



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Schweige und begnüge dich, lächle und füge dich!“
– Zensur und Adaption der Operette im Nationalsozialismus und ihre Auswirkungen bis heute am Beispiel von *Im Weißen Rößl* (Ralph Benatzky) und *Saison in Salzburg* (Fred Raymond)

verfasst von / submitted by

Irene Diwiak BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Die Operette in der Literaturwissenschaft	3
2.1. Libretto als Literatur	3
2.2. Die Rolle der Librettisten	6
3. Die Geschichte der Operette	11
3.1. Die Geschichte der Operette bis Offenbach	11
3.2. Die Geschichte der Wiener Operette	17
3.3. Die Geschichte der Berliner Operette	19
4. Dramaturgie der Operette	21
4.1. Poetologische Grundlagen	21
4.1.1. Grundsätzliches	21
4.1.2. Episierendes, offenes Drama	22
4.1.3. Metatheater	22
4.1.4. Transtextualität	23
4.2. Formal-dramaturgische Struktur	24
4.2.1. Aufbau	24
4.2.2. Musiknummern	26
4.2.3. Dialog und Textfraktur	26
4.2.4. Figuren	27
4.2.5. Schauplätze	30
4.2.6. Themen	31

5. Nationalsozialistische Kulturpolitik	32
5.1. Die Situation in Österreich	38
6. Die Operette im Nationalsozialismus	40
6.1. Die Kultur in der nationalsozialistischen Ideologie	40
6.2. Die Operette in der nationalsozialistischen Ideologie	43
6.2.1. Dramaturgische Ressentiments	44
6.2.2. Musikästhetische Ressentiments	45
6.2.3. Rassistisch bedingte Ressentiments gegen die Gattung der Operette	46
6.2.4. Rassistische Ressentiments gegen den Operettenmarkt	48
6.2.5. Dramaturgische Konsequenzen für die Operette	49
7. <i>Im Weißen Rößl und Saison in Salzburg</i> - Rezeptionsgeschichte	53
7.1. Vorgeschichte	53
7.2. Berliner Uraufführung	55
7.3. Nationale Adaptionen: Britische Erstaufführung	55
7.4. Nationale Adaptionen: Österreichische Erstaufführung	57
7.5. Im Nationalsozialismus	59
7.6. Nachkriegszeit bis heute	64
9. <i>Im Weißen Rößl und Saison in Salzburg</i> – Vergleich der Libretti	74
9.1. Titelblatt und Personenverzeichnis	74

9.2. Heimatliebe und Landbevölkerung	75
9.3. Tourismus und Geld	77
9.4. Der Berliner	80
9.5. Exotismus und Showeffekte	82
9.6. „Juden“ und „Arier“	84
9.7. Erotik und Prostitution	86
9.8. „deus ex machina“ – Der Kaiser und Tante Olga	89
9.9. Schluss mit Kuss	93
Zusammenfassung	95
Quellenverzeichnis	96

1. Einleitung

Unter das Motto des berühmten (und umstrittenen) Kaiser-Ratschlags aus *Im Weißen Rößl* gestellt, beschäftigt sich diese Arbeit mit der Gattung der Operette und wozu der Nationalsozialismus sie gemacht hat. Hierzu müssen erst die Gattungsgeschichte und gattungsspezifischen Faktoren besprochen werden. Außerdem wird die Frage aufgeworfen, ob ein Operettenlibretto „Literatur“ ist. Auch auf die Rolle und Bewertung der (oftmals jüdischen) Librettisten wird näher eingegangen.

Der zweite Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit dem Kulturverständnis und der Kulturpolitik der Nationalsozialisten.

Im dritten Teil dieser Arbeit wird nun ein Fallbeispiel angeführt, an dem die Theorie anschaulich aufgezeigt werden kann. Ralph Benatzkys¹ *Im Weißen Rößl* wird aufgrund jüdischer Mitwirkender, Parodien auf Heimatlieder, skandalöser Badeszenen sowie Jazzelementen in der Musik kurz nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten verboten. Fred Raymond schafft mit seinem „Plagiat“ *Saison in Salzburg* Ersatz. Der Vergleich zwischen den beiden Libretti zeigt auf, welche Elemente des Originals übernommen und welche der Ideologie entsprechend „bereinigt“ und ersetzt worden sind. Anhand der Rezeptionsgeschichte der beiden Stücke wird dann auch die Operettenpraxis der Nachkriegszeit bis heute abgehandelt.

An dieser Stelle möchte ich noch einige Hinweise zu den Formalitäten dieser Arbeit geben. Zitate werden im Fließtext mit Autorennamen, Jahres- und Seitenzahl angegeben, Fußnoten dienen für Anmerkungen. Texte, die keine Seitenzahlen enthalten, wie etwa Vorwörter, Personenregister etc., werden durch „keine Seitenzahl“ markiert, Texte ohne Jahresangabe durch „keine Jahresangabe“, Texte ohne namentlich erwähnte Autoren mit „anonym“. Historische Texte wie z.B. Zeitungsartikel etc. werden zumeist aus einer anderen Quelle zitiert. Im Kurzzitat im Fließtext findet man den Autorennamen und die Jahresangabe des Originals, im Quellenverzeichnis ist unter dem Autorennamen dann mit der Anmerkung „zit. nach“ auch die Quelle (samt Seitenzahl) zu finden, aus der zitiert wurde. Filme werden mit dem Namen des Regisseurs und der Jahresangabe zitiert. Im Quellenverzeichnis befindet sich außerdem eine Liste aller in dieser Arbeit angesprochenen Filme.

Keine Seitenangabe kann selbstverständlich bei Internetquellen und E-Books gegeben werden, auch hier findet man nur Autorennamen und Jahreszahl im Kurzzitat, im

¹ Obwohl Benatzky bei weitem nicht der einzige Komponist von *Im Weißen Rößl* ist, wird in dieser Arbeit der Konvention gefolgt, das Stück seinem Namen zuzuordnen.

Quellenverzeichnis dann die vollständige Webadresse sowie das Abrufdatum.

Paraphrasierende Zitate werden durch das Kürzel „vgl.“ im Kurzzitat markiert. Mir ist bewusst, dass dies eine für Zitate im Fließtext ungewöhnliche Verfahrensweise ist, scheint mir aber zur besseren Unterscheidung von direkten und indirekten Zitaten sinnvoll.

Eine Sonderstellung nehmen die beiden Primärtexte *Im Weißen Rößl*² und *Saison in Salzburg*³ ein. Hier liegen mir unverkäufliche Leihexemplare des Verlages Felix Bloch Erben vor, die keine Jahresangaben beinhalten. Zwar ist aufgrund verschiedener Merkmale (die in dieser Arbeit noch genauer ausgeführt werden) anzunehmen, dass es sich bei *Im Weißen Rößl* um die (gegenüber dem Originaltext von 1930 allerdings nur geringfügig veränderte, vgl. Grosch; Stahrenberg 2016: 13 f) Textfassung von 1951, bei *Saison in Salzburg* um jene von 1938 handelt. Da diese Jahreszahlen allerdings nicht im Impressum vermerkt sind, verzichte ich auf eine Jahresangabe. Der vielen „Schöpfer“ wegen verzichte ich auch auf eine Autorenangabe und erlaube mir, die Primärtexte ausnahmsweise nur mit Kürzel (IWR für *Im Weißen Rößl*, SiS für *Saison in Salzburg*) und Seitenanzahl zu zitieren.

Die Bezeichnungen „Operette“ und „Singspiel“ werden in Bezug auf *Im Weißen Rößl* synonym verwendet. Obwohl offiziell mit dem Gattungsnamen „Singspiel“ versehen, hat es sich eingebürgert, das Stück im Operettenkontext zu rezipieren. Auch in den jüngeren Publikationen wird das Stück als Operette angeführt. Auch wenn Grosch (2016: 25) argumentiert, dass die „landläufige Zuschreibung des *Rößl* zur O p e r e t t e n g a t t u n g (...) alles andere als selbstverständlich, nicht einmal naheliegend“ sei und das Stück in Folge dessen selbst ganzen fünf Gattungen zuordnet (vgl. ebda), wird *Im Weißen Rößl* hier den durchaus auch neueren wissenschaftlichen Konventionen folgend als Operette behandelt.

Ein weiterer Hinweis muss hier zur gendergerechten Sprache gemacht werden. Tatsächlich sind sämtliche Librettisten, Komponisten und natürlich auch die nationalsozialistischen Politiker, die mir im Zuge der Recherche zu dieser Arbeit untergekommen sind, ausschließlich männlichen Geschlechts. Das gilt natürlich nicht für die Darstellenden, Zuschauenden oder die Verfasserinnen und Verfasser der Sekundärliteratur. Auch unter jenen,

² Die Schreibweise des Stückes ist nicht einheitlich. Am Titelblatt der mir vorliegenden Ausgabe wird es *Im weißen Rössl* geschrieben, während im Stück selbst stets vom „Weißen Rößl“ die Rede ist. Wolfgang Jansen (vgl. 2016: 79) weist in einer Fußnote darauf hin, dass die Schreibung *Im weißen Rößl* (mit kleingeschriebenem Adjektiv) auf das Innere eines Pferdes, nicht aber auf das Hotel verweise. Aus diesem Grund und der Einheitlichkeit wegen habe ich mich entschlossen, die alte Rechtschreibung von „Rößl“ beizubehalten, sowie die Großschreibung des Adjektivs im Eigennamen zu gebrauchen.

³ Am Titelblatt der mir vorliegenden Ausgabe lautet der vollständige Titel *Saison in Salzburg (Salzburger Nockerln)*, der Geläufigkeit und Einfachheit wegen verwende ich hier einheitlich den verkürzten Titel *Saison in Salzburg*.

die die nationalsozialistische Ideologie lebten und verbreiteten, waren zahlreiche Frauen. Trotzdem habe ich mich entschlossen, auch bei diesen Personengruppen der Einheitlichkeit wegen im Plural das Maskulinum zu benutzen. Mir ist dabei durchaus bewusst, dass dies ein umstrittenes Verfahren ist, aber es scheint mir für diese Arbeit die ansprechendste Lösung zu sein.

2. Die Operette in der Literaturwissenschaft

2.1. Libretto als Literatur

Kann eine Operette in der Tat literarisches Interesse erwecken? Was vermag die Literaturwissenschaft Werken des Musiktheaters abzugewinnen, deren Kunstwert ohnedies häufig gering eingeschätzt und deren allgemeine Verbreitung vorwiegend der Musik und im übrigen allen anderen Komponenten eher zugeschrieben wird als ihren Texten? Sind jene Worte, die die Darsteller zu sprechen und zu singen haben, einer literarischen Auseinandersetzung überhaupt wert, sind sie denn mehr als untergeordnetes Beiwerk, das man wohl oder übel in Kauf nimmt, um einige gefällige Melodien vernehmen zu dürfen?

Diese Frage stellt Martin Lichtfuss zu Beginn seines Werkes *Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit* (1981: 11). Verkürzt gefragt: Handelt es sich bei einem Operettenlibretto überhaupt um Literatur und wenn ja, lohnt sich eine wissenschaftliche Analyse derselben? Seine Antwort darauf fällt eher schwammig aus:

Operettentexte isoliert zu betrachten erscheint in der Tat nicht sinnvoll. Der Anteil der Musik an der Gesamtwirkung ist zu bedeutsam, als daß Operettenlibretti aus ihrem musikalischen Kontext vollständig gelöst werden könnten. (...) Was uns interessiert, ist eben jenes Zusammenwirken von Text, Musik und Ausstattung, das die spezifische Ausstrahlung einer Operette ausmacht.

(ebda)

Marion Linhardt (1999: 168) gibt der Möglichkeit einer (rein) literaturwissenschaftlichen Analyse von Operettenlibretti eine Absage:

Muß eine literaturwissenschaftliche Analyse von Texten des Musiktheaters schon im allgemeinen problematisch erscheinen, so ist ihre Anwendung auf Operettenlibretti, deren Struktur am allerwenigsten von literarischen Kriterien bestimmt ist, besonders fragwürdig.

Was sie allerdings unter der Bezeichnung „literarische Kriterien“ versteht, erklärt Linhardt nicht. Denn zweifelsohne sind Operettenlibretti (verschriftlichte) Texte, die eine Rolle im Kommunikationsprozess übernehmen. Man braucht dabei nicht all zu tief in den

Poststrukturalismus einzutauchen, um Operettenlibretti als „Literatur“ zu verstehen. Albert Gier (2000: 9) schreibt in der Vorbemerkung zu seinem Werk *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*:

Gegenstand dieses Buches ist das Libretto als literarisches Phänomen. Die Rolle, die dem Text als Bedeutungsträger innerhalb der Kunstform Oper zukommt, seine formalen und inhaltlichen Strukturen sollen beschrieben werden. (...) Eine kategoriale Unterscheidung zwischen Libretto und Musikdrama oder Libretto und ‚Literaturoper‘ läßt sich vom Text her nicht begründen; Operetten- und Musical-Texte stehen in der Kontinuität der komischen Oper.

Gier sieht das Libretto als solches ganz selbstverständlich als „literarisches Phänomen“ an. Das Operetten-Libretto stellt dabei keinen Sonderfall dar. Es „läßt sich vom Text her nicht begründen“ (ebda), sie von anderen, z.B. ernsthafteren Libretti, abzugrenzen. Die jüngste und umfassendste, ausdrücklich literaturwissenschaftliche Behandlung der Operette ist *Das deutschsprachige Operettenlibretto. Figuren, Stoffe, Dramaturgie* von Heike Quissek (2012). Sie ist eine Doktorandin Giers und führt die von ihm etablierte literaturwissenschaftliche Herangehensweise konkret auf die Operette bezogen fort. Sie kritisiert Linhardt für die Vermischung des neutralen und des wertenden Literaturbegriffs (neutral „literaturwissenschaftlich“ vs. wertend „literarisch“; vgl. ebda: 6). Auch Lichtfuss‘ (1989:11) Ansicht, dass „der Anteil der Musik an der Gesamtwirkung (...) zu bedeutsam [ist], als daß Operettenlibretti aus ihrem musikalischen Kontext vollständig gelöst werden könnten“, erteilt Quissek (2012: 6) eine Absage:

Das eigenständige musikdramatische Genre Libretto, wie die führende Studie von Alber Gier dokumentiert, bezeichnet bekanntermaßen nicht nur den zur Vertonung und Aufführung bestimmten, sondern jeden vertonbaren Text. (...) Auch hinsichtlich der Verwendung von musikalischen Nummern gibt es in dieser musikoliterarischen Gattung erfahrungsgemäß keine bindenden Vereinbarungen. Die „semantische Unterdetermination“ des Librettos bestimmt die musikalische Ästhetik, so daß innerhalb eines zu vertonenden Textes das, was die Musik an Information zu ergänzen hat, zumindest angedeutet sein muss. Dabei fügt die Musik nichts hinzu, was nicht schon im Text enthalten wäre, sondern verdoppelt dessen Aussage nur, indem sie ihn deutet und verifiziert, bewertet und interpretiert. (...) Daneben kommt dem Text rezeptionsästhetisch ein hoher Stellenwert zu. Da es mittlerweile verbreitet ist, den Inszenierungstext einer Operette im Programmheft abzudrucken, hat der Zuschauer während der Vorstellung grundsätzlich die Möglichkeit, Dialog und Gesangstext Wort für Wort zu verfolgen. Dementsprechend kann das Operettenlibretto die gleichen literarischen Regeln in Anspruch nehmen wie ein Schauspieltext.

Sie fordert, dass das Operettenlibretto „als literarisches Phänomen (...) folglich sehr wohl vor dem Hintergrund des Systems literarischer Gattungen [...] mit den Methoden der Literaturwissenschaft“⁴ analysiert werden“ (ebda: 6) muss. Somit tritt bei Quissek das Libretto als Text in den Vordergrund, dramaturgische und andere Überlegungen stellt sie anhand

⁴ Hier zitiert Quissek Gier (2000: 17). Die Auslassung im Zitat ist hier von ihr übernommen.

dieses Textes und ohne Rücksicht auf die Aufführungspraxis an. Das dem literaturtheoretischen Ansatz gewidmete Kapitel dieser Arbeit stützt sich vor allem auf Quisseks Analysen.

Die Frage, ob es sich bei einer Operette um ein literarisches Phänomen handelt, ist also strittig und wird nur bei Gier und Quissek eindeutig bejaht. Die Operette als kulturgeschichtliches und kulturpolitisches Phänomen hat jedoch bereits Einzug in die Wissenschaft gefunden. Zahlreiche Werke befassen sich mit der „Ideologie der Operette“ (so etwa auch der Titel eines Essays von Moritz Csáky, 2017) und ihrer rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung. Während Quissek die Operettendramaturgie von einem literaturwissenschaftlichen, also neutralen Standpunkt aus behandelt, haben sich viele Autoren daran abgearbeitet, ebendiese Dramaturgie ideologisch oder historisch zu deuten. Dazu Quissek (2012: 3):

Grundsätzlich liegen weitgehend disparate Forschungsansätze zur Operette vor, die an die Gattung Fragestellungen der Mentalitätsgeschichte, der historischen Anthropologie oder der Geschichte des Theaters als Institution herantragen. Das Gros dieser Arbeiten definiert sich oft vor dem Hintergrund normativer Prinzipien, die von der poetologischen Qualität des Operettenlibrettos weitgehend oder gar vollständig abstrahieren. Die Frage, ob es eine spezifische Poetik bzw. Dramaturgie des Operettenlibrettos gibt, ist kaum diskutiert.

Hierbei kommt es natürlich immer wieder zu problematischen, weil subjektiven Betrachtungen. So kritisiert Quissek (ebda: 5) Volker Klotz' Standardwerk *Operette. Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst* (1991) für die Unterscheidung zwischen „guten“, weil kritischen und „schlechten“, weil affirmativen“ Operetten. Einen durchwegs ironischen, manchmal geradezu zynischen Ton schlägt auch der eingangs zitierte Lichtfuss (1989) an, wie schon der Titel *Operette im Ausverkauf* anklingen lässt. Er schildert die Operette, insbesondere die Operette der Zwanziger Jahre, als Produkt zur Publikumsbefriedigung ohne künstlerischen Eigenwert, somit spielt die Produktionsgeschichte und Rezeption eine viel stärkere Rolle als etwa bei Quissek. Lichtfuss wie auch Klotz halten außerdem an der Unterteilung in ein „goldenes Zeitalter der Operette“ (die Wirkungszeit von Johann Strauß Sohn) und ein „silbernes Zeitalter der Operette“ (die Zwischenkriegszeit) fest. Dass dieses durchaus übliche Vorgehen gerade vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus problematisch ist, hat Kevin Clarke (vgl. 2006: 106 f) festgestellt (genauerer dazu im Kapitel „6.2.5. Dramaturgische Konsequenzen für die Operette“).

Es scheint in jedem Fall ausgesprochen schwierig zu sein, die Operette über ihre rein formalen Aspekte hinaus zu betrachten, ohne persönliche Geschmacksurteile zu fällen. Jedoch fußt der Erfolg (und auch das von den Nationalsozialisten als notwendig erachtete Verbot gewisser Stücke) gerade auf der Massenwirkung, sodass es für das Thema dieser Arbeit

unmöglich ist, die Operette „nur“ als „literarisches Phänomen“ zu betrachten. Inwiefern die propagierte Geisteshaltung der Libretti tatsächlich auf das zeitgenössische Publikum einwirkt, ist schwer zu eruieren, wohl aber kann nachvollzogen werden, welche Wirkung die nationalsozialistische Kulturpolitik fürchtet bzw. auch fördert.

Doch zuerst soll nun im zweiten einführenden Kapitel die Rolle des Librettisten beleuchtet werden.

2.2. Die Rolle des Librettisten

Solange ich selbst keine Operettenbücher verfaßte, habe ich nie begreifen können, warum denn die Librettisten, die ich doch als gescheite und witzige Menschen vom Kaffeehaus her kannte, dem Publikum mit staunenswerter Beharrlichkeit immer wieder die gleichen Gesangstexte (mit kleinen Varianten) vorsetzten. Immer wieder wurde verkündet, daß „das Leben ein Tanz sei“ und „daß man nur fesch und lustig sein möge – ohne Sorgen, denk‘ nicht an morgen!“ (...) Kurzum, es gab im ganzen etwa 16 bis 20 Klischees, denen ich mit dem Eigensinn der Jugend und dem literarischen Schamgefühl des Anfängers zu Leibe rücken sollte.

(Oesterreicher 1916)

So beginnt der Schriftsteller, Librettist und später auch erfolgreiche Drehbuchautor Rudolf Oesterreicher die Anekdote, wie es zu seinem ersten Operettenlibretto kommt. Sein Bestreben, einen originelleren Operettentext zu schaffen, wird allerdings durch allerhand produktionstechnische Anforderungen erschwert: So müssen gewisse Vokale ausgetauscht werden, um den Text „singbar“ zu machen, was sich allerdings wiederum auf die Sinnhaftigkeit der Aussage niederschlägt, wodurch weitere Textänderungen nötig werden etc.:

Und so endete der Ikarusflug:
„Die Liebe ist die Morgenröte,
die unser Leben sanft umzieht“,
in die Klischeefahrbahn:
„Das Leben ist ein bunter Tanz.
Drum laßt uns lustig, lustig sein!“
Entgeistert starrte ich auf die Zeilen, die nun wie angegossen zur Musik paßten – hinter mir kicherte ein ergrauter Librettist, der unbemerkt ins Zimmer getreten war. Ich erkannte gebrochen, was das Los des Schönen auf der Erde ist: aus der Morgenröte der Liebe wird der Tanz des Lebens, aus sanften Umzügen die Aufforderung, „fidel zu sein“, und für die Qual des poetischen Herzens bleibt nur ein Balsam: die Tantiemenabrechnung. Und so habe ich meine Kunst einbalsamiert.

(ebda)

Diesem satirisch-zugespitzten Erfahrungsbericht Oesterreichers liegt die Wahrheit zu Grunde, dass das Operettenlibretto stark von außerliterarischen (musikalischen, marktorientierten etc.) Faktoren bestimmt ist. Die Aussicht auf die Tantiemenabrechnung zeigt den pragmatischen Zugang, den die Librettisten selbst zu ihren Texten haben müssen.

Eine „Sozialgeschichte der Librettisten“ schreibt Gier (vgl. 2000: 62 ff): Das (Opern)-Libretto beginnt sich um 1700 als ernstzunehmende Dichtungsform zu etablieren, als einzelne Mitglieder der Arcadia (der wichtigsten italienischen Dichterakademie) Libretti verfassen und dadurch teilweise sogar zu kaiserlichen Hofdichtern aufsteigen. Professionelle Librettisten sind zu dieser Zeit meist fix an einem Theater- oder Opernhaus engagiert, sodass sie von der Öffentlichkeit schon damals eher „als Praktiker des Theaters denn als selbstständig schaffender ‚Künstler‘“ (ebda: 63) angesehen werden. Allerdings bleibt das Schreiben von Libretti nicht nur Berufslibrettisten vorbehalten: Auch Laien oder Künstler anderer Sparten versuchen sich immer wieder daran. Wer allerdings vom Schreiben von Opernlibretti leben will, hat es durchaus schwer: Auch Hofdichter sind von der (enden-wollenden) Großzügigkeit ihrer Auftraggeber (zumeist Fürsten) abhängig, die Honorare öffentlicher Theater reichen kaum zum Überleben. Mit dem einmaligen Kauf des Librettos erwirbt der Käufer alle Rechte vom Verfasser: Nicht nur die eigenständige Aufführung, sondern auch der Weiterverkauf des Textes an andere Theater ist gestattet, ohne dass der Autor des Librettos am Gewinn beteiligt werden muss. Ist der Autor an dem Theater fest angestellt, hat er zwar Anrecht auf finanzielle Beteiligung beim Weiterverkauf seines Stückes, Raubdrucke sind aber Gang und Gebe. Die Lage bessert sich erst, als 1791 im Zuge der Französischen Revolution die Grundlagen des modernen Urheberrechts geschaffen werden. Von nun an steht den Autoren ein gewisser Prozentsatz aus den Einnahmen von Verkäufen und Aufführungen zu, außerdem können sie nun gegen Raubkopien, unerlaubte Bearbeitungen etc. rechtlich vorgehen. Somit wird das Verfassen von Libretti erstmals „zu einem ausgesprochen lukrativen Geschäft“ (ebda: 66), wodurch sich im 19. Jahrhundert auch der Typus des Berufslibrettisten herausbilden kann. Diese entstammen meist dem Theaterumfeld und haben bereits als Schauspieler, Sänger, Intendanten oder auch als Kritiker gearbeitet. Meist besteht ihre Arbeit aus dem Übersetzen fremdsprachiger Libretti oder in der Bearbeitung literarischer Vorlagen für die Opernbühne: „Nicht Originalgenies sind gefordert, sondern handwerklich versierte Bearbeiter, die einen spezifischen Stoff den Konventionen des zeitgenössischen Musiktheaters anpassen können“ (ebda: 66 f). In diese Zeit der größten Verdienstmöglichkeiten fällt auch die Schaffenszeit von Johann Strauß (Sohn), Carl Millöcker und anderen frühen Operettenkomponisten. Für größtmögliche Effizienz und Produktivität bürgert sich gerade bei der Operette die Arbeitsteilung ein: Librettisten arbeiten zusammen, wobei z.B. ein Autor die Gesangstexte und der andere die gesprochenen Dialoge übernimmt. Diese „Librettisten-Teams“ können jedoch auch weitaus größer sein: An Johann Strauß‘ erstem zur Aufführung gekommenen Bühnenstück *Indigo und die vierzig Räuber* sind über zwanzig Librettisten beteiligt (vgl.

Stegemann 1995: 17).⁵ Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges enden aber auch die guten Verdienstmöglichkeiten für Librettisten. Ob diese Entwicklung künstlerische oder wirtschaftliche Gründe hat, ist für Gier (vgl. 2000: 67) nicht eindeutig festzustellen. Als Folge jedenfalls kommt es wieder zu einer Heterogenisierung des Librettistenberufs: „Die Librettisten des 20. Jahrhunderts dagegen üben dieses Metier als Amateure aus, ein ihnen gemeinsamer Erfahrungshorizont ist nicht auszumachen“ (ebda: 68).

Die Librettisten der Operette arbeiten also zu jener Zeit, zu der die Profitabilität von Libretti ihren Zenit erreicht hat. Über Begriffe wie „Libretto-Fabrik“ (Stegemann 1995: 17), oder „Operettenindustrie“ (Lichtfuss 1989: 47) stolpert man in der Sekundärliteratur häufiger, sie sagen viel aus über die Produktionsbedingungen. Auch in der zeitgenössischen Kritik werden diese bemängelt, so schreibt der deutschnationalen und später nationalsozialistische Journalist und Drehbuchautor Josef Stolzing (1917): „Die ganze Operettenschreiberei ist eben bloßes Handwerk, nicht einmal Kunsthandwerk.“

Die Frage nach der Rolle des Librettisten ist auch immer mit der Frage verbunden, weshalb dieser (etwa im Verhältnis zum Komponisten) über einen so geringen Bekanntheitsgrad verfügt, selbst wenn die von ihm verfassten Bühnenstücke große Erfolge waren („Wer Mozart ist, das weiß ein jeder, / Doch niemand kennt den Schikaneder“, Grünwald 1924). Dies kann zusammenfassend so beantwortet werden:

- 1) Bei Libretti handelt es sich oftmals um Übersetzungen anderssprachiger Stücke, Bühnenbearbeitungen von Prosatexten etc., der Librettist wird von der Öffentlichkeit also nicht als „Schöpfer“ des Textes, sondern als dessen Bearbeiter wahrgenommen.
- 2) Die häufige Zusammenarbeit mehrerer Librettisten an einem Libretto führt dazu, dass sie nicht mehr individuell als Künstler wahrgenommen werden.
- 3) Die Bühnenmusik gewinnt im Gegensatz zum Text immer mehr an Gewicht, sodass die Musik den Text schließlich mehr und mehr „neutralisiert“ (vgl. Spohr 1999: 48).

⁵ Allerdings kann es auch bei den Komponisten zu derartigen „Gemeinschaftskunstwerken“ kommen, insbesondere bei revueartigen Stücken. Ein besonders anschauliches Beispiel ist das bekannte (und auch in dieser Arbeit näher behandelte) Stück *Im Weißen Rößl*: Neben drei Librettisten (inklusive Erik Charell) sind an der Fassung von 1951 nicht weniger als sechs Komponisten beteiligt.

- 4) Der Komponist wie auch andere Mitarbeiter der „Operettenindustrie“ greifen in die Gestaltung des Librettos ein,⁶ wodurch die Geltung des Librettisten als schöpferische Kraft weiter geschmälert wird. Einen Eindruck davon vermittelt auch die eingangs zitierte Anekdote von Rudolf Oesterreicher.
- 5) Diese zeigt ebenso, dass gerade die Operettenlibrettisten selbst oft keinerlei künstlerische Ansprüche an ihr Werk stellen und sich (wenn auch manchmal mit Bedauern) als Fließbandarbeiter in der Operettenindustrie begreifen, die ihre Texte nur in Hinblick auf den Publikumserfolg (und somit eine hohe Tantiemenzahlung) „zusammenschustern“.

Wegen all dieser Faktoren wird dem Librettisten allgemein, insbesondere aber dem Operettenlibrettisten, traditionellerweise geringe Bedeutung zugesprochen. Das wird auch im Nationalsozialismus weitergeführt, was allerdings nicht heißt, dass die Person (im nationalsozialistischen Sinne: die Rasse) des Librettisten nicht ins Gewicht fällt. In einem Brief an Joseph Goebbels beklagt Reichsdramaturg⁷ Rainer Schlösser (1934), dass „die zeitgenössischen arischen Komponisten (...) fast durchweg Juden als Librettisten“ haben. Namentlich nennt er Lehárs hauptsächlichen Librettisten Fritz Löhner-Beda, welchen er als „Wiener Zionistenführer und gleichzeitig Organisator des jüdischen Schutzbundes in Wien“ (ebda) bezeichnet. Schlösser hält es für ausgeschlossen, „einer solchen Persönlichkeit noch weiter Tantiemen aus Deutschland zukommen zu lassen. Erleichtert wird dieses Vorgehen dadurch, dass immer wieder verlautet, Léhar verhalte sich dem neuen deutschen Staat gegenüber mindestens zweideutig“ (ebda). Schlösser legt Goebbels also ein Verbot von Lehárs (oder jedenfalls jenen von Löhner-Beda getexteten) Operetten nahe. Etwas unentschieden hingegen geht er mit den Operetten anderer jüdischer Librettisten um:

Dagegen wurden und werden zweckmäßigerweise bis auf weiteres von Ariern komponierte Operetten noch nicht beanstandet, die mit „harmloseren jüdischen Librettisten“ belastet sind. (...) Die angedeutete Zurückhaltung müßte aber, sofern ich den Herrn Reichsminister richtig verstanden habe, allerspätestens in dem Augenblick aufhören, wo der Bestand an arischen Werken einigermaßen ausreichend geworden ist. Für führende Bühnen (etwa München, Dresden, Stuttgart) und Reichstheater dürften solche „gemischten“ Werke schon heute untragbar sein.

(ebda)

⁶ In einzelnen Fällen hat sogar das Publikum eine Veränderung des Librettos herbeigeführt. Anschaulich zeigt das die Geschichte von Johann Strauß' Operette *Nacht in Venedig* (Libretto: Richard Genée und Friedrich Zell): Als bei der Uraufführung 1883 in Berlin der Lagunenwalzer mit den Textzeilen „Bei Nacht sind die Katzen ja grau, dann singen sie zärtlich Miau“ erklingt, beantworten die Zuschauer dies mit schallendem Katzengejammer. Schnell verschwinden die Katzen aus dem Operettentext und dem Stück ist ein anhaltender Erfolg gesichert (vgl. Stegemann 1995: 18).

⁷ Genauere Angaben zur Organisation der nationalsozialistischen Kulturpolitik und den dazugehörigen politischen Ämtern sind im Kapitel „5. Nationalsozialistische Kulturpolitik“ zu finden.

Keine der hier von Schlösser vorgeschlagenen Maßnahmen wird konsequent durchgesetzt. Zahlreiche Operetten bleiben trotz jüdischer Librettisten das ganze „Dritte Reich“ über am Spielplan. Der 70. Geburtstag Franz Lehárs wird am 30. April 1940 mit einer Gala-Aufführung von *Das Land des Lächelns* in der Wiener Staatsoper begangen. Die Namen der Librettisten, Fritz Löhner-Beda und Ludwig Herzer, werden an diesem Abend nicht genannt; auch im Publikum sind diese beiden nicht zu finden: Herzer ist ein Jahr zuvor auf der Flucht vor den Nationalsozialisten umgekommen, Löhner-Beda sitzt seit zwei Jahren im Konzentrationslager Buchenwald fest, 1942 wird er in Auschwitz ermordet (vgl. Denscher 2002: 8).

Auf die kulturpolitischen Maßnahmen der Nationalsozialisten wird an anderer Stelle noch genauer eingegangen. Dieses Beispiel soll nur aufzeigen, wie einfach es gewesen ist, einen (jüdischen) Librettisten zu verschweigen, um die Operette eines „arischen“ Komponisten aufzuführen. Diese „Lässigkeit“ der Nationalsozialisten im Umgang mit den Werken jüdischer Librettisten (wohlgemerkt nicht mit den Librettisten selbst, wie das Beispiel Löhner-Beda aufzeigt) ist einerseits, wie Schlösser in seinem Bericht behauptet, auf die große Beliebtheit dieser Operetten und den Mangel an Operettenlibretti von Nicht-Juden zurückzuführen. Andererseits aber genießen die Librettisten in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit (aus den bereits genannten Gründen) ohnehin einen so geringen Stellenwert und dementsprechend auch geringen Bekanntheitsgrad, dass das völlige Verschweigen ihres Mitwirkens gar nicht weiter auffällt. Indem aber die jüdischen Librettisten über etwa ein Jahrzehnt (in Deutschland etwas länger, in Österreich etwas kürzer) hinweg verschwiegen, zur Emigration gezwungen oder ermordet werden, werden sie „aktiv“ in die Vergessenheit getrieben: Nicht nur, dass der Librettist nicht als Künstler wahrgenommen wird, der Zuschauer „darf“ ihn nun überhaupt nicht mehr wahrnehmen: „Totgeschwiegen – ermordet – vergessen lautet das schreckliche Fazit“ (ebda). So hat der Nationalsozialismus die Rolle des Librettisten, zumindest wie er in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird, nachhaltig beeinflusst: Er spricht ihm seine wesentliche Rolle im Operettengetriebe völlig ab. In der Nachkriegszeit wird wenig dazu beigetragen, um diese Lücken in der Wahrnehmung zu schließen. Erst in den letzten Jahren hat die Wissenschaft damit begonnen, die Biographien und Werke der (hauptsächlich) jüdischen Librettisten aufzuarbeiten und wieder einer breiteren Öffentlichkeit bekanntzumachen.

3. Die Geschichte der Operette

3.1. Die Geschichte der Operette bis Offenbach

Herkunft und Anfang der Operette sind genau so dubios wie die ganze Kunstgattung. Die Bezeichnung, französischen Ursprungs, stammt aus dem 17. Jahrhundert und führt irre: denn die Operette ist gar kein „Operchen“, sie ist etwas ganz anderes... Als man den Namen erfand, gab es noch gar keine Operette, und als man die erste Operette gab, war sie längst schon da.

Mit diesen Worten leitet Alexander Witeschnik (1971: 14) seine Anekdotensammlung zur Operettengeschichte ein, welche natürlich keine wissenschaftliche Quelle darstellt. Jedoch kann auch bei der Lektüre der wissenschaftlichen Sekundärliteratur der Eindruck entstehen, dass die Anfänge der Operette gewissermaßen „dubios“ sind: Die Autoren widersprechen einander. Gerne wird die Geschichte der Operette als solche ausgespart, oder es werden nur Teilaspekte (wie etwa die Geschichte der Wiener Operette unter Aussparung der ausländischen Wurzeln) behandelt. Die Schwierigkeit, eine Geschichte der Operette zu schreiben, besteht wohl vor allem darin, dass man zwischen dem Begriff „Operette“ und der heutigen Gattung mit all ihren Eigenschaften unterscheiden muss. Je nachdem, ob der Autor die Geschichte des Begriffs oder die Geschichte der Gattung aufarbeitet, kommt er zu unterschiedlichen „Geburtsstunden“ der Operette.

Quissek (vgl. 2012: 13) behandelt die Geschichte des Operettenbegriffs, und kommt dabei zu einem ähnlichen Ergebnis wie Witeschnik: Der Begriff „Operette“ existiert viel länger, als die spezifische Form des Musiktheaters, die wir heute unter dem Wort „Operette“ verstehen. Im 17. Jahrhundert etabliert sich das deutsche⁸ Wort „Operette“ als Gattungsbegriff für Bühnenwerke (und meint dabei vor allem den literarischen Teil, also das Libretto ebenjener), gegen Ende des Jahrhunderts wird er vor allem auf „kleine“ Singspiele und Opern angewandt (also als Verkleinerungsform der Oper verstanden). Johann Christoph Gottsched (1751, erste Auflage 1730) schreibt in *Von Opern oder Singspielen, Operetten und Zwischenspielen*:

Nun man weis, was Opern sind, so wird es nicht schwer fallen, zu begreifen, was Operetten seyn sollen. Es sind nichts anders, als kleine Singspiele, die nach Art jener großen Stücke gemacht, in Musik gebracht, und singend aufgeföhret werden. Sie werden kaum so lang, als ein Aufzug einer großen Oper, das ist dreymal kürzer, als dieselben gemacht: folglich muß theils die Fabel darnach eingerichtet, theils die Personen eingeschränket seyn. Und dieß giebt sich von sich selber wohl: denn insgemein werden Operetten an solchen Höfen aufgeföhret, wo man nicht Sänger genug hat, eine große vorstellen zu lassen (...)

⁸ Hier widerspricht Quissek Witeschnik (vgl. 1971: 14) und Marten (vgl. 1988: 13), die den Begriff Operette in der französischen Sprache verankern.

Ende des 18. Jahrhunderts gewinnt die Komik an Wichtigkeit und der Begriff „Operette“ wird auf sämtliche Werke des komischen Musiktheaters ausgeweitet. Gleichzeitig aber wird er auch dazu verwendet, deutschsprachiges Musiktheater vom italienischen oder französischen abzugrenzen. Noch bis Mitte des 19. Jahrhunderts ist der Begriff Operette äußerst weit gefasst, man versteht darunter eine Oper mit gesprochenen Dialogen, die ohne personellen oder technischen Aufwand auf die Bühne zu bringen ist. Im noch weiteren Sinne wird unter „Operette“ auch die deutschsprachige Oper verstanden. So bezeichnet Wolfgang Amadeus Mozart seine (deutschsprachige) Oper *Die Entführung aus dem Serail* 1782 als Operette (vgl. Quissek: 13 f). August Wilhelm Schlegel betont 1817 den nationalen, deutschen Charakter der Operette: Dabei bezieht er sich nicht nur auf die Sprache, sondern auch auf Lokalkolorit und Charakter wie etwa ihren Humor (vgl. Spohr 1999: 50).

Das deutsche Singspiel (zeitgenössisch teilweise auch als „Operette“ bezeichnet) beschreibt Renate Schusky (1980: 1) als „eine Unterhaltungsform, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als das vom Bürgertum getragene Gegenstück zur höfischen Oper entwickelt wurde“. Die Gattung entsteht also einerseits aus einem neuerwachten bürgerlichen Selbstbewusstsein heraus, kann aber auch als Vorform der deutschen Oper betrachtet werden. Aufgrund politischer und ökonomischer Voraussetzungen kann sich die Oper im deutschsprachigen Raum nämlich zuerst nur in der Kleinform durchsetzen, die Aufführungen werden zuerst von Wandertruppen aufgeführt. Ursprünglich handelt es sich bei den deutschen Singspielen um Komödien mit Gesangseinlagen, später wird der Begriff aber auf alle Opern mit gesprochenen Dialogen angewandt (vgl: ebda).

Das Singspiel ist eine deutsche Erscheinung. Wenngleich es ohne ausländische Einflüsse nicht denkbar ist. In seinen literarischen und musikalischen Formen ist es von der opera buffa, der opera seria und der opéra comique, sowie von Oratorium und Melodrama zu unterscheiden. (...) In seiner unterhaltenden Form wirkte das Singspiel weitgehend als Sedativum, wenngleich sozialkritische Züge nicht übersehen werden können. (...) Reduktionen der Wirklichkeit und Aufhebung von Widersprüchen im schönen Schein weisen das Singspiel als direkten Vorgänger der Operette aus.

(ebda: 1 f)

Es zeigt sich, dass der Begriff „Operette“ sowie auch die Gattung eine lange Tradition im deutschsprachigen Raum haben. Daher sind Äußerungen wie „Erstmals tauchte in der Musikgeschichte der Begriff ‚Operette‘ 1856 in Frankreich auf“ (Marten 1988: 13) nicht nur kritisch zu betrachten, sondern schlichtweg falsch (wie allein das Zitat von Gottsched aus dem Jahr 1730 beweist).

Andere Wurzeln der Operette als Gattung kann man im romanischen Sprachraum finden, so fußt sie in der *opéra comique*, die sich wiederum aus verschiedenen anderen Gattungen, wie etwa dem Vaudeville, entwickelt hat. Das Vaudeville ist eine Liedgattung, die vermutlich im 15. Jahrhundert in der Normandie entstanden ist, die Herkunft ist jedoch nicht eindeutig geklärt. Es handelt sich dabei um ein Lied, dessen Melodie allgemein bekannt ist und das mit neuen, aktuellen und witzigen Texten versetzt wird. Indem die Spottlieder durch gesprochene Texte verbunden werden, entstehen kleine Theaterstücke: das Vaudeville-Theater (vgl. Friedrich 2016: 29 f). Neben dem Vaudeville-Theater hat auch die italienische *opera buffa* Einfluss auf die *opéra comique*. Die *opera buffa* ist aus den sogenannten „intermezzi“, also abschnittweisen Aufführungen zwischen den Akten einer *opera seria*, entstanden. Sie baut mit ihrem fixen Figureninventar auf der *Comedia dell'Arte* auf, die Stücke parodieren oft das ernste Genre. Durch fahrende Theatergruppen findet die *opera buffa* ihren Weg an den französischen Hof von Ludwig XIV. Auf den Jahrmärkten Frankreichs kommt es zur „gegenseitigen Befruchtung“ (ebda: 33) der Genres: In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnen die Vaudeville-Sänger, anstelle der altbekannten Lieder auch neue Stücke zu singen, sogenannte „airs nouveaux“ oder „ariettes“. Das aus diesen Schaustellertruppen hervorgegangene Theater darf sich ab 1714 offiziell „*opéra comique*“ nennen (vgl. ebda: 32 f). In den Napoleonischen Theaterdekreten wird schließlich festgeschrieben, welche Theater welche Stücke spielen dürfen, d.h. Theater und Gattung gehen ineinander auf: Für die *opéra comique* ist ein ausgewogenes Verhältnis von „parler“ und „chanter“, also von Sprechtheater und Gesang, vorgesehen. Das Publikum wird häufig in das Bühnengeschehen eingebunden, dadurch sind die Stücke eher vom Alltagsgeschehen inspiriert (ebda: 41 f), wobei Publikumsnähe und Volkstümlichkeit mit der Zeit verloren gehen. Auch die Parodie wird aufgegeben, wodurch die *opéra comique* an Komik einbüßt. Die ernsten Stoffe der Revolutionsepoche entfernen die Gattung weiter von ihrem Ursprung (vgl. ebda: 34).

Es scheint verlockend, das Jahr 1855 als Geburtsjahr der Operette und Jacques Offenbach als ihren Vater festzulegen. Dabei hat allein diese kleine historische Übersicht gezeigt, dass die Operette über eine multikulturelle, weit zurückliegende Tradition verfügt, sodass man kaum einen einzigen Mann als ihren Schöpfer bezeichnen kann. „Also: Operette wurde nicht geboren, nicht in Paris von Offenbach, nicht in Wien von Suppé, Millöcker, Strauß – sondern Operette war schon immer da“ schreibt Günther Nenning (1997: 13), und Witeschnik (1971: 14) weist auf einen besonderen Umstand hin:

Offenbach, der „Vater der Operette“, hat überhaupt keine Operetten geschrieben. Er schuf „Musiquettes“, er schuf „Opéras bouffes“, er schuf „Farces“, er schuf „Offenbachiaden“ ... erst auf dem Umweg über Wien wurden sie zu „Operetten“.

Hier zeigt sich wieder die Diskrepanz zwischen dem Begriff „Operette“ und der heute darunter verstandenen Erscheinungsform der Gattung: Zwar würde man anhand der formalen Merkmale die Werke Offenbachs eher als Operette klassifizieren als vielleicht Mozarts *Die Entführung aus dem Serailles*, zu ihrer Entstehungszeit allerdings herrschen andere Begrifflichkeiten.

Nichtsdestoweniger kann die Geschichte der Operette nicht abgehandelt werden, ohne auf das Wirken Offenbachs einzugehen. Jacques Offenbach wird 1819 unter dem Namen Jakob Ebers als Sohn eines Kantors in Köln geboren. Er erhält Geigenunterricht und bringt sich autodidaktisch das Cellospiel bei. Jung geht er nach Paris, um dort Musik zu studieren und tritt als Cellist in das Orchester der opéra comique ein. Mit seinen Konzertreisen hat er großen Erfolg, mit seinen ersten Kompositionsversuchen weniger. Seinen Durchbruch als Komponist feiert er im Alter von sechsunddreißig Jahren im Jahr 1855: Er eröffnet an den Champs-Élysées ein eigenes Theater. Die Eröffnungsvorstellung von Offenbachs Komposition *Les Deux Aveugles* wird ein großer Erfolg. Kurz darauf zieht Offenbachs Theater in die Salle Choiseul (später unter dem Namen Bouffes-Parisiens bekannt) um, wo er die Erlaubnis erhält, Stücke mit bis zu vier Personen aufzuführen. In den folgenden fünfundzwanzig Jahren werden Europa und die ganze Welt geradezu von einer „Offenbachmanie“ heimgesucht: Überall werden seine Stücke aufgeführt, seine Melodien sind allgemein bekannt. 25 Einakter, 38 Zwei-, Drei- oder Vierakter, und einen Fünfakter komponiert Offenbach bis zu seinem Tode 1880 für sein Theater (vgl. Imbert 1967: 91 ff).

Offenbach als „Erfinder“ und das konkrete Jahr 1855 (bzw. auch 1856, vgl. Marten 1988: 13), also das Jahr von Offenbachs Durchbruch als Komponist als Geburtsjahr der Operette festzulegen, ist in Hinblick auf die deutsche Singspieltradition, die Vaudevilles, die opera buffa und die opéra comique eine arge Vereinfachung. Offenbach selbst hatte auch gar nicht die Schaffung einer ganz neuen Gattung, sondern die Wiederbelebung der opéra comique im Sinne, Einflüsse vom Schäferspiel bis zur bürgerlichen Komödie sind in seinem Werk bemerkbar (vgl. Spohr 1999: 33). Trotzdem darf das Wirken Offenbachs für die Operettengeschichte nicht unterschätzt werden, so stellt Imbert (1967: 86) fest, „daß es eine einfache Aufführungsform gibt, die in jedem Jahrhundert auftaucht, und daß, sobald ein begabter Komponist sich ihrer annimmt, daraus etwas Neues entsteht.“ So kann man

Offenbachs Werke als jene richtungsgebende Erneuerung werten, die die Operette in ihrer heutigen Erscheinungsform soweit bedingt hat, dass man seine Wirkungszeit vielleicht nicht als „Geburtsstunde“, jedoch sicherlich als einen wichtigen Wendepunkt in der Geschichte der Operette deuten kann.

Mit Offenbach beginnt auch Klotz (1991: 25) sein Standardwerk zur Operette:

Jacques Offenbach hat etwas in die Welt gesetzt, das vorher nicht da war, ohne ihn nicht da wäre und seitdem immer noch unverkennbar da ist. (...) Auch der Sprachgebrauch besiegelt sie: die Offenbachiade.

Die Offenbachiade wird auf der Website der Offenbach-Edition folgendermaßen beschrieben:

Die sogenannten "Offenbachiaden", d.h. das zeitsatirische und gesellschaftskritische Musiktheater aus der Feder Jacques Offenbachs, bilden mit ihrem runden Dutzend Stücken aus der Zeit von 1855 bis 1869 (...) einen festen Kern "musikdramatischen Vermächtnisses" schlechthin. Sie stellen die musikdramatische Innovation Frankreichs in der Mitte des 19. Jahrhunderts dar. Sie sind die Summe von 200 Jahren französischer opéra-comique und gleichzeitig der Ausgangspunkt des unterhaltenden Musiktheaters in Österreich (Wiener Operette), England (Savoy Opera) und Amerika (klassisches Musical bis zur "American Opera" von Kurt Weill). Die Offenbachiade ist die einzige wirklich neue musikdramatische Entwicklung in der europäischen Oper der zweiten Jahrhunderthälfte neben dem Wagnerschen Musikdrama, und sie steht zu Wagner und zeitgleichen Tendenzen bei Giuseppe Verdi in einem komplizierten Beziehungsgeflecht.

(Hawig, keine Jahresangabe)

Nicht geringen Anteil am kritischen Gehalt der Offenbachiade haben Offenbachs Librettisten Henri Meilhac und Ludovic Halévy (die auch den Text zu Georges Bizets bekannter Oper *Carmen* verfassen), später auch Hector Crémieux. Sie arbeiten eng mit Offenbach zusammen (vgl. Knepler 1984: 20 f). Die „zeitsatirische und gesellschaftskritische“ Komponente betont auch Klotz (vgl. 1991: 35): Als Grundprinzip der Offenbachiade nennt er die Inversion. Machtverhältnisse werde umgedreht und entkräftet, Mächtige sind nur scheinbar mächtig, in Wahrheit werden sie von den sich selbst auferlegten Regeln und Traditionen regiert, die Ohnmächtigen hingegen haben größere Freiheit. Georg Knepler (1984: 20) nennt dies das Motiv „des sozialen Rollentausches“: Durch Zwang oder Anmaßung steigt eine Person aus der Unterschicht in die Oberschicht auf, wobei sich letztendlich die Oberen den Unteren als unterlegen erweisen (vgl. ebda: 23). Das will Klotz (1991: 35) als „keineswegs harmlos beschwichtigend“ verstanden wissen:

Die Inversionen der Offenbachiade wirken eher aufrührerisch. In alle Richtungen. Wenn sie den Unteren etwas mehr zu lachen geben als den Oberen; und wenn sie die Oberen stärker dem Gelächter des Publikums aussetzt als die Unteren: dann macht sie - in komischer Perspektive – sinnfällig, daß das ganze System von oben bis unten wenig menschenfreundlich ist. Daß es dem Glück aller, dieser wie jener, im Wege steht.

Klotz sieht Offenbach als einzigen „authentischen“ Operettenkomponisten an, wodurch er die Qualität einer Operette daran misst, wie sehr sie dem Offenbach'schen Modell folgt, er gliedert die Werke in gute (nämlich im Sinne Offenbachs sozialkritische) und schlechte Operetten (vgl. Quissek 2012: 5).

Es scheint allgemein ein Anliegen der Wissenschaft zu sein, Offenbachs Werk von der späteren Wiener Operette zu distanzieren. Als „Operetten, die keine sind“ bezeichnet Wolf Rosenberg (1985: 21) Offenbachs Werk, und sagt ihnen geradezu sozialistisches Potential nach: „Es scheint mir charakteristisch für die Offenbachiade, daß sie generell weit mehr mit den Hirten und Bauern, den Handwerkern, einfachen Soldaten, Kurtisanen etc. im Sinn hat als mit den oberen Zehtausend“. Einen ganz anderen Zugang wählt Clarke (2011 a: 20): Er beschreibt die Operetten Offenbachs als „Form des erotischen Unterhaltungstheaters“. Außerdem betont er die Grotteske als wichtiges Gestaltungselement der Operette Offenbachs, wodurch seine Stücke an den Dadaismus oder das absurde Theater erinnern, Humor und Frivolität gehen dabei immer Hand in Hand. Die grotesken Übertreibungen erlauben eine offenere zur Schaustellung von Sexualität. Clarke (ebda: 21) nennt die Stücke Offenbachs „anrühige Turbo-Slapstickstücke“. Den sozialkritischen Ansatz, den Klotz den Offenbachiaden zuschreibt, sieht Clarke (ebda) nicht: „All diese Werke werden durch drei Elemente gekennzeichnet, die je unterschiedlich stark im Vordergrund stehen: Grotteske, Frivolität und Sentimentalität.“ Dadurch rückt Clarke die Stücke Offenbachs näher in die Richtung der Unterhaltung („U-Musik“).

Der (mitunter etwas gewollte) Versuch, Offenbachs Werk zur ernstzunehmenden Kunstgattung („E-Musik“) zu zählen und von den „ausschließlich unterhaltenden“ Operetten abzugrenzen, hat eine lange Tradition, die um die Jahrhundertwende u.a. von Karl Kraus betrieben worden ist und von Theodor Adorno wieder neu befeuert wurde (mehr dazu im Kapitel „7.6. Nachkriegszeit bis heute“). Offenbach selbst dürfte jedoch einen eher unverkrampften Zugang zu seinem eigenen Werk gepflegt haben. Davon zeugt die Anekdote von Offenbach in Wien, welche in das nächste Kapitel, nämlich die Geschichte der Wiener Operette, einführt.

3.2. Die Geschichte der Wiener Operette

Die erste Offenbach-Premiere war ein Plagiat. Johann Nestroy, damals Direktor des Carl-Theaters, ließ sich aus Paris den Klavierauszug zur „Verlobung bei der Laterne“ bringen. Sein vielseitig versierter Kollege und Mitarbeiter Carl Treumann übersetzte das Buch, der Hauskapellmeister Karl Binder besorgte die Instrumentation. In der „Fassung“ kam das Werk in Treumanns Regie am 16. Oktober 1859 auf die Bretter. Offenbach wurde nicht einmal gefragt ... Er nahm es nicht übel. Im Gegenteil: er wartete noch das zweite Plagiat ab, die Wiener Premiere von „Orpheus in der Unterwelt“, die auf die gleiche Weise zustande kam, am 17. März 1860 in Szene ging und Wien in einen ersten Offenbach-Taumel stürzte ... Dann kam er selbst an die Donau, ließ sich bejubeln, dirigierte höchstpersönlich seinen plagierten „Orpheus“, siegte auf allen Linien und zeigte sich hingerissen von den Wiener Darstellern (...).

(Witeschnik 1971: 14f)

So lautet die Anekdote von Offenbachs (musikalischem sowie persönlichem) Einzug in Wien. Johann Strauß, dessen Operetten (insbesondere *Die Fledermaus*) eine erste Hoch-Zeit der Wiener Operette einläuten, wird direkt von Offenbach bzw. vor allem seinem kommerziellen Erfolg inspiriert (vgl. Obermaier 2003: 37). Aber ist die Wiener Operette tatsächlich auf die Offenbachiade zurückzuführen?

Matthias Spohr untersucht in seinem Aufsatz *Inwieweit haben Offenbachs Operetten die Wiener Operette aus der Taufe gehoben?* (1999) ebenjene Frage und weist darauf hin, dass Offenbachs Erfolg in Wien auch darauf zurückzuführen ist, dass sein Theatergenre hier sofort „verstanden“ und keineswegs als fremd wahrgenommen wird. Dies führt er auf die Tradition der Wiener Volksstücke zurück, deren hoher Musikanteil heute beinahe vergessen ist. Dabei sind die Volksschauspieler des 18. Jahrhunderts durchwegs auch Sänger und Tänzer, Aufführungen werden von einem Orchester begleitet.

Der Übergang zwischen Volkskomödie, Singspiel, Melodram oder Ballettpantomime ist im deutschen Sprachgebiet fließend; diese Gattungen unterscheiden sich, wenn überhaupt, nur durch die zeitliche Ausdehnung der Bestandteile. Ouvertüren, Zwischenaktmusiken, Liederinlagen, melodramatische Untermalung Tänze oder Trink-, Jagd-, Arbeits- und Geisterchöre mit jeweils festgelegtem musikalischen Vokabular gehören als kaum wegzudenkende Bestandteile zu den Volksstücken und könnten oft in gleicher Gestalt als Opern- oder Operettenbestandteile gelten; drei der noch heute gespielten Ouvertüren von Franz von Suppé gehören nicht zu Operetten, sondern zu Volksstücken, ohne daß sie sich von den übrigen grundsätzlich unterscheiden würden.

(ebda: 34)

Hier zeigt sich wieder die bereits angesprochene Schwierigkeit der Gattungsbezeichnung. Bis 1840 geht der Anteil der Musik im Altwiener Volksstück allerdings immer weiter zurück. Als anzustrebendes Ideal gilt nun nicht mehr die *opéra comique*, sondern das weniger opernhafte französische Vaudeville. Musikalische Einlagen werden zu Gunsten des

Bühnenrealismus immer weiter zurückgedrängt, in den späten Stücken Nestroys etwa taucht sie fast nur noch in der Form von eher gesprochenen als gesungenen Couplets auf.

Mitte des 19. Jahrhunderts wird (sicherlich auch durch den Einfluss Offenbachs) eine Gegenbewegung ausgelöst: Die Musik kehrt wieder in die Volksstücke zurück, und diesmal ist sie ein integraler Bestandteil. Jedoch wird sie noch nicht so geschickt eingewoben wie in Offenbachs Stücken (vgl. Spohr 1999: 38 ff).

Spohr (vgl. ebda: 42) hebt weitere Unterschiede zwischen Offenbachs Werken und den Wiener Volksstücken mit Musik hervor: Offenbach erweckt das ausgestorbene Genre der opéra comique bewusst wieder zu Leben und nimmt somit die Rolle eines Außenstehenden ein, der nun mit verschiedenen Traditionen und Konventionen spielt und sie ganz neu in Szene setzt, ohne aber sein Werk ganz einer gewissen Tradition zu verschreiben. Wo er sich auf etablierte Formen stützt, ist es eine bewusste, historische Bezugnahme, in manchen Fällen sogar parodistisch. Das Wiener Volksstück hingegen wurzelt in der italienischen Buffa-Oper und zahlreiche ihrer Konventionen haben sich bis ins neunzehnte Jahrhundert erhalten (wie etwa Gesangstechnik, oft Mehrsprachigkeit, Rokoko-Elemente), sie finden unreflektiert Einfluss in die neueren Volksstücke und Musikpossen.

Darum mag das Werk Offenbach in Wien wohl auch einen derartigen Hype ausgelöst haben:

„Die noch lebendigen Traditionen einer versunkenen Epoche, so zeigt das Beispiel der Wiener Operette besonders deutlich, galten im Zeitalter des Historismus weniger als deren bewußte, modernisierte Belebung.

(ebda: 44)

Wiener Komponisten eifern dem Vorbild Offenbachs nach, ohne aber dabei das Wiener Volksstück grundlegend zu reformieren. Was sich jedoch ändert, sind die Produktionsvoraussetzungen, die in den sich verändernden Hörgewohnheiten des Publikums wurzelt: Statt altbekannten Formen werden nun altbekannte „Inhalte“ geliefert. Man weicht davon ab, für jede Premiere eigene Bühnenmusik zu komponieren: Aus anderen Zusammenhängen bekannte Melodien werden in neuen Stücken „verwurstelt“, wichtig ist das immer gleiche Lebensgefühl, das gewisse „Passformen“ (wie etwa der Walzer) dem Publikum vermitteln. Es kommt zu der bereits in einem früheren Kapitel beschriebenen Entwicklung, dass der Text gegenüber der Musik immer mehr in den Hintergrund rückt und der Librettistenberuf immer mehr an künstlerischem Ansehen verliert.

Zusammenfassend erklärt Spohr (ebda: 49) die Entstehung der Wiener Operette folgendermaßen:

Kein individuelles reformerisches Programm, wie anfänglich bei Offenbach, sondern eine Vielzahl widersprüchlicher Kräfte führten zu dem, was heute „Wiener Operette“ genannt wird: ein verändertes Rezeptionsverhalten des Publikums und das Repräsentationsbedürfnis einer neuen Geldaristokratie; hartnäckig fortbestehende Traditionsreste der Altwiener Volkskomödie; die traditionelle patriotische Färbung des „deutschen Singspiels“ in neuem Licht, aber gleichzeitig auch Einflüsse des neueren großstädtischen Spektakelstücks englisch-französischer Provenienz.

Als erster wirklicher Wiener Operettenkomponist gilt Franz von Suppé, als erste Wiener Operette der Einakter „Das Pensionat“ (1860), auch wenn das Werk für Zeitgenossen keine große Erneuerung darstellt. Der Einfluss Offenbachs ist offenkundig, etwa in den starken musikalischen Kontrasten, allerdings ist die dramatische Durchgestaltung der Musik aufgrund der schwachen Dramaturgie des Librettos im Vergleich zu Offenbach noch schwach ausgeprägt (vgl. Spohr 1999: 57).

3.3. Die Geschichte der Berliner Operette

Die Berliner Operette ist, im Gegensatz zur Wiener Operette, durch das Fehlen eines Zeitraumes gekennzeichnet, in dem sie ihre ganz besonderen Merkmale hätte ausprägen können. Sie stellt somit gegenüber der Wiener Operette nur eine kleine Episode dar. Hatte diese etwa vierzig Jahre Zeit, sich zu entwickeln, so fehlt der Berliner Operette diese Entwicklungszeit. Ihre Entwicklung ist viel vielmehr durch den Umstand geprägt, ein Konglomerat verschiedener spezifischer Elemente zu sein: Berliner Volksstück, Posse mit Gesang und Tanz mit starker Neigung zum Schwank; Burleske und Revue sind in ihr vertreten und stark beeinflusst durch den Gassenhauer (...).

(König 1999: 15)

Anders als Wien oder Paris ist Berlin Mitte des 19. Jahrhunderts noch keine Metropole. Die „kümmerlichste der europäischen Residenzen“ (Schneiderer 1989: 6) hat 1848 kaum eine halbe Million Einwohner. Das Kulturleben wird vor allem durch das Kleinbürgertum getragen, welches einen großen Teil der Bevölkerung ausmacht. Dieses unterhält sich ab ca. 1820 vornehmlich bei Berliner Volksstücken, die mit starkem Lokalkolorit ausgestattet die Sorgen und Freuden dieser Gesellschaftsschicht behandeln. Die Musik dazu stammt meist aus Pariser oder Wiener Stücken. Ab dem Revolutionsjahr entwickeln sich daraus die Berliner Gesangsposse, die Originalkompositionen beinhaltet. Gleichzeitig feiert die Offenbachiade auch in Berlin große Erfolge, allerdings vor allem bei der Oberschicht, die breite Masse der Berliner Bevölkerung amüsiert sich bei den Berliner Gesangsposen (vgl. ebda: 7 ff). Durch die Industrialisierung kommt es aber zu einem immer stärkeren Zuzug, 1871 verzeichnet Berlin bereits über eine Million Einwohner (vgl. ebda: 6). Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts gibt es jedoch verhältnismäßig wenige Theater. Um die Jahrhundertwende entstehen mehr und mehr Privattheater. Otto Brahm, ab 1894 Direktor des Deutschen Theaters, und

insbesondere sein Nachfolger Max Reinhardt etablieren das literarisch hochwertige Regietheater in Berlin, unter den Hausautoren finden sich Namen wie Wedekind, Gorki oder Strindberg. Auch die Kabarettszene emanzipiert sich von französischen Vorbildern und erlebt eine erste Blüte: Dichterlesungen, Parodien und ganze Revueshows sorgen für intelligente Unterhaltung (Völker 2001: 110 ff). Als erste namhafte Berliner Operette gilt Paul Linckes „Frau Luna“. Sie handelt (wie übrigens auch schon Offenbachs *La Voyage dans la Lune*) von einer Mondreise, und greift dafür das damals populäre Thema der Luftschiffahrt auf (vgl. König 1999: 17). Neben den Uraufführungen „echter“ Berliner Operetten wird Berlin auch immer öfter Uraufführungsort für die Werke von renommierten Wiener Operettenkomponisten wie z.B. Franz Lehár, Oskar Strauss oder Leo Fall (vgl. ebda: 16). Der Erste Weltkrieg stellt auch in Berlin eine Zäsur in der Theaterszene dar, allerdings erholt sie sich rasch und kann in der Zwischenkriegszeit neue Höhepunkte erreichen. Jetzt strömen zahlreiche Künstler von Wien nach Berlin, um sich in der liberalen Atmosphäre künstlerisch entfalten zu können (vgl. Völker 2001: 110 ff).

Die verschiedenen Mentalitäten durchdrangen einander. Berliner Vorwitz machte sich in Wien breit, Wiener Herz bezwang die Berliner, aus dem Gemisch der der Mentalitäten, das der Pendelverkehr des Künstler- und Artistenvölkchens erzeugte, entwickelte sich ein mondäner Lebensstil, vorurteilsfreier weltstädtischer, von jüdischem Witz beseelter Humor und surrealistisch verspielte, knallbunte Erotik in der Art von „Was machst du mit dem Knie, lieber Hans?“, „Pflückt ein Mädels Ribisel, zwickt man sie ins Knie bissel“ oder „Ach dein wasserblaues Auge kontrastiert so futuristisch mit dem juchtenlederbraunen schlichten Haar und dein Mündchen, ach Luise, wirkt so blaß und zart und mystisch wie ein Rosenblatt in einem Waschlavoir“.

(ebda: 112)

In diesem Umfeld gedeihen die großen Revueshows und -operetten, die nicht nur durch Ausstattung, sondern auch durch kabarettistische Einlagen, tanzende Girltroupes und Jazzmusik beeindrucken. Als besonders wichtig für das Genre der Revueoperette erweist sich der Regisseur Erik Charell. Nachdem er Erfahrung mit reinen Revues nach amerikanischen Vorbild gesammelt hat, konzentriert er sich ab 1927 auf die Operette. Er modernisiert Erfolgsoperetten wie Leo Falls *Madame Pompadour* oder Franz Léhars *Die Lustige Witwe* und wird für die „Wiederbelebung“ des Operettengenres gefeiert. Das ist allerdings nur der erste Schritt: Bereits 1928 lässt er von Ralph Benatzky eine originäre Revueoperette schreiben: *Casanova*. Sein größter Erfolg wird (wieder in Zusammenarbeit mit Benatzky) 1930 die Revueoperette *Im Weißen Rößl* sein (vgl. Berg 2006: 70 ff), auf die später noch genauer eingegangen wird. Anders als *Im Weißen Rößl* ist den meisten Berliner Operetten

jedoch kein internationaler Erfolg beschieden⁹: Die starke lokale Prägung macht sie für alle Nicht-Berliner schwer verständlich (vgl. König 1999: 16).

4. Dramaturgie der Operette

Das (deutschsprachige) Operettenlibretto aus literaturwissenschaftlicher Sicht wird bei Quissek (2012: 8 f) ausgiebig behandelt:

In der Ausführung dieser Arbeit wird nun der Versuch unternommen, anhand ausgewählter Operettenlibretti gattungssystematisierende Definitionselemente, d.h. eine Reihe konstanter formaler Eigenschaften wie auch inhaltlicher Strukturen in ihrer Komplexität herauszuarbeiten und zu kategorisieren.

Alle Angaben dieses Kapitels (wenn nicht anders angegeben) beziehen sich auf Quisseks Untersuchungen, die sie 2012 in ihrem Buch *Das deutschsprachige Operettenlibretto. Figuren, Stoffe, Dramaturgie* publiziert hat. Auch die Bezeichnungen der Unterkapitel sind weitgehend von Quissek übernommen.

4.1. Poetologische Grundlagen

4.1.1. Grundsätzliches

Zuerst muss festgehalten werden, dass die einzelnen Bausteine des Operettenlibrettos wie Dialog, Gesang/Tanz und Musik keine Bedeutungsträger sind. Das heißt, sie erhalten erst durch ihre Position im Syntagma, die sie zu einer Geschichte mit Anfang und Ende zusammenfügt, ihren Sinn. Diese Geschichte entfaltet ihre Wirkung aus zentralen komischen, performativen Handlungs- und Kommunikationsstrukturen. Im Zentrum steht meistens das Liebesthema, welches (durch Verwicklungen, Missverständnisse, sprachliche und bewegungstechnische Elemente, Kontrast-, Umkehr- oder Spiegelungssituationen etc.) auf komische Art und Weise abgehandelt wird. Es gibt stets ein Happy End,¹⁰ welches allerdings durch eine Aneinanderreihung von Einzelszenen eben bis zum Schluss aufgeschoben wird. Daher ist die Spannung nicht auf das Ende ausgerichtet („Wie geht es aus?“), sondern darauf,

⁹ Der internationale Erfolg von *Im Weißen Rößl* hängt jedoch nicht unwesentlich mit Charells Bereitschaft zusammen, das Stück an den jeweiligen nationalen Hintergrund anzupassen, siehe Kapitel „7.1.3. Nationale Adaptionen: Britische Erstaufführung“ und Kapitel „7.1.4. Nationale Adaptionen: Österreichische Erstaufführung“.

¹⁰ Eine Ausnahme bieten die lyrischen Operetten Franz Lehárs, in welchen die Liebesgeschichte stets mit einer Entsagung endet (vgl. Frey 1995: 187).

welche Handlungselemente die erwartete Auflösung noch aufschieben werden. Im Libretto stehen sich die Musik als retardierendes und der Dialog als handlungsvorantreibendes Element gegenüber. Dadurch ergibt sich eine krasser wahrgenommene Differenz zwischen Echt- und Spielzeit: Die gesungenen Musikstücke spiegeln oft nur den statischen Gefühlszustand der Figur wieder und unterbrechen die Handlung für mehrere Minuten. Andererseits können in den Arien, Duetten und Terzetten etc. Ereignisse und sogar ganze Lebensgeschichten in kürzester Zeit wiedergegeben werden (vgl. Quissek 2012: 15 f).

4.1.2. Episierendes, offenes Drama

Das Operettenlibretto neigt zur episierenden, offenen Dramenform. Die Bauweise des Librettos erlaubt es, Textteile zu streichen, hinzuzufügen und beliebig auszutauschen oder zu kombinieren: Die Finalität des Dramas ist aufgehoben, wodurch es zur Episierung kommt (vgl. Pfister 1977: 104). Durch die bereits besprochenen Produktionsbedingungen haben zahlreiche außerliterarische Faktoren Einfluss auf die Librettogestaltung: Komponisten, Darsteller und Theaterdirektoren machen ihre Einflüsse geltend, aber auch die Publikumserwartungen müssen erfüllt werden. Die Zensur ist ein weiterer Faktor, der Einfluss auf das Libretto haben kann. Verschiedene Fassungen desselben Librettos können sich also signifikant voneinander unterscheiden. Die Operettenaufführung ist ein multimediales Ereignis, das heißt, sie verwendet akustische (Sprache und Musik) und visuelle Codes (Bühnenbild, Kostüme, Tanz etc.). „Operettentexte sind also als plurimediale Manuskripte mit Patiturcharakter zu begreifen und nicht als künstlerische Endprodukte“ (Quissek 2012: 19). Durch immer neue Inszenierungen und Anpassungen an den Zeitgeist, Kulturkreis etc. ergeben sich auch immer wieder neue Libretti.

4.1.3. Metatheater

Legt man den Begriff „Metatheater“ im Sinne Lionel Abels (vgl. 1963: 59 f) aus, ist das ganze Genre der Operette dem Metatheater zuzuordnen: Operetten geben nicht vor, die Wirklichkeit (oder zumindest das Bild, das sich der Dramatiker von ihr macht) abzubilden, sondern entspringen eindeutig der Fantasie. Die Figuren haben nicht mehr die Hauptaufgabe, das Publikum von ihrer tatsächlichen Existenz zu überzeugen, sondern wollen dieses nur zum Lachen bringen, die Stücke enden (wider jede Wahrscheinlichkeit in der Realität) gut. Bei der

Operette führt der Einsatz von Musik und Gesang im Vergleich zur Komödie zu einer weiteren Einschränkung des Realitätsanspruchs (vgl. Quissek 2012: 24). Das karnevalistische Prinzip wird im Ausnahmezustand eines Festes bzw. Balles vollendet: „Als Gegenwelt zur Wirklichkeit potenziert ein Fest die Bühnenrealität auf eine zweite Fiktionsebene“ (ebda: 26).

Operetten können aber auch Metatheater im engeren Sinne sein, bzw. metatheatrale Elemente beinhalten: Häufig findet eine Potenzierung der Spielstruktur (bzw. fiktionales Metadrama) im Sinne von Karin Vieweg-Marks (vgl. 1989: 22 ff) statt: „Spiel im Spiel“ Situationen und Träume sind hier neben Identitätsspiel und Crossdressing (im Sinne Vieweg-Marks’ „figurales Metadrama“, ebda: 39 ff) die beliebtesten Varianten (vgl. Quissek 2012: 32).

4.1.4. Transtextualität

Eine wichtige Eigenschaft der Operette ist das, was Quissek (2012: 53) den „Collagecharakter“ nennt: Verschiedene Musikstile, aber auch Verweise auf unterschiedliche literarische Gattungen bzw. literarische Zitate sind feste Bestandteile einer Operette. Das soll hier unter der Bezeichnung „Transtextualität“¹¹ nach Genette (vgl. 1993: 9) zusammengefasst werden.

Besonders ergiebig zeigt sich hierbei der architextuelle (vgl. ebda: 13 f) Bezug, wodurch sich die Zugehörigkeit zu einer Gattung erst überhaupt ergibt. So verweist schon der dreiaktige Aufbau der Operette auf frühere Formen des musikalischen Unterhaltungstheaters, genormte Musikstücke (z.B. Auftrittslied, Couplet etc.) sind immer auch gleichzeitig Bezüge auf ihren Formtypus. Musikalisch führt die Architextualität häufig zur Stilmischung (vgl. Quissek 2012: 54). Damit die Operette nicht zu einer eklektizistischen Aneinanderreihung von Musikstilen verkommt, wird eine spezielle musikalische Dramaturgie angewandt:

Daß dennoch ein musikalischer Zusammenhalt fühlbar ist, ein Konnex, ohne den es an Überschaubarkeit, also an Sinnfälligkeit mangeln würde, beruht auf einem Verfahren, das man als Mottotechnik bezeichnen könnte: Aus einer musikalischen Nummer stechen einzelne Zeilen auffällig hervor, und sie verselbständigen sich zu Melodiestücken, die innerhalb derselben oder in einer anderen Nummer wiederkehren. Man hört ihnen sogar von vornherein an, daß sie dazu bestimmt sind, repetiert zu werden. Und die Texte, mit denen die musikalischen Motti ausgestattet sind (...), haben fast immer Stichwortcharakter: Sie fassen einerseits eine szenische Situation in eine Formel, lassen sich aber andererseits - sowohl innerhalb des Werkes als auch im Alltag außerhalb des Theaters - isolieren und versetzen.

(Dahlhaus 1985: 658)

¹¹ Dazu ist anzumerken, das „Transtextualität“ ein Begriff aus der Literaturwissenschaft ist und sich somit ursprünglich auf Texte bezieht. Da sich eine ähnliche Begrifflichkeit im musikalischen bzw. multimedialen Bereich nicht durchgesetzt hat, soll „Intertextualität“ hier sämtliche Formen der Bezugnahme bezeichnen.

Paratextuelle Beziehungen (vgl. Genette 1993: 11 f) ergeben sich meist über den Titel bzw. das Motto eines Werkes: Nach *Wiener Blut* entstehen etwa die Stücke *Künstlerblut* und *Polenblut*, davor gab es aber auch schon *Husarenblut*. Manchmal ist im Titel auch die Vorlage für die Operette erkennbar, so heißt das Singspiel *Im Weißen Rößl* gleich wie das Lustspiel von Oskar Blumenthal, auf welchem es basiert (vgl. Quissek 2012: 56 f)

Am offensichtlichsten zeigt sich der intertextuelle Bezug (vgl. Genette 1993: 10) in Form von textlichen oder musikalischen Zitaten – wobei falsche bzw. verdrehte Zitate einen besonders komischen Effekt haben können (vgl. Quissek 2012: 64)

Eine einzige Operette kann dabei viele unterschiedliche Formen der Transtextualität beinhalten. Quissek (vgl. ebda: 62 ff) findet in *Gräfin Mariza* etwa hypertextuelle, intertextuelle, intratextuelle, architextuelle und autotextuelle Bezüge. Auch fiktive Intertextualität, in diesem Fall Zitate aus einer fiktiven Zeitung, sind in *Gräfin Mariza* vorhanden.

Inbesondere durch den „Remake-Charakter“, also die Wiederverwendung gewisser Motive, ergeben sich transtextuelle Bezüge:

Schematisierende und schablonisierende Zitiertechniken, welche eine dramaturgische wie musikalische Heterogenität bzw. szenisch-musikalische Konstellationen am Rande des fast Beliebigen zur Folge haben, können also in Extremfällen soweit führen, daß Operetten sich durch überproportionale Häufung von inhaltlichen und/oder dramaturgischen Analogien als „Remake“ einer anderen zu erkennen geben.

(ebda: 65)

4.2. Formal-dramaturgische Struktur

Der bereits angesprochene Metacharakter der Operette ermöglicht es, gewisse „gattungssystematische Konstituenten hinsichtlich formal-dramaturgischer Dispositionen“ (Quissek 2012: 67) herauszuarbeiten.

4.2.1. Aufbau

- **3-aktiges Schema:** Vor dem ersten Akt kann es eine Ouvertüre geben, die allerdings austauschbar ist. Der erste Akt beginnt zumeist mit einer Ensemblenummer zur Schilderung des Milieus. Danach setzt die Operettenhandlung ein, wobei von der

Vorgeschichte nur jene Aspekte referiert werden, die für die bestehende Situation wichtig sind. Bis zum ersten Finale werden dem Zuschauer Zeit und Ort des Geschehens sowie die Protagonisten und ihre Beziehung zueinander vorgestellt. Darauf folgt eine Pause. Der zweite Akt beginnt mit einem neuen Schauplatz, d.h. mit einem neuen Bühnenbild, das zumeist in krassem Gegensatz zum Bühnenbild des ersten Aktes steht. Die im ersten Akt angesetzten Verwicklungen und Intrigen steigern sich in die Scheinkatastrophe und erreichen ihren musikalisch-dramatischen Höhepunkt (vgl. Quissek 2012: 67 ff). Im 19. Jahrhundert bis Mitte des 20. Jahrhunderts findet die Applauszeremonie samt Blumenübergabe etc. nach dem zweiten Akt statt (vgl. Lichtfuss 1989: 88), was eine zweite, längere Pause notwendig macht. Für manche Zuschauer ist diese zweite Pause der eigentliche Höhepunkt eines Operettenabends: Sie wird zu gesellschaftlichen Verpflichtungen genutzt, dem „Sehen und Gesehenwerden, Dabeisein und Dazugehören“ (Quissek 2012: 70). Im heutigen Theaterbetrieb ist nur noch eine einzige Pause üblich, was ein gewisses Ungleichgewicht auslöst: Entweder werden der erste und der zweite Akt nacheinander gespielt und der dritte nach einer Pause, wodurch allerdings die erste Hälfte der Spielzeit deutlich länger ist als die zweite, oder man setzt die Pause nach dem ersten Akt an, wodurch sich das umgekehrte Problem ergibt. Der dritte Akt beginnt mit einer Zwischenaktmusik, besteht im Vergleich zu den anderen Akten aus weniger Musikstücken und längeren Dialogpassagen. Er beginnt entweder mit einer Chor- oder Tanznummer, mit einem Couplet oder dem Auftritt des 3. Akt-Komikers und gipfelt in einem Finaletto, welches meist das musikalische Grundthema wieder aufgreift. Die Verwicklungen, Missverständnisse etc. werden in schneller Abfolge aufgelöst. Dafür werden manchmal im dritten Akt noch handlungstragende Figuren eingeführt, die zur Auflösung sämtlicher Probleme beitragen: „Vor allem im vaudevilleartigen Rundgesang, der sich ans Publikum wendet, entlarvt sich im Finale Ultimo folgerichtig das Theater als Theater“ (ebda: 71).

- **Handlung:**

Die Operettenhandlung konstituiert sich (...) zunächst auf der Ebene der eigentlich komischen Handlung (Paradigma) deren episodischer Charakter hauptsächlich die Funktion der Komiksteigerung erfüllt, sodann auf der Ebene einer umfassenden Komödien- und Liebeshandlung (Syntagma), die das Geschehen auf das Happy End hin organisiert und den guten Ausgang garantiert. Beide Handlungsebenen stehen in einem Interaktionsverhältnis.

(ebda.: 72)

Das Verhältnis zwischen Paradigmatik und Syntagmatik entscheidet über die Handlungsgestaltung der Operette. Stücke, bei denen die Paradigmatik stark dominant ist, würden aus einer Reihe komischer Szenen bestehen, die allenfalls thematisch, nicht aber durch eine Handlungsführung miteinander verbunden sind. Bei Stücken, die stark von der Syntagmatik dominiert werden, verlieren die komischen Komponente an Bedeutung. Hier muss die Komödienhandlung selbst den komischen Konflikt bedingen und somit zur komischen Handlung werden. Ideal erweist sich ein ausgeglichenes Verhältnis, also wenn Komödienhandlung und komische Handlung nebeneinander herlaufen. Dies sieht in der Praxis oft folgendermaßen aus: Ein Paar verfolgt die pseudoernste, syntagmatische Komödienhandlung, während es durch ein zweites Paar auf komischer Ebene verdoppelt wird (vgl. Quissek 2012: 71 ff).

4.2.2. Musiknummern

Musiknummern führen den Handlungsverlauf nicht weiter, sondern unterbrechen oder überlagern den Fortlauf der Handlung.

Viele Musiknummern haben Einlagecharakter, d.h. die Stücke sind nicht mit der Handlung verbunden und können ausgekoppelt werden. Typische Musiknummern mit Einlagencharakter sind:

- Couplet/Chanson
- Standes- und Entréelied
- Wienelieder/Trinklieder
- Märchenerzählung/Fabel
- Tanz

Diese können jedoch durchaus mit der Handlung verknüpft sein, etwa im Sinne einer Potenzierung („Singspiel im dramatischen Singspiel“, vgl. Klotz 1991: 131) – das Lied tritt innerhalb der Operettenhandlung als Lied in Erscheinung (vgl. Quissek 2012: 77 ff).

4.2.3. Dialog und Textfraktur

Die retardierenden, isolierbaren Musiknummern stehen im Wechsel mit den gesprochenen Dialogen. Diese in Prosa verfassten Sprechszenen dienen dazu, das Publikum mit allen

notwendigen Informationen zu versorgen. Kürze und Eindeutigkeit kennzeichnen die Operettendialoge. Es gibt keine Monologe, Figuren legen ihre inneren Motivationen, Gefühle etc. nur im Gesang offen. Die Komik ist in die Dialogführung eingebettet, d.h. es ist kaum möglich, die Pointen aus der Operette zu isolieren. Sprachlich orientiert sich der Operettentext an der Umgangssprache des Publikums, wobei sie durchaus einen latent artifiziellen Charakter aufweist, sodass die Operettensprache durch ihren Signalcharakter von der tatsächlichen Alltagssprache zu unterscheiden ist. Sprachmittel wie Akzente, Dialekte, Stimmverstellung etc. werden häufig zur Erzeugung komischer Effekte genutzt. Die Verwendung von Fremdsprachen dient einem parodistischen oder komisch-grotesken Zweck. Den Sprechtexten stehen nun die pointierten Liedtexte gegenüber. Diese folgen immer einem gewissen Muster, sind in der Regel gereimt und entwickeln sich nicht dramatisch. Die überbordende Metaphorik erinnert an die Triviallyrik, die Benutzung von Schlagworten fördert die rasche Assoziationsbildung beim Publikum.

Das Melodram ist die Verbindung von gesprochenem Text und Musik. Im 18. Jahrhundert hat es sich als eigene Gattung etabliert, im 19. Jahrhundert finden melodramatische Szenen Einzug vor allem in die opéra comique. In melodramatischen Szenen wird zu Musik gesprochen, wobei der Übergang von Sprache zu Gesang fließend ist. In der Operette bedeutet das meist einen freien Dialog mit Orchesterbegleitung. Wenn die Musik als Hintergrundmusik fungiert (wie etwa als „Musik in der Musik“ bei Ballszenen) kann sie durchaus auch zur Stimmung der gesprochenen Szene beitragen und somit zu einer melodramatischen Szene führen. Der Einsatz von Melodramatik kann aber auch zur Komik beitragen, indem sie trivialisiert wird (vgl. Quissek 2012: 92 ff).

4.2.4. Figuren

Pfister (vgl. 1977: 221 f) arbeitet den Unterschied zwischen einer fiktiven Figur und einer realen Person heraus, vor einer Vermischung der beiden Begriffe und einer Analyse der Figur, als wäre sie eine reale Person, warnt er. Die Figur ist „artifizial gemacht“: Während eine Person durch den Einfluss seines Lebenskontexts geprägt wird, existiert die Figur überhaupt nur in ihrem Kontext, der Kontext hat eine definierende Funktion. Die dramatische Figur hat gegenüber der Romanfigur auch den „Nachteil“, dass sie nur im gesprochenen Wort existiert, d.h. sie hat einen stärkeren Fragmentcharakter, da das Unausgesprochene nicht gezeigt werden kann.

Der Mensch im Drama erscheint dominant als ein Sich-Selbst-Darstellender, nicht ein Für-sich-seiender, d.h. er erscheint dominant in zwischenmenschlicher Interaktion, nicht als Einsamer, und er erscheint dominant als Redender.

(Pfister 1977: 223)

Durch diesen Fragmentcharakter ergibt sich der Hang des Dramas zu typischen Figuren und Rollenfächern (junger Liebhaber, komische Alte, Intrigant etc.), welche in der Operette besonders produktiv sind. Sie setzt auf altbekannte und bewährte Gestalten, die bei den Zuschauern zur Wiedererkennung führen. Trotz dieser „Vorgefertigkeit“ der Figuren können sich diese an die Milieus und Erfordernisse der Zeitumstände anpassen (vgl. Quissek 2012: 99). Da die meisten Operetten auf anderen Textvorlagen basieren, haben jene auch Einfluss auf das operettentypische Personal. Quissek (vgl. ebda: 103 ff) unterscheidet zwischen den Figuren einer frühen Wirkungsphase bis etwa zum Ersten Weltkrieg, in denen die Figuren mehr assoziier- als identifizierbar sind und sich noch stark an den italienischen und französischen Figurenkomödien sowie am Altwiener Volksstück orientieren, und einer späteren Wirkungsphase, in der die grundsätzlich komischen Figuren ernstere Züge bekommen.

Als männliche Operettentypen nennt Quissek (ebda: 110 ff):

- Vital-karnevaleskes Diskursmodell: komische, groteske Figuren, die durch ihr ungewöhnliches Aussehen die „nicht nur dramatische Wirklichkeit und Dramaturgie (...) sprengen, sondern (...) in mitunter subversiver aber in jedem Fall in parodierender Absicht“ (ebda: 111) dazu einladen, mit ihnen über die Handlungen und Haltungen zu lachen, welche sie als Individuen abseits der gesellschaftlichen Norm entlarven. Körperliche Mängel bzw. Auffälligkeiten werden hier instrumentalisiert.
- Der 3.Akt-Komiker und die Dienerfigur: ein überdeutliches Diskursmodell vital- karnevalesker Komik, zumeist eine Sprechrolle. Bei der komischen Dienerfigur handelt es sich um eine Vereinfachung und Typisierung der Sancho-Pansa-Figur: Während diese weitaus mehr ist als nur lächerlich, begnügt sich der Operettendiener mit seiner komischen Funktion.
- Pantalone-Konzepte: Figuren, die ihre Komik aus ihrem „Versagen in Liebesdingen“ (ebda: 116) beziehen, gehen auf die Commedia dell' Arte zurück.

- Capitano-Typen: großspurige Wichtigtuer mit militärischem Hintergrund. Sie bieten die Möglichkeit der Kritik am Militär. Capitano-Typen gehen ebenfalls auf die Commedia dell'Arte zurück.
- Komische Väter und männliche Gouvernanten: wie im Schwank zumeist Väter von Töchtern, wodurch sie keine direkte Vorbildwirkung haben müssen und als Antagonist des jungen Liebhabers auftreten können.
- Komische Zentralgestalten: Sie agieren auf verschiedenen Handlungsebenen und verschränken diese durch ihre Figur.
- Andere Buffofiguren: Manche Operettenfiguren entsprechen auch nicht einem so klar genuin komischen Typus, sie sind zumeist von der Situation fremd bestimmt und somit eigentlich unfreiwillig komisch.

Anders verhält es sich mit weiblichen Figuren. Trotz Wiener Moderne und Frauenbewegung im 19. Jahrhundert verändert sich die Rolle der Frau in der Literatur kaum. Sie dienen nach wie vor als „Folie zur literarischen Inszenierung von Weiblichkeit“ (Quissek 2012: 132). Somit spiegelt die Literatur ein patriarchales Selbstverständnis wieder. Komik gilt noch bis ins 20. Jahrhundert für Frauen als unschicklich und den Männern zugeordnet. So kommt es, dass komische Frauenfiguren selten handlungsdominierend agieren und fast immer einer männlichen komischen Figur als Ehefrau, Verlobte, Tochter, Dienstbotin etc. zugeordnet ist. Komische Frauenfiguren entsprechen dem Typus der Colombina aus der Commedia dell'Arte, die Komik ergibt sich aus dem übertriebenen zur Schau stellen „typisch weiblicher“ Charaktermerkmale wie etwa Eitelkeit, Naivität, Koketterie, Frömmerei etc. Häufig gehen die Pointen auf ihre Kosten: Die komische Frau ist in der Rolle der Ausgelachten. Allerdings bietet die Komik den weiblichen Figuren auch die Möglichkeit, Kritik zu formulieren und Geschlechtnormen aufzubrechen.

Durchbricht die Komik also einerseits das in der Gesellschaft vorherrschende Wirklichkeitsbild in sinnverkehrender karnevalesker Absicht, tragen die klischierten weiblichen Handlungs- und Kommunikationsstrukturen auf der anderen Seite dazu bei, das etablierte Gesellschaftssystem zu bekräftigen.

(ebda: 133 f)

Die weiblichen, alten Operettenfiguren treten oft als komische Gegenspielerinnen auf, die ihre Triebhaftigkeit durch übertriebene Zurschaustellung von Sittsamkeit tarnen. Damit werden die bürgerlichen „Klischeevorstellungen von weiblicher Tugendhaftigkeit, ehelicher Treue

und weiblicher Unterwürfigkeit“ (Quissek 2012: 134) lächerlich gemacht und somit hinterfragt. Junge weibliche Operettenfrauen treten als folgende Typen auf:

- Kindfrau-Typ mit gespielter Naivität: Sie täuscht kindliche Züge (Unschuld, Reinheit) nur vor, in Wahrheit aber verfügt sie über die körperliche und geistige Reife einer Frau und hat sexuelle Bedürfnisse.
- Naive Kindfrau-Typen: Ihre Naivität ist nicht gespielt, sondern Teil ihres Charakters. Die Naivität wird zumeist durch gewisse Situationen gelöst.
- Süße Mädels und Grisetten: mädchenhafte, körperbetonte Frauentypen. Gegenüber der Protagonistin haben sie einen niedrigeren sozialen Status, haben verkürzte, verniedlichte Namen und verkörpern Leidenschaft und Temperament.
- Ehefrauen: definieren sich vor allem über ihre Männer, deren (vermeintlich) unmoralisches Handeln Auslöser für eine Beziehungskrise ist. Zumeist wird diese aber durch Vermittlung Dritter beendet. Trotzdem emanzipiert sich die Ehefrau durch diese Krise weitgehend vom Mann, sodass sie zum Schluss den Schritt vom passiven Objekt zum aktiven Subjekt macht.
- Bürgerliche Femme-Fatale: Gegenstück zur Ehefrau, Dame der besseren Gesellschaft mit erotischer Vergangenheit, finanziell autonom und luxusorientiert. Sie sind das ganze Stück über stärker als die Männer, ordnen sich diesen aber am Schluss doch unter, sodass der Status-quo der Geschlechterordnung wiederhergestellt ist.
- Kurtisane und Sängerin: „Inkarnation von Mondänität, Luxus, Verschwendung, Autonomie und sexueller Freizügigkeit“ (ebda: 157).
- Komische junge Operettenfrauen: Im Gegensatz zu den männlichen komischen Figuren sind sie selten mit körperlichen Auffälligkeiten ausgestattet. Ihre Komik entfaltet sich über ihre Handlungen: Sie gestalten als Gegenspielerinnen bzw. Intrigantin den Stückverlauf.

Des Weiteren gibt es intentionale und geschlechtsübergreifende Kultur- und Sozialtypen, die in der Operette häufig vorkommen und stets ähnlich dargestellt werden: Juden, Zigeuner, Künstler, Offiziere, Amerikaner etc.

4.2.5. Schauplätze

Bei den Schauplätzen gibt es drei besonders produktive Schemen: die Großstadt (meist Wien oder Paris), das Land, das Ausland. Für die Städte gilt in der Regel:

In der Beschreibung der Schauplätze reihen die Librettisten allein verbreitete Klischeevorstellungen aneinander, denn Namen von Städten stehen als Chiffre für Kulturen, für bestimmte Weltanschauungen und Lebensentwürfe und rufen entsprechende Assoziationen hervor. Für das Operettenlibretto bietet die Großstadt als Spielfläche statt einer konkreten Heimat dadurch einen eher als Kulisse dienenden fragmentarischen Ort, der genau diesen Klischees entspricht (...).

(Quissek 2012: 191 f)

Dies gibt dem Komponisten auch die Möglichkeit, die mit der jeweiligen Stadt assoziierten Tänze einzubauen.

Das Landleben wird in der Operette zumeist verklärt: Das reaktionäre Weltbild ist dort noch intakt, das Dorf stellt einen eskapistischen Kontrast zum „Sündenpfl“ Stadt dar. Neben romantischen Landleben- und Naturdarstellungen bieten die Gegensätze zwischen Stadt und Land auch immer komisches Potential. Mit exotischen, ausländischen Schauplätzen wird das Fernweh des Publikums bedient, da echte Reisen teuer und nur der Oberschicht vorenthalten sind. Die Musik bedient sich der exotischen Klischees. Vor dem Ersten Weltkrieg zeigen sich solche Orte als besonders produktiv, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Habsburgermonarchie stehen, wie etwa der Balkan, wobei fiktive Balkanstaaten eine Vermischung sämtlicher Klischees bieten. Nach dem Zerfall der Donaumonarchie verlieren die ehemaligen Nachbarstaaten an Bedeutung, fernöstliche Schauplätze rücken nun in den Fokus. Durch die stereotype Darstellung sowie die Konzentration auf ästhetische Reize verliert die Operette an der grundsätzlich möglichen politischen Sprengkraft. Wie das Landleben wird auch das Ausland als Sehnsuchtsort inszeniert, die Möglichkeit einer glücklichen Liebesbeziehung zwischen Angehörigen verschiedener Kulturen wird aber in der Regel verneint. Es sei denn, die fernen Schauplätze und Kulturen werden „europäisiert“, sodass die etwa in Afrika befindliche Villa einen typischen Wiener Salon beherbergt (vgl. ebda: 191 ff).

4.2.6. Themen

Inhaltliche Konstanten lassen sich folgender Maßen zusammenfassen:

- **Erotik und Sex:** Zwar verlieren die bürgerlichen Moralvorstellungen zunehmend an Bedeutung, jedoch ist es auch noch nach 1918 nicht möglich, auf der Bühne offen

über Erotik und Sex zu sprechen. Für Clarke (2011 a: 19) ist die Pornographie¹² dennoch „integraler Bestandteil“ der ganzen Musikgattung. Er betont den sexuellen Gehalt der Operetten Offenbachs, die für ein „reiches, adliges, kosmopolitisches Großstadtpublikum mit bewusst lockeren Moralvorstellungen und einem extremen Amüsierbedürfnis“ (ebda: 23) geschrieben worden sind. Der Wandel des Zielpublikums (hin zu einem bürgerlichen) sowie nationale Bestrebungen, dass die deutschsprachige Operette auch inhaltlich von der französischen emanzipieren will, „verschiebt sich der Akzent der Operette zunehmend weg vom Pornographischen, hin zum Sentimentalen und Rührseligen“ (ebda: 37) und verleiht sich somit ein „seriöseres“ Gewand.

- Antibürgerliches Ehe- und Familienkonzept: Operetten propagieren eine Form der Erotik, die außerhalb des bürgerlichen Ehe- und Familienkonzepts stattfindet, wobei gewisse moralische Grenzen niemals überschritten werden dürfen: Die erotischen Abