche Vergangenheit“ wie man sie z.B. in Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) findet. Es wurde versucht, das Eigene durch das Eigene zu einer besseren (vergangenen) Zeit zu definieren. Im Falle der *Meistersinger* wurde versucht, Identität zu konstruieren, indem für das zergliederte Deutschland der Wagnerzeit das vereinte Heilige Römische Reich Deutscher Nation, wie es im Mittelalter existierte, gesetzt wurde.

In Hinsicht auf die Zigeuner greift der Alteritätsdiskurs in vollem Umfang das Zigeunerstereotyp auf. Zwar gibt es ein gesellschaftliches Interesse für Zigeuner im 19. Jahrhundert, jedoch nur ein ungleich kleineres für Romgruppen. Die

---

<sup>102</sup> Zur Gesetzeslage die „Zigeuner und Landstreicher“ in Österreich betreffend vgl. Freund: Oberösterreich und die Zigeuner, S. 24f.

Kunst, und in weiten Teilen auch die Literatur, vereinnahmt für sich geradezu ausschließlich den Zigeuner als Repräsentanten des „Anderen“, der nun allerdings in einem positiveren, romantischeren Licht steht. Die Attribute des „Andersseins“, die noch eine Dekade zuvor Anlass zur Furcht vor den Fremden gaben, werden in der aufgeklärten Industriegesellschaft als interessante und spannende *Couleur* erkannt. Gleichzeitig bleiben die real existierenden Romgruppen von der Gesellschaft verachtet und stigmatisiert wie eh und je. Dieses Spannungsfeld zwischen künstlerischer Referenz und gesellschaftspolitischer Realität ist bezeichnend für die Entwicklung des Zigeunerstereotyps von der Romantik bis ins 20. Jahrhundert. Es lässt eine „Spaltung in der Wahrnehmung der Zigeuner“<sup>103</sup> erkennen, „die Befreiung von den engen Fesseln bisheriger ästhetischer Repräsentation und zugleich die Ausblendung eines als nicht repräsentierbar angesehenen Teils der Wirklichkeit.“<sup>104</sup>

Im 19. Jahrhundert treffen verschiedene Zugänge zu dem bis dahin konstruierten Bild des Zigeuners aufeinander. Die Kunst und Literatur bedient sich des Zigeunerstereotyps vornehmlich zum Zwecke des romantischen Eskapismus, der beispielsweise in Alexander Puschkins (1799-1837) Poem *Die Zigeuner* (1827) offenbar wird. Die Freiheit der Steppenzigeuner, realiter im besten Fall ein Phantasma, da die betreffenden Romgruppen Moldawiens vornehmlich in Sklaverei lebten, wird hier zum Kernpunkt und zentralen Motiv.<sup>105</sup> „Volkskundliches Interesse und staatliche Diskriminierungsmaßnahmen überkreuzen sich in der zweiten Jahrhunderthälfte auf vielschichtige und widersprüchliche Weise“<sup>106</sup>

Dergleichen euphemistische Ansätze über die Freiheit der Zigeuner finden sich ebenso in Prosper Mérimées (1803-1870) *Carmen* (1845), hier jedoch gepaart mit der ungehemmten Sexualität der Protagonistin und ihrer Zuschreibung zum Verdorbenen, Sittenlosen. Das Arbeiten über „Freiheit in Zeiten politischer Unterdrückung und imperialistischer Eroberungen“<sup>107</sup> wird zum Dreh- und Angelpunkt der romantisch-eskapistischen Kunst. Der Terminus der

---

<sup>103</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 209

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Vgl. ebd. S. 191-195

<sup>106</sup> Ebd. 209

<sup>107</sup> Ebd. S. 195

„Zigeunerromantik“, der später für viele der zu dieser Zeit entstandenen Werke gebräuchlich wurde, vereint in sich zwar die Glorifizierung und Bewunderung (vor allem der Freiheit) der Zigeuner, sie schließt jedoch jeden realen Bezug aus und dafür die Berührungsängste der Künstler und Literaten mit den real existierenden Romgruppen mit ein.

„In der fehlenden Sorgfalt, ja in der Beliebigkeit [im Umgang mit den Spuren des Volkslebens der Zigeuner], spiegelt sich die von der Anthropologie vorgenommene Hierarchisierung der Völker nach Kultur- und Zivilisationstufen wider. Der Blick auf die soziale Realität ist ohnehin ein anderer, wenn Brentano in einem Brief an Jacob und Wilhelm Grimm (1810) die Zigeuner, die er in seiner Umgebung bemerkt hat, als ‚alle zum Galgen reif und gar nicht romantisch‘ bezeichnet.“<sup>108</sup>

Gleichzeitig entsteht in der Gesellschaft ein gewisses Interesse daran, die Zigeuner volkskundlich zu erforschen. Um der oben zitierten Beliebigkeit und der Zigeunerromantik entgegenzuwirken, bemühen sich in der zweiten Jahrhunderthälfte auf volkskundlicher Ebene vor allem der Volkskundler George Borrow (1803-1881) und seinem Vorbild folgend die Mitglieder der 1888 gegründeten Gypsy Lore Society (zu den Gründungsmitgliedern zählten unter anderen Richard Burton (1821-1890) und Erzherzog Joseph von Österreich (1833-1905)). Borrow gab eine „literarische Antwort auf die Romantisierung der Zigeuner durch die Unterhaltungsindustrie in Europa, die jegliche Referenz zur Lebenswirklichkeit der Romvölker vermeidet.“<sup>109</sup> Er verschreibt sich einer Suche nach der Wahrheit über die Zigeuner, bezeichnet sich selbst als „Romanyrye (Zigeunerfreund)“. An sein Schaffen hat er, wie auch die seinem Geiste folgende Gypsy Lore Society, den Anspruch, eine Mittlerposition zwischen Marginalgruppe und Mehrheitsgesellschaft zu schaffen, die beide Parteien kennt und versteht und zur Verständigung beitragen kann. Doch „sowohl Borrow als auch die Gypsy Lorists wahrten [...] eine deutliche kulturelle und soziale Distanz zu ihnen [den Zigeunern].“<sup>110</sup> Die Hierarchisierung in der Gesellschaft und das Zigeunerstereotyp wirkt jedoch trotz aller guten Absichten Borrow und der Society in ihr Schaffen hinein. So vermittelt Borrow in seinem Werk das Bild von Zigeunern als kriminellem Volk und die Gypsy Lorists zählen zu den

---

<sup>108</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 185

<sup>109</sup> Ebd. S. 242

<sup>110</sup> Ebd. S. 245

„ursprünglichen“ Beschäftigungen der Zigeuner die Musik und das Wahrsagen, was ebenfalls im Stereotyp tradierte Fixpunkte im Zigeunerleben sind.

Als Künstler mit wissenschaftlichem Anspruch versucht ebenfalls Franz Liszt (1811-1886) das „wahrhaftig“ Zigeunerische zu erforschen. Auch die Schwierigkeit seiner Forschungsergebnisse lassen sich aus heutiger Sicht mit der wechselvollen und von Stereotypen belasteten Geschichte der politisch unterdrückten Randgruppe erklären. Hierauf ist in einem späteren Kapitel noch genauer einzugehen.

Bedeutend für das Verständnis der Beschäftigung mit den Zigeunern im 19. Jahrhundert ist, dass die konstruierten und mittlerweile über Jahrhunderte tradierten Bilder über sie unverändert weiterbestehen. Die Kunst findet in diesen artifiziellen Konstrukten Nährboden für Kreativität, ohne zu hinterfragen; die Volkskunde ist sich des Stereotyps und der Stigmatisierung wohl bewusst, kommt aber trotzdem nicht umfassend über sie hinweg; und die gesellschaftliche sowie die politische und juristische Realität bedeutet für die Romgruppen nach wie vor Reglements, Verfolgung und Diskriminierung. Die Ethnographie im 19. Jahrhundert sieht die Zigeuner als Individuen, die man wohl in die Gesellschaft integrieren kann, sofern sie anpassungswillig sind, die jedoch nie vollkommen in ihr aufgehen werden.

„Die Romantik führt zum größten und wirkungsvollsten Schub der Ästhetisierung und Medialisierung der Zigeuner“<sup>111</sup> und in diesem ambivalenten Spannungsfeld von allgemeinem Interesse entsteht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Wiener Operette, die als publikums- und zeitnahes Genre selbstverständlich diese verstärkte Medialisierung spürt und sie entschieden rezipiert.

Zu vermerken ist jedoch, dass die Romantik sich *expressis verbis* nicht für die reale Befindlichkeit der politisch unterdrückten Romgruppen interessierte, sondern generell nur vom Stereotyp derselben fasziniert war.

„Geändert haben sich die Strategien des Umgangs auf allen Ebenen, von der Wissenschaft über die Politik bis zur Kunst und Literatur. An die Stelle der Feinderklärung tritt ein flexibleres Verhalten, das drei sich überkreuzende Linien erkennen lässt: die disziplinierende Integration, die individuelle Emanzipation und die kulturelle Vereinnahmung.“<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 222

<sup>112</sup> Ebd. S. 209

Die ebenfalls im 19. Jahrhundert stattfindende Exotisierung der Zigeuner als „nicht europäisch“, die in Literatur, Kunst und Wissenschaft anklingt, wird zum Ende des Jahrhundert für die Ethnographie interessant, die sich nun stärker damit befasst, den Rassebegriff für die Zigeuner auszubauen und zu verfestigen. Das verstärkte ethnologische und anthropologische Interesse an dieser neuen „Rasse“ setzt sich am Beginn des 20. Jahrhundert fort und ist ein Meilenstein auf dem Weg der Romgruppen in die Gaskammern des Nationalsozialismus.

In Hinsicht auf die Operette sind ab der Mitte des 19. Jahrhunderts alle Weichen gestellt. Die Komponisten und Librettisten arbeiten, ausgehend von dem Zigeunerstereotyp, in verschiedene Richtungen und mit unterschiedlicher Gewichtung an der Fortschreibung des Zigeunerbildes. Die unterschiedliche Vorgehensweise deutet die verschiedenen Zugänge der Künstler zu dem Stereotyp heraus. Diskriminierend und rassistisch ist das Zigeunerbild auch in der Operette, genauso wie es schillernd, verführerisch, farbenfroh und musikalisch ansprechend ist.

#### **IV. Exkurs: Stereotype, Vorurteile und Diskriminierung im sozialpsychologischen Kontext**

“Each group nourishes its own pride and vanity, boasts itself superior, exalts its own divinities, and looks with contempt on outsiders.

Each group thinks its own folkways the only right ones, and if it observes that other groups have other folkways, these excite its scorn.”

William Graham Sumner, *Folkways* (1907)

Zum Verständnis der in dieser Arbeit behandelten Konstruktion von Stereotypen in der Wiener Operette ist es notwendig, zunächst auf Basis der sozialpsychologischen Forschung zusammenzufassen, wie die Phänomene Vorurteil, Stereotyp und Diskriminierung in der Gesellschaft zu verorten sind. Da der Autor sich hierbei auf fachfremdem Gebiet bewegt, beruft er sich nach eingehender Durchsicht der standardisierten sozialpsychologischen Studien auf die Erkenntnisse von Elliot Aronson, Timothy D. Wilson und Robin M. Akert, wie sie in deren Band *Sozialpsychologie* (2004) dargelegt sind, sowie auf die Arbeit *Vorurteile und Rassismus: eine sozialpsychologische Analyse* von Andreas Zick (1997).

##### **IV.E.1 Vorurteil**

Zedlers Universallexikon aus dem Jahr 1750 beschreibt das Phänomen Vorurteil wie folgt:

„Ein Vorurtheil ist nichts anderes, als ein unrichtige und nicht sattsam überlegte Principum, welches man vor wahr annimmt, und nach demselben seine besondern Urtheile.“<sup>113</sup>

Grundsätzlich existieren Vorurteile zwischen gesellschaftlichen Gruppen in zwei Richtungen, sowohl von der gesellschaftlichen Mehrheit über die Marginalgruppe

---

<sup>113</sup>Zit. nach: Zick, Andreas: *Vorurteile und Rassismus: eine sozialpsychologische Analyse*. Münster: Waxmann, 1997. S.37

als auch umgekehrt. Das Vorurteil ist grundlegend definiert als Einstellung. Einstellungen wiederum bestehen aus drei Komponenten: der affektiven Komponente (Art der Emotion, verbunden mit der Einstellung), der kognitiven Komponente (Ansichten und Gedanken, verbunden mit der Einstellung) und der Verhaltenskomponente (Aktionen, die aus der Einstellung entstehen). Zwar können Vorurteile sowohl positiv als auch negativ ausfallen, im allgemeinen Sprachgebrauch und in der Sozialpsychologie definiert sich der Begriff jedoch vorwiegend als „feindselige oder negative Einstellung gegenüber Menschen einer bestimmten Gruppe, die nur auf ihrer bloßen Mitgliedschaft in dieser Gruppe basiert“<sup>114</sup>. Das Vorurteil beschreibt ergo die affektive Komponente der negativen Einstellung gegenüber Fremdgruppen.

#### **IV.E.2 Stereotyp**

Das Stereotyp beschreibt die kognitive Komponente einer voreingenommenen Einstellung und wurde erstmals 1922 von dem Journalisten Walter Lippmann eingeführt als „die kleinen Bilder, die wir in unseren Köpfen herumtragen“.<sup>115</sup> Das Stereotyp ist jedoch nicht eine bloße kognitive Kategorisierung einer bestimmten Gruppe, sondern vielmehr die „Generalisierung über eine Gruppe von Menschen, bei der man praktisch allen Mitglieder der Gruppe identische Eigenschaften zuschreibt, ohne Beachtung gegebener Variationen unter den Mitgliedern.“<sup>116</sup> Stereotype verändern sich überdies nur selten, auch nicht durch Zuführung neuer Informationen über die stereotypisierte Gruppe. Aronson, Wilson und Akert beschreiben die Stereotypisierung als „nicht notwendigerweise emotional“<sup>117</sup>.

„Stereotype sind sozial geteilte Überzeugungen (beliefs) über Personenmerkmale (traits) und Verhaltensweisen (acts) einer Outgroup. Sie sind Produkte eines Stereotypisierungs-Prozesses, in dem stereotype Urteile (wie z.B. die Annahme, daß die Individuen einer sozialen Kategorie austauschbar sind) angewendet werden.“<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> Aronson, Elliot/Timothy D. Wilson/Robin M. Akert: Sozialpsychologie. 4. aktualisierte Auflage. München: Pearson Studium. 2004. S. 485

<sup>115</sup> Aronson, Wilson, Akert: Sozialpsychologie, S. 485

<sup>116</sup> Ebd. S. 486

<sup>117</sup> Ebd. S. 486

<sup>118</sup> Zick: Vorurteile und Rassismus, S. 44

Das Stereotyp wird grundlegend problematisch „wenn wir die Überschneidung in den Verteilungen ignorieren“<sup>119</sup>, was bedeutet, dass die kognitive Wahrnehmung bestimmter Attribute einzelner Mitglieder der Gruppe, die man ihnen gerechtfertigt oder ungerechtfertigt zuordnet, auf die gesamte Gruppe übertragen wird. Das Vorurteil steht in direktem Zusammenhang mit dem Stereotyp:

„Vorurteile werden zur Bestätigung oder Widerlegung von Stereotypen herangezogen. Sie unterliegen der kognitiven Kontrolle. Stereotype sind dagegen spontan, oder quasi-automatisch“<sup>120</sup>

### **IV.E.3 Diskriminierung**

Die Diskriminierung beschreibt die Verhaltenskomponente einer negativen, voreingenommenen Einstellung gegenüber Fremdgruppen. Sie definiert sich als „ungerechtfertigte negative oder schädliche Handlung gegen ein Mitglied einer Gruppe, einfach nur wegen seiner oder ihrer Zugehörigkeit zu dieser Gruppe“<sup>121</sup>. Damit beschreibt die Diskriminierung auch gleichzeitig die aktive Handlungsebene und resultiert quasi aus der affektiven Komponente „Vorurteil“ und der kognitiven Komponente „Stereotyp“ bzw. tritt als deren reale Anwendung in Erscheinung.

Nach Zick, der in seine Arbeit ebenfalls den Begriff „Rassismus“ einbezieht, stellt sich das Abhängigkeitsgefüge zwischen den einzelnen Komponenten der negativen Einstellung wie folgt dar:

„Stereotype bilden den weicheren Pol, während Rassismus als schwere gesellschaftliche Ausgrenzung und Diskriminierung das andere Extrem ausmacht. Vorurteile sind dagegen Transformationen von Stereotypen. Stereotype können die Grundlage für rassistische Einstellungen bilden, weil sie auf einer kategorialen Differenzierung zwischen Gruppen nach biologischen Kriterien basieren können“<sup>122</sup>

Den angesprochenen biologischen Kriterien sind außerdem noch die nicht außer Acht zu lassenden kulturellen Kriterien anzufügen, die ebenfalls eine kategoriale Differenzierung zwischen Gruppen bedingen.

---

<sup>119</sup> Aronson, Wilson, Akert: Sozialpsychologie, S. 486

<sup>120</sup> Zick: Vorurteile und Rassismus, S. 44

<sup>121</sup> Aronson, Wilson, Akert: Sozialpsychologie, S. 489

<sup>122</sup> Zick: Vorurteile und Rassismus, S. 43

#### IV.E.4 Entstehung von Vorurteilen und Stereotypen

Die Forschung hat gezeigt, dass die Theorie, Vorurteile könnten bis zu einem gewissen Grade angeboren sein, zwar Berechtigung hat, da der Mensch sich selbst und die Gruppe, der er angehört und in der er aufwächst, als vertraut und Fremdgruppen im Gegensatz als suspekt begreift, jedoch noch nicht verifiziert werden konnte. Die Sozialpsychologie stimmt hingegen zu, dass Vorurteile erlernt werden müssen.<sup>123</sup>

„Unsere Tendenz, Information zu kategorisieren und zu gruppieren, Schemata zu bilden und diese zu benutzen, neue oder ungewöhnliche Informationen zu interpretieren, sich auf potentiell ungenaue Heuristiken zu verlassen [...] –alle diese Aspekte sozialer Kognition können uns dazu bringen, negative Stereotype zu bilden und sie in einer diskriminierenden Weise anzuwenden.“<sup>124</sup>

Entscheidend für die Genese von Vorurteilen sind die intuitive Installation gesellschaftlicher Gruppen und die Einteilung in Kategorien. Gruppiert wird nach bestimmten Charakteristiken, die auf Ähnlichkeiten und Kontrasten basieren. Gebildet werden Eigen-Gruppen und Fremd-Gruppen. Die Fremdgruppe erscheint dabei stets minderwertig und andersartig. Erforscht wurde im Zusammenhang damit,

„dass das hauptsächlich zugrunde liegende Motiv Selbstwert ist: Individuen versuchen, ihren Selbstwert zu stärken, indem sie sich mit spezifischen sozialen Gruppen identifizieren. Der Selbstwert wird jedoch nur gestärkt, wenn das Individuum diese Gruppe als anderen überlegen ansieht.“<sup>125</sup>

Eine weitere Kategorisierung ist die Wahrnehmung der Fremd-Gruppen-Homogenität, „die Wahrnehmung, dass Individuen in der Fremd-Gruppe einander ähnlicher (homogener) sind als in Wirklichkeit, und auch ähnlicher als die Mitglieder der Eigengruppe.“<sup>126</sup>

Daraus resultiert der für die Definition des Stereotyps entscheidende Faktor der Generalisierung. Das Wissen über ein Fremd-Gruppen-Mitglied wird als Annahme auf die gesamte Fremd-Gruppe übertragen.

Dabei halten sich vor allem Stereotype hartnäckig im sozialen Repertoire des Individuums. Informationen, welche das Stereotyp bestätigen, werden verstärkt

---

<sup>123</sup> Aronson, Wilson, Akert: Sozialpsychologie, S. 490

<sup>124</sup> Ebd. S. 491

<sup>125</sup> Ebd. S. 492

<sup>126</sup> Ebd. S. 493

und nachhaltiger rezipiert, während Informationen, die das Stereotyp entkräften könnten, nur in geringem Maße beachtet werden. „Immer dann, wenn sich ein Gruppenmitglied so verhält, wie wir es erwarten, [wird durch] dieses Verhalten unser Stereotyp bestätigt oder verstärkt.“<sup>127</sup> Wenn sich im Gegensatz dazu ein Gruppenmitglied nicht stereotyp-konform verhält, wird dies eher als „Ausnahme von der Regel“ gewertet, als dass es zur Entkräftung des Stereotyps führt.

Die Forschung Jeff Greenbergs und Tom Pyszczynski (1985)<sup>128</sup> hat überdies ergeben, dass bei den meisten Menschen Stereotype existieren, auch wenn sich diese dessen nicht bewusst sind. Es bedarf nur einer Aktivierung um das Stereotyp folgewirksam zu Tage treten zu lassen. Jeder Mensch ist mit Stereotypen vertraut, welche unkontrolliert und automatisch aktiviert werden können, ohne dass man sich dessen bewusst ist. Besonders einfach werden Stereotype aktiviert, wenn man „beschäftigt, überwältigt, abgelenkt ist und nicht sehr gut aufpasst“<sup>129</sup> auf den „Trigger“, der ein Stereotyp auslöst, dass man vielleicht eigentlich bei sich nicht zulassen möchte.

#### **IV.E.6 Der Ultimative Attributionsfehler**

Thomas Pettigrew prägte 1979 den Begriff des „Ultimativen Attributionsfehlers“ als „die Neigung, dispositionale Attributionen über eine ganze Gruppe von Menschen vorzunehmen“<sup>130</sup>. Entscheidend ist hierbei die Neigung zu der Annahme, dass „das Verhalten einer Person durch einen Aspekt seiner oder ihrer Persönlichkeit bedingt ist und nicht durch irgendeinen Aspekt der Situation“<sup>131</sup>. Auf Basis stereotyper Annahmen wird also geschlussfolgert, dass ein stereotypes Verhalten eines Fremd-Gruppen-Mitglieds auf dessen Persönlichkeit zurückzuführen ist - man macht eine sogenannte dispositionale Attribution<sup>132</sup> ohne eine situative Attribution<sup>133</sup> (die Rückführung des Verhaltens auf eine bestimmte Situation) gelten zu lassen.

---

<sup>127</sup> Aronson, Wilson, Akert: Sozialpsychologie, S. 494f

<sup>128</sup> Vgl: Ebd. S. 496

<sup>129</sup> Ebd. S. 497

<sup>130</sup> Ebd. S. 503

<sup>131</sup> Ebd. S. 503

<sup>132</sup> Ebd. S. 504

<sup>133</sup> Ebd. S. 504

#### IV.E.7 Blaming the victim, Scapegoating, Selffulfilling prophecy, die Theorie des realistischen Gruppenkonflikts und die Normative Konformität

Die Gründe für Vorurteile hier en detail auseinanderzusetzen kann und soll, trotz der Wichtigkeit des Themas, kein größerer Bestandteil dieser Arbeit werden. Dennoch erscheint es zum Verständnis (nicht zur Rechtfertigung!) der Vorurteile gegenüber Romgruppen, welche sehr wohl ein wichtiger Teil dieser Forschung sind, die wichtigsten Punkte aus der sozialpsychologischen Forschung zu betrachten.

*Blaming the victim* beschreibt „die Tendenz, Individuen die Schuld für ihre Opferrolle zu geben (dispositionale Attribution), typischerweise durch den Wunsch motiviert, die Welt als gerechten Platz ansehen zu können“<sup>134</sup>. Das Vorurteil entsteht aus dem Willen daran zu glauben, dass das Opfer etwas getan haben muss, um sein Schicksal zu verdienen, da der Mensch nicht geneigt ist zu glauben, dass ein Individuum schuldlos zum Opfer wird. Verbunden mit dem *blaming the victim*-Prinzip ist auch immer die verhohlene Forderung, die Mitglieder der Fremd-Gruppe sollten sich doch ändern, um nicht mehr zu Opfern zu werden.

Als *Scapegoating* bezeichnet man die „Tendenz von Individuen, wenn sie frustriert oder unglücklich sind, Aggressionen auf Gruppen zu schieben, die nicht gemocht, sichtbar und relativ machtlos sind“<sup>135</sup>. Wenn für die Eigen-Gruppe kein logischer Feind greifbar ist, erklären sie Fremd- Gruppen zum Feindbild und erreichen über Vorurteile eine Kanalisierung der eigenen Frustration indem sie einem *Sündenbock* die Schuld an ihren Problemen zuschieben. Typisch für Sündenböcke ist, dass sie leicht zu identifizieren sind und sich nicht ausreichend zur Wehr setzen können.

Die *Selffulfilling prophecy* ist „der Fall, in dem Menschen (1) eine Erwartung davon haben, wie eine andere Person ist, was (2) einen Einfluss darauf hat, wie sie diesen Menschen behandeln, was (3) diese Person dazu führt, sich auf eine Weise zu verhalten, die mit der ursprünglichen Erwartung der Menschen übereinstimmt.“<sup>136</sup> Damit bringt die Eigen-Gruppe die Fremd-Gruppe dazu, sich

---

<sup>134</sup> Aronson, Wilson, Akert: Sozialpsychologie, S. 506

<sup>135</sup> Ebd. S. 512

<sup>136</sup> Ebd. S. 507

stereotyp zu verhalten. Dieses Verhalten ist allerdings artifizuell und nicht dispositional für die Fremd-Gruppe, da es nur durch die einschlägige Behandlung durch die Eigen-Gruppe generiert wird.

Die *Theorie des realistischen Gruppenkonflikts* besagt, „dass begrenzte Ressourcen zu Konflikten zwischen Gruppe führen und in vermehrten Vorurteilen und Diskriminierung münden“.<sup>137</sup> Die Konkurrenz wird hierbei zum Auslöser für Vorurteile, die Teil des Machtkampfes zwischen zwei Gruppen sind. Wenn Ressourcen oder Territorien knapp sind und zwei Gruppen darum konkurrieren führt dies dazu, dass sich die Eigen-Gruppe bedroht fühlt und Vorurteile gegen die Fremd-Gruppe generiert, was schließlich mit Diskriminierung und Gewalt endet. „Angst mag als Umschreibung der Affekte, die Vorurteile [...] begleiten, ein wichtiges Konstrukt sein.“<sup>138</sup>

Die wohl banalste, aber dennoch, wie Thomas Pettigrew (1958, 1985, 1991) darlegt, entscheidendste Determinante für die Entstehung von Vorurteilen ist die *Normative Konformität*. Die „Tendenz, sich der Gruppe anzupassen, um die Erwartungen der Gruppe zu erfüllen und Anerkennung zu erlangen“<sup>139</sup> bedingt die Annahme von *Institutionalisiertem Rassismus und Sexismus* (rassistische bzw. sexistische Einstellungen, die von der großen Mehrheit von uns geteilt werden, weil wir in einer Gesellschaft leben, in der Stereotype und Diskriminierung die Norm sind<sup>140</sup>) um dadurch mit der gesellschaftlichen Mehrheit konform zu gehen und nicht selbst zum Außenseiter zu werden.

#### **IV.E.8 Fazit: Moderner Rassismus, Zigeunerstereotyp und Wiener Operette**

Der Begriff des *Modernen Rassismus* beschreibt das Phänomen in der Gesellschaft, nach außen vorurteilsfrei zu handeln, aber innerlich (bewusst oder unbewusst) vorurteilsvolle Einstellungen und Stereotype beizubehalten<sup>141</sup>.

In den obigen Ausführungen zur Genese von Vorurteil, Diskriminierung und Stereotyp wurde deutlich, dass sich die Theorie hier passgenau auf die Realität umlegen lässt und die Entstehung von Vorurteilen gegenüber Romgruppen bzw.

---

<sup>137</sup> Aronson, Wilson, Akert: Sozialpsychologie, S. 508

<sup>138</sup> Zick: Vorurteile und Rassismus, S. 36

<sup>139</sup> Aronson, Wilson, Akert: Sozialpsychologie, S. 513

<sup>140</sup> Ebd. S. 513

<sup>141</sup> Ebd. S. 515

ihre Stereotypisierung als Zigeuner. Der realistische Gruppenkonflikt, ausgelöst durch Territorialbestimmungen in der Frühen Neuzeit schuf ebenso Vorurteile gegenüber Romgruppen wie auch das scapegoating, und vor allem die Theorie der selffulfilling prophecy. Wer von der Mehrheitsgesellschaft als Zigeuner markiert wurde, verhielt sich zwangsläufig so, wie die Mehrheitsgesellschaft es von einem Zigeuner erwartete.

Im Laufe der Jahrhunderte wurden die Romgruppen (wie auch die Juden) immer wieder zu Sündenböcken der Gesellschaft erkoren und das normativ konforme Verhalten der Mehrheitsgesellschaft führte dazu, dass Stereotype und Vorurteile tradiert und ins gesellschaftliche sowie ins kulturelle Repertoire aufgenommen wurden.

Der oben angesprochene resistente Charakter von Stereotypen findet sich auch beim Zigeunerstereotyp, da es bis zum heutigen Tag nur neue Facetten hinzugewinnt, jedoch keine verliert. Gewissermaßen spricht die dispositionale Attribution auch heute noch Romgruppen diejenigen Verhaltensweisen und Besonderheiten zu, die ihnen schon das tradierte Zigeunerstereotyp attestierte.

Die Problematik für die Kunstform der Wiener Operette erklärt sich sowohl aus der Theorie des modernen Rassismus als auch aus der Möglichkeit der unbewussten Aktivierung von Stereotypen. Begreift man die Operette als fiktive Wirklichkeit, so wird in dieser „Scheinwirklichkeit“ das Zigeunerstereotyp in all seinen Facetten bestätigt, und zwar durch den gesamten Kanon vom *Zigeunerbaron* bis hin zu *Frasquita*. Die Bestätigung eines Stereotyps wiegt nun s.o. ungleich mehr als dessen Widerlegung. Somit könnte man schlussfolgern, dass das Zigeunerstereotyp auf der Operettenbühne das Zigeunerstereotyp der Realität des Zuschauers verstärkt, da es zusätzlich auch unbewusst Stereotype beim Publikum aktiviert.

Selbstverständlich kann man Stereotype kontrolliert unterdrücken, jedoch stellt sich die Frage, ob dies während des Theatererlebnisses möglich ist und ob das Publikum nicht vielmehr durch die auf der Bühne verhandelten Zigeunerstereotype beeinflusst ist, als man landläufig annehmen mag.

## V. „Zigeunermusik“ – Zwischen Mythos und Phänomen

„Wo leichte Kunst sich bettete,  
Macht stets Magyar das Lager,  
Und Operette rettete  
Der ungarische Schlager.“

Peter Hammerschlag, *Ungarische  
Schöpfungsgeschichte* (1972)

Eines der bedeutendsten Elemente des Zigeunerstereotyps, welches für die Wiener Operette von besonderer Wichtigkeit ist, ist zweifelsohne die Musik. Geige, Csárdás und „schluchzende“ Weisen sind untrennbar mit dem stereotypen Bild des Zigeuners verquickt. In der Wissenschaft sind daher von verschiedenen Seiten Ansätze versucht worden, den originären Ursprung einer „Zigeunermusik“ zu erforschen und somit das Phänomen dieses Teils der Musikgeschichte greifbar zu machen.

Besonders in der Wiener Operette spielt diese „Zigeunermusik“, besonders die als „ungarisch“ verortete, aber ebenso die mit dem andalusischen Flamenco vermischte Musik der Calé, eine entscheidende Rolle. Deshalb erscheint es sinnvoll, das Phänomen „Zigeunermusik“ genauer zu analysieren und im historischen Kontext zu betrachten. Vor allem auf die „ungarische Zigeunermusik“ ist dabei ein besonderer Fokus zu legen, da sie verstärkt in die Kompositionen der Wiener Operette eingeflossen ist.

„Die Zigeuner haben keine gemeinsame Musiksprache“<sup>142</sup>. Das, was man als „Zigeunervolksmusik“ erkennen mag, basiert, so Bálint Sárosi in seiner Arbeit *Zigeunermusik*, auf keinem Urtypus, sondern gestaltet sich unterschiedlich, je nach geographischer Herkunft.

Im Allgemeinen besteht in der Forschung ein Konsens darüber, dass sich die Musik der Romgruppen mit der jeweiligen Volksmusik desjenigen Landes vermischt hat, in welchem sie sich angesiedelt haben, und daher nur noch schwer als eigenständige Musik erforschbar ist. Dazu kommt, dass

„die seit etwa anderthalb Jahrhunderten erschienenen Schriften über die „Zigeunermusik“ [...] das, was als Zigeunervolksmusik gelten kann, nicht zur

---

<sup>142</sup> Sárosi: *Zigeunermusik*, S.22

Kenntnis genommen, sondern sich nur mit Musik beschäftigt, die die Mehrzahl der Zigeuner nicht einmal als ihre eigene empfand (weil sie im Prinzip nichts damit gemein hat), die von berufsmäßigen Zigeunermusikanten gespielt oder gesungen wurde, jedoch nicht für die Zigeuner selbst, sondern immer für die Angehörigen anderer Völker“<sup>143</sup>

Auch Franz Liszt, der in seinem Buch *Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie*<sup>144</sup> seine Verehrung dem „zigeunerischen“ in der Musik auszudrücken suchte, betrachtete zu Unrecht „die Zigeunermusikanten als Quelle der ungarischen Tonkunst“<sup>145</sup>. Auf ihn geht die noch heute verbreitete, jedoch stark anzuzweifelnde Annahme zurück, die ungarische Volksmusik sei eigentlich die Musik der Romgruppen in Ungarn.

Sárosi geht in seiner Arbeit sogar vom Gegenteil aus und legt nahe: „Die ungarischen Zigeuner (Romungró) besitzen im allgemeinen keine Zigeunervolksmusik, sondern empfinden die Musik der Ungarn, unter denen sie leben, als ihre eigene“<sup>146</sup>

Besondere Aufmerksamkeit soll hier der ungarischen Zigeunermusik gelten, da sie, schon allein auf Grund der Territorialgrenzen Großösterreichs, verstärkt in die westliche Unterhaltungsmusik – und nicht zuletzt die Operette – eingeflossen ist.

Darüber hinaus hat die Musik der ungarischen Romgruppen eine ebenso identitätsstiftende wie auch repräsentative Rolle inne. „Ihre Musik, die sog. ‚Zigeunermusik‘, war nach der missglückten Revolution von 1848 geradezu die Trägerin des ungarischen Nationalstolzes.“<sup>147</sup>

Die Bedeutung der Zigeunermusik oder was als solche galt, hatte gerade in Ungarn einen besonderen Stellenwert: zum einen als Ausdruck des magyarischen Nationalbewusstseins und zum anderen als Teil der nationalen Volksmusik.

Sárosi führt in seinen Forschungsergebnissen einige Eigenheiten in der Musik an, die als urtümlich für die Zigeunermusik betrachtet werden können. So unterscheidet er „die langsamen Lieder (zigeunerisch: loki d’ili) und die

---

<sup>143</sup> Sárosi: Zigeunermusik, S. 22

<sup>144</sup> Liszt, Franz: *Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie*. Paris: Librairie Nouvelle, 1859

<sup>145</sup> Benkö: Zigeuner, S. 101

<sup>146</sup> Sárosi: Zigeunermusik, S.23

<sup>147</sup> Rose, Romani: „Vorwort“. In: *Die Musik der Sinti und Roma*. Bd.1: Die ungarische „Zigeunermusik“, Hg. Anita Awosusi. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. 1996. S. 9

Tanzlieder (khelimaske d'ili)<sup>148</sup>. Auch in der Vortragsart finden sich Besonderheiten. Hier vor allem zu bemerken ist Sárosi Aussage: „Zur traditionellen Zigeunervolksmusik in Ungarn gehören keine Musikinstrumente“<sup>149</sup>. Es handelt sich also um eine reine Vokalmusik und in der Begleitung „imitieren sie ein Musikinstrument mit dem Mund“<sup>150</sup>.

Mundbaß und Wirbeltechnik (*pergetés* genannt, beschreibt eine Aneinanderreihung von zusammenhangslosen Silben) begleiten sowohl Tanz- als auch langsame Musik.

„Weitere Rhythmusbegleitungen neben dem Mundbaß sind das Klatschen, Fingerschnalzen, das Aufstampfen mit den Füßen sowie das Anschlagen von Gebrauchsgegenständen wie Löffel oder Kannen“<sup>151</sup>

Den einschlägigen Forschungen zum Thema „Zigeunermusik“ bleibt jedoch gemein, dass stets davon ausgegangen wird, dass das, was als Zigeunermusik erkannt wird, stets eine Vermischung von nationaler Volksmusik und der Musik der Romgruppen darstellt.

Von ebendem geht Sárosi auch in seiner Betrachtung der Musik der spanischen Calé aus.

„Das, was sie hauptsächlich singen – die Flamencomusik [...] – hat, ethnologisch betrachtet, etwa die gleiche Funktion wie das Repertoire der ungarischen Zigeunermusikanten: es ist nicht ihre ursprüngliche Musik.“<sup>152</sup>

Festzuhalten bleibt also in beiden Fällen, dass die Musiker ihre ursprüngliche Volksmusik nicht zum Vortrag brachten, sondern stets die Volksmusik des jeweiligen Landes „aufspielten“, in dem sie siedelten. Dazu bemerkt Jóska Benkő in seiner Arbeit:

„Wohl gibt es auch eigentliche Zigeunermusik. Dabei handelt es sich aber nicht um Weisen, welche die Zigeuner anderen um Geld aufspielen, sondern es sind die Melodien ihrer eigenen Volkslieder in Zigeunersprache, die sie für sich, als Ausdruck ihrer eigenen Gefühle singen [...] Die Zigeuner in Ungarn pflegen die

---

<sup>148</sup> Sárosi: Zigeunermusik, S. 24

<sup>149</sup> Ebd. S. 34

<sup>150</sup> Ebd.

<sup>151</sup> Awosusi, Anita/Franz Maciejewski: „Einführung“. In: Die Musik der Sinti und Roma. Bd.1: Die ungarische „Zigeunermusik“, Hg. Anita Awosusi. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. 1996. S. 19

<sup>152</sup> Sárosi: Zigeunermusik, S. 35

Melodien ihrer eigenen Volkslieder nur zu singen, selten zu spielen, die Weisen anderer Stämme pflegen sie zu spielen, aber nur ausnahmsweise zu singen.“<sup>153</sup>

Was es als Fazit also zu vermerken gilt, ist, dass die Zigeunermusik, die als solche von sogenannten „Zigeunerkapellen“ verbreitet wurde und später auch in die Wiener Operette einfluss, wiederum für sich eine Art Stereotyp darstellt, genauso wie sie Teil des Zigeunerstereotyps ist. Sie entspricht nicht der traditionellen Musik der Romgruppen, sondern ist ein Konglomerat aus der Volksmusik des Landes, in dem sie sich ansiedelten, und ihrer genuinen Art zu musizieren.

Ebenfalls bemerkenswert: Es „versteht sich nur ein Bruchteil der Zigeuner auf die Handhabung von Instrumenten und beschäftigt sich mit Musik“<sup>154</sup>, was in Hinsicht auf das Zigeunerstereotyp natürlich besonders interessant ist, da das Stereotyp vermittelt, jeder Angehörige einer Romgruppe sei von Natur aus ein Musikant.

### **V.1 Der Verbunkos und die Ursprünge der Zigeunerkapellen**

Die Entstehung der Zigeunerkapellen in Ungarn ist eng verknüpft mit dem sogenannten Verbunkos (vom deutschen ‚Werbung‘), einem ungarischen Werbungstanz der „getanzt wurde, um Burschen zum Dienst beim Militär zu locken“<sup>155</sup>. Die herausragenden Musizierenden der Verbunkos-Ära waren vorwiegend Roma die Ensembles bildeten, welche dann gemeinsam zum Verbunkos aufspielten.

„Die Musik ist Teil einer Inszenierung patriotischer Gesinnung. Seit 1715 werden Zigeunermusiker [...] bei der Rekrutierung von Freiwilligen in Ungarn eingesetzt, für die sie ihre eigenen Formen wie die „Verbunkos“ genannten Tänze schaffen. [...] Verschwiegen wird, dass die Zigeuner von den Handlungen, zu denen sie aufrufen, in der Regel ausgeschlossen sind.“<sup>156</sup>

Aus der Verbunkos-Tradition entwickelten sich die Zigeunerkapellen, die aus mindestens vier Mitgliedern bestanden und deren Instrumente zumeist Fiedel

---

<sup>153</sup> Benkö: Zigeuner, S. 68

<sup>154</sup> Sárosi: Zigeunermusik, S. 37

<sup>155</sup> Sárosi: „Die Anfänge der ungarischen Zigeunerkapellen“. In: Die Musik der Sinti und Roma. Bd.1: Die ungarische „Zigeunermusik“, Hg. Anita Awosusi. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. 1996. S. 25

<sup>156</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 230

bzw. Geige und Hackbrett (Cymbal), teils auch Kontrabass, Cello und Klarinette bzw. Tárogató (Kegeloboe) waren.<sup>157</sup>

„Von den genannten Saiteninstrumenten ist die Geige in den Händen des Zigeunermusikanten heute das wichtigste Instrument, gewissermaßen ein Symbol des ungarischen Zigeunermusikers.“<sup>158</sup>

Der Verbunkos war von der Kapelle überdies stets improvisiert und wurde vom Primas, dem ersten Geiger, angeführt. „Der in der Verbunkos-Zeit noch allgemein gültige, improvisierende Stil ist heute nur in der Tanzmusik der siebenbürgischen Dorfzigeunermusikanten aufbewahrt.“<sup>159</sup>

Die Geigen bzw. der Geige spielende Zigeuner sind ebenfalls ein wichtiger Bestandteil des Zigeunerstereotyps, worauf unten noch einzugehen ist.

Der Verbunkos hatte sowohl auf das ungarische Nationalgefühl, als auch auf die Entwicklung der ungarischen Kunstmusik einen entscheidenden Einfluss. „Seit etwa 1780 repräsentierte er [...] die ungarische Nationalmusik schlechthin.“<sup>160</sup>

Anita Awosusi vermerkt in ihrem einführenden Artikel zu dem von ihr herausgegebenen Sammelband *Die Musik der Sinti und Roma*, dass sowohl die alte ungarische Musik (Lieder und Tänze der Magyaren), die Musik der ungarischen Roma, die orientalisch-türkische Musik sowie die westeuropäische Kunstmusik im Verbunkos zusammengefloßen sind und seine Popularität begründeten.<sup>161</sup>

„Die Zigeunermusiker waren aber nicht nur die Interpreten der Musik. Ihr Beitrag geht über Instrumentierung, Orchestrierung und Vortragsstil hinaus. Unter anderem gehört zur neuen Musik des Verbunkos die sog. „Zigeunertonleiter“; sie taucht um 1800 zum ersten Mal auf und breitet sich rasch in Europa aus.“<sup>162</sup>

Diese „Zigeunertonleiter“ (Moll-Skala mit zwei übermäßigen Sekunden) stellt einen artifiziellen Faktor in der ungarischen Musikgeschichte dar, denn Bálint Sárosi bemerkt in seinem Aufsatz über Zigeunermusik:

„Eines jedoch ist in der Volksmusik der ungarischen Zigeuner so selten wie und der ungarischen Volksmusik: die [...] Zigeuner-Tonleiter. Überhaupt besitzt die übermäßige Sekunde, mit der die Zigeunermusikanten des vorigen Jahrhunderts

---

<sup>157</sup> Vgl. Sárosi: Die Anfänge der ungarischen Zigeunerkapellen, S. 26-29

<sup>158</sup> Ebd. S. 26

<sup>159</sup> Ebd. S. 33

<sup>160</sup> Awosusi/Maciejewski: Einführung. Die Musik der Sinti und Roma, S. 13

<sup>161</sup> Vgl. ebd.

<sup>162</sup> Ebd. S. 14

ihr Spiel so oft würzten und die auch Liszt als typisch zigeunerisch empfand, in dieser Musik Seltenheitswert.“<sup>163</sup>

Festzustellen bleibt, dass der Verbunkos ein wichtiger Grundpfeiler in der Entstehung der ungarischen Zigeunermusik darstellt. In ihm werden grundlegende Merkmale der Musik festgelegt, die für nachfolgende Gattungen, wie etwa den Csárdás, immanent werden. Die Entwicklung vom Improvisierten hin zur ungarischen Kunstmusik, ist sicher auf den Einfluss der westlichen Kunstmusik zurückzuführen.

Bedeutend bleibt der Verbunkos auch für die Entwicklung des ungarischen Nationalgefühls: „Nicht nur das Ereignis, von dem sie berichtet, stiftet magyarische Identität, sondern die Musik selbst: Ich höre – ich tanze – also bin ich ein Ungar“<sup>164</sup>

Besonders nach der gescheiterten Revolution von 1848 suchte das politisch geschlagene ungarische Volk seine nationale Identität im kulturellen Allgemeingut, zu dem die ungarische (Zigeuner-)Volksmusik an prominenter Stelle zählte. Dies vor allem, „weil die volkstümlichen Melodien eben Ausdrucksträger einer verbotenen politischen Idee, der der staatlichen Unabhängigkeit, waren und als solche aufgenommen wurden.“<sup>165</sup>

Der Verbunkos im Besonderen, stellte auch eine Verbindung zwischen ländlichem und urbanem Gebiet dar. In seiner Entwicklung durchlief er eine Transformation von dem zweckbestimmten Werbungstanz, der „in Hinblick auf Tonsystematik, Rhythmik und Melodienformung und teils sogar auf die Struktur an die frühere ungarische Musik- und sogar Volksmusiktradition an(knüpft)“<sup>166</sup>, hin zu einer Form der Kunstmusik, die vor allem durch westliche Einflüsse geprägt, zu einer „Unterhaltungsmusik zum Zuhören“<sup>167</sup> wurde.

---

<sup>163</sup> Sárosi: Zigeunermusik, S. 27

<sup>164</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 231

<sup>165</sup> Hamburger, Klára: „Franz Liszt und die ‚Zigeunermusik‘“. In: Die Musik der Sinti und Roma. Bd.1: Die ungarische „Zigeunermusik“, Hg. Anita Awosusi. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma, 1996. S. 85

<sup>166</sup> Tari, Lujza: „Grundlagen und Struktur der frühen und späten Verbunkos“. In: Die Musik der Sinti und Roma. Bd.1: Die ungarische „Zigeunermusik“, Hg. Anita Awosusi. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma, 1996. S. 37

<sup>167</sup> Ebd. S. 62

## V.2 Der Csárdás – Pièce de résistance der Wiener Operette

Ob *Klänge der Heimat* aus der *Fledermaus* (Johann Strauß 1874), *Hör ich Cymbalklänge* aus Franz Lehár's *Zigeunerliebe* (1910) oder, *nomen est omen*, *Die Csárdásfürstin* (Emmerich Kálmán, 1915) – der Csárdás spielt für die Wiener Operette eine besondere Rolle. Grund genug also, diesem Element der ungarischen Volksmusik besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Zu definieren ist der Csárdás wie folgt:

„Csárdás: <ethy. csárdás = Kneipe, Pustaschenke> Der C. gilt als populärer Nachfolger des Verbunkos (s.d.) – eine Musik, die zunächst in Dorfkneipen gespielt wurde. Der C. entwickelt trotz seiner Anlehnung an den V. eigene, innovative Kräfte, so daß man von einem „zweiten Instrumental-Stil“ in der ungarischen Musikgeschichte sprechen kann. Die Steigerung wesentlicher Elemente (vor allem des Tempos, des figurativen Reichtums und der Akzentuierung an Virtuosität) sind seine Charakteristika.“<sup>168</sup>

Nachdem der Verbunkos Eingang in die Kunstmusik des 19. Jahrhunderts (nach 1830) gefunden hatte, entwickelte sich als Erweiterung der heute als zweiter urtümlich ungarisch erkannte Musikstil, der Csárdás, sowie das sogenannte Notá , das „ungarische Lied“. Das mit den Nationalbewegungen der Romanik gewachsene Interesse an Nationaltänzen ebnete den Weg für die Entwicklung des Csárdás, der als „Tanz der Ungarn“ (ähnlich wie die Polnische Mazurka oder der Wiener Walzer) zum Ausdruck eines Nationalgefühls avancierte.

„Es bleibt auch eine aus zwei Teilen bestehende, der Tanzmusik angepaßte Version erhalten, für welche die aufeinander bauenden Teile „Langsam“ und „Schnell“ typisch sind. [...] dieser Grundtyp (mochte) einer der Muster für den langsamen und frischen Csárdás sein [...].“<sup>169</sup>

Vor allem Franz Liszt etablierte den Csárdás in der westlichen Kunstmusik und rezipierte ihn in zahlreichen seiner Werke. Damit wurde der Bauerntanz zu einem salonfähigen Musikstück und mit ihm der „Csárdásgeiger“ zum Sinnbild der ungarischen Volksmusik und damit auch der Zigeunermusik.

---

<sup>168</sup> Glossar in: Die Musik der Sinti und Roma. Bd.1: Die ungarische „Zigeunermusik“, Hg. Anita Awosusi. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Rom, 1996. S. 161

<sup>169</sup> Tari: Grundlagen und Struktur der frühen und späten Verbunkos, S. 62

„Die charakteristischen virtuosens Umspielungen der Melodie durch den Primas, zum Beispiel, sind weitgehend von den Spielweisen der Wiener Klassik beeinflusst, die Harmonik wiederum vom späten 19. Jahrhundert.“<sup>170</sup>

Die Rolle des Primas, die in der Folgezeit ein wichtiger Teil des Zigeunerstereotyps wurde, manifestierte sich aus der Tradition des Verbunkos. Führte bei den Werbungstänzen, die fast ausschließlich von Roma aufgespielt wurden, der Primas die Zigeunerkapelle an und sorgte mit seiner improvisatorischen Kunst für Aufsehen, war der Csárdásgeiger ebenfalls eine Primas-Figur, der sich jedoch viel weniger durch Improvisation als durch ein virtuosens, ornamentierendes Geigenspiel auszeichnete.

Den späten Verbunkos und den Csárdás verbindet neben gewissen stilistischen Gemeinsamkeiten außerdem der „höhere künstlerische Anspruch“<sup>171</sup>.

„Dieser letzte [der Csárdás] bleibt bestimmend für das Bild der ungarischen Zigeuner-Musik, wird von Komponisten wie J. Strauß oder Lehár (noch 1930) stilisiert – und deren Werke werden wiederum von den Kapellen erneut interpretiert.“<sup>172</sup>

Gerade diese Interpretation durch Zigeunerkapellen und Zigeunerprimasse bindet den Csárdás an das Zigeunerstereotyp und lässt ihn als ursprüngliche Zigeunermusik erscheinen. Dabei ist jedoch zu bedenken, dass er ein ungarischer Nationaltanz ist, der, von Zigeunerkapellen vorgetragen, mit Versatzstücken ihrer „zigeunerischen“ Spielweise angereichert wurde und, in Verbindung mit dem Bild des Zigeunerprimas, nur die Couleur des „zigeunerischen“ erhielt.

### **V.3 Die gesellschaftliche Stellung des Zigeunermusikers**

Verschiedene Autoren beschreiben die gesellschaftliche Stellung des Zigeunermusikers als eine in wechselseitiger Beziehung zur Mehrheitsgesellschaft stehende Position.<sup>173</sup> Der Adel hielt sich zum Teil Musiker oder ganze Zigeunerkapellen in Leibeigenschaft, die jedoch ein hohes Ansehen

---

<sup>170</sup> Gulda, Paul: „Haydn alla Zingarese – Zingarese á la Haydn“. In: Die Musik der Sinti und Roma. Bd.1: Die ungarische „Zigeunermusik“, Hg. Anita Awosusi. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma, 1996. S. 157-158

<sup>171</sup> Tari: Grundlagen und Struktur der frühen und späten Verbunkos, S. 62

<sup>172</sup> Gulda: Haydn alla Zingarese – Zingarese á la Haydn, S. 157f

<sup>173</sup> Vgl. Benkö 1979, Sárosi 1970, Awosusi (Hg.) 1996, Bogdal 2011

als Musiker genossen. So weist Benkö in seinem Absatz über Zigeunermusik auf ein „vertraute[s], familiäre[s] Dienstbotenverhältnis des Zigeuners zu seinem ungarischen Herrn“<sup>174</sup> hin. Die „Zum-Zuhören-Weisen (*hallgató*)“<sup>175</sup> beherrschte der Zigeunermusiker besonders in Hinsicht darauf, genau das zu spielen, was das Publikum bzw. sein Dienstherr gerade hören wollte.

Die Popularität, die Zigeunerkapellen und Zigeunerprimasse im 19. Jahrhundert bei der ungarischen, aber auch bei der westeuropäischen und vor allem (aufgrund der geographischen Grenzverläufe der Habsburgmonarchie) österreichischen Mehrheitsgesellschaft genossen, ist allgemein bekannt. Die Musik der Zigeunermusiker wurde von Komponisten der westlichen Kunstmusik rezipiert und adaptiert, allen voran natürlich Franz Liszt, aber in der Folge natürlich auch den Komponisten der Wiener Operette. Diese waren mit der Musik der Zigeunerkapellen aufs Beste bekannt, da ihre Musik vor allem im multikulturellen *Meltingpot* Wien allgegenwärtig war. Die Verbindung Wien – Budapest war bedeutend für den kulturellen Austausch in der Doppelmonarchie und Musikschafter fanden sowohl in Cis- als auch in Transleithanien reichlich musikalisches Material für ihre Werke.

Benkö berichtet von einer Anekdote aus dem Leben des Zigeunerprimas Jancsi Sági-Balog:

„Mit seiner eigenen Kapelle war er wiederholt in Wien. Bei einem Empfang des russischen Botschafters spielte seine Kapelle abwechselnd mit dem Orchester des Walzerkönigs Johann Strauß: „Einmal spielte fünf Minuten lang das Strauss'sche Orchester, dann, in den anderen fünf Minuten, die Kapelle von Sági.“<sup>176</sup>

#### **V.4 Fazit – Zigeunermusik, Stereotyp und Wiener Operette**

Es konnte gezeigt werden, dass in musikalischer Hinsicht das Zigeunerstereotyp ebenso greift, wie in den anderen Bereichen kultureller, politischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit. Die Vermischung eines oszillierenden „zigeunerischen“ Habitus mit einer ursprünglich nationalen (vor allem ungarischen, aber z.B. auch spanischen oder slawischen) Musiktradition brachte

---

<sup>174</sup> Benkö: Zigeuner, S. 110

<sup>175</sup> Sárosi: Die Anfänge der ungarischen Zigeunerkapellen, S. 24

<sup>176</sup> Benkö: Zigeuner, S. 86

das Phänomen einer „Zigeunermusik“ hervor, die allerdings in keiner Weise mit der traditionellen Musik der Romgruppen in Europa gleichzusetzen bzw. zu vergleichen ist. Lediglich der Vortragsstil der Roma, welche die traditionelle Musik des Landes interpretieren, in welchem sie leben, führte zu der häufigen Annahme, dass was „zigeunerisch“ klingt, auch genuin zur Kultur der Romgruppen gehört. Dies ist nicht im Ansatz haltbar und die Zigeunermusik ist ein ebensolches Stereotyp, wie es der Zigeuner per se ist. Vor der Folie der ungarischen Musikgeschichte ist die traditionelle Musik der Romgruppen nur als stilbildender Faktor zu betrachten. Erstaunlich ist hierbei, „daß das ungarische Nationalbewusstsein seinen Ausdruck in einer Musik fand, die europaweit mit einer Minderheit identifiziert wurde“<sup>177</sup>, und als solches auch in das Genre der Wiener Operette einfluss. Operettenkomponisten wie Strauß, Kálmán oder Lehár stilisierten in ihren Werken ein musikalisches Nationalerbe zu einer Kunstmusik, welches schon von vorne herein ein stilisiertes, artifizielles Element der europäischen Musikgeschichte war: Die durch den unigen, musikalischen Stil der Romgruppen beeinflusste nationale Volksmusik, fortan als Zigeunermusik bezeichnet und rezipiert. Die Komponisten nahmen Anleihen bei und verarbeiteten Stilelemente von einer Musik, welche sie mit einer Kultur in Verbindung brachten, der sie musikalisch Ausdruck verleihen wollten (jener der Romgruppen, der ungarischen etc.), welche diese Musik jedoch nicht zum genuinen Teil ihres Kulturgutes zählte. Ergo wird die Musik der Operette zum stereotypisierenden Element innerhalb des Genres.

Der Nährboden für die Verbreitung der Zigeunermusik war im 19. Jahrhundert fruchtbar. Die demographischen Veränderungen, welche die Metropole Wien rasant anwachsen ließen, von 551.300 Einwohnern im Jahr 1850 auf die Überschreitung der 2-Millionen-Grenze (2.031.421)<sup>178</sup> 1910 machten Wien zu einem multikulturellen Ballungsraum in der Donaumonarchie. Der Zuzug aus den Kronländern begünstigte die Verbreitung der volkstümlichen bzw. der Zigeunermusik in der Heimat der Wiener Operette. Komponisten kamen mit Zigeunerkapellen und Volksmusikgruppen in Kontakt und bereicherten nach deren Vorbild ihr musikalisches Repertoire. Eine Sonderstellung nimmt im Hinblick darauf Franz Lehárs *Frasquita* ein, in welcher die spanische

---

<sup>177</sup> Awosusi, Anita/ Franz Maciejewski: Einführung, S. 15

<sup>178</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 208

Zigeunermusik, der *Flamenco*, häufig zitiert wird. In den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts entstanden, gelten für diese Operette jedoch eher die Maßstäbe des künstlerischen Eskapismus und Exotismus, im Gegensatz zu den Operetten, welche unmittelbare musikalische Vorbilder, wie sie die Musik der großösterreichischen Kronländer darstellt, zitieren.

Die Romgruppen hatten, aufgrund gesetzlichen Bestimmungen, die ihnen nicht gestatteten, jeden Beruf auszuüben, ein wirtschaftliches Standbein im Musizieren gefunden und sich konsekutiv an die Musiktraditionen der Länder angepasst, in denen sie sich ansiedelten. Als Musikanten genossen sie damit einen besonderen Stellenwert, was aber im Gegenzug voraussetzte, dass sie nicht ihre eigene, traditionelle Musik spielten, sondern das musizierten, was von ihren Zuhörern gewünscht war. Damit gestaltete sich aus der traditionellen Nationalmusik des jeweiligen Landes zusammen mit dem ihrer genuinen traditionellen Musik entstammenden Vortragsstil zum Phänomen der „Zigeunermusik“.

## VI. Das Zigeunerstereotyp – Betrachtung der wichtigsten Merkmale

„Das Völklein, das Zigeuner heißt,  
Beurtheilt man oft schiefer,  
Als andre Leute, weit und breit  
Nennt man es Ungeziefer.“

*Anonym*

Wie im Abschnitt über die Herkunft der Romgruppen schon angedeutet wurde, stellt die Figur des Zigeuners eine Verbindung verschiedener Stereotype und ein gedankliches Konglomerat aus sozialen Vorurteilen dar.

Die kontinuierliche Stereotypisierung einer Fremd-Gruppe durch die Mehrheitsgesellschaft, seit dem Auftauchen Ersterer in Europa führte dazu, dass zur Entstehungszeit der Wiener Operette in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits ein gesellschaftlich tradierter Kanon an Stereotypen vorlag, der kaum mehr von den in der Realität existierenden Romgruppen abzukoppeln war bzw. wurde das Wissen über sogenannte Zigeuner nicht hinterfragt, sondern, im kulturellen Repertoire verankert, unreflektiert akzeptiert.

In den verschiedensten Bereichen kulturellen Lebens, ob Musik, Literatur, bildende Kunst u.a. wurde nota bene das Zigeunerstereotyp rezipiert und verarbeitet, was schließlich in der „Zigeunerromantik“, als Teil des romantischen Eskapismus ab der Mitte des 19. Jahrhunderts gipfelte.

„Die Geschichten, in denen sie [die Zigeuner] vorkommen, weisen sehr häufig auf Krisen, Probleme und Tabus des Epochenumbruchs hin: auf die politischen und sozialen Folgen der Französischen Revolution, die konkurrierenden Freiheitsmodelle, die Suche nach nationaler Identität, den Bruch der Traditionen, den Wandel der Geschlechterverhältnisse, die territorialen Veränderungen in der Folge der napoleonischen Kriege und die von ihnen bewirkte Mobilität, die Zukunftsungewissheit, die Entwertung feudal-aristokratischen Lebens durch Verbürgerlichung und nicht zu vergessen die wachsende Naturferne.“<sup>179</sup>

Selbsterklärend also, dass auch in den Wiener Operetten, welche die Zigeuner zitieren (sei es musikalisch, textuell oder als Couleur) stets das Stereotyp Vorbild bei der Entstehung war und somit auch in den „Zigeuner-Operetten“

---

<sup>179</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 214

ausschließlich Stereotype präsentiert werden. In der Romantik wird das Zigeunerstereotyp als Katalysator für die unterschiedlichsten Absichten von Künstlern und Autoren eingesetzt. Sie bemächtigen sich des Zigeuners bzw. des Zigeunerstereotyps in mannigfaltiger Weise und präsentieren diese „kulturelle Bemächtigung“<sup>180</sup> als Ausdruck ideologischen Kunstschaffens.

„Als Spielwiese für Nationalmythen und patriotische Phantasien; als Antwort auf die politischen, sozialen und kulturellen Umwälzungen der Moderne; als Symbol verlorener Freiheit in der Restaurationsepoche; als Verkörperung echter Gefühle und natürlicher Schönheit, wie sie die bürgerliche Gesellschaft nicht mehr hervorzubringen vermag“<sup>181</sup>

Die wichtigsten Zigeunerstereotype und deren Entstehung im historischen Kontext sollen deshalb hier untersucht und erklärt werden, um später ihre Funktion als Teil der Wiener Operette verständlich machen zu können. Dies natürlich ohne Anspruch auf Vollständigkeit, da hier einerseits nur die populärsten Stereotype abgehandelt werden und andererseits diejenigen, die für die für diese Arbeit kanonisierten Operetten immanent sind.

## **VI.1 Magie, Wahrsagerei und Zauberkunst**

Ein häufig rezipiertes Klischeebild bringt den Zigeuner seit dem Auftauchen der Romgruppen im europäischen Kulturraum in Verbindung mit Zauberei und (schwarzer) Magie. Vor allem die Zigeunerfrauen sind im gesellschaftlichen Denken als Wahrsagerinnen markiert; ihnen werden die Kunst der Chiromantie und Chirologie zugeschrieben. „Sie sind das Geschäft der Frauen, da diese ein größeres Einfühlungsvermögen als die Männer besitzen“<sup>182</sup>. Das was für das gesamte Zigeunerstereotyp gilt, beweist sich auch hier: „die Konstruktion einer homogenen ‚Zigeuneridentität‘“<sup>183</sup>. Die Zigeunerin bewegt sich im kollektiven Bewusstsein der Mehrheitsgesellschaft im Spannungsfeld von Weibsteufel, Mannweib und Hexe und wird mit dem Anspruch, wahrsagerische Fähigkeiten zu besitzen, aufgeladen, was von der Mehrheitsgesellschaft akzeptiert und als

---

<sup>180</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 209

<sup>181</sup> Ebd. S. 209

<sup>182</sup> Angermüller, Rudolph: „Zigeuner und Zigeunerisches in der Oper des 19. Jahrhunderts“. In: Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts; Hg. Heinz Becker, Regensburg: Gustav Bose Verlag, 1976. S.135

<sup>183</sup> Eulberg: Doing Gender and Doing Gypsy, S.43

Klischee weiter tradiert wird. Der Ursprung dieses Klischees dürfte bei den Wurzeln des Zigeunerstereotyps zu suchen sein. Bei ihrem Auftauchen in Europa als suspekt empfundene Menschen, die (unfreiwillig) außerhalb der Zivilisation in der Natur leben, wird die Volksgruppe als Zusammenrottung asozialer Wilder begriffen. Der Zigeuner gilt als Naturmensch im Gegensatz zum zivilisierten Kulturmenschen der Mehrheitsgesellschaft, und „durch ihre besondere Naturnähe wird den ‚Zigeunern‘ wie auch den Frauen eine besondere Fähigkeit zur Naturbeherrschung nachgesagt. Dies schlägt sich im Bild der magisch begabten ‚Zigeunerin‘ nieder“<sup>184</sup> Bereits in der Neuzeit wird vor Zigeunern, Männern wie Frauen, gewarnt, die angeblich mit dem Teufel im Pakt stünden. Feuer- und Liebeszauber, sowie Flüche und Verwünschungen sind gängige Fähigkeiten, aufgrund derer man Zigeuner einerseits verachtet, andererseits aber auch fürchtet. Ein ambivalentes Verhältnis zwischen der abergläubischen Mehrheitsgesellschaft, die einer Weissagung gerne Glauben schenkt und der verachteten Kreatur, der „Zigeuner-Hexe“, die diese feilbietet, entsteht. Man nimmt zwar die Dienstleistung der Wahrsagerei in Anspruch, möchte aber die Dienstleisterin anschließend am liebsten schnell wieder loswerden. Natürlich bleibt auch der „Zigeuner-Hexe“ nicht verborgen, dass sie sich gerade auf Grund der Neigung der Mehrheitsgesellschaft zu Magie und Wahrsagerei in gewisser Weise in diese einnischen kann und der Handel mit Zauber und Handlesen floriert zwischen Fremd- und Eigen-Gruppe. Dies verhärtet natürlich das negative Stereotyp über Zigeuner durch den „Vorwurf der Geldmacherei und Betrugerei durch magische Praktiken: Diesen Vorwurf findet man bereits in den ersten Quellen mit dem Ausüben des Wahrsagens gekoppelt.“<sup>185</sup> Die Zigeunerin ist hier im Fokus der Betrachtung. In der präemanzipatorischen Gesellschaft wird dem Mann die Fähigkeit zu logischem Denken und Handeln, der Frau hingegen die Intuition und Emotion zugesprochen. „Der Fähigkeit zu klarem logischem Denken werden die ‚magische‘ Begabung der Zigeuner und die ‚intuitiven Ahnungen der Frauen‘ gegenübergestellt.“<sup>186</sup> Die mehrschichtige Stigmatisierung der Romni im Besonderen lässt sich also auch von einem gendertheoretischen Standpunkt her denken. Begreift man die Romni nicht nur als Zugehörige ihrer ethnischen

---

<sup>184</sup> Eulberg: Doing Gender and Doing Gypsy, S. 49

<sup>185</sup> Ebd. S. 55

<sup>186</sup> Ebd. S. 53

Marginalgruppe, sondern zusätzlich auch als durch ihr Geschlecht markiert, so wird ihre Stellung in der patriarchalen Gesellschaft des Feudalismus (und in weiterer Folge) zweifellos offenbar: Sie ist gewissermaßen die „Schlechteste unter den Schlechten“. Der Gedanke der magischen Begabung der Zigeunerfrau „beinhaltet immer eine diskursive Nähe zur frühneuzeitlichen Hexenverfolgung“<sup>187</sup>.

In diesem Kontext ist allerdings die frühneuzeitliche Frau generell zu lesen, was unmittelbar zu der Schlussfolgerung führt, dass wenn die Frau im hegemonialen Konstrukt ihrer patriarchalen Gesellschaft, durch die ihr zugeschriebene Eigenschaften der Intuition und Emotion<sup>188</sup> ohnehin in die Nähe der magischen Handlung gerückt wird, die Romni als zusätzlich ethnisch Fremde (und deshalb unheimliche) Frau doppelt stigmatisiert ist.

„Wie die ‚Zigeuner‘ als das *Fremde* gezeichnet wurden, wurde auch *die Frau* auf dem Hintergrund der Matrix der bipolaren Geschlechterdifferenz, die von dem *Männlichen* als dem ersten Geschlecht ausgeht und das *Weibliche* als das davon abzuleitende versteht, als das Fremde, Unheimliche angesehen.“<sup>189</sup>

Die frühneuzeitlichen Hexenprozesse waren zwar vornehmlich auf Frauen konzentriert, allerdings nicht im Speziellen auf Zigeunerfrauen. Die Romnija wurden jedoch durch ihr doppeltes Stigma zu den besonders verdächtigen Frauen. Damit sind das weibliche Geschlecht, die ethnischen Merkmale und der Topos der Zauberei untrennbar miteinander verbunden. In Literatur sowie darstellender und bildender Kunst sind es hauptsächlich Frauen, die Magie praktizieren. Das ikonografische Bild der handlesenden Zigeunerin ist so häufig abgerufen worden, dass es aus dem kulturhistorischen Kontext kaum wegzudenken ist. Die Verquickung pseudokultureller Merkmale mit ethnischen projiziert den Topos des okkulten und magischen auf die gesamte Marginalgruppe und inszeniert sie sozusagen als eine Gruppe kultureller „Outcasts“, deren angebliche magische Fähigkeiten zwar bisweilen attraktiv sein mögen, die aber dennoch größeres Unbehagen bei der Mehrheitsgesellschaft hervorrufen.

---

<sup>187</sup> Eulberg: *Doing Gender and Doing Gypsy*, S. 62

<sup>188</sup> Vgl. Ebd. S. 47

<sup>189</sup> Ebd.

Gipfelnd in den sentimental Klischeebildern der Romantik werden die magischen Fähigkeiten des Zigeuners in der Literatur immer weiter tradiert. Seine angeblich ägyptische Herkunft, die sich auch nach der Falsifizierung der Herkunftslegenden als Teil des Zigeunerstereotyps aufrecht hält, rückt ihn nur noch näher in den Dunstkreis des obskuren Wissens. „In der magischen Literatur wird der ägyptische Zigeuner zu einem Jahrmarktspseudonym wie Samson oder Herkules für „starke Männer“.“<sup>190</sup>

Die Verbindung zwischen Zigeuner und Magie wirkt maßgeblich bis in die Literatur der Romantik hinein, wenn Figuren mit magischen Fähigkeiten und verdächtigem, unheimlichem Background für die Handlungsebene der verschiedensten Werke immer mehr an Bedeutung gewinnen.<sup>191</sup>

Ein weiterer Aspekt, der neben der Magie für die Ausgestaltung des Stereotyps an Bedeutung gewinnt, ist die Volksmedizin, die ebenfalls in enger Verbindung zu den Zigeunern steht.

„Zigeunern wird Heilwissen zugeschrieben, das bis heute verworfen und dennoch erfolgreich tradiert wird. Seit dem 16. Jahrhundert werden Zigeuner für die Esoterik wichtige mögliche Träger alten paganen Wissens. Aus diesem Grund sucht man ihre Nähe und behauptet gefährvolle Grenzgänge, um sich Einblick in ihre „Künste“ zu verschaffen. Aufklärerische Gelehrte sprechen ihnen magische und heilende Fähigkeiten ab und ordnen die esoterischen Praktiken dem Betrugsrepertoire der Infamen zu. Ein diffuser Vorstellungsraum entsteht, in dem Bilder der Bedrohung und der Hilfe sich abwechseln.“<sup>192</sup>

Auch hier wird die Ambivalenz deutlich, die in die Literatur bzw. in das gesamte Kunstschaffen der Zeit einfließt: Faszinierend und verabscheuungswürdig zugleich werden der Zigeuner und vor allem auch die Zigeunerin zu Grenzgängern zwischen den Extremen und damit zu facettenreich inszenierbaren Figuren.

## **VI.2 Die Zigeunerin – Verführerisch, verführend und als „männlich“ konnotiert: Die Marginalisierte im Konflikt der Geschlechter**

Vor allem durch die europäische Literatur wird die Figur der Zigeunerin nachhaltig beeinflusst und für das kulturelle Repertoire in gerichteter Weise

---

<sup>190</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 73

<sup>191</sup> Vgl. ebd. S. 78

<sup>192</sup> Ebd. S. 80

zugänglich gemacht. Das Denken über das stereotype Bild der Zigeunerin schließt unmissverständlich ein Denken über die Konstruktion von Geschlechterrollen in der (europäischen) Geschichte mit ein. So entsteht auch das Bild der Zigeunerin in Abhängigkeit vom Frauenbild der jeweiligen Zeit und damit in engem Zusammenhang zum Genderdiskurs, vor allem in Hinsicht auf die Objektivierung der Frau in der patriarchal geführten Hegemonialgesellschaft.<sup>193</sup>

Miguel de Cervantes' (1547-1616) Erzählung von dem Zigeunermädchen Preciosa, welche er unter dem Titel *La gitanilla* 1613 veröffentlicht, räumt einer (angeblichen) Zigeunerin ausdrücklich einen bedeutenden Platz in der Handlung ein, wo bisher Zigeunerinnen literarisch hauptsächlich als Randgestalten verhandelt wurden.<sup>194</sup> „Spanischen Dichtern verdanken wir zudem das hartnäckigste Motiv der Zigeunerliteratur, den Kindsraub, das wohl zum ersten Mal in Lope de Ruedas (um 1510-1565) Stücken [...] auftaucht.“<sup>195</sup>

Preciosa ist schön, klug und, für eine Zigeunerin, unerwartet anständig. Sie tanzt und singt öffentlich und die Zuschauer sind hingerissen von ihrer Schönheit und künstlerischen Darbietung. Sie liest aus der Hand, agiert allerdings, in einer Zeit, wo Zigeunerinnen der Mehrheitsgesellschaft vornehmlich auch als (Gelegenheits-) Prostituierte galten, sehr keusch. Dies alles ist bald auf die Tatsache zurückzuführen, dass Preciosa keine native Zigeunerin ist, sondern ein von den Zigeunern geraubtes Kind adliger Abkunft. Der Zauber, der von Cervantes um die Figur der Preciosa aufgebaut wird, ihre Schönheit und ihre Tugendhaftigkeit erklären sich also in einer genetischen Nichtzugehörigkeit zur verachteten Gruppe der Zigeuner. Im Zusammenhang damit wird ganz en passant das „Zigeuner-Sein“ in Verbindung zum ethnologischen Kontext gebracht. Die Aussage dahinter bestätigt, was zwar von vornherein angenommen, jedoch in der Mehrheitsgesellschaft immer wieder deutlich gemacht werden muss: Zum Zigeuner wird man geboren und nur durch eine genealogische Verbindung kann man ein „richtiger“ Zigeuner sein. Zwar ist es möglich, zigeunerische Lebensweisen anzunehmen, trotzdem wird man (zum Glück) durch Erziehung nicht nachhaltig zum Zigeuner.

---

<sup>193</sup> Vgl. Eulberg: Doing Gender and Doing Gypsy, (gesamter Essay)

<sup>194</sup> Vgl. Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 87f

<sup>195</sup> Ebd. S. 91

„Ehre hat sie durch Geburt erworben, ein Gut, das durch das „Zigeunerleben“, das Gegenteil des von Überwachung und Einsperrung charakterisierten Lebens eines adligen Mädchens der Zeit nicht verloren geht. Ihre adlige Herkunft ist ein soziales Kapital, das durch die widrigen Umstände sogar eine Wertsteigerung erfährt.“<sup>196</sup>

Auch Juan, ein Gadzo der sich der Zigeunergemeinschaft aus Liebe zu Preciosa anschließt, wird nicht zum genuinen Zigeuner, an seinem Beispiel wird vielmehr erklärt, was die Mehrheitsgesellschaft schon längst vermutet hatte: „[D]ass die ursprünglich eingewanderten, „reinen“ Zigeunergruppen durch zusammengelaufene Gesetzesbrecher und Müßiggänger aufgefüllt worden seien.“<sup>197</sup>

Was *La gitaniilla* nichtsdestoweniger bleibt, ist ein Vorbild für die Entwicklung der Rolle der weiblichen Zigeunerin in der europäischen Kunst und Literatur. Die Tatsache, dass eine Zigeunerin (auch für die Mehrheitsgesellschaft) attraktiv sein könnte, ist ein Novum, das in weiterer Folge soweit ausgebaut werden kann, dass die Attraktivität der Zigeunerfrau nicht mehr durch eine nicht-zigeunerische Herkunft gerechtfertigt bzw. relativiert werden muss, sondern dass vielmehr die Tatsache, dass Zigeunerinnen als attraktiv und schön erkannt werden können, verwendet wird, um sie als Verführerinnen und aufreizende, sexualisierte Wesen zu kennzeichnen, die rechtschaffene Männer der Mehrheitsgesellschaft in den emotionalen Ruin treiben. Preciosa legt hierfür den Grundstein mit ihren Tänzen und ihrem schönen Auftreten.

„Was die ästhetische Inszenierung von Geschlechteridentität betrifft, erlauben ihre Auftritte die sinnfällige, möglicherweise die Sinnlichkeit andeutende Ausgestaltung einer Frauenrolle, in der Aktivität, Attraktivität und ausübendes Künstlertum sich verbinden“<sup>198</sup>

Die kulturellen Inszenierungspraktiken, die ein bestimmtes Zigeunerinnenbild möglich machen, haben ihren Ursprung in der engen Beziehung zwischen ethnischen- und Genderdiskursen. Zur Festigung des Zigeunerstereotyps ist es notwendig, die Fremdgruppe deutlich von der Eigengruppe abzugrenzen, um durch diese Differenzierung die Konstruktion der Marginalgruppe im gesamtgesellschaftlichen Kontext zu komplettieren. Rafaela Eulberg geht in

---

<sup>196</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 94

<sup>197</sup> Ebd. S. 95

<sup>198</sup> Ebd. S. 103

ihrem Text *Doing Gender and Doing Gypsy* davon aus, dass diese Differenzierung auf verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen stattfindet.

„Differenzen zur bürgerlichen Gesellschaft werden im Bereich des ökonomischen Sektors (Produktionsweise), der politischen Selbstorganisation, in der Struktur des Weltbildes und der Deutungssysteme und nicht zuletzt in den Geschlechterverhältnissen konstruiert.“<sup>199</sup>

Sie geht des Weiteren davon aus, dass innerhalb des Zigeuner-Diskurses eine Auseinandersetzung mit geschlechtsspezifischen Zuschreibungen nötig ist, um die Antiziganismuskritik weiter zu komplettieren. In diesen Diskurs ist neben der Tradierung der Figur der „schönen Zigeunerin“ und der nahezu gänzlich auf ihre Sexualität reduzierten Figur der „carmenesken Zigeunerin“ auch der Aspekt einer dezidierten „Vermännlichung“ der Zigeunerfrau einzubeziehen. Eulberg zitiert den schon erwähnten „Zigeunerforscher“ Heinrich Moritz Gottlieb Grellmann, der in seinen Studien unter anderem anmerkte, „dass die „Zigeuner“ gegen die gesellschaftlich normierten Verhaltensweisen der Geschlechter verstoßen“<sup>200</sup>. Grellmann weist hier unter anderem auf den Alkohol- und Tabakkonsum der Zigeunerfrauen hin, von welchen vor allem letzterer auch in der Malerei zitiert wurde und welche beide für ihn unschicklich für Frauen seien. Außerdem verweist er darauf, dass die Zigeunerin nicht in dem für Frauen der präemanzipatorischen Gesellschaft angestammten privaten Bereich als Wirkungsraum verbleibt, sondern vielmehr auch Aufgaben ausführt, die Männern zugeschrieben werden. Eulberg weiter:

„Die Nähe der Teilungsdimensionen „Geschlecht“ und „Ethnie“ kommt auch in der vielfach postulierten *matriarchalen Gesellschaftsordnung* der „Zigeuner“ zum Ausdruck. Auch hier weicht die Struktur der „Zigeunerkultur“ vermeintlich von der *patriarchal* organisierten Mehrheitsgesellschaft ab und wird als „verkehrt“ wahrgenommen.“<sup>201</sup>

Nichtsdestoweniger verschwimmen die Grenzen der Geschlechteridentität im Zigeunerstereotyp. Kann einerseits eine vorsätzliche Vermännlichung der Zigeunerin im Repertoire ausgemacht werden, so gibt es andererseits ebenso Ansatzpunkte, die das traditionelle Geschlechterverhältnis untermauern, wie am Beispiel von Cervantes *Preciosa* deutlich wird, hier allerdings mit der

---

<sup>199</sup> Eulberg: *Doing Gender and Doing Gypsy*, S. 44

<sup>200</sup> Ebd. S. 46

<sup>201</sup> Ebd.

Einschränkung, dass sie keine „reine“ Zigeunerin ist. Dennoch verhält sie sich ihrer Geschlechterrolle gemäß konform, vor allem auch in Bezug auf ihren Geliebten Juan. Eulberg führt hierzu aus, dass sich das „Bild, welches die *Weiblichkeit* der ‚Zigeunerinnen‘ betont, innerhalb der bipolaren Geschlechtermatrix (bewegt)“.<sup>202</sup>

Mérimées *Carmen* nimmt eine Zwischenposition ein. Ihr unbedingter Freiheitswille, ihre Berufstätigkeit und ihre Verweigerung, sich als Objekt der patriarchalen Gesellschaft unterzuordnen, zeichnen sie in ihrer Zeit männlich, ebenso wie ihre überbordende Sexualität. Prosper Mérimée (1803-1870) entwirft in seiner 1847 erschienenen Novelle *Carmen* ein gänzlich anderes Zigeunerinnenbild als etwa Cervantes mit der schönen Preciosa.

„Über ihre Sexualität kann ständig gesprochen werden, weil der ethnologische Blick sie als deren Verkörperung in Reinkultur wahrnimmt. [...] So wird sie als „hübsche Hexe“ bezeichnet, „mit lockendem Blick, die Faust in der Hüfte, frech wie eine echte Zigeunerin, die sie war“.<sup>203</sup>

Mérimées *Carmen* ist Zigeunerin, Teufelin und männermordende Hure in einem. Sie wird primär als sexuelles Wesen mit einem extremen Freiheitsdrang dargestellt, das stiehlt, raucht, trinkt und einen Zugang zu okkulten Handlungen hat. Damit wird sie, die Zigeunerin, in eine Zwischenposition gerückt, welche sie sowohl in Hinsicht auf ihre Ethnie als auch in Hinsicht auf ihr Geschlecht markiert. „Die Dämonisierung der Ethnie ist immer auch eine der weiblichen Sexualität“.<sup>204</sup>

Mit *Preciosa* oder auch Goethes *Mignon* sowie Hugos *Esmeralda* gemein ist ihr der Tanz als Ausdruck der weiblichen Körperlichkeit. „Der weibliche „Zigeunerkörper“, der tanzt, kann als besonders aussagekräftiger Ausdruck des „Zigeunerstereotyps“ in all seinen Facetten bezeichnet werden.“<sup>205</sup>

Das Stereotyp, das uns *Carmen* vermittelt, ist klar gerichtet: Die Zigeunerin ist innerhalb der durch die männliche Dominanzgesellschaft ohnehin schon als „fremd“ markierten Gruppe der Frauen die „fremdeste“ und unheimlichste, da sie es wagt, sich männliche Praktiken und Strategien anzueignen. Es kann also durchaus davon ausgegangen werden, dass in den Diskurs des

---

<sup>202</sup> Eulberg: *Doing Gender and Doing Gypsy*, S. 46

<sup>203</sup> Bogdal: *Europa erfindet die Zigeuner*, S. 249

<sup>204</sup> Ebd. S. 250

<sup>205</sup> Eulberg: *Doing Gender and Doing Gypsy*, S. 58

Zigeunerstereotyps und seiner Entstehung der Genderdiskurs miteinfließt und sein Tribut fordert. Hierbei geht es vornehmlich um die Stigmatisierung der Zigeuner-Frau die dualistisch von statten geht: Zum einen wird sie im Sinne der bipolaren Geschlechtermatrix als Frau markiert und gerät damit schon in eine Abseitsposition gegenüber der männlich dominierten Mehrheitsgesellschaft. Als Objekt, das tanzt, singt und die (männlichen) Zuschauer aufreizt, wird sie zusätzlich zu einer unmoralischen Weiblichen, die nur den „niedersten Instinkt“ der Sexualität zu leben im Stande ist. Zum anderen wird sie gleichzeitig als unweiblich bzw. männlich-weiblich gezeichnet, was sie wiederum als fremd markiert, da sie dadurch von den „normalen“, dem Patriarchat der Mehrheitsgesellschaft untergeordneten Frauen differiert. Sie ist also gleichzeitig unmoralisch weiblich in Bezug auf ihre Sexualität, hat aber mit dem normativen Bild der Frau der Mehrheitsgesellschaft durch ihre männliche Attribuierung nur noch wenig gemein. Die Auseinandersetzung der Geschlechter und die damit einhergehende Ablehnung des jeweils anderen Geschlechts als fremd, haben entscheidenden Einfluss auf die Konstruktion des Zigeunerstereotyps.

„Die schöne, exotische Außenseiterin ist ein kultureller Dauerbrenner: Fremdartig und exotisch kommt sie daher und wird, gerade wegen des Begehrens, welches sie in den Angehörigen der Mehrheitsgesellschaft weckt, beunruhigt beobachtet. [...] Der zügellosen, wilden Frau, zu der auch die „Zigeunerin“ zählt, wird die *domestizierte Frau*, die sich durch Schamhaftigkeit, Unschuld und Anmut auszeichnet, gegenübergestellt. Diese unterliegt dem sexuellen Begehren des Mannes und wird als weibliches Idealbild propagiert. Der unkontrollierten Sexualität der Frau wird die weibliche Sexualität unter der Kontrolle des Mannes gegenübergestellt.“<sup>206</sup>

Die Konstruktion der Zigeunerin ist entscheidend bei der Analyse der Konstruktion des Zigeunerstereotyps. Die „wahrsagende Zigeunerin“ ist neben dem „geigespielenden Zigeuner“ der zweite wichtige Stützpfiler des Stereotyps während die „schöne, verführerische Zigeunerin“ einen dritten ausmacht. Klaus-Michael Bogdal stellt in *Europa erfindet die Zigeuner* fest, dass die Zigeunerin gerade im 19. Jahrhundert bzw. in der kulturellen Epoche der Romantik zunächst als literarische Figur für die Kunst bedeutsam wird. Von da an leitet auch in dieser Hinsicht das Stereotyp das gesellschaftliche Denken über Zigeuner bzw. Zigeunerinnen an.

---

<sup>206</sup> Eulberg: *Doing Gender and Doing Gypsy*, S. 60

„Man kann von diesem Zeitraum an beobachten, dass in ethnographischen, juristischen und pädagogischen Diskursen der Blick auf junge Zigeunerinnen durch das literarische Bild bestimmt war.“<sup>207</sup>

### **VI.3 Wie halten sie's mit der Religion? – Religiosität, Liebe und Ehe unter Zigeunern**

Eine weitere Facette des Zigeunerstereotyps konstituiert sich an prominenter Stelle aus der Annahme, die Romgruppen verweigerten sich der Religion der Mehrheitsgesellschaft, in der sie leben, d.h. es galt als sicher, dass die Zigeuner die christliche Religion zwar annehmen um sich anzupassen, gleichzeitig jedoch die christlichen Sakramente und die Autorität der Kirche niedrig schätzen und mutwillig missachten.

„In der nachreformatorischen Zeit bildet in Deutschland die angeblich bewusste Verweigerung eines christlichen, gottgefälligen Lebens durch die Zigeuner ein stärkeres Motiv, gegen sie vorzugehen als die Völkerverschiedenheit, an der auf irgendeine verborgene Weise und mit irgendeine Ziel Gott mitgewirkt haben muss.“<sup>208</sup>

Zu den vielseitigen Stigmatisierungen, mit denen sich die Romgruppen konfrontiert sehen, gesellt sich der Vorwurf der Gottlosigkeit. Prinzipiell schloss das Integrationsbedürfnis der Romgruppen in Europa die Übernahme der Religion des jeweiligen Landes, in dem sie sich aufhielten, mit ein. Die tatsächliche Integration in die christliche Glaubensgemeinschaft blieb jedoch genauso aus wie die Integration in die europäische Mehrheitsbevölkerung.

„Obwohl die meisten Gruppen sich durch die Taufe einer christlichen Konfession anschließen und gelegentlich durch den Besitz von Rosenkränzen und Gesangbüchern auffallen und später großen Wallfahrten ihren Stempel aufdrücken, bleibt die für die Anerkennung so entscheidende Aufnahme in die Gemeinschaft der Gläubigen aus.“<sup>209</sup>

Die Glaubensgemeinschaft ging nicht davon aus, dass ihre neuen Jünger die christliche Religion in gleicher Weise dogmatisch annehmen können wie sie selbst, und brachte den Vorwurf der Gottlosigkeit gegen die Romgruppen an.

---

<sup>207</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S.104

<sup>208</sup> Ebd. S. 66

<sup>209</sup> Ebd. S. 85

Aufgrund der den Zigeunern attestierten Andersartigkeit ging man jedoch nicht nur davon aus, dass sie die Staatsreligion nicht ernst nehmen, sondern sie vielmehr bewusst untergraben wollen.

Im 16. und 17. Jahrhundert, als die Kirchen gewaltsam gegen Aberglauben und Volksmagie vorgehen, hält man die Zigeuner für Versucher, die aufgrund der magischen Fähigkeiten, die ihnen im Volksglauben zugeschrieben werden, die Gläubigen immer wieder auf Abwege führen und, ohne Furcht vor ewiger Verdammnis und ohne Hoffnung auf das Paradies, mit allen Mitteln betrügen.<sup>210</sup>

Gerade im katholischen Österreich der Gegenreformation erscheint das angeblich gottlose Verhalten der Zigeuner als schwerwiegenderer Frevel als etwa der Vorwurf des Diebstahls, der Landstreicherei, des Wahrsagens etc. wobei letzteres natürlich im Kontext mit der angenommenen Religionslosigkeit zu denken ist.

„Die Dämonisierung ihrer Tätigkeiten und ihrer Person schafft aus der Sicht der christlichen Mehrheitsbevölkerung einen Sicherheitsabstand, dessen Überwindung wenig angebracht scheint.“<sup>211</sup>

Gleichzeitig können die Romgruppen jedoch christliche Handlungen gar nicht ausführen, ohne in Verdacht zu geraten, diese in einer Art okkulten Konnotation zu verunreinigen. Da sie keine eigenen Geistlichen haben, die Sakramente spenden oder christliche Rituale durchführen können, geraten die Zigeuner, tun sie es doch, in den Verdacht, schwarze Messen abzuhalten und die christliche Religion dem Satan zugänglich zu machen. Darüber hinaus klagt man sie der Missachtung der Sakramente an, indem man ihre traditionellen Riten als Verspottung beispielsweise der Eheschließung wahrnimmt.

„Sie betrügen die Kirche und verspotten ihre sakramentale Kraft, wenn sie ‚immerdar Hochzeit unnd Tauff halten / wo sie hinkommen / daß ein Dürn wol zehenmal Braut / unnd ein Kind zehenmal gettaufft würde‘.“<sup>212</sup>

Die Literatur greift diesen Unbehagen der Mehrheitsbevölkerung mit dem Religionsbekenntnis der Romgruppen auf und vermittelt in Hinsicht auf den angeblichen Umgang derer mit christlichen Sakramenten Sichtweisen, die in der Folge von der Mehrheitsgesellschaft als Wahrheiten angenommen werden.

---

<sup>210</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 69

<sup>211</sup> Ebd. S. 86

<sup>212</sup> Ebd. S. 77

Besonders „provoziert das [...] Eheschließungsritual, weil es dem Sakrament der Ehe entgegengesetzt wird.“<sup>213</sup>

Viel ist es nicht, was die Mehrheitsgesellschaft tatsächlich über die Ehe unter Zigeunern weiß: Der Ehebund der Zigeuner erlaubt unter anderem Verbindungen unter Blutsverwandten, schließt aber Ehebruch bei Todesstrafe aus. Die Eheschließungszeremonie verläuft außerhalb des kirchlich-institutionalisierten Zusammenhanges, die Ehepartner kommen nur darüber überein, zusammenzubleiben. Grundsätzlich zählt die Zigeunerehe jedoch wenig, denn im Zusammenhang mit dem als genuin angenommenen Freiheitsdrang der Zigeuner wäre eine fixierende Lebensgemeinschaft nicht denkbar. Die Ehe unter Zigeunern wird im 19. Jahrhundert, zur Entstehungszeit der kanonisierten Operetten, also mehr als eine Art Übereinkunft begriffen, für einen gewissen Zeitraum zusammen zu bleiben.

Die Religionslosigkeit wird damit zu einem wichtigen Bestandteil der Stigmatisierung der Marginalgruppe. War im Zigeunerstereotyp beispielsweise das Wahrsagen, aber auch andere schwarzmagische Handlungen, als die Hauptbeschäftigungen der Zigeuner etabliert, gab man damit nachgerade die Antwort auf die Frage, ob es möglich sei, dass sie die christliche Religion normativ ausüben können, ob sie an Gott glauben und den Glauben aktiv leben.

„Die postulierte nonkonforme Religiosität der ‚Zigeuner‘ nimmt ihren Anfang im Vorwurf der Religionslosigkeit der ‚Zigeuner‘. Dieser zieht sich wie ein roter Faden durch die Betrachtung der Religiosität der ‚Zigeuner‘. [...] In einer der ersten Quellen, welche die Anwesenheit von Roma im westeuropäischen Raum belegt, der Sächsischen Chronik des Historikers Albert Krantz (um 1450 – 1517), ist zu lesen: ‚Dieser Menschenschlag macht sich keine Sorgen um die Religion und lebt in den Tag hinein‘.“<sup>214</sup>

Man kann mutmaßen, dass das Stigma der Religionslosigkeit ebenfalls ein wirksames ist, um die Zigeuner gedanklich von der Mehrheitsbevölkerung abzugrenzen. Zwar übernehmen die Romgruppen die Religion ihrer Umgebung, es wird ihnen jedoch nicht zugetraut, dass sie diese regelkonform ausüben können. „Hier wird von einem christlichen Relationsbegriff ausgegangen: Ohne

---

<sup>213</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 95

<sup>214</sup> Eulberg: Doing Gender and Doing Gypsy, S. 55

Gottesbegriff, ohne eschatologische Vorstellungen und ohne theologische Reflexionen keine Religion.“<sup>215</sup>

In gewisser Weise wird der christliche Glaube hier funktionalisiert, um die Andersartigkeit der Zigeuner zu untermauern. Die Tatsache, dass sie nicht institutionalisiert leben, da ihnen der Zugang zu den Institutionen der Mehrheitsgesellschaft versagt bleibt, führt zu dem Vorwurf der Missachtung der christlichen Religion.

Besonders in Hinsicht auf den Topos der Eheschließung unter Roma, deren ritueller Ablauf von der christlich-religiös geprägten Mehrheitsbevölkerung missbilligt wird, ist diese Facette des Zigeunerstereotyps für die Wiener Operette von besonderer Bedeutung. Die Annahme, die Eheschließung unter Zigeunern gehe abseits christlicher Normen vonstatten, ist so fest im kulturellen Repertoire verankert, dass sie noch in der Romantik rezipiert wird.

#### **VI.4 Der Zigeunerprimas – Geigenvirtuose und Popularmusiker**

„Man sagt ‚Zigeuner‘ und denkt dabei an Zigeunermusikanten! Manche glauben, jeder zweite ist auch ein Musikant. In Wirklichkeit versteht sich aber nur ein Bruchteil von ihnen auf die Handhabung von Instrumenten und beschäftigt sich mit Musik“<sup>216</sup>

Was Jóska Benkö in seinem Buch *Zigeuner* so lapidar offenlegt, beschreibt den Kern des Klischeebildes vom „Zigeunergeiger“ oder Primas, das vor allem in der Literatur der Romantik und, davon übernommen, in der Wiener Operette medialisiert wird.

„Im Verlauf des 19. Jahrhunderts tritt in der europäischen Unterhaltungskultur das Bild des ungarischen ‚Csárdás-Geigers‘ und Zigeunerprimas neben das der spanischen Flamencotänzerin.“<sup>217</sup>

Wie schon im obigen Abschnitt zum Diskurs über Zigeunermusik dargestellt werden konnte, ist dieses Bild ein zu weiten Teilen artifizielles. Zwar ist der Primas der „Primgeiger“ und ‚Kapellmeister‘ in den ungarischen Zigeunerkapellen<sup>218</sup>, die seit dem 17. Jahrhundert in Europa entstehen, seinen

---

<sup>215</sup> Eulberg: *Doing Gender and Doing Gypsy*, S. 56

<sup>216</sup> Benkö: *Zigeuner*, S. 67

<sup>217</sup> Bogdal: *Europa erfindet die Zigeuner*, S. 236

<sup>218</sup> Awosusi: *Die Musik der Sinti und Roma*, S. 163

stereotypen Charakter und seine sentimentale Aufladung erhält er allerdings vor allem durch die Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts. „Die Musiker [...] sind dabei einerseits keineswegs erfunden und andererseits doch konstruiert.“<sup>219</sup> Konstruiert tritt der Primas, bzw. der Zigeunermusikant hier deshalb in Erscheinung, da seine Musikalität nicht vor einem kulturell-romantischen, sondern vielmehr vor einem ethnischen Hintergrund verhandelt wird. Die Annahme, die Musikalität der Zigeuner sei keine kreative Fähigkeit sondern eine genetische Veranlagung, konstruiert das Stereotyp des Zigeunerprimas entscheidend mit.

„An die Stelle sozialkritischer Reflexion tritt die Ökonomie des zoologischen Gartens. Die Zigeuner arbeiten nicht, sondern stellen sich lediglich zur Schau. Ihre Musikalität haben sie nicht entwickeln müssen, sondern als natürliche Gabe empfangen.“<sup>220</sup>

Der Primas ist Dienstleister der Unterhaltungsindustrie, und das im eigentlichen sowie im übertragenen Sinne. Zum einen spielt er tatsächlich zur Unterhaltung bei Festen der Land- und Stadtbevölkerung sowie des Adels auf und ist hier vor allem aufgrund der Tatsache erfolgreich, dass er publikumswirksam das musiziert, was gewünscht ist. Aus der Tradition der Zigeunermusikanten liest man bei Benkö, dass

„der Akzent der Zigeunermusik [...] nicht darauf (liegt) was sie, sondern wie sie das Gespielte vortragen. Es kommt in erster Linie auf die Interpretation an und der interpretierende Zigeunermusikant handelt in der Regel unter dem direkten Einfluß des Bestellers, des Zuhörers.“<sup>221</sup>

Zum anderen spielt er als Vorbild für den Zigeunergeiger vor allem in der Literatur sowie der Musik der Romantik eine entscheidende Rolle. Letztere rezipiert den Primas sowohl in Oper als auch in Operette mannigfaltig. Dabei wird das Hauptaugenmerk selbstverständlich auf die scheinbar genuine Musikalität des Zigeuners gelenkt, was das Bild von vorne herein nur als Stereotyp zulässt.

„Es [das Zigeunerstereotyp] verzeichnet Musikalität nicht als kreative Fähigkeit, sondern als angeborene Eigenschaft. Dementsprechend verwirklicht sie sich

---

<sup>219</sup> Hund: Das Zigeuner-Gen, S. 14

<sup>220</sup> Ebd. S. 15

<sup>221</sup> Benkö: Zigeuner, S. 107

nicht in künstlerischen Leistungen sondern rührt lediglich die Sentimentalität der Zuhörer.“<sup>222</sup>

Was das Stereotyp präsentiert, ist ein romantisch-sentimentales Bild des Geigers, der trotz seiner Armut und seines subalternen Lebens die gottgegebene Fähigkeit besitzt, „bezaubernd“ zu musizieren. „Die Zigeunermusik wird zum Medium“<sup>223</sup> und dies trägt wiederum dazu bei, dass der Zigeuner so facettenreich auf den Bühnen der Romantik erscheint. Mitzudenken ist dabei natürlich immer, dass die Zigeunermusik als solche schon „nur“ ein Stereotyp darstellt. „Selbstverständlich gilt die Feststellung von B. Sárosi, wonach ein Zigeunerprimas keine Zigeunerfolklore komponiert, sondern ungarische Nota, uneingeschränkt.“<sup>224</sup> Die Zigeunerkapellen musizierten, auch in ihrer oben beschriebenen Position als „Dienstleister der Unterhaltungsindustrie“ vornehmlich ungarische Folklore, jedoch in ihrer eigenen, speziellen Art. Auch die Instrumente der Zigeunerkapellen sind nicht die traditionellen Instrumente der Romgruppen (unter anderem weil die ursprüngliche Folklore der Romgruppen keine Instrumentalmusik kennt), sondern die der ungarischen bzw. europäischen Folklore; so war zum Beispiel „die europäische Fiedel, die später durch die Geige abgelöst wurde – ein Einfluß der westlichen Kunstmusik.“<sup>225</sup> Das Spielen desjenigen Instruments, das unmittelbar mit dem Stereotyp „Zigeuner“ in engster Verbindung steht, ist ergo nota bene auf den Einfluss der westlichen Kultur zurückzuführen, was in gewisser Weise auch den Zigeunermusikanten zu einem Produkt des westlichen Kunstdiskurses macht. In den musikalischen Werken, respektive denen der Wiener Operette, wird das Bild des Zigeunerprimas jedenfalls weiter verfestigt und durch die Ideen der westlichen Musik beeinflusst und modifiziert.

„Die charakteristischen virtuoson Umspielungen der Melodie durch den Primas, zum Beispiel, sind weitgehend von den Spielweisen der Wiener Klassik beeinflusst, die Harmonik wiederum vom späten 19. Jahrhundert.“<sup>226</sup>

---

<sup>222</sup> Hund, Wulf D.: „Romantischer Rassismus. Zur Funktion des Zigeunerstereotyps“. In: Zigeunerbilder. Schnittmuster rassistischer Ideologie, Hg. Ders. Duisburg: DISS, 2000. S. 29

<sup>223</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 232

<sup>224</sup> Awosusi/Maciejewski: Einführung. Die Musik der Sinti und Roma, S. 19

<sup>225</sup> Ebd. S. 14

<sup>226</sup> Gulda: Haydn alla Zingarese – Zingarese à la Haydn, S. 158

Im Mikrokosmos der Bühnenhandlung fungieren der Primas und seine Musik vor allem als Emotionsträger, entstanden aus Bedürfnissen des Sentimentalismus und fortgesetzt im 19. und 20. Jahrhundert im Österreich der k&k - Monarchie. Aber auch in Werken anderer (europäischer) Provenienz ist der Diskurs der *Couleur locale*, der als Kind des romantischen Eskapismus vor allem in der Romantik immanent wird, von besonderer Bedeutung für die kulturelle Verarbeitung des Zigeunerstereotyps.

„Auf der Bühne tragen diese „zigeunerischen“ Künste zur Kurzweil bei, besonders aber wird damit eine Möglichkeit zum imaginären Lokalkolorit [...] gegeben. [...] Durch sie sollen Festivitäten ein eigenes Kolorit erhalten, die Exklusivität gegenüber dem andersartigen Publikum wird herausgestrichen.“<sup>227</sup>

Dies markiert wiederum den Zigeuner als „nicht wie die Anderen“ bzw. „nicht normal“.

Er übt eine Kunst aus, derer kein „Nichtzigeuner“ fähig ist. Seine musikalische Fähigkeit ist dezidiert mit seiner ethnischen Herkunft verbunden. Dadurch wird der Zigeuner als anders geartetes Individuum präsentiert: Ihm wird eine Art der musikalischen Fähigkeit zugesprochen, die von „Nichtzigeunern“ weder erlernt noch kopiert werden kann. Denn nur durch seine ethnische Zugehörigkeit zur Marginalgruppe wird die Musik des Zigeunerprimas zur Zigeunermusik und damit für das Publikum als exotisch, fremd und sentimental interessant. Die Medialisierung des Zigeunerprimas bzw. der sogenannten Zigeunermusik trägt maßgeblich dazu bei, dass eine bestimmte Art des Musizierens, gewisse Instrumente und Melodien als zigeunerisch decodiert, rezipiert und anschließend als zigeunerisches Kolorit verarbeitet werden.

Die Beliebtheit des Primas-Motivs entscheidet sich allerdings in der unmittelbaren Rezeption durch das Publikum.

„Noch bis in die Gegenwart wird ‚(a)ls wesentlicher Grund für die Beliebtheit der Zigeunermusik [...] immer wieder formuliert, niemand verstünde so gut‘, ‚Schmerz und Trauer oder aber Freude und Lebenslust [...] auszudrücken‘. Daher wäre ‚eine höhere musikalische Begabung [...] wohl auch nicht notwendig‘. An der Musik der Zigeuner würden schließlich ‚intensive Gefühle‘ mehr geschätzt, ‚als die Exaktheit ihres Musizierens‘. Deswegen gehört der konstruierte Zigeuner musikalisch in die Welt der Unterhaltungsmusik.“<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> Angermüller: Zigeuner und Zigeunerisches in der Oper des 19. Jahrhunderts, S.142f

<sup>228</sup> Hund: Romantischer Rassismus, S. 29

Die Sensibilität der Rezipienten für die als besonders emotional erkannte Spielweise des Zigeunermusikanten ist hier maßgeblich für den Erfolg des Klischeebildes. Die Vermittlung von Gefühl und Emotion durch den Akt des Musizierens war bedeutender als die Musik selbst oder die dogmatische Einhaltung musiktechnischer Reglements. Dies markiert unter anderem auch den Epochenübergang von der Klassik hin zur Romantik, welche der Vermittlung von Sentiments vielmehr Gewicht beimaß. So bemerkt auch Franz Liszt, der mit seiner umfassenden Studie *Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie* einen entscheidenden, wenn auch heute kritisch zu betrachtenden Beitrag zur Erforschung des Phänomens Zigeunermusik erbracht hat, dass die Emotion, die der Zigeunermusikant vermittelt, das besondere Moment seiner Musik ausmacht. „Unter den Gefühlen, welchen die Zigeuner in der Musik Ausdruck verleihen konnten ist das hervortretendste: Stolz; das zugänglichste: Schmerz.“<sup>229</sup>

Über den (angeblichen) Schmerz, den der Zigeuner in seiner Musik ausdrückt, bemerkt Liszt weiter genauso pauschal wie sentimental: „So theilen die Cigany immer die Leiden der Völker deren Brot sie essen, als hätten sie der eigenen, schmerzlichen, nicht genug.“<sup>230</sup> Diese Aussage ist deshalb so kritisch zu betrachten, weil sie „die Cigany“ noch vielmehr in sklavischer Abhängigkeit zur Mehrheitsgesellschaft bringt indem sie suggeriert, dass die Romgruppen gleichsam freudig den Schmerz derjenigen Gesellschaft teilen, welche sie unterdrückt und das scheinbar aus purem Idealismus oder, und diese Annahme wäre noch gefährlicher, aus Naivität.

Der bittere Beigeschmack, den der Diskurs um das Stereotyp des Zigeunerprimas hinterlässt, bleibt jedoch die Zuweisung des musikalischen Könnens an ethnische Konstrukte und die Verquickung mit anderen Aspekten des Zigeunerstereotyps wie beispielsweise der stereotypen nomadischen Lebensweise. Jean-Paul Clébert erläutert in seinem 1964 (!) erschienenen Buch *Das Volk der Zigeuner*: „jeder Zigeuner kann Geige spielen und ohne dieses Instrument nicht leben. Die Geige ist, wie die Romantik es treffend darstellt, die Seele des Nomaden.“<sup>231</sup> Die Vermischung der Diskurse stellt hier die Ausdehnung des Zigeunerstereotyps in seinem ganzen Ausmaß dar: Nicht nur

---

<sup>229</sup> Zit. nach: Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 232

<sup>230</sup> Zit. nach: Ebd.

<sup>231</sup> Hund: Das Zigeuner-Gen, S. 15

werden geradezu wahllos Bedeutungszusammenhänge aufeinander bezogen, es werden auch banalste Umkehrschlüsse á la „Weil jemand ein Nomade ist, spielt er mit einer besonderen Emotionalität Geige. Wenn jemand mit einer besonderen Emotionalität Geige spielt, ist er vermutlich ein Nomade ergo ein Zigeuner“ zulässig.

Dies beschreibt in letzter Konsequenz eine Vermischung „der romantischen mit der ethnischen Dimension des Zigeunerstereotyps: ‚Je eher Zigeuner seßhaft werden, desto weniger verstehen sie sich aufs Musizieren‘. Ihre Musikalität stirbt angeblich mit ihrem ‚Nomadentum‘ aus.“<sup>232</sup>

Clébert ist aber auch noch in anderer Hinsicht fehlgeleitet, nämlich indem er die Überschneidung der Diskurse als ein Phänomen der Romantik erkennt.

„Die Romantik hat solche Kopplung unsteter Lebensweise und musikalischen Talents nicht erfunden. Sie hat sie vielmehr überliefert bekommen und gleichzeitig mit der Sehnsucht nach nicht entfremdeter Arbeit verbunden.“<sup>233</sup>

Die Rassismen, die das Zigeunerstereotyp bereithält, werden in der Ausformung des stereotypen Bildes vom Zigeunerprimas nur allzu deutlich. Zwar ist der Primas eine Figur, die durchaus positiv besetzt ist. Doch selbst wenn man über seine Position als Unterhalter der Mehrheitsgesellschaft hinweg sieht, bleibt er durch die Verschmelzung des kulturell-romantischen und des ethnischen Diskurses trotzdem ein „Outcast“, zusätzlich markiert durch die Zuschreibung der angeborenen Musikalität, aber nicht weniger unheimlich. Der Zigeunerprimas hat seinen Platz auf den Bühnen und in den Konzertsälen der Mehrheitsgesellschaft, und seine Funktion als Unterhalter macht ihn hier salonfähig was schlussfolgern lässt, „daß nur sein romantischer Unterhaltungswert von seiner sozial diebischen und ethnisch nomadischen Fremdheit abzulenken vermag.“<sup>234</sup>

## **VI.5 „Ja, das Eisen wird gefüge...“ – „Zigeunerberufe“**

Die Verortung der Zigeuner in eine Abseitsposition zur Mehrheitsbevölkerung erfolgt auch in Bereichen, wo Zigeunern das Arbeiten tatsächlich erlaubt ist. Ähnlich wie andere Marginalgruppen (bsp. die Juden) sich in der Neuzeit auf

---

<sup>232</sup> Zit. nach: Hund: Romantischer Rassismus, S. 29

<sup>233</sup> Ebd. S. 15

<sup>234</sup> Ebd. S. 25

spezielle Nischen fokussieren mussten, da ihnen keine andere berufliche Option von der Mehrheitsgesellschaft offen gelassen wurde, so war auch der Zigeuner

„gezwungen, sich Tätigkeiten zu suchen, die von der gehobenen Schicht nicht ausgeübt wurden. Unter allen Zigeunerberufen nimmt der des Metallhandwerks (Kesselschmied, Verzinner, Goldarbeiter, Klempner, Blechschmied, Emaillieur, Schmelzarbeiter, Goldwäscher, Falschmünzer, Hufschmied) eine dominante Stellung ein.“<sup>235</sup>

Die Begrenzung der beruflichen Möglichkeiten des Zigeuners auf das Schmiedehandwerk, das im kulturellen Repertoire mit Dämonie und dunklen Mächten in Verbindung gebracht wurde, trug natürlich auch in dieser Hinsicht zur weiteren Dämonisierung des Zigeuners bei, wie in den vorangegangenen Abschnitten schon erwähnt wurden. Doch nicht nur das Schmieden, sondern auch der Umgang mit Pferden steht in enger Beziehung zur Betätigung der Zigeuner, meist jedoch mit dem kriminellen Hintergrund der Rosstäuscherei und des Pferdediebstahls, dessen der Zigeuner immer wieder bezichtigt wird.

„Neben dem Schmiedehandwerke, welches sie mit den unvollkommensten Instrumenten betreiben, geben sie viel mit Roßtäuscherey sich ab und reisen, wenn sie es vermögen, mit Pferden durch das Land.“<sup>236</sup>

Weiters sind natürlich ebenfalls die künstlerischen Berufe zu nennen, wie Musizieren, Singen und Tanzen, welche jedoch, mit Ausnahme vielleicht des Musizierens, grundsätzlich nicht als Berufe, sondern eher als Betätigungen des Vagantentums gewertet werde. Singen und Tanzen der Zigeuner steht eher im Zusammenhang mit Betteln als das Musizieren, mit welchem es die Zigeuner, wie oben schon erwähnt, sogar zu einigem Ansehen bringen konnten.

Über Chiromantie, Chirologie und Wahrsagen konnte im Vorangegangenen schon ausführlich gesprochen werden. Trotzdem muss man auch diese „Berufe“ als Erwerbsquelle berücksichtigen, selbstverständlich unter dem Gesichtspunkt, dass diese von der bürgerlichen Bevölkerung ebenfalls nicht als „rechtschaffen“ gewertet wurden. Hinzu kommt in diesem Bedeutungszusammenhang auch die angebliche Fähigkeit der Zigeuner zur Schatzgräberei bzw. Schatzsuche, eine Fertigkeit, die ebenfalls den Zigeunern zugeordnet wurde und in der europäischen Kunst und Literatur rezipiert wird. So verspricht beispielsweise in

---

<sup>235</sup> Angermüller: Zigeuner und Zigeunerisches in der Oper des 19. Jahrhunderts, S. 146

<sup>236</sup> Zit. nach: Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 152

Matthew Gregory Lewis' Roman *Der Mönch* (1796) eine alte Zigeunerin: „In Schlaf sing' ich den Feuer-Drachen, / Der den vergrabnen Schatz bewacht!“<sup>237</sup>

Die Fähigkeit, verborgene Schätze aufzufinden, wird über die Literatur bis ins 19. Jahrhundert hinein tradiert, wo sie letztendlich von der Wiener Operette rezipiert wird.

Die „Betätigung“ des Zigeuners, sei es als Dieb, Schmied, Pferdedieb oder Musikant wird als Stereotyp vom kulturellen Sektor umfassend rezipiert. So heißt es beispielsweise in dem schon erwähnten Werk *La gitanilla* von Cervantes:

„Es scheint, als würden Zigeuner und Zigeunerinnen nur geboren, um Diebe zu sein; ihre Eltern sind Diebe, unter Dieben wachsen sie auf; sie erlernen das Diebeshandwerk und werden schließlich mit allen Salben geschmierte Diebe. Die Lust am Stehlen ist ihnen so zur zweiten Natur geworden, daß nur der Tod sie davon abbringt.“<sup>238</sup>

Hier wird deutlich, was für die Verhandlung des Zigeunerstereotyps in der europäischen Kunst und Kultur von Bedeutung ist: Es findet eine Vermischung ethnischer und sozialer Elemente statt. Indem das „Diebeshandwerk“ als ethnische Eigenschaft der Volksgruppe angesehen wird, wird der Rassismus, der hier verhandelt wird, offenbar. Es geht bei dem Zigeunerstereotyp nicht mehr nur um eine Abgrenzung der Eigen- von der Fremd-Gruppe, sondern vielmehr auch um eine bewusste Rückführung krimineller Energien auf den ethnischen Hintergrund.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich natürlich auch in den Libretti der Wiener Operette machen. Ethnische und soziale Grenzen verschwimmen in Hinsicht auf die Tätigkeit der Zigeuner, nicht nur wenn es um Kriminalität geht, sondern auch wenn Berufsstände wie Schmied oder Pferdehändler behandelt werden. Das Stereotyp wird hier zum Nährboden für Rassismen, die gleichsam unreflektiert in die Bühnenhandlung einfließen, in der Aufführungspraxis tradiert und an Generationen von Rezipienten vermittelt werden.

---

<sup>237</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 79

<sup>238</sup> Ebd. S. 93

## VI.6 Diebe, Gesindel, verbrecherische Nomaden – Zigeuner als die Kriminellen sui generis

Die Quellen, welche Romgruppen in Europa als Keimzelle krimineller Energie beschreiben, sind zahllos. Kaum eine andere Facette des Zigeunerstereotyps ist so ausgeprägt, über kaum einen anderen Vorwurf besteht eine so große Einigkeit in der Mehrheitsgesellschaft wie über die angebliche Tatsache, die Zigeuner seien „ein zusammengelaufenes böses Gesindel, so nicht Lust zu arbeiten hat, sondern von Müßiggang, Stehlen, Huren, Fressen, Sauffen, Spielen u.s.w. Profession machen will.“<sup>239</sup> Wie schon im vorangegangenen Kapitel *Die Zigeuner als kriminelle Randgruppe* dargelegt werden konnte, basiert diese Ausformung des Stereotyps einerseits auf der bewussten Marginalisierung der Randgruppe durch die Mehrheitsbevölkerung, welche ihr einen Lebensraum außerhalb der Gesellschaft und damit in einem „verdächtigen“ Umfeld zudachte.

„Die Erfindung des verbrecherischen Zigeuners hatte damit begonnen, die herrenlosen Fremden den marginalisierten, aus der Sicht der Ordnungsmächte betrügerischen und gottlosen ‚Jaunern- und Bettlern‘ zuzuordnen. Obwohl ihr Anteil an der Bandenkriminalität und an schweren Verbrechen im 18. Jahrhundert unbedeutend ist“<sup>240</sup>

Das Nomadentum andererseits, mit dem die Zigeuner in Verbindung gebracht wurden, trug ebenso dazu bei, ein Leben abseits der Norm und damit auch abseits der gesellschaftlich tradierten Moralbegriffe für die Randgruppe zu konstituieren.

„Die Kategorie Zigeuner ist, als sie im Gefolge der Aufklärung einer am Begriff der Rasse orientierten, wissenschaftlichen Ethnisierung unterworfen wird, stark sozial geprägt und signalisiert nicht zuletzt die Verweigerung von Untertänigkeit und Arbeitsamkeit, zweier Tugenden, auf die im Verlauf der Konstitution der bürgerlichen Gesellschaft und mit dem Siegeszug der protestantischen Ethik zusehends Wert gelegt wird. Diese Bedeutungsgeschichte macht sich das Zigeunerstereotyp doppelt zunutze, indem es den diagnostizierten Müßiggang der Zigeuner mit den Vorstellungen des Nomaden und der Freiheit verbindet.“<sup>241</sup>

Darüber übereingekommen, dass die Zigeuner die Arbeit scheuen, folgert die Mehrheitsgesellschaft, dass sie ihren Lebensunterhalt mit Stehlen und Betrügen oder ähnlich unehrenhaften Aufgaben bestreiten. Die Konstruktion des

---

<sup>239</sup> Zit. nach: Hund: Romantischer Rassismus, S.15

<sup>240</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 121

<sup>241</sup> Ebd. S.16

homogenen Zigeunerbildes basiert, um dies an dieser Stelle in Erinnerung zu rufen, auf dem gesellschaftlichen Bestreben, bewusst die zigeunerische Lebensweise diametral der bürgerlichen europäischen Lebensweise gegenüberzustellen. Infolgedessen werden dem Zigeunerstereotyp die Diskurse „Diebe und Räuber“, „Betrüger“, „unehrenhafte Berufe“ und „Arbeitsscheu“ hinzugefügt.

„Das Leben ‚in den Wäldern‘ – ‚Essen, Trinken, Schlafen, Tanzen, Herumrammeln, Tabaksaufen, Singen, Ringen, Fechten und Springen‘ – steht im Gegensatz zum Arbeitsethos und zur religiösen Pflichterfüllung der arbeitenden Stände“<sup>242</sup>

Dadurch konstituiert sich schon in der bürgerlichen Feudalgesellschaft die klare Trennlinie zwischen Romgruppen und Mehrheitsgesellschaft. Indem die Zigeuner als arbeitsscheue Diebe verstanden werden, entwickelt sich die vermeintlich rechtschaffende Bourgeoisie entlang dieser Trennlinie als „ordentliche“ Lebensform. Dafür ist es jedoch unerlässlich, die Charakterisierung des Zigeuners als kriminell, auf ein Maximum zu treiben. Wie oben schon erwähnt wurde, waren die tatsächlichen kriminellen Delikte, die von Romgruppen verübt wurden, größtenteils mit dem Drang zum Überleben verbunden (Waldfrevel, Mundraub, etc.). Im kulturellen Bewusstsein werden sie jedoch, zum Beispiel durch Literatur wie die Schelmenromane des 17. Jahrhunderts <sup>243</sup>, zu grausamen Schwerverbrechern deklariert und von der jeweiligen Landesjustiz aufs Heftigste verfolgt und bestraft.

„Ein weiteres Mal werden die Zigeuner zur Verfügungsmasse eines europäischen Modernisierungsschubes, diesmal des Rechts- und Strafsystems, weil sie aufgrund der rechtlichen Vorgeschichte, der Verfolgungen und Ausschließungen durch die landesherrschafftlichen Edikte, keinen positiven Rechtsstatus besitzen. Die Gesetzlichkeit der aufgeklärten absolutistischen Staaten, durch die der Sozialfrieden und der Erhalt der bestehenden Ordnung gesichert werden sollen, gilt für sie in einer Übergangsphase nur in negativer Hinsicht.“<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 118

<sup>243</sup> Vgl. ebd. S. 116 - 132

<sup>244</sup> Ebd. S. 121

## **VI.7 Fazit – Das Zigeunerstereotyp und seine Ausformungen im Spiegel der Zeit**

Die verschiedenen Facetten des Zigeunerstereotyps, die im Vorangegangenen abgehandelt wurden, sind allesamt bedeutend für das Verständnis des kulturell-gesellschaftlich tradierten Repertoires, des kollektiven Gedächtnisses, welches in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch die Wiener Operette beeinflusst. Jedes der hier behandelten Elemente des Zigeunerstereotyps wird auf die eine oder andere Art und Weise in den für diese Arbeit kanonisierten Werken der Wiener Operette wiederzufinden sein. Dabei ist jedoch stets zu bedenken, dass zur Entstehungszeit bereits ein vielschichtiges Zigeunerstereotyp obligatorisch war, welches im gesellschaftlichen sowie im kulturellen Repertoire unreflektiert und unhinterfragt rezipiert wurde. Es ist daher nicht verwunderlich, dass so viele Nuancen des Zigeunerstereotyps in die Wiener Operette eingeflossen sind. Mitzudenken ist vom heutigen Standpunkt aus allerdings die Entstehungsgeschichte des Stereotyps, die mit der Marginalisierung der Romgruppen direkt nach ihrem Auftauchen in Europa im 15. Jahrhundert beginnt. Über Jahrhunderte politischer-, kultureller und soziologischer Entwicklung wurde das Stereotyp immer weiter aufgefettet und die Diskriminierung und Stigmatisierung der Volksgruppe, die es betrifft, immer weiter vorangetrieben. Nichtsdestoweniger ist es nötig, in der heutigen Forschung den Begriff „Rassismus“ auch beim Diskurs über die vermeintlich „leichte Muse“, das Volksgenre Operette, nicht zu scheuen und sich mit einem Bewusstsein für die Entwicklung verarbeiteter Stereotype welche aus heutiger Sicht als Rassismen gewertet werden müssen, kritisch mit ihr auseinanderzusetzen.

## VII. Die Zigeunerromantik – Phänomen des Eskapismus

„Dreifach haben sie mir gezeigt,  
wenn das Leben uns nachtet,  
wie man's verraucht, verschläft, vergeigt  
und es dreimal verachtet.  
Nach den Zigeunern lange noch schau  
mußt' ich im im Weiterfahren,  
nach den Gesichtern dunkelbraun,  
den schwarzlockigen Haaren.“

Nikolaus Lenau, *Die drei Zigeuner* (1838)

Wurde das Zigeunerstereotyp vor allem in der Literatur, aber auch in der Kunst der vorangegangenen Jahrhunderte in betont diskriminierender Weise rezipiert, verschiebt sich der Fokus im 19. Jahrhundert mit der beginnenden Romantik.

„Im 19. Jahrhundert werden die Bilder und Erzählungen, die seit der Einwanderung der Romvölker in Umlauf gebracht worden sind, nicht aus dem kulturellen Gedächtnis gestrichen. [...] Wo die Darstellungen an Wirksamkeit einbüßen, werden sie verändert, erneuert und der Zeit angepasst. [...] Fasziniert ist sie [die Romantik] von den tradierten Bildern, Figuren und Geschichten, die sie affektiv auflädt und als Spiegel der eigenen Dichterexistenz entdeckt“<sup>245</sup>

Darüber hinaus rezipieren die Literaten der Romantik das Zigeunerstereotyp auf eine spezielle Art und Weise. Sie setzen ihre Schwerpunkte anders als ihre Vorgänger und somit werden nun „[b]islang weitgehend ausgegrenzte und diffamierte Randgruppen der Gesellschaft [...] in die romantische Dichtung poetisch integriert.“<sup>246</sup>

Der Paradigmenwechsel bringt mit sich, dass die Literaten der Romantik ihr Interesse vor allem auf die Freiheit und ungebundene Lebensweise der Zigeuner richten und in eskapistischer Manier das Zigeunerleben verherrlichen. Die Romantiker wagten es, marginalisierte Gruppen, „Outcasts“, Fremde und sogenannte Asoziale als Konstrukte in ihre Werke zu integrieren auf die Gefahr hin, bisher an die Literatur gestellte Ansprüche nicht zu erfüllen.<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 302

<sup>246</sup> Oesterle, Günter: „Zigeunerbilder“ als Maske des Romantischen“. In: „Zigeunerbilder“ in der deutschsprachigen Literatur, Hg. Wilhelm Solms/Daniel Strauß. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma, 1995. S. 47

<sup>247</sup> Vgl. ebd.

Die Beispiele hierfür sind zahllos, man denke jedoch an das Volkslied *Lustig ist das Zigeunerleben* oder Alexander Puschkins Gedicht *Die Zigeuner*, in denen vor allem die vermeintliche Freiheit der Zigeuner im Vordergrund steht.

Trotzdem ist auch hier mitzudenken, dass es sich bei dem „freien Zigeuner“ um ein konstruiertes Stereotyp handelt, das in der Realität nur bedingt Entsprechung findet. Zwar lebten die Romgruppen in Europa nicht selten ein nomadisches Leben, es ist jedoch zu beachten, dass sie dies nicht aus freien Stücken, sondern nur aufgrund des Ausschlusses aus der Mehrheitsgesellschaft tun. Gerade in der Literatur des 19. Jahrhunderts findet hier wiederum eine Vermischung von ethnischen und sozialen Elementen statt, wenn das Nomadentum sozusagen als Geburtsrecht des Zigeuners verhandelt wird. Der Zigeuner wird als „Outcast“ für die Romantik interessant, allerdings „nicht ihrer ethnokulturellen Fremdheit, sondern [...] ihres legenden- und mythenumwobenen Eintritts in das Blickfeld des Europäers wegen.“<sup>248</sup> Schnell wird deutlich, dass auch die Romantiker, die vordergründig als Sympathisanten der Zigeuner erscheinen, kein realistisches Bild der Marginalgruppe zeichnen, sondern eines, das ebenso auf den tradierten Stereotypen beruht wie beispielsweise jenes von Cervantes.

„Als Medien kommunizieren Kunstwerke nicht Zigeunerbilder, sondern vermittels dieser Bilder kommunizieren sie Botschaften. Zigeunerromantik kommuniziert weder über die Romvölker noch mit ihnen.“<sup>249</sup>

Das nomadische, angeblich freie Dasein der Zigeuner avanciert zum Ideal der Literaten der Romantik. Was als romantischer Enthusiasmus und sentimentale Gefühlsbetontheit gelesen werden kann, demaskiert sich schnell als krude Funktionalisierung von Stereotypen über eine Marginalgruppe für die Kunst. Wenn in Zeiten politischer Unterdrückung und sozialer Entfremdung *avant la lettre* der Zigeuner als Sinnbild für das Freiheitsideal eingesetzt wird, hat das nichts mit romantischer Solidarität mit der Marginalgruppe zu tun, sondern ist vielmehr Ausdruck eines Eskapismus, der sich mit sich selbst auseinandersetzt und dafür einen möglichst exotisches Ideal braucht, das in der Realität jedoch mehr und mehr der Verelendung anheimfällt.

---

<sup>248</sup> Oesterle: Zigeunerbilder, S. 48

<sup>249</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 227

Dieses Ideal dient den romantischen Dichtern vielmehr als „Reflexionsmedium der eigenen Dichterexistenz.“<sup>250</sup> Der von der Mehrheitsgesellschaft ausgestoßene Zigeuner wird zum Sinnbild „der gefährdeten romantischen Poesie sowie der prekären Schreibsituation“<sup>251</sup>

Die Dichterexistenz der Romantik identifiziert sich mit dem Zigeunerleben in einem sentimentalischen Akt von Selbstmitleid, in dem sich der empfindsame Genius von der ihn umgebenden Realität abzusetzen versucht, welche ihm bürgerlich-pedantisch entgegensteht.

„Spätestens seit dem im 17. Jahrhundert einsetzenden Disziplinierungsschub gilt die Freizügigkeit der Studierenden, der Fahrenden, der Schauspieler und eben der ‚Zigeuner‘ als eine poetische Lebensweise, die [...] der Welt der Philister opponiert.“<sup>252</sup>

Günter Oesterle nennt in seinem Essay zu *Zigeunerbildern* die „Lust der Romantiker an Extravaganter und Abenteuerlichem, aber auch [die] Notwendigkeit des Exotischen“<sup>253</sup> als Grund für das Interesse an der Marginalgruppe in der romantischen Literatur. In der prä- und postrevolutionären deutschen (bzw. österreichischen) Gesellschaft ist der Eskapismus maßgeblich für eine romantische Auseinandersetzung mit dem „Fremden“ sowie auch dem „Unterdrückten“ und bietet einen Ausweg aus einer Realität, die „immer disziplinierter, verrechtlichter, erschlossener [...] wurde.“<sup>254</sup>

Man kann in diesem Zusammenhang von einer „kulturellen Bemächtigung“<sup>255</sup> sprechen, da die Romantik ein Zigeunerbild präsentiert, das dezidiert auf einem Konstrukt.

„Doch die europäische Romantik ist nicht fasziniert von den Romvölkern, an deren Elend und Unterdrückung sie kaum Interesse zeigt. Dieser Teil, ihr Überleben am Rande der europäischen Gesellschaften, wird als nicht repräsentierbarer Teil ihrer Existenz abgespalten.“<sup>256</sup>

Hier zeichnet sich die Funktionalisierung des Zigeuners für die Belange der europäischen romantischen Kunst und Literatur ab. Diejenigen Teile, die eine Realität der Romgruppen betreffen, wie deren eigene Kultur, ihre Wirtschafts-

---

<sup>250</sup> Oesterle: *Zigeunerbilder*, S.49

<sup>251</sup> Ebd.

<sup>252</sup> Ebd.

<sup>253</sup> Ebd. S. 52

<sup>254</sup> Ebd. S. 53

<sup>255</sup> Bogdal: *Europa erfindet die Zigeuner*, S. 209

<sup>256</sup> Ebd. S. 302

und Gesellschaftsmodelle etc. werden kategorisch ausgeblendet. Übrig bleibt ein romantisiertes Bild des Zigeuners, welches die Dichterexistenz spiegeln soll. Dabei wird das Zigeunerstereotyp in mannigfaltiger Art verwendet und kommt in den verschiedensten Diskursen zum Einsatz.

„[A]ls Spielwiese für Nationalmythen und patriotische Phantasien; als Antwort auf die politischen, sozialen und kulturellen Umwälzungen der Moderne; als Symbol verlorener Freiheit in der Restaurationsepoche; als Verkörperung echter Gefühle und natürlicher Schönheit, wie sie die bürgerliche Gesellschaft nicht mehr hervorzubringen vermag.“<sup>257</sup>

Damit ist das Zigeunerstereotyp unmittelbar Träger der romantischen Sehnsucht nach all dem, was die Gesellschaft zur Mitte des 19. Jahrhunderts vermisst: Autonomie, d.h. Freiheit und Unabhängigkeit, sowie ein nicht-entfremdetes Leben. Das Zigeunerstereotyp füllt eine Lücke im romantischen Eskapismus aus und bringt überdies aus den vorangegangenen Jahrhunderten seiner Konstruktion so viel Material für kulturelle Diskurse mit, dass es nicht weiter wundert, wenn es in der Romantik „zum größten und wirkungsvollsten Schub der Ästhetisierung und Medialisierung der Zigeuner“<sup>258</sup> kommt. Die ehemals verfemte Marginalgruppe wird (vor allem durch die Literatur) für die europäische Gesellschaft zum „populären Gegenstand der Unterhaltung und des Vergnügens im Roman, in der Lyrik, auf der Bühne und [...] in der Malerei.“<sup>259</sup>

Was die Romantik jedoch verabsäumt, ist, und das ist die unschöne Kehrseite, die Auseinandersetzung mit der Realität der Subjekte, welche sie präsentiert. Geradezu verheimlicht wird die Tatsache, dass es neben dem romantischen Zerrbild auch eine real existierende Minderheit gibt, auf die man sich bezieht. Der Diskurs der Romantiker über die Zigeuner wird unter völligem Ausschluss der Romgruppen in Europa geführt, sowohl primär als auch sekundär. Der Zigeuner wird nach wie vor abseits von der Mehrheitsgesellschaft gehalten, mit der einzigen Veränderung, dass ihn die Literatur jetzt in einem sentimentalromantischen Kontext erörtert. Ausgeblendet wird „ihre Existenz als Romvölker und nicht als Zigeuner. Eine Identität im Sinne der Zugehörigkeit [...] zu einer europäischen Nation wird ihnen auch weiterhin nicht zugestanden.“<sup>260</sup>

---

<sup>257</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 209

<sup>258</sup> Ebd. S. 222

<sup>259</sup> Ebd.

<sup>260</sup> Ebd. S. 210

Die Aussage ist eindeutig: Der Romantik geht es nicht um eine tatsächliche Annäherung an eine Fremdgruppe. Die Zigeuner bleiben Zigeuner, da sie nur als solche für die Romantik von Nutzen sein können. In einer Epoche, in welcher die Mehrheitsbevölkerung selbst mit sozialen und gesellschaftlichen Problemen zu kämpfen hat, läge es fern, sich zusätzlich einer Minderheitengruppe anzunehmen. Die Romantik zeichnet die Zigeuner so, wie sie sie sehen will und „gestaltet sie verstärkt als eingängige Bilder des Andersseins, sie erfasst sie aber keineswegs in ihrer besonderen Alterität.“<sup>261</sup>

Die „Zigeunerromantik“ bildet im 19. Jahrhundert die Grundlage für die Entwicklung spezifischer Bilderkonstruktionen in konsekutiven Kunstepochen und in gewisser Weise auch das Basismaterial für die Behandlung des Zigeuners in der Wiener Operette. Zu beachten ist jedoch, dass es sich hier um eine Art Kopie der Fälschung, also um die Reproduktion von Bildern handelt, die im kollektiven Bewusstsein tradiert wurden, die aber von vorne herein keinen tatsächlichen Bezug zur Realität, also den Romvölkern in Europa, hatten.

---

<sup>261</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 214

## VIII. Die Entstehung der Operette als „Volksgenre“

„Die Wiener Operette verging,  
als sie noch kaum da war.  
Der Rest ist Lehár.“

Hans Weigel, *Flucht vor der Größe*  
(1960)

Zum Verständnis des Diskurses über das Zigeunerstereotyp in der Wiener Operette ist essentiell, sich zunächst die Entstehung des Genres „Operette“ vor Augen zu führen. Dies soll im Folgenden in Form einer knappen Einführung versucht werden.

Die „Ur-Operette“ entsteht Mitte des 19. Jahrhunderts in Paris. Es ist hilfreich, die Operette schon ab ihrer Entstehung als eigenständige Gattung zu begreifen, und nicht durch eine Herleitung über Begrifflichkeiten wie „kleine Oper“, die Operette in Abhängigkeit zur Oper zu stellen. Hervé<sup>262</sup> (1825 - 1892) schreibt um 1850 frivol-groteske Einakter, die unter der Bezeichnung opérette-bouffe bzw. opéra-bouffe auf großen Zuspruch beim (hauptsächlich männlichen) Publikum stoßen. Entgegen des naturalistischen Theater- und Kunstgeschmacks der Zeit wurden bewusst antirealistische, absurde Stoffe verarbeitet. Bei der bürgerlichen Gesellschaft als „sittengefährdend“ verrufen, werden diese Stücke gerade wegen ihres frivolen Inhalts und der entsprechenden Darstellungspraxis zu wahren Kassenschlagern.

Jacques Offenbach (1819-1880) eröffnet 1855 das Théâtre des Bouffes-Parisiens und führt hier unsubventioniert, zunächst ebensolche Einakter auf, aus denen sich in der Folge mehraktige Stücke entwickeln. Mit *Orphée aux enfers* (1858) gelang ihm der Durchbruch, welcher die Bouffes-Parisiens zum führenden Unterhaltungstheater in Paris und die Operette zum Unterhaltungsgenre katexochen in Europa machte.

Die Tatsache, dass sie Frivoles, nahezu Pornographisches auf die Bühne bringt, ihr Charakter der „deftig und direkt, versaut und provokant, genauso wie subtil

---

<sup>262</sup> Florimond Ronger schreibt unter diesem Pseudonym

und versteckt, raffiniert und sophisticated<sup>263</sup> ist und sein will, macht die Operette bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts zu der Kunstform, die sich modern und am Puls der Öffentlichkeit entwickelt. Als Unterhaltungsgenre ist sie für ein Massenpublikum konzipiert und dadurch untrennbar mit dem Geschmack ihres Publikums verbunden. Dies nicht zuletzt auch aufgrund wirtschaftlicher Belange. Die Operette war auf eine Finanzierung durch ihr Publikum angewiesen und deshalb darauf bedacht, den Zeitgeschmack und Moden zu rezipieren.

„[Es] zielte die Operette, ähnlich wie die Tanzmusik, stets auf möglichst effiziente Vermarktungsmöglichkeiten, die erst dann gegeben schienen, wenn auch dem Wunsch, das heißt dem Geschmack der Rezipienten Rechnung getragen wurde“<sup>264</sup>

Daneben kann die Operette als Spiegel der bürgerlichen Gesellschaft von der Reaktionsära bis zum Niedergang der Weimarer Republik betrachtet werden, die sowohl soziale als auch gesellschaftliche Themen aufgreift bzw. die Strukturveränderungen in der bürgerlichen Gesellschaft spürt und sich daran anpasst. Damit ist „die Operette als typische Kunstgattung eines mittleren städtischen Bürgertums“<sup>265</sup> im gesellschaftlichen Kontext eines Zeitrahmens von nicht einmal hundert Jahren „Repräsentant einer kulturellen und politischen Mentalität und das Sprachrohr von Ansichten und Sehnsüchten ganz bestimmter sozialer Schichten.“<sup>266</sup>

Arnold Hauser stellt die Operette in einen gesamtgesellschaftlichen Kontext anderen kulturellen Strömungen derselben Epoche gegenüber und zielt vornehmlich auf ihren Wirkungskreis als Popularkultur, als Genre des Volkes und der Unterhaltungsindustrie, als Vergnügen des bürgerlichen Mittelstandes.

„Neben den konformistischen, dem nüchternen bürgerlichen Geschmack entsprechenden Richtungen und der naturalistischen Oppositionskunst bildet sie eine Welt für sich, – ein Zwischenreich. Sie ist reizvoller als das bürgerliche Drama oder der Moderoman und gesellschaftlich repräsentativer als der Naturalismus, und sie stellt als solche das einzige Genre dar, in dem populäre, sich an breitere Schichten richtende und zugleich künstlerisch wertvolle Schöpfungen entstehen.“<sup>267</sup>

---

<sup>263</sup> Clarke, Kevin: „Einleitung: Homosexualität und Operette?“ In: Glitter and be gay. Die authentische Operette und ihre schwulen Vertreter, Hg. Ders., Hamburg: Männerschwarm Verlag, 2007. S. 7

<sup>264</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 21

<sup>265</sup> Ebd. S. 25

<sup>266</sup> Ebd.

<sup>267</sup> Ebd. S. 34

Dies impliziert eine gewichtige Korrelation zwischen Genre und Rezipient bzw. zwischen Autorenschaft und Publikum. Das Genre und seine Macher rezipieren den gesellschaftlichen Zeitgeist und formen ihre Werke dementsprechend, während die Rezipienten dieser Werke sich dadurch von der Aktualität des Genres angesprochen fühlen.

Die Zahlkraft des Publikums ist *conditio sine non qua* für die Bonität der Operette, ergo steht der Aspekt der „Vermarktungs- und PR-Tauglichkeit“ an prominenter Stelle in der Geburtsstunde fast aller Operetten. Denn „das finanzielle Interesse der Komponisten, Librettisten beziehungsweise der gesamten ‚Produktionsmaschinerie‘, die von Operettenaufführungen lebte“<sup>268</sup>, war nicht selten richtungweisend bei Plots und musikalischen Arrangements einzelner Werke, die auf den Geschmack des Publikums zugeschnitten wurden. Moritz Csáky spricht in seinem Essay *Ideologie der Operette und Wiener Moderne* davon, dass dies vor allem für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Genre eine bedeutende Rolle spielt, nämlich in Hinsicht darauf, die Operette als führendes Unterhaltungsgenre ihrer Zeit zu begreifen. Die Operette mit einem Katalog wissenschaftlicher Methoden zu untersuchen kann, so Csáky, deshalb kein Forschungsziel sein. Vielmehr muss ihr Stellenwert als Hauptgenre der Unterhaltungsbranche und damit die Prämisse der Vermarktbarkeit der einzelnen Stücke mit in die Überlegung einfließen.<sup>269</sup>

Das Operettenrepertoire (das heute im Vergleich zur Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg nur noch vergleichsweise wenig Stücke umfasst), das sich bis heute im kulturellen Bewusstsein tradiert hat, entsteht in den europäischen Metropolen. Der urbane Background ist also maßgeblich in die Entstehung der Werke involviert, sei es das Paris des *Seconde Empire*, die Schwestern der Habsburgmonarchie Wien und Budapest, das viktorianische London bei den komischen Opern Gilbert und Sullivans, oder das Berlin nach 1870/71.

In Wien wurden die Operetten Offenbachs ab Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgreich, was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass das musikalische Volksstück, unter anderen von Johann Nestroy eingeführte Komödien mit

---

<sup>268</sup> Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 22

<sup>269</sup> Ebd. S. 25

Musiknummern, die Grundlage für einen Theatergeschmack gelegt hatten, von der aus die Offenbach'schen Operetten gut rezipiert werden konnten.

„1858 machte das Wiener Carl-Theater mit der deutschen Version von ‚Hochzeit bei Laternenschein‘ den Auftakt, dem bis Mitte der sechziger Jahre zahlreiche andere Offenbachstücke folgen sollten“<sup>270</sup>

Das Erstarren des städtischen Bürgertums, das sich mit der Landflucht Mitte des 19. Jahrhunderts in Wien und anderen europäischen Metropolen ausweitete, ist ebenso Voraussetzung für den Erfolg der Offenbach-Operetten in Wien wie deren frivole, satirisch-kritische Themen.

Das Carltheater frequentieren die Geldaristokratie und gesellschaftliche Parvenüs ebenso wie Angehörige des Kaiserhauses. Ein Publikum, welches nach einer neuen Form der Unterhaltung, abseits der ernsten Oper und den in den Wiener Vororten sehr beliebten Volksstücken Raimunds, Anzengrubers und Nestroys, verlangt. Das „Amusement“ wird zur Prämisse der neuen urbanen Gesellschaft, und Offenbachs Operetten bedienen ihre Bedürfnisse in zweifacher Hinsicht, denn das Wiener Publikum ist nicht nur am Unterhaltungscharakter des neuen Genres interessiert, sondern liebt auch seine Inhalte, „die versteckt-amüsante Sozialkritik“<sup>271</sup>, die später auch für den Erfolg mancher Wiener Operetten bedeutsam wird; und „manche verdeckte Politik- und Sozialkritik“<sup>272</sup> ist genau das, was das Publikum mit urbanem Background von der Unterhaltungsbranche erwartet.

„Das heißt die Nachfrage, die Rezeptionsbereitschaft von Seiten eines neuen städtisch-bürgerlichen Publikums war nicht nur entscheidend für den triumphalen Einzug der ‚Pariser‘ Operette in die Monarchie und für ihr rasches Umfunktionieren in eine eigene Operettenproduktion, vielmehr dürfte der Publikumsgeschmack des quasi-demokratisch gesinnten, sozial-kritischen und politisch interessierten Bürgertums seinerseits auf den frühen Typ der ‚Wiener‘ Operette nachhaltig eingewirkt haben.“<sup>273</sup>

Die depressive Desillusionierung, die in der Gesellschaft der Restaurationszeit nach 1848 noch vorherrschte, bildet den Nährboden, auf dem die Wiener Operette im direkten Anschluss an die französische Opérettes-Bouffes entsteht.

---

<sup>270</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 45

<sup>271</sup> Ebd. S. 47

<sup>272</sup> Ebd. S. 48

<sup>273</sup> Ebd.

Das Wiener Publikum der Ringstraßenzeit setzt sich, entgegen der Rezipienten französischer Provenienz, in der Folge nur noch ungerne mit Tagespolitik in seinen Stücken auseinander. Subversive, sanfte Kritik an Politik und Gesellschaft ist durchaus gern gesehen, die Explosivität und direkte Brisanz der Offenbach-Stücke wird jedoch von den Machern der Wiener Operette nicht oder nur in Ansätzen übernommen.

Entscheidend wird für die Wiener Operette vor allem auch die Zäsur, des deutsch-französischen Krieges 1870/71. Nach der politischen Auseinandersetzung zwischen Deutschland bzw. Österreich und Frankreich ist Offenbachs Position auf dem europäischen Kulturparkett neu zu denken. Als Wahlfranzose wurde er in Österreich und Deutschland nur noch voreingenommen rezipiert, und ebenso reserviert steht man dem in Deutschland geborenen Komponisten in Frankreich gegenüber.<sup>274</sup>

Für die Wiener Operettenszene bedeutet die politische Zäsur vor allem ein Hinwenden zum Volkstümlichen und Vaterländischen, kurz zum Nationalen in der Kunst. Ein neues Wiener Publikum fordert in einer geradezu nationalistischen Gegenbewegung eine Abwendung von der frivolen Pariser Operette Offenbachs und dessen Zeitgenossen. Die Wortführer dieser Gegenbewegung, zu denen unter anderen der Strauß-Librettist Richard Genée gehört, sprechen sich entschieden gegen das parodistische Moment und die Frivolität der französischen Stücke aus. Die Wiener Operette, soll vielmehr eine Seriosität in der Tradition der deutschen Spieloper anstreben und wird somit von außen zu einer elitären Form bestimmt. Gleichzeitig verschwindet die frivole Operette jedoch nicht vollends aus der Wiener Kulturlandschaft. Sie verschiebt sich in die *Démi-Monde* der Wiener Cabarets wie zum Beispiel „in d[ie] *Hölle*, unterirdisch im Theater an der Wien“<sup>275</sup> und lebt dort autonom, als bissige, nicht gesellschaftsfähige Schwester der Wiener Salon-Operette weiter.<sup>276</sup> „Als ‚oben‘ die endlose Serie der ‚Lustigen Witwe‘ lief, wurde ‚unten‘ deren Parodie ‚Die zweite Ehe der lustigen Witwe‘ gegeben“<sup>277</sup>.

---

<sup>274</sup> Diese Information bezieht der Autor aus der Vorlesung „Emanzipation, Sexualität und Gendermodelle in der Operette“, die Marie-Theres Arnbom und Kevin Clarke im WS 2013/14 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien gehalten haben.

<sup>275</sup> Weyes, Rudolf: Cabaret und Kabarett in Wien. Wien: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft, 1970. S. 14

<sup>276</sup> Verweis auf die in Fußn. 274 vermerkte Vorlesung

<sup>277</sup> Weyes: Cabaret und Kabarett in Wien, S. 14

### VIII.1 Die Wiener Operette – Walzerseligkeit, Nationalismus und Nostalgie

Wie oben schon erwähnt, entschied sich das Wiener Publikum zum Ende des 19. Jahrhunderts bewusst für eine Transformation seines führenden Unterhaltungsgenres. Die bürgerliche Gesellschaft der Reaktionszeit hatte nur noch bedingt Interesse an einer kritischen Unterhaltung, vielmehr stand das in der *Fledermaus* ausgedrückte „Losungswort: Amüsant!“<sup>278</sup> für die Unterhaltungsindustrie im Vordergrund.

Der „Wiener“ Operetten-Stil, der gleichsam untrennbar mit ihren Schöpfern verbunden ist, hebt sich doch deutlich von dem der französischen Vorgängerinnen ab. Der (Wiener) Walzer, der im 19. Jahrhundert auf einem Siegeszug durch Europa vor allem von der Strauß-Dynastie in unerreichbare Höhen gehoben wurde, wird prima di tutto verbindliches Merkmal der Wiener Operette. Franz Lehár spricht in einem 1903 in der Zeitschrift *Die Waage* (Mitbegründer u.a. Karl Kraus) erschienenem Artikel über *Die Zukunft der Operette* die Bedeutung der Tanzmusik für die autochthone Stellung der Wiener Operette als historische Kunstgattung an:

„Der Wiener Operette gebührt unstreitig das Verdienst, die Tanzmusik zu einer spezifisch wienerschen Kunstform erhoben und ihr einen vollwertigen Platz in der Musikgeschichte erworben zu haben.“<sup>279</sup>

Lehár weist im selben Artikel außerdem auf die Wichtigkeit großer Melodien hin, welche die Wiener Operette unverwechselbar ausweisen und „welche sich rasch ins Ohr schmeicheln und gut ‚sangbar‘ und ‚tanzbar‘ sind [...] weil man die Melodien nicht nur singt, sondern auch tanzt.“<sup>280</sup>

Auf musikalischer Ebene wird also das Œuvre der Wiener Gründerväter richtungsweisend für die Entwicklung des Genres d.h. der Stil Strauß', Millöckers, Suppés, Geneés u.a. wird immanent für die besondere Ästhetik der Wiener Operette. Das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch sehr junge Unterhaltungsgenre wird in Wien additiv mit der Tanz- und Unterhaltungsmusik

---

<sup>278</sup> Strauss, Johann: *Die Fledermaus*. Operette in 3 Akten nach Meilhac und Halevy, bearbeitet von C. Haffner und R. Genée. Regie- und Soufflierbuch. Wiesbaden: Aug. Crantz Verl. o.J. S. 36

<sup>279</sup> Lehár, Franz: „Die Zukunft der Operette“. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Bd. 45, Hg. Marion Linhardt. Wien: Böhlau Verlag: 2001, S. 30

<sup>280</sup> Ebd.

der Wiener Salonkultur angereichert, wodurch sich das musikalische Erscheinungsbild weiter vom französischen Vorbild entfernt, was unter anderem zu der Entstehung der Wiener Operette als eigenständige Gattung beiträgt. *Das Pensionat* von Franz von Suppé, welche als erstes eigenständiges Werk der Wiener Operette gesehen werden kann<sup>281</sup>, wurde 1860 im Theater an der Wien uraufgeführt und markiert den Anfang einer langen Reihe von Operetten, die im österreichischen bzw. Wiener Raum geradezu serienmäßig produziert wurden. In ihrer Funktion „als neue Unterhaltungsform des Bürgertums“<sup>282</sup> waren für die Wiener Operette Gesellschaftskritik, Auseinandersetzung mit sozialen Missständen, Rebellion gegen die autoritäre Gesellschaftsordnung der Habsburgmonarchie und die Umschwungsgedanken des Vormärz nicht mehr primär von Bedeutung.<sup>283</sup> Das Publikum suchte „in der Operette Erholung nach des Tages Müh' und Plage – keine tieferen Probleme“<sup>284</sup>. Zwar findet man, beispielsweise in Millöckers *Der Bettelstudent* oder Strauss' *Fledermaus*, durchaus eine gewisse Aufmüpfigkeit gegenüber Autoritäten bzw. erlebt in Figuren wie „Enterich“ (Gefängniswärter in ersterem Werk) und „Frosch“ (Gefängniswärter in letzterem) deren Karikaturen, dennoch verschiebt sich der Interessensfokus dezidiert auf komische Unterhaltung, süffige Melodien und zahmen Witz. Die Rezipienten „erwarten von der Operette jenes Lustgefühl, welches jeden gemütvollen, harmlosen Menschen erfüllt, wenn eine angenehme Melodie an sein Ohr klingt.“<sup>285</sup>

Nichtsdestoweniger findet man in den Werken der Wiener Operette die Auseinandersetzung mit einer kulturellen sowie ethnischen Vielfalt, welche sich aus den sozialen Besonderheiten des Phänomens eines Vielvölkerstaats ergab. „Die Wiener Operette ist in hohem Maße und in verschiedensten Aspekten ihrer Erscheinungsform mit folkloristischen Elementen verbunden“<sup>286</sup>, was natürlich in

---

<sup>281</sup> Clarke, Kevin: Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie. modernen Musiktheatergattung. In: Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness (Ausstellungskatalog), Hg. Arnbom, Marie-Theres, Kevin Clarke, Thomas Trabitsch. Wien: Österreichisches Theatermuseum sowie Christian Brandstätter Verlag, 2011. S. 34

<sup>282</sup> Lichtfuss, Martin: Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit. Wien: Böhlau Verlag, 1989. S. 19

<sup>283</sup> Vgl. Ebd.

<sup>284</sup> Lehár: Die Zukunft der Operette, S. 31

<sup>285</sup> Ebd.

<sup>286</sup> Glanz, Christian: „Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südeuropas“ in: Musicologica Austriaca Bd. 9, Hg. Josef-Horst Lederer i.A. der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Föhrenau: E. Stiglmayr, 1989, S. 75

Abhängigkeit zu der bestehenden ethnischen Pluralität im Vielvölkerstaat steht. Vor allem „die Versatzstücke ‚ungarischer‘ und ‚balkanischer‘ Provenienz“<sup>287</sup> sind es, die einerseits das exotistisch-eskapistische Moment in der Wiener Operette ausführlich beschreiben, und andererseits von ihrer Reaktion auf ein multiethnisches und multikulturelles Publikum zeugen.

Für die Herausbildung der Besonderheiten des Genres spielt die geo- und sozialpolitische Situation der Doppelmonarchie eine entscheidende Rolle. Die Problematik des pluralistischen Staatssystems bedeutete für die Operette ipso facto eine Beschäftigung mit mannigfaltigem folkloristischem Repertoire, *Couleur locale*, *Cultureclashes* und den bestehenden Diskrepanzen zwischen den Kulturen der Habsburgmonarchie. „*Der Zigeunerbaron* und *Polenblut* etwa sind deutliche Versuche, die antagonistischen Tendenzen des Vielvölkerstaats auszugleichen“<sup>288</sup>. Nicht selten materialisiert sich dies jedoch in einem Sozialchauvinismus, welchen die Operetten wiederum rezipieren und tradieren.

In der Musik sowie in den Libretti der Wiener Operette schwingt das besondere Lebensgefühl des Vielvölkerstaats mit. Christian Glanz führt in seinem Beitrag zur *Musicologica Austriaca* unter dem Titel *Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südeuropas* den Begriff des „Binnenexotismus“<sup>289</sup> ein, und beschreibt damit diejenigen Exotismen, welche die Wiener Operette aus den Kulturkreisen der Kronländer ableitet, d.h. „durch ‚Exotisierung‘ des eigentlich ganz Naheliegenden“ wird erreicht, auf was der Exotismus im 19. Jahrhundert unter anderem abzielte: einen romantischen Eskapismus aus der unangenehm gewordenen Realität der modernisierten Gesellschaft.

Die kulturelle Vielfalt spiegelt sich in folkloristischen Zitaten, welche sich sowohl in der Partitur, als auch im Textbuch finden.

„Vom dramaturgischen Standpunkt her gesehen, erfüllen diese folkloristischen Zutaten genau jene Funktion, die die exotistischen Versatzstücke in der Musik des 19. Jahrhunderts generell innehaben: sie sind ein Reiz, ein Stimulans und Ausdruck der Faszination des ‚Fremden‘, ‚Fernen‘ und ‚Unbekannten‘.“<sup>290</sup>

---

<sup>287</sup> Glanz: *Aspekte des Exotischen*, S. 75

<sup>288</sup> Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*, S. 21

<sup>289</sup> Glanz: *Aspekte des Exotischen*, S. 75

<sup>290</sup> Ebd.

Auf kulturell-politischer Ebene zeigen sich die folkloristischen Zitate überdies auch in anderen Bedeutungszusammenhängen: Mitten im Nationalismus, als die Doppelmonarchie quasi keine gefestigte nationale, sondern vielmehr „nur“ eine kulturelle bzw. musikalische Identität aufweisen konnte, gerät die Wiener Operette in gewisser Weise zum Bindeglied, welches die unterschiedlichsten kulturellen Einflüsse wahrnimmt, rezipiert und sich zu eigen macht. Damit gewinnt das als bloße Unterhaltung wahrgenommene Genre die Bedeutung eines performativen Ausdrucks über kulturelle und ethnische Grenzen hinweg und wird damit zu einer Kunstform „mit enormer sozialpolitischer und kultureller Breitenwirkung und Relevanz“<sup>291</sup>. Die kulturelle Identität des Gesamtstaates erlaubt einen Sozialchauvinismus des Kernlandes Österreichs bzw. Wiens den Kronländern gegenüber, welcher ein Spannungsfeld erzeugt, in dem (ethnische) Fremdgruppen in den selben kulturellen Zusammenhang gebracht wurden mit der Absicht, „ethnische Minderheiten um eine kulturell definierte Mehrheit herumzugruppieren“<sup>292</sup>, was wiederum jegliche Art von Stereotypenbildung begünstigt. Die Marginalgruppen werden nicht in ethnischen oder nationalen, sondern nur in kulturellen Zusammenhängen verstanden. Stereotype über die Kultur der Marginalgruppe können sich damit ungehindert in Werken des kulturellen Kollektivs, wie beispielsweise der Wiener Operette, verfestigen. Die kulturelle Identität der Gesamtmonarchie wird also von Stereotypen eher als von nationalem Pluralismus genährt.

In der Wiener Operette verschmelzen unterschiedliche kulturelle Stile miteinander, wobei die Stadt Wien als Hauptstadt der Doppelmonarchie in einen besonderen Bedeutungszusammenhang rückt. Mit der Landflucht im 19. Jahrhundert vergrößerte sich der urbane Raum rasant, „von 1890 bis 1910, von 1,364548 auf 2,031421“<sup>293</sup> Einwohner. Durch Zuzug aus den Kronländern wuchs Wien innerhalb von zwanzig Jahren auf fast das doppelte seiner Einwohnerzahl an, was eine enorme kulturell Varietät und Vielfalt der Nationalitäten innerhalb des städtischen Raums bedeutete. Die Komponisten und Librettisten der Wiener Operette standen also, wenn sie nicht selbst aus den Kronländern zugezogen

---

<sup>291</sup> Lichtfuss: Operette im Ausverkauf, S. 21

<sup>292</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S.229

<sup>293</sup> Ebd. S. 208

waren, in Wien in engem Dialog mit unterschiedlichen Ethnien und folkloristischen Elementen, welche sie entsprechend rezipierten.

„Wenn auch keineswegs alle Zuwanderer dem Bildungsbürgertum zugerechnet werden können, war ihr Anteil an der Wiener Intelligenz, am kreativen Potential der Wiener Jahrhundertwende doch beträchtlich“<sup>294</sup>

Auch dieses Phänomen kann man auf den Charakter der Operette als Genre der Masse, der urbanen Bevölkerung zurückführen. Man übernahm nicht nur folkloristische Zitate, sondern wandte sie auch gezielt an, um ein breitgefächertes Publikum erreichen zu können.

Andererseits gibt Csáky jedoch in seinem Essay zu bedenken, dass es nicht zielführend wäre „ethnische Kriterien [als] maßgebend“<sup>295</sup> und „die Frage nach der ‚nationalen‘ Zugehörigkeit ihres Vermittlers“<sup>296</sup> als entscheidend für den besonderen Stil der Wiener Operette zu sehen, sondern dass vielmehr hinterfragt werden muss, „welche ‚fremden‘ Codes zu den ‚eigenen‘ einer Wiener musikalischen Kultur geworden waren“<sup>297</sup>.

Eingedenk der Entstehungsgeschichte der Wiener Operette wird ersichtlich, dass die Verhandlung von Stereotypen und stilisierten Fremdbildern auf der Operettenbühne besonders durch die kulturelle Vielfalt im Gesamtstaat begünstigt wurde. „[D]ie ‚Bilder‘ (images), die in der Wiener Operette von bestimmten Gegenden oder Völkern gezeichnet werden“<sup>298</sup>, werden zum Gegenstand einer Massenkultur und damit einem Massenpublikum zugänglich, was im historischen Kontext höchst interessant wird, wenn man bedenkt, „daß das Problem des Zusammenlebens zahlreicher verschiedener Völker und Kulturen und dessen Nichtbewältigung der Hauptgrund für den Untergang des Habsburgerreiches gewesen ist.“<sup>299</sup> Die Kommunikation zwischen den verschiedenen Bevölkerungsgruppen funktioniert als im performativen Raum und auf kultureller Ebene, während sie in der gesellschaftlichen Realität scheitert.

Auch mag der vergleichsweise unpolitische Charakter der Wiener Operette der Grund dafür sein, dass soziale Missstände beispielsweise von Marginalgruppen

---

<sup>294</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 209

<sup>295</sup> Ebd. S. 212

<sup>296</sup> Ebd.

<sup>297</sup> Ebd.

<sup>298</sup> Glanz: Aspekte des Exotischen, S. 76

<sup>299</sup> Ebd.

in den Stoffen nicht angesprochen, sondern nur als Stereotyp abgebildet wurde. Ein Beispiel hierfür wäre die positive Bewertung der angeblichen Freiheit der Zigeuner in der Wiener Operette, die keinen realen Bezug zum Dasein von Romgruppen im Habsburgerreich hatte. Die Wiener Operette, „die letzte, vielleicht sogar einzige Kunstgattung des Gesamtstaates der Habsburgermonarchie“<sup>300</sup>, ist sicherlich ein „Kind ihrer Zeit“ und auch als solche zu bewerten. Die Werke verweisen auf ein feines Gespür der Komponisten und Librettisten für aktuelle Moden und Publikumsgeschmack. Die „kulturelle Pluralität“<sup>301</sup>, aus deren Geist sie entstammt, zeichnet nicht nur für den Zitate-reichtum der einzelnen Werke verantwortlich, sondern bedingt auch die Wahrnehmung der Wiener Operette als Abbild der gesellschaftlichen Realität eines Vielvölkerstaates „gerade zu einer Zeit, als dissoziative, zentrifugale Tendenzen, die gleichfalls auf diese Pluralität zurückzuführen waren, den regionalen Zusammenhalt bereits zu sprengen drohten.“<sup>302</sup> Csáky fasst den Zitate-reichtum der Wiener Operette als „Vielfachkodierung“<sup>303</sup> auf, die „ein Beleg für Akkulturationsprozesse ist, die gerade zu einer Zeit stattfanden, als im politischen Bereich die Hervorstreichung des Trennenden immer wichtiger wurde“<sup>304</sup>. Trotzdem muss bedacht werden, dass in der Wiener Operette Fremd- und Marginalgruppen weiterhin in Form von stereotypen Bildern präsentiert werden „und sie diese Fremdbilder in einer heiter-verfremdeten Weise festschrieb“<sup>305</sup>.

## **VIII.2 Zur Problematik der Begrifflichkeit: „Goldene“ und „Silberne“ Operettenära**

Bei eingehender Beschäftigung mit dem Genre der Wiener Operette drängt sich die Frage nach dem Umgang mit den im kollektiven Gedächtnis mehr oder weniger verbindlich gewordenen Größen „goldene“ und „silberne“ Operettenära auf. Erstere fasst die Werke der Anfangszeit der Wiener Operette zusammen und mit ihnen ihre Vertreter wie Johann Strauß Sohn, Carl Millöcker, Richard Genée,

---

<sup>300</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 272

<sup>301</sup> Ebd.

<sup>302</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 272

<sup>303</sup> Ebd. S. 218

<sup>304</sup> Ebd.

<sup>305</sup> Ebd.

Carl Zeller und Franz von Suppé. Durch die Konnotation mit dem „Goldenen“ entsteht der Eindruck, diese Werke bzw. ihre Schöpfer seien denjenigen des 20. Jahrhunderts von Komponisten wie Emmerich Kálmán, Franz Lehár, Paul Ábráham, Robert Stolz, Leo Fall und Oscar Straus, den Komponisten der „silbernen“ Ära, im Wert überlegen. Daher wurde in der Operettenforschung häufig diskutiert, wie sinnstiftend eine solche Unterteilung ist, die sich hauptsächlich auf eine historische Zäsur, nämlich die Jahrhundertwende, gründet. Moritz Csáky gibt jedoch in oben genanntem Essay zu bedenken, dass wohl auch „musikalisch-ästhetische [und] qualitative Unterschiede“<sup>306</sup> bei der Einteilung eine Rolle spielen. Hierzu führt er an, dass am Übergang zum 20. Jahrhundert die Vertreter der Gründerjahre der Wiener Operette verstarben, was „in der Öffentlichkeit [...] tatsächlich als eine Zäsur empfunden [wurde]“<sup>307</sup>. Csáky nennt in diesem Zusammenhang den „klaren Kompositionsstil des 19. Jahrhunderts“<sup>308</sup>, dem die Komponisten der „goldenen“ Ära verbunden gewesen seien, im Gegensatz zu dem von „bisher unbekanntem oder ungewohnten musikalischen Formelementen“<sup>309</sup>, welche die Vertreter der „silbernen“ Ära etablierten. Dadurch sei dem Operettenpublikum der Unterschied zwischen den beiden Phasen der Wiener Operette greifbar geworden, was wiederum zu der Unterteilung in eine nostalgisch-verherrlichte, goldene Operette der „guten-alten-Zeit“ und die neue, moderne, „nicht mehr so wertvolle“ silberne Operette führte.

„Die geringere Wertschätzung der ‚neuen‘ Operette beruhte also nicht nur auf einem Generationenwechsel der Komponisten, sondern in der Veränderung von musikalischen Ausdrucksformen, die einen Wandel des musikalischen Geschmacks im Bereich der Unterhaltungsmusik anzudeuten schien.“<sup>310</sup>

Ebenso ist zu bedenken, so Csáky, dass es einen Wechsel bzw. eine Verschiebung in der Publikumsstruktur gab und daher im Diskurs um die Unterscheidung der „goldenen“ und „silbernen“ Ära bedacht werden muss, „für welche gesellschaftlichen Schichten Operette produziert wurde“<sup>311</sup>. Die durch Zuwanderung und gesellschaftliche Verschiebungen erstarkte bürgerliche Mittelschicht rezipierte im neuen Jahrhundert die Wiener Operette als

---

<sup>306</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 62

<sup>307</sup> Ebd.

<sup>308</sup> Ebd.

<sup>309</sup> Ebd. S. 63

<sup>310</sup> Ebd.

<sup>311</sup> Ebd. S. 64

Massenpublikum, dass sich in Struktur und Ideologie deutlich von der „des gehobenen, liberalen städtischen Bürgertums, der Bourgeoisie“<sup>312</sup>, unterschied. Als Genre des Volkes, das sowohl inhaltlich als auch wirtschaftlich in Abhängigkeit zu seinem Publikum stand, versuchte die „silberne“ Wiener Operette auf diese gesellschaftlichen Verschiebungen zu reagieren, was nicht nur bei den „silbernen“ Operetten der Anfangsjahre des 20. Jahrhunderts spürbar wird, sondern vor allem auch bei denjenigen, die im bzw. nach dem Ersten Weltkrieg entstanden, nach dem Niedergang der Monarchie, als der Vielvölkerstaat zerbrochen war.

Sie reagierten

„auf der ästhetischen Ebene mit den Annäherungsversuchen an ‚moderne‘ Stilrichtungen, im intellektuellen Bereich mit vertieften Reflexionen über diese neue Befindlichkeit, im Politischen mit neuen sozialen Lösungsvorschlägen und im alltäglichen Leben auf einer breiteren Reflexionsebene, mit der Flucht in die Welt der Illusion, des Vergnügens.“<sup>313</sup>

Im historischen Kontext mag eine Einteilung in „goldene“ und „silberne“ Operettenära also tatsächlich begründet und sinnvoll sein. Vom Standpunkt dieser Arbeit aus betrachtet, der sich nur sekundär mit den Gesellschaftsstrukturen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, sowie dem Empfinden des neuen, bürgerlichen Mittelstandes der liberalen Bourgeoisie gegenüber befasst, ist die Einteilung jedoch obsolet und kann nur zu impliziten Wertungen führen. Daher soll hier davon abgesehen werden, sich der Begrifflichkeit zu bedienen, eingedenk dessen jedoch, dass sie für die Gesamtepoche der Wiener Operette und ihr Publikum von einiger Bedeutung war, um auch kulturell Trennlinien zu ziehen in einer sich gesellschaftlich rasant verändernden Zeit.

---

<sup>312</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 64

<sup>313</sup> Ebd. S. 66

### VIII.3 Operette im 20. Jahrhundert, „die ernstgemeinte Sinnlosigkeit“<sup>314</sup>

Wie oben schon angedeutet werden konnte, transformierte sich die Wiener Operette im 20. Jahrhundert in ästhetischer sowie in ideologischer Hinsicht. Nicht oft genug kann wiederholt werden, dass die Operette ein Genre des Massenpublikums war und als solches auch sehr feinfühlig auf gesellschaftliche Strukturwandel und Umformungsprozesse reagierte. Für die Wiener Operette im 20. Jahrhundert war vor allem das Erstarken des bürgerlichen Mittelstandes seit dem 19. Jahrhundert von Bedeutung. Eine weitere wichtige Zäsur der Entwicklungsgeschichte der Wiener Operette stellen natürlich der Erste Weltkrieg (1914-1918) und der damit verbundene Zerfall des Habsburgerreiches dar. Da die stattfindenden Transformationsprozesse besonderen Einfluss auf die Ästhetik der Wiener Operette, ihre Stoffe und Bilder hatten, erscheint es gerade in Hinsicht auf die Konstruktion und Funktion des Zigeunerstereotyps sinnvoll, die Entwicklungen im 20. Jahrhundert genauer zu betrachten, da sich der größte Teil des hier zu behandelnden Werkkanons aus Operetten dieser Epoche zusammensetzt.

Das mittelstädtige Wiener mittelständige Bürgertum des 19. Jahrhunderts erfuhr einen Strukturwandel durch die Eingliederung der Vorstädte, die „nach verschiedenen Etappen erst 1904 ihren Abschluss fand“<sup>315</sup>. Der gesellschaftliche Wandel im Zuge der Modernisierung hatte sowohl politische als auch soziale Auswirkungen. „[Die] erweiterte neue städtische Mittelschicht, zwar auch ‚bürgerlich‘, unterschied sich in bezug auf ihre soziale Zusammensetzung und auch mentalitätsmäßig von der alten, bereits etablierten, liberalen städtischen Bourgeoisie“<sup>316</sup> und stellte somit auch andere Anforderung an ihr Unterhaltungsgenre. Denkt man die Wiener Operette als nicht subventionierte Unterhaltungsform, die auf ihren wirtschaftlichen Erfolg angewiesen war, da ihr sonst der Ruin drohte<sup>317</sup>, so wird verständlich, dass sie sich einmal mehr in ästhetischer sowie ideologischer Hinsicht den Forderungen des Publikums

---

<sup>314</sup> Karl Kraus stellt in seinem Essay „Grimassen über Kultur und Bühne“ (1909) die Operetten Offenbachs denen Wiener Provenienz gegenüber und drückt hier seinen Missmut über die „Grässlichkeit der Wiener Salonoperette“ aus, wobei er vor allem Lehárs Lustige Witwe als „ernstgemeinte Sinnlosigkeit“ bezeichnet.

<sup>315</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 64

<sup>316</sup> Ebd. S. 65

<sup>317</sup> Vgl. Lichtfuss: Operette im Ausverkauf, S. 26

unterwarf. Die Wiener Operette wurde um die Jahrhundertwende zur Kunstform des neu entstandenen Mittelstandes<sup>318</sup>: „Die Operette reagierte auf die Nachfrage nach ‚populärer‘ Kunst und bot sich selbst als Erfüllung an.“<sup>319</sup>

In der nationalen Pluralität des Gesamtstaates war die Operette aber auch identitätsstiftend für das städtische Publikum. Die nationale Pluralität führte im Vielvölkerstaat jedoch im Zuge der Modernisierung zu Identitätskrisen, auf welche die Operette eine Antwort zu geben versuchte.

„Die Operette der Monarchie oder Wiens fügt sich damit auch in das Bild einer gesamteuropäischen sozialen Entwicklung ein. Die beschleunigte soziale Differenzierung, eine Folge des Prozesses der Modernisierung, war ein gesamteuropäisches Phänomen und verursachte bei Individuen und soziale Gruppen eine zunehmende Unsicherheit, ein Krisenbewusstsein, Identitätskrisen, die in der Kunst [...] um 1900 gleichsam objektiviert wurden.“<sup>320</sup>

Damit geriet das Genre mehr und mehr in die Kritik, lediglich noch als sinnentleertes Amusement zu fungieren und sich nur noch damit zu befassen, als Konsumgut das zahlende Publikum zu befriedigen – was nachgerade bedeutete, möglichst leicht zu rezipierende Unterhaltung zu sein, welche ohne Anstrengung von Seiten der Rezipienten konsumiert werden konnte. Die Unterhaltungsbranche reagierte auf die gesellschaftlichen Umstrukturierungen im Prozess der Modernisierung insofern, als sie sich dessen bewusst wurde, dass sie ein anderes (Massen)Publikum anzusprechen habe, und „deformierte die Operette zum bloßen Amüsierbetrieb“<sup>321</sup>, der zwar aktuelle Themen auffasste (vgl. z.B. die Anspielungen auf das Wahlrecht für Frauen in der „Damenwahl-Nummer“ der *Lustigen Witwe*), sie jedoch nicht mehr kritisch-satirisch beleuchtete, sondern in einen Unterhaltungskörper einflocht, der „jede auch nur entfernt problematisch anmutende Situation zugunsten portionierter Lustigkeit für das auf Revuefleisch erpichte Bürgertum“<sup>322</sup> ausblendete. War die Operette bei Offenbach noch beißende Gesellschaftskritik am Seende Empire, so wurde die Wiener Operette vor allem im 20. Jahrhundert zu einer Ware wie jede andere die durch ihre Existenz am Puls der Zeit sowie ihre musikalischen und optischen Reize „ohne

---

<sup>318</sup> Vgl. Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 65

<sup>319</sup> Lichtfuss: Operette im Ausverkauf, S. 52

<sup>320</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 66

<sup>321</sup> Stegmann, Thorsten: Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet... Textbücher der Wiener Operette zwischen Provokation und Reaktion. Frankfurt a.M.: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1995. S. 25

<sup>322</sup> Ebd.

unerwünschte, bewußtseinserweiternde Nebenwirkungen konsumiert werden konnte“<sup>323</sup>.

Die Zäsur, die der Erste Weltkrieg für die europäische Gesellschaft bedeutete, lässt sich auch am Genre der Wiener Operette bzw. am Unterhaltungsbetrieb ablesen. Der Zusammenbruch der Habsburgmonarchie und des Vielvölkerstaates ließ die Gesellschaft in einem Zustand der Depression zurück, der sich vor allem im kulturellen Bereich in verherrlichender und sentimentaler Nostalgie niederschlägt, in einer gesteigerten Sympathie für die „gute alte Zeit“ und das Kaiserreich. Für die Operette änderten sich vor allem die Parameter auf der Bedeutungsebene. Als Unterhaltungsgenre hatte sie seit ihrer Entstehung den Anspruch, eine eskapistische Position zu vertreten. Nach dem Zusammenbruch der Doppelmonarchie äußerte sich die „Realitätsflucht“, die im 19. Jahrhundert „als Reaktion auf die Geschichte verstanden werden muss“, nun vielmehr nur noch als „Negation der Geschichte“<sup>324</sup>.

Dass die Monarchie nicht mehr existierte, merkte man zumindest in der Operette nicht. Die Themen schlossen weiterhin die Glorifizierung des Kaiserreichs ein, man denke hierbei zum Beispiel an Georg Jarnos *Die Försterchristl* oder Fritz Kreislers *Sissy*, in denen explizit die Figur Kaiser Franz Joseph I auf der Bühne erscheint.

„Je schlimmer die Zeiten, desto häufiger gehen die guten alten Tage auf dem Theater um. Alle, die sie noch miterleben konnten, tun mit bei dieser Flucht in die Vergangenheit. So ist Franz Joseph zur Figur geworden, die nun zu soundsovieltenmal auf der Bühne des Gegenwartstheaters die sehnsüchtigen Zuschauer grüßt und ihnen für einige Stunde vorgaukelt, alles sei noch so wie damals.“<sup>325</sup>

Die Realitätsflucht erscheint nach dem Ersten Weltkrieg lediglich noch zum Selbstzweck bzw. transformiert sich in eine sentimentale Nostalgie der Monarchie gegenüber. „Da sich die Zeit änderte, die Operetten aber nicht, änderte sich deren Qualität.“<sup>326</sup>

Das Publikum wurde also fortan mit einer Gefühlswelt konfrontiert, „die längst versunken war, und [man] erhob auch noch gelegentlich den Anspruch, diese

---

<sup>323</sup> Stegmann: Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet..., S. 25f

<sup>324</sup> Lichtfuss: Operette im Ausverkauf, S. 26

<sup>325</sup> Zit. nach: Lichtfuss: Operette im Ausverkauf, S. 34

<sup>326</sup> Ebd. S. 26

Welt überwinden zu wollen (etwa durch den negativen Schluss [z.B. in den Operetten Lehárs])<sup>327</sup>

Der eskapistische Aspekt wurde nach 1918 wichtiger denn je, sah man sich doch mit einem zerbrochenen Gesamtstaat konfrontiert, der nun, auf einen Kleinstaat zusammengeschrumpft, nicht mehr den Status innehatte, den die Doppelmonarchie in Europa garantiert hatte. Die bürgerliche Mittelstandsgesellschaft, der die Operette noch zu Beginn des Jahrhunderts zu gefallen versucht hatte, existierte nicht mehr oder nur noch in sehr dezimierter Größe. Die Operette hatte also mit dem Weltkrieg einen Großteil ihrer Ansprechpartner verloren.

„Die Wiener Operette verlor nach dem Zusammenbruch des alten politischen Systems, der österreichisch-ungarischen Monarchie, auch jene gesellschaftliche Basis, welcher sie entstammte, das heißt, es kamen ihr jene sozialen Schichten abhanden, denen sie sich verdankte und an die sie sich ursprünglich gerichtet hatte.“<sup>328</sup>

Die Operette der Zwischenkriegszeit war also sehr darauf bedacht, „jene Gefühle der Ordnung, der Harmonie, ja der eigenen Identität schlechthin zu vermitteln, die man in der Realität der Gegenwart schmerzlich vermißte“<sup>329</sup>.

Damit stand die Wiener Operette natürlich wieder einmal in engem Dialog mit ihrem Publikum und reagierte feinfühlig auf dessen Bedürfnisse, welche in der Zwischenkriegszeit von der Sehnsucht nach der vermeintlich heilen Welt der Donaumonarchie bestimmt waren. „[D]er Operettenbetrieb der Zwischenkriegszeit war tatsächlich eine ‚Industrie‘, die nach kommerziellen Gesichtspunkten funktionierte“<sup>330</sup> und damit die Massenunterhaltung katexochen, da das Publikum nur im gerade entstehenden (Ton-)Film einen gleichwertigen Ausweg aus der unliebsamen Nachkriegsrealität fand.

Das bedeutete natürlich ein Festhalten an den tradierten Formen der Vorkriegs-Operette und an einer Fortführung der Tradition ihrer Vertreter sowie ipso facto einen Stillstand in der Entwicklung der Wiener Operette.

---

<sup>327</sup> Lichtfuss: Operette im Ausverkauf, S. 25

<sup>328</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 291

<sup>329</sup> Lichtfuss: Operette im Ausverkauf, S. 33

<sup>330</sup> Ebd. S. 52

„Mit geradezu gespenstischer Beständigkeit hielt man über die Katastrophe des Weltkriegs hinaus an einem Optimismus fest, der so gar nicht in die Zeit paßte, und erhob das Epigontum zum künstlerischen Prinzip.“<sup>331</sup>

Die Wiener Operette wird damit zu einem Relikt der Habsburgmonarchie, die in selbstreferentieller Manier ihre eigenen Größen rezipiert und die „Wiener“ Tradition fortführt.

Gleichzeitig wurde sie von der Berliner Operette bzw. den Operettenrevuen der zwanziger und dreißiger Jahre im Laufschrift überholt, was nicht zuletzt in Ralph Benatzkys *Im weißen Rössl* satirisch aufgegriffen wird.

Gerade die Verherrlichung der Monarchie ist es, die in den Werken der Wiener Operette der Zwischenkriegszeit besonders an Bedeutung gewinnt. Dabei wird das Kaiserreich zur eigenständigen Bühnengröße, die priore österreichische Aristokratie zum Gegenstand der Handlung (man denke an Lehárs *Das Land des Lächeln* oder Kálmáns *Gräfin Mariza*).

Damit rückte die Wiener Operette in einen historisch-nostalgischen Kontext, aus dem sie sich nie mehr vollständig befreien konnte. Die wirtschaftliche Notwendigkeit, dem Publikumsgeschmack zu entsprechen, zwang die Schöpfer der Wiener Operetten der Zwischenkriegszeit, das Habsburgerreich in seiner vergangenen Glorie zu präsentieren, abgesehen davon, dass sie selbst Teil der nachkriegsdepressiven Gesellschaft waren. Der Wiener Operette ging damit, kaum siebzig Jahre nach ihrer Entstehung, die Möglichkeit zur Innovation, zur Erneuerung aus sich selbst heraus verloren und sie geriet zu einer Kopie ihrer selbst.

„Die Operette alten Typs wurde also nach 1918 weitgehend ‚sinnentleert‘. Man verstand ihre Aussagen, ihre Pointen zunehmend nicht mehr, sie mußte daher allmählich zur puren Nostalgie verflachen und auch das Bild, das sie von einer Gesellschaft, die in Auflösung begriffen war, auf der Bühne entstehen ließ, erweckte nur mehr Reminiszenzen an eine vergangene nicht mehr vorhandene Zeit.“<sup>332</sup>

Welche Themen blieben der Wiener Operette nach 1918 noch offen? Die Gesamtmonarchie konnte nur noch als Retrospektive einen Handlungsrahmen bieten. Die Komponisten und Librettisten mussten sich in andere

---

<sup>331</sup> Lichtfuss: Operette im Ausverkauf, S. 24

<sup>332</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 291

Zusammenhänge und Diskurse finden, um der Wiener Operette noch Abwechslung bieten zu können.

„Das hieß aber, daß damit zum Beispiel auch eines der wesentlichen Kennzeichen der Operette der Jahrhundertwende, der Witz, die Persiflage einen Bedeutungswandel erfahren mußten. Denn es konnten ja nun nicht mehr die von der Operette intendierten Zeit- und Gesellschaftsumstände einer Gegenwart verlacht und ironisiert werden, die nicht mehr existent war. Unvermittelt wurde daher nicht mehr die Gegenwart das Objekt der musikalisch-theatralischen Verfremdung der Operette, sondern eine Vergangenheit, auf die man zurückblickte.“<sup>333</sup>

„Man wandte sich intimen, privaten Problemen zu“<sup>334</sup>, brachte die Handlung in den ruralen Raum (Lehárs *Wo die Lerche singt*), wandte sich der Interpretation von Biografien historischer Persönlichkeiten zu (z.B. Kálmáns *Der Zigeunerprimas*; Lehárs *Friederike und Paganini*; Falls *Madame Pompadour*) oder verschrieb sich dem außereuropäischen Exotismus (z.B. Kálmáns *Die Bajadere*, Lehárs *Das Land des Lächelns*). Die Wiener Operette verlor in Realitätsflucht und Nostalgie ihren Gegenwartsbezug und verflachte zu einem rein ästhetischen Konsumgut und Genussmittel der Massengesellschaft. Ihr Anspruch bestand gleichsam noch darin, zu gefallen und wirtschaftlich rentabel zu sein.

„Damit verlor aber die Wiener Operette der Moderne nicht nur ihrer ursprüngliche Funktion, sondern in gewissem Sinne auch ihre Daseinsberechtigung. Denn sie wurde damit nicht nur vom inhaltlichen, sondern auch von einem formalen Gesichtspunkt aus gesehen, retrospektiv, rückwärtsgewandt, und übernahm so weitgehend die Klischees der historisierenden Operette der „goldenen Ära“. Die Wiener Operette der Moderne erhielt also ohne ihr Zutun, allein aufgrund des veränderten sozio-kulturellen Umfeldes und durch ein neues Verständnis, das man ihr entgegenbrachte, eine konservative, eine ‚re-aktionäre‘ Attitüde.“<sup>335</sup>

Trotzdem blieb die Operette für die Bevölkerung attraktiv und erfreute sich größter Beliebtheit, nicht zuletzt durch das sich immer mehr etablierende Starwesen mit Namen wie Hubert Marischka, Fritzi Massary, Mizzi Günther oder Richard Tauber. Allein ihre Bedeutung als satirisch-kritische Instanz im Kulturkorpus ging verloren. Von depressiver Nostalgie gefesselt verirrte sich die Wiener Operette fortan in Abhängigkeiten zu der vorangegangenen Epoche, und das sowohl in kultureller, als auch gesellschaftlicher und politischer Hinsicht. Was

<sup>333</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 292

<sup>334</sup> Lichtfuss: Operette im Ausverkauf. S. 31

<sup>335</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 292

sie außerdem einbüßte, war ihr Gegenwartsbezug, der sie in der Vergangenheit zu einer scharfzüngigen Kritikerin des gesellschaftspolitischen Apparats gemacht hatte.

Was der Wiener Operette blieb, war der nostalgische Rückbezug auf eine vergangene Zeit und ein mittlerweile verlorenes Land. So wurde sie auch in der Folge nicht müde, Österreich zu repräsentieren, als sei es immer noch der Vielvölkerstaat der Gesamtmonarchie. Ihre Themen „bezogen sich immer wieder auf jene Multiethnizität und Multikulturalität, die sich nach 1918, zumindest in ihren politischen Rahmenbedingungen, aufgelöst zu haben schien.“<sup>336</sup>

Damit war unweigerlich auch das Fortleben von stereotyp präsentierten Marginalgruppen, respektive von Romgruppen, als *Couleur locale*, identitätsstiftender Rückbezug auf Österreich-Ungarn und nostalgische Verbundenheit mit der Pluralität des Vielvölkerstaats gewährleistet. Vor allem in der Zwischenkriegszeit taucht der Zigeuner in der Operette hauptsächlich als kolorierendes und dekoratives Moment in den Operettenhandlungen auf, als Teil einer zerbrochenen österreichisch-ungarischen Identität.

Und diese Stereotype wurden erfolgreich weiter tradiert. Immerhin war die Operette auch in der Zwischenkriegszeit noch ein stark rezipiertes Medium.

„Die Wiener Operette der Jahrhundertwende blieb auch nach 1918, trotz der zunehmenden nostalgisch-kitschigen Aufführungspraxis, immer noch ein Ort des kulturellen Gedächtnisses, der [...] ein Arsenal von Inhalten in sich zu vereinigen wußte“<sup>337</sup>

Somit war es leicht möglich, stereotype Fremdbilder auf der Bühne zu transportieren und der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Stereotype, die in nostalgischer Absicht den verlorenen Vielvölkerstaat präsentierten, konnten somit auch in der Zwischenkriegszeit weiter im kollektiven Gedächtnis verfestigt werden und im kulturellen Repertoire jederzeit abrufbar bleiben.

---

<sup>336</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 298

<sup>337</sup> Ebd. S. 298

## IX. Der Werkkanon – Operetten der (Zigeuner-)Stereotype

“Der Wiener Stoff ist [...] nicht unumgänglich notwendig, wenn nur die Wiener Seele in ihr lebt!”

*Fremdenblatt, 26. Februar 1886*

Wie schon eingangs erwähnt wurde, verarbeiten vergleichsweise viele Operetten Wiener Provenienz „Zigeunerisches“ in Musik oder Handlung. Sei es, dass die handelnden Figuren selbst den Zigeunern zugerechnet werden oder dass sich auf musikalischer oder intertextueller Ebene die Zigeuner betreffende Zitate finden, welche ein stereotypes Fremdbild evozieren. Auffallend ist, dass sich viele dieser Werke im heutigen – im deutschsprachigen Raum eher begrenzten – Operettenrepertoire wiederfinden. Dies ist zwar sicherlich auf die gesamtheitliche Qualität dieser Stücke und nicht auf die verwendeten Zigeunerstereotype zurückzuführen, dennoch gibt der Umstand Anlass dazu, jene Werke für diese Arbeit zu kanonisieren und einzelne eingehender zu betrachten. Dafür ist es unerlässlich, Inhalt, Musik, Text und Stil der betreffenden Operetten genau zu analysieren. Es erscheint also sinnvoll, sich in diesem Kapitel Raum zu geben, zunächst die Inhalte der kanonisierten Operetten mit Fokus auf den stereotypen Fremdbildern über Zigeunern wiederzugeben. Es soll hier versucht werden, schon eine erste eingehendere Betrachtung des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette zu präsentieren, um vor diesem Hintergrund an einigen herausragenden Beispielen konkret die Funktion und Konstruktion des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette lesen und analysieren zu können. Hierbei soll nun chronologisch vorgegangen werden, aufsteigend nach Erscheinungsjahr der betreffenden Stücke. Der Werkkanon für diese Arbeit setzt sich zusammen aus sieben Wiener Operetten von unterschiedlichen Komponisten und Librettisten, die zwischen 1885 und 1928 uraufgeführt wurden. Da nicht jede der kanonisierten Operetten ausführlich analysiert werden konnte, war für den Werkanalytischen Teil der Arbeit eine weitere Auswahl aus dem Umfang der ausgewählten Werke zu treffen. Bei genauer Durchsicht der Partituren und vor allem der Libretti ließen sich allerdings eindeutige

Ähnlichkeiten in Hinsicht auf Konstruktion, Funktion und Verwendung von Zigeunerstereotypen feststellen die es ermöglichten, drei von sieben Operetten auszuwählen, wohlgerichtet aus verschiedenen zeitlichen Epochen, um sie zur detaillierten Analyse heranzuziehen. Diese sind *Der Zigeunerbaron* (Strauß/Schnitzer), eine Operette der ersten Blütezeit des Genres vor 1900, die *Zigeunerliebe* (Lehár/Willner und Bodanzky), ein Werk der zweiten Blüte und Vorkriegszeit sowie *Gräfin Mariza* (Kálmán/Brammer und Grünwald), die exemplarisch für die Wiener Operette aus der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg steht.

Im Folgenden beruft sich der Autor vornehmlich auf die inhaltliche Darstellung der einzelnen Werke in Opern- und Operettenführern insbesondere Volker Klotz' *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, sowie die eigene Lektüre des Primärtextes.

### **IX.1 Johann Strauß Sohn/Ignatz Schnitzer – *Der Zigeunerbaron* (UA: 1885, Theater an der Wien)**

Der in dieser Arbeit schon mehrfach angesprochene *Zigeunerbaron* von Johann Strauß Sohn ist wohl die Operette, welche den zahlenmäßig größten Anteil an Zigeunerstereotypen präsentiert. „Nach der *Fledermaus* wurde *Der Zigeunerbaron* zum zweitgrößten Bühnentriumph des Komponisten.“<sup>338</sup> Hier sind sowohl die Protagonisten der Handlung Zigeuner und werden der Mehrheitsgesellschaft diametral gegenübergestellt, wie auch der Kontext „zigeunerisch“ ist.

Die alte Zigeunerin Czipra lebt mit ihrer Tochter Saffi in einem Zigeunerlager auf einem verlassenen Gut im „Temeser Banat, einer ungarischen Landschaft an den Südkarpaten“<sup>339</sup> und bietet ihre Dienste als Wahrsagerin und Chiromantin an. Ebenfalls hier angesiedelt hat sich der ungarische Schweinezüchter Zsupán mit Tochter Arsena. In Begleitung des Sittenkommisärs Conte Carnero, welcher die heuchlerisch-bigotte Wiener Bürokratie repräsentiert, erscheint Sandor Barinkay, Erbe des verlassenen Guts und des dazugehörigen ruinösen Schlosses. Beim

---

<sup>338</sup> Klotz, Volker: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Kassel: Bärenreiter, 2004. S. 699

<sup>339</sup> Böttger, Dirk: *Das Musikalische Theater. Oper, Operette, Musical*. Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 2002. S. 583

Übertragen der Güter stehen Czipra und Zsupán Zeuge. Barinkay möchte sich mit Arsena verloben, um sich nicht mit Zsupán, welcher Ansprüche auf die Ländereien geltend machen will, zu zerstreiten. Diese liebt jedoch Ottokar, welcher, wie sich im Laufe des ersten Aktes herausstellt, Conte Carneros Sohn ist, den er mit der verschollen geglaubten Mirabella hat, welche wiederum als Arsenas Aufwärterin bei Zsupán lebt. In der Zwischenzeit hat Barinkay jedoch auch das Zigeunermädchen Saffi kennengelernt, die ihm seine Besitzungen zeigt. Czipra hat in ihm den Sohn des letzten „Woiwoden (Landeshauptmann) erkannt“<sup>340</sup>. Barinkay entscheidet sich, nachdem Arsena seinen Antrag abgelehnt hat, für Saffi, heiratet sie nach Zigeunersitte und wird zum Woiwoden der Zigeuner ernannt. In der Hochzeitsnacht träumt Saffi von einem Goldschatz, der in dem mittlerweile verfallenen Schloss versteckt liegt. Gemeinsam suchen und finden sie den Schatz. Graf Homonay, ein ungarischer Husar in Wien, erscheint und wirbt Freiwillige für die Armee, um im Österreichischen Erbfolgekrieg gegen Spanien zu kämpfen, unter anderem auch Ottokar und Zsupán. Als Saffi und Barinkay von Zsupán und Gefolge sowie auch von Conte Carnero vor Homonay ihrer wilden Ehe wegen angeklagt werden, da sie angeblich gegen das Gesetz der Sittenpolizei verstoßen, enthüllt Czipra Saffis wahre Identität: Sie ist die Tochter des letzten ungarischen Paschas, welcher seine Tochter Czipra anvertraute, um sie vor den Gefahren des türkisch-österreichischen Krieges in Sicherheit zu bringen. „Barinkay schließt sich daraufhin ebenfalls dem Militär an, denn nun hält er sich nicht mehr für würdig genug, mit Saffi zu leben, da sie ein Fürstenkind ist.“<sup>341</sup> Siegreich kehren Ottokar, Zsupán und Barinkay nach Wien zurück. Barinkay wird für seine Verdienste im Krieg geadelt. Zsupán will ihn nun mit Arsena verloben, dieser entsagt ihr jedoch zugunsten von Ottokar. Saffi erscheint und reicht Barinkay erneut die Hand fürs Leben.

---

<sup>340</sup> Böttger, Dirk: Das Musikalische Theater. Oper, Operette, Musical. Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 2002. S. 585

<sup>341</sup> Ebd. S. 586

## IX.2 Franz Lehár/Alfred Maria Willner und Robert Bodanzky: *Zigeunerliebe* (UA: 1910, Carl-Theater Wien)

Lehárs *Zigeunerliebe* ist, genau wie *Der Zigeunerbaron*, eine Operette, in der primär Zigeunerstereotype verwendet werden – auch hier sind Zigeuner als Figuren der Handlung vertreten, die einer „nicht-zigeunerischen“ Mehrheitsgesellschaft gegenüberstehen. Schauplatz des Operettengeschehens ist „Rumänien, unweit der ungarischen Grenze“<sup>342</sup>, ein Gebiet also, das Teil der Österreichischen Krone war und gleichzeitig im engen Bezug zur Monarchie Ungarn stand. Die Handlung entspinnt sich um die Bojarentochter Zorika, die dem braven Bojaren Jonel versprochen ist. Unsicher ihrer Gefühle Jonel gegenüber und von den amourösen Eskapaden ihres sozialen Umfelds verwirrt, verliebt sie sich stürmisch in den Zigeuner Józsi, einen Geigenvirtuosen, der gerade im Dorf verweilt. In der Mariennacht trinkt sie einen Becher Wasser aus dem Fluss Czerna, was nach einer alten Sage einen Blick in die Zukunft erträumen lässt. Im Traum sieht sie sich als Józsis Braut mit ihm herumreisen. Die feurige Liebe ist bald verfliegen, Józsi zwingt Zorika nun vielmehr, vor Zuschauern zu seinem Geigenspiel zu tanzen. Er heiratet Zorika, jedoch nicht so, wie sie es sich vorstellt nach dem römisch-katholischen Ritus, sondern nach „Zigeunerart“. Das Leben bei den Zigeunern wird für Zorika unerträglich, sie liebt Józsi zwar, sehnt sich aber trotzdem zurück. Das nomadische Leben in der Zigeunersippe fällt ihr merklich schwer. Józsi sagt ihr deutlich mit den Worten „Ich bin ein Zigeunerkind“, das er seine Lebensweise Zorika zuliebe nicht ändern wird. Der dritte Akt spielt wieder auf dem Landgut von Zorikas Vater, der selbst um die schöne Gutsbesitzerin Ilona freit. Diese singt mit *Hör ich Cymbalklänge* einen Csárdás, der von Heimatverbundenheit und ungarischer Sehnsucht handelt. Zorika erwacht, und entschließt sich nun doch, Jonel und das gewohnte Leben dem Abenteuer mit Józsi vorzuziehen. Józsi, das „Zigeunerkind“, findet weder „Ruh noch Rast“ und zieht mit seiner Geige seiner Wege.

In *Zigeunerliebe* werden Stereotype auf mehreren Ebenen verhandelt. Einmal natürlich auf Intertext- und Handlungsebene, dann aber auch in der Musik, vor allem auch der Instrumentierung Lehárs. Hierauf wird später noch genauer einzugehen sein.

---

<sup>342</sup> Klotz: Operette, S. 499

### IX.3 Emmerich Kálmán/Julius Wilhelm und Fritz Grünbaum – *Der Zigeunerprimas* (UA: 1912, Johann-Strauß-Theater Wien)

*Der Zigeunerprimas* gilt als Kálmáns Durchbruch als Operettenkomponist Anfang des 20. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt steht, wie der Titel unschwer erkennen lässt, ein Primas bzw. eine Dynastie von Zigeunermusikern. Pali Rácz<sup>343</sup> und sein Sohn Laczi sind Virtuosen auf der Geige. Pali ist ein berühmter und hochgeachteter Primas, der Konzerthäuser füllt und vor gekrönten Häuptionern aufspielt. Gealtert, „gichtgeplagt und mürrisch“<sup>344</sup>, interessiert ihn nun das Geigenspiel jedoch weniger, als seiner jungen Nichte Juliska nachzustellen, die er zu seiner „vierten Frau und [...] Mutter seiner sechzehn vorrätigen Kinder“<sup>345</sup> machen will. Sein Freund Graf Irini lädt Rácz zu einem Konzert nach Paris ein, was dieser jedoch ablehnt da er die Stadt meidet, seit er in Jugendjahren auf Anweisung seines Vaters eine Pariser Liebschaft mit einer Baronessa aufgeben musste. Der Generationenkonflikt, den das Stück verhandelt, tritt zu Tage, als Laczi anbietet, das Konzert an des Vaters statt zu spielen. Rácz verspottet einmal mehr Laczis Ausbildung am Konservatorium und seine Kunst als Geigenvirtuose, da, wie er meint, ein Zigeuner das Geigenspiel nicht auf einer Akademie lernt. Laczi verlässt das Haus des Vaters, sehr zum Leidwesen Juliskas, welche in ihn verliebt ist. Zwischen Graf Gaston Irini und Rácz Tochter Sári scheint außerdem eine Beziehung zu entstehen, die jedoch zunächst aufgrund Sáris ablehnender Haltung Gaston gegenüber sehr kühl bleibt.

In Paris sind auf dem Fest bei Graf Irini, das zu Ehren des Königs von Massalia gegeben wird und bei dem Pali Rácz auftreten soll, anwesend: Rácz Vater, Rácz Sohn als Dirigent der Tafelmusik, Sári, Juliska und Gaston Irini. Sári, heimlich verliebt in Gaston, und Juliska, inzwischen mit Pali verlobt, erwartet mit den anderen Gästen den Auftritt des berühmten Pali Rácz. Dieser verspätet sich jedoch so sehr, dass Laczi an seiner Stelle nun doch das Solokonzert spielt, um einen Skandal zu vermeiden. Das Publikum ist begeistert von Laczis sauberem akademischem und dennoch impulsiv zigeunerischem Klang. Die inzwischen

---

<sup>343</sup> Die Namensgleichheit mit dem vermutlich als Vorbild für den Charakter dienenden Pál Rácz d.Ä., einem berühmten und geschätzten Musiker in Ungarn und Begründer einer Primas-Dynastie, kann hier nur am Rande erwähnt werden. Einiges zum Leben Pál Rácz findet sich jedoch in Benkö: *Zigeuner*, S. 90f

<sup>344</sup> Klotz: *Operette*, S. 448

<sup>345</sup> Ebd.

verwirrten Liebesgeschichten klären sich im dritten Akt durch das Wirken der Gräfin Irini, Gastons Tante. Sie führt Laczi und Juliska sowie Sári und Gaston zusammen. In Zuge dessen stellt sich überdies heraus, dass sie die Jugendliebe Pali Rácz' ist, woraufhin dieser Juliska zugunsten Laczis freigibt und diesem obendrein noch seine alte Stradivari schenkt, „die er immer wieder als einzige verlässliche Geliebte besungen hat“<sup>346</sup>.

Was in dieser Operette an Stereotypen vor allem auf die Bühne kommt, ist die Apotheose der „zigeunerischen“ Musik, die stereotype Figur eines Primas und die Stilisierung der Geige zu einem geradezu menschlichen Wesen, mit dem der Zigeuner eine Beziehung führt. Diese Stereotype finden sich, nur wenig abgewandelt auch in Lehárs *Zigeunerliebe*, dort jedoch mit zweifelhafter bis negativer Konnotation. Im *Zigeunerprimas* steht das Bild des Zigeuners als stereotype Metapher für eine Dynastie von Nationalmusikern, innerhalb derer sich ein Generationenkonflikt entspinnt. Die Tatsache, dass diese Nationalmusiker Zigeuner sind, ist insofern eigentlich nebensächlich (und das Stereotyp damit noch sinnentleert) als sie nur zur Präsentation folkloristischer Musik dient, die beim Publikum beliebt war und den Anforderungen des Bühnenexotismus und der *Couleur locale* entspricht. Die Konstruktion des Stereotyps ist zu vergleichen mit derjenigen in Lehárs *Zigeunerliebe*, die Funktion hingegen entspricht schon mehr derjenigen, die man über zehn Jahre später beim selben Komponisten in *Gräfin Mariza* finden wird.

#### **IX.4 Emmerich Kálmán/Leo Stein und Béla Jenbach: *Die Csárdásfürstin* (UA: 1915, Johann-Strauß Theater)**

Die wohl populärste Operette Emmerich Kálmáns entstand im ersten Kriegsjahr 1914 und erlebte Mitte im Ersten Weltkrieg (1915) ihre Uraufführung. Verständlich also, dass das Libretto an diversen Stellen auf die aktuelle Kriegsthematik rekurriert. In den Kanon dieser Arbeit wurde sie aufgenommen, da sie, vor allem in Hinsicht auf die musikalische Gestaltung, reich an stereotypen Zitaten ist, obwohl keine der handelnden Figuren dezidiert als Zigeuner ausgewiesen ist. Interessant jedoch ist die Tatsache, dass der Titel in

---

<sup>346</sup> Klotz: Operette, S. 450

der englischen Übersetzung „The Gypsy Princess“ und in der französischen „La Princesse Tzigane“ lautet bzw. in frühen Übersetzungen so lautete. Was sich abzeichnet, ist eine allgemeine Vermischung der Bedeutungszusammenhänge – hier werden der ungarische Nationaltanz und das Künstlertum der Protagonistin gemeinsam mit dem ungarischen Handlungsrahmen als „Gypsy“ bzw. „Tzigane“ zusammengefasst.

In einem ungarischen Varieté feiert die Chansonette Sylva Varescu ihren Abschied von Europa – sie plant auf eine Tournee nach Amerika aufzubrechen. Graf Boni und dessen Freund Edwin von und zu Lippert-Weylersheim sind anwesend, und letzterer versucht, Sylva davon zu überzeugen, die Reise nicht anzutreten. Er hat sich in Ungarn in die „Brettli-Diva“ verliebt, während in Wien sein Vater plant, ihn mit seiner Cousine, Comtesse Anastasia, genannt Stasi, zu verheiraten. An seine geplante Verlobung sowie auch seine Pflichten dem Militär gegenüber wird er an diesem Abend unsanft ermahnt – er soll sich unversehens in Wien einfinden. Edwin will sich dem Willen seines Vaters nicht beugen und verspricht Sylva kurzentschlossen und in Anwesenheit eines Notars, dass er sie binnen acht Wochen heiraten wird, sobald er seinen Pflichten als Offizier nachgekommen ist. Die glückliche Sylva hat ihre Tournee schon so gut wie abgesagt, als Boni ihr die Verlobungsanzeige zeigt, die Edwins Vater anlässlich der geplanten Verlobung seines Sohnes aufgegeben hat. Sylva ist zutiefst enttäuscht und beschließt nun doch, mit Boni nach Amerika zu gehen.

Acht Wochen später findet sich auf einem Fest, das Edwins Eltern anlässlich der Verlobung ihres Sohnes geben, die zurückgekehrte Sylva nebst Boni ein, welchen sie als ihren Ehemann ausgibt. Dieser verliebt sich jedoch auf den ersten Blick in Edwins Verlobte in spe Stasi. Edwin wiederum sieht nun, da Sylva Gräfin ist, endlich die Möglichkeit, sie standesgemäß zu heiraten, sie muss sich nur von Boni scheiden lassen. Als Sylva sich über diese Zusammenhänge klar wird, ist sie zutiefst verletzt und zerreisst das Dokument, welches Edwin verpflichtet, sie innerhalb der noch nicht verstrichenen Frist zu heiraten.

In einem Wiener Hotel klagt Sylva dem gealterten Bonvivant Feri von Kerekes ihr Leid. Eine von ihm bestellte Zigeunerkapelle soll aufspielen und Sylva über die Kränkung durch Edwin hinweghelfen. Schließlich stimmt Sylva ein in das feurige *Spiel Zigeuner mir was Feines / etwas fürs Gemüt*. Edwin und ihm folgend sein Vater treffen ein, letzterer gibt schließlich Bonis Bitten nach, Stasi heiraten zu

dürfen. Diese willigt freudig ein. Von Feri erfährt der alte Fürst Lippert-Weylersheim, dass seine Gattin Anhilte früher Varietésängerin war, bevor sie durch Heirat zu der „fanatisch hochfeudalen“<sup>347</sup> Person wurde, die sie verkörpert. Nun muss er dem Wunsch Edwins, Sylva heiraten zu dürfen, nachgeben.

Sylva ist, sofern ihr Auftrittslied tatsächlich von ihr selbst handelt und nicht nur eine Showeinlage ist, ein „Siebenbürgermädel“, „in den Bergen liegt ihr Heimatland“. Dies lässt zumindest ihr Entréecsárdás verlautbaren, was sie jedoch noch nicht zur „Princess Tzigane“ katexochen macht. Die Verbindung zu einer Herkunft aus den Bergen, aus einem weitentfernten Land macht sie jedoch zur Exotin, respektive zur „Binnenexotin“, gehört doch Siebenbürgen 1915 (noch) zum Habsburgerreich. Zur „Gypsy Princess“ wird Sylva einerseits durch ihren Beruf als Chansonette, als „Brettldiva“, als Künstlerin die haltlos, geradezu nomadisch herumreist. Andererseits durch ihre Engagements in sogenannten „Nachtlokalen“ wie dem „Orpheum“ in Budapest, die sie unter den Verdacht wenn nicht des Kurtisanen Daseins, so doch wenigstens der Leichtlebigkeit stellen. Das Gesamtbild, das sie „zigeunerisch“ erscheinen lässt, vervollständigt der Csárdás, dem die Titelfürstin oft und ausführlich, stimmlich sowie tänzerisch Ausdruck verleiht. Von ihrer „zigeunerischen“ Lebensweise, ihrem exotisch-zwielichtigen Charakter abgesehen, ist es, wie so oft bei Kálmán, nur die gemietete Zigeunerkapelle, die tatsächlich die Figur des Zigeuners auf die Bühne bringt. Hier geschieht dies im dritten Akt, wenn sich Sylvas und Feris Weltuntergangsstimmung in dem schmissigen *Spiel Zigeuner mir was Feines – Joj Maman Bruderherz* entlädt und der Zigeuner (als bezahlter Musikant) einmal mehr den sentimental-melancholischen Weltschmerz der Mehrheitsgesellschaft kanalisieren soll. Die Vergleichbare Konstruktion, sowie auch die entsprechende Funktion des Zigeunerstereotyps als Lokalkolorit und Lieferant hermetischer Melodien finden sich beim selben Komponisten in *Gräfin Mariza*.

---

<sup>347</sup> Klotz: Operette, S. 453

### **IX.5 Franz Lehár/Alfred Maria Willner und Heinz Reichert: *Frasquita* (UA: 1922, Theater an der Wien)**

In Lehárs eher selten gespielten Zwischenkriegsoperette *Frasquita* wird vom Librettisten-Duo Willner/Reichert ein exotistisches Bild des spanischen Zigeunermilieus entworfen. Der ungarische Csárdás als *conditio sine non qua* für die Zigeunermusik in der Wiener Operette wird hier von Flamenco-Elementen abgelöst, welche die spanische Zigeunermusik zitieren und ebenso wirkungsvoll wie der Csárdás und dabei nicht weniger stereotyp ein Fremdbild von zigeunerischer Folklore zeichnen.

Aristide Girot will seine Tochter Dolly an den Pariser Armand Mirabeau verheiraten. Dieser kommt anlässlich eines ersten Kennenlernens nach Barcelona. Unterwegs hat er Hippolyte Gallipot kennengelernt, und dieser begleitet ihn nun, als er von Bord geht. Kurz nach der Ankunft am Hafen von Barcelona treffen Armand und Hippolyte auf eine Gruppe Zigeuner. Unter ihnen befindet sich die schöne Frasquita, welche Armand mit ihren Tanzkünsten verzaubert. Als dieser allerdings bemerkt, dass ihm sein Zigarettenetui abhandengekommen ist und er sofort Frasquita verdächtigt, sinnt die Unschuldige, sobald sich der Irrtum geklärt hat, auf Revanche für die Ehrenkränkung.

In einem Nachtlokal arbeitet Frasquita als Tänzerin. Armand erscheint dort in Begleitung seines Freundes Hippolyte und seiner Gastgeber. Er möchte sich bei Frasquita entschuldigen und ihr seine Liebe gestehen. Diese geht zunächst zum Schein darauf ein, und Girot erwischt die beiden in einer kompromittierenden Situation. Er möchte Armand jetzt Dolly nicht mehr zur Frau geben. Dieser ist das jedoch nicht unrecht, da sie sich mittlerweile in Hippolyte verliebt hat. Frasquita ist jedoch mit der Demütigung Armands zufrieden und treibt diese sogar noch auf die Spitze, indem sie mit anderen Männern kokettiert. Armand verlässt wütend das Lokal. Nach einigen Verwirrungen im dritten Akt finden schließlich durch das Eingreifen Aristides sowohl Dolly und Hippolyte, als auch Armand und Frasquita zusammen.

Lehárs spätes Werk verwendet stereotype Bilder von Zigeunern im südlich-mediterranen Raum. Interessant ist hierbei, dass über die Musik fremde, spanisch-andalusische Zitate in die Wiener Operette gebracht werden, d.h. die

Musik die Verbindung zum Kulturkreis herstellt, die Zigeunerstereotype jedoch dieselben sind, die auch für ungarische oder rumänische Zigeuner in den Wiener Operetten greifen. Damit verschwimmt nun mehr auch der direkte kulturelle Bezugsrahmen. Die Zigeuner werden nur als Teil einer Fremd-Gruppe wahrgenommen, nicht aber als zugehörig zu einer ethischen Minderheit. Auch hier schlägt eine nationale Zuordnung der Zigeuner fehl. Die Stereotype die einfließen, sind gängig bekannte. Zum einen werden Zigeuner als Diebe, Verbrecher und Gesindel diffamiert, wie es beispielsweise auch im *Zigeunerbaron* der Fall ist. Das stereotype Bild der „schönen Zigeunerin“, das hier kreiert wird, hat ebenfalls Ähnlichkeiten mit der Charakterisierung der Saffi in Strauß' und Schnitzers Operette, wird jedoch, und das mag als Novität gesehen werden, nicht „legitimiert“ indem ihr eine Abkunft von der Mehrheitsgesellschaft zugesprochen wird, sondern bleibt Zigeunerin, selbst als sie zum Schluss mit Armand vereint wird. Die Verbindung zwischen einer Marginalisierten und dem Mann aus der Mehrheitsgesellschaft scheint hier keine Problematik mehr darzustellen, vor allem wohl aus dem Grund, dass das Zigeunerstereotyp hier schon in einem solchen Maße dem Realitätsanspruch entbehrt, dass es obsolet geworden ist, ob Frasquita Zigeunerin ist oder nicht. Für die Dramaturgie der Operette ist nur noch ihre exotische Fremdheit, ihr starker Charakter und ihre Schönheit von Bedeutung und diese Faktoren stellen ihre Herkunft aus der verachteten und diffamierten Marginalgruppe völlig in den Hintergrund. Wie oben schon erwähnt, werden die Zigeuner nicht als real existierende ethnische Minderheit wahrgenommen, sondern nur als Teil einer exotischen, fremden Menschengruppe. Dieser Umstand macht es möglich, dass Armand Frasquita ohne jede Bedenken betreffend deren Herkunft, zur Frau nehmen kann. Das mehrfach stilisierte Stereotyp, das Frasquita verkörpert, macht sie, zumindest auf der Operettenbühne, zu einer würdigen Partnerin für Armand.

## IX.6 Emmerich Kálmán/Julius Brammer und Alfred Grünwald: *Gräfin Mariza* (UA: 1924, Theater an der Wien)

Kálmáns zweiter großer Operettenerfolg knapp zehn Jahre nach der *Csárdásfürstin* versucht explizit an diesen anzuknüpfen.<sup>348</sup> Kálmán verwendet hier Motive und vor allem folkloristische Elemente, die genau darauf abzielen, dem nostalgisch gestimmten Wiener Operettenpublikum zu gefallen. Die Handlung setzt er in Ungarn an, das nun, nach dem Ersten Weltkrieg und dem Zerfall des Vielvölkerstaats, außerhalb der Landesgrenzen liegt. Christian Glanz spricht, wie oben schon erwähnt, von „Binnenexotismus“ – derselbe exotistische Stil greift in der *Gräfin Mariza* immer noch, obwohl Ungarn mittlerweile nicht mehr zu Österreich gehört.

Die Handlung entspinnt sich, wie für die Wiener Operette üblich, zwischen dem Hauptpaar Gräfin Mariza und Graf Tassilo, sowie dem Buffopaar Koloman Zsupán und Tassilos Schwester Lisa. In die Handlung führt die junge Zigeunerin Manja ein mit einem verheißungsvollen Lied, das sie Tassilo vorsingt. Manja ist als Figur in der Operette gleichsam nebensächlich, fungiert allerdings prominent als Ausdruck von Lokalkolorit, was später noch genauer zu beleuchten sein wird. Graf Tassilo Endrödy-Wittemburg ist pseudonym als Verwalter auf dem Gut der Gräfin Mariza angestellt.<sup>349</sup> Er hat all seinen Reichtum verloren und versucht nun, ohne dass diese etwas davon weiß, seiner Schwester Lisa eine angenehme (und schuldenfreie) Zukunft zu ermöglichen; deshalb ist er bei der Gräfin in Stellung gegangen. Diese wiederum ist es leid, aufgrund ihres Vermögens von heiratswütigen Junggesellen heimgesucht zu werden und gibt kurzerhand ihre Verlobung mit dem Baron Koloman Zsupán öffentlich bekannt. Dies ist allerdings nur eine Finte, um sich den zahlreichen Freiern zu entziehen. Sie erfindet den Verlobten und gibt ihm kurzerhand den Namen einer Figur aus Johann Strauss' Operette *Der Zigeunerbaron*. Umso überraschter ist sie, als eben ein Baron selben Namens auf dem Gut vorstellig wird – er hat in der Zeitung von „seiner“ Verlobung erfahren und wollte selbige nicht versäumen. Mariza und Tassilo verlieben sich ebenso wie Zsupán und Lisa, die ebenfalls im Schloss der Gräfin lebt. Nach einigen Verwirrungen beim Hauptpaar – Tassilo fühlt sich von Mariza

---

<sup>348</sup> Vgl. Klotz: Operette, S. 460

<sup>349</sup> Vgl. ebd. S. 459

so schwer beleidigt, dass er das Gut verlassen will – und schwungvollen Tanznummern beim Buffopaar, eröffnet im dritten Akt eine reiche Tante Tassilos einen Ausweg aus der Misere, indem sie Tassilos finanziell saniert. Nun steht einer Heirat mit Mariza nichts mehr im Wege. Ebenso verloben sich Zsupán und Lisa. Zu den folgenden Feierlichkeiten werden, so kann man annehmen, wieder „Zigeunergeigen“ erklingen, wie sie Mariza schon in ihrem Auftrittslied besungen hat und Manja wird den Gästen aus der Hand lesen.

### **IX.7 Emmerich Kálmán/Julius Brammer und Alfred Grünwald: *Die Herzogin von Chicago* (UA: 1928, Theater an der Wien)**

Mit der *Herzogin von Chicago* schreibt das kongeniale Duo Brammer/Grünwald einmal mehr einen Erfolg für Kálmán. Zwar mögen die Aufführungszahlen seit der Uraufführung etwas anderes vermuten lassen, allerdings ist dies wohl eher auf die wirtschaftlichen Probleme der kriesengebeutelten Theater der Zwischenkriegszeit zurückzuführen, als auf die Qualität des Textes bzw. des Stoffes.

Die Handlung entspinnt sich am Dualismus der Entitäten alt – neu, Europa – Amerika, traditionelle – moderne Musik. Die Handlung an sich ist rasch erzählt: Sandor ist Prinz des verarmten Staates Sylvarien, Mary ist Alleinerbin aus der neuen Welt, die mit ihren „Girls“ nach Europa reist, um sich, wie sie sagt, „einen Prinzen zu kaufen“. Sie lernen sich in einem Tanzlokal kennen, wo Sandor einen Zigeunerprimas aufspielen lässt, um sich den Einflüsse der neuen Musik, des Jazz, entgegenzusetzen. Mary hingegen besteht auf ihren Charleston, und der entstehende Konflikt wandelt sich bald in gegenseitiges Interesse aneinander. Der Primas repräsentiert hier die Musik der alten Welt, das Traditionelle und das – so kann man übertragen – „Unmoderne“.

Mary kauft sich in der Folge das Schloss Sandors, welches dieser veräußern muss um, seinen bankrotten Staat zu retten. Als er jedoch erfährt, dass Mary sich in Europa einen „Prinzen kaufen“ wollte, wendet er sich empört von ihr ab und will sich mit Rosemarie, Prinzessin aus dem Nachbarstaat, verloben. Diese ist darüber nicht gerade glücklich, da sie ihrerseits Marys Privatsekretär Bondy liebt. Der Deus ex machina, hier in Form des gerade aufkommenden Hollywood-Tonfilms, der Mary und Sandor als Vereinigung der neuen mit der alten Welt

produzieren möchte<sup>350</sup>, klärt hier nun die Fronten und führt die Paare zum Happy End.

In der *Herzogin von Chicago* ist einmal mehr die Position des Zigeuners als Musiker von Interesse. Hier explizit in dem Kontext, dass der Zigeunerprimas nicht nur stereotyper Repräsentant der „alten Zeit“ der Doppelmonarchie, sondern auch der „alten Welt“ Europa ist. Die Alteritätenbildung nimmt hier gewissermaßen eine doppelte Wendung, indem der so gerne aus der Mehrheitsgesellschaft ausgeschlossene Zigeuner von ihr vereinnahmt wird, um ihre kulturelle Identität gegen die (musikalisch) neuen Einflüsse aus Übersee abzugrenzen. Die Konstruktion des Zigeuners als Primas ist bekannt aus Lehárs *Zigeunerliebe* oder auch Kálmáns *Zigeunerprimas*. Die gleiche Funktionalisierung des Stereotyps als Repräsentant einer, nicht mehr existenten, doppelmonarchischen Zeit, als *Couleur locale*, als Stichwortgeber für schmachtende Zigeunerweisen, ist beim selben Komponisten in der *Csárdásfürstin*, aber auch deutlich in der *Gräfin Mariza* zu finden.

---

<sup>350</sup> Vgl. Klotz: Operette, S. 186

## X. Konstruktion des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette

“Throughout my lonely youth  
I knew too much reality,  
So now my only truth  
Is artificiality.”

Noël Coward, *Operette* (1937)

### X.1. *Der Zigeunerbaron* (Johann Strauß/Ignatz Schnitzer)

#### X.1.1 Entstehungsgeschichte und Hintergrund

Neben der *Fledermaus* (1874) und der *Nacht in Venedig* (1883) ist *Der Zigeunerbaron* (1885) eine der wichtigsten und meistgespielten Operetten des „Walzerkönigs“ Johann Strauß Sohn. In Zusammenarbeit mit dem Librettisten Ignaz Schnitzer entstand die zunächst als Spieloper geplante Operette im Anschluss an den sehr mäßigen Erfolg, den Strauß zuvor mit *Eine Nacht in Venedig* verzeichnete.

Die Entstehung des *Zigeunerbarons* bedeutete für das Duo Strauß/Schnitzer eine fast zweijährige Schaffensperiode. Der Stoff stammte von dem beliebten ungarischen Romancier Mòr Jókai, den Strauß während eines Aufenthalts in Budapest besuchte, um ihn für eine künftige Zusammenarbeit zu gewinnen. Jókai seinerseits war in Ungarn ein durchaus berühmter Schriftsteller und machte Strauß besonders auf seine Novelle „*Saffi*“ aufmerksam, von welcher er diesem umgehend eine Konzeption zusagte.<sup>351</sup> Gleichzeitig wurde allerdings auch schon der Librettist Ignatz Schnitzer in das Projekt miteinbezogen, dem Jókai das Exposé zu der Operettenfassung von „*Saffi*“ zusandte.

Der Person Mòr Jókai kommt in Hinsicht auf den Stoff, der dem Libretto zugrunde liegt, eine besondere Bedeutung zu, war er doch neben seiner schriftstellerischen und journalistischen Tätigkeit auch politisch aktiv und setzte sich hier nota bene „für die Rechte der Zigeuner ein und wollte sie als eine unter vielen Volksgruppen des Königreichs Ungarn, das heißt völlig gleichrangig, behandelt wissen“<sup>352</sup>. Jókai war sich der Problematik der Marginalisierung von ungarischen

---

<sup>351</sup> Vgl. Strauß (Sohn), Johann: Leben und Werk in Briefen und Dokumenten. Hg. Johann-Strauß-Gesellschaft Wien. Bd. III: 1878-1886. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1990. S. 162

<sup>352</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 86

Romgruppen durch die Mehrheitsgesellschaft bewusst, und die Novelle „*Saffi*“ lässt dies noch viel deutlicher erkennen als das daraus entstandene Libretto zum *Zigeunerbaron*. Der Schriftsteller war überdies eng mit Erzherzog Joseph (1833-1905) befreundet, welcher seinerseits ebenfalls um die soziale Integration der Romgruppen in Ungarn bemüht war und sich auch wissenschaftlich mit der Marginalgruppe befasste.<sup>353</sup> Jókai war außerdem zuständig für die Redaktion derjenigen Bände des sogenannten „Kronprinzenwerks“ *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* (1891), welche sich mit Ungarn befassen.<sup>354</sup> Hier wurden ebenfalls die Lebensumstände der Romgruppen in Ungarn und der Bukowina beleuchtet und nach damaligen Maßstäben aufgearbeitet. Jókai nahm also rege am Diskurs über die marginalisierten Romgruppen in Ungarn bzw. Südosteuropa teil und verarbeitete die entsprechenden Einflüsse besonders in „*Saffi*“. Viel weniger brisant (und in Hinsicht auf Stereotypisierung und Stigmatisierung wesentlich fahrlässiger) erscheint im Gegensatz zu Jókais Novelle Schnitzers Libretto. Letzterer übernimmt in Grundzügen die Handlung von Jókai, arbeitet sie aber in Hinsicht auf den Geschmack vor allem des Wiener Operettenpublikums um. „[Er] änderte Motive, Handlungsteile und Charaktere der Personen der literarischen Vorlage entscheidend, um dem Ganzen die notwendige Dramatik und Bühnentauglichkeit zu geben“<sup>355</sup>.

Die Handlung entspinnt sich im Temeser Banat, einer dem Vielvölkerstaat nach der Vertreibung der Osmanen 1716 angegliederten Region, die heute anteilig in Ungarn, Serbien und Rumänien liegt. Im Zuge der Zwangsassimilation von Romgruppen als sogenannte „Neu-Bauern“ veranlasste Maria Theresia schon 1791, dass diese im Banat siedeln durften.<sup>356</sup> Die Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Situation der Donaumonarchie wird auch im 19. Jahrhundert in der Wiener Operette angesprochen. Das Temeser Banat stellt den Handlungsraum der ersten beiden Akte des *Zigeunerbarons* dar, und schon damit „weist der Handlungsort der Operette [...] auf die multiethnisch

---

<sup>353</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 86

<sup>354</sup> Vgl. ebd. S. 83

<sup>355</sup> Böttger: Das Musikalische Theater S. 584

<sup>356</sup> Vgl. Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 87

Komponente hin, die in der österreichisch-ungarischen Monarchie vorherrschte.<sup>357</sup>

Die Wahl des Sujets war insofern eine glückliche, als das Publikum der Wiener Operette im 19. Jahrhundert, das liberale Bürgertum bzw. der urbane Mittelstand, eine Thematik der sozialen Gegensätze schätzte, denn „Bürger, Bauern, Arme oder Outcasts wie die Zigeuner hatten zuweilen [auf der Operettenbühne] ein viel besseres Image als Adelige“<sup>358</sup>. Die Verbindung zwischen gegensätzlichen sozialen Schichten verkörperte, zumindest im Rahmen einer Operettenaufführung, eine Sehnsucht und eine Form des zeitweiligen Entfliehens aus der realen Lebenswelt, in welcher dies nicht möglich wäre.

„Die kritisch-heitere Andeutung von Möglichkeiten der Überwindung von Klassengegensätzen bildet einen weiteren sozialen Aspekt, der sich [...] in der Wiener Operette vorfindet, und zwar [...] in dem märchenhaften Happy End einer von den realen sozialen Verhaltensnormen verpönten Verbindung zwischen Vertretern unterschiedlicher gesellschaftlicher Herkunft“<sup>359</sup>

Dabei sind auch die Protagonisten des *Zigeunerbarons*, eben die Zigeuner, nicht unmittelbarer Teil der Alltagswirklichkeit des Operettenpublikums – und wenn doch, sicherlich nicht als farbenfrohe und exotisch anmutende Zeitgenossen, mit denen man sich näher befassen möchte. Die Integration der Romgruppen in die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts läuft nur über eine sozialchauvinistische Repression durch die österreichische Mehrheitsgesellschaft, nicht aber als sozialpolitischer, integrativer Akt. Dennoch erscheinen sie – zwar nicht die Romgruppen dafür aber die Zigeuner – allabendlich mit Cymbalklängen und bunten Miedern auf den Wiener Operettenbühnen und werden dort vom Publikum beklatscht, ja sogar eskapistisch bewundert und um ihre angebliche Freiheit beneidet.

„Sie [die Integration] wird gewissermaßen ersetzt durch eine kulturelle Bemächtigung, durch die die Zigeuner aus der Gesellschaft sozial ausgegrenzt, aber zugleich vermittels kultureller Repräsentation von der Literatur über die Malerei bis zur Musik vereinnahmt werden.“<sup>360</sup>

---

<sup>357</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 82f

<sup>358</sup> Ebd. S. 72

<sup>359</sup> Ebd. S. 73

<sup>360</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner. S 173

*Der Zigeunerbaron* kann als kritische Auseinandersetzung mit den österreichisch-ungarischen Beziehungen nach dem Ausgleich 1867 verstanden werden. Die Spannungen zwischen den beiden Monarchien hielten bis zum Zerfall des Gesamtstaats nach Ende des Ersten Weltkriegs an. Die Operettenhandlung ist zwar gut hundert Jahre vor der Entstehung des Werks angesiedelt, dennoch sind die Parallelen kaum zu übersehen. Dies erklärt sich nur allzu sinnfällig aus dem Wesen des Genres:

„Die Wiener Operette der Zeit des Hochliberalismus sollte ebenso wie die Operette der Moderne um 1900 als ein Spiegelbild der gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Mentalität jener sozialen Schicht verstanden werden, an die sie sich als deren Rezipienten richtete und deren intellektuellem Kontext ihre Sujets, die Inhalte ihrer Handlungen, zu verdanken sind.“<sup>361</sup>

In derselben Manier werden in der Operette die Romgruppen als Zigeuner verhandelt. Der Diskurs um die ethnische Minderheit besteht sehr wohl in der Alltagsrealität der „Mentalität jener sozialen Schicht“<sup>362</sup>. Auf der Operettenbühne finden diese Rezipienten jedoch „nicht ein getreues Abbild von realen Zuständen, die sie [die Operette] kritisierte, sondern deren leichte Verfremdung in eine Welt des Amüsemments, zuweilen eine Welt der Illusion“<sup>363</sup>, womit das Genre seinem Publikum genau das bietet, was es sich vom Theaterbesuch erwartet: Unterhaltung und eine nicht ganz realitätsferne, dennoch stilisierte und idealisierte Bühnenwirklichkeit, eine surreale Welt in der sich der Zuschauer für einen kurzen Moment von der Alltagswirklichkeit befreien kann.<sup>364</sup>

„*Der Zigeunerbaron* kann als Paradebeispiel für den in der Nach-Offenbach-Ära in Wien sich herausbildenden Operettentyp gelten, der zum einen die geistig-emotionale Befindlichkeit der gehobenen Bürgerschicht Österreich-Ungarns in den 1880er Jahren veranschaulicht, zum anderen sowohl in dramaturgischer wie musikalischer Hinsicht entscheidende Impulse für die Entwicklung der mit Wien verbundenen Operette des 20. Jahrhunderts gegeben hat.“<sup>365</sup>

---

<sup>361</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 88

<sup>362</sup> Ebd. (s.o.)

<sup>363</sup> Ebd.

<sup>364</sup> Vgl. ebd.

<sup>365</sup> Linhardt, Marion: Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900. Tutzing: Hans Schneider, 1997. S. 218

In Hinsicht auf die Minorität, die im *Zigeunerbaron* die Bühne betritt, ist der nicht zu unterschätzende Anteil an realem Bezug, den die Operettenhandlung benötigt, um den Zuschauer tatsächlich in Bann zu ziehen, selbstverständlich gegeben. Die Handlung spricht sehr deutlich „die Bemühungen der Politik des Liberalismus in Bezug auf die Minderheiten des Landes“<sup>366</sup> an, was jedoch – und das ist bedeutsam für die Fragestellung dieser Arbeit – weder Johann Strauß noch Ignatz Schnitzer davon abhält, die Zigeuner der Handlung über die bekannten und seit Jahrhunderten tradierten Zigeunerstereotype zu zeichnen und die Tradition dieser Stereotype damit fortzusetzen. Gleichzeitig ist das Bild, das Jókai von den Zigeunern in „*Saffi*“, bzw. der für die Operette umgearbeiteten Version „*Cigánybáró*“ eines, dass die Minderheit als obrigkeitshörig, hinreichend eingegliedert und geradezu domestiziert zeigt.

In Schnitzers Libretto wird vor kaum einem Stereotyp Halt gemacht, um die Zigeuner als kleinkriminelle Nomaden zu zeichnen, die der Mehrheitsgesellschaft diametral gegenüberstehen. Dennoch sind die Ansätze Jókais, der den Versuch eines gemeinschaftlichen Zusammenlebens unternimmt, durchaus erkennbar. Die stereotype Darstellung der Zigeuner wiederum steht Seite an Seite mit den literarischen, künstlerischen und musikalischen Auseinandersetzungen mit dem Sujet in der Vergangenheit.

### **X.1.2 Konstruktion des Zigeunerstereotyps in *Der Zigeunerbaron* – Analyse des Librettos**

Das stereotype Fremdbild entsteht in Strauss' und Schnitzers Operette als komplementärer Gegenpol zur Konstruktion der bürgerlichen Protagonisten rund um den Schweinezüchter Zsupán. Einleitend stellt schon die erste Regieanweisung die Zigeuner den ungarischen Nicht - Zigeunern gegenüber – hier heißt es: „Rechts eine Zigeunerhütte mit rauchendem Schlot; ganz vorne ein kleines Kastell mit Säulen, die einen Balkon tragen“<sup>367</sup>. Die Behausung Czipras und Saffis könnte zwar nomadischer sein – immerhin ist von einer fest installierten Hütte die Rede, nicht etwa von einem Zelt – dennoch ist der Lebensraum der Zigeuner gleich von Beginn an als ein

---

<sup>366</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 78

<sup>367</sup> Strauß, Johann: *Der Zigeunerbaron*. Operette in drei Akten. Nach einer Erzählung des M. Jókai von I. Schnitzer. Musik von --. Vollständiges Textbuch. Wiesbaden: Aug. Cranz, 1948. S. 5

zufälliger, im Gegensatz zum bürgerlichen Kastell provisorischer Ort gekennzeichnet. Die „Zigeunerhütte“ gehört zu den verlassenen und verfallenen Gebäuden des Guts im Temeser Banat, auf dem sich der erste Akt abspielt. Czipra, die „alte Zigeunerin“, wird schon in der ersten Szene von Ottokar als „alte Hexe“<sup>368</sup> eingeführt. Der Zusammenhang, der hier zwischen Zigeunerfrau und schwarzer Magie hergestellt wird, erscheint so beiläufig, als sei es eine allgemein Tatsache, dass alte Zigeunerinnen notwendig Hexen sein müssen. Czipra zögert auch nicht damit, ihrem Ruf die Ehre zu machen denn, wie könnte es anders sein, sie ist Chiromantin und Kartenaufschlägerin und bietet dem gemeinsam mit Conte Carnero gerade angekommenen Barinkay ihre wahrsagerischen Fähigkeiten an. Im Melodram der vierten Szene offeriert sie: „Bedürft des Rates und Hilfe ihr? / Ich künde euch des Schicksals Schluß, / Der sicher sich erfüllen muss.“<sup>369</sup> Czipra ist von der Ankunft des Grundbesitzers Barinkay nicht überrascht, denn „Die Karten habe ich befragt“<sup>370</sup>, und sie macht damit deutlich, dass sie als Zigeunerin selbstverständlich regelmäßig in die Zukunft schaut. Das Stereotyp, das Zigeuner mit Wahrsagerei und schwarzer Magie in Verbindung bringt, ist von Anfang an präsent und kreierte eine unheimliche, abenteuerliche Atmosphäre, in die Barinkay hier kommt. Dieser wiederum hat sich in seinem Entree-Couplet ebenfalls schon als nicht ganz eindeutiger Charakter, zumindest was seine Vergangenheit betrifft, herausgestellt. „Als flotter Geist, doch früh verwaist, / Hab‘ ich die ganze Welt durchreist“<sup>371</sup>, eröffnet er dem Sittenkommissär und deutet auf eine nomadische Vergangenheit ohne festen Wohnsitz hin. Damit steht er schon von vorne herein den Zigeunern der Operette, deren Baron er später werden soll, näher als den bürgerlichen Ungarn, denn nicht nur ist er ebenso wie sie ein Heimatloser, mehr noch: er fährt fort, dass ihm das „Tierreich untertan“<sup>372</sup> ist und er sowohl „Akrobat und Wundermann“<sup>373</sup> sei, als auch „Geister dutzendweis“<sup>374</sup> anrufen könne. Sowohl die Nähe zum bzw. die Beschwörung des Tierreich, als auch die

---

<sup>368</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron , S. 6

<sup>369</sup> Ebd. S. 10

<sup>370</sup> Ebd. S. 11

<sup>371</sup> Ebd. S. 7

<sup>372</sup> Ebd.

<sup>373</sup> Ebd. S. 8

<sup>374</sup> Ebd.

Akrobatik und das Geisterufen, der „schwarze Zauberkreis“<sup>375</sup>, sind eindeutig in Anlehnung an das Zigeunerstereotyp Barinkay in den Mund gelegt. Er, der Nichtzigeuner, wird quasi von seinem Auftritt ab als „zigeunerisch“ gezeichnet, sein Auftritt in „halb orientalischer, halb ungarischer Tracht“<sup>376</sup> ist hierfür nur ein weiteres Indiz. Barinkay, der „Prestidigitateur“<sup>377</sup>, ist den Zigeunern, die auf dem Gut leben, von vorne herein so ähnlich, dass es ihm leicht fällt, sich später als Woiwode und Zigeunerbaron an ihre Spitze zu stellen. Seine Figur ist über dieselben Stereotype konstruiert, wie die der Zigeuner auf dem Gut.

Im auf das Entree-Couplet folgenden Dialog stellt Carnero Barinkay dessen Besitzungen vor und die dort Siedelnden als „ein Dorf voller Zigeuner – gute Sänger, Musikanten, Kesselflicker und – Mordsdiebe!“<sup>378</sup> Der Diebstahl, der für das Zigeunerstereotyp *conditio sine non qua* des Zigeunerlebens ist, wird in einer Reihe mit anderen, ebenso stereotypen Zigeunerberufen genannt und zwar in einer Art augenzwinkernder Manier, die das Negative des Diebstahls in einer unangenehmen Weise relativieren will. Indem der Diebstahl nämlich im selben Atemzug mit Musikantentum und Kesselflickerei (an und für sich legale Berufe) genannt wird, bekommt das Wort „Mordsdiebe“ den Beigeschmack einer ethnischen Zuweisung in der Hinsicht, dass die Zigeuner auf dem Gut jeweils ihren Berufen nachgehen, allen gemeinsam ist jedoch, dass sie sich nur aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur selben Minderheiten, zusätzlich auch als „Mordsdiebe“ betätigen.

Czipra ihrerseits, spricht einen Aspekt des Zigeunerstereotyps an, das geschlechtsspezifisch die Zigeunerfrau betrifft: „Als Jugend Wang' und Aug erfrischt, / warb man um Czipra minniglich, / doch nun Zeit den Reiz verwischt / nennt man die alte Hexe mich.“<sup>379</sup> Hierbei handelt es sich um die von der Mehrheitsgesellschaft evozierte Annahme, dass die junge Zigeunerin, überaus attraktiv, erotisch und anziehend, schneller als andere Frauen zu einem hässlichen alten Weib würde. Gerade zu diesem Aspekt konnten Beobachtungen gemacht werden,

---

<sup>375</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 8

<sup>376</sup> Ebd. S. 7

<sup>377</sup> Ebd. S. 8

<sup>378</sup> Ebd. S. 9

<sup>379</sup> Ebd. S. 11

„dass in der Literatur die schöne junge ‚Zigeunerin‘ gehäuft in Begleitung einer hexenhaften alten Zigeunerin auftritt: Die erotische junge Frau wird an die Vergänglichkeit und das Alter erinnert. Es wird aufgezeigt, was die schöne ‚Zigeunerin‘ zwangsläufig werden wird: eine hässliche Hexe, vor der man sich in Acht nehmen muss.“<sup>380</sup>

Für die Rollenkonstellation Czipra / Saffi ist dies natürlich ebenfalls sehr interessant, da im *Zigeunerbaron* die oben beschriebene stereotype Tradition fortgesetzt wird und der jungen Heldin die alte „Mutter“ zur Seite steht, die durch ihre Charakterisierung als Hexe ihre „Tochter“, die ebenfalls offenbar mit hellseherischen Fähigkeiten begabt ist, in gewisser Weise spiegelt.

Czipra liest Carnero und Barinkay jeweils die Zukunft aus der Hand und prophezeit ihnen – wiederum dem Zigeunerstereotyp getreu – Schätze unterschiedlicher Art. „Wahrsagen und Schatzgräberei“<sup>381</sup>, die beiden wichtigen Pfeiler des Stereotyps, wenn es um die Zuweisung von magische Fähigkeiten bei Zigeunern geht, werden auch von der Figur Czipra verkörpert. Die Schatzgräberei im zweiten Akt natürlich noch deutlicher, aber schon hier offenbart sie Conte Carnero seinen verlorenen, zweifelhaften Schatz in Form von Mirabella und dem gemeinsamen Sohn Ottokar („Verloren hast du einen Schatz, / Der war so mager wie ein Spatz, / nicht lange währt’s, du findest was / So rund wie ein Zehneimerfass“<sup>382</sup>). Barinkay wiederum prophezeit sie den von dessen Vater in der „Zigeunerburg“<sup>383</sup>(!) versteckten Schatz: „Bald wird man dich viel umwerben, / Reiche Schätze sollst du erben“<sup>384</sup>. Czipra kann als Paradebeispiel der stereotypen alten Zigeunerin gelesen werden. Sie vereint in sich sowohl das Stereotyp der Zigeunerfrau als Hexe, das der Wahrsagerei und Schatzgräberei und, wie später noch aufzuzeigen ist, das des Kindsraubs.

Zunächst müssen jedoch zur Übertragung der Güter zwei Zeugen unterschreiben, wobei sich ein weiteres Problem auftut: Czipra und Zsupán, beide zu Zeugen auserkoren, können nicht schreiben. Czipra „unterschreibt“ zuerst, was von Carnero mit dem Ausruf „Ha, seht dies Kreuz! Ein Drudenfuß!“<sup>385</sup> quittiert wird. Abgesehen davon, dass der Drudenfuß ein weiterer Verweis auf

---

<sup>380</sup> Eulberg: *Doing Gender and Doing Gypsy*, S. 57

<sup>381</sup> Bogdal: *Europa erfindet die Zigeuner*, S. 79

<sup>382</sup> Strauß/Schnitzer: *Der Zigeunerbaron*, S. 12

<sup>383</sup> Ebd. S. 11

<sup>384</sup> Ebd. S. 7

<sup>385</sup> Ebd. S. 13

Czipras Hexenkünste ist, wird hier außerdem der Analphabetismus thematisiert. Wenn man bedenkt, dass „im Ausgang des 18. Jahrhunderts [...] Schriftlichkeit die entscheidende Zivilisationsschwelle“<sup>386</sup> ist, wird verständlich, warum die Zigeunerin in der Operette nur einen „Drudenfuß“ malen kann. Sie wird damit gleichsam als unzivilisierte Wilde gezeichnet, die abseits der normierten Schriftlichkeit lebt. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass auch der Schweinefürst Zsupán nicht schreiben kann. Ob dieser sich seinen Platz in der bürgerlich-zivilisierten Gesellschaft durch seinen Reichtum angeeignet hat, oder ob er vielmehr als Nicht - Zigeuner von vorne herein seinen Zivilisierungsgrad nicht über den Alphabetismus beweisen muss, wäre hier zu überlegen. Der Analphabetismus ist Czipra und Zsupán gemeinsam, trotzdem wird sie zur unzivilisierten Zigeunerin, weil sie nicht schreiben kann, und dafür vom Chor mit einem satten „Ein Drudenfuß! Hahahaha!“<sup>387</sup> verlacht, während Zsupán im Schweinehändler-Couplet (Nr. 3, „Ja, das Schreiben und das Lesen, / Ist nie mein Fach gewesen“<sup>388</sup>) mit seinem Defizit sogar noch kokettiert. Hier zeigt sich der Gegensatz zwischen den als Naturmenschen stereotypisierten Zigeunern und den Kulturmenschen der Mehrheitsgesellschaft.

„Die Zuordnung der ‚Zigeuner‘ zu den sogenannten Naturvölkern, die sich durch besondere Naturnähe und die Verehrung bestimmter Naturgegenstände auszeichneten, geht auf die Zeit der Institutionalisierung der Ethnologie im 19. Jahrhundert zurück. [...] Durch ihre angebliche Naturnähe wird den ‚Zigeunern‘ wie auch den Frauen eine besondere Fähigkeit zur Naturbeherrschung nachgesagt. Dies schlägt sich vor allem im Bild der ‚magisch begabten Zigeunerin‘ nieder“<sup>389</sup>

Der Kulturmensch Zsupán kann beruhigt singen, dass „das Schreiben und das Lesen“<sup>390</sup> für ihn nicht von Bedeutung ist und behält trotzdem seinen Status als zivilisierter Mensch, während das „Naturkind“ Czipra ihrer Unfähigkeit wegen verlacht wird und ihr Drudenfuß wird zum Wegweiser aus der Gemeinschaft der zivilisierten Kulturmenschen. Die Attribuierung des Zigeuners mit der Natur und dem Natürlichen offeriert, bezugnehmend auf die Konstruktion des Zigeunerstereotyps in Europa, eine Möglichkeit der Kategorisierung, respektive

---

<sup>386</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner. S. 166

<sup>387</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 13

<sup>388</sup> Ebd.

<sup>389</sup> Eulberg: Doing Gender and Doing Gypsy, S. 49

<sup>390</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 13

der Einordnung der Marginalgruppe innerhalb der Mehrheitsgesellschaft. Indem man sie der Natur zuordnet, „lässt sich ein Ort für die Zigeuner finden: Als Naturwesen inmitten der Zivilisation, aber dennoch von ihr ausgeschlossen.“<sup>391</sup> Dies funktioniert, wie der *Zigeunerbaron* zeigt, auch auf der Operettenbühne reibungslos.

Die folgenden Szenen und musikalischen Nummern stehen der Introduction und Barinkays Begegnung mit der Welt der Zigeuner diametral gegenüber. Er lernt die bornierte ungarische Gesellschaft rund um den Schweinezüchter Zsupán kennen und kollidiert mit deren philiströsen Lebenswelt, in die er dennoch aus wirtschaftlichen Gründen einheiraten will. Die Darstellung der Zsupánschen Sippschaft als spießbürgerliche Parvenüs kann als reverse Stereotypisierung der Zigeuner gelesen werden. Ex negativo wird der Zigeuner als unabhängig, authentisch und ursprünglich respektive „natürlich“ (als Gegensatz beispielsweise zum „gekünstelten“ Auftritt Arsenas als verhüllte Braut in I.8<sup>392</sup>) definiert, was prima vista vielleicht Attribute sind, die als positiv gewertet werden könnte, die aber dennoch eine Fremdzuschreibung darstellen, durch welche die Zigeuner als Alternative zum „Normalen“ präsentiert werden.

Barinkay jedenfalls wendet sich enttäuscht von der ungarischen Hochzeitskuchen-Gesellschaft ab, nachdem Arsenas ihm einen Korb gegeben hat. Just steht aber schon die zweite, die gegensätzliche Lebenswelt der Zigeuner bereit, um ihn jovial aufzunehmen.

Saffi, das junge, schöne Zigeunermädchen, ist von Barinkay sofort angetan. Im Verein mit ihrer alten Mutter versucht sie ihn nach Möglichkeit zu unterstützen und zeigt ihm – es ist inzwischen Nacht geworden – seine Besitzungen. Aufmerksam geworden ist er auf sie, weil sie ein altes Zigeunerlied sang, das auch Barinkays Mutter ihm oft vorgesungen hat. Das Barinkays Eltern den Zigeunern, die auf ihrem Gut lebten, sehr freundlich gesonnen waren, wird später noch herauszustellen sein.

Saffis Lied „So elend und so treu“ (I. Nr.6)<sup>393</sup> ist jedenfalls ein Konglomerat der beliebtesten Zigeunerstereotypen des 19. Jahrhunderts: Hier findet sich von der

---

<sup>391</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner. S. 160

<sup>392</sup> Vgl. Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 20

<sup>393</sup> Ebd. S. 27

abgeschmackten Mystifizierung der Zigeuner als „Kinder der Nacht“<sup>394</sup> über die Warnung „Mann – gib acht auf dein Pferd! / Weib – gib acht auf dein Kind!“<sup>395</sup> bis hin zu der larmoyanten Aussage, dass man sich „lediglich“ mit dem Zigeuner anfreunden muss, um sicher vor seiner kriminellen Energie zu sein, gleichsam eine Auflistung von Stereotypen, die im 19. Jahrhundert im gesellschaftlichen Repertoire verankert sind. „So elend und so treu ist keiner / Auf Erden, wie der Zigeuner: / O habet acht – / Vor den Kindern der Nacht“<sup>396</sup>: Saffis Lied beginnt mit einer klaren Appellation an die Mehrheitsgesellschaft, die Zigeuner als Minorität wahrzunehmen und ein generelles Bewusstsein für die Marginalgruppe zu entwickeln. Der Jókai'sche Geist bricht hier offenbar durch Schnitzers Libretto hindurch, denn wie oben schon erwähnt, setzte sich Jókai auch auf politischer Ebene für eine Integration der Romgruppen vor allem in Ungarn ein. Mit den „Kinder der Nacht“<sup>397</sup> wiederum ist das Libretto tief im Zigeunerstereotyp zu verorten. Das Obskure, Nächtliche wird den Zigeunern, in Analogie zu ihrer Attribuierung mit dem (Schwarz-)Magischen und Unheimlichen, von der Mehrheitsgesellschaft zugeschrieben. Gerade im *Zigeunerbaron* scheint der Verweis auf ein Leben der Zigeuner bei Nacht unsinnig und nur dem Stereotyp zu dienen, haben wir doch von Czipra schon in der Introduction erfahren, dass die Zigeuner sich schon früh „weg auf den Markt begeben“<sup>398</sup> haben, was ein exzessives Wachen bei Nacht unlogisch erscheinen lässt. Die „Kinder der Nacht“ erscheinen hier ergo vielmehr als Metapher für das Dämonische und Teuflische bzw. für das Verbrecherische und Kriminelle.

Die folgenden Verse nennen ein oft verwendetes Stereotyp über die Zigeuner, den Pferdediebstahl und den Kindsraub. Letzterer gehört, seit dem er bei Lope de Rueas wohl erstmalig aufgetaucht ist<sup>399</sup>, als fester Bestandteil zum Zigeunerstereotyp. „Man hat auch erfahren / daß sie als Menschen-Diebe kleine Kinder auffgefangen / und für die ihrigen aufgezogen haben.“<sup>400</sup>

Der Pferdediebstahl, die Rosstäuscherei bzw. der Pferdehandel im Allgemeinen gehört zu den Zigeuner-„Berufen“, die sich im Stereotyp verfestigt haben. Die

---

<sup>394</sup> Strauß/Schnitzer: *Der Zigeunerbaron* S. 27

<sup>395</sup> Ebd.

<sup>396</sup> Ebd.

<sup>397</sup> Ebd.

<sup>398</sup> Ebd. S. 6

<sup>399</sup> Vgl. Bogdal: *Europa erfindet die Zigeuner*, S. 187

<sup>400</sup> Zit. nach: ebd. S. 104

Zigeuner „geben sich viel mit Roßtäscherey sich ab und reisen, wenn sie es vermögen, mit Pferden durch das Land.“<sup>401</sup>

Saffi gibt aber neben den Stereotypen über Zigeuner hier auch einen Überblick über das Verhältnis zwischen der Mehrheitsgesellschaft, die sich vornehmlich an den Rat „Flieh‘ wenn du kannst / Und fürchte den Zigeuner!“<sup>402</sup> hält, und der Marginalgruppe, die, stereotyp wie sie hier gezeichnet ist, als „grimmer Feind“<sup>403</sup> in Erscheinung tritt. Sie stehen sich feindlich gegenüber, wobei der Gruppe der Zigeuner hier der aktive, aggressive Part zugeordnet wird, um sie furchterregend zu zeichnen und die Mehrheitsgesellschaft nur noch passiv ihr Heil in der Flucht suchen kann.

In der zweiten Strophe schwenkt Saffi um, bezieht sich auf die angebliche Treue des Zigeuners. „Doch treu und wahr / Ist dem Freund er immerdar!“<sup>404</sup> leitet sie ein und geht dann direkt dazu über, dem Zigeuner eine angebliche Entscheidungsgewalt einzuräumen indem sie angibt: „Hält der Zigeuner dich nur wert, / Dann gehorcht er dir blind“<sup>405</sup>. Anschließend kann Mann ihm sein Pferd und Frau ihm ihr Kind anvertrauen; sodass man schließlich freudig enden kann mit dem Ausblick „Reich‘ ihm die Hand, / Vertraue dem Zigeuner – / Wo er erscheint, / Da – heija! – kommt er als Freund“<sup>406</sup>. Moritz Csáky sieht in *Ideologie der Operette und Wiener Moderne* hier einen „Aufschrei der Minorität der Zigeuner einer voreingenommenen Majorität gegenüber“<sup>407</sup>, welche den Zigeuner auf Grund von Vorurteilen meidet und nicht erkennt, dass er „in Wahrheit [...] jedoch ‚treu und wahr‘“<sup>408</sup> sei. Kritisch an dieser Interpretation ist jedoch, dass hier wiederum ex negativo das Zigeunerstereotyp bestätigt wird, dass der Zigeuner nämlich sehr wohl ein Pferdedieb und Kindsräuber ist bzw. sein kann, wenn er die Mehrheitsgesellschaft nicht für „wert“ hält respektive wenn er von dieser weiterhin marginalisiert wird. Das sentimentale Pathos, mit dem das Zigeunermädchen für die Sache der Ihren wirbt, ist von dem kulturell kanonisierten Zigeunerstereotyp durchwirkt.

---

<sup>401</sup> Zit. nach: Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 152

<sup>402</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 27

<sup>403</sup> Ebd.

<sup>404</sup> Ebd. S. 28

<sup>405</sup> Ebd.

<sup>406</sup> Ebd.

<sup>407</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 86

<sup>408</sup> Ebd.

Saffi zeigt nun also Barinkay den Weg zu seinem Schloss, instruiert von Czipra, die Saffi geheimnisvoll und hellsichtig gemahnt „und künde ihm den Traum, hörst du?“<sup>409</sup>. Sie weist damit auf ihre zu Beginn getätigte Prophezeiung hin, dass Barinkay das Versteck des Schatzes seines Vaters von seinem „Weibchen“ erfahren wird, denn „es wird ein Traum ihr künden, / Wo die Schätze zu finden“<sup>410</sup>. Saffi ist also, genau wie ihre „Mutter“ und andere Vertreterinnen des Stereotyps der magisch begabten Zigeunerin (z.B. *Carmen*, *Azucena* oder *Preciosa*) im Besitz des sechsten Sinns.

Im anschließenden Finale I werden wieder bekannte Zigeunerstereotype immanent. Zunächst verkündet jedoch Czipra den von der Arbeit heimkehrenden (!) Zigeunern: „Es ist der Woiwode uns heimgekehrt“<sup>411</sup>. Csáky sieht die daraus folgenden Ereignisse in einem positiven Licht, was die wechselseitige Beziehung zwischen Majorität und Minorität betrifft.

„Die Zigeuner sind die einzigen, die den heimkehrenden Barinkay mit offenen Armen aufnehmen und ihn beschützen. Die ‚Nation der Zigeuner‘ wird darüber hinaus durch die Beziehung zwischen Barinkay und der ‚Zigeunerin‘ Saffi [...] mit den übrigen Bewohnern der Gegend auf die gleiche soziale Stufe gestellt, jedoch keineswegs in einer bloß naiven, bloß harmonisierenden Weise, sondern durchaus realistisch und kritisch. Auch im Libretto zur Operette ist diese Jókaische Sicht nicht gänzlich verlorengegangen.“<sup>412</sup>

Im Prinzip ist dies eine stimmige und nachvollziehbare Interpretation der Szene, in Hinsicht auf die Konstruktion des Zigeunerstereotyps blieben allerdings noch einige Fragen zu klären.

Die Hierarchisierung, dass Barinkay zum Woiwoden der Zigeuner erklärt wird, hat für die Operettenhandlung den positiven Effekt, dass dieser nunmehr den Titel „Zigeunerbaron“ tragen kann und sich damit Arsena ebenbürtig und die Mesalliance umgangen glaubt, was diese jedoch lakonisch mit einem „Das ist zu arrogant! / Ein Adel von Zigeuners Gnaden“<sup>413</sup> abtut. Das Woiwodentum, ein an und für sich historisch belegter bzw. beschriebener Titel<sup>414</sup>, wird hier für die Fortgang der Handlung funktionalisiert und kommt durch den Begriff „Zigeunerbaron“ in einen Bezugsrahmen minderer Wertigkeit, was von Arsena ja

---

<sup>409</sup> Strauß/Schnitzer: *Der Zigeunerbaron*, S. 29

<sup>410</sup> Ebd. S. 12

<sup>411</sup> Ebd. S. 33

<sup>412</sup> Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 85

<sup>413</sup> Ebd. S. 35

<sup>414</sup> Vgl. Bogdal: *Europa erfindet die Zigeuner*, S. 30f, 36

de facto auch ausgesprochen wird: „Ein Adel von Zigeuners Gnaden“ ist ein nicht ernstzunehmender und nicht zu beachtender Titel. Die Zigeuner wiederum, sind ihm nur allzu gerne untertänig zu Diensten als hätten sie geradezu auf einen Führer gewartet: „Droht dem Woiwoden Gefahr / So schützt ihn seine Schar“ stärken sie ihm singend den Rücken und sind dabei offenbar keineswegs davon irritiert, dass ihr Woiwode nicht „einer von ihnen“, sondern ein Nichtzigeuner ist. Der Zigeunerstamm in Jókais Novelle und Schnitzers Libretto ist geradezu willig, sich dem erstbesten Mitglied der Mehrheitsgesellschaft, das bei ihnen auftaucht, zu unterwerfen und sich domestizieren zu lassen. Auch dies wirft kein allzu gutes Bild auf die Zigeuner der Operette. Sie erscheinen unselbständig und geradezu hilflos der Mehrheitsgesellschaft gegenüber und zwar solange, bis sich ein Nichtzigeuner ihrer annimmt und sie fortan anleitet. Vollends begeistert sind sie, als Barinkay sich gekränkt gegen Arsena entscheidet und kurz entschlossen die nächste Heiratsfähige zu seiner Braut erkiest: Saffi. Der Zigeunerchor kommentiert dies entzückt: „Er wählet sich Saffi – so ehrlich ist keiner, / Er wählet zur Gattin ein Kind der Zigeuner!“<sup>415</sup> Saffi ihrerseits, „ist, vorerst, sprachlos. Nicht vor Empörung, dass sie als Ersatz und Werkzeug dient, sondern vor demütigem Glücksgefühl.“<sup>416</sup> Die Wendung, welche die Handlung hier nimmt, geht eindeutig zu Ungunsten der Zigeuner aus. Was thematisiert wird, ist die freiwillige Unterwerfung der Zigeuner unter das Zepter der Mehrheitsgesellschaft, worauf die Marginalgruppe, so scheint es, gerade gewartet hat. Saffi wiederum agiert nicht, wie man es vom Stereotyp einer schönen, jungen Zigeunerin erwartet. Allzu willig gibt sie sich dem Mann hin, der sie sich als seine Gattin auserwählt hat, „steht sie doch, wie sie vorerst glaubt, als Zigeunerin tief unter dem nunmehr leutseligen Grundherrn“<sup>417</sup>. Dies erklärt sich im Finale II, wenn Saffis eigentliche Herkunft offenbart wird. Die Gruppe um Zsupán verhält sich so, wie man es von Angehörigen der Mehrheitsgesellschaft erwartet: Sie verspotten die abrupte Verlobung Barinkays mit Saffi („Er nimmt sich die Zigeunerin – hahaha!“<sup>418</sup>) und wartet mit vertrauten Fremdzuweisungen auf, welche die Zigeuner als niedere Arbeiter und Kriminelle diskriminieren („Ha, ihr fordert uns heraus, / ihr

---

<sup>415</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 39

<sup>416</sup> Klotz: Operette S. 38

<sup>417</sup> Ebd. S. 43

<sup>418</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 36

Kesselflicker – Pferdediebe!“<sup>419</sup>). Das Finale des ersten Aktes endet in einem Durcheinander, aus dem Barinkay, Saffi und Czipra mit einem Teil der Zigeunergruppe entschwinden.

Der Nebentext zum zweiten Akt beschreibt einmal mehr das Stereotyp vom Zigeuner als „Naturkind“.

„Offene Bergschlucht. Links das Felsen-Plateau, an dessen abfallenden Wänden die Essen und Schmieden der Eisenschmelze angebaut sind. [...] Ganz links im Vordergrund eine Turmruine, von Bäumen überragt. Früheste Morgendämmerung“<sup>420</sup>

Die Zigeuner sind, wieder einmal, in der freien Natur anzutreffen. Hier befindet sich das Zigeunerdorf, in dem der zweite Akt spielt, hier arbeiten die Zigeuner und hier schlafen Barinkay und Saffi, während Mutter Czipra wacht, unter freiem Himmel. Von dem, was dem Zuschauer bisher als Zivilisation präsentiert wurde, von dem Lebensraum Zsupáns und den Seinen, sind sie als frei lebende Individuen getrennt. Das romantische Zigeunerstereotyp des 19. Jahrhunderts, das die Zigeuner als frei und unabhängig lebende „sympathische Wilde“ stilisiert, die sich lieber in der freien Natur aufhalten als in den Zwängen der Zivilisation, hat einen bitteren Kern: Nicht freiwillig halten sie sich außerhalb der Zivilisation auf – sie sind von dieser ausgeschlossen.

„Diese Ausschließung ist fundamental und unbestimmt zugleich: fundamental, weil sie die Grenze entlang der Unterscheidung von Natur und Kultur zieht; unbestimmt, weil sie ein breites Spektrum der Zuschreibungen erlaubt: von den Gesetzesbrechern aus Infamie bis zu den ‚guten Wilden‘. Ihre Nähe ist nun, im Unterschied zur vorangegangenen Phase, unter Wahrung eines gesetzlich geregelten Sicherheitsabstands im Lebensalltag erforderlich, um in ihnen das Gegenbild zum Eigenen zu erkennen. Der europäische ‚Kulturmensch‘ ist all das, was die Zigeuner nicht sind. An ihrem Zustand sieht er, wie weit er es gebracht hat.“<sup>421</sup>

In der Operette erlebt der Zuschauer Entsprechendes: Nur vor der Folie der freilebenden Zigeuner ist die vom Zeitgeist geforderte kritische Auseinandersetzung mit der österreichisch-ungarischen Gesellschaft möglich. Das Stereotyp vom „lustigen Zigeunerleben“ ist hierfür offensichtlich hinreichend kompatibel.

---

<sup>419</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 40

<sup>420</sup> Ebd. S. 42

<sup>421</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 160f

Saffi und Barinkay haben die Nacht voneinander getrennt verbracht. Nichts desto trotz bezeichnet Barinkay Saffi sein „holdes Weib“<sup>422</sup>. Die Ehe, obgleich noch nicht vollzogen, scheint für Barinkay schon verbindlich. Unklar ist jedoch, warum Czipra im ersten Akt prophezeite, dass Barinkay sein Weib „gleich nach der Brautnacht“<sup>423</sup> befragen soll, wo der Schatz, den er erben soll, versteckt sei. Aus dem Briefwechsel zwischen Strauß und Schnitzer geht hervor, dass Strauß Bedenken über den Terminus „Brautnacht“ äußerte und Schnitzer bat, diese Stelle zu überdenken, um ein „öffentliches Ärgerniß“ zu vermeiden<sup>424</sup>. Vielleicht wurde die Textstelle zwar nicht geändert, dafür aber durch die Regieanweisung zum zweiten Akt deutlich gemacht, dass das Paar räumlich getrennt voneinander übernachtet hat. In diese Überlegung mit einbeziehen könnte man auch die weitverbreitete Annahme der Mehrheitsgesellschaft, dass die „Zigeuner-Ehe“ nicht als christliches Sakrament bestehe, sondern vielmehr auf einem Einverständnis der beiden Partner basiere. Wie in Kapitel V.3 schon ausgeführt werden konnte, hielt man die Zigeuner für „Verächter der Religion“<sup>425</sup>, die auch die Eheschließung nicht ernst nahmen und sich über die Dogmatik des Katholizismus hinwegsetzten.

„Sie betrügen die Kirche und verspotten ihre sakramentale Kraft, wenn sie ,immerdar Hochzeit unnd Tauff halten / wo sie hinkommen / daß ein Dürn wol zehenmal Braut / unnd ein Kind zehenmal gettaufft würde“<sup>426</sup>

Was spätestens im Dompfaff-Duett als konstruiertes Zigeunerstereotyp in der Operette immanent wird, könnte hier schon anklingen: Barinkay betrachtet Saffi nach Zigeunersitte als seine Frau, obwohl sie nicht klerikal getraut sind.

Zunächst wird jedoch Saffi, die Barinkay liebevoll-stereotyp „kleine Hexe“<sup>427</sup> nennt, ihrer Rolle als visionäre Hellseherin gerecht. Sie hat, wie Czipra es prophezeit hat, tatsächlich von dem Versteck des Schatzes, den Barinkays Vater in der „Zigeunerburg“ verborgen hat, geträumt und enthüllt Barinkay nun dieses

---

<sup>422</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 42

<sup>423</sup> Ebd. S. 12

<sup>424</sup> Vgl. Strauß: Leben und Werk in Briefen und Dokumenten, S. 301

<sup>425</sup> Zit. nach: Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 69

<sup>426</sup> Ebd., S. 77

<sup>427</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 44

Geheimnis. „Ein Greis ist mir im Traum erschienen [...] / Im alten Turmgemäuer / Nur heben einen Marmorstein / Und reich wie Krösus wird er sein“<sup>428</sup>

Nachdem Barinkay den Schatz gehoben hat, ist es „just die alte Zigeunerin [...] die auf bürgerliche Mäßigung [pocht]“<sup>429</sup>. „Nützt den Reichtum klug und weise, / Daß ihr auch in späteren Tagen / Mit Behagen / Könnet sagen!“<sup>430</sup> Dies ist ganz und gar die Stimme der bürgerlichen Mehrheitsgesellschaft, die aus Czipra spricht. Dem tradierten Zigeunerstereotyp jedenfalls entspricht kleinbürgerliche Sparsamkeit prima vista nicht. Dabei scheinen Czipra und Saffi überhaupt keinen Wert auf weltlichen Besitz zu legen. „Doch mehr als Gold und Geld / Ist Lieb‘ mit Treu‘ gesellt“<sup>431</sup> lassen sie Barinkay mit lächelnd erhobenem Zeigefinger wissen und auch im Finale des ersten Akt ließen die beiden (gemeinsam mit Barinkay) die Parole „Nimmer macht uns Geld und Gold / Allein das Leben hold!“<sup>432</sup> verlautbaren, damals mit Bezug auf Zsupáns „Geld wie Heu“<sup>433</sup>. Die Zigeunerinnen lassen hier also doch einen Aspekt des Zigeunerstereotyps erkennen, denjenigen des besitzlosen Lebens der Zigeuner. Das stereotype Fremdbild der europäischen Majorität sieht die Zigeuner als Außenseiter, die weltlichen Besitz, Sparsamkeit und nachhaltiges Haushalten nicht für wichtig erachten und bewusst ein bürgerliches Leben ablehnen. Da sie, so nimmt man an, als Nomaden leben, sei ihnen jegliche Form von Besitz ein unwillkommener Ballast.

„In der nachreformatorischen Zeit bildet in Deutschland die angeblich bewusste Verweigerung eines christlichen, gottgefälligen Lebens durch die Zigeuner ein stärkeres Motiv, gegen sie vorzugehen als die Völkerverschiedenheit“<sup>434</sup>

Die zweite Szene des zweiten Aktes beginnt mit einer in Hinsicht auf das Zigeunerstereotyp interessanten Einleitung des Zigeuners Páli. Er ruft die Zigeuner zur Arbeit: „Vorbei ist die Nacht - / Der Tag ist erwacht! / Auf zur Arbeit“<sup>435</sup>. Die anschließende Regieanweisung gibt vor: „Es ist inzwischen Tag

---

<sup>428</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 44

<sup>429</sup> Klotz: Operette S. 37

<sup>430</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 47

<sup>431</sup> Ebd. S. 48

<sup>432</sup> Ebd. S. 41

<sup>433</sup> Ebd. S. 40

<sup>434</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner S. 66

<sup>435</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 48

geworden und die Sonne geht auf. Die Zigeuner kommen von allen Seiten“<sup>436</sup>. Die Konstruktion eines arbeitsamen und fleißigen Zigeuners, der mit Sonnenaufgang das Tagwerk beginnt, mag so gar nicht in das stereotype Fremdbild der Mehrheitsgesellschaft passen, geht man hier doch davon aus, die Zigeuner seien „ein zusammengelaufenes böses Gesindel, so nicht Lust zu arbeiten hat, sondern von Müßiggang, Stehlen, Huren, Fressen Sauffen, Spielen u.s.w. Proffession machen will.“<sup>437</sup> Das Stereotyp sieht das zigeunerische Leben als „Gegensatz zum Arbeitsethos und zur religiösen Pflichterfüllung der arbeitenden Stände“<sup>438</sup>, und deshalb ist es umso verwunderlicher, dass der Zigeunerstamm im *Zigeunerbaron* förmlich zu körperlichen Höchstleistungen aufläuft, wie der Eisenchor „Ja, das Eisen wird gefüge“<sup>439</sup> deutlich macht. Die Männer stellen, stereotypgetreu, Metallgegenstände her. Wie in Kapitel IV.5 schon erläutert wurde, waren die Romgruppen in Europa „gezwungen, sich Tätigkeiten zu suchen, die von der gehobenen Schicht nicht ausgeübt wurden. Unter allen Zigeunerberufen nimmt der des Metallhandwerks (Kesselschmied, Verzinner, Goldarbeiter, Klempner, Blechschmied, Emailleur, Schmelzarbeiter, Goldwäscher, Falschmünzer, Hufschmied) eine dominante Stellung ein.“<sup>440</sup> Der Beruf des Kesselflickers und Schmieds ist im stereotypen Fremdbild verankert. In der Operette stellen die Männer jedoch, obrigkeitshörig konstruiert, Waffen für den bevorstehenden österreichischen Erbfolgekrieg her („Doch wenn der Feind das Land bedroht [...] / Macht das Eisen immer härter, / Daß sie preisen uns're Schwerter“<sup>441</sup>). Die Frauen betätigen sich unterdessen mit der Herstellung von Musikinstrumenten, sie „spannen das Eisen / Zu Saiten aus Stahl, / Mögen sie preisen / Die Sonne – das Tal“<sup>442</sup>. Die gesamte Zigeunersippe ist jedenfalls fleißig am Werk, für die Waffenindustrie der Mehrheitsgesellschaft zu arbeiten. Tatsächlich sieht man sich spätestens hier mit der Tatsache konfrontiert, dass die Zigeuner des *Zigeunerbarons* domestizierte Außenseiter sind, die zwar den Anschein erwecken, frei und unabhängig von der Mehrheitsgesellschaft zu leben, tatsächlich aber von dieser völlig eingenommen und für ihre Zwecke

---

<sup>436</sup> S. Strauß/Schnitzer: *Der Zigeunerbaron*, S. 49

<sup>437</sup> Zit. nach: Hund: *Romantischer Rassismus*, S.15

<sup>438</sup> Bogdal: *Europa erfindet die Zigeuner*, S. 118

<sup>439</sup> Strauß/Schnitzer: *Der Zigeunerbaron*, S. 49

<sup>440</sup> Angermüller: *Zigeuner und Zigeunerisches in der Oper des 19. Jahrhunderts*, S. 146

<sup>441</sup> Strauß/Schnitzer: *Der Zigeunerbaron*, S. 49

<sup>442</sup> Ebd.

funktionalisiert sind.<sup>443</sup> Die Stereotype über sie werden in der Operettenhandlung trotzdem weiter verhandelt und abgerufen, so nicht zuletzt sogar der eskapistisch-romantische Bezug auf die angebliche Freiheit und Unabhängigkeit der Zigeuner (man denke hier wieder an die Verbindung Zigeuner – Natur). Interessant ist hierbei, dass gerade dieses Stereotyp schon innerhalb der Operette ad absurdum geführt wird, da die Zigeuner hier ja de facto in gesellschaftlichen Zwängen leben. Saffi erklärt den Arbeitseifer der Zigeuner Barinkay gegenüber lakonisch: „O der Zigeuner ist sehr geschickt und hängt mit Liebe an seiner Heimat!“<sup>444</sup>. Es scheint, als spräche Jókai aus ihr, um für die Zigeuner und ihre Integration in die ungarische Dominanzgesellschaft die Lanze zu brechen.

Die folgenden Szenen zwischen Zsupán und einigen Zigeunern und Zigeunerkindern ist wiederum vom Zigeunerstereotyp durchdrungen. Hier wird ausgebreitet, was bisher überraschender Weise nur in Nebensätzen angesprochen wurde: Am begabtesten ist der Zigeuner immer noch als Dieb. Die Szenen II. 3, 4 und 5 beschäftigen sich ausschließlich damit, wie Zsupán von einigen Zigeunern und Zigeunerkindern bestohlen wird. Auffällig ist allein das quantitative Ausmaß an Szenen, das hierfür aufgewendet wird. Der Zigeuner Mihály eröffnet die Szene 3 mit den Worten „Der große Schweineherr...ist mit seinem Wagen steckengeblieben! Da gib'ts Geld zu stehlen!“<sup>445</sup>. Anschließend wird Zsupán von Zigeunerkindern umringt. Diese: „(eilen Zsupán entgegen, empfangen ihn mit großem Geschrei, ihn anbetelnd): Schenk' mir was! Bitte! Bitte!“<sup>446</sup>. Stehlen und Betteln – die „Königdisziplinen“ der stereotypen Zigeunerbeschäftigung werden hier direkt zu Beginn der Szene angesprochen. Das Zigeunerstereotyp der europäischen Mehrheitsgesellschaft hat sich im vorangegangenen Jahrhundert verbindlich darauf geeinigt, dass jeder Zigeuner notwendig ein Dieb sein muss. Dieses Fremdbild findet hier nun unreflektiert Eingang in die Operettenhandlung.

„Es scheint, als würden Zigeuner und Zigeunerinnen nur geboren, um Diebe zu sein; ihre Eltern sind Diebe, unter Dieben wachsen sie auf; sie erlernen das Diebeshandwerk und werden schließlich mit allen Salben geschmierte Diebe. Die

---

<sup>443</sup> Vgl. Klotz: Operette S. 44

<sup>444</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 50

<sup>445</sup> Ebd. S. 51

<sup>446</sup> Ebd.

Lust am Stehlen ist ihnen so zur zweiten Natur geworden, daß nur der Tod sie davon abbringt.“<sup>447</sup>

Zum wiederholten Male wird die angeblich angeborene Faulheit des Zigeuners thematisiert, wenn die Zigeuner Zsupán nicht helfen wollen, seinen Wagen aus dem Morast zu ziehen<sup>448</sup>.

Die barfüßigen und halbnackten Kinder<sup>449</sup> tragen ebenso zur Konstruktion des stereotypen Fremdbildes bei wie der Kinderreichtum des Zigeuners Páli, der ein direkter Verweis auf die angeblich ausufernde Vermehrung der Zigeuner ist, die in der Vergangenheit mehrfach erforscht worden sein will<sup>450</sup>. Als die Zigeuner Zsupán am Ende der 5. Szene tatsächlich vollständig ausgeraubt haben, beschimpft dieser sie mit dem gängigen Repertoire von „Du Galgenvogel! Räuber! Mörder! Diebe!“<sup>451</sup>.

Die Regieanweisung zu II. 7 hält einen weiteren interessanten Aspekt bereit: Der Auftritt des Protagonisten-Paares wird mit der Anweisung „im Phantasiekostüm des Woiwoden. Saffi in entsprechendem Prachtkostüm“<sup>452</sup> versehen. Hier steht nun geradezu wörtlich, was die bisherigen Ausführungen schon vermuten ließen: in der Operette wird ausschließlich ein stereotypes Bild von Zigeunern verhandelt, das jeglichem Bezug zu real existierenden Romgruppen entbehrt und lediglich auf ästhetische Stilisierung ausgelegt ist. Ob je das Kostüm eines Woiwoden, sofern dieser in den vorangegangenen Jahrhunderten tatsächlich einmal als solcher in Erscheinung getreten ist, beschrieben wurde, sei dahingestellt, in der Operette jedenfalls wird es der Phantasie der AusstatterIn überlassen.

Kaum aufgetreten, müssen sich Saffi und Barinkay auch schon vor der normativen Sittlichkeit in Person von Conte Carnero und darüber hinaus der Zsupánschen Gruppe ihrer wilden Ehe wegen verantworten. Mirabella bemerkt, dass sie „Ja nun...nur nach Zigeunerart!“<sup>453</sup> verheiratet seien und auf Carneros Frage „Wer hat euch denn getraut?“<sup>454</sup> folgt von Saffi und Barinkay das

---

<sup>447</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 93

<sup>448</sup> Vgl. Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 51f

<sup>449</sup> Ebd. S. 52

<sup>450</sup> Vgl. Eulberg: Doing Gender and Doing Gypsy, S. 53

<sup>451</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 55

<sup>452</sup> Ebd.

<sup>453</sup> Ebd. S. 56

<sup>454</sup> Ebd.

Dompfaff-Duett Akt II Nr. 11. Wie oben schon erwähnt, sehen sie sich auch ohne sakramentale Kraft der Kirche als miteinander verheiratet. Der Dompfaff ersetzt „im Dom, der uns zu Häupten blaut“<sup>455</sup> den Priester, zwei Störche die Trauzeugen, und die Nachtigall besingt die Himmelsmacht „Liebe“.<sup>456</sup> Die Eheschließung findet außerhalb der Institution statt, was sie für die Mehrheitsgesellschaft nichtig, für die Zigeuner aber nicht minder bindend macht. Barinkay scheint sich also in die Gebräuche der Operettenzigeuner einzufinden und ist, den Anschein hat es zumindest, bereit, außerhalb der christlich geprägten, bürgerlichen Gesellschaft zu leben, „wenn er Saffi zur Gattin erklärt ohne den Segen der Kirche“<sup>457</sup>. Der christliche Religionsbegriff lässt die Gültigkeit der „Zigeunerehe“ nicht zu. Die Romgruppen in Europa nehmen zwar schon früh die Religion des Landes an, in welches sie einwandern, der herrschenden Residenzpflicht für Priester ist es jedoch geschuldet, dass sie auf ihren teilweise durch die Mehrheitsgesellschaft erzwungenen Wanderungen kein eigenes Priestertum ausbilden konnten. Der Zigeuner kann also nur in Abhängigkeit von den christlichen Normen der Mehrheitsgesellschaft getraut werden. Die eigene Form der Eheschließung, nämlich die, welche auf einer Übereinkunft der beiden Partner ohne christliches Ritual beruht, wird von der Dominanzgesellschaft nicht anerkannt und in der Operette als Stereotyp verhandelt. Dies findet sich unter anderem schon in der *Gitanilla* von Miguel Cervantes (s.o.).<sup>458</sup> Auch hier wird die Ehe zwischen Preciosa und Juan ohne christliches Ritual geschlossen, denn, so heißt es, „unsere freie, weitzügige Art kennt keine Ziererei und macht auch nicht viele Umstände“<sup>459</sup>.

Es folgen der Auftritt Graf Homonays und die Enthüllung von Saffis Herkunft im Finale des zweiten Akts. Homonays „Werberlied“ (12 ½)<sup>460</sup> ist vor allem für die Analyse der stereotypen Zigeunermusik in der Operette interessant. Homonay wirbt Ungarn wie Zigeuner für den österreichischen Erbfolgekrieg in Spanien. Die Zigeuner, wie oben schon erwähnt, dezidiert obrigkeitshörig, ziehen freudig mit den Husaren mit, als sei im Krieg die soziale Gleichstellung zwischen den ethnischen Gruppen grundlegend gewährleistet. Interessant ist allerdings, dass

---

<sup>455</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 56

<sup>456</sup> Vgl. ebd.

<sup>457</sup> Klotz: Operette S. 43

<sup>458</sup> Vgl. Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 95

<sup>459</sup> Ebd.

<sup>460</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 61

im Zuge der Zwangsassimilierung der Romgruppen unter der Herrschaft Maria Theresias (also der Zeit der Operettenhandlung) gesetzlich geregelt wurde, dass „die körperlich tauglichen Jungen über sechzehn Jahren zum Militär eingezogen“<sup>461</sup> wurden. In der historischen Realität mussten also ohnehin schon viele Roma Militärdienst leisten – in der Wiener Operette gehen sie freiwillig und ziehen Arm in Arm mit der Mehrheitsgesellschaft ins Feld. Zunächst klagt jedoch Carnero, unterstützt von Zsupán und seiner Sippe, Barinkay und Saffi der Sittenlosigkeit an: „Er hat trotz meiner Einsprache diese Zigeunerdirne heimgeführt!“<sup>462</sup> und „Dieser Mann lebt mit dieser Zigeunerin in unerlaubter Ehe“<sup>463</sup> sind Carneros Kommentare über die „Zigeunerehe“. „Dass Zigeunerinnen öffentlichen Dirnen gleichzusetzen sind“<sup>464</sup>, ist Teil des stereotypen Denkens der europäischen Mehrheitsgesellschaft über Zigeuner. Dass jede Zigeunerin eine Dirne ist oder sein kann, ist für das Zigeunerstereotyp genauso sicher, wie dass alle Zigeuner stehlen. Carnero präsentiert hier also einmal mehr das stereotype Fremdbild, das die bürgerliche Gesellschaft abrufte. Dass er die Ehe als „unerlaubt“ bezeichnet, schließt sich den oben gemachten Ausführungen an.

Nachdem die Zsupán'schen Damen die Zigeuner noch einmal ausführlich als „Diese Strolche“<sup>465</sup> (Arsena) und „Dirnen, Schurken, Diebe!“<sup>466</sup> (Mirabella) beschimpft haben, enthüllt Czipra, der die Diffamierungen zu viel werden, Saffis wahre Herkunft: Sie ist die Tochter des „letzten Paschas im Ungarland“<sup>467</sup>, desjenigen, dem Barinkays Vater dereinst half, die Kriegskasse in seinem (mittlerweile verfallenen) Schloss zu verstecken.

Was nun folgt, ist eine gängige Variante zur Auflösung einer Handlung, in der sich ein Nichtzigeuner und eine Zigeunerin ineinander verlieben. Letztere wird unvermittelt, wie von einem Deus ex machina rehabilitiert – es stellt sich heraus, dass sie gar keine „echte“ bzw. keine „genuine Zigeunerin“ ist. Dasselbe Schema findet sich auch in der schon häufig zitierten *La gitanilla* von Cervantes. Ebenso wie Saffi hat sie

---

<sup>461</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 169

<sup>462</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 65

<sup>463</sup> Ebd.

<sup>464</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 94

<sup>465</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 67

<sup>466</sup> Ebd.

<sup>467</sup> Ebd. S. 68

„Ehre [...] durch Geburt erworben, ein Gut, das durch das ‚Zigeunerleben‘, das Gegenteil des von Überwachung und Einsperrung charakterisierten Lebens eines adligen Mädchens der Zeit [vgl. hier: Arsena], nicht verloren geht.“<sup>468</sup>

Hier sind die Umstände, wie Preciosa zu den Zigeunern kam, jedoch ein bisschen brutaler als in der Operette – sie wurde geraubt.<sup>469</sup> Dies passt jedoch weder Jókai noch Schnitzer ins literarische Konzept, würde es doch ein sehr negatives Licht auf die Sympathieträgerin Czipra werfen. Das Zigeunermädchen zu rehabilitieren, möchte man jedoch für die Handlung beibehalten, und so wird Saffi kurzerhand zum Pflegekind, das der letzte Pascha offenbar während seiner Flucht zurückgelassen hat und das dann (warum auch immer) ausgerechnet der Zigeunerin Czipra zur Aufzucht zugekommen ist. Saffi ist nun also plötzlich ein Fürstenkind und Barinkay sieht sich vor lauter maskulinem Ehrgefühl dazu genötigt, ihr zu entsagen, da er sich ihr gegenüber nicht mehr standesgemäß fühlt: „Der armen Zigeunermaid / War mein Herz geweiht, / Euch zu begehren, darf ich nimmer wagen, / Dem Fürstenkind muss ich entsagen!“<sup>470</sup>. Scheinbar hat die Affäre mit Arsena im ersten Akt, bei der Barinkay ja auch schon als nicht standesgemäß verzichten musste, einen so starken Eindruck auf ihn gemacht, dass er nun freiwillig verzichtet. Saffi, der ehemaligen Zigeunerin, der Frau, wird erneut jegliche Entscheidungsgewalt genommen. Sie wollte weder Fürstenkind werden noch will sie, dass Barinkay deshalb auf sie verzichtet. Sie wird rigoros fremdbestimmt, sowohl von der konstruierten Männlichkeit als auch durch das konstruierte Zigeunerstereotyp, was sie jetzt, wo sie ja keine Zigeunerin von Geburt mehr ist, immer noch der patriarchalen Mehrheitsgesellschaft unterwirft. Auch Barinkays Einstellung ihr gegenüber scheint fragwürdig. Drei musikalische Nummern zuvor hatte er noch im Dompfaff-Duett seine von Carnero angefochtene Zigeunerehe inbrünstig verteidigt. Im zweiten Finale scheint er nun allzu schnell und denkbar unsentimental zu entsagen, was durchaus den Eindruck erwecken könnte, dass es ihm jetzt gar nicht mehr so unlieb ist, dass die Zigeunerehe keine sakramentale oder gesetzliche Bindung bedeutet und er sie kurzer Hand wieder auflösen kann, um mit Homonay in den Krieg zu ziehen. Es drängt sich die Vermutung auf, dass er nun, wo ihm die Möglichkeit geboten wird, heldenhaft für sein Vaterland zu

---

<sup>468</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 94

<sup>469</sup> Vgl. ebd. S. 93

<sup>470</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 69

kämpfen, seine eigene Ehe genauso wenig ernstnimmt, wie Carnero, Zsupán und die übrigen Angehörigen der Dominanzgesellschaft.

Der dritte Akt spielt in Wien und gehört auch fast ausschließlich der bürgerlichen Wiener Gesellschaft. Ein Laternenbub bejubelt in der ersten Szene „die ungarischen Zigeuner, die diesmal die besten Husaren abgegeben haben“<sup>471</sup>, auftreten werden diese allerdings erst zum Ende des Aktes, und zwar zusammen mit Barinkay, Ottokar und anderen Husaren, und mit ihnen wie aus einer Kehle einen Geschwindmarsch singen, in dem sie davon berichten, wie gerne sie in der Schlacht für Österreich gekämpft haben. Dem Zigeunerstereotyp entspricht dies nicht, dafür aber vielleicht Jókais Absicht zu vermitteln, dass Angehörige der Romgruppen ebenso patriotisch für die Sache des Landes, in dem sie leben, kämpfen würden, wenn man sie nur integrierte.

Barinkay hat sich die Achtung und Freundschaft Zsupáns erworben („euch hat er die Ehre des Landes gerettet – mir aber (*gerührt*) das Leben!“<sup>472</sup>) und führt jetzt seinerseits sogar Arsena und Ottokar zusammen. Das Operettenlibretto steuert zielstrebig auf ein Happy End hin, der Krieg hat scheinbar alle Differenzen vergeben und vergessen gemacht, und da Barinkay ja eigentlich ohnehin ein Nichtzigeuner ist, fällt die Generalversöhnung auch leichter. Im weiteren Sinne auch für Jókais Anliegen, ein positives Bild von den Zigeunern zu entwerfen, denn sowohl Barinkay als auch Saffi, beide keine „genuinen“ Zigeuner, entscheiden sich nun „freiwillig“ für ein Leben als Zigeuner. Er mit der Aussage „meinen braven Zigeunern, ihrem Mut, ihrer Hingebung, ihrer Treue danke ich alles, darum bin und bleibe ich, so lang ich lebe, der Zigeunerbaron!“<sup>473</sup>. Saffi lässt eine ebensolche Entscheidung (nämlich das Zigeunermädchen zu bleiben) vermuten, als sie, kurz vor Ende, ihren Wiederauftritt mit ihrem Zigeunerlied untermalt und die Anwesenden noch einmal wissen lässt: „Reich ihm die Hand. / Vertraue dem Zigeuner, / Wo er erscheint, / Da kommt er als Freund“<sup>474</sup>. Es hat den Anschein, als hätten sich die beiden Nichtzigeuner dafür entschieden, als Streiter für die Rechte der Zigeuner einzutreten, was zunächst sehr hehr erscheinen mag, jedoch den unangenehmen Beigeschmack hat, dass, selbst wenn sie weiter „zigeunerisch“ bzw. als Zigeuner leben wollen, dieses Leben ein

---

<sup>471</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 79

<sup>472</sup> Ebd. S. 88

<sup>473</sup> Ebd. S. 91

<sup>474</sup> Ebd. S. 92

Aus-Leben des Zigeunerstereotyps ist, wie beispielsweise Freiheit und Unabhängigkeit, Naturverbundenheit etc. Sie entscheiden sich also bewusst für eine Zukunft nach dem Motto „Lustig ist das Zigeunerleben, faria faria ho“<sup>475</sup>, was jedoch in der Konsequenz ein Weitertradieren des romantischen Zigeunerstereotyps, der „Zigeunerromantik“, des 19. Jahrhunderts bedeutet.

Die Recherche im Original-Libretto zu *Der Zigeunerbaron* hat ergeben, dass das Libretto in den weitesten Teilen demjenigen der heutigen Aufführungspraxis entspricht. Dies ist besonders in Hinsicht auf die Tradierung des Stereotyps in der Operette von Bedeutung. Ist die Werkgeschichte bei Operetten aufgrund von Textänderungen, Einschüben, Strichen, Zensurfassungen, Überlieferungsschwierigkeiten etc. stets schwierig nachzuvollziehen, so wird deutlich, dass sich im Hinblick auf das Zigeunerstereotyp im *Zigeunerbaron* bis zu heutigen Tage keine eklatanten Änderungen vollzogen haben und der Zigeuner auf der Bühne heute noch (zumindest textuell) genauso dargestellt wird wie zur Zeit der Uraufführung anno 1885.

Ein Unterschied, der bei der Analyse augenfällig wurde, findet sich im Schluss des Finale II (Nr. 13), ist aber nicht aussagekräftig genug, um daran eine deutliche Veränderung im Umgang mit dem Text des *Zigeunerbaron* in der Werkgeschichte auszumachen. Hier teilt sich (Vgl. Abb. 1) der Schlusschor in den Chor der Soldaten und den Chor der Zigeuner, wobei letzterer singt „O voll Fröhlichkeit / Nach dem Kampf und Streit / Zieh'n auch wir in die / lust'ge Kaiserstadt ein“<sup>476</sup>, während der Chor der Soldaten parallel dazu die Einmaligkeit der Kaiserstadt preist. Die explizite Aufteilung in den Chor der Mehrheitsgesellschaft (Soldaten) und der Marginalgruppe (Zigeuner), welche in der Abbildung ersichtlich wird, ließe auf intertextueller Ebene die Interpretation zu, dass die Gruppe der Zigeuner erst nach dem „Kampf und Streit“ in die Zivilisation einziehen darf. Im heute gängigen Libretto beendet dieser „Allgemeine Schlusschor“ den ersten von zwei möglichen Aktschlüssen, die offeriert werden. Wie aus Abb. 2 ersichtlich wird, sind hier der Chor der Soldaten und der der Zigeuner nicht mehr explizit voneinander getrennt.

---

<sup>475</sup> Deutsches Volkslied aus dem 19. Jahrhundert, in dem das „Zigeunerleben“ stereotyp verherrlicht wird.

<sup>476</sup> Vgl. Abb. 2

### Allgemeiner Schluß-Chor.

#### Soldaten und Zigeuner.

So voll Fröhlichkeit Gibt es weit und breit Keine Stadt wie die Kaiser- stadt, keine so fein, Wo so frisch und kühn Flotte Weisen sprüh'n, Dich erfüllt ach die Lust, nach Gesang, Weib und Wein, Wo bei Lichterglanz, Und Gesang und Tanz Uns in Lust und in Jubel die Nächte vergeh'n, Wo die Rebe blüht Und heiß die Liebe glüht, Wo alle Menschen das Leben versteh'n!	O voll Fröhlichkeit Nach dem Kampf und Streit Zieh'n auch wir in die lust'ge Kaiserstadt ein, Wo so frisch und kühn Flotte Weisen sprüh'n, Dich erfüllt ach die Lust, nach Gesang, Weib und Wein, Wo bei Lichterglanz, Und Gesang und Tanz Uns in Lust und in Jubel die Nächte vergeh'n, Wo die Rebe blüht Und heiß die Liebe glüht, Wo alle Menschen das Leben versteh'n!
--	--

(bis zum Schluß des Walzers).

#### Actus II.

477

Abb. 1: Chor Finale II. Strauß, Schnitzer: *Der Zigeunerbaron* (1885)  
S. 48

#### Chor der Soldaten und Zigeuner:

So voll Fröhlichkeit  
Nach dem Kampf und Streit  
Ziehn auch wir in die lustige Kaiserstadt ein,  
Wo so frisch und kühn  
Flotte Weisen sprüh'n;  
Dich erfüllt ach die Lust nach Gesang, Weib  
und Wein,  
Wo bei Lichterglanz  
Und Gesang und Tanz  
Uns in Lust, ja im Jubel die Nächte vergehn,  
Wo die Rebe blüht  
Und heiß die Liebe glüht  
Und alle Menschen das Leben verstehn.

Abb. 2: Chor Finale II. Strauss, Schnitzer: *Der Zigeunerbaron* (1948)  
S. 74

478

<sup>477</sup> Strauß, Johann/Mór Jókai/Ignatz Schnitzer: *Der Zigeunerbaron*. Operette in drei Acten. Leipzig: A. Crantz, o.J. S. 48

<sup>478</sup> Strauß/Schnitzer: *Der Zigeunerbaron*, S. 74

Der Vergleich des heute gängig verwendeten Librettos mit dem Uraufführungslibretto machte deutlich, dass die Fassungen in Hinsicht auf das Zigeunerstereotyp nur minimal divergieren. Hauptsächliche Stereotype, die in der Operette angesprochen werden, bleiben gleich und werden bis in die heutige Aufführungspraxis tradiert.

### **X.1.3 Konstruktion des Zigeunerstereotyps in *Der Zigeunerbaron* - Analyse der Musik**

Die Musik Johann Strauß' lässt einige Bezüge zu den in IV. gemachten Ausführungen über die sogenannte „Zigeunermusik“ zu. Eine detaillierte Analyse des Notentextes, die sich musikologisch mit der Thematik des stereotypen Musikgebrauchs auseinandersetzt, kann hier nicht gegeben werden, wäre jedoch ein spannendes Forschungsgebiet. Der Bedeutungszusammenhang der „Zigeunermusik“ beruht, wie in IV. schon erläutert wurde, nicht auf der tradierten Folklore der Romgruppen in Europa, sondern stellt vielmehr ein Konglomerat aus ungarischer bzw. südosteuropäischer Volksmusik dar, die, da sie häufig von Roma musiziert wurde, ab dem 18. Jahrhundert mehr und mehr als „Zigeunermusik“ titulierte wurde. Diese Fremdzuweisung durch die Mehrheitsgesellschaft entspricht der Problematik der Konstruktion des Zigeunerstereotyps in Europa. Bestimmte Musikinstrumente, wie die Geige, das Cymbal oder auch das Tárógató wurden in diesem Zusammenhang ebenfalls mit dem „Zigeunerischen“ attribuiert. Das Repertoire der Wiener Operette bzw. deren Musik, zur Illustration von Exotischem, belief sich auf die wichtigen Faktoren Quint- und Quartparallelen, „charakteristische“ Intervalle, Borduneffekte, „charakteristische“ Instrumentation, Ganztonleiter, Pentatonik und „Zigeunermoll“.<sup>479</sup>

Die Verwendung von „Zigeunermusik“ in der Wiener Operette hängt einerseits mit den sozialen und gesellschaftlichen Strukturen des multiethnischen Vielvölkerstaats zusammen und andererseits mit dem Hang des 19. Jahrhunderts zum Exotismus.

---

<sup>479</sup> Vgl. Glanz: Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette, S. 82f

Musikalische Exotismen wurden vor allem als *Couleur locale*, aber auch als eskapistische Sehnsucht nach dem Fremden, Freien in die zeitgenössische Musik integriert.

„Die musikalische Exotik des 19. Jahrhunderts hat einen Vorrat an derartigen ‚musikalischen Versatzstücken‘ entwickelt, die immer dann zum Einsatz kommen, wenn es gilt, das ‚Fremde‘, ‚Ferne‘, ‚Ungewöhnliche‘, jedenfalls das ‚Exotische‘ zu beschreiben.“<sup>480</sup>

Diese „Versatzstücke“ variierten nicht sonderlich, ja mehr noch, es wurden dieselben Stilmittel für die Darstellung und Illustration unterschiedlicher „exotischer Räume“, Ethnien und Kulturen verwandt. „Die Wiener Operette [...] übernahm das Faszinosum der Exotik unreflektiert und schwelgte in Exotismen aller Art.“<sup>481</sup>

In Hinsicht auf den *Zigeunerbaron* können entsprechende Erkenntnisse gewonnen werden. Sowohl die Komponente des Exotismus als auch die der ethischen Varietät im Vielvölkerstaat, die eine Vermischung der verschiedensten nationalen Folkloren bedingte, sind hier von Bedeutung.

„Der Zigeunerbaron‘ [entwirft], im Gegensatz zu der politischen Realität, ein durchaus positives, sympathisches Bild von Ungarn und seinen multiethnischen Bewohnern, wozu die in Wien bereits beliebte, feurige Musik, Csárdás und Verbunkos, das ihre [...] beitrug.“<sup>482</sup>

Der Csárdás und der Verbunkos sind auch diejenigen Musikelemente, die im *Zigeunerbaron* als zigeunerisch erkannt wurden bzw. werden. Dies ist ebenfalls auf die in IV. beschriebene Zuordnung der Musikstile zur ungarischen Volksmusik und daraus folgend zum Stereotyp der „Zigeunermusik“ zurückzuführen. Die magyarisches-zigeunerischen Klänge werden von Strauß mit traditionellen Operettenrhythmen wie Walzer, Geschwindmarsch etc. verbunden. Schon die Ouvertüre „kreuzt ganz pointiert schwermütige Weisen in Zigeunermoll und dahinfegende Csárdásläufe mit geschmeidigen Walzerrhythmen“<sup>483</sup>. Diese

---

<sup>480</sup> Glanz: Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette, S. 82f

<sup>481</sup> Ebd. S. 82

<sup>482</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 79

<sup>483</sup> Klotz: Operette, S. 37

„Csárdásläufe“ sind zunächst in Saffis (als, nota bene, „Zigeunerlied“<sup>484</sup> bezeichnetem) „So elend und so treu“ (I. Nr. 6) herausragend immanent. Das Lied teilt sich nach dem klassischen Csárdás-Schema in „die aufeinander bauenden Teile ‚Langsam‘ und ‚Schnell‘“<sup>485</sup>. Die Temposteigerung ist zwar nicht so markant wie etwa in Rosalindes „Klänge der Heimat“ aus der *Fledermaus*, dennoch merklich vom Andante con moto im ersten zum Allegretto im zweiten Teil.

„Die Tanzenergien des Csárdás fängt sie [Saffi] auf und macht daraus einen zunächst verhaltenen, dann immer heftigeren Pas de deux zwischen Singstimme und lebhaftem Orchester. Das an- und ab- und anschwellende Tempo, zusammen mit harmonischen Umschwüngen, entwirft einen Spannungsbogen, der den Adressaten Barinkay in Bann schlägt: aufsteigend aus grollendem d-Moll-Andante, gipfelnd im Allegretto, das zwischen D-Dur und Zigeunermoll changiert.“<sup>486</sup>

Der Csárdás bleibt in der Operette „bestimmend für das Bild der ungarischen Zigeuner-Musik, wird von Komponisten wie J. Strauss oder Lehár (noch 1930) stilisiert“<sup>487</sup>.

Interessant in Hinsicht auf die Zitate von Zigeunermusik sind die onomatopoetischen Einwüfe Saffis in ihrem Lied „So elend und so treu“ (I. Nr. 6) wie „Dschingrah-Dschingrah“<sup>488</sup> und „Trian-triandavar“<sup>489</sup>, ferner auch „Heija!“<sup>490</sup>. Wie schon im vorangegangenen Kapitel über die Stereotypisierung der „Zigeunermusik“ ausgeführt werden konnte, gehören „zur traditionellen Zigeunervolksmusik in Ungarn [...] keine Musikinstrumente“<sup>491</sup>. Sie ist eine Vokalmusik, bei der von dem Vortragenden bzw. von begleitenden Musizierenden die „Musikinstrumente mit dem Mund“<sup>492</sup> imitiert werden. Mundbaß und Wirbeltechnik (*pergetés* genannt, beschreibt eine Aneinanderreihung von zusammenhangslosen Silben) begleiten sowohl Tanz- als auch langsame Musik. Das „Dschingrah“ könnte als Imitation der Zimbeln bzw. der Tschinellen interpretiert werden, Instrumente, die zur klassischen

---

<sup>484</sup> Strauß, Johann/Ignatz Schnitzer/Alfred Oelschlegel: Der Zigeunerbaron. Operette in drei Akten. Klavierauszug. Leißbzug: Aug. Cranz, 1909

<sup>485</sup> Tari: Grundlagen und Struktur der frühen und späten Verbunkos, S. 62

<sup>486</sup> Klotz: Operette, S. 44

<sup>487</sup> Gulda: Haydn alla Zingarese – Zingarese á la Haydn, S. 157f

<sup>488</sup> Strauß/Schnitzer: Der Zigeunerbaron, S. 27

<sup>489</sup> Ebd.

<sup>490</sup> Ebd.

<sup>491</sup> Ebd. S. 34

<sup>492</sup> Ebd.

Besetzung der stereotypen Zigeunermusik gezählt werden. Das „Triandavar“ kann ebenso als Imitation eines Instrumentes gelesen werden, etwa des Triangels o.ä., der Ausruf „Heija“ am Ende der Strophen nimmt außerdem Bezug auf die „traditionelle“ Zigeunermusik. Bálint Sárosi merkt in seiner Studie *Zigeunermusik* an, dass „Ausrufe wie *hej, hejde, no de, jaj* usw. [...] ein charakteristisches Attribut des Vortrags langsamer Lieder“<sup>493</sup> sind. Des Weiteren führt Sárosi aus, dass „Ornamentik [...] für die Zigeunervolksmusik nicht besonders charakteristisch“<sup>494</sup> ist und „verhältnismäßig selten [vorkommt, zumindest] keineswegs häufiger als beim Durchschnitt der alten ungarischen Volkslieder“<sup>495</sup>.

Saffis Lied weist sie dezidiert der Gruppe der „Bühnenzigeuner“ zu. So stereotyp wie ihre Figur konstruiert ist, erscheint auch in musikalischer Hinsicht ihr Lied.

“Die rauhe Moll-Melodie (Nr.6), in stark variierendem Tempo vorgetragen, läßt nach den klirrenden Koloraturen Arsenas (Nr.5) einer andere Welt erstehen. [...] die musikalische Charakterisierung weist ihr keine Individualität zu, sondern betont Saffis Zugehörigkeit zur Welt der Zigeuner.“<sup>496</sup>

Volker Klotz gibt in seinem Buch *Operette* an, dass „dieses Lied [...] die Bühnenzigeuner so eindringlich in deren eigenem Idiom heraufbeschwört“<sup>497</sup>. Wenn damit gemeint ist, dass es ausschließlich der „Bühnenzigeuner“ ist, also das stereotype Bild eines Zigeuners, der in dem Idiom Csárdás heraufbeschworen wird, so ist diese Aussage durchaus passend. Der Csárdás ist und war nie die traditionelle Musik der Romgruppen, er wurde nur dem Zigeunerstereotyp hinzugefügt, als im späten 18. und weiter im 19. Jahrhundert in Ungarn die sogenannten Zigeunerkapellen entstanden<sup>498</sup>, welche die magyarische Folklore musizierten.

Das „Werberlied“ (Nr. 12 ½)<sup>499</sup> stellt eine weitere interessante musikalische Konstruktion dar. Beginnend als klassischer Verbunkos, der traditionelle ungarische Werbungstanz für das Anwerben von Soldaten<sup>500</sup>, geht er vom

---

<sup>493</sup> Sárosi: *Zigeunermusik*, S. 25

<sup>494</sup> Ebd.

<sup>495</sup> Ebd.

<sup>496</sup> Linhardt, Marion: *Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*. Tutzing: Hans Schneider, 1997. S. 220

<sup>497</sup> Klotz: *Operette*, S. 44

<sup>498</sup> Sárosi: *Die Anfänge der ungarischen Zigeunerkapellen*, S. 25

<sup>499</sup> Strauß/Schnitzer: *Der Zigeunerbaron*, S. 61

<sup>500</sup> Tari: *Grundlagen und Struktur der frühen und späten Verbunkos*, S. 40f

anfänglichen Tempo di marcia moderato im zweiten Teil in das als Csárdás bezeichnete Allegretto über. Damit werden die beiden häufigsten Musikstile der stereotypen „Zigeunermusik“ aneinandergehängt, um die Soldatenwerbung zu illustrieren. Auch hier ist das Stereotyp auf der Bühne wieder weit von der Alltagswirklichkeit der Marginalgruppe entfernt, denn in realitas wurden Roma-Musiker „willkürlich aufgegriffen, damit sie beim Anwerben jederzeit zur Hand sind“<sup>501</sup>. Von freiwilliger, patriotischer Begeisterung für die Sache des Vaterlandes kann hier, im Gegensatz zu den Zigeunern auf der Operettenbühne, nicht die Rede sein.

Die „Bühnenzigeuner“ sind musikalisch sehr angepasst, geradezu domestiziert gezeichnet. Der „Eisenchor“ (II. Nr.10) gibt mit seinem braven, einheitlichen Rhythmus ein beschauliches Bild der arbeitenden Zigeuner.

„Damit empfehlen sie sich, im doppelten Sinn, als ordentliche Handwerker. Überaus taktvoll den Hammer schlagend, disziplinieren sie sich selbst: am Eisen, das – ‚froh und bang / kling und klang‘ – gegen den dräuenden Feind des Reiches zurechtzuklopfen ist.“<sup>502</sup>

Ob dies Jókais Einfluss war, der die Zigeuner als brav arbeitende Mitbürger der Mehrheitsgesellschaft in Szene gesetzt sehen wollte, sei dahingestellt, interessanter ist in diesem Zusammenhang eine Aussage, die Klotz in seinem Operetten-Buch trifft:

„Mit den selbstbewussten, unbändigen, ordnungswidrigen Außenseiterhorden der Offenbachiade haben Strauß' Zigeuner kaum etwas gemein: mit den vergnügten Banditen und Piraten, Höllenteufeln und Schmugglern, Bettlern und Bohémestreunern“<sup>503</sup>

Bezugnehmend auf die Überlegungen zur Konstruktion und Funktion des Zigeunerstereotyps muss diese Aussage kritisch betrachtet werden, da sie (im Gesamtkontext) das Ausbleiben des Stereotyps an dieser Stelle bemängelt. Klotz hätte offenbar lieber selbstbewusste, unbändige, ordnungswidrige und damit vollkommen stereotype Zigeuner auf der Bühne gesehen. Mag das Bild, das Strauß, Jókai und Schnitzer hier entwerfen, auch ebenso realitätsfern sein, es ist

---

<sup>501</sup> Tari: Grundlagen und Struktur der frühen und späten Verbunkos, S. 41

<sup>502</sup> Klotz: Operette S. 45

<sup>503</sup> Ebd.

jedoch in diesem Fall einmal keine Verhandlung des über Jahrhunderte tradierten Zigeunerstereotyps.

Die Musik von Strauß' Operette bleibt im Ganzen von Stereotypen und Moden, vor allem des 19. Jahrhunderts, nicht unbeeinflusst. Im multiethnischen Meltingpot Wien war der Komponist natürlich mit den verschiedensten Musikstilen konfrontiert, auch in Budapest dürfte er Inspiration gesammelt haben, es ist jedenfalls ein Konglomerat der musikalischer Varietät des Vielvölkerstaates, was die Partitur des *Zigeunerbaron* präsentiert. Dass die traditionelle Musik der Romgruppen jedoch nicht der ungarischen „Zigeunermusik“ entsprach, in der Operette aber trotzdem mit ihr gleichgesetzt wurde, macht den *Zigeunerbaron* zu einem Kunstwerk, das Zigeunerstereotype bis in die Gegenwart tradiert.

#### **X.1.4 Fazit: Der Zigeunerstereotypbaron**

Am Beispiel der Operette *Der Zigeunerbaron* von Johann Strauß und Ignatz Schnitzer, basierend auf eine Novelle von Mór Jókai, konnte gezeigt werden, in welchem Ausmaß die Wiener Operette vom Zigeunerstereotyp der europäischen Mehrheitsgesellschaft infiltriert war. Es ist nicht die Absicht dieser Arbeit, dem Komponisten bzw. Librettisten auf irgendeine Art und Weise rassistische Absichten zu unterstellen. Es konnte jedoch erläutert werden, dass die Stereotype so fest im gesellschaftlichen und kulturellen Repertoire des 19. Jahrhunderts verankert waren, dass sie quasi unbemerkt in die Operettenhandlung einfließen. Der *Zigeunerbaron* ist reich an kolorierenden Exotismen, die den eskapistischen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts geschuldet sind. Hierbei ist unter anderem das Bild des Zigeuners ein gemeingültiger Code für das Fremde, Exotische. Ernst Krenek urteilt scharf über die exotistischen Tendenzen in der Wiener Operette:

„Die Sentimentalität kündigt sich an und jene unappetitliche folkloristische Hochnäsigkeit, die sich angewöhnte, die nichtdeutschen Völker der Monarchie als kuriose und lächerliche Exoten, gut genug für die Taddädklischees der Operette, zu betrachten, wovon wir heute noch die Folgen zu büßen haben.“<sup>504</sup>

---

<sup>504</sup> Stegmann: Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet..., S. 188

Das Sujet, das Jókai Strauß vielleicht in der Absicht vorschlug, den Romgruppen Aufmerksamkeit und Akzeptanz in der Gesellschaft des Vielvölkerstaats zu verschaffen, wird in Schnitzers Libretto in stereotype Fremdbilder transkribiert, welche die gesellschaftlich etablierten Codes, denen sie entstammen, rückbestätigen.

Die Schwierigkeit der Thematik liegt außerdem im (angeblichen) Gegensatz zwischen Marginalgruppe und Mehrheitsgesellschaft, der gerade im *Zigeunerbaron* explizit hervorgehoben wird. Die Argumentation sozialer und kultureller Gegensätze mit der ethnischen Herkunft ist insofern kritisch, als sie rassistische Tendenzen befördert und im Bewusstsein der Gesellschaft verankert. Besonders die Tatsache, dass Saffi von Beginn der Operette an nicht umfassend dem Bild der stereotypen Zigeunerin entspricht, bestätigt die ethnologische These, dass die stereotypen Eigenschaften der Zigeuner ihnen „im Blut liegen“ und sich nur bei „genuinen“ Zigeunern zeigen. Saffi ist keine „echte“ Zigeunerin, sondern ein von Zigeunern aufgezogenes Mitglied der Mehrheitsgesellschaft. Die Zigeuner im *Zigeunerbaron* bleiben letztendlich dem Wohlwollen der Mehrheitsgesellschaft ausgeliefert. Die Bilder, die hier vermittelt werden, zeichnen ein eindeutiges Bild des Zigeuners und es entspricht nahezu passgenau demjenigen, was in Europa schon seit dem 15., insbesondere aber seit dem 19. Jahrhundert explizit in Kunst, Literatur und Musik tradiert wird.

## **X.2. Zigeunerliebe (Franz Lehár/Alfred Maria Willner und Robert Bodanzky)**

### **X.2.1 Entstehung und Hintergrund**

In der Spielzeit 1909/10 kamen in Wien mit dem *Fürstenkind* (Johann Strauß Theater, 7. Oktober 1909), dem *Graf von Luxemburg* (Theater an der Wien, 12. November 1909), und *Zigeunerliebe* (Carltheater, 08. Januar 1910) drei Operetten Lehárs zu Uraufführung, alle drei überaus erfolgreich. Das Duo Willner/Bodanzky, welches schon das Libretto zum zwei Monate zuvor gefeierten Erfolg<sup>505</sup> beisteuerte, lieferte für die *Zigeunerliebe* einen Stoff, der sich deutlich von Lehárs bisher behandelten Sujets unterschied.

---

<sup>505</sup> Frey, Stefan: Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik. In: *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Hg. Bayersdörfer, Hans-Peter / Dieter Borchmeyer / Andreas Höfele. Bd. 12. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995. S. 74

„Da er nach eigenem Bekunden der Verinnerlichung mit Opernmitteln, d.h. mit den beschriebenen Klangwirkungen, da kommen mußte, ‚wo es die Handlung forderte‘, läßt sich die Wahl immer gewagter Stoffe nur mit seiner kompositorischen Ambition in Verbindung bringen.“<sup>506</sup>

Die Handlung, in deren Zentrum wie auch beim *Zigeunerbaron* die Gegenüberstellung von „freiem Zigeunerleben“ und etabliertem Bürgertum steht, „folgt [...] dem Muster eines biedermeierlichen Besserungsstückes, in dem [...] der Held durch den Wahrtraum seiner Sehnsüchte desillusioniert wird“<sup>507</sup>. Hier ist es die Bojarentochter Zorika, die, nachdem sie den sie beengenden gesellschaftlichen Zwängen entfliehen wollte, im Traum geläutert wird und sich daraufhin den normativen Prinzipien ihres familiären Umfelds unterwirft.

Doch auch musikalisch wagt Lehár hier einiges mehr als bei den vorgegangenen Werken und bewegt sich schon 1910 hart an der Genrengrenze zwischen Oper und Operette.

„Kaum eine zweite Partitur des Komponisten ist melodisch so erfinderisch, harmonisch so verwegen, klanglich so farbenreich wie die der *Zigeunerliebe*. Kaum eine zweite entwirft so vielfältig, unermüdliche Rhythmen.“<sup>508</sup>

In Hinsicht auf die Konstruktion und Funktion des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette soll hier schon vorweggenommen sein, dass durchaus ein gesellschaftlicher Wandel an den Forderungen des Publikums abzulesen ist, vergleicht man den *Zigeunerbaron* mit der *Zigeunerliebe*. „Die Sujets der Operetten apostrophieren [...] jene sozialen und politischen Tagesthemen, von denen der Alltag des neuen nachliberalen Bürgertums erfüllt war“<sup>509</sup> einzig mit dem Unterschied, dass nach wie vor ein stereotypes Bild von Zigeunern gezeichnet wurde und nicht ein Bild von Romgruppen, das in der Alltagswelt der Mehrheitsgesellschaft de facto präsent war. Dies liegt unter anderem in dem Paradigmenwechsel begründet, den die Wiener Operette in der Ära nach 1900 vollzieht.

---

<sup>506</sup> Frey: Franz Lehár, S. 74

<sup>507</sup> Ebd. S. 75

<sup>508</sup> Klotz: Operette S. 500

<sup>509</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 78

„Dieser Übergang von politisch brisanten Outsidern wie Schmugglern oder Zigeunern zu unpolitischen, in private Liebesangelegenheiten verstrickten Künstlern, der sich endgültig in den Vorkriegsjahren vollzieht, demonstriert noch einmal sehr deutlich die ständig geringer werdende Gegenwartsbezogenheit und das damit verbundene Verschwinden des Kritikpotentials der Wiener Operette.“<sup>510</sup>

Die Sujets waren also der Alltagswirklichkeit des Publikums entnommen, ihre künstlerische Umsetzung verzichtete jedoch auf die Möglichkeit der gegenwartsbezogenen Gesellschaftskritik.

In *Zigeunerliebe* fungiert der Zigeuner nicht mehr als Folie, vor der die philiströse Borniertheit der Bourgeoisie subversiv kritisiert werden kann, wie dies vielleicht noch im *Zigeunerbaron* der Fall gewesen sein mag. Bei Lehár, Willner und Bodanzky geht es nun vielmehr darum, über das negative Stereotyp des Zigeuners einen Ideengehalt zu illustrieren, nämlich die Essenz des oben erwähnten Besserungsdramas: Wer zu hoch (oder zu weit) hinaus will, geht in sein Unglück.

Lehár selbst arbeitete die *Zigeunerliebe* zu einer, wohlgemerkt sehr „arisierten“ Opernfassung<sup>511</sup> um, welche im Kriegsjahr 1943 in Budapest uraufgeführt wurde<sup>512</sup>. Unter dem Titel „Garabonciás“, was soviel bedeutet wie ‚fahrender Sänger‘, lief die textlich modifizierte und überarbeitete Version in ungarischer Sprache an.<sup>513</sup>

### **X.2.2 Konstruktion des Zigeunerstereotyps in *Zigeunerliebe* – Analyse des Librettos**

Auch in Lehárs *Zigeunerliebe* wird das Zigeunerstereotyp der europäischen Mehrheitsgesellschaft primär verhandelt. Nicht nur beschreibt der Titel „Zigeunerliebe“ ein Stereotyp, das nachher noch genauer zu betrachten sein wird, es findet sich auch hier ein Zigeuner unter den Protagonisten, der Spielmann Józsi. Die Regieanweisungen im Nebentext stellen schon zu Beginn der Operette, in Akt I.1 nach Zorikas Introdution, das stereotype

---

<sup>510</sup> Dressler, Robert: Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft. Diss. Univ.Wien, 1986. S. 332

<sup>511</sup> Vgl. <http://www.franz-lehar-gesellschaft.com/buehnenwerke.htm> (Zugriff: 13. 01. 2014)

<sup>512</sup> Ebd.

<sup>513</sup> Vgl.: Czech, Stan: Franz Lehár. Sein Weg und sein Werk. Wien: Franz Perner, 1948. S. 105

Erscheinungsbild des Zigeuners und dessen ebenso stereotype Charakterisierung sicher.

„Gleich darauf erscheint Józsi, der Spielmann, ein ungarischer Zigeuner, aus dem Hintergrunde: ein junger, hübscher Bursche, leicht gebräunt, das dunkle Haar gelockt, kleiner Schnurrbart, in malerischem, kleidsamen Kostüm; etwas nachlässig, aber keineswegs defekt. In seinem ganzen Wesen liegt etwas Selbstbewusstes. Trotz, mit slawischer Schmiegsamkeit gepaart. Seine immerhin prächtige Kleidung, die Gold- und Silberköpfe zeigen, daß er es versteht, sich durch sein Spiel Geld zu erwerben und es ebenso leicht ausgibt als er es verdient.“<sup>514</sup>

Der Spielmann wird hier sehr offensichtlich schon durch sein Erscheinungsbild der Fremd-Gruppe der Zigeuner zugeordnet. Das Attribut des „malerischen“ zu seinem Kostüm beschreibt zum einen das Artifizielle und nicht Normative seiner Montur, zum anderen lässt diese Anweisung der Ausstattung den Raum, den Zigeuner abseits jedes Realitätsbezuges zu kostümieren. Die Auflage beläuft sich ausschließlich auf den Aspekt des Ästhetischen in der Darstellung bzw. in der Setzung als „wie gemalt“, auf einen Rückgriff auf tradierte Bilder von Zigeunern, d.h. beziehend auf Darstellungen von Zigeunern aus der Kunst- und Kulturgeschichte. Die Nachlässigkeit in seiner Kleidung versteht sich von selbst und wird unbedingt benötigt, um das Bild „zigeunerisch“ erscheinen zu lassen. Selbstbewusstsein und Trotz sind direkt rückzuführen auf das stereotype Bild des „stolzen Zigeuners“. Die „slawische Schmiegsamkeit“ muss sich der ungarische Zigeuner wohl auf seinen Wanderungen durch slawische Gebiete angeeignet haben, es sei denn, man geht davon aus, dass Territorialgrenze im Bewusstsein der Operette verschwimmen. Wichtig für die Figur ist den Librettisten offensichtlich nur, dass er aus den östlichen Gebieten der Donaumonarchie stammt. Auch dies eine Stereotypisierung des Spielmanns als zigeunerisch. Sehr plakativ ist wiederum die Anweisung, dass er offenbar verschwenderisch ist bzw. weltlichem Besitz keine besondere Bedeutung beimisst. Dass der stereotype Zigeuner Geld „ebenso leicht ausgibt als er es verdient“, d.h. Besitz niedrigschätzt, ist schon im *Zigeunerbaron* thematisiert worden, dort von Saffi und Czipra angesprochen. Hier wie dort bezweckt die Dramaturgie damit eine Abgrenzung von der auf Besitz fixierten

---

<sup>514</sup> Lehár, Franz: Zigeunerliebe. Romantische Operette in drei Akten von A. M. Willner und Robert Bodanzky, Musik von --, Vollständiges Regie- und Soufflierbuch. Wien: Glockenverlag, 1938. S. 9

Mehrheitsgesellschaft, hier der rumänischen Bojaren, dort der ungarischen Schweinezüchterfamilie. Der Zigeuner wird funktionalisiert, um das „mit geringen Mitteln frei und glücklich leben“ zu illustrieren.

Auch in *Zigeunerliebe* werden eine schiere Unzahl an Stereotypen über Zigeuner angesprochen. Dennoch gibt es drei Kategorien des Zigeunerstereotyps, die beim close reading des Librettos besonders ins Auge fallen: zum Einen ist dies die Beziehung des Zigeuners zur Musik bzw. zu seiner Geige, die hier folgerichtig – denn Józsi ist Spielmann – gehäuft zu finden ist. Des Weiteren wird zentral die Frage nach Bedeutung und Wertigkeit der „Zigeunerehe“ behandelt, und dies noch um einiges ausführlicher als es im *Zigeunerbaron* zu erleben ist. Der dritte Schwerpunkt, der auszumachen ist, liegt auf dem Wesen der Zigeuner, wobei pauschalisierend die Marginalgruppe im Stereotyp zusammengefasst ist. Herausstechend sind hier vornehmlich Anschauungen über das Phänomen der titelgebenden Zigeunerliebe und den angeblich unbezähmbaren Freiheitsdrang der Zigeuner.

Józsi eröffnet, durch seine stereotype Erscheinung bereits vorgezeichnet, in Akt I die Verhandlung der Stereotype über sich und seine Peergroup:

„– Zigeunerblut – nur wir wissen, was Liebe ist – Liebe, heiß wie das Feuer unserer Augen, wild wie der Sturm, der durch den Wald braust und alles vor sich niederwirft – Liebe, so toll wie feuriger Wein, so glühend wie tödlicher Haß.“<sup>515</sup>

Das archaische, mit dem der Spielmann hier implizit die Zigeunerliebe attribuiert, passt, ebenso wie die Worte „Feuer“, „Sturm“ und „Wald“ zu der bei der Analyse des *Zigeunerbaron* schon angesprochenen stereotypen Gleichschaltung des Zigeuners mit der Natur. Unberechenbarkeit, Gefahr und Leidenschaft stecken ebenso in seinen Worten und sind obligat für die stereotype Zeichnung des Zigeuners. Der Spielmann stellt die Alterität zu Zorikas Umfeld dar. „Was kümmert mich die Zukunft“<sup>516</sup> fragt er und gibt Zorika den Rat, es ihm gleich zu tun.

„Blick nicht ins Weite, / Heute ist heute, / Morgen vielleicht geht in Trümmern die Welt. / Frag' nicht! Genieße! / Nichts dich verdrieße! / Glück hat als Gast – / nie

---

<sup>515</sup> Lehár/Willner/Bodanzky: *Zigeunerliebe*, S. 12f

<sup>516</sup> Ebd. S. 17

lange Rast! / Ja, dem Zigeuner gleicht es, / Baut sich kein Nest, / Hält nirgends fest, / Heimlich wie's kam, / entweicht es.<sup>517</sup>

Die fatalistische Unabhängigkeit der Zigeuner, welche die Figur des Józsi illustrieren soll, erscheint hier wie ein zigeunerisches Paradigma für ein Leben in Freiheit. Die angesprochenen Stereotype sind klar ersichtlich: Rastlosigkeit, Heimatlosigkeit, Unabhängigkeit, Hedonismus und ein gegenwartsbezogenes, nicht vorrausschauendes Leben. All dies lässt sich auch im tradierten Zigeunerstereotyp der europäischen Mehrheitsgesellschaft wiederfinden.

Gleichzeitig wird im ersten Akt auch das Stereotyp des Zigeuners als Musiker respektive Geigenvirtuose katexochen installiert. Józsi wird die gesamte Operette hindurch in Verbindung mit seiner Geige präsentiert, die, so scheint es, schon einen agglutinierten Teil des Zigeunerkörpers darstellt. Er kommuniziert mit ihr, steht in direktem Dialog mit dem Instrument, wenn er in I.2 sagt: „Komm‘, heut ist ein Ehrentag für dich, wir beide wollen dem Jonel aufspielen.“<sup>518</sup> Auch wird der Zigeuner hier über sein Instrument mit einer (stereotypen) Identität ausgestattet. So lässt Jonel in I. Nr.3 wissen: „Hab‘ ihn erst neulich vom Hofe gejagt! Weil er mit seiner verdammten Geige die Mägde verführt!“<sup>519</sup>, und Julcsa warnt Zorika vor der Gefahr, die nota bene sowohl von der Person Józsi, als auch von seinem Instrument bzw. seiner Musik ausgeht: „Nimm dich in acht, Zorika – der hat's wie Höllenfeuer in den Augen – und in seiner Geige steckt der Teufel.“<sup>520</sup> Józsi, der Verführer, Józsi der Teufelsgeiger – die Zuweisungen sind nur allzu bekannt und entstammen in direkter Linie dem tradierten Zigeunerstereotyp. Sowohl die Verknüpfung mit dem leidenschaftlich Frivolen als auch mit dem Dämonischen findet hier über das Instrument statt.

Doch nicht nur das, auch Józsis Geschichte, die zum Grundkonflikt zwischen ihm und der Mehrheitsgesellschaft gehört, wird in engstem Zusammenhang mit seiner Geige erläutert. So erzählt er Julcsa in I.2:

„Ich will mir eine Saite aufziehen, aus der es wimmern und schluchzen soll, wie meine Mutter sich zu Tode geweint hat, als sie der alte Bolescu verführt und dann

---

<sup>517</sup> Lehár/Willner/Bodanzky: Zigeunerliebe, , S. 57

<sup>518</sup> Ebd. S. 17

<sup>519</sup> Ebd. S. 37

<sup>520</sup> Ebd. S. 51

verstoßen hat. War sie doch nur eine Zigeunerin, mit der man nicht viel Umstände macht.“<sup>521</sup>

In dieser kurzen Passage klingt eine ungewöhnlich harsche Kritik am Umgang der Mehrheitsgesellschaft mit der Marginalgruppe an. Die angebliche Promiskuität der Zigeuner und vor allem der Zigeunerinnen ist Teil des Stereotyps, die adelige Gesellschaft jedoch mit Bestimmtheit des Missbrauchs der schwächeren Minorität anzuklagen, ist eine Funktionalisierung des Zigeuners im Sinne des gesellschaftskritischen Genres „Operette“. Die Geige und das Geigenspiel bekommen im ersten Akt ihre bestimmte Zuweisung zum stereotypen Zigeuner.

Zorika indessen, diejenige, welche aus den Zwängen ihres Umfelds fliehen will, ist schon ein Opfer dieses bezwingenden Geigenspiels Józsis geworden.

„Du bist Józsi der Spielmann; Deine Geige weiß von der Liebe zu singen, so heiß und so bezwingend, so lockend! Es zieht mich so mächtig ins Weite. Ich will frei sein, frei von allem Zwang – frei wie du!“<sup>522</sup>

Der Zigeuner steht hier also nicht nur als Stereotyp für sich, sondern vielmehr auch als Verführer braver Bojarentöchter zu revolutionärem Gedankengut wie dem Wunsch nach Freiheit und Unabhängigkeit. Hier lässt die Interpretation unbedingt auf die gesellschaftlichen und sozialen Strukturen zur Entstehungszeit der Operette rückschließen. Die Funktion des Zigeunerstereotyps ist also dezidiert festzumachen an dem Bestreben, vor (weiblichem) Freiheitsdrang zu warnen. Es „interessiert [...] weniger die Person des Zigeuners, als die Botschaft, die mit Hilfe seiner Figur dem Publikum vermittelt werden soll.“<sup>523</sup>

Der zweite Akt ist in Gänze eine Traumsequenz. Zorika hat Wasser aus der Czerna getrunken und kann in der Mariennacht die Zukunft erträumen.<sup>524</sup> Im Traum sieht sie sich als Józsis Geliebte mit ihm herumziehen. Sie ist, so lassen die Regieanweisungen zum zweiten Akt wissen, in ein „Zigeunerkostüm, was zwar kostbar, aber doch schon etwas mitgenommen aussieht“<sup>525</sup>, gekleidet. Józsi tritt, wie zu erwarten war, mit seiner „Geige unter dem Arm“<sup>526</sup> auf. Wir erfahren

---

<sup>521</sup> Lehár/Willner/Bodanzky: Zigeunerliebe, S. 15

<sup>522</sup> Ebd. S. 51

<sup>523</sup> Dressler: Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft, S. 317

<sup>524</sup> Vgl. Lehár/Willner/Bodanzky: Zigeunerliebe, S. 53

<sup>525</sup> Ebd. S. 63

<sup>526</sup> Ebd.

von Józsi, dass alles was Zorika sich vom Zigeunerleben erwartet hat, für sie nicht eingetroffen ist.

„Hat sich halt das Zigeunerleben ganz anders vorgestellt – frei hat sie sein wollen und in die weite Welt ziehen, aber freilich – wie ein Edelräulein kann man dabei nicht leben.“<sup>527</sup>

Es wird schon zu Beginn des zweiten Aktes deutlich, auf welche Weise *Zigeunerliebe* als, so Volker Klotz, Besserungsdrama<sup>528</sup> angelegt ist. Der Zuschauer erfährt das sprichwörtliche „Zigeunerleben“ als überaus aggressiv und demütigend, zumindest für Zorika, die Nichtzigeunerin aus dem Schoße der Mehrheitsgesellschaft. In Józsis Nummer „Ich bin ein Zigeunerkind“ aus II.1 singt er Zorika ins Gesicht, dass er nur so lange bei ihr bleibt, wie er dabei seine über alles geschätzte Freiheit wahren kann. Die „Freiheit der Zigeuner“, ihr nomadenhaftes Leben und ihre Ablehnung bürgerlicher Werte wie Grundbesitz oder geregelte Arbeit sind feste Bestandteile des Stereotyps, das sich, ausgehend von der Ausgrenzung der Romgruppen durch die Mehrheitsgesellschaft im 15. Jahrhundert, entwickeln konnte. Der Realitätsbezug fehlt auch hier, besonders wenn man bedenkt, dass Roma in Österreich-Ungarn im Zuge der Zwangsassimilierung durch Maria Theresia und Joseph II prozentual nur zu einem sehr geringen Teil nomadisch lebten und wenn, dann vornehmlich auch aufgrund der Schubbestimmungen, die im Dunstkreis des „Zigeunererlasses“ von 1888 gesetzlich geregelt wurden. In der Wiener Operette wird das ungebundene Leben der Zigeuner jedoch für wahrgenommen.

„Weißt ja doch, ich bin Zigeuner,  
Den es nirgends lange hält,  
Ruhelos muß unsereiner  
Ziehen durch die weite Welt.  
[...]  
Und willst du fragen,  
Und soll ich sagen,  
Warum ich just so und nicht anders bin?  
[...]  
Ich bin ein Zigeunerkind,  
Lieb' und hass wie keiner,  
Ruh' noch Rast ich nirgends find',  
Ich bin ein Zigeuner.

<sup>527</sup> Lehár/Willner/Bodanzky: *Zigeunerliebe*, S. 67

<sup>528</sup> Klotz: *Operette* S. 500

Willst du Gold und Glück mir geben,  
Fesseln mich an Hof und Haus?  
Soll ich an der Scholle kleben,  
Freundchen nein, da rei' ich aus!  
Kannst dir Hof und Haus verwalten,  
Scheer mich nicht um Gold und Gut,  
Wo's mir paßt, dort will ich halten,  
Das liegt im Zigeunerblut.<sup>529</sup>

Der beunruhigende Unterton, der in dieser Nummer mitschwingt, ist nicht nur auf die angesprochenen Stereotype zurückzuführen, sondern vor allem auch auf die direkte Verbindung dieser Stereotype mit der ethnischen Gruppe, zunächst implizit mit der Phrase „Und soll ich sagen, / Warum ich just so und nicht anders bin“ und am Ende explizit mit der Parole „Das liegt im Zigeunerblut“. Hierauf bezogen erscheint der Terminus „Doing Race/Ethnicity“<sup>530</sup>, als „Konstruktion einer homogenen ‚Zigeuneridentitt‘“<sup>531</sup> zutreffend. Die „Ethnie“ wird über die verschiedenen Diskurse des Stereotyps nachhaltig konstruiert und von der Operettenbühne herunter vermittelt. Dies funktioniert umso eindeutiger über die direkte Abgrenzung von Zorika und damit von der Mehrheitsgesellschaft. Jzsi, so lässt die Regieanweisung am Ende von „Ich bin ein Zigeunerkind“ wissen, „zwingt die Widerstrebende [Zorika] zum Csrdstanz“<sup>532</sup>, woraufhin sie, wohl auch gezwungenermaßen, in den Refrain einstimmt. Der Csrds, wie schon mehrfach erwähnt ein Tanz der eng mit dem Zigeunerstereotyp verknüpft ist, ist für Jzsi natürlicher Ausdruck seiner Identität als „Zigeunerkind“, Zorika hingegen zwingt der Tanz in eine Identität, die nicht ihre eigene ist.

Darauffolgende Szenen sprechen wieder bekannte Stereotype an, beispielsweise wenn Mihly begeistert ausruft: „Ohne deine Fiedel kann man nicht traurig sein bei Hochzeit, nicht lustig bei Begräbnis – das heißt, verkehrt“<sup>533</sup> und damit wieder die Verbindung zwischen Zigeuner und seiner angeblich so sentimental Musik hergestellt wird.

Die Zigeunerliebe, die hier sui generis verhandelt wird, steht außerdem im Mittelpunkt des zweiten Aktes. Jzsi macht dies bereits in der ersten Szene klar.

---

<sup>529</sup> Lehr/Willner/Bodanzky: Zigeunerliebe, S. 65f

<sup>530</sup> Eulberg: Doing Gender and Doing Gypsy S. 43

<sup>531</sup> Ebd.

<sup>532</sup> Lehr/Willner/Bodanzky: Zigeunerliebe, S. 67

<sup>533</sup> Ebd.

„Zigeunerliebe währt nicht lang“<sup>534</sup>, sagt er zu Mihály und lässt sie damit als Entität erscheinen, die von einer etwaigen normativen Liebe der Mehrheitsgesellschaft differiert. Auch hier drängt sich das Stereotyp förmlich auf, wenn ein abstrakter Begriff wie Liebe durch die Bindung an eine bestimmte Gruppe in einem negativ konnotierten Kausalzusammenhang gerückt wird.

Was die Zigeunerliebe bedeutet bzw. wie sie sich auf Nichtzigeuner in der Abgrenzung Majorität/Minorität auswirkt, wird im gesamten zweiten Akt thematisiert. Zum einen erfährt der Zuschauer, dass Zigeunerliebe eine vorübergehende, untreue Liebe ist. Einmal durch den oben zitierten Ausspruch Józsis, aber auch dadurch, das offenbar wird, dass Józsi auch der schönen Gutsherrin Ilona zugetan ist („Józsi, *sichtlich geschmeichelt*: Die schöne Ilona? – Sie hat nach mir gefragt?“<sup>535</sup>). Außerdem lässt der „Zigeunermarsch“ (Nr. 7) die angebliche Promiskuität unter Zigeunern erkennen, wenn sich der Mädchenchor der Reihe nach dem Spielmann anbietet: „Welche von uns allen, / Würde dir gefallen? / Brauchst ja nur zu wählen / Welche just dir paßt!“<sup>536</sup> und Józsi diese Zeilen „scherzhaft zu Zorika“<sup>537</sup> in der subjektivierten Form wiederholt. Im etwas später folgenden Duett Józsis mit Ilona (Nr. 11) hört die Stereotypisierung nicht auf, wenn der Zuschauer erfährt, dass Zigeunerliebe „heiß“, „süß“, „ein tödlich Gift“ und „wie Sonnenglut“ ist.<sup>538</sup>

Zorika ihrerseits will den Spielmann nun vielmehr vor Gott und der Welt an sich binden. Sie schlägt eine „Zigeunerhochzeit“ vor, vorgeblich zur Belustigung der Gäste, die am Abend in Mihállys Csárda erwartet werden. Im Geheimen gibt sie Mihály jedoch zu verstehen: „Ich will in der Kirche getraut werden, der Pfarrer soll uns trauen“<sup>539</sup> worauf Mihály antwortet: „Verstehe Täubchen. Nicht nach Zigeunersitte...“<sup>540</sup>. Was hier thematisiert wird ist, auf eine andere Weise jedoch nicht weniger detailliert als im *Zigeunerbaron* die stereotype Annahme, dass die Zigeuner das christlich-kirchliche Sakrament der Ehe ablehnen und stattdessen eine Art Übereinkunft zwischen Mann und Frau der Ehe gleichwertig gilt. In der christlich genormten Mehrheitsgesellschaft stößt dies natürlich auf Ablehnung.

---

<sup>534</sup> Lehár/Willner/Bodanzky: Zigeunerliebe, S. 69

<sup>535</sup> Ebd.

<sup>536</sup> Ebd. S. 71

<sup>537</sup> Ebd.

<sup>538</sup> Vgl. ebd. S. 105

<sup>539</sup> Ebd. S. 75

<sup>540</sup> Ebd.

Zorika verfolgt weiterhin ihr Ziel, Józsi zu heiraten. Sie eifert der stereotypen Zigeunerliebe hinterher bzw. dem Bild, welches sie für sich davon konstruiert hat, was deutlich wird, wenn sie, diesmal in der Auseinandersetzung mit Jonel in II. 7 singt: „Jeder liebt nach seiner Weise, / Ohne Furcht und Reu‘, / So liebe ich!“<sup>541</sup>. Bereuen wird sie trotzdem, dass sie sich für die Zigeunerliebe entschieden hat. Die Modalitäten einer stereotypen Zigeunerhochzeit werden nun explizit durchexerziert, angefangen vom (angenommenen) Erscheinungsbild der Braut: „Zorika [...] in reichem dunkelroten Zigeunerinnen-Kostüm, hochzeitlich geschmückt, Blumen im Haar“<sup>542</sup>. Des Weiteren wird die Zigeunerhochzeit hier dezidiert von der christlichen Hochzeit abgegrenzt, wenn es im Finale des zweiten Aktes (Nr. 13) von Ilona heißt:

„Zigeunerhochzeit, hahaha!  
 's ist zum Lachen wirklich ja!  
 Ländlich, sittlich, ungeniert,  
 Wie vom Wind zusamm'geführt  
 Wenn's nur amüsiert!  
 Trägt das Bräutchen einen Schleier?  
 Nein, den braucht sie nicht –  
 Tauscht sie Ringe mit dem Freier?  
 Nein, das tut sie nicht –  
 Hält der Pfarrer eine Rede,  
 Hört man Orgelklang?  
 Läutet man im Dorf die Glocken  
 Zu dem Kirchengang?“<sup>543</sup>

Die Zigeunerhochzeit findet als eine Art Showeinlage zum Amusement der Gäste statt, die mit Spott nicht sparen und Zorika verlachen: „Sein Bräutchen! Nicht übel, / Doch scheint sie zu fein – / Kann keine Zigeunerin sein!“<sup>544</sup>. Die Bojarentochter wird im Traum von ihrer eigenen Peergroup verspottet, weil sie sich als Zigeunerin gibt und versucht, ein Bindeglied zwischen Eigen- und Fremd-Gruppe zu werden. Von ihrem Vater wird sie dafür verstoßen („Ich habe keine Tochter bei den Zigeunern“<sup>545</sup>). Der Zigeuner wird gleichzeitig als brutal und aggressiv gezeichnet, wenn Józsi Zorika grausam und kalthertzig demütigt, sie zwingt, sich wie eine Zigeunerin zu verhalten („Hast nicht zu fragen nach all den

<sup>541</sup> Lehár/Willner/Bodanzky: Zigeunerliebe, S. 111

<sup>542</sup> Ebd. S. 105

<sup>543</sup> Ebd. S. 117

<sup>544</sup> Ebd.

<sup>545</sup> Ebd. S. 119

andern, / Mußt mit den Zigeunern durch das Leben wandern<sup>546</sup>) und auf Wunsch der Gäste („Zigeunerin, vorwärts, mußt tanzen, singen“<sup>547</sup>) die Gesellschaft „á la zingarese“ zu unterhalten („Sing weiter, sonst geht's dir schlecht“<sup>548</sup>). Der Zigeuner, bzw. seine Gruppe, wird hier so entschieden negativ gezeichnet und diffamiert, um die Botschaft der Operette zu verdeutlichen. „Jocsi [sic!] wird [...] als negatives Beispiel für die zu behrenden Kleinbürger im Zuschauerraum verwendet.“<sup>549</sup>

Zorika lässt alle Demütigungen über sich ergehen, nicht weil sie an der Liebe zu Józsi festhält, sondern an dem, zu dessen Repräsentation er konstruiert ist: Freiheit und Unabhängigkeit von den Zwängen der bürgerlichen Gesellschaft. Ihr geht es, so lässt sich vermuten, weniger um die Person, als um das, was diese stereotyp darstellt. Trotzdem möchte sie die stereotype Freiheit der Zigeuner gewissermaßen in bourgeoisen Grenzen erleben, denn sie besteht weiter auf der christlich-sakramentalen Eheschließung. „Ich werde vor Gott ihm angetraut / Und nicht nach Zigeunerart, / Komm Józsi, mein wirst du jetzt durch ein heilig Band“<sup>550</sup> singt sie im Finale (Nr. 13) und macht damit deutlich, dass sie nie als Zigeunerin oder „nach Zigeunerart“ leben wollte, sondern nur dem verführerischen Ruf der stereotypen „Unabhängigkeit des Zigeuners“ gefolgt ist. Józsi lässt dies jedoch nicht zu. Er ist zwar bereit, Zorika zu heiraten, noch dazu weil das Stereotyp der Zigeunerehe keine Bindung auf Dauer verlangt, aber nur, wenn die Ehe auch dem Stereotyp gemäß geschlossen wird. „Zigeunerlieb hast du verlangt – / Die hab ich dir gegeben“<sup>551</sup> sagt er und ist nicht bereit, seine Freiheit den Konventionen der Mehrheitsgesellschaft zu opfern.

„Zur Kirche? Mit Pfarrer und Hochaltar... / Zigeunerlieb' hat uns vereint.../ Zigeunerhochzeit hab' ich gemeint.../ Dies rote Tüchlein nach altem Brauch, / Es macht dich zum Weibe, wie andre auch! / Und dann wird getrunken, tief bis in die Nacht / So wird beim Zigeunervolk die Hochzeit gemacht!“<sup>552</sup>

---

<sup>546</sup> Lehár/Willner/Bodanzky: Zigeunerliebe, S. 119

<sup>547</sup> Ebd.

<sup>548</sup> Ebd.

<sup>549</sup> Dressler, Robert: Die Figuren der Wiener Operette, S. 331

<sup>550</sup> Lehár/Willner/Bodanzky: Zigeunerliebe, S. 121

<sup>551</sup> Ebd. 123

<sup>552</sup> Ebd.

Das „rote Tüchlein“ weist hier wiederum auf das Stereotyp der Unrechtmäßigkeit und Ungültigkeit einer Zigeunerehe hin, ebenso wie im *Zigeunerbaron* die Hochzeitsbehörde aus Dompfaff, Nachtigall und Störchen diese versinnbildlichen.

Zorika erkennt nun, zum Ende ihres Traumes und des zweiten Aktes, dass das Leben bei den Zigeunern ihr nicht das geben kann, was sie sich davon erwartet hat. Sie war Józsi gefolgt, um den Zwängen ihrer Gesellschaft zu entfliehen. Dass sie dabei jedoch bestimmte Konventionen der Mehrheitsgesellschaft beibehalten wollte, ist in der Operette unvereinbar mit dem Zigeunerstereotyp. „Zigeunerliebe – Lug und Trug, / Vernichtet mein Lieben – mein Leben. / Ich suchte die Liebe und fand doch nur Haß, / Mein Glück ist zerstört“<sup>553</sup> singt sie, doch könnte man in der Interpretation für „ich suchte die Liebe“ auch „ich suchte die Unabhängigkeit“ setzen. Die Traumsequenz des zweiten Aktes ist ein Stilmittel der Operette, das für die Aussage derselben noch auf einer anderen Ebene bedeutsam wird. So „ist die ‚wilde Ehe‘ Józsis und Zorikas im zweiten Akt nur als erträumte möglich“<sup>554</sup>, und dies nicht nur aufgrund moralischer Prämissen zur Entstehungszeit, sondern auch um zu kennzeichnen, dass eine Verbindung zwischen Fremd- und Eigen-Gruppe nicht möglich sein kann. „Das Spiel mit dem moralischen System, das die Salonoperette genüßlich treibt, wird in der *Zigeunerliebe* geträumter Ernst“<sup>555</sup>, und zwar auch, so könnte man ergänzen, wenn es darum geht zu entscheiden, ob die Flucht aus der eigenen Gesellschaft moralisch vertretbar ist. Die Zigeuner sind hier durchgehend funktionalisiert, um ein Gegenbild zur bornierten Mehrheitsgesellschaft zu geben, allerdings ein sehr negatives, was – wie schon bis hierher gezeigt werden konnte – über ein gewaltiges Aufgebot an tradierten Stereotypen funktioniert. Und auch das Kokettieren der Operette mit der moralischen Bigotterie der Alltagswirklichkeit funktioniert hier über die Verwendung des Zigeunerstereotyps, wobei in diesem Fall die Zigeunerliebe bzw. der Zigeunerehe zu Hilfe genommen wird.

„Die moralisierende Tendenz solchen Erwachens, die Volker Klotz dem Text anlastet, ermöglicht hier das Überschreiten der ungeschriebenen moralischen Grenzen der Operette, die bezeichnenderweise im Zigeunermilieu schon einmal

---

<sup>553</sup> Lehár/Willner/Bodanzky: *Zigeunerliebe*, S. 123

<sup>554</sup> Frey: Franz Lehár, S. 76

<sup>555</sup> Ebd.

überschritten wurden. Die wilde Ehe von Saffi und Barinkay im *Zigeunerbaron* wird nicht vollzogen, aber legitimiert. Die vollzogene Zigeunerliebe hingegen kann nicht legitimiert werden. Ihre Strafe folgt auf dem Fuß.<sup>556</sup>

Das Hauptaugenmerk liegt auf der bürgerlich-christlichen Ehe, deren Maßstäbe als Normen angelegt sind und die Alterität negativ beleuchten.

Der dritte Akt, wieder in der Realität, beschäftigt sich vornehmlich mit der Zeichnung der durchaus fragwürdigen und augenscheinlich maroden Gesellschaft, aus der Zorika kam und in die sie zurückkehrt.

Ilonas Lied und Csárdás „Hör‘ ich Cymbalklänge“ (Nr. 16) ist eine Hommage an das magyarische Heimatland, die auf textlicher Ebene zunächst nicht explizit stereotyp zigeunerisch zu nennen ist. Nur der Rückschluss über die Verbindung des Instruments Cymbal, das, wie im Kapitel über Zigeunermusik dargelegt werden konnte, zu den stereotypen Zigeunerinstrumenten zählt, mit der Gruppe der Zigeuner, lässt eine stereotype Zeichnung vermuten. Das Kolorit von Ilonas Nummer ist jedenfalls zigeunerisch zu nennen, vor allem in musikalischer Hinsicht. Aber auch der schmach tend-sehnsüchtige Text („Hör‘ ich Cymbalklänge / wird ums Herz mir Enge / [...] / Sehne mich nach dir, mein süßes / Ungarland“<sup>557</sup>) deutet bereits voraus auf das, was in der Operette nach 1900 in Hinsicht auf das Zigeunerstereotyp häufig zu bemerken ist: eine sentimental-romantische Verklärung und sehnsüchtige Verknüpfung von „Zigeunermusik“ mit Heimatsehnsucht, tiefer Emotion und schmach tendender Melancholie.

Das „Zigeunerblut“, das Stereotyp, das offenbar gleichbedeutend ist mit Temperament, Leidenschaft und Lebenslust, wird erneut angesprochen, wenn Ilona ihrer eigenen Gesellschaft zu verstehen gibt: „Ein wenig Zigeunerblut könnte so manchem der Herren nicht schaden“<sup>558</sup>. Hier fällt wiederum die starke Vermischung von ethnischen bzw. rassischen Parametern mit stereotypen Zuweisungen auf. Die Mehrheitsgesellschaft hat sich auf den Begriff „Zigeunerblut“ als Metapher für ein temperamentvolles, aber auch unberechenbares Wesen geeinigt. In der Operette wird dies unreflektiert weitertradiert und im kulturellen Repertoire verfestigt.

---

<sup>556</sup> Frey: Franz Lehár, S. 76

<sup>557</sup> Lehár/Willner/Bodanzky: Zigeunerliebe, S. 137

<sup>558</sup> Ebd. S. 143

Die Doppeldeutigkeit in Ilonas Worten „Vielleicht macht ein Outsider das Rennen“<sup>559</sup> (als Antwort auf die Frage, wer ihr Favorit sei) ist geradezu offensichtlich und rekuriert nicht nur auf den Bedeutungszusammenhang mit dem Pferderennsport, sondern auch auf des Zigeuners Position als Outsider in der europäischen Mehrheitsgesellschaft.

Józsi, der Spielmann, verlässt die Gesellschaft und entscheidet sich, wie man es von einem stereotypen Bühnenzigeuner erwartet, für ein Leben in Freiheit – mit seiner Geige. „Die Menschen um ihn sind ihm fremd geworden. Er drückt seine Geige ans Herz. Nun weiß er, wohin er gehört...er will abgehen.“<sup>560</sup> Die wiederholte, enge Verknüpfung zwischen dem Zigeuner und seinem Instrument (hier im Nebentext), zieht sich bis zum Ende der Handlung durch das Stück. Der stereotype Zigeuner wird als unvereinbar mit der Mehrheitsgesellschaft gezeichnet und als Antagonist, der nur für seine Geige echte Gefühle empfindet. Nach dem Józsi deutlich gemacht hat „Ich muß fort“<sup>561</sup>, wohl gemerkt mit der Betonung auf „müssen“, da als Antwort auf Ilonas Frage „Du willst fort?“<sup>562</sup> gesprochen und damit ein wiederholtes Ansprechen eines angeblich intuitiven Wanderzwangs der Zigeuner, singt Józsi seine letzten Sätze in der Bühnenhandlung gleichsam als Proklamation des Zigeunerstereotyps: „Nie findet er Rast noch Ruh‘, / Der Zigeuner zieht in die Welt, / Zieht in die Welt!“<sup>563</sup>. Er hat nun seine Funktion in der Handlung erfüllt, hat den Zigeuner ausdrücklich von der Bojarengesellschaft abgesetzt, ihn als haltlos, untreu und nicht zugehörig präsentiert. Den Freiheitsgedanken, den er vertritt, hat er dem Publikum damit als gefährlich und für die Mehrheitsgesellschaft unbekömmlich aufgezeigt.

Zorika findet ihr Glück in der eigenen Peergroup. Mit Jonel gemeinsam singt sie als letzte Phrase der Operette: „Dein bin ich, weihe mein Leben nur dir, / Ich lieb‘ dich, wahr und treu.“<sup>564</sup>. und macht damit einmal mehr deutlich, dass die „wahre“ Liebe nur innerhalb der eigenen Gesellschaft, nicht aber in einer Vermischung von Eigen- und Fremd-Gruppe möglich ist und schon gar nicht in der Verbindung mit einer stigmatisierten Gruppe von „Outcasts“.

---

<sup>559</sup> Lehár/Willner/Bodanzky: Zigeunerliebe, S. 143

<sup>560</sup> Ebd. S. 145

<sup>561</sup> Ebd.

<sup>562</sup> Ebd.

<sup>563</sup> Ebd.

<sup>564</sup> Ebd. S. 149

Am 12. November 1909 wurde *Zigeunerliebe* beim Präsidium der k.k.n.Ö Statthalterei zur Aufführungsbewilligung eingereicht<sup>565</sup>. Nach Durchsicht der Unterlagen bewilligte die Zensurbehörde die Aufführung des Werkes, einzig mit der Auflage, dass Uniformen der im Stück vorkommenden Offiziere sich von denen der Militärs des k&k-Heeres zu unterscheiden haben.<sup>566</sup> Etwaige Diffamierungen einer ethnischen Minderheit auf der Bühne wurden weder beanstandet noch zur Überarbeitung gegeben.

Die Durchsicht des Textbuches der Zensurbehörde von 1909 ergab, dass das Uraufführungslibretto von dem heute gängigen Textbuch in einigen Punkten differiert. Sowohl dramaturgische Änderungen als auch deutliche Striche sind auszumachen, die Erkenntnisse über die Konstruktion des Zigeunerstereotyps in *Zigeunerliebe* betrifft diese jedoch nicht oder nur bedingt. Dass die Änderungen nachträglich gemacht wurden, zeigt jedoch deutlich die wechselhafte Werkgenese bis zum heutigen Tag, die Veränderungen, die am Libretto vorgenommen wurden.

Der Csárdás in Akt I (Nr. 3), wurde zur Uraufführung beispielsweise von Jolán, nicht wie heute in der Partitur vorgesehen von Ilona, gesungen<sup>567</sup>. Ebenso war das anschließende Terzett (Nr. 4) bei der Uraufführung nur ein Duett zwischen Jolán und Kajetan<sup>568</sup>, während es mittlerweile üblich ist, die Nummer als Terzett zusammen mit Ilona anzulegen.

Ein Terzett zwischen Ilona, Józsi und Dragotin, in dem Ilona mit beiden Männern kokettiert, ist ebenso ersatzlos gestrichen wie das Lied des Józsi zu Beginn des zweiten Aktes (Nr. 6 im UA-Libretto):

„Sag‘ mir doch, du braunes Mädel, bist du treu?  
Küsst du keinen andern Burschen, wenn ich fern?  
Küsst du einen Andern, ist’s mir einerlei,  
Hast du bloß ein kleines Stündchen mich nur gern.  
Weiss mir tausend And’re, die so schön wie du,  
Gib acht, du Mädel, denn ich halt die Treu wie du!  
Frag‘ dich nicht, du braunes Mädel, bist du treu?  
Küsst du einen Andern, ist’s mir einerlei!“<sup>569</sup>

---

<sup>565</sup> Siehe Anhang, diese Arbeit S. 240

<sup>566</sup> Siehe Anhang, diese Arbeit S. 241

<sup>567</sup> Ebd. S. 242

<sup>568</sup> Ebd. S. 243

<sup>569</sup> Ebd. S. 244

In diesem kurzen Lied Józsis wird die Essenz des zweiten Aktes schon vorweggenommen. Das „zigeunerische“ Leben entspricht nicht den mehrheitsgesellschaftlichen Konventionen von Liebe und Treue. Die angebliche Haltlosigkeit der Zigeuner, unmissverständlich ein Teil des Stereotyps, wird hier in Hinsicht auf seine partnerschaftliche Ehrlichkeit und Beständigkeit dargestellt. Auch die später anschließende Zigeunerhochzeit birgt diesen Aspekt des Stereotyps in sich. Darüber hinaus spricht Zorika im Uraufführungslibretto die „zigeunerischen“ Sitten deutlich an und bittet Józsi, von diesen abzulassen:

„Lass Geliebter, diese Sitten, / Diese Bräuche fremd und wild. / Komm' zur Kirche – lass' dich bitten, / Dass mein Sehnen sich erfüllt.“<sup>570</sup>

Diese Textteile tauchen im heute gängigen Textbuch nicht mehr auf. Auch gestrichen ist ein weiterer Csárdás, den Józsi gemeinsam mit Ilona singt, und der im Libretto sogar mit den Bezeichnungen „Lassan“ (langsamer Teil) und „Frisco“ (schneller Teil) versehen ist<sup>571</sup>. Dafür ist der heute so berühmte Csárdás der Ilona *Hör ich Cymbalklänge* nicht Teil des Uraufführungslibrettos und wurde erst später hinzugefügt, bzw. wurde eventuell der Csárdás zwischen Ilona und Józsi durch die *Cymbalklänge* ersetzt.

Weitere dramaturgische Änderungen, die am ursprünglichen Libretto vorgenommen wurden, werden im Finale des zweiten Aktes auffällig. Hier spricht zunächst Józsi aus, was bei einer Lektüre des heute verwendeten Librettos nicht mehr eindeutig wird:

„Aus Hass gegen deinen Bräutigam –  
Aus Hass gegen meinen Bruder Jonel –  
Dem wollt' ich rauben die Braut!  
Nicht lieb' ich dich, noch hab' ich dich jemals geliebt –“<sup>572</sup>

Die Motive des Spielmanns werden hier also noch deutlicher und die Aggressivität der Dramaturgie tritt noch evidenter zu Tage als in Aufführungen nach heutigem Libretto. Auch Zorikas Reaktion, als sie sich am Ende ihres Traumes so verraten sieht, ist eine heftigere. Die Regieanweisung im Ur-Libretto

---

<sup>570</sup> Siehe Anhang, diese Arbeit S. 245

<sup>571</sup> Ebd. S. 246

<sup>572</sup> Ebd. S. 247

gibt vor: „Sie zückt blitzschnell einen Dolch gegen Ilona, zum Stoß ausholend. Jonel: bisher unsichtbar, fällt ihr in den Arm.“<sup>573</sup>

Dass Józsis Plan, Zorika Jonel zu rauben, nicht nur in Zorikas Traum existiert sondern auch in der Wirklichkeit, zeigt sich im dritten Akt, als er mit dem Zigeuner Pal die Fluchtmodalitäten bespricht.<sup>574</sup>

Zorika jedoch erwacht, bei der Uraufführung früher als im heutigen Libretto, schon zu Beginn des dritten Aktes und lässt, ihren Traumerlebnissen geschuldet, Józsi ziehen. 1910 nimmt er noch Ilona auf seine Wanderschaft mit<sup>575</sup>, während er heute allein in die Welt zieht. Gerade letztere Änderung könnte vorgenommen worden sein, um den Zigeuner noch isolierter von der Mehrheitsgesellschaft zu zeigen, während andere nicht mehr logisch nachvollziehbar sind. Die grundlegende Konstruktion des Zigeunerstereotyps in *Zigeunerliebe* ändert sich jedoch nicht durch die Veränderungen, die am Libretto vorgenommen wurden, im Gegenteil, sie wird eventuell dadurch noch deutlicher.

### **X.2.3 Konstruktion des Zigeunerstereotyps in *Zigeunerliebe* – Analyse der Musik**

„Csárdás, nichts als Csárdás und hie und da ein sentimentales Volkslied, wie es in den walachischen Gegenden gesungen wird“<sup>576</sup>, heißt es in der Uraufführungskritik der Österreichischen Volkszeitung (09. 01. 1910) über Lehárs *Zigeunerliebe*.

Ebenso wie Strauß hat auch Lehár bei der Musik auf stereotype musikalische Wendungen und Formen zurückgegriffen, um die Couleur des „Zigeunerischen“, des (Binnen-)Exotischen in seiner Operette erfahrbar zu machen.

Schon die Ouvertüre beginnt mit drohend-wichtigen Orchesterklängen, die das Hauptthema der Operette „Ich bin ein Zigeunerkind“ vorwegnehmen. Vorhalte im Orchester geben hier das charakteristische Csárdásgefühl, das magyarisches-zigeunerische Kolorit transportiert sich über Wendungen, die der ungarischen Volksmusik entstammen, allerdings mit „Zigeunermusik“ gedeutet werden. Besonders die virtuosen Geigensoli, die sich aus dem Orchester aufschwingen,

---

<sup>573</sup> Siehe Anhang, diese Arbeit S. 247

<sup>574</sup> Ebd. S. 248

<sup>575</sup> Ebd. S. 249

<sup>576</sup> Zit. nach: Fleischmann, Monika: Zigeuner in der Operette. Dipl. Univ. Wien. 2004, S. 80

illustrieren das stereotype Bild vom Primasgeiger. Zur Entstehungszeit der *Zigeunerliebe* wird „in der europäischen Unterhaltungskultur das Bild des ungarischen ‚Csárdás-Geigers‘ und Zigeunerprimas“<sup>577</sup> bereits seit längerem rezipiert und ist Bestandteil des stereotypen Fremdbildes von musizierenden Zigeunern. Auch in Zorikas Introduction (Nr. 1) spielt ein Violinsolo, das als Auftrittsmusik Józsis fungiert, eine entscheidende Rolle, denn es bricht hier als externer Musikeil in die Eröffnungsnummer, bei deren „musikalischen Darstellung eines Gewitters über 62 Takte [...] Zorika als Naturwesen exponiert“<sup>578</sup> wird. Die Verbindung zwischen Zorika und der sie umgebenden Natur zeichnet sie als eine Figur, die auf jeden Fall die Disposition dazu aufweist, sich für ein zigeunerisches, freies Leben zu interessieren (wie sie es in der Operette ja auch tut), denn der Bedeutungszusammenhang zwischen Zigeuner und Natur, wie er in den Betrachtungen zum *Zigeunerbaron* schon erläutert werden konnte, ist auch hier Triebkraft für die Charakterisierung der Figur.

„Natur [...] erscheint hier hörbar als Bild triebhaften Innenlebens der von unbewußten erotischen Phantasien umhergetriebenen Protagonistin. Das Regiebuch beschreibt die scheinbar Naive als ‚malerisch derangiert‘, die Partitur als Windsbraut eines alle Elemente entfesselnden Sturmes.“<sup>579</sup>

Bereits in der Introduction wird Zorika musikalisch als eine Figur gezeichnet, deren Wesen und Naturverbundenheit eine Nähe zum „zigeunerischen“ Leben aufweist. Das „Zigeunerische“ der Musik ist ebenfalls direkt in diese Naturapotheose eingearbeitet, denn „mit ‚Sturmwind, Blitz, Vorhang auf, Donner‘ [...] exponieren Trompeten und Posaunen mächtig einen Oktav-Quint-Fall, ausgefüllt von einer zigeunerhaften Figur, die die ganze Szene durchzieht“<sup>580</sup>. Zorika bewegt sich also schon in der Eröffnungsnummer im zigeunerischen Milieu, codiert durch Naturklänge, und kommt durch den Auftritt Józsis, der direkt an die Introduction anschließt, auch faktisch mit der Welt der Zigeuner in Kontakt.

„Die in die Natur getragene und in ihr zum Ausdruck gebrachte Sehnsucht Zorikas nimmt im Violinsolo musikalische Gestalt an, tritt als naturhafter Zigeuner ‚märchengleich‘ aus ihr heraus: ‚Józsi tritt, auf der Geige spielend, hervor“<sup>581</sup>

---

<sup>577</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 236

<sup>578</sup> Frey: Franz Lehár, S. 78

<sup>579</sup> Ebd. S. 77

<sup>580</sup> Ebd. S. 76

<sup>581</sup> Ebd. S. 78

Wie auch teilweise im *Zigeunerbaron* überträgt sich bei Lehár die *Couleur locale* hauptsächlich über den Csárdás. Józsis „Ich bin ein Zigeunerkind“ im zweiten sowie Ilonas „Cymbalklänge“ im dritten Akt sind hierfür nur die prominentesten Beispiele. Lehár hat in der Partitur den Csárdás so notorisch verwendet, dass er gleichsam das Hauptelement der Operette darstellt, was selbstverständlich sinnfällig erscheint, gilt es doch, Zigeuner in großem Ausmaß musikalisch darzustellen, wozu sich der Csárdás nicht nur hervorragend eignet, weil er im kulturellen Repertoire als Zigeunertanz verankert ist: Es ist vielmehr auch ein Musikstil, der beim multiethnischen Wiener Publikum unbedingt auf Zustimmung stößt.

Die Musik der *Zigeunerliebe* nimmt eine besondere Stellung in Lehárs Œuvre ein, denn, so Volker Klotz, „kaum eine zweite [Partitur] – [...] mobilisiert ungarische und zigeunerische Volksmusik derart triftig, aber auch mit derart unverwechselbarem persönlichen Stil“<sup>582</sup>. Dies ist sicherlich eine fundierte Aussage und wäre in diesem Fall vertretbar, hätte Klotz hier nicht genau wie Lehár angenommen, dass „zigeunerische Volksmusik“ tatsächlich ein musikalisch einsetzbares Stilmittel wäre. „Zigeunerische Volksmusik“ soll wohl diejenige sein, die „nach Zigeunermusikanten“, wie sie das gesellschaftliche Repertoire kennt, klingt. Damit entspricht diese „zigeunerische Volksmusik“, die Klotz in Lehárs Musik hört, jedoch dem Zigeunerstereotyp, das sich auch auf musikalischer Ebene tradiert. Die Orchesterbesetzung der Operette ist mit Instrumenten wie Cymbal und Tárógató aufgestockt, um einen möglichst authentischen „Zigeunerklang“ zu erzeugen. Darüber hinaus verlangt die Partitur für die Bühnenmusik eine Zigeunerkapelle, in der klassischen Besetzung von Streichquintett mit zwei Klarinetten und einem weiteren Cymbal.<sup>583</sup>

Die Pressestimmen zur Premiere von *Zigeunerliebe* 1910 unterstützen nur die Annahme, dass die Zigeunermusik ein nicht recht greifbares Phänomen darstellt, das lediglich einen stereotypen Binnenexotismus koloriert.

„Herr Lehár, der Komponist, wollte sich einmal ganz auf nationalem Terrain bewegen. Zigeunermusik, oder das, was man darunter versteht, hat viele

---

<sup>582</sup> Klotz: Operette, S. 500

<sup>583</sup> Zur Orchesterbesetzung vgl. ebd. S. 499; Zur Entstehung von Zigeunerkapellen ab dem 18. Jahrhundert vgl. diese Arbeit, Kap. IV

Anhänger. Es gehören allerdings besondere Ohren dazu, um hier Unterscheidungen zu treffen. Ich gestehe freimütig, daß mir eine Zigeunermusik ganz wie die andere klingt. Husaren, Zigeuner, Edelmänner, Ungarweiber, Pussta, Csárdás, Tokayer – das geht alles durcheinander. Das ist Romantik aus einer Welt, in die man sich gewöhnlich erst in früher Morgenstunde, wenn der Primas einem ins Ohr geigt, hineinträumen kann.“ (Neues Wiener Journal, 09. 01. 1910)<sup>584</sup>

Interessant bei der Durchsicht der Pressestimmen zur Uraufführung ist vor allem, dass die Zigeunermusik tatsächlich ein Phänomen darstellt, dass im gesamtgesellschaftlichen Bewusstsein bekannt war und diskutiert wurde, jedoch ohne genau umrissen zu sein. Es wird deutlich, dass es sich bei dem Terminus „Zigeunermusik“ um einen oszillierenden Bedeutungszusammenhang handelt, den jeder Kritiker an eigenen Maßstäben bewertet. So heißt es beispielsweise in der Reichspost vom 09. Jänner 1910, Lehár

„kam so dem Publikum einmal magyarisch. Aber wer genau hinhört, fühlt, daß dieses musikalische Magyarentum durch und durch unecht ist und daß darin die Schwäche der neuen Partitur liegt. Man kann schon aus der Instrumentation erkennen, wie fern dem Empfinden des Komponisten die echte Zigeunermusik liegt, eine echte, in der Zigeunermusik angelnde Melodie, bleibt er schuldig.“<sup>585</sup>

Was der Kritiker hier unter „echter Zigeunermusik“ versteht, wird nicht weiter besprochen und dies impliziert deutlich, dass es sich bei Zigeunermusik, „echt“ oder „unecht“, ausschließlich um ein Konglomerat aus musikalischen Stereotypen handelt, um eine „zigeunerisch“ klingende Musik. In der Uraufführung der *Zigeunerliebe*, so ein Kritiker der Neuen Freien Presse (09.01.1910), „wird gefiedelt und gejohlt, Zigeunerkapellen rasseln mit Zimbal und Fiedel, der Csárdás stampft über die Bretter und überlässt dem Walzer nur wenige Minuten“<sup>586</sup>. Wie „echte“ Zigeunermusik zu komponieren bzw. musizieren sei, sodass das Publikum sie als solche erkennt, bleibt umso rätselhafter, da in der Uraufführung ja offenbar eine Zigeunerkapelle als Bühnenmusik eingesetzt wurde, ergo die westliche Kunstmusik tatsächlich von Angehörigen der

---

<sup>584</sup> Neues Wiener Journal, 09. 01. 1910, S. 14

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19100109&seite=14&zoom=33> (Zugriff: 21. 01. 2014)

<sup>585</sup> Reichspost, 09.01.1910, S. 10

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19100109&seite=10&zoom=38> (Zugriff: 21.01.2014)

<sup>586</sup> Neue Freie Presse, 09.01.1910, S. 16

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19100109&seite=16&zoom=38> (Zugriff: 21.01.2014)

Romgruppen musiziert wurde, was wiederum ein entscheidendes Charakteristikum der Zigeunermusik seit dem 19. Jahrhundert war. Dass die Musik in *Zigeunerliebe* eine stilisierte Kunstmusik ist, die einen artifiziellen, „zigeunerischen“ Klang imitiert, scheint also offensichtlich. Dies wird besonders deutlich in der zweiten Kritik der Wiener Abendpost vom 10. Jänner 1910:

„Die typisch ungarische Weise gibt der Partitur das Kennzeichen, die berausende Zigeunermusik, die weinenden Geigen, das jauchzende Klarinett und das wehmütige Cymbal erklingen immer und immer wieder“<sup>587</sup>

Es sind also vor allem die stereotype Instrumentierung sowie die Uneinigkeit darüber, was genau eigentlich „Zigeunermusik“ sei, welche die Musik der *Zigeunerliebe* für den Rezipienten zigeunerisch erscheinen lassen, während er tatsächlich ein Zigeunerstereotyp präsentiert bekommt.

#### **X.2.4 Fazit: Zigeunerliebe – Lug und Trug**

Obleich sich, wie Moritz Csáky deutlich machte, die Wiener Operette in ihren Strukturen, Topoi und Ansprüchen gerade durch Verschiebungen in der Publikumsstruktur nach 1900 veränderte, blieb der Einsatz des Zigeunerstereotyps weiterhin populär. Wie an *Zigeunerliebe* gezeigt werden konnte, spielt das Zigeunerstereotyp für die Operette nach der Jahrhundertwende vor allem als *Couleur locale*, als musikalisches Synonym für das Exotische, eine bedeutende Rolle. Anders als Strauß legt Lehár sogar Wert darauf, möglichst authentische Zigeunermusik zu kreieren. Dies wird zwar über dieselben musikalischen Mittel (beispielsweise den *Csárdás*) versucht, allerdings integriert Lehár das, was er für zigeunerische Instrumente hält, in sein Orchester und lässt überdies noch eine „echte“ Zigeunerkapelle die Bühnenmusik spielen.

Als Stereotyp bleibt die Musik der *Zigeunerliebe* nichtsdestoweniger durch das Fremdbild der Mehrheitsgesellschaft bestimmt, zu der selbstverständlich auch Lehár, Willner und Bodanzky zählen. Auf der Textebene werden, wie gezeigt wurde, mannigfaltig Stereotype verhandelt. Hierbei wird auf tradierte Elemente

---

<sup>587</sup> Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, 10.01.1910, S. 4  
<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19100110&seite=4&zoom=38> (Zugriff: 21.01.2014)

des Zigeunerstereotyps zurückgegriffen (beispielsweise das notorische Geigenspiel oder die Zigeunerehe), welche für die Aussage der Operette eine bestimmte Funktion zu erfüllen haben.

„An der Figur des Spielmanns Jocsi [sic!] wird die Vorgangsweise der Operette besonders deutlich. Wie schon im *Zigeunerbaron*, in dem Spießertum und Scheinmoral des Bürgertums mit Hilfe der positiver lebenden Zigeuner kritisiert wurden, interessiert auch hier allerdings mit umgekehrter Intention, weniger die Person des Zigeuners, als die Botschaft“<sup>588</sup>

Die Darstellung des Zigeuners in *Zigeunerliebe* läuft über eine Vielzahl tradierter Stereotype zu dem Zweck, dem Publikum einen Kontrast (positiv oder negativ) zur Mehrheitsgesellschaft zu bieten. Dass die Zigeunerstereotype auch bei Lehár nicht weniger diskriminierend sind als bei Strauß, zeigt sich besonders in der Katharsis Zorikas ebenso wie in der Charakterisierung Józsis, welche beide ausschließlich auf Stereotypen fußen.

Der Zigeuner ist funktionalisiert, ein Gegengewicht zur bürgerlichen Gesellschaft darzustellen, was auf der Textebene noch besser funktioniert als auf der musikalischen Ebene, da Csárdás etc. vor allem in Wien ein fester Bestandteil der multiethnischen Kultur war.

*Zigeunerliebe* ist das Paradebeispiel einer Vorkriegsoperette, die sich noch auf die gesamtstaatliche Einheit als feste politische Größe rückbezieht. Zwar spielt die Handlung zu keiner Zeit in Österreich, dennoch sind mit Ungarn und Rumänien zwei Nationen des Vielvölkerstaats Handlungsraum, und darüber hinaus wird auch musikalisch, trotz der enormen Menge an Csárdásrhythmen, der Lehár-Walzer prominent herausgestellt. Im Meltingpot der Wiener Operette verschmelzen sie mit Wiener Schmah und Zigeunerstereotypen zu einem Konglomerat publikumswirksamer Handlungselemente.

Der „Outcast“, den auch Barinkay im *Zigeunerbaron* repräsentiert, steht in Wien als Folie für die Angehörigen der Mehrheitsgesellschaft.

„Bewußt konträr zu Bürgertum und Aristokratie konzipiert führen vor allem die männlichen Outsider ein zwangloses, abenteuerliches Leben, das auch nicht durch Ehebande eingeengt wird. Dieser bürgerliche Wunschtraum des Aussteigens aus beruflichen Zwängen, die Sehnsucht nach einem freien,

---

<sup>588</sup> Dressler: Die Figuren der Wiener Operette, S. 317

ungesicherte und dadurch stärker erlebten Dasein wird vor allem in den Nachkriegsjahren, ein wenig jedoch bereits in der Figur Joszis [sic!] forciert“<sup>589</sup>

Auch in der Operette nach 1900 kann also keine eklatante Änderung in Hinsicht auf die Konstruktion des Zigeunerstereotyps erkannt werden. Es wird auch bei Lehár, Willner und Bodanzky über dieselben bewährten Kanäle vermittelt und bleibt in Form und Farbe dem tradierten Zigeunerstereotyp der europäischen Mehrheitsgesellschaft gleich.

### **X.3 *Gräfin Mariza* (Emmerich Kálmán/Julius Brammer und Alfred Grünwald)**

#### **X.3.1 Entstehung und Hintergrund**

Nach der *Bajadere* (1921) war *Gräfin Mariza* (1924) Kálmáns zweite Nachkriegsoperette, für die erneut das Duo Brammer/Grünwald das Libretto lieferten. Hatte Kálmán in der *Bajadere* den „Operettenexotismus“<sup>590</sup> noch mit fernöstlichen und jazzschwangeren Klängen illustriert, so ist die *Mariza* wieder ganz im (nicht mehr existenten) großösterreichischen Kontext daheim. Die Handlung entspinnt sich durchgehend im nun autokraten Ungarn, dem mittlerweile kroatische Varasdin wird mit Foxtrottrhythmen ein Denkmal gesetzt. Es scheint, als habe die allgemeine Nachkriegsdepression, hervorgerufen durch den Zerfall des Habsburgerreiches, auch Kálmán zu einer sehnsüchtig-sentimentalen Reminiszenz an eine Zeit angeregt, „als Böhmen noch bei Österreich war“.

„*Gräfin Mariza* ist eine Operette mit zeitdiagnostischen Qualitäten. Verarmte Adlige, die sich einen bürgerlichen Brotberuf suchen mussten, gab es nach dem Weltkrieg und den nachfolgenden politischen Umwälzungen in ganz Europa. [...] An die Stelle von Abkunft und Privilegien ist in der neuen Gesellschaft das Geld als Ordnungsfaktor getreten: Das Vermögen weist Rang und Stellung zu.“<sup>591</sup>

Die Csárdásklänge der *Gräfin Mariza*, die Zigeunergeigen und die Paprikaromantik, sind jedoch nicht nur Ausdruck einer Sehnsucht nach der so gerne verherrlichten Doppelmonarchie, sondern markieren vielmehr ein

---

<sup>589</sup> Dressler: Die Figuren der Wiener Operette, S. 324

<sup>590</sup> Klotz: Operette, S. 95

<sup>591</sup> Dorf Müller, Ingo: Sehnsucht nach einer heilen Welt. Kálmáns „Gräfin Mariza“. Booklett zur Gesamtaufnahme „Gräfin Mariza“ von E. Kálmán, 1972. München: Emi Classics, 2011. S.6

Wiederaufleben des Binnenexotismus, um „den nicht wieder eingeholten Welterfolg der *Csárdásfürstin* neuerlich zu erzwingen“<sup>592</sup>.

Das Libretto entstand nach der Vorlage *Le roman d'un jeune homme* (1858) des französischen Romanciers Octave Feuillet<sup>593</sup> und wurde von Brammer und Grünwald nach Ungarn auf das Gut der Gräfin Mariza verlegt. Dies zeugt wenn nicht von der Autoren, so doch umso mehr von des Publikums Sehnsucht nach der Zeit der Monarchie, der „guten alten Zeit“, die hier für einen Operettenabend wieder aus den Weltkriegsruinen aufersteht. „Der habsburgische Mythos ist [...] mit dem Zusammenbruch des Reiches nicht mit untergegangen, sondern damit erst in seine wirksamste, interessanteste Phase getreten.“<sup>594</sup>

Kálmán, Brammer und Grünwald geht es in *Gräfin Mariza* nicht mehr, wie noch in „der strikt ironischen, zumal gesellschaftskritisch gewitzten *Bajadere*“<sup>595</sup>, um eine Thematik von gesamtgesellschaftlichem Belang. Es wird vielmehr an eine vergangene Zeit und an einen vergangenen Erfolg anzuknüpfen versucht. Die *Mariza* ist folgerichtig auch „Datum 1910“<sup>596</sup> verortet und spielt damit zu einer Zeit, als der Vielvölkerstaat noch existierte.

„Am Beispiel der Operette können wir verfolgen, daß Anfang der zwanziger Jahre die Länder der ehemaligen Monarchie (besonders Ungarn!) noch als ‚Heimat‘ empfunden wurden, der man das spektakuläre ‚Ausland‘ (Frankreich, Italien, Rußland, Amerika) gegenüberstellte.“<sup>597</sup>

Gerade bei Kálmán findet man eine solche Gegenüberstellung beispielsweise in der *Zirkusprinzessin* (Russland), dem *Veilchen vom Montmatre* (Frankreich) oder, besonders explizit, der *Herzogin von Chicago* (Amerika).

*Gräfin Mariza*, uraufgeführt im Theater an der Wien, mit Betty Fischer und Hubert Marischka als Hauptpaar sowie Elsie Altmann und dem noch unbekanntem Max Hansen als Buffopaar<sup>598</sup>, wurde zu dem Erfolg, den ihre Schöpfer erreichen wollten. „Die Uraufführung [...] am 28. Februar 1924 [dauerte] annähernd sechs Stunden“<sup>599</sup>, fast alle Nummern mussten wiederholt werden und das Wiener

---

<sup>592</sup> Klotz: Operette, S. 460

<sup>593</sup> Böttger: Das Musikalische Theater, S. 613

<sup>594</sup> Lichtfuss: Operette im Ausverkauf, S. 29

<sup>595</sup> Klotz: Operette, S. 460

<sup>596</sup> Vgl. Frey, Stefan: Unter Tränen lachen. Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiografie. Berlin: Henschel Verlag, 2003. S. 165

<sup>597</sup> Lichtfuss: Operette im Ausverkauf, S. 197

<sup>598</sup> Vgl. ebd. S. 160

<sup>599</sup> Ebd. S.162

Operettenpublikum quittierte die neue Kálmán-Operette mit Beifallsstürmen. Die politisch und gesellschaftlich unkritische Haltung der *Gräfin Mariza*, ihr Melodienreichtum und ihr Lokalkolorit, das nahezu ein weiterer Protagonist der Handlung ist, bedienten die Ansprüche des Wiener Operettenpublikums mehr als exakt.

Es überrascht also nicht, dass auch das Zigeunerstereotyp in Libretto und Musik hier ausschließlich als Element der *Couleur locale* funktionalisiert ist. Die Zigeuner illustrieren die ungarische Provenienz der Operette ebenso wie Csárdás, Mulatság und Tokajer. Umso bedeutender ist die Untersuchung der Funktionalisierung des Stereotyps, da es hier nicht mehr darum geht, die Zigeuner der Mehrheitsgesellschaft konträr gegenüberzustellen um damit letztere positiv oder negativ zu zeichnen, sondern weil die Zigeuner hier lediglich noch als Staffage der Ungarnsehnsucht fungieren, selbstverständlich jedoch mit allen diffamierenden und diskriminierenden Elementen des Stereotyps.

### **X.3.2 Konstruktion des Zigeunerstereotyps in *Gräfin Mariza* – Analyse des Librettos**

Anders als in Strauß' *Zigeunerbaron* oder in Lehárs *Zigeunerliebe*, spielen die Zigeuner in *Gräfin Mariza* keine dramaturgisch bedeutende Rolle mehr. Abgesehen von Manja und Berko, die hauptsächlich im ersten Akt ihren Auftritt haben, werden die Zigeuner hier als musikalisches Kollektiv behandelt, als Dienstleister, die, als Kapelle gebucht, bei den Festlichkeiten der ungarischen Aristokratie auftreten. Darüber hinaus wird im gesamten Libretto der Operette viel über sie, selten jedoch mit ihnen gesprochen.

Manja eröffnet die Operette mit ihrem folkloristisch angehauchten Lied vom „reichen Prasser“<sup>600</sup>, der all sein Geld verliert. „Glück ist ein kurzer Traum“<sup>601</sup> – in ihrer geheimnisvoll ambivalenten Manier klingen Manjas Zeilen hier sowohl verheißungsvoll als Warnung für jeden, der sich zu blind auf sein Glück verlässt, andererseits könnte man es auch als die Geschichte von Tassilos Vater deuten, welcher seinerseits sein Vermögen verprasst und seinem Sohn nichts als Schulden hinterlassen hat. Manjas Worte klingen rätselhaft, fast delphisch und

---

<sup>600</sup> Kálmán, Emmerich: *Gräfin Mariza*. (Text der Gesänge) Operette in 3 Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von –Leipzig, Wien: W. Karczag Verlag, 1924. S. 3

<sup>601</sup> Ebd.

sie steht damit in der Tradition des Stereotyps der magischen, hellsichtigen Zigeunerin, was auch von Berko umgehend unterstrichen wird, wenn er zu Tschekko sagt: „Horch, das ist Manja, die Hexe!“<sup>602</sup>.

Die ungarische Tradition, Zigeunerkapellen sozusagen als Hofmusiker zu engagieren, die seit dem Entstehen derselben modern wurde, wird in *Gräfin Mariza* mehrfach aufgegriffen. Wie in IV. besprochen wurde, engagierten sich ungarische Aristokraten häufig Roma als Hofmusikanten, welche dann bei Hofe tatsächlich in recht angesehener Position lebten. So jedenfalls der positive Zustand – nicht selten kam es jedoch auch vor, dass Roma in Leibeigenschaft und gezwungenermaßen auf den Gütern der magyarischen Feudalherren leben mussten. Vor allem zu festlichen Anlässen wurden die sogenannte „Zigeunermusik“ engagiert und so kündigt auch in der Operette Graf Populescu das Erscheinen der Gräfin an: „Gräfin Mariza...die süße kleine Mariza kommt nach Hause. Sie hat schon die Zigeuner bestellt.“<sup>603</sup>

Die „bestellten“ Zigeuner kommen, die „Zigeunerkapelle hinter der Scene“<sup>604</sup> begleitet den Chor, der die Allgegenwärtigkeit der Zigeunermusik auf Marizas Gut ebenfalls evoziert: „Lustige Zigeunerweisen / Die den Ruhm der Herrin preisen / Zum Verlobungsfeste“<sup>605</sup>. Das ungarische Milieu, das die Atmosphäre der Operette prägt, ist hier eng mit den Zigeunern bzw. mit Zigeunerkapellen verbunden. „Zuletzt war ich als Kind hier. Mit Papa. Wenn der Ärmste sich sorgte, fragte er: Wo sind die Zigeuner?“<sup>606</sup> sagt Mariza und spielt damit auf die oben genannte ungarische Tradition an.

Tschekko versichert nun: „Hier sind die Zigeuner, hochgeborene Gräfin“, und selbige Hochgeborene verbrüderet sich in einem inbrünstigen Akt der Herablassung mit den marginalisierten Musikern: „Stimmt eure Fiedeln, ich gehöre zu euch, und ihr gehört zu mir!“<sup>607</sup>. Diese Worte bekommen einen bitteren Beigeschmack, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass nicht alle Roma-Musiker im Engagement, sondern auch viele in Leibeigenschaft bei europäischen

---

<sup>602</sup> Kálmán/Brammer/Grünwald: *Gräfin Mariza* (Text der Gesänge), S.3

<sup>603</sup> Kálmán, Emmerich: *Gräfin Mariza* (Textbuch), Operette in drei Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von -- Textliche und musikalische Bearbeitung von György Kardos, Istvan Kallai und Miklos Gabor Kerenyi. Wien: Josef Weinberger, o.J. S. 10

<sup>604</sup> Kálmán, Emmerich *Gräfin Mariza* (Klavierauszug mit Text), Operette in 3 Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von – Wien: Josef Weinberger, o.J. S. 19

<sup>605</sup> Ebd.

<sup>606</sup> Kálmán/Brammer/Grünwald: *Gräfin Mariza* (Textbuch), S. 12

<sup>607</sup> Kálmán, Emmerich: *Gräfin Mariza* (Klavierauszug mit Text) S. 19

Aristokraten lebten (in Rumänien z.B. sogar bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts<sup>608</sup>) und tatsächlich „(zu) ihnen gehörten“.

Marizas Entree lied kommt einer Hommage an das Zigeunerstereotyp gleich, wenn auch auf den ersten Blick positiv konnotiert.

„Höre ich Zigeunergeigen  
Bei des Cymbals wildem Lauf  
Wird es mir ums Herz so eigen,  
Wachen alle Wünsche auf.  
[...]  
Klingt ein toller, sehnsuchtsvoller,  
Heißer, wilder Csárdástraum.  
Winkt im Glase der Tokayer  
Rot wie Blut und heiß wie Feuer,  
Komm und mach die Seele freier:  
Spiel dazu Zigeuner!  
Willst du toll der Freude leben,  
Soll das Herz vor Lust erbeben,  
Jauchzend sich zum Himmel heben,  
Spiel' dazu Zigeuner!  
Willst du wild die Nacht durchzechen,  
Wollen wir von Liebe sprechen,  
Will das arme Herz auch brechen:  
Spiel dazu Zigeuner!  
Spiel, spiel, spiel!  
Spiele mit Gefühl!  
Alles kannst du mit uns machen,  
Weinen müssen wir und lachen,  
Wie es deine Geige will!“<sup>609</sup>

Der Entree der Titelgräfin ist Ausdruck dessen, was die Zigeunerromantik bis in die Zwischenkriegsgesellschaft hineintradiert hat: die sehnsüchtig-melancholische Annahme, der Zigeuner könne die Gefühle der Mehrheitsgesellschaft in Musik umwandeln und mehr noch, er würde dies auch nur allzu gerne tun. Der Nichtzigeuner beschreibt sich gleichzeitig als „der magischen Zigeunergeige ausgeliefert“ und schwelgt in Tokayer seligkeit zu ihren schmachtenden oder feurigen Klängen. Ein Realitätsbezug lässt sich hier ohne weiteres herstellen, denn nur zu bekannt sind dem Wiener Operettenpublikum Roma -Musiker in Budapester Restaurants oder die Konzerte von „Zigeunerkapellen“, bei denen ein stereotyper Csárdás auf den anderen folgt. Was hier jedoch auf der Operettenbühne angesprochen wird, ist ein lupenreiner

<sup>608</sup> [http://www.zigeuner.de/01\\_zigeuner-geschichte.htm](http://www.zigeuner.de/01_zigeuner-geschichte.htm) (Zugriff: 18. 03. 2014)

<sup>609</sup> Kálmán/Brammer/Grünwald: Gräfin Mariza (Textbuch), S. 13

Ausdruck der stereotypen Konstruktion, bei der Roma zu Gefühlsmusikern stilisiert werden, die durch den ihnen angeblich eigenen Klang die Emotionen der Mehrheitsgesellschaft zu einem schmachttenden Gefühlsausbruch zu verdichten wissen. Die Zigeuner sind zum Amüsement anwesend, was auch Tassilo schon kurz später im Finale I (Nr. 7) explizit ausdrückt: „Wenn sich Frau Gräfin amüsieren wollen / Hier sind die Zigeuner“<sup>610</sup>. Es wird ihnen hier keine andere Charakterzeichnung eingeräumt als die des Unterhaltungsmusikers. Was dabei ebenfalls zu bemerken ist: In *Gräfin Mariza* werden die Zigeuner zwar durchgehend stereotyp, dafür aber nicht dezidiert negativ dargestellt, wie beispielsweise in *Zigeunerliebe*. Die Zigeuner fungieren hier völlig wertfrei als Teil des Lokalkolorits. Sie sind keine Charaktere, sondern ein atmosphärischer Zierrat, der nicht eingeführt wird, um die Mehrheitsgesellschaft zu reflektieren (wie im *Zigeunerbaron*) oder ihr als Negativum gegenüberzustehen (wie in *Zigeunerliebe*), sondern der ausschließlich den ungarischen Handlungsraum ausschmücken, den Einsatz von populärer Zigeunermusik rechtfertigen und Katalysator für die sentimentalischen Gefühle der nichtzigeunerischen Protagonisten sein soll.

Der nächste, der das Angebot des Zigeunerstereotyps zu nutzen weiß, ist Tassilo in seinem schwermütigen Lied (Nr. 7) zu Beginn des Ersten Finales. Als „Zaungast des Glückes“<sup>611</sup> bei der feiernden Gesellschaft um Gräfin Mariza mit Zigeunern und Champagner, erinnert er sich an vergangene Tage:

„Auch ich war einst ein feiner Csárdáskavalier  
 Hab' kommandiert Zigeuner g'radeso wie ihr!  
 Hab' mir die süßen Geigen singen lassen,  
 Die Dukaten springen lassen – g'radeso wie ihr!  
 Ihr müsst nicht gar so stolz drin sitzen heut beim Wein.  
 Wer weiß, vielleicht wird's morgen anders wieder sein!  
 Vielleicht spielt morgen Zigeunerfidel  
 Ganz genau dasselbe Lied – anderswo zum Wein!  
 Komm, Zigan! Komm, Zigan, spiel' mir ins Ohr!  
 Komm, Zigan! Zeig' heut, was du kannst!  
 O komm, und nimm Deine Geige,  
 und spiel' mir was vor,  
 Spiel bis mein Herz vor Freude tanzt!  
 Ich geb' dir alles was du willst,  
 Wenn du nur schön spielst,  
 Wenn du meine Freuden, meine Schmerzen mit mir fühlst.

<sup>610</sup> Kálmán/Brammer/Grünwald: *Gräfin Mariza* (Textbuch), S. 24

<sup>611</sup> Kálmán, Emmerich: *Gräfin Mariza* (Klavierauszug mit Text), S. 39

Joi, joi, joi,  
Komm, Zigan! Komm, Zigan, spiel' mir was vor,  
Komm Zigan, spiel' mir was ins Ohr!<sup>612</sup>

Wie schon Marizas Entree lied, mündet auch Tassilos „Komm Zigan!“ in einen feurigen Csárdás, der den zuvor mit Worten beschworenen Zigeuner nun auch noch musikalisch auferstehen lässt. In Hinblick auf die Konstruktion des Zigeunerstereotyps erfährt man von Tassilo nichts Neues: Zigeunermusiker werden von Großgrundbesitzern zum Vergnügen „kommandiert“, man gibt sich jedoch freundschaftlich und erliegt dem berauscheden Klang der Zigeunergeige. Tassilos Aufforderung, der „Zigan“ soll seine Freuden und Schmerzen mit ihm fühlen, weist denselben Tenor auf wie Marizas „Alles kannst du mit uns machen, / weinen müssen wir und lachen“. Die Emotionen, die der Zigeuner katalysiert und kanalisiert, überborden in der Ungarbrust.

Interessant ist in Tassilos Lied die Parallele, die zwischen Zigeunermusik und der Vergänglichkeit des Glücks hergestellt wird.

„Ihr müsst nicht gar so stolz drin sitzen heut beim Wein. / Wer weiß, vielleicht wird's morgen anders wieder sein! / Vielleicht spielt morgen Zigeunerfidel / Ganz genau dasselbe Lied – anderswo zum Wein!“<sup>613</sup>

Es scheint als drückten diese Worte aus, dass das Glück ebenso unbeständig, unberechenbar und rastlos ist wie die Zigeunerfidel, respektive wie es das Stereotyp vom Zigeuner selbst wissen will. Diese Interpretation würde auch zu Manjas Lied am Beginn der Operette passen, die ebenfalls von der Vergänglichkeit des Glückes singt. Die Stereotypisierung jedenfalls bleibt deutlich, die Zigeunerfidel ist rast- und ruhelos, und darüber hinaus für jeden zu haben, der sie bezahlt. Der larmoyanten Fortgang des Lieds spricht dieselben Stereotype an, die man schon in „Höre ich Zigeunergeigen“ vermittelt bekommen hat: Der Zigeunermusiker spielt leidenschaftlich Geige und kann damit den Nichtzigeuner Freude und Schmerz empfinden und die krude Wirklichkeit vergessen lassen.

Auf dem Höhepunkt des Ersten Finales, den stürmischen Tabarin-Can Can abrupt unterbrechend, „steht plötzlich ‚wie aus dem Boden gewachsen‘ die

---

<sup>612</sup> Kálmán/Brammer/Grünwald: Gräfin Mariza (Textbuch), S.23

<sup>613</sup> Ebd.

Zigeunerin Manja vor der Gräfin, um ihr die Zukunft aus der Hand zu lesen.“<sup>614</sup>. Die Chiromantin, die magisch begabte Zigeunerin, bricht in die Geschlossenheit der feiernden ungarischen Gesellschaft ein, als nicht zugehöriges Subjekt. Als „Hexe“ wurde sie schon zu Beginn des Stückes bezeichnet, nun bedient sie das stereotype Fremdbild, indem sie Mariza ihre hellseherischen Fähigkeiten anbietet: „Will die Frau Gräfin nicht geruhn / Einen Blick in die Zukunft tun?“<sup>615</sup>. Manja ist in der Operette einzig durch die Adjektive „jung“ und „schön“ charakterisiert, und dazu tritt nun noch die Attribuierung mit dem Magischen. Es zeigt sich hier erneut, dass in Kálmáns Operette die Zigeuner mehr oder weniger gesichtslos bleiben. Auch Manja ist nur ein Mittel zum dramaturgischen Zweck, dem Finale des ersten Aktes eine bedeutungsschwere Wendung zu geben. Manja prophezeit Mariza die Zukunft und sagt ihr Liebe voraus. Der Chor quittiert ihr Auftreten in stereotyper Furcht der unheimlichen Fremden, der Zigeunerin gegenüber: „Aus ihren Augen strahlt seltsame Macht, / Ein Leuchten, das mir fast bange gemacht!“<sup>616</sup>. Entsprechend dem Zigeunerstereotyp wird Manja als obskur und mysteriös wahrgenommen und so von der Bühne dem Zuschauer vermittelt. Ihr Auftritt inmitten der feiernden Gesellschaft ist auch musikalisch so exponiert, dass die Zigeunerin wie ein Eindringling in die Gesellschaft gelesen werden muss. Sie selbst erklärt sich mit demselben stereotypen Gemeinplatz wie ihre Vorgängerin Saffi. „Zigeuner sind die Kinder der Nacht, aus ihren Augen strahlet seltsame Zaubermacht“<sup>617</sup>. Die „Kinder der Nacht“ sind auch hier eine Farbe, um das geheimnisvolle Bild der Zigeuner zu vervollständigen; die „seltsame Zaubermacht“ wird ihnen, im stereotypen Fremdbild von der Mehrheitsgesellschaft tradiert, seit Jahrhunderten nachgesagt. Mit Ende des ersten Aktes verlieren die Zigeuner für die Handlung an Bedeutung. Die Akte zwei und drei werden quasi ausschließlich von der ungarischen Mehrheitsgesellschaft bestritten. Zwar gibt es Reminiszenzen sowohl Marizas an die „Zigeunergeigen“, wenn sie im zweiten Finale erneut aufzählt, wozu der Zigeuner denn spielen soll („Träumen wir von einem Mann, / Spiel dazu Zigeuner!“<sup>618</sup> und dgl. mehr) als auch Tassilos, der im selben Finale „Kapelle!

---

<sup>614</sup> Frey: Unter Tränen lachen, S. 155

<sup>615</sup> Kálmán/Brammer/Grünwald: Gräfin Mariza (Textbuch), S. 25

<sup>616</sup> Kálmán, Emmerich: Gräfin Mariza (Klavierauszug mit Text) S. 55f

<sup>617</sup> Kálmán/Brammer/Grünwald: Gräfin Mariza (Textbuch), S. 25

<sup>618</sup> Ebd. S. 47

Mein Lied! Huzdra, Zigan!“<sup>619</sup> befiehlt und sogleich als „Csárdáskavalier von einst“ wieder schmachtet „Komm, Zigan! Spiel mir ins Ohr!“<sup>620</sup>. Abgesehen davon ist jedoch von Zigeunern nicht mehr nennenswert die Rede, geschweige denn treten sie in Erscheinung. Dieser Umstand unterstützt die These, dass die Zigeuner in *Gräfin Mariza* keine dramaturgische Funktion erfüllen, wie noch in der Vorkriegsoperette bei Lehár oder gar im vergangenen Jahrhundert bei Strauß, sondern dass sie nun vielmehr nur noch funktionalisiert werden, um die ungarische Kulisse zu vervollständigen und vor allem das magyarische Klangmilieu zu repräsentieren, und zwar so, wie das Wiener Operettenpublikum sich an ein stereotypes Ungarnbild aus der Zeit vor 1914 erinnert. Auf musikalischer Ebene zieht sich die stereotype Zeichnung durch die gesamte Partitur.

Besonders für die Analyse der *Gräfin Mariza* ist die Durchsicht des Originallibrettos bzw. der Zensurfassung, nach der sie „strichlos zugelassen“<sup>621</sup> wurde, von großer Bedeutung, da die zunächst vorliegende Textfassung auf einer Bearbeitung von György Kardos, Istvan Kallai und Miklos Gabor Kerenyi basierte, welche schon prima vista große Eingriffe in das Libretto Brammers und Grünwalds vermuten ließ. Die Zensurbehörde ließ das Werk ohne Beanstandung zu, was wiederum die oben angesprochene unpolitische Haltung der *Gräfin Mariza* unterstreicht.

Die beiden einzigen Zigeuner-Rollen des Stücke, Manja und Berko, waren, dies lässt die Recherche erkennen, im Uraufführungslibretto nicht wesentlich schärfer, dafür jedoch etwas ausführlicher gezeichnet, vor allem auch in Hinsicht auf die stereotypen Fremdbilder, die hier zur Geltung kommen. So werden Manjas chiromantische Fähigkeiten im ersten Akt noch deutlicher gezeichnet, sie bietet hier auch Tassilo an, ihm aus der Hand zu lesen („Soll ich Dir die Zukunft aus er Hand lesen, Herr Verwalter?“<sup>622</sup>), was dieser jedoch als Unsinn ablehnt. Fast beiläufig spricht Berko daraufhin aus, was für real lebende Romgruppen in der Geschichte traurige Alltagswirklichkeit war: „Er schaut Dich nicht an, der Staub auf seinem Schuh ist mehr als Du!“<sup>623</sup>.

---

<sup>619</sup> Kálmán/Brammer/Grünwald: *Gräfin Mariza* (Textbuch), S. 48

<sup>620</sup> Ebd. S. 49

<sup>621</sup> Siehe Anhang, diese Arbeit S. 250

<sup>622</sup> Ebd. S. 251

<sup>623</sup> Ebd. S. 252

In der Handleseszene im Finale I (Nr. 7) wird Manja, nachdem Tassilo zuvor noch die musikalischen Dienstleistungen des Zigeuners besungen hat, von Mariza und ihren Gästen verspottet („Was ein Zigeunermädel spricht / An so etwas glaubt man doch nicht!! / Ha, ha, ha, ha! An so etwas glaubt man doch nicht“<sup>624</sup>), was wiederum die Stellung der Mehrheitsgesellschaft gegenüber der Marginalgruppe reflektiert – der wahrsagenden Zigeunerin ist, so wird hier ein allgemein bekanntes Wissen intendiert, nicht zu glauben bzw. zu trauen. Im Uraufführungslibretto endet das erste Finale auch damit, das Manja Tassilo ebenfalls aus der Hand liest und ihm dasselbe prophezeit wie Mariza. Nach diesem zweiten chiromantischen Akt ist jedoch auch in der Urfassung die Rolle Manjas abgespielt.

Dramaturgisch gesehen, so zeigt die Durchsicht der Zensurfassung deutlich, nimmt Manja, bzw. ihre Prophezeiung, eine viel bedeutendere Rolle ein, als es das heutige Textbuch vermuten lässt, denn Mariza versteckt sich für die von Manja prophezeite Frist von einem Monat, bis sie sich verlieben soll, vor allen Männern auf ihrem Gut, um nicht in die Gefahr zu geraten, sich tatsächlich zu verlieben.

Die Akte zwei und drei sind in Hinsicht auf das Zigeunerstereotyp bis heute unverändert geblieben. Die Zigeuner treten hier nur noch als dekorative Elemente in Erscheinung, als Musikkapellen (bzw. in Form von Primas und Zigeunergeige) oder temperamentvolle Csárdástänzer. Die stereotypen Bilder sind seit der Entstehung der *Gräfin Mariza* unverändert geblieben

---

<sup>624</sup> Siehe Anhang, diese Arbeit S. 253

### X.3.3 Konstruktion des Zigeunerstereotyps in *Gräfin Mariza* – Analyse der Musik

„*Gräfin Mariza*, das letzte Musterexemplar einer ungarisch-wienerischen Operette, ist zugleich ein nostalgischer Abgesang auf das Genre: ‚ein heißer Csárdástraum‘“<sup>625</sup>. Längst hatten 1924 in der Operette moderne Rhythmen, Jazzelemente etc. Einzug gehalten. Auch Kálmán bediente diese Strömungen der Populärmusik, dennoch scheint *Gräfin Mariza* wie eine Reminiszenz an die folkloristische Vorkriegsoperette „und das Bühnengeschehen spielt abermals in einem ungarischen und zigeunerischen Klangmilieu“<sup>626</sup>. Wie Lehár in der *Zigeunerliebe* arbeitet auch Kálmán „typische“ (bzw. stereotype) Instrumente in die Partitur ein, Tárogató im Orchester und die „klassische“ Besetzung einer Zigeunerkapelle aus Streichquintett, Cymbal und Holzbläsern als Bühnenmusik musizieren den „zigeunerischen Klang“ und

„auch die dramatische Dosierung und Streuung, Gewichtung und Wertung des musikalischen Materials zielt darauf ab, das magyrische Klangmilieu zu verdichten, es höherprozentig und sozusagen natürlicher zur Geltung zu bringen.“<sup>627</sup>

Kálmán versteht es, den folkloristischen Klang glaubhaft zu übermitteln, den Klang einer Welt, die noch „rot-weiß-grün“ ist und die dem Wiener Publikum die Illusion des Vielvölkerstaats wachrufen, zu dem selbstverständlich auch die Zigeuner zählen. In der Realität verachtete Romgruppen erscheinen auf der Operettenbühne in *Gräfin Mariza* als schmückendes Beiwerk und atmosphärisches Element. Beim Publikum wird das erwartungsgemäß verstanden, und die Wiener Zeitung vom 29. Februar 1924 erkennt: „Wenn die Zigeuner auf der Bühne nicht aufspielen, so erklingen im Orchester immer wieder die schwermütigen Rhythmen der ungarischen Kantilenen.“<sup>628</sup>

Die exzessive Rückbesinnung auf die donaumonarchische Folklore ist jedoch nicht nur den gesellschaftlichen Veränderungen des Nachkriegs geschuldet, sondern lässt sich auch vom kulturellen Standpunkt her betrachtet als ein

---

<sup>625</sup> Frey: Unter Tränen lachen, S. 166

<sup>626</sup> Klotz: Operette S. 460

<sup>627</sup> Ebd.

<sup>628</sup> Wiener Zeitung, 29. 02. 1924, S. 7

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19240229&seite=7&zoom=33> (Zugriff: 21. 01. 2014)

nostalgisches Festhalten an einer traditionellen europäischen Musik erklären, die in der Alltagswirklichkeit längst von modernen Einflüssen aus Übersee durchdrungen war.

„Denn je merklicher die echte Volksmusik, wie Béla Bartók und Zoltán Kodály sie gesammelt haben, aus dem Alltagsleben verschwindet, desto größer der Drang, sie als klingende Fata Morgana in der Operette heraufzubeschwören.“<sup>629</sup>

Die Einflüsse der modernen Musik „aus Amerika“ werden hier, wie auch in Kálmáns Folgewerk *Die Herzogin von Chicago* der traditionellen österreichisch-ungarischen bzw. europäischen Musik gegenübergestellt. Hier wie dort dient der Zigeuner, respektive die Zigeunermusik als (ein) Repräsentant der Kulturmusik der „alten Welt“ im Gegensatz zum Jazz und Shimmy aus der „neuen Welt“. In *Gräfin Mariza* werden die Alteritäten explizit angesprochen im dritten Akt (Nr. 14):

„In der Stadt, da macht man Faxen, / Tanzt man Blues und Boston, / Wackelt, schiebt, verdreht die Haxen, / Foxtrott nennt man dos donn! / In der Csarda gibt es keinen / Five o'clock um sechse!“<sup>630</sup>

In der *Herzogin von Chicago* erlebt das Publikum ähnliches, wenn Prinz Sandor in der Budapester Tanzbar der amerikanischen Jazzband den Zigeunerprimas Kuppi Mihaly entgegenstellt, auf dass dieser mit „heimische(m) Csárdás und Walzer“<sup>631</sup> die europäische Tradition hochhalte und dem Charleston die Stirn biete. Kálmán funktionalisiert das Zigeunerstereotyp hier musikalisch gleichsam wie Brammer und Grünwald es dramaturgisch tun: die stereotype zigeunerische Musik, welche offenbar ununterscheidbar von ungarischer und damit auch donaumonarchischer Folklore ist, wird als Reaktion auf kulturelle sowie gesellschaftlich Verschiebungen eingesetzt und steht hier als Metapher für die (feudale) europäische Tradition.

Dennoch ist es keineswegs immer originäre Volksmusik, die Kálmán in seinen Kompositionen zur Sprache kommen lässt, sondern vielmehr eine artifizielle, stereotype Kunstmusik, die ein bestimmtes Klangmilieu heraufbeschwört und

---

<sup>629</sup> Klotz: Operette, S. 460

<sup>630</sup> Kálmán/Brammer/Grünwald: *Gräfin Mariza* (Text der Gesänge), S. 28

<sup>631</sup> Klotz: Operette, S. 185

„von solcher – weniger aufgefundenen als einfühlsam erfundenen – Folklore leben die attraktivsten Nummern der *Gräfin Mariza*.“<sup>632</sup>

Das Zigeunerstereotyp erscheint in der *Mariza* vielfältig und häufig nicht nur implizit, sondern sowohl in Musik als auch im Text ausdrücklich. Schon in der Ouvertüre feigt der Csárdás „langsam beginnend, immer schneller warden[d]“<sup>633</sup> durch das Orchester und lässt keinen Zweifel zu: die Handlung dieses Operettenabends trägt sich in Ungarn zu. Wenn die Titelgräfin in ihrem AuftrittsCsárdás „Zigeunergeigen bei des Cymbals wildem Lauf“<sup>634</sup> hört, ihr dabei „ums Herz so eigen“<sup>635</sup> wird, dass „das arme Herz auch brechen“<sup>636</sup> will und sie befiehlt: „Spiel' dazu Zigeuner!“<sup>637</sup>, dann nur kann sie sich sehnsüchtig-melancholisch fragen „Wo wohnt die Liebe?“<sup>638</sup>. Der Chor lässt dazu „lustige Zigeunerweisen“<sup>639</sup> ihre „Schönheit preisen“<sup>640</sup>. Hier sind sowohl der als „zigeunerisch“ empfundene Csárdás als auch die elegischen Worte Ausdruck des stereotypen Fremdbildes. Der Csárdás rollt dabei dunkel und wehmütig im langsamen ersten Teil zum feurigen Allegro im zweiten Teil und begleitet von einer offenbar angeworbenen Zigeunerkapelle „entfesselt hier Mariza, gemeinsam mit dem Bauernvolk, den rhythmischen Genius loci der hiesigen Gegend.“<sup>641</sup> Die melancholische Stimmung, in die der Zigeunergeiger angeblich jeden versetzt, der seinem (und dezidiert nur seinem, nämlich dem zigeunerischen) Geigenspiel zuhört, ist ebenso ein Element des Zigeunerstereotyps wie auch die Klanggestaltung und natürlich der Csárdásrhythmus.

Tassilo, der „feine Csárdáskavalier“ von einst, zeigt sich den Bühnenzigeunern nicht minder gewogen und mit ihrer Musik verbunden. „Komm, Zigany, spiel mir ins Ohr!‘ Düsteres D-Moll schlägt unvermittelt in ekstatisches D-Dur um. Der Verwalter greift selbst zur Fidel und tanzt wild drauf los.“<sup>642</sup>

---

<sup>632</sup> Klotz: Operette, S. 461

<sup>633</sup> Kálmán, Emmerich: *Gräfin Mariza*. (Klavierauszug mit Text), S. 6

<sup>634</sup> Kálmán/Brammer/Grünwald: *Gräfin Mariza* (Text der Gesänge), S. 7

<sup>635</sup> Ebd. S. 7

<sup>636</sup> Ebd.

<sup>637</sup> Ebd.

<sup>638</sup> Ebd. S. 8

<sup>639</sup> Ebd. S. 6

<sup>640</sup> Ebd.

<sup>641</sup> Klotz: Operette, S. 461

<sup>642</sup> Frey: *Unter Tränen lachen*, S. 154

Der Zigeuner wird mehr und mehr zum stereotypen Sinnbild für einen Klang, der Emotionen wachruft, und in *Gräfin Mariza* wird er hauptsächlich als namenloser Musikant verhandelt, denn abgesehen von dem Zigeunermädchen Manja, dem eine etwas größere Rolle zuteil wird, werden in Nummern wie Marizas Entree lied (I. Nr.4) oder eben dem oben genannten Zigeunerlied Tassilos im Finals I (I. Nr. 7) ausschließlich die Musiker katexochen besungen bzw. vielmehr aufgefordert, den Herzschmerz der Mehrheitsgesellschaft durch ihr anrührendes Spiel zu kanalisieren, auf dass unter anderen Tassilo „bei Sekt und Zigeunern den Csárdáskavalier tanzend herauskehrt“<sup>643</sup>. Die Zigeuner der *Gräfin Mariza* erscheinen als Dienstleister des unterhaltungswütigen ungarischen Landadels auf der Bühne und liefern sowohl die Musik als auch das passende Gefühl zur Ungarnsehnsucht des Operettenpublikums.

Manja, das Zigeunermädchen, die einzige Marginalisierte, der in *Gräfin Mariza* ein Name, Text und Melodie gegeben werden, tritt schon zu Beginn der Operette als Orakel in Erscheinung, indem sie in ihrem unheimlichen Moll-Melodram dem „tekintetes úr“ in prophetischer Manier die Wechselhaftigkeit des Glücks auseinandersetzt. Musikalisch ausgeschmückt mit melismatischen Koloraturen, Stilmittel der musikalischen Exotik, welche die Fremdheit der zigeunerischen Folklore unterstreichen, hat das Melodram der Manja durchaus Volksliedcharakter, der sich in der Strophenform und der einfachen Melodie offenbart. Manja tritt in ihrer Funktion als geheimnisvolle Vorherseherin auch im ersten Finale (Akt I, Nr.7) in Erscheinung, wo sie Mariza in einem „Misterioso verkündet, es werde ‚ihr stolzes Herz in Liebe erglüh’n für einen Mann von edler Herkunft‘“<sup>644</sup>. Ebenso plötzlich wie geheimnisvoll durchbricht die Zigeunerin den Tabarin-Can Can mit ihrem fast unheilvoll in Moll klingenden Angebot, Mariza die Zukunft aus der Hand zu lesen. Sie steht also auch musikalisch isoliert von der feiernden ungarischen Gesellschaft und erscheint durch ihren Einbruch in den Can-Can wie aus einer anderen Welt. Die stereotype, handlesende Zigeunerin wird hier musikalisch als mysteriöses Subjekt gezeichnet, dass hermetisch in die Mehrheitsgesellschaft eindringt, jedoch deutlich von ihr abgegrenzt steht.

Gerade am Beispiel der Manja wird offenbar, in welcher Weise die Zigeuner in Kálmáns Operette als Gegensatz zur Mehrheitsgesellschaft auf der Bühne

---

<sup>643</sup> Frey: Unter Tränen lachen, S. 165

<sup>644</sup>Ebd. S. 155

dargestellt werden. Musikalisch unterscheidet sie sich in ihren Nummern vom Rest der Besetzung und auch musikdramaturgisch wird ihr Auftreten als physisch und unvereinbar mit der Gesellschaft präsentiert.

In Kálmáns *Gräfin Mariza* steht der Zigeuner nicht im Mittelpunkt der Handlung, sondern fungiert als Idiom der Dramaturgie zum Ausdruck von *Couleur locale*, Ungarnsehnsucht und Exotismus. Dabei ist vor allem „seine“ Musik als gewichtiger Emotionsträger von Bedeutung. Dass die Zigeunermusik, die Zigeunergeigen und Zigeunerkapellen in *Gräfin Mariza* das stereotype Fremdbild der europäischen Mehrheitsgesellschaft repräsentieren, wird unter anderem an den oben besprochenen Stellen in der Partitur bemerkbar. Kálmán ging es sicher nicht um eine realistische Darstellung von Zigeunermusik, sondern um eine publikumstaugliche Populärmusik von der erwartet wurde, dass sie schlechterdings „zigeunerisch“ klingen soll.

#### **X.3.4 Fazit: Spiel dazu, Zigeuner!**

„Ich brauche Bücher, aus denen Musik heraus strömt, ich brauche große Affekte; Kontrastwirkungen; viel Farbe, grelle und zarte Farben. Ich brauche eine einfache, primitive Geschichte. Viel Liebe, Romantik. Das Salongelächel, Ballgeflüster, die Geistreichelei genügen mir nicht: in meinem Orchester müssen die Trompeten und die Posaunen dröhnen. Jedes Instrument muß das letzte hergeben: alles im Dienste der einfachen, gesunden Dramatik.“<sup>645</sup>

Im Dienste der „einfachen, gesunden Dramatik“, so möchte man anfügen, stehen bei Kálmán, Brammer und Grünwald auch die Bühnenzigeuner. Sie sind in *Gräfin Mariza* von vielen „grelle und zarten Farben“, sind *Couleur locale* und magyrische Dekoration. Sowohl Text als auch Musik sind darauf ausgelegt, ein Bild Ungarns zu entwerfen, das 1924 nicht mehr existiert. Die Librettisten liefern das, was das Publikum sehen will, eine Geschichte, in der trotz wirtschaftlicher Bodenlosigkeit das Csárdástanzen nicht verlernt worden ist. „Das ruinierte Bürgertum der Epoche spiegelt sich lieber im Ruin des Adels, als sich der eigenen sozialen Realität zu stellen.“<sup>646</sup> Kálmáns Musik zu dieser Apotheose des bürgerlichen Eskapismus ist ebenso artifiziell und auf „große Affekte“ ausgerichtet, wie es die Dramaturgie voraussetzt.

---

<sup>645</sup> Frey: Unter Tränen lachen, S. 157

<sup>646</sup> Ebd. S. 168

„Obwohl die Autoren die Handlung wohlweislich vor den Ersten Weltkrieg verlegt hatten, entging niemand der deutliche Gegenwartsbezug der Operette“<sup>647</sup>, und somit erfüllte die Operette, was von ihr als Genre gefordert wurde. Eskapismus und Gegenwartsbezug schließen sich hierbei nicht aus, ergänzen sich vielmehr, denn die Operette scheint Antworten zu geben auf die Ratlosigkeit der Nachkriegsgesellschaft angesichts der Trümmer des Habsburgerreiches.

„*Gräfin Mariza* brachte sichtbar auf die Bühne zurück, was dem tristen Nachkriegsösterreich offenbar am meisten fehlte: das verlorene Paradies der Doppelmonarchie, mit ihrem Gepränge, ihren Zigeunern und Uniformen.“<sup>648</sup>

Die Zigeuner, die beim Wiener Operettenpublikum im „Paradies der Doppelmonarchie“ verortet sind, werden bei Brammer und Grünwald ironischer Weise so unsichtbar, wie sie die Gesellschaft in ihrer Alltagswirklichkeit vielleicht gerne gesehen hätte. Keine Romgruppe, die man als lästig empfundene Parasiten – das Schubwesen macht es möglich – von Ort zu Ort verschiebt, sondern lustige Zigeuner in bunten Jäckchen, die gutmütig und gerne zu jedem Feste herzerreißend aufspielen.

„Die Operette kennt nicht die Gesetze der Republik, sie schätzt nicht den Gang der Geschichte, wie sie auch Siebenbürgen noch zum Stefansreiche zählt“<sup>649</sup> schreibt die Reichspost vom 29. Februar 1924. Ebenso kennt sie auch nicht die Realität der Romgruppen in Europa, die 1924, als schon die zarten Vorahnungen der Rassengesetze von 1935 spürbar wurden, keineswegs so rosig war, wie sie in *Gräfin Mariza* erscheint.

„Der Ungar lebt, Buda steht noch, aber Wien ist schon gefallen! Juche!“<sup>650</sup> heißt es von Zsupán, und mit dem Ungarn leben natürlich die Zigeuner, die nicht wegzudenken sind, wenn es darum geht, eine Operette mit den Maßstäben und unter den Voraussetzungen zu schreiben, denen sich die Autoren gegenüber sahen.

*Gräfin Mariza* behandelt das Zigeunerstereotyp in absoluter Reinheit, nämlich quasi in Abwesenheit von Bühnenzigeunern. Was hier verhandelt wird, ist nur

---

<sup>647</sup> Frey: Unter Tränen lachen, S. 165

<sup>648</sup> Ebd. S. 164

<sup>649</sup> Reichspost: 29. 02. 1924, S. 8

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19240229&seite=8&zoom=33> (Zugriff: 21. 01. 2014)

<sup>650</sup> Kálmán/Brammer/Grünwald: *Gräfin Mariza* (Textbuch), S. 19

noch ein Bild vom romantisch-zigeunerischen, der Geist des Zigeuners und seiner Musik, der die magyrische Atmosphäre auf Marizas Gut durchdringt, der aber nichtsdestoweniger ausschließlich auf Stereotypen beruht. In der Wiener Operette wird nun gleichsam nur noch *über* Zigeuner gesprochen und gesungen, nicht mehr *mit* ihnen. „Ihre“ Musik erklingt noch im Orchester und man spricht noch vom Zigeunergeiger, während der Bühnenzigeuner nach und nach in den Hintergrund gerät und nicht mehr nennenswert in Erscheinung tritt (als Ausnahme ist hier Lehárs *Frasquita* von 1922 zu nennen, die allerdings nicht im engeren Zusammenhang zur k&k-Nostalgie steht, sondern, in Spanien verortet, dem allgemein modernen Bühnenexotismus entstammt wie etwa auch *Das Land des Lächelns* (1923) oder Paul Ábraháms *Blume von Hawaii* (1931)).

In der *Mariza* erlebt man die Substitution des Bühnenzigeuners mit seinem Bild und Stereotyp sehr deutlich. Sie entspringt dem Ungarn-Boom, der „in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg im Bereich der Operette [...] einsetzte“<sup>651</sup>, ihren Vorläufer in Lehárs *Wo die Lerche singt* (1918) hat und ihre Epigonen bei Nico Dostal als *Ungarische Hochzeit* (1939), bei Robert Stolz mit *Venus in Seide* (1932) und bei Paul Ábrahám in *Viktoría und ihr Husar* (1930) findet.

---

<sup>651</sup> Lichtfuss: Operette im Ausverkauf, S. 195

## XI. Die Funktion des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette

„Die Lebewesen, die in der Operette durch Gesang, durch teils langsame, teils rasche rhythmische Bewegungen, durch brünstige oder komische Texte miteinander sich verständigen, sind einne Geheimsekte, über deren Empfinden und Tun ein Schleier gebreitet ist, wie etwa über das Innenleben oder die Verständigungsmethoden der Goldfische“

Alfred Polgar, *Handbuch des Kritikers* (1980)

In den vorangegangenen Werkanalysen konnte erörtert werden, wie das Zigeunerstereotyp der europäischen Mehrheitsgesellschaft in den Werken eines ihrer Massenkulturphänomene, der Wiener Operette, konstruiert wird. Dabei wurde teilweise schon erläutert, welche Wirkung bzw. welche Funktion diese Konstruktion des stereotypen Fremdbildes innehat. Auf diesen Aspekt soll im Folgenden noch genauer eingegangen werden um

1. die Funktionalisierung des stereotypen Fremdbildes einer realen ethnischen Minderheit in einem Massenmedium aufzuzeigen und zu erörtern, ob deren Konstruktion allein sozialchauvinistischen Ursprungs ist, oder ob Diskriminierung und Diffamierung auf sozio-politische und gesellschaftliche Parameter rückzuführen sind, welche zur Entstehungszeit der Werke die Libretti sowie die Musik beeinflusst haben.
2. später klären zu können, in welchem Ausmaß sich die Rassismen, welche die Wiener Operette birgt, auf die heutige Aufführungspraxis auswirken und auf welche Art und Weise bestimmte Stereotype unreflektiert weitertradiert werden.

Es soll hierbei keinesfalls versucht werden, die Kunstform apologetisch zu propagieren, sondern vielmehr, einen informierten und bewussten Blick für die Topoi und die darin beinhalteten stereotypen Fremdbilder zu entwickeln, der erkennen lässt, welche Bedeutung die Tradierung gewisser Stereotype über ein Kunstgenre für die heutige Gesellschaft hat.

Die Funktionalisierung des Zigeunerstereotyps für die Wiener Operette ist eng verbunden mit den Veränderungen, welche das Genre reagierend auf

gesellschaftliche und publikumsstrukturelle Wandel durchläuft. Der stereotype Zigeuner nimmt dabei eine metaphorische Position ein, seine Darstellung und Charakterisierung in Libretto und Musik sind nicht vornehmlich dem Drang geschuldet, die Alltagsrealität von real existierenden Romgruppen in Europa auf die Bühne zu bringen. Im Gegenteil, der Zigeuner wird vielmehr als Folie funktionalisiert, vor der andere Figuren der Handlung bzw. die Gesamtheit der Mehrheitsgesellschaft verschiedenartig dargestellt werden können. So ist beispielsweise eine Funktion der Figur der Saffi, in der Operette *Der Zigeunerbaron*, „als Repräsentantin der dunklen und zugleich vertrauten Welt, in der Barinkay sich wohl fühlt“<sup>652</sup>, zu fungieren. Sie singt ein Lied, das den Protagonisten Barinkay an seine früheste Jugend und seine verstorbene Mutter erinnert, und bietet damit das dramaturgische Potential an, Barinkay in sympathisierende Nähe zur Gruppe der Zigeuner zu rücken.

Die Gegenüberstellung von Marginalgruppe und Mehrheitsgesellschaft innerhalb der Handlung ist hier ein dramaturgisches Mittel, das bornierte Kleinbürgertum (Zsupán und Gefolge) negativ zu zeichnen.

„Durch diese Gegenüberstellung der intriganten Bürger mit außerhalb der Gesellschaft stehenden Figuren wird ihre Schlechtigkeit noch verstärkt, wird etwa die Gier Zsupáns oder die Arroganz Arsenas erst durch die einfache Lebensart der Zigeuner und durch den idealistischen und bescheidenen Charakter Saffis richtig deutlich und angreifbar.“<sup>653</sup>

Gerade in der frühen Phase der Wiener Operette wird deutlich, dass sogenannte „Outcasts“ (eben die Zigeuner im *Zigeunerbaron*, aber auch Gruppen wie Schmuggler, beispielsweise in Millöckers *Gasparone*) für die Dramaturgie der Operettenhandlung funktionalisiert werden, dass „in der Realität geächtete Gruppen durch besonders positive Darstellung die Machenschaften der gesellschaftlich anerkannten Personengruppen noch schlimmer erscheinen lassen“<sup>654</sup>.

Was in diesem Zusammenhang auf der Operettenbühne nicht dargestellt wird, ist ein realistische Bild einer real existierenden Marginalgruppe.

---

<sup>652</sup> Linhardt: Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung, S. 220

<sup>653</sup> Dressler: Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft, S. 315

<sup>654</sup> Ebd. S. 315f

„Auf gesellschaftliche Wahrheiten wird dabei natürlich kein Wert gelegt. Sämtliche Klischeebilder, die mit Zigeunern verbunden werden [...] kann man in Operetten, in denen Zigeuner vorkommen, begegnen, nicht aber ihrer Not und ihrer ständigen Verfolgung durch die ansässige Bevölkerung.“<sup>655</sup>

Im *Zigeunerbaron* wird ein stilisiert-geschöntes und in höchstem Maße stereotypes Fremdbild propagiert. Dabei werden jedoch alle negativen Komponenten des Zigeunerstereotyps mitangesprochen und tradiert, man denke hierbei an die Diffamierung der Zigeuner als Diebe, Mörder, Betrüger, Schwarzmagier etc. Diese verallgemeinernden Generalvorwürfe werden ebenso von der Bühne in den Zuschauerraum und von dort in die Alltagswirklichkeit des Publikums hineingetragen, wie die romantisierte Zigeunerfigur, die Metapher für Freiheit und Unabhängigkeit (vgl. hierzu die Ausführungen zur Wirkung von Stereotypen in III. E I).

Robert Dressler sieht in seiner Dissertation über die Figuren der Wiener Operette die Darstellung der Zigeuner auf der Bühne recht eindimensional in einem überaus positiven Licht.

„Die Anerkennung, die z.B. den Zigeunern in der Realität durchwegs verwehrt bleibt, erhalten sie von der Operette in überreichem Maß rückvergütet. Selbst die frühe Operette [...] bringt Outsidern, hier noch vorwiegend Zigeunern und Schmugglern, uneingeschränkt Verehrung entgegen, und stilisiert Figuren wie Saffi oder Barinkay zu Helden“<sup>656</sup>

Was Dressler hier beschreibt, mag auf den ersten Blick wohl plausibel klingen, allerdings ist die Oberflächlichkeit und Banalität dieser Betrachtung geradezu beispiellos, da es sich ausschließlich um stereotype Fremdbilder handelt, die auf der Bühne „Anerkennung rückvergütet“ bekommen, und es selbstverständlich nicht die real existierenden Romgruppen sind, denen hier eine Rehabilitierung von kultureller Seite zuteil wird.

Die Funktion bzw. die Funktionalisierung des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette reagiert auf die Veränderungen, die das Genre zwischen der Zeit seiner Entstehung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (um 1860), und seinem Ende kaum hundert Jahre später, erlebte.

---

<sup>655</sup> Dressler: Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft, S. 316

<sup>656</sup> Ebd. S. 315

Was bei der Analyse von Lehárs *Zigeunerliebe* deutlich wurde, ist, dass sich die Konstruktion des Zigeunerstereotyps zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch deutlicher zu einer Funktionalisierung desselben als *Couleur locale* hinwendet, während der Alteritätendiskurs zwischen Majorität und Minorität omnipräsent bleibt.

Die Wiener Operette, welche nun nicht mehr nur das liberale Großbürgertum, sondern vielmehr auch das mittelständische Kleinbürgertum verstärkt anzog, reagierte auf die Veränderungen in der Publikumsstruktur mit Werken wie *Zigeunerliebe*, in welchem der Zigeuner, gelesen als Metapher für Freiheit und Unabhängigkeit, unvereinbar mit der Mehrheitsgesellschaft dargestellt wird, was in der Interpretation bedeutet, dass alles Fremde, Exotische und eben Freiheitliche dem Kleinbürger nicht gut tut und er zwar von Freiheit träumen, die spießbürgerliche Häuslichkeit jedoch niemals verlassen sollte. Das Unangepasste ist für den mittelständischen Kleinbürger das Verwerfliche, und somit gerät das Zigeunerstereotyp, welches diese Aussage in der Operettenhandlung *ex negativo* trifft, wiederum zu einem Idiom der sozialchauvinistischen und diskriminierenden Haltung der Mehrheitsgesellschaft gegenüber der Marginalgruppe.

„[So] dienen auch die Outsider vor allem als Katalysator für bürgerliche Verhaltensweisen. In der unterschiedlichen Gestaltung der Beziehung Outsider – etablierte Gesellschaft in der frühen bzw. in der Vorkriegsoperette zeigt sich daher auch das veränderte bürgerliche Bewußtsein. Während die Operette des 19. Jhdts. noch Gesellschaftskritik durch spöttische und negative Darstellung der reichen Bürger eben durch idealisierte Zeichnung von Gesellschaftlichen Randgruppen zuließ, kritisiert die kleinbürgerliche Operette nicht mehr die Gesellschaft als solche, sondern nur mehr unangepasste Verhaltensformen.“<sup>657</sup>

Damit ist es für die Dramaturgie durchaus legitim, dass der eigentliche Protagonist Józsi dem Kleinbürgerideal Jonel quasi kampflos das Feld überlässt und, wie es im Zigeunerstereotyp verankert ist, „ohne Rast und Ruh“ weiterzieht. Das Kleinbürgertum geht hier als Sieger aus der Auseinandersetzung mit dem unangepassten Freien hervor, und die Bojarentochter Zorika, die sich aus der sie einengenden Gesellschaft befreien wollte, verbleibt gemäßregelt bei ihrer Peergroup.

---

<sup>657</sup> Dressler: Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft, S. 317

Die Funktionalisierung des Zigeunerstereotyps für das kleinbürgerliche Besserungstheater der Vorkriegsjahre wird in *Zigeunerliebe* offenbar. Dabei werden wiederum die verschiedensten Facetten des Stereotyps abgerufen und für die Dramaturgie passend gemacht. Dass dabei der gesamte Kanon des Stereotyps weiter im Bewusstsein des Publikums tradiert wird, ist ebenso deutlich erkennbar, denn gerade in *Zigeunerliebe* werden stereotype Fremdbilder stark in Text und Musik evoziert. Die Wiener Operette reagiert damit auf die Mobilität in der Publikumsstruktur zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die dem Unterhaltungstheater neue Sehnsüchte und Wünsche anträgt, gleichzeitig jedoch in einer wienerischen „Mir san Mir“ – Haltung den kleinbürgerlichen Lebensstil festigen.

„Bewußt konträr zu Bürgertum und Aristokratie konzipiert führen vor allem die männlichen Outsider ein zwangloses, abenteuerliches Leben, das auch nicht durch Ehebande eingeengt wird. Dieser bürgerliche Wunschtraum des Aussteigens aus beruflichen Zwängen, die Sehnsucht nach einem freien, ungesicherten und dadurch stärker erlebten Dasein wird vorallem in den Nachkriegsjahren, [...] forciert“<sup>658</sup>

Die diametral konträre Konstruktion des Fremden vor der Normativität des Kleinbürgertums, die in der Wiener Operette stattfindet, erwächst nicht zuletzt aus der Gesellschaft, für die ihre Werke konzipiert sind. „Eskapismus und Xenophobie [...], Angst und Haß dem Fremden gegenüber sind ja deutlich feststellbare kleinbürgerliche Verhaltensweisen“<sup>659</sup>, woraus sich der Paradigmenwechsel erklärt, den die Operette, und insbesondere diejenige Wiener Provenienz, durchläuft. In der Frühphase der Operette wurde, beispielsweise von Offenbach, „der Exotismus noch als parodistisches Mittel eingesetzt“<sup>660</sup>, was in der Wiener Operette des 20. Jahrhunderts nicht mehr der Fall sein kann, da das nunmehr verstärkt kleinbürgerliche Publikum andere Ansprüche an die Kunstgattung stellt.

„So entwickelt die Wiener Operette eine immer deutlicher werdende Präferenz für Schauplätze aus der Geschichte, für ‚gute alte Zeiten‘ Monarchien oder fremde und sogar exotische Länder, die sich zumeist im Status einer unterentwickelten,

---

<sup>658</sup> Dressler: Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft, S. 324

<sup>659</sup> Glanz, Christian: Das Bild Südosteuropas in der Wiener Operette. Diss. Universität Graz: 1988. S.38

<sup>660</sup> Ebd.

dabei aber durchaus bukolischen Gemeinschaft befinden. Etwaige historische oder soziale Aspekte werden dabei geflissentlich ignoriert, Anlaß zu Satire oder Parodie wird nicht gesucht.“<sup>661</sup>

Die sozialchauvinistische Haltung des österreichischen Bürgertums den als exotisch bzw. binnenexotisch dargestellten sozialen Gruppen gegenüber bedingt den häufig undifferenzierten und klischeelastigen Umgang mit der Darstellung derselben, die stets durch die „deutschösterreichische‘ Brille betrachtet“<sup>662</sup> werden.

Wenn also in *Zigeunerliebe* das „rumänisch-bäuerliche und das magyarischemondäne Milieu kontrastiert“<sup>663</sup> werden, so ist dies Ausdruck eines nicht zuletzt dramaturgischen Konzeptes, das Exotismus als publikumswirksames Stilmittel einsetzt, denn es bieten sich „vermehrte Möglichkeiten zum Einsatz theaterwirksamer Mittel wie Chor- und Tanzszenen, bunte Trachten und Kostüme vermitteln zusätzliche Reize“<sup>664</sup>, andererseits aber ebenso Reaktion auf sich verändernde Anforderungen, die das Publikum stellt.

Christian Glanz stellt in seiner Dissertation zum *Bild Südosteuropas in der Wiener Operette* anhand mehrerer Beispiele (unter anderen *Zigeunerliebe*) fest, dass die Wahl des Schauplatzes für die Operettenhandlung häufig Ungenauigkeiten aufweist bzw. Diese Schauplätze und Orte der Handlung nicht lokalisierbar sind, und dass dies damit erklärbar sei, dass „historische Konkreta weniger wichtige Rollen [spielen], oft geht es nur um die Adaption bekannter Schemata mit balkanischem Hintergrund“<sup>665</sup>. Ähnliches ließe sich auch über die Konstruktion und Funktion des Zigeuners in der Wiener Operette sagen: eine realitätsgetreue Darstellung ist für den Inhalt der Handlung nicht notwendig, das theatralisch wirksame Stereotyp, welches gleichzeitig als Exotismus fungiert, ist für die Werkgenese zweckdienlicher.

Die Funktion des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette ist das Produkt einer Tradition, die sich, unter anderem, auch in der Musik Liszts zeigt bzw. in dessen schon erwähntem Werk über die Zigeunermusik in Ungarn offenbar wird.

---

<sup>661</sup> Glanz, Christian: Das Bild Südosteuropas in der Wiener Operette. S. 38

<sup>662</sup> Ebd. S. 40

<sup>663</sup> Ebd. S. 42

<sup>664</sup> Ebd. S. 43

<sup>665</sup> Ebd. S. 48

„Die ‚Zigeuner‘, fähig, Musik zum Ausdruck ihres Inneren zu machen, sind für Liszt Gegenstand von Empathie. Ihre ‚Authentizität‘ ermöglicht ein gegenseitiges Verstehen und Anerkennung – nicht nur, aber gerade auch ihrer Kunst. Die Fremdheit, die die ‚Zigeuner‘ genauso auszeichnet, wird für unüberwindbar erklärt, da deren Traditionsverbundenheit eine gewisse Ähnlichkeit zu den Selbstentwürfen (deutschsprachiger) Nationalkulturen bedeute.“<sup>666</sup>

Die Parameter sind auf den Kontext der Wiener Operette vergleichend anwendbar. Das musikalische Stereotyp, dass der Zigeuner repräsentiert, wird hier verwendet, um Exotismus und *Couleur locale* in der Bühnenhandlung zu etablieren, und um als Emotionsträger zu fungieren. Gleichzeitig ist seine „Fremdheit“ wichtiger Gegenstand der Abgrenzung des Exotischen von der kleinbürgerlichen Alltagsrealität des Operettenpublikums. Damit gleicht die Funktion des Zigeunerstereotyps auf der Bühne der Funktion des Zigeunerstereotyps in der Realität. Es wird auch in *Zigeunerliebe* nicht für möglich erachtet, „dass ‚Zigeuner‘ als reale Subjekte Einlass in die ‚Nation‘ erhalten“<sup>667</sup>. Ebenso gestaltet sich die Alltagsrealität der Romgruppen in Europa. Zwar wird auf der Bühne ein Stereotyp dargestellt, das keine reale Entsprechung hat, der Umgang mit diesem Stereotyp ist jedoch genauso wie die ideologische Positionierung von Mehrheitsgesellschaft und Marginalgruppe auf der Bühne und in der Realität vergleichbar:

„Zum einen sind sie [die ‚Zigeuner‘] ähnlich (insbesondere als Statthalter des ursprünglichen, unverfälschten Umgangs mit der Natur), zum anderen sind sie das auszuschließende Gegenteil der bürgerlichen Nation (angeblich unfähig, an deren Ordnung und Moral zu partizipieren).“<sup>668</sup>

In *Zigeunerliebe* hat das Zigeunerstereotyp die Funktion inne, genau diesen Gegensatz zu illustrieren und in den Zuschauerraum zu transportieren. In seiner Unvereinbarkeit mit der kleinbürgerlichen Gesellschaft bleibt der Zigeuner genauso stereotyp wie als notorischer Musikant und Pferdedieb. In der Handlung treffen „der prickelnde Reiz des ‚Außenseiters“<sup>669</sup> und die Bedrohung durch die

---

<sup>666</sup> Geier, Andrea und Iulia-Karin Patrut: „‘Deutsche Kunst‘? Zur Wissensproduktion über ‚Zigeuner‘ und Juden in Kunstdiskursen des 19. Jahrhunderts.“ In: *Zigeuner und Nation. Repräsentation-Inklusion-Exklusion*, Hg. Herbert Uerlings/Iulia Karin Patrut. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2008. S. 166

<sup>667</sup> Ebd.

<sup>668</sup> Ebd.

<sup>669</sup> Glanz: *Das Bild Südosteuropas in der Wiener Operette*. S. 73

„Assoziation zur Kleinkriminalität“<sup>670</sup> zusammen. Außerdem wird in einer Zeit, in der die Eskalation des Identitätenkonflikts, der 1914 unter anderem zum Ersten Weltkrieg führen wird, und der Zusammenbruch des Vielvölkerstaates kurz bevorstehen und die Gesellschaft darauf bedacht ist, einen nationalen Kontext zu finden, die „ungebunden“ und freie Lebensweise ‚des Zigeuners‘ diametral der in Schablonen denkenden und von eingefahrenen Ritualen bestimmten Lebensweise des Kleinbürgers“<sup>671</sup> gegenübergestellt, was wiederum die Funktion des Stereotyps deutlich macht. Gerade bei Lehár zeigt sich in den späteren Werken anhand des Happy Ends, dass er und seine Librettisten oft schuldig bleiben, dass es für diejenigen, die sich der bürgerlichen Norm entgegenstellen, kein Operettenglück geben kann. Zorika ist, im Gegensatz zu *Lisa*, *Sonja* oder *Giuditta* noch einmal mit dem Schrecken davongekommen, indem sie sich von dem Angebot des nonkonformistischen Lebens abwendet und in den Schoß bourgeoiser Häuslichkeit zurückkehrt.

Weniger handlungsimmanent, dafür aber umso wichtiger für die spezifische Färbung der Wiener Operette, tritt das Zigeunerstereotyp in den Werken der Nachkriegszeit auf, was im direkten Zusammenhang mit dem Zerfall des Vielvölkerstaats Österreich steht, der nach dem Ende der Habsburgmonarchie auf einen Bruchteil der ehemaligen geographischen (und politischen) Größe zusammengeschrumpft war.

Wenn Robert Dressler in seiner Arbeit über *Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft* feststellt, dass „in den Vorkriegsjahren [...] allmählich die in erster Linie positive Darstellung der Outsider [verschwindet]“<sup>672</sup>, so wird diese Ansicht unter anderem durch das Beispiel der *Zigeunerliebe* untermauert. Ebenso nachdrücklich, und diesen Aspekt lässt Dressler unberücksichtigt, kehrt jedoch der „Outcast“, namentlich der Zigeuner, oder expressis verbis das Zigeunerstereotyp im bzw. nach dem Ersten Weltkrieg in die Operettenlibretti zurück. Der Paradigmenwechsel, der hierbei erkennbar wird, ist unter anderem eine Folge des Kriegsausgangs und der damit verbundenen gesellschaftlichen Veränderungen in den späten 10er und vor allem den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts. Wie durch den Vergleich des *Zigeunerbarons* mit der

---

<sup>670</sup> Glanz: Das Bild Südosteuropas in der Wiener Operette. S. 74

<sup>671</sup> Ebd.

<sup>672</sup> Dressler: Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft, S. 334

*Zigeunerliebe* offenbar wird, verändert sich der Umgang mit der Darstellung des Zigeuners in der Wiener Operette im Fin de Siècle, auch reagierend auf die Mobilität in der Publikumsstruktur. Erscheinen die Zigeuner bei Strauß noch als zwar stereotypisierte, nichtsdestoweniger jedoch sympathische Gemeinschaft, so sind sie bei Lehár die ebenso stereotypisierten, nun jedoch negativ konnotierten Außenseiter, von denen sich der Kleinbürger lieber fernhält. Nach dem Ersten Weltkrieg, bzw. wie anhand der *Csárdásfürstin* (1915) deutlich wird, schon währenddessen, verschiebt sich der Umgang mit dem Zigeunerstereotyp wieder hin zum Positiv-Verklärenden, allerdings mit dem großen Unterschied zur Operette Johann Strauß', dass Zigeuner hier nicht mehr Figuren der Handlung sind, sondern nur noch ihr Hologramm, eine Reminiszenz an die Zigeunerromantik des 19. Jahrhunderts auf die Bühne gebracht wird. Das „Zigeunerische“ ist auch nicht mehr vorrangig Gegenstand der Dramaturgie, sondern wird zur *Couleur locale*. Hierzu muss man die Parameter der gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung in der Nachkriegszeit bedenken, die geprägt waren von einer Nation, die erhebliche geographische Einbuße gemacht hatte.

Die „von Seiten der Rezeption erfolgte Gleichsetzung des ‚Zigeunerischen‘ mit dem ‚Ungarischen‘ schlechthin“<sup>673</sup>, ist für den *Zigeunerbaron* genauso maßgeblich, wie für die knapp dreißig Jahre später entstandene *Gräfin Mariza*. Diese Gleichsetzung ist vornehmlich bestimmt von musikalischen Stilisierungen, die als ungarisch empfunden werden, und auf das Phänomen der sogenannten „Zigeunermusik“, wie es in IV E 2. erörtert wurde. In Kálmáns Operette ist es gerade diese „zigeunerisch“ klingende Musik, welche die Verbindung zum verlorenen magyarischen Reichsteil herstellt und damit dem aus der Ungarn-Nostalgie entstandenen Ungarn-Boom Tribut zollt.

Die Funktion des Zigeunerstereotyps ist hier also klar umrissen. Es geht nicht primär um eine Auseinandersetzung zwischen gesellschaftlichen bzw. ethnischen Gruppen, sondern vornehmlich um das Kreieren eines magyarischen Ambientes, das dem Zuschauer mit Csárdásrhythmen und Cymbalklängen eine romantische Retrospektive bietet, sodass „Höre ich Zigeunergeigen, wird es mir ums Herz so

---

<sup>673</sup> Glanz: Das Bild Südosteuropas in der Wiener Operette, S. 148

eigen“ nicht nur für Mariza, sondern für ein ganzes Publikum gilt, dass sich an die verklärte donaumonarchische Herrlichkeit erinnert.

Auch in der *Gräfin Mariza* wird, wie im gesamten Kanon der „zigeunerischen“ Operetten, deutlich, dass es hier „kein Eingehen auf historische und soziale Eigenarten und Sonderentwicklungen“<sup>674</sup> gibt. Die Kompilation zigeunerischer Stereotype, welche in der *Mariza* vor allem über musikalische Idiome vermittelt werden, und die vom Publikum mit einer „exotistischen Allgemeingültigkeit“<sup>675</sup> decodiert werden, wird als atmosphärisches Lokalkolorit eingesetzt und ist unabhängig von jedem Realitätsbezug zur Existenz von Romgruppen in Europa zu verstehen. Die Funktion, die das Zigeunerstereotyp einnimmt, ist eine illustrative und dekorative, eine Möglichkeit, die gesamtstaatliche Illusion wachzurufen und „durch Einsatz der bereits bewährten musikalischen Klischees vom Zigeuner den Erwartungen des Publikums entgegenzukommen“<sup>676</sup>. Der Charakter des Genres, das mehr noch als die Oper auf Publikumserfolge und kommerziellen Profit ausgelegt war, muss hierbei immer mitgedacht werden und somit auch, dass die Topoi und Stilmittel der Operetten dem Geschmack des Publikums und vom Zeitgeist bestimmten populären Moden entsprachen, sowie eine gewisse Allgemeingültigkeit aufweisen mussten, um den gewünschten Erfolg zu erzielen. In anderen Worten musste das „Zigeunerische“, das dem Publikum gefiel und von ihm eingefordert wurde, über eindeutig lesbare Codes und Idiome vermittelt werden, was in der Konsequenz das stereotype Fremdbild, das stilisierte Klischee zur Folge hat.

---

<sup>674</sup> Glanz: Das Bild Südosteuropas in der Wiener Operette, S. 34

<sup>675</sup> Ebd. S. 153

<sup>676</sup> Ebd. S. 144

## **XII. Conclusio – Das Konstrukt „Zigeuner“ im Kausalzusammenhang mit der Wiener Operette**

„Blick‘ auf die Gesellschaft, die heute lebt [...]  
Gegenwärtiges spiel‘ für die Gegenwart, das ist allemal das Unterhaltendste, das Interessanteste. Mit einem Wort: Sei modern!“

*Andor Kozma, 1896*

Die Fragestellung dieser Arbeit, die sich speziell mit der Rezeption des stereotypen Fremdbildes des „Zigeuners“ in der Wiener Operette befasst, ist nur unter Berücksichtigung einer Vielzahl von Aspekten aus verschiedenen Fachgebieten auf mehreren Ebenen möglich. Um zu analysieren, wie das Zigeunerstereotyp in der Wiener Operette konstruiert wird und welche Funktion es hier einnimmt, wurde versucht, breitflächige Überlegungen anzustrengen, um einen interdisziplinären Konsens zu finden, der sowohl die Besonderheiten der Konstruktion und Funktion des Zigeunerstereotyps in der europäischen Gesellschaft mit einbezieht, als auch die Charakteristika des Genres der Wiener Operette.

Hierzu wurde zunächst der sozialhistorische Aspekt der Entwicklung eines stereotypen Fremdbildes in der europäischen Gesellschaft beleuchtet. Daraus die Notwendigkeit, die sozialpsychologischen Grundlagen zur Entstehung von Stereotypen, Vorurteilen und Diskriminierung offenzulegen, um anschließend die soziologischen, ethnologischen und anthropologischen Perspektiven der Marginalisierung einer Fremdgruppe im sozialen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontext zu erläutern.

Die musikologische Betrachtung der Entwicklung eines spezifischen musikalischen Idioms, das als „Zigeunermusik“ Allgemeingültigkeit erlangt hat, war daraufhin eine erste Vorarbeit für eine spätere Analyse der musikgeschichtlichen Werke.

Anschließend folgte die kulturhistorische Analyse des Genres der Wiener Operette, ihrer Entstehung, Entwicklung und Rezeption und daraufhin die Analyse einzelner Fallbeispiele auf den Ebenen Text und Musik mit besonderem Fokus auf den Modalitäten der Konstruktion stereotyper Fremdbilder.

Abschließend wurde versucht, die Funktionalisierung der konstruierten Stereotype zu erörtern und auszuführen, warum sie für die Wiener Operette von besonderer Bedeutung waren.

Eine weitere Facette konnte den Analysen durch das Hinzuziehen der Original- bzw. der Zensurlibretti, sowie Zensurakten und Originaldokumente hinzugefügt werden, die im Landesarchiv Niederösterreich in St. Pölten verwahrt sind.

Das Zigeunerstereotyp entwickelte sich in Europa seit dem Auftauchen der Romgruppen im europäischen Raum ab dem 15. Jahrhundert parallel zur Marginalisierung derselben durch die Mehrheitsgesellschaft. Der Begriff „Zigeuner“ deutet ergo schon auf ein Konglomerat unterschiedlichster Fremdbilder, Vorurteile, Diffamierungen und Diskriminierungen hin und hat, so konnte im soziologisch-historischen ersten Teil dieser Arbeit gezeigt werden, keinen direkten Bezug zu den tatsächlich in Europa ansiedelnden Romgruppen. Es kann davon ausgegangen werden, dass hier das stereotype Fremdbild, von der Mehrheitsgesellschaft „Zigeuner“ genannt, Teil des gesellschaftlichen Repertoires wird und sich zunehmend auch in Werken des kulturellen Kanons etabliert.

Gerade die Epoche der Aufklärung, die in Europa die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Disziplinen der Ethnologie und Anthropologie vorantreibt, und die außerdem den Begriff der Rasse prägt und damit die Differenzierung von Eigen- und Fremd-Gruppen bedingt, wird wegweisend für die Rezeption des Zigeuners in der europäischen Kulturgeschichte.<sup>677</sup>

„Anthropologisches Wissen verschärft die Frage nach der nationalen und kulturellen Identität. Die hiervon als wesentlich bestimmten Eigenschaften und Werte der auf höchster Zivilisationsstufe angesiedelten Europäer werden als unvereinbar mit jenen der Zigeuner betrachtet.“<sup>678</sup>

Daraus ergibt sich die auf humanwissenschaftlichen Grundlagen basierte Exklusion der Marginalgruppe, welche sich in stereotypisierter Form noch in den Bühnenhandlungen der Wiener Operette manifestiert. Dadurch wird sie, im Sinne der Definition des Stereotyps, in das Bewusstsein nachfolgender Generationen transportiert.

---

<sup>677</sup> Vgl. hierzu: Diese Arbeit, Kap. II.5, S. 29

<sup>678</sup> Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 160

Die Genese von Stereotypen und Vorurteilen, basierend auf der Tendenz des Menschen, in Eigen- und Fremd-Gruppen zu kategorisieren, ist, ausgehend davon, dass die europäische Mehrheitsgesellschaft schon über Jahrhunderte hinweg ein Zigeunerstereotyp konstruiert und tradiert hatte, bevor die erste Wiener Operette entstand, für selbige von Bedeutung, da hier die Stereotype einem Publikum präsentiert wurden, welches durch seine Mobilität selbst Einfluss auf die Werkgenese der Operetten genommen hatte. In anderen Worten bedeutet dies, dass Komponisten und Librettisten mit ihren Werken den Forderungen des Operettenpublikums entsprachen und ihm hierfür stilisierte, ja geradezu verkitschte Klischeebilder einer ethnischen Randgruppe auf der Bühne präsentierten, welche eben dieses Publikum in seiner Alltagsrealität diskreditierte, diskriminierte und drangsalierte, wie unter anderem die Verfahren der österreichischen Jurisprudenz und Exekutive erkennen lassen, die Norbert Tandler in seiner Dissertation *Die Bekämpfung der vermeintlichen Zigeunerplage in Österreich (1848-1938)* aufarbeitet.

„Noch zu Beginn der 1930er Jahre dachte auch die steirische Gendarmerie nicht anders, die die Ausstellung von Papieren an Zigeuner als 'für die öffentliche Sicherheit außerordentlich abträglichen und die Zigeunerbekämpfung erschwerenden Übelstand' bezeichnete und daher die Landesregierung aufforderte, die erforderlichen Schritte zu unternehmen, damit diese Ausfertigung von Papieren ‚doch entsprechend erschwert wird‘“<sup>679</sup>

Der österreichische Sozialchauvinismus gegenüber der Marginalgruppe ist in den Gesetzgebungen der k&k – Monarchie genauso prominent spürbar wie in denjenigen der Ersten Republik und bis zu den Nürnberger Rassegesetzen, welche den Umgang mit Sinti und Roma unter nationalsozialistischer Herrschaft regelten, durchgehend ausgrenzend und diskriminierend. Die vermeintlich genetisch bedingte Kriminalität, die dem „Zigeuner“ attestiert wurde, war Hauptgegenstand der Verordnungen gegen die Minderheit, sowohl in Österreich, als auch 1935 in den Beschlüssen von Nürnberg und somit kriminalistischer Natur (nicht wie z.B. im Falle des Antisemitismus basierend auf der angeblichen Minderwertigkeit der Rasse). Diese Vorwürfe gegen „Zigeuner“ blieben jedoch auch über den Zweiten Weltkrieg hinaus erhalten, und „Wandertrieb, Stehltrieb,

---

<sup>679</sup> Tandler: *Die Bekämpfung der vermeintlichen Zigeunerplage in Österreich (1848-1938)*, S. 78

Feigheit, Unsauberkeit, Rachsucht, unreflektiertes Denken‘ wurden noch 1954 von Kriminalisten zu seinen ‚rassischen Eigenschaften‘ erklärt“<sup>680</sup>.

Zeitgleich feierten die Väter der Wiener Operetten bedeutende Erfolge mit dem *Zigeunerbaron*, dem *Zigeunerprimas*, der *Gräfin Mariza* oder *Frasquita*. Auf der Bühne erschien dem Publikum ein anderer Zigeuner als vor dem Theater. Dieser Umstand ist vornehmlich auf den besonderen Charakter des Genres der Wiener Operette zurückzuführen. Als Massenkulturphänomen und Unterhaltungsmedium war es eine Prämisse des Genres, publikumswirksam zu agieren, natürlich auch unter dem finanziellen Aspekt, dass es sich als nicht-subventionierte Kunstgattung selbst tragen musste. Die Komponisten und Librettisten der Wiener Operette mussten sensibel auf Moden, Zeitgeist und die Mobilität der Publikumsstruktur reagieren. „Der Wiener Operette galt der exotische Schauplatz als willkommenes Anwendungsgebiet der kulinarischen Publikumsbelustigung“<sup>681</sup>, der Zigeuner gilt „einerseits [...] als sozialer Außenseiter und wird auch so dargestellt, andererseits verkörpert er den zutiefst ‚romantischen‘ Typ des absolut Freien“<sup>682</sup>. Diese Darstellung der Marginalisierten erfolgt simpliciter über eine konstante Semiotik, über die Festlegung dezisiver Stereotype welche bestimmte Funktionen erfüllen.

„Analog zur Reduzierung eines Volkes oder einer Gruppe auf „charakteristische Typen“ erfolgt eine Auswahl von ganz bestimmten musikalischen Ausdrucksträgern zur Kennzeichnung des ‚Fremdländischen‘“<sup>683</sup>

In einem multiethnischen Bezugsrahmen mit einer sich stetig wandelnden Publikumsstruktur, wie ihn das Wien der Ringstraßenzeit darstellte, waren exotisierte Kontexte gefordert, und die Operette bediente die Wünsche ihres Publikums. Die sogenannte „Zigeunermusik“ war ebenso ausschlaggebend für die Konstruktion des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette, wie allgemeingültige und populäre stereotype Fremdbilder von Zigeunern, beispielsweise das des notorisch Freien, der Wahrsagerin, des Kriminellen, des Kindsräubers und des Primasgeigers.

---

<sup>680</sup> Tandler: Die Bekämpfung der vermeintlichen Zigeunerplage in Österreich (1848-1938), S. 31

<sup>681</sup> Glanz: Das Bild Südosteuropas in der Wiener Operette. S. 97

<sup>682</sup> Ebd. S. 71

<sup>683</sup> Ebd. S. 94

„Die Sujets der Operetten apostrophieren [...] soziale und politische Tagesthemen“<sup>684</sup> und sind damit strenggenommen nur im unmittelbaren zeitlichen Umfeld ihrer Uraufführung aktuell. In weiterer Abfolge werden Operetten wie beispielsweise der *Zigeunerbaron* zu Transporteuren gerichteten Gedankenguts in eine andere (zukünftige) Zeit. Die verarbeiteten Stereotype werden, wenn sie unreflektiert bleiben, von Aufführung zu Aufführung bis in die heutige Zeit hineintradieren.

„Die Operette hinkte der ‚Wirklichkeit‘ [...] nicht nur hinterher, indem sie sie abbildete, verkleidete oder sublimierend verleugnete, sie bildete diese auch, da sie Wahrnehmungsmuster von Realität etablierte.“<sup>685</sup>

Nicht nur die Sujets und deren Ausformung sowie die Musik der Wiener Operette waren kausal mit der jeweiligen Publikumsstruktur ihrer Entstehungszeit verbunden, auch die Funktionen der Stereotype variierten abhängig von zeitgeschichtlichen gesellschaftlichen und sozialen Veränderungen.

Der *Zigeunerbaron* folgte hier noch eher den Prämissen der Offenbach'schen Operette und stellte, mit zwar sehr leiser, aber dennoch vernehmbarer Kritik, die Borniertheit des Großbürgertums mit ihren pharisäischen Elementen wie der Sittenkommission dar. Das stereotype Fremdbild des Zigeuners fungierte als Folie, die bunt, lustig und emotional all das repräsentierte, was das Bürgertum nicht zu sein schien: ehrlich, treu, und vor allem unabhängig und frei. Die Gruppe der Zigeuner konterkariert hier den Lebensentwurf der großbürgerlichen Mehrheitsgesellschaft und erhält dafür die Sympathie des Zuschauers. Das Zigeunerstereotyp ist so lyrisch konstruiert, dass es dem Publikum unmittelbar das Zigeunerleben als frei und keck und unempfänglich für die Bößhaftigkeit des Spiessertums präsentiert. Konzipiert für ein hochliberales Publikum, das sowohl intellektuell als auch mit gediegenem Geschmack rezipierte, konnte der Zigeuner hier nicht als Gegenstand zu problematisierender Alltagsrealität präsentiert werden, da der Interessensfokus, obwohl schon von nationalistischen Bemühungen um eine Wiener Operette durchdrungen, noch immer geprägt war von der Groteske und Erotik der Pariser Operette.

---

<sup>684</sup> Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 78

<sup>685</sup> Schmidl, Stefan: „Die Utopie der Synthese. Nation und Moderne in der Operette Österreich-Ungarns“. In: *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness (Ausstellungskatalog)*, Hg. Arnbom, Marie-Theres, Kevin Clarke, Thomas Trabitsch. Wien: Österreichisches Theatermuseum sowie Christian Brandstätter Verlag, 2011. S. 55

Mit der Jahrhundertwende vollzog sich auch eine Wandlung in der Publikumsstruktur, und der bürgerliche Mittelstand sowie das Proletariat strömte in die Operettenhäuser, die nach der schleichenden Entmachtung des Großbürgertums neue Rezipienten suchten. Es traten neue Werke auf den Spielplan, angepasst an das umstrukturierte Publikum und auch die Funktion des Zigeunerstereotyps veränderte sich. Das freie, unabhängige Aufbegehren der Zigeuner gegen die großbürgerliche Mehrheitsgesellschaft, das noch im *Zigeunerbaron* Thema war, war für ein Publikum, das bewusst klein gehalten und zum „Muckertum“ erzogen werden sollte, nicht mehr tauglich. Die Vorkriegsgesellschaft fand in ihren Operettenzigeunern bei Lehár beispielsweise einen Spielmann Józsi, der zwar die Sehnsüchte des Publikums anheizte, dann jedoch so negativ gezeichnet wurde, dass das Publikum jede Sehnsucht nach einem freien, ungezwungenen Leben vergisst und wie Zorika in den Schoß der bürgerlichen Mehrheitsgesellschaft zurückkehrt.

„Die Funktion der emotionalen Stabilisierung des Publikums wird durch die Konfrontation mit dem exotisch-erotischen Reizen des ‚Zigeuners‘ dramaturgisch konterkariert.“<sup>686</sup>

Die Aktualität und Brisanz, welche vor allem die französische Operette auszeichnete und wegen deren angeblichen Fehlens Karl Kraus die Wiener Operette wiederholt scharf kritisierte, schuf eine Basis, auf der das Publikum diverse Topoi, die in den Werken behandelt wurden, mehrheitlich rezipierte. Als Unterhaltungsmedium für die breite Masse, das einen Bezug zur Alltagsrealität des Zuschauers anbot, hatte die Operette „bedeutende Möglichkeiten; die hier vertretenen Inhalte können auf breite Resonanz beim Publikum rechnen, Operettenklischees können die Vorstellungen vieler Menschen beeinflussen“<sup>687</sup>.

“Die Operette war somit eine wirkmächtige Instanz im Total von Texten und Zeichensystemen, dem von Moritz Csáky definierten ‚Ensemble von Elementen, von Codes [...], mittels derer sich Individuen in einem gesellschaftlichen Kontext verbal und nonverbal verständigen‘, jenem Ensemble, das Wirklichkeit „in ein

---

<sup>686</sup> Glanz, Christian: „Zur Typologie der komischen Figur in der Wiener Operette“. Sonderdruck aus: Die Lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposiums 1993. Hg. Csobádi, Peter, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Franz Viktor Spechtler. Anif/Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser, 1994. S. 795f

<sup>687</sup> Glanz: Das Bild Südosteuropas in der Wiener Operette, S. 6

Orientierungs- und Ordnungsmuster“ zwingt, das ‚Wirklichkeit‘ also erst herstellt.“<sup>688</sup>

Damit nimmt die Wiener Operette unbedingt Einfluss auf die Entwicklung sozialer Vorurteile und stereotyper Fremdbilder in der Gesellschaft zur Zeit ihrer Entstehung sowie, und das ist der brisante Aspekt der Untersuchung, auch noch heute durch Operettenaufführungen, in denen unreflektiert Stereotype auf der Bühne dargestellt werden. Die sozialpsychologische Forschung hat gezeigt, dass stereotype Fremdbilder quasi unbewusst bei Rezipienten auftauchen und verfestigt werden können, wenn sie von außen getriggert werden. Diese haben Potential, zu Vorurteilen oder gar diskriminierendem Denken und/oder Handeln zu führen, wenn ein gewisses Aggressionspotential beim Rezipienten vorhanden ist. In anderen Worten: Wenn in der heutigen Aufführungspraxis immer noch Inszenierungen auf die Bühne gebracht werden, in denen durch Personenregie, Ausstattung, Dramaturgie o.ä. Zigeunerstereotype bedient werden und unreflektiert zum Rezipienten gelangen, könnte dies bei jenem zur Verfestigung eventuell schon vorhandener Stereotype, bzw. zur Ausformung neuer stereotyper Fremdbilder führen. Gerade durch ein Genre wie die Wiener Operette, ein publikumsnahes Massenkulturphänomen, konnten „Fremd- und Feindbilder oder zumindest ethnische und kulturelle Unterschiede, das heißt das Different, hervorgehoben und propagiert“<sup>689</sup> werden.

Auffällig bleibt die Exklusivität, mit der das Zigeunerstereotyp in der Wiener Operette konstruiert wurde. Mehrfach wurde angesprochen, dass die Operette als „Spiegel ihrer Zeit“ gelesen werden kann und tatsächlich ein lesbares, wenn auch stilisiertes Bild der Gesellschaft darstellt, welcher sie entstammt.

„[Der Komponist oder Librettist] bedient [...] sich im allgemeinen der für seine künstlerische Tätigkeit ganz spezifischen ‚Vokabel‘ und brachte so, wie unterschiedlich auch die jeweiligen künstlerischen Ausdrucksweisen sein mochten, den ‚Geist seiner Zeit‘ in seine Produktion ein. Gerade dadurch kann aber sein Werk und dessen Interpretation auch ein in der Tat authentischer Zugang sein zu dem für seine Zeit typischen sozialkulturellen Bewußtsein.“<sup>690</sup>

---

<sup>688</sup> Schmidl, Stefan: Die Utopie der Synthese, S.55

<sup>689</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S.271

<sup>690</sup> Ebd. S. 27

Werden jedoch Zigeuner in der Operettenhandlung dargestellt oder zitiert, entbehrt dies jeglichem Realitätsbezug, da die „Vokabeln“, die hier einfließen, nicht der realen Existenz von Romgruppen in Europa entsprechen, sondern vielmehr dem in Europa etablierten und tradierten Zigeunerstereotyp entstammen. Dieses hat in der Alltagsrealität der Komponisten und Librettisten nur geringen Realitätsbezug und ist somit auch auf der Bühne ein stereotypes Fremdbild, das nur das in der europäischen Gesellschaft existente Stereotyp als Bezugspunkt hat.

Die Funktion des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette ist unter anderem zurückzuführen auf die Exotismusströmungen und den Hang zum Eskapismus, der im 19. und frühen 20. Jahrhundert in der europäischen Kunst immer noch deutlich zu spüren war. Der Zigeuner fungierte hier als Metapher für das Fremde, Aufregende und Freie, aber gleichzeitig auch das Unheimliche und Furchteinflößende. Vor der Folie des „Zigeunerischen“ war es sowohl möglich, etwaige Schwächen der Mehrheitsgesellschaft aufzuzeigen (vgl. *Der Zigeunerbaron*) oder den Zuschauer davor zu warnen, seine Peergroup verlassen zu wollen (vgl. *Zigeunerliebe*).

„Das Unterhaltungstheater war ohne Zweifel auf Identitätstiftung ausgerichtet, und dies geschah in einer sowohl gewohnten als leicht verständlichen Weise, indem die eigene, subjektive Befindlichkeit oder das, was man zu sein vermeinte oder sein wollte, durch die Gegenüberstellung von ‚fremden‘ Mustern, durch die Hervorstreichung von unterschiedlichen Merkmalen des anderen betont oder konterkariert wurde.“<sup>691</sup>

Außerdem wird das „Zigeunerische“ als *Couleur locale* funktionalisiert, indem es, mit dem Ungarischen gleichgesetzt, die zweite Reichshälfte der Donaumonarchie repräsentiert. Gerade nach dem Ersten Weltkrieg, nachdem der Vielvölkerstaat aufgelöst war und die Österreichische Bevölkerung damit leben musste, nur einen kleinen Teil des ehemaligen Reiches als Kernland zurückzubehalten, wurde dieses Stilmittel eingesetzt, um die populär werdende Ungarn-Nostalgie und den Ungarn-Boom in den Sujets der Operette zu bedienen und zu kolorieren. Die Erinnerung an die Zeit der k&k-Monarchie wird hier immanent für die Handlung der Operette, es scheint fast, als verleugne man die Tatsache, dass das Habsburgerreich nicht mehr existierte.

---

<sup>691</sup> Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S.271f

„In der Operette läßt sich [...] nicht nur die Monarchie im Sinne eines ‚Gesamtstaatsbewußtseins‘ noch einmal vereinen, auch soziale Randgruppen können ohne Schwierigkeiten der Gesellschaft einverleibt werden.“<sup>692</sup>

Die „sozialen Randgruppen“, die hier „einverleibt“ werden, sind jedoch, so möchte man anfügen, ausschließlich stereotype Fremdbilder der in der Realität existenten.

Die Wiener Operetten, die im oder nach dem Ersten Weltkrieg entstanden, zeugen besonders davon, wie bewusst hier das Zigeunerstereotyp als Synonym für jene Regionen verwendet wurde, die nun nicht mehr zu Österreich gehörten (vgl. den Kálmán–Adel *Die Csárdásfürstin*, *Gräfin Mariza* und *Die Herzogin von Chicago*). Die Autoren boten ein Konglomerat aus den farbenfrohesten Zigeunerbildern an, welches von den Komponisten mit feurig-stereotyper „Zigeunermusik“ untermalt wurde. Als Handelnde treten die Zigeuner hier nicht mehr oder nur noch sehr marginal auf. Das „Zigeunerische“ ist zur Dekoration geworden, ist atmosphärisches Idiom und eine Reminiszenz an den untergegangenen Vielvölkerstaat.

„Damit trug die musikalische Sprache der Wiener Operette ebenso zu einem ‚falschen Bewusstsein‘ bei, zu einer Scheinwelt, die weder mit der sozio-kulturellen noch mit der sozio-politischen Realität in voller Übereinstimmung war, wie auch die märchenhafte Thematisierung der literarischen Sujets einer eher wirklichkeitsfremden Einschätzung der gesellschaftlichen Zusammenhänge Vorschub leistete. Es entstanden Klischees, die zuweilen bis in die Gegenwart erhalten geblieben sind.“<sup>693</sup>

Die „musikalische Sprache“, welche die Komponisten verwendeten um ihren Werken einen „zigeuerischen“ Klang zu verleihen, basiert auf dem Idiom der Zigeunermusik, die spätestens seit dem 18. Jahrhundert in Europa populär wurde (vgl. IV E 2.). Hierbei handelt es sich nicht, wie der Name vermuten lässt, um die originäre Musik der Romvölker in Europa, sondern ebenfalls um eine stereotypisierte Musik, um ungarische oder slawische, bzw. balkanische Volksmusik, welche von Roma-Musikern interpretiert wurde und somit, mit diversen Anleihen aus der westlichen Kunstmusik, als Zigeunermusik ins kulturelle Repertoire der europäischen Gesellschaft einging. Was als

---

<sup>692</sup> Dressler: Die Figuren der Wiener Operette, S. 316

<sup>693</sup> Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 267

Zigeunermusik bekannt wurde, war niemals wirklich die authentische Folklore der im europäischen Raum siedelnden Romgruppen, sondern ausschließlich ein musikalisches Stereotyp, ein Idiom, das die Mehrheitsgesellschaft aufgrund der zum Einsatz kommenden speziellen Harmonik, Tonalität und musikalischen Stilmittel als „zigeunerisch“ decodierte. Dieses musikalische Idiom wurde wiederum von den Komponisten der Wiener Operette aufgegriffen und floss in ihre Werke ein, wann immer sie einen „zigeunerischen“ Klang erzeugen wollten. Damit ist auch die „zigeunerisch“ klingende Musik der jeweiligen Werke ein Teil des Zigeunerstereotyps, und vielleicht der eindrücklichste, da vor allem musikalische Exotismen wie Csárdás, Verbunkos oder das Stereotyp der Zigeunergeige aus der Wiener Operette ebensowenig wegzudenken sind wie der Walzer.

Im Gesamtkontext ebenfalls hochinteressant ist die Auseinandersetzung mit und die Recherche von Originallibretti und Zensurakten, die besonders im Hinblick auf die sehr häufig vom Original differierende Aufführungstradition, die sicherlich noch gesonderter Betrachtung wert wäre, einige Erkenntnisse über die Aufführungstradition der Werke liefern.

Die Operettenlibretti wurden, ihrem offen-musikoliterarischen und höchst performativen Charakter geschuldet, häufig bearbeitet, verändert, adaptiert und modifiziert.

„Die paradigmatische Ausrichtung der Operette läßt ähnlich viel Raum für Bearbeitungen wie in der barocken Opera seria: Nicht nur Musiknummern werden ausgetauscht, auch der Dialogtext wird ständig gekürzt, bearbeitet, aktualisiert, und die Darsteller, zumal der komischen Rollen, tun Abend für Abend extemporierend das Ihrige dazu.“<sup>694</sup>

So hat auch die Analyse der Originaldokumente zu den Operetten *Der Zigeunerbaron*, *Zigeunerliebe* und *Gräfin Mariza*, respektive der Originallibretti, welche zur Freigabe bei der Zensurbehörde der k.k.n.Ö.Statthalterei eingereicht wurden, sowie der zugehörigen Zensurakten, ergeben, dass im Vergleich zu heutigen Textbüchern deutliche Veränderungen vorgenommen wurden. Dies hat nicht unbedingt mit Auflagen der Zensurbehörde zu tun, welche die Werke weitestgehend unbeanstandet ließ, sondern vielmehr mit der Aufführungspraxis

---

<sup>694</sup> Gier, Albert: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. S. 241

und der Tatsache, dass vor allem die Dialoge immer wieder auf das jeweilige Publikum abgestimmt und dementsprechend modifiziert wurden. Interessant für die Thematik dieser Arbeit ist, dass in Hinsicht auf das Zigeunerstereotyp bzw. die Präsenz eines sogenannten „Zigeuners“, wie er in Operettenhandlungen vorkommt, keinerlei Librettoänderungen vorgenommen wurden. Das bedeutet, dass offenbar über die Zigeunerstereotype, vor allem diejenigen, welche über das Libretto vermittelt werden, nie reflektiert wurde und dieses wohlgernekt nach historischen Ereignissen wie dem Genozid an Sinti und Roma unter nationalsozialistischem Regime sowie den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Topos wie den zahlreichen antiziganismuskritischen Diskursen und den ebenso zahlreichen Debatten über die Begrifflichkeit des Wortes „Zigeuner“. Das Zigeunerstereotyp der Wiener Operetten hat ergo in der heutigen Aufführungspraxis noch den selben Ambitus wie zur Zeit ihrer Uraufführung, was meines Erachtens unbedingt als bedenklich eingestuft werden muss für eine Gesellschaft, in der im kulturellen bzw. performativen Bereich nicht selten dezidierte Auseinandersetzungen mit Stücktexten bzw. Libretti und ihrem historischen sowie kulturell-gesellschaftlichen Background stattfinden. Das gegenwärtige Musiktheater sollte, gerade wenn es um die Aufführungspraxis der Wiener Operette geht, welche immer ein gegenwartsnahes und publikumsorientiertes Genre war, nicht vergessen, ein Bewusstsein für Stereotypisierungen, Diskriminierungen und Rassismen zu entwickeln, welche über Text und Musik der jeweiligen Werke in die heutige Gesellschaft hineinradiert werden.

### **XIII. Schlusswort – Der Operette zum Geleit**

Die Ergebnisse dieser Arbeit haben den Anspruch, sich in die wissenschaftliche Erforschung des Genres „Operette“ einzureihen, welche begrüßenswerter Weise in der jüngeren Vergangenheit an Bedeutung gewonnen und diverse aufschlussreiche Analysen geliefert hat. Auch die vermehrte „Wiederentdeckung“ der Operette für die aktuellen Spielpläne des europäischen Musiktheaters ist erfreulich, war sie doch lange als verkitschtes Relikt der „Nachkriegs-Heimattfilm-Kultur“ in den Köpfen der Kunstschaffenden gerade des deutschsprachigen Raumes marginalisiert.

Doch jede Wiederaufarbeitung in Vergessenheit geratenen Kulturguts bedeutet – die im selben Wort immanente „Arbeit“: Arbeit mit und am Text, gerade bei Operettenlibretti, muss auch eine Auseinandersetzung mit Stereotypen und stereotypen Fremdbildern beinhalten, die in die Werke eingeflossen sind und die aus heutiger Sicht als Rassismen gewertet werden müssen, genauso wie die Analyse des kulturhistorischen Hintergrundes. Allein die Argumentation, dass ein bestimmter Zusammenhang zur Zeit der Uraufführung nicht als rassistisch gewertet wurde, kann nicht rechtfertigen, dass die heutige Aufführungspraxis sich nicht damit auseinandersetzt.

Die Operette muss als „Kind ihrer Zeit“ betrachtet werden, als Genre, das auf Zeitgeschehen, auf sein Publikum sowie gesellschaftliche und soziale Veränderungen sensibel reagierte. Diese Spezialität, die dieses Genre so interessant und brisant macht, bedeutet jedoch auch, dass es heute nicht mehr uneingeschränkt bzw. unreflektiert Gültigkeit besitzt.

Es kann kein Ziel sein, Kunstwerke wie den *Zigeunerbaron*, die *Zigeunerliebe* oder den *Zigeunerprimas* im Zuge eines Schubs politischer correctness umzubenennen oder, noch extremer, nicht mehr aufzuführen, weil sie schon im Titel, aber auch in der Handlung, rassistische Stereotype verhandeln. Es muss jedoch ein Bewusstsein dafür geben, sowohl unter Kunstschaffenden als auch unter den Rezipienten, dass es aus heutiger Sicht de facto Rassismen sind (und dieses starke Wort erscheint nach den Ergebnissen dieser Arbeit gerechtfertigt), die hier auf die Bühne kommen und die nicht aufgrund dessen, dass die Operette oftmals noch als „leichte Unterhaltung“ gewertet wird, unreflektiert bleiben dürfen.

Wie mit den Zigeunerstereotypen in der Wiener Operette umzugehen ist, liegt im künstlerischen Ermessen der RegisseurInnen bzw. der DramaturgInnen und AusstatterInnen, sofern sie nur überhaupt berücksichtigt werden, da es meiner Meinung nach nicht vertretbar ist, diese Stereotype unreflektiert zu präsentieren. Einen erfreulichen Wegweiser in diese Richtung stellte der 2012 verstorbene Bühnenbildner und Ausstatter Rolf Langenfass auf, als er sich aus der *Zigeunerbaron*-Produktion bei den Seefestspielen Mörbisch 2012 zurückzog, nachdem er, neben anderen Streitpunkten, auch die Auseinandersetzung mit der Problematik der Sinti- und Roma im pannonischen Raum für nicht ausreichend berücksichtigt sah:

„Zudem ist mein politisches Gewissen und meine Sorge, dass die Aufführung operettenhaft und verharmlosend die Roma- und Sintiproblematik ignorieren könnte, durch diesen Schritt erleichtert“, so Langenfass weiter. „Ich finde, dass man nach dem beklagenswerten Rechtsruck im Pannonischen Raum und den entsetzlichen Vorfällen, die sich gegen Roma und Sinti gerichtet haben und weiter richten, besonders im Burgenland diese Operette nicht unreflektiert spielen darf.“<sup>695</sup>

Stereotype sind einfach und publikumswirksam zu inszenieren und darzustellen, da sie die Eigenschaft haben, verallgemeinernd und plakativ zu sein. Es ist jedoch gefährlich, sich von diesem Umstand dazu hinreißen zu lassen, die Stereotype nicht zu reflektieren und ohne ein sensibles Bewusstsein für Diskriminierungen und Vorurteilsbildung mit ihnen zu verfahren. Es muss der Anspruch der Kulturschaffenden sein, das Publikum auf die stereotypen Fremd- und Feindbilder hinzuweisen, die in den Werken der Wiener Operette vorkommen, und sie aus einem modernen Blickwinkel heraus zu kommentieren. Die Operette, die von ihrer Entstehung an ein modernes, um nicht zu sagen visionäres Genre war, darf nichts von ihrer Aktualität und gesellschaftspolitischen Immanenz einbüßen, weil diskreditierende Stereotype in der Aufführungspraxis unbeachtet weitertradiert werden. Die projektive Sicht der Mehrheitsgesellschaft auf die Marginalgruppe, die in die Werke der Wiener Operette eingeflossen ist, muss vielmehr Anlass für eine kritische Auseinandersetzung mit der Problematik in einem modernen Bezugsrahmen sein.

---

<sup>695</sup> <http://derstandard.at/1308186301806/Rolf-Langenfass-verlaesst-Moerbisch-im-Groll> (Zugriff: 08.03.2014)

# Bibliographie

## Primärliteratur

**Lehár, Franz:** Zigeunerliebe. Romantische Operette in drei Akten von A. Millner und Robert Bodanzky, Musik von --. Vollständiges Regie- und Soufflierbuch. Wien: Glockenverlag, 1938.

**Lehár, Franz:** Frasquita. Komische Oper in drei Akten von A. M. Willner und Heinz Reichert, Musik von --. Regiebuch. Wien: Josef Weinberger, 1933.

**Kálmán, Emmerich:** Der Zigeunerprimas. Operette in drei Akten von Julius Wilhelm und Fritz Grünbaum. Musik von --. Regiebuch. Wien: Josef Weinberger, o.J.

**Kálmán, Emmerich:** Die Csárdásfürstin. Operette in drei Akten von Leo Stein und Bela Jenbach. Musik von --. Wien: Josef Weinberger, 1916.

**Kálmán, Emmerich:** Gräfin Mariza. Operette in 3 Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von --. Text der Gesänge. Leipzig, Wien: W. Karczag Verlag, 1924.

**Kálmán, Emmerich:** Gräfin Mariza. Operette in drei Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von --. Textbuch. Textliche und musikalische Bearbeitung von György Kardos, Istvan Kallai und Miklos Gabor Kerenyi. Wien: Josef Weinberger, o.J.

**Kálmán, Emmerich:** Gräfin Mariza. Operette in 3 Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von --. Klavierauszug mit Text. Wien: Josef Weinberger, o.J.

**Kálmán, Emmerich:** Die Herzogin von Chicago. Operette von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von --. Regiebuch. Wien: Josef Weinberger, o.J.

**Strauss, Johann:** Die Fledermaus. Operette in 3 Akten nach Meilhac und Halevy, bearbeitet von C. Haffner und R. Genée. Regie- und Soufflierbuch. Wiesbaden: Aug. Crantz Verlag, o.J.

**Strauß, Johann:** Der Zigeunerbaron. Operette in drei Akten. Nach einer Erzählung des M. Jokai von I. Schnitzer. Musik von --. Vollständiges Textbuch. Wiesbaden: Aug. Crantz, 1948

**Strauß, Johann/Ignatz Schnitzer/Alfred Oelschlegel:** Der Zigeunerbaron. Operette in drei Akten. Klavierauszug. Leipzig: Aug. Cranz, 1909

**Strauß, Johann/Mór Jókai/Ignatz Schnitzer:** Der Zigeunerbaron. Operette in drei Acten. Leipzig: A. Crantz, o.J. (Originaldruck, Erstausgabe)

## **Sekundärliteratur**

**Adorno, Theodor W.:** Studien zum Autoritären Charakter. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973

**Angermüller, Rudolph:** Zigeuner und Zigeunerisches in der Oper des 19. Jahrhunderts. In: Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts, Hg. Heinz Becker. Regensburg: Gustav Bose Verlag. 1976.

**Aronson, Elliot/Timothy D. Wilson/Robin M. Akert:** Sozialpsychologie. 4. aktualisierte Aufl. München: Pearson Studium. 2004.

**Arnbom, Marie-Theres/Kevin Clarke/Thomas Trabitsch (Hg.):** Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness (Ausstellungskatalog). Wien: Österreichisches Theatermuseum sowie Christian Brandstätter Verlag, 2011.

**Awosusi, Anita/Franz Maciejewski:** Einführung. In: Die Musik der Sinti und Roma. Bd.1: Die ungarische „Zigeunermusik“, Hg. Anita Awosusi. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. 1996.

**Awosusi, Anita (Hg.):** Die Musik der Sinti und Roma. Bd.1: Die ungarische „Zigeunermusik“. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. 1996.

**Awosusi, Anita (Hg.):** Die Musik der Sinti und Roma. Bd.2: Der Sinti-Jazz. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. 1997.

**Awosusi, Anita (Hg.):** Die Musik der Sinti und Roma. Bd.3: Der Flamenco. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. 1998.

**Bartók, Béla, (Hg.) Bence Szabolcsi:** Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe. Gemeinsame, ungekürzte Lizenzausgabe. Kassel: Bärenreiter, 1972

**Benkö, Jóska:** Zigeuner. Ihre Welt – Ihr Schicksal. Unter besonderer Berücksichtigung des Burgenländischen und Ungarischen Raumes. Pinkafeld: Selbstverlag. 1979.

**Bergler, Reinhold:** Psychologie stereotyper Systeme. Ein Beitrag zur Sozial- und Entwicklungspsychologie. Bern: Huber Verlag, 1966

**Böttger, Dirk:** Das Musikalische Theater. Oper, Operette, Musical. Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 2002.

**Bogdal, Klaus-Michael:** Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung. Berlin: Suhrkamp, 2011.

**Clarke, Kevin:** Einleitung: Homosexualität und Operette?. In: Glitter and be gay. Die authentische Operette und ihre schwulen Vertreter, Hg. Ders., Hamburg: Männerschwarm Verlag, 2007.

**Clarke, Kevin:** Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie. Definitionsmerkmale einer modernen Musiktheatergattung. In: Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness (Ausstellungskatalog), Hg. Arnbom, Marie-Theres, Kevin Clarke, Thomas Trabitsch. Wien: Österreichisches Theatermuseum sowie Christian Brandstätter Verlag, 2011

**Csáky, Moritz:** Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität. Wien: Böhlau Verlag, 1996.

**Czech, Stan:** Franz Lehár. Sein Weg und sein Werk. Wien: Franz Pernerer, 1948

**Dorf Müller, Ingo:** Sehnsucht nach einer heilen Welt. Kálmáns „Gräfin Mariza“. Booklett zur Gesamtaufnahme „Gräfin Mariza“ von Emmerich Kálmán, 1972. München: Emi Classics, 2011. S.6

**Dressler, Robert:** Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft. Diss. Univ. Wien, 1986.

**Eulberg, Rafaela:** Doing Gender and Doing Gypsy. Zum Verhältnis der Konstruktion von Geschlecht und Ethnie. In: Antiziganistische Zustände. Zur Kritik einer allgegenwärtigen Ressentiments, Hg. Markus End/ Kathrin Herold/Yvonne Robel. Münster: Unrast Verlag, 2009.

**Fleischmann, Monika:** Zigeuner in der Operette. Dipl. Univ. Wien. 2004.

**Finscher, Ludwig** (Hg.): Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995

**Freund, Florian:** Oberösterreich und die Zigeuner. Politik gegen eine Minderheit im 19. und 20. Jahrhundert. Linz: OÖLA, 2010.

**Frey, Stefan:** Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik. In: Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Hg. Bayersdörfer, Hans-Peter / Dieter Borchmeyer / Andreas Höfele. Bd. 12. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995.

**Frey, Stefan:** Unter Tränen lachen. Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiografie. Berlin: Henschel Verlag, 2003.

**Geier, Andrea/Iulia-Karin Patrut:** „Deutsche Kunst“? Zur Wissensproduktion über ‚Zigeuner‘ und Juden in Kunstdiskursen des 19. Jahrhunderts. In: Zigeuner und Nation. Repräsentation-Inklusion-Exklusion, Hg. Herbert Uerlinghs/Iulia Karin Patrut. Frankfurt a.M. : Peter Lang, 2008.

**Gesellmann, Georg:** Die Zigeuner im Burgenland in der Zwischenkriegszeit. Die Geschichte einer Diskriminierung. Diss. Univ. Wien, 1989.

**Glanz, Christian:** Das Bild Südosteuropas in der Wiener Operette. Diss. Univ. Graz, 1988.

**Glanz, Christian:** Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südeuropas. In: Musicologica Austriaca Bd. 9, Hg. Josef-Horst Lederer i.A. der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Föhrenau: E. Stiglmayr, 1989.

**Glanz, Christian:** Zur Typologie der komischen Figur in der Wiener Operette. Sonderdruck aus: Die Lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposiums 1993, Hg. Csobádi, Peter, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Franz Viktor Spechtler. Anif/Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser, 1994.

**Gier, Albert:** Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.

**Gulda, Paul:** Haydn alla Zingarese – Zingarese á la Haydn. In: Die Musik der Sinti und Roma. Bd.1: Die ungarische „Zigeunermusik“ Hg. Anita Awosusi. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. 1996.

**Hamburger, Klára:** Franz Liszt und die „Zigeunermusik“. In: Die Musik der Sinti und Roma. Bd.1: Die ungarische „Zigeunermusik“, Hg. Anita Awosusi. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. 1996.

**Herzig, Arno:** Die Fremden im frühmodernen Staat. In: Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners. Zur Genese eines Vorurteils. Hg. Jacqueline Giere: Frankfurt/New York: Campus Verlag. 1996

**Heuß, Herbert:** Die Migration von Roma aus Osteuropa im 19. und 20. Jahrhundert: Historische Anlässe und staatliche Reaktion. Überlegungen zum Funktionswechsel des Zigeuner-Ressentiments. In: Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners. Zur Genese eines Vorurteils, Hg. Jacqueline Giere Frankfurt/New York: Campus Verlag. 1996

**Hund, Wulf D.:** Das Zigeuner-Gen. In: Zigeuner. Geschichte und Struktur einer rassistischen Konstruktion, Hg. Ders. Duisburg: DISS. 1996.

**Hund, Wulf D.:** Romantischer Rassismus. Zur Funktion des Zigeunerstereotyps. In: Zigeunerbilder. Schnittmuster rassistischer Ideologie, Hg. Ders. Duisburg: DISS 2000

**Kant, Immanuel:** Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?. In: Berlinische Monatsschrift, 1784, S. 481-494. Zit. nach: Immanuel Kant: Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleiner Schriften, Hg. Horst D. Brandt. Hamburg: Meiner, 1999.

**Klotz, Volker:** Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. Kassel: Bärenreiter, 2004.

**Klügel, Michael:** Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie in der Operette. Laaber: Laaber-Verlag, 1992

**Lehár, Franz:** Die Zukunft der Operette. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Bd. 45, Hg. Marion Linhardt. Wien: Böhlau Verlag: 2001, S. 30

**Lichtfuss, Martin:** Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit. Wien: Böhlau Verlag, 1989.

**Lichtmann, Tamás:** Mitteleuropa-Gedanke in der ungarischen Literatur. In: Symposium Kulturraum Donau – Zwischen Klischee und Erfahrung, Hg. Wilhelm Petrasch. 1990. Wien: Verein Volksbildungshaus Wiener Urania, 1991

**Linhardt, Marion:** Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900. Tutzing: Hans Schneider, 1997.

**Linhardt, Marion:** „Der Wiener Stoff ist [...] nicht unumgänglich notwendig, wenn nur die Wiener Seele in ihr lebt!“ – Was ist ‚wienerisch‘ am Libretto der Wiener Operette? In: Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik, Hg. Béha, Pierre. Hildesheim: Olms, 2005

**Lippmann, Walter:** Die öffentliche Meinung. München: Rütten + Loening, 1964

**Liszt, Franz:** Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie. Paris: Librairie Nouvelle, 1859.

**Lobenstein-Reichmann, Anja:** Zur Stigmatisierung der „Zigeuner“ in Werken kollektiven Wissens am Beispiel des Grimmschen Wörterbuchs. In: Zigeuner und Nation. Repräsentation-Inklusion-Exklusion, Hg. Herbert Uerlings/Iulia Karin Patrut: Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.

**Maciejewski, Franz:** Elemente des Antiziganismus. In: Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners. Zur Genese eines Vorurteils, Hg. Jacqueline Giere: Frankfurt/New York: Campus Verlag. 1996.

**Meuser, Maria:** Vagabunden und Arbeitsscheue. In: Zigeuner. Geschichte und Struktur einer rassistischen Konstruktion, Hg. Wulf D. Hund: Duisburg: DISS. 1996.

**Oesterle, Günter:** „Zigeunerbilder“ als Maske des Romantischen. In: „Zigeunerbilder“ in der deutschsprachigen Literatur, Hg. Wilhelm Solms/Daniel Strauß. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma, 1995.

**Ogradnig, Birgit:** Operettenlibretti im Vergleich: Frankreich – Österreich. Dipl. Arb.: Univ. Wien, 2007

**Pfister, Manfred:** Das Drama. Theorie und Analyse. 10. Aufl. München: Fink, 2000

**Plaschka, Richard Georg** (Hg.): Mitteleuropa – Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Beiträge aus österreichischer und ungarischer Sicht. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft, 1997

**Pichler, Tibor:** Nation und Kultur oder die Identität im Donaauraum. In: Symposium Kulturraum Donau – Zwischen Klischee und Erfahrung, Hg. Wilhelm Petrasch. 1990. Wien: Verein Volksbildungshaus Wiener Urania, 1991

**Repkö, Jeanette:** Zur Verfolgung der Zigeuner in Ostösterreich unter besonderer Berücksichtigung der Steiermark vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Dipl. Univ. Graz, 1993.

**Rexroth, Frank:** Das Milieu der Nacht. Obrigkeit und Randgruppe im spätmittelalterlichen London. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 1999

**Rose, Romani:** Vorwort. In: Die Musik der Sinti und Roma. Bd.1: Die ungarische „Zigeunermusik“, Hg. Anita Awosusi. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. 1996.

**Sarközi, Rudolf:** Roma – österreichische Volksgruppe. Von der Verfolgung bis zur Anerkennung. Klagenfurt/Celovec: Drava Verlag, 2005

**Sárosi, Bálint:** Zigeunermusik. Zürich/Freiburg i. Br.: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1977.

**Sárosi, Balint:** Die Anfänge der ungarischen Zigeunerkapellen. In: Die Musik der Sinti und Roma. Bd.1: Die ungarische „Zigeunermusik“, Hg. Anita Awosusi. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. 1996.

**Schmidl, Stefan:** Die Utopie der Synthese. Nation und Moderne in der Operette Österreich-Ungarns. In: Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness (Ausstellungskatalog), Hg. Arnbom, Marie-Theres, Kevin Clarke, Thomas Trabitsch. Wien: Österreichisches Theatermuseum sowie Christian Brandstätter Verlag, 2011.

**Schweinitz, Jörg:** Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin: Akademie-Verlag, 2006

**Stegmann, Thorsten:** Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet... Textbücher der Wiener Operette zwischen Provokation und Reaktion. Frankfurt a.M.: Peter Lang, Europ. Verlag der Wissenschaften, 1995.

**Strauß (Sohn), Johann:** Leben und Werk in Briefen und Dokumenten, Hg. Johann-Strauß-Gesellschaft Wien. Bd. III: 1878-1886. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1990.

**Spivak, Gayatri Chakravorty:** Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Wien: Verlag Turia + Kant, 2008.

**Tandl, Norbert:** Die Bekämpfung der vermeintlichen Zigeunerplage in Österreich (1848-1938). Dipl. Univ. Graz. 1999.

**Tari, Lujza:** Grundlagen und Struktur der frühen und späten Verbunkos. In: Die Musik der Sinti und Roma. Bd.1: Die ungarische „Zigeunermusik“, Hg. Anita Awosusi. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. 1996.

**Ufen, Katrin:** Aus Zigeunern Menschen machen. Heinrich Moritz Gottlieb Grellmann und das Zigeunerbild der Aufklärung. In: Zigeuner. Geschichte und Struktur einer rassistischen Konstruktion, Hg. Wulf D. Hund, Duisburg: DISS. 1996.

**Vossen, Rüdiger:** Roma, Sinti, Gitanos, Gypsies; zwischen Verfolgung und Romantisierung ; Katalog zur Ausstellung "Zigeuner zwischen Romantisierung und Verfolgung - Roma, Sinti, Manusch, Calé in Europa" des Hamburgischen Museums für Völkerkunde. Frankfurt a.M., Wien: Ullstein, 1983

**Weinzierl, Erika:** Kultur im Donauraum – Die Rolle Wiens. In: Symposium Kulturraum Donau – Zwischen Klischee und Erfahrung, Hg. Wilhelm Petrasch 1990. Wien: Verein Volksbildungshaus Wiener Urania, 1991

**Weys, Rudolf:** Cabaret und Kabarett in Wien. Wien: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft, 1970.

**Willems, Wim:** Außenbilder von Sinti und Roma in der frühen Zigeunerforschung. In: Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners. Zur Genese eines Vorurteils, Hg. Jacqueline Giere: Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1996.

**Wippermann, Wolfgang:** Antiziganismus – Entstehung und Entwicklung der wichtigsten Vorurteil. In: Hg. Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg: Bausteine. Zwischen Romantisierung und Rassismus. Sinti und Roma 600 Jahre in Deutschland. 1998; <http://www.lpb-bw.de/publikationen/sinti/sinti8.htm>, (Zugriff: 23.03.2013)

**Zick, Andreas:** Vorurteile und Rassismus: eine sozialpsychologische Analyse. Münster: Waxmann, 1997.

**Zintzen, Christiane** (Hg.): Die Österreichische Monarchie in Wort und Bild. Aus dem „Kronprinzenwerk“ des Erzherzog Rudolph. Ausgew. Von Christiane Zintzen. Wien: Böhlau, 1999

## Lexika

**Meyers Konversationslexikon.** Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Bd. 17 Turkos bis Zz, 5. gänzlich neubearbeitete Aufl. Hg. Bibliographisches Institut. Leipzig/ Wien, 1897.

## Online-Quellen

<http://www.franz-lehar-gesellschaft.com/buehnenwerke.htm>  
(Zugriff: 13. 01. 2014)

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19100109&seite=14&zoom=33>  
(Neues Wiener Journal, 09. 01. 1910, S. 14; Zugriff: 21. 01. 2014)

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19100109&seite=10&zoom=38>  
(Reichspost, 09.01.1910, S. 10; Zugriff: 21.01.2014)

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19100109&seite=16&zoom=38>  
(Neue Freie Presse, 09.01.1910, S. 16; Zugriff: 21.01.2014)

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19100110&seite=4&zoom=38>  
(Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, 10.01.1910, S. 4; Zugriff: 21.01.2014)

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19240229&seite=7&zoom=33>  
(Wiener Zeitung, 29. 02. 1924, S. 7; Zugriff: 21. 01. 2014)

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19240229&seite=8&zoom=33>  
(Reichspost: 29. 02. 1924, S. 8; Zugriff: 21. 01. 2014)

<http://derstandard.at/1308186301806/Rolf-Langenfass-verlaesst-Moerbisch-im-Groll> (Zugriff: 08.03.2014)

[http://books.google.at/books?id=hANGAAAACAAJ&pg=PA100&lpg=PA100&dq=ferdinand+III+zigeunerpatent&source=bl&ots=fI0RHyc68x&sig=6ptLPm82Nag2sRdZEtOMbb4pJ3w&hl=de&sa=X&ei=7NghU4-eCsHDhAfBrICAAQ&redir\\_esc=y#v=onepage&q=ferdinand%20III%20zigeunerpatent&f=false](http://books.google.at/books?id=hANGAAAACAAJ&pg=PA100&lpg=PA100&dq=ferdinand+III+zigeunerpatent&source=bl&ots=fI0RHyc68x&sig=6ptLPm82Nag2sRdZEtOMbb4pJ3w&hl=de&sa=X&ei=7NghU4-eCsHDhAfBrICAAQ&redir_esc=y#v=onepage&q=ferdinand%20III%20zigeunerpatent&f=false) (Zugriff: 13. 03. 2014)

[http://www.zigeuner.de/01\\_zigeuner-geschichte.htm](http://www.zigeuner.de/01_zigeuner-geschichte.htm) (Zugriff: 18. 03. 2014)

<http://www.textlog.de/40003.html> (Zugriff: 21. 03. 2014)

# Anhang

## Bildmaterial: Materialien der Archivrecherche; Landesarchiv Niederösterreich

P.B.171 T.P.

Wien, am 12. November 1909.

Bühnenwerk  
"Zigeunerliebe",  
Aufführungsbewilligung.

An

das Präsidium der k.k.n.ö. Statthalterei

W i e n.

Die Direktion des k.k.priv. Karltheaters hat das Bühnenwerk "Zigeunerliebe", romantische Operette in drei Bildern von A.M. Willner und R. Bodanzky, Musik von Franz Lehar, hieramts mit der Bitte um Erteilung der Aufführungsbewilligung überreicht.

Im Anschluss wird das Textbuch mit nachstehender Einbegleitung vorgelegt.

Zorika, die Tochter des reichen Peter Dragotin, soll nach dem Wunsche ihres Vaters den Jonel Bolescu heiraten. Sie selbst hat jedoch eine starke Neigung zu dem Zigeuner und Spielmann Jozsi gefasst, der sie durch sein schönes Geigenspiel gefesselt hat. Am Tage des Verlobungsfestes kommt Zorika mit Jozsi zusammen, sein Anblick und sein Geigenspiel machen einen mächtigen Eindruck auf Zorika's Herz.

Sie will abends heimlich mit Jozsi zusammenkommen und mit ihm entfliehen. Im zweiten Bilde findet man das Paar, welches schon seit 2 Jahren beisammen ist, in einer Csarda auf dem Gute der Jlona von Köröshaza, welche Peter Dragotin zu seiner Gattin machen will. Jozsi, der als echter Zigeuner an ein unstetes Leben gewöhnt ist, will von einer ehelichen Verbindung mit Zorika nichts wissen und willigt nur in eine sogenannte Zigeunerhochzeit, die bald darauf stattfinden soll. Plötzlich hört Zorika die Stimme Jonels und sinkt in seine Arme.

Jetzt erst wird sie gewahr, dass sie alle Vorgänge nur geträumt hat.

Stanzzahl 3823 Jahr 1909

Anschreiben des k.k.priv. Karltheater vom 29.11.1909 an das Präsidium der k.k.n.ö. Statthalterei. Ansuchung um Aufführungsbewilligung des Bühnenwerks „Zigeunerliebe“. Anlagen: Textbuch. Archivakte des Stadt- und Landesarchiv NÖ

Das Stück wäre zur Aufführung zuzulassen.

Bezüglich der im Stücke vorkommenden Darsteller ungarischer Offiziere wäre zu verlangen, dass die Uniformen sich von den in der k. und k. Armee vorkommenden wesentlich unterscheiden.

*[Handwritten signature]*

K. K. N. Ö. STATTHALTEREI PRÄSIDIUM

16. NOV. 1909 eingel.

Pr. Z. 3823 | Beil. 1  
Stempel

*[Handwritten:]* 1/1. d. d. Statth. (Pr. s. eing. j. j. 171 T. d. j. 17/11. 09)  
*[Handwritten:]* Polizei Wien

*[Handwritten:]* Das Stück enthält 1. Zigeuner / k. k. Leher / wird unter der Bedingung zur Aufführung zugelassen, dass die Darsteller die auf, während ungarischer Offiziere ist auf, Kostüme tragen, welche von den Uniformen der k. k. Armee sich wesentlich unterscheiden. Das Stück darf nicht zur Aufführung kommen.

*[Handwritten:]* 2/1. d. d. Statth. (Pr. s. eing. j. j. 171 T. d. j. 17/11. 09)  
*[Handwritten:]* Wien u. d. Statth. hat sich verpflichtet, die auf, während ungarischer Offiziere ist auf, Kostüme zu tragen, welche von den Uniformen der k. k. Armee sich wesentlich unterscheiden.

*[Handwritten:]* (Zigeuner / k. k. Leher)  
*[Handwritten:]* Wien am 18. November 09

*[Handwritten:]* 6/11

*[Handwritten signature]*  
17/11

*[Vertical stamp:]* Statth. Wien  
*[Handwritten signature:]* Statth. Wien  
17/11. 09

Antwortschreiben des Präsidiums der k.k.n.Ö. Statthalterei an das k.k.priv. Karltheater vom 16.11.1909. Erteilung der Aufführungsbewilligung unter Auflagen zur Darstellung von Offizieren. Archivakte des Stadt- und Landesarchiv NÖ

Mein Vater hat mich mit Euch verlobt,  
Wohlan, ich bin zur Stell' !  
Den Zweig, den hab' ich der Czerna geschenkt -  
Was kümmert's Euch, Jonel ?

Jonel: (mit forciert-leichtem Tone)

So seid der Czerna Ihr verlobt ? ....

Zorika:

Wie meint Ihr das ? .. (träumerisch) Vielleicht !

Jonel:

(bitter) So hab' ich nichts bei Euch erreicht,-

(Wirft seine Rosen baseite und stampft mit dem Fusse )

Nichts !

(Dragotin gestikuliert inzwischen lebhaft mit den Freunden  
Jonels und gibt ihnen zu verstehen, dass seine Tochter nur  
ein bisschen exaltiert sei, es habe nichts weiter zu bedeu-  
ten. Jolan erkennt das Peinliche der Situation und tritt re-  
solut vor).

C s a r d a s .

Jolan: (zu Allen, übermütig)

Wie sie hier verwundert steh'n,  
Ist denn ein Malheur gescheh'n ?  
Dass ein Zweig im Wasser schwimmt,  
Man doch nicht gar so tragisch nimmt !  
Ob es Rosen, ob Hollunder,  
Dieser Brauch ist nur ein Plunder,  
Doch es macht sich int'essant  
Und äusserst pikant !  
Will die Männer ich berücken,  
Mach ich's so (Geste).  
Will ich sie noch mehr entzücken,  
Mach' ich's so ! (Geste).  
Tausend Mittel kenn' ich kleine,  
Tausend Schliche weiss ich feine:  
(mit Gesten)  
Einmal so und einmal so

- 21 -

D u e t t .

I.

- Jolan:** Zuerst sucht man Gelegenheit, (späht nach allen Seiten)  
Dass Niemand einen hört,  
Damit allein, das heisst zu Zwei'n  
Man gänzlich ungestört.
- Kajetan:** Aha! Versteh - man schaut sich um,  
Nach rechts und auch nach links.  
Sie seh'n, ich bin nicht gar so dumm -  
Nur schüchtern allerdings!
- Jolan:** Jetzt bitte sinken Sie in's Knie  
(drückt ihn auf die Schulter, so dass er kniet)  
Das Werben lehr' ich Sie!  
Wie lieb' ich dich!
- Kajetan:** Wie lieb' ich dich!
- Jolan:** Ach, schon lange wollt' ....
- Kajetan:** Ach, schon lange wollt' ....
- Jolan:** Ich dies gestehen dir!
- Kajetan:** (mutig, will sie umfassen)  
Du lieber Schneck -
- Jolan:** (erfreut)  
Er wird schon keck -
- Kajetan:** Ich möchte gern was!  
Ach mit Verlaub -
- Jolan:** (kokett die Ohren zuhaltend, ausweichend)  
Ich stell' mich taub!
- Kajetan:** Ich möchte gern - d a s ! (Er raubt ihr einen Kuss)
- Beide:** (für sich, rasch, lebhaft)  
Donnerwetter, wie das brennt,  
So ein Küsschen sapement,  
Wie das kitzelt, schmeckt und juckt  
Und durch alle Nerven zuckt.  
Donnerwetter, das ist gut,  
Hätt' ich nur ein bisschen Mut,  
- 28 -

Lied des Jozsi hinter der Szene.

Sag' mir doch, du braunes Mädel, bist du treu?  
Küsst du keinen andern Burschen, wenn ich fern?  
Küsst du einen Andern, ist's mir einerlei,  
Hast du bloss ein kleines Stündchen mich nur gern.  
Weiss mir tausend And're, die so schön wie du,  
Gib acht, du Mädel, denn ich halt' die Treu wie du!  
Frag' dich nicht, du braunes Mädel, bist du treu?  
Küsst du einen Andern, ist's mir einerlei!

Jozsi: He! Mihaly! He! Mihaly! Wo bist du?

(Jozsi tritt von rückwärts auf, im Kostüm des ersten Aktes, aber etwas defekt, die Geige unter dem Arm. Zorika im Zigeunerkostüm, das zwar kostbar, aber doch schon etwas mitgenommen aussieht. Sie trägt an einem Bande eine Laute umgehängt. Zorika lässt sich ermüdet auf eine Holzbank nieder und legt die Laute neben sich)

Mihaly: (in ungarischer Wirtstracht, behäbig, tritt von der Seite auf)

Kutja Lanczos, der Spektakel  
Schon am frühen Morgen hier!

Jozsi: (die Arme ausbreitend, überschwenglich) Mihaly!

Mihaly: (ebenso, Jozsi erkennend)

Jozsi! Bist du's wirklich?  
Findest noch den Weg zu mir?  
Hat zwei Jahr' schon sind verflossen,  
Dass kein Teufel dich geseh'n.  
Hast dein Ungarland verlassen,  
(vorwurfsvoll) Freund! Das war nicht schön!

Jozsi: Wir waren weit, sehr weit! Nicht wahr. Zorika?

Zorika: (verträumt) Sehr weit .... sehr weit.....

Jozsi: I.

Weisst ja doch, ich bin Zigeuner,  
Den es nirgends lange hält,

Jozsi: /mit verhaltenem Zorn zu Zorika/  
 Zur Kirche? Mit Pfarrer und Hochaltar ..... ?  
 Z i g e u n e r l i e b ' hat uns vereint ...  
 Z i g e u n e r - hochzeit hab' ich gemeint...

/er zieht ein rotes Seidentüchlein aus seinem Gurt/  
 Dies rote Tüchlein nach altem Brauch,  
 Es macht dich zum weibe, wie Andra such!  
 und denn wird getrunken tief bis in die Nacht -  
 so wird beim Zigeunervolk die hochzeit gemacht!

Zorika: Lass, Geliebter, diese Sitten,  
 Diese Bräuche fremd und wild.  
 Komm' zur Kirche - lass' dich bitten,  
 Dass dein Sehnen sich erfüllt.  
 Dort, Geliebter, sprich das eine,  
 Süßes Wort, das ich wohl meine,  
 Dort, dem Allerhöchsten nah',  
 Sprich das eine Wörtchen: Ja.

Jozsi: /in finsternem Schweigen verharrend, mit gekreuzten Ar -  
 men/  
 Zorika: /angsterfüllt an seinen Lippen hängend/  
 Sprich, Jozsi! Sprich! ...

Jozsi: /schweigt wie früher/  
 Ilona: /höhnisch zu Zorika/  
 Ja, hier, da hast du seine Antwort.  
 Der, der ist zu klug,  
 Weiss sich wohl and're weiber, weiber noch genug!

Zorika: /aufschreiend/  
 Du lügst! Sprich, Jozsi,  
 Mich liebet du allein - mich! Sag' es ihr!

Jozsi: /schweigt/  
 Zorika: /bobend/  
 Du schweigst? ...  
 Nein - nein - unmöglich! Nein!  
 Sag's, Jozsi - mich liebet du - mich liebet du allein!

Jozsi: /trotzig/  
 Ich bin ein Zigeunerkind,  
 Lieb' und hass' wie Keiner,  
 Ruh' und Rast ich nirgends find',  
 Ich bin ein Zigeuner.

Czardas ! Czardas !

(Jozsi will seine Geige ergreifen)

Ilona: (hält ihn davon ab)

Lass deine Geige - du tanz'st mit mir !

Hurrah ! Der Jozsi als Kavalier !

Dragotin: Schon wieder der Jozsi ! Ich bin desparat,  
Was der für Glück bei den Weibern hat !

(Die Gesellschaft bildet einen Halbkreis, Jozsi und Ilona in der Mitte. Die Kapelle setzt mit dem ersten langsamen Czardasteil ein).

(Lassan)

Jozsi: Sehnsuchtsvoll und schmeichelnd leise  
Klingt die süsse Czardasweise,  
Macht das Herz dir liebeskrank.  
Nach der Heimat wird dir bang.

Ilona: Wenn in langgezog'nen Tönen,  
Schmerzerpresste Seufzer stöhnen,  
Wird's im Kreis herum so still ...

Beide: Was der Czardas sagen will,  
Das versteht man allerorte:  
Lieder sind es ohne Worte -  
Czardas dringt in jedes Herz  
Wie der Liebe Lust und Schmerz !

(Czardas II. Teil, lebhaft).

(Frisco)

Ilona: Wenn der Ungar lustig ist,

Jozsi: Tanzt er einen Czardas !

Ilona: Wenn der Ungar traurig ist,

Jozsi: Tanzt er ihn erst recht !

Beide: Geht sein Herz in tausend Stücke,  
Oder ist er Hans im Glücke,  
Zeigt mir Einen,  
Der nicht gerne Czardas tanzen möcht'.

- 7 -

Z i g e u n e r Liebe hast du verlangt -  
D i e hab' ich dir gegeben -

Ilona: Für dich gerade genug!

Zorika: /in höchstem Entsetzen/

Zigeunerliebe - Lug und Trug,  
Vernichtet mein Lieben - mein Leben.

Jozai: /hervorbrechend/

Nun, dass du's nur weisst,  
Wieso es kam .....  
Aus H a s s e gegen deinen Bräutigam -  
Aus Hass gegen meinen Bruder Jonel -  
Dem wollt' ich rauben die Braut!  
Nicht lieb' ich, noch hab' ich dich jemals geliebt -  
Doch wenn sich e in hübsches Mädel just gibt,  
Wer greift da nicht zu?

Ilona: /zu Zorika:

Dein Spiel ist aus -  
Jetzt gehört e r m i r !  
Und du - such' dir einen Andern.

Zorika: /die sich an Jozai geklammert hatte, löst sich vernich-  
tet von ihm; ganz gebrochen/

Ich suchte die Liebe,  
Fand doch nur Hass - /richtet sich plötzlich gegen  
Ilona auf/  
Mein Glück ist zerstört -  
Dir dank' ich's - nimm - das!

/Sie zückt blitzschnell einen Dolch gegen Ilona, zum  
Stoße ausholend/

Jonel: /bisher unsichtbar, fällt ihr in den Arm/ Halt' ein!

Zorika: Jonel! Mein guter Engel! /Sie lässt den Dolch fallen und  
starrt Jonel an. Ein Schlag im Orchester. Zorika bleibt  
wie versteinert stehen, Jonel ebenso. Jozai, der sich  
zwischen Zorika und Ilona werfen wollte und ganz nahe  
bei Ilona seinen Arm schützend vorhält, bleibt ebenfalls  
unbeweglich in dieser Stellung, die Uebrigen, die ihr

Jozsi: (tritt rasch durch die Türe rechts auf).  
(Er wirft Geige und Bogen auf einen Stuhl; erregt) Nun aber fort ! Du sollst an mich denken, Jonel. (Nach dem Nebensaal zeigend, höhnlisch) Bis die etwas merken, bin ich mit dem Bräutchen längst über die Grenze.

Pal: (ein alter Zigeuner kommt aus dem Garten auf die Schwelle der Glastüre geschlichen, mit gedämpfter Stimme; ruft ihn an)  
Joschko !

Jozsi: (fährt zusammen) Was gibts?

Pal: (hervorstossend, leise) Alles ist bereit. Pferde - Wagen -  
Alles !

Jozsi: (ebenso) Es ist gut !

Pal: Es ist nicht gut ! Hör' zu, Joschko, überleg' dir's noch. Hängst du dich an Eine, verdirbst du dir's mit allen Andern. Da ist doch die schöne Frau Ilona - na, du bist ja nicht blind.

Jozsi: (unschlüssig) So geht jetzt und halte Alles bereit !

Pal: (kopfschüttelnd ab).  
(À tempo tritt Ilona aus dem Nebensaal durch die Türe rechts mit einigen jungen Damen auf; nach und nach folgt die ganze Gesellschaft, bestehend aus alten und jungen Bojaren, rumänischen und ungarischen Husarenoffizieren, Dragotin, Cajetan und Jolan. Viele der Gäste mit Champagnergläsern, ältere Bojaren mit vorgebundener Serviette, Cajetan und Jolan je ein Stück Torte in der Hand und essend. Zum Schluss die Zigeunerkapelle, die sich auf der Estrade placiert.)

Ilona: (hingerissen)  
Für mich war das Lied - allein für mich,  
Und was es wert ist, bezahl' nur ich !  
(Sie wirft sich leidenschaftlich Jozsi an den Hals und küsst ihn.)  
(À tempo erscheint Zorika aus dem Park in der offenen Glastüre)

Zorika: (stösst beim Abblick des küssenden Paares einen Schrei aus; bebend, mit vorgestreckten Händen) Mein Traum - mein Traum -

Ilona: (zu Jozsi; drängend) Komm, fort von hier !

Jozsi: Zum Teufel die And're ! .....

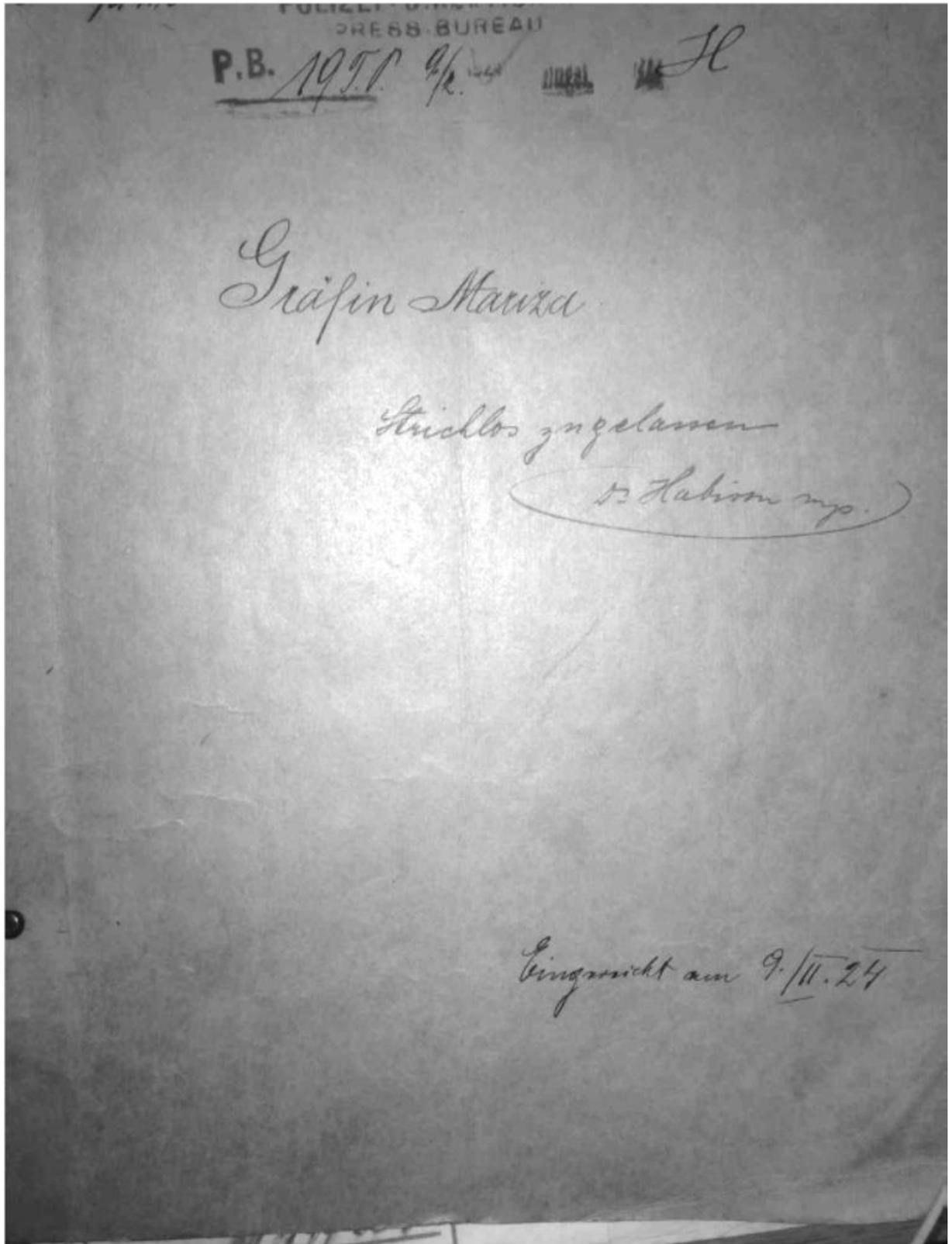
Zorika: (ist gegen die Mitte der Bühne vorgestürzt, dann bleibt sie vor Jozsi und Ilona stehen, mit entsetzter Gebärde)  
Ihr Beide - ihr - mein Traum ist wahr !  
(Sie sinkt Dragotin in den Arm)

Ilona: (zu Jozsi; hervorgestossen, fragend, rasch) Die Braut des Jonel - und Ihr !

Jozsi: (ebenso) Ich weiss von nicht ..... nur fort von hier.  
(Er reisst Ilona mit sich und geht quer über die Bühne durch die offene Glastüre in den Park links ab.)  
(Während dieses Abganges ist Jonel von rückwärts rechts aufgetreten, so dass er noch Ilona mit Jozsi erblickt hat.)

Jonel: (erschrocken) Was soll das sein ? (Er stürzt auf Zorika zu und nimmt sie in seinen Arm) (Zu Allen.) Lasst uns allein !

Dragotin: (zu den Gästen, die Befremdet den Vorgängen gefolgt sind; leise) Ein Brautpaar bleibt am besten zu Zwei'n.  
(Alle ziehen sich diskret zurück, während Dragotin ihnen mi-misch zu verstehen gibt, dass das Brautpaar sich aussprechen muss. Während des Abganges des Chors hat Jonel Zorika zu einer Art Chaiselongue geführt, hinter welcher sich ein Blu-



Textbuch *Gräfin Mariza*, eingereicht zur Aufführungsbewilligung am 09.02.1924.  
Zensurakte der k.k.n.Ö. Statthalterei im Stadt- und Landesarchiv NÖ,  
Kartonage/Deckblatt

Der Mamuschka,  
Und auch dem Papuschka,  
Dass ich sehr gern Euch sah  
Alle da !

Die Kinder: So warte doch, es kommt ja doch  
Das Schönste noch !  
Ein kleines Tänzchen fein,  
Dass wir mit grosser Plage viele Tage  
Einstudiert und ausprobiert .

Tassilo: Das ist ja reizend - Ps-st !  
Juliska, Kosika  
Sagen mir Grüss Gott !  
Ilonka, Etelka  
Sagen Jonapot ! etc. etc.

(T a n z)

(Am Schlusse herziges Tanzarrangement mit Tassilo, nach-  
dem ihm die Kinder alle Blumensträusse gereicht haben.)  
(Merko, Manja und Tschekko haben rechts der Szene zuge-  
sehen. Jetzt tritt Tassilo wieder auf)

Tassilo: (zurücksprechend) Nein, Kinder, jetzt ist's gut., nun  
geht nach Hause ! Manja, was willst Du noch ?

Manja: (eilt zu ihm) Soll ich Dir die Zukunft aus der Hand lesen,  
Herr Verwalter ?

Tassilo: Nein, lass das Mädcl, an solchen Unsinn glaub' ich nicht !

Manja: Sollst nicht so reden, Herr, ich hab's von der Grossmut-  
ter gelernt !

Tassilo: Nein, nein, ich begnüg' mich mit der lachenden Gegenwart,

Geh jetzt ! Und abends kannst Du mit Berko wiederkommen. Er bringt die Geige mit und dann singst Du mir mein Lieblingslied !

Manja: Das von dem grossen gnädigen Herrn, der arm geworden ?  
Warum hörst Du dieses Lied so gerne ?

Tassilo: Musst nicht neugierig sein, kleine Donaunixe !

Berko: (zu Manja, halblaut) Komm doch, Manja, siehst Du denn nicht, dass er allein sein will ? Er schaut Dich nicht an, der Staub auf seinem Schuh ist mehr als Du !

Manja: (ihn leuchtend ansehend) Der Staub auf seinem Schuh !!  
(Beide ab)

### 3. Szene.

Tschekko, dann Baron Carl Stefan, später Tassilo.

Carl Stefan: (eleganter junger Husarenoffizier in ungarischer Uniform)

Machen Sie nur keine Geschichten . Sagen Sie dem Herrn -  
hm - Verwalter nur, Baron Liebenberg war' da !

Tschekko: (devot) Herr Verwalter ! Herr Intendant, ein hoher Besuch, ein lebendiger Baron ! (lässt Tassilo auftreten, dann ab)

Tassilo: (auftretend, sehr freudig) Carl, Du hier ?

Carl Stefan: Bawohl, eigenhändig. (stürmische Umarmung) Ich kann's ja noch immer nicht glauben, Du, der fesche Husarenoffizier, der Wien und Budapest auf den Kopf gestellt hat, hier als Gutsverwalter !

Tassilo: Ja, erinnerst Du Dich noch, wie wir mit dem Pepi Kynsky im Jokeyclub gewettet haben, dass jeder von uns auch

Chor: Einen Blick in die Zukunft, wie interessant.  
Mariza: Einen Blick in die Zukunft, - - - hier meine Hand !  
Manja: Die Hand ist schmal und weiss und fein  
Wie Blütenschnee und Marmorstein !  
Eh ein kurzer Mond ins Land mag entflieh'n  
Wird Dein stolzes Herz in Liebe erglüh'n !  
Der, dem Du Dein Herz schenkest, o glaub es mir !  
So künd ich's Dir , nah ist er Dir !  
Ist ein schöner Mann von edler Herkunft:  
Edelmann und Kavalier !  
Mariza:(höhnisch auflachend)  
Ha, ha, ha, ha ! Ich sollt mich verlieben !  
Ha, ha, ha, ha ! Wo steht das geschrieben ?  
Was ein Zigeunermädel spricht  
An so etwas glaubt man doch nicht !!  
Chor: Ha, ha, ha, ha ! An so etwas glaubt man doch nicht !  
Manja: O spottet nicht ! verspottet mich nicht  
O glaubt, o glaubt, was mein Mund zu Euch spricht !  
Mariza: Aus ihren Augen strahlt seltsame wacht  
Ein Leuchten., das mir fast bange gemacht !  
Chor: E n s e m b l e .  
Mariza etc.: Eh ein kurzer Mond ins Land mag entfliehn !  
Wird ihr (soll mein) stolzes Herz in Liebe erglüh'n !  
etc. etc.  
(Während des Ensemble ist Basilo aufzutreten)  
Manja:(nach dem Ensemble mit Verbeugung ab)  
Urat Popul.:(lustig auftretend) Mariza, es ist alles zue Abfahrt

## Abstract

Mit dem Auftauchen der Romgruppen im europäischen Raum, das ab dem 15. Jahrhundert historisch belegt ist, beginnt auch die sukzessive Marginalisierung und Stereotypisierung der Minderheit und deren Verortung als dezidiert negativ konnotierte Außenseiter. Die europäische Mehrheitsgesellschaft, welche im Zuge der Territorialisierung in der Frühen Neuzeit ihre Städte befestigt und den urbanen Raum ständisch aufgegliedert hatte, wehrte sich gegen die Integration der fremden Romvölker, welche sie als unheimlich und verachtenswert empfand. Gleichzeitig begann mit der Ausgrenzung der Minorität parallel auch die Konstruktion eines Zigeunerstereotyps in der europäischen Mehrheitsgesellschaft, eines stereotypen Fremdbildes über die einwandernden fremden Gruppen. Die Stereotype, mit denen die real existierenden Romvölker überlagert wurden, reichten vom notorischen Hang zu Kriminalität über Fähigkeiten im Bereich der schwarzen Magie bis hin zur ausgelebten Religionslosigkeit und Blasphemie. Unter dem Begriff „Zigeuner“, dem kein ethymologisch belegbarer Ursprung nachgewiesen werden kann und der schon aufgrund dessen jeden Bezugsrahmen entbehrt, wurde seit der Frühen Neuzeit ein Konglomerat an stereotypen Fremdbildern zusammengefasst, welche jedoch keine, oder nur sehr bedingt, Entsprechung in der Realität finden.

Mit der wissenschaftlichen Neuorientierung während der Aufklärung wurde verstärkt versucht, das Zigeunerstereotyp auf einen Rassebegriff zu übertragen und die stereotypen Fremdbilder nun vielmehr ethnisch-biologisch herzuleiten.

Im 19. Jahrhundert entstand aus dem bis dahin mehrfach transformierten Zigeunerstereotyp die sogenannte „Zigeunerromantik“, welche sich in Kunst, Musik und Literatur in Form einer stilisierten Verherrlichung des „Zigeunerlebens“ manifestierte. Die Romantik und der mit ihr einhergehende Eskapismus des 19. Jahrhunderts rückte vor allem die angebliche Freiheit und Unabhängigkeit der „Zigeuner“ in den Fokus des Interesses.

Die Wiener Operette, die als Nachfolgerin der Pariser Operette der Offenbach-Ära ab etwa 1860 in Wien entstand, rezipierte zunächst vor allem dieses stilisierte Bild der Zigeunerromantik verstärkt in ihren Werken. Die „Zigeuner“ wurden jedoch auch in den Operetten nicht realitätsgetreu abgebildet, es wurden auch hier ausschließlich Stereotype über die Marginalgruppe konstruiert, die

einen ebenso romantisierenden wie auch diffamierenden, in jedem Fall aber realitätsfernen Charakter aufweisen. Dieses Zigeunerstereotyp in der Wiener Operette wurde funktionalisiert, um dem stets sehr öffentlichkeitsnahen Genre der Operette einen im Zuge der Exotismus-Strömungen im 19. Jahrhundert attraktiven Anstrich zu verleihen, eine *Couleur locale*, die ebenso dazu dienen konnte, die österreichische Mehrheitsgesellschaft vor der Folie der freien, lustigen und unabhängigen „Zigeuner“ kritisch zu beleuchten. Die Operette entstand unter anderem aus einem gesellschafts- und sozialkritischen Geist heraus, und unter diesen Prämissen wurden in der frühen Phase auch die Zigeuner auf der Bühne funktionalisiert. Mit einem Wandel in der Publikumsstruktur im Fin de siècle änderten sich auch die Parameter für die Konstruktion und Funktion des Zigeunerstereotyps in der Wiener Operette.

Als die Operette immer mehr zum Massenkulturphänomen des mittelständischen Bürgertums wurde und die hochliberalen intellektuellen AdressatInnen nicht mehr ausschließlich RezipientInnen der Operettenindustrie waren, sah sich die volksnahe Kunstform dazu angehalten, sich den Anforderungen und Wünschen des neu formierten Publikums anzupassen und ihre Stoffe sowie etwaige Stereotype auf der Bühne neu einzusetzen. Der „Zigeuner“ wurde, samt der ihm zugeschriebenen „Zigeunermusik“ immer mehr zur atmosphärischen Dekoration, zum Stilmittel des „Differierenden“ und zum Lokalkolorit der letzten Tage der Habsburgmonarchie.

Nach deren Niedergang am Ende des Ersten Weltkriegs gab es abermals einen Umschwung im Umgang mit dem Zigeunerstereotyp in der Wiener Operette. Wiederum den Anforderungen des (mittlerweile) nachkriegsdepressiven Publikums Folge leistend, verschwand die Figur des „Zigeuners“ als Person der Handlung zunehmend aus der modernen Wiener Operette nach 1918. Was vom Zigeunerstereotyp auf der Bühne übrigblieb, waren nun vielmehr ausschließlich zu Zwecken der *Couleur local* zitierte „Zigeunerbilder“ und musikalisch stilbildende, „zigeunerisch“ klingende Motive und Rhythmen. Es passierte zunehmend eine Gleichsetzung des „Zigeunerischen“ mit dem „Ungarischen“, und damit war das Zigeunerstereotyp zweckdienlich, um eine Reminiszenz an die mit dem Vertrag von St. Germain verlorene Reichsteile zu ermöglichen.

Was jedoch den Operetten durch die gesamte Entwicklung hinweg gemein blieb, ist ein stereotypes Fremdbild über eine Marginalgruppe, das zu jeder Zeit einer

realen Entsprechung entbehrte. Seit dem Auftauchen der Romgruppen im europäischen Raum wurden diese von der Mehrheitsgesellschaft stigmatisiert, stereotypisiert und funktionalisiert. Diese Zigeunerstereotype tradierten sich auch durch die Werke der Wiener Operette, in welche sie in Musik und Libretto einfließen, und tun dies bis heute. Die moderne Aufführungspraxis lässt erstaunlicherweise zu häufig eine Auseinandersetzung mit den diskriminierenden Stereotypen außer Acht, welche in der Wiener Operette verhandelt werden und welche aus heutiger Sicht als Rassismen gewertet werden müssen. Das Bewusstsein dafür, dass Stereotype sich der sozialpsychologischen Forschung auch unbewusst in der Wahrnehmung der Rezipienten verfestigen können, muss Anlass dafür sein, in der Aufführungspraxis über die Zigeunerstereotype in der Wiener Operette zu reflektieren und mit einem sensiblen Bewusstsein für stereotype Fremdbilder und Rassismen mit den Werken zu verfahren, um vorzubeugen, dass das diskriminierende Zigeunerstereotyp, das in der europäischen Mehrheitsgesellschaft seit dem 15. Jahrhundert virulent ist, in der Kunstform Operette weiterhin tradiert wird.

## **Abstract (engl.)**

Dating back to the 15<sup>th</sup> century, the appearance of Romani people in Europe was accompanied from the start by a constant marginalization and stereotyping of this ethnical group. The European majority had stabilized their urban living space in the early modern period and consequently excluded and alienated the minority, thus determining their position as outcasts. The origin of the distinct stereotyping can perhaps be seen in the word “gypsy” that was used to describe the Romani people and has lasted until today in the cultural and societal repertoire.

Distinctly negative at first, these stereotypes transformed into a romantic view within the 19<sup>th</sup> century as symbols of “freedom” and “independence”, as well as “passion”, “colorfulness” and “musicality”.

In the romantic period, operetta emerged as an autonomous art starting in France and became a most popular genre in central Europe. In Vienna, a special type of the genre, the “Viennese operetta”, rose to a highly demanded form of musical theatre. In the operettas written and composed between 1885 and 1938, the “gypsies” played a particular role: they were often part of the synopsis, the music was composed to sound especially “gypsy-like” and the topics were influenced by the stereotypes that defined their specific position in the European society. The structure and function of interlacing “gypsy-stereotypes” in librettos and scores of Viennese operettas are, from a modern point of view, racist discriminations against an ethnical minority and dangerously persuasive for the audience of musical theatre if not handled or received in a reflective way.

The analysis of the structure and function of “gypsy-stereotypes” in the Viennese operetta was the central issue of this thesis. The research showed that in fact the appearance of “gypsies” on stage as well as introducing so-called “gypsy-music” to accompany a scene or indications of “gypsy-related” topics in the plot always led to some presentation of a stereotype disconnected from the reality of this minority.

# Curriculum Vitae

## Jan Christoph Jonas Liefhold

\* 30. September 1987

Mannheim, Deutschland

1998 – 2007      **Geschwister-Scholl-Gymnasium, Mannheim**  
2008 – 2014      **Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften –  
Universität Wien**  
2009 –            **Studium der deutschen Philologie – Universität Wien**  
2013 –            **Schauspielstudium – Schauspielschule Krauss, Wien**

### **Produktionsmanagement**

07–2011            Produktionsassistentz  
Europäisches Jugendprojekt „JUMUM“  
Bad Ischl  
  
07–2012            Produktionsassistentz  
Jugendprojekt „Europerette“ Bad Ischl  
(EU-Projekt)  
  
08–2012 – 08 –2013      Produktionseitung & Schreibwerkstatt  
Jugendprojekt „ETTEREPO“ Bad Ischl  
(Festival Bad Ischl)

### **Assistenzen & Hospitanzen**

09-2009 – 10-2009      Regiehospitantz  
Wiener Kammeroper  
„L’île de Tulipatan - Ba-Ta-Clan“ von  
Jaques Offenbach.  
Regie: Waut Koeken  
  
06-2010 – 08-2010      Second Assistant und Abendspielleitung  
Sommer Festival Kittsee  
„Das Dreimäderlhaus“ von Heinrich Berté  
Regie: Gerhard Ernst

- 08-2010 – 10-2010  
 Regieassistentz, Abendspielleitung,  
 Statisterie Neuen Oper Wien  
 „Dantons Tod“ von Gottfried von Einem  
 Regie: Leonard Prinsloo
- 11-2010 – 02-2011  
 Regieassistentz, Abendspielleitung,  
 Inspizienz  
 netzzeit Festival Wien  
 „Der Präparator“ von Giorgio Battistelli  
 ORF Radiokulturhaus
- „Camilo das Chamäleon“ von Max Nagel  
 Regie: Michael Scheidel
- 03 – 04-2011  
 Regieassistentz und Abendspielleitung  
 Neue Oper Wien  
 „Mass“ von Leonard Bernstein  
 Regie: Hendrik Müller
- 06-2011 – 09-2011  
 Regieassistentz, Abendspielleitung,  
 Assistent der Intendanz  
 Lehár Festival Bad Ischl  
 „Paganini“ von Franz Lehár  
 Regie: Leonard Prinsloo
- 06-2012 – 09-2012  
 Regieassistentz, Abendspielleitung,  
 Assistent der Intendanz  
 Lehár Festival Bad Ischl  
 „Zigeunerliebe“ von Franz Lehár  
 Regie: Leonard Prinsloo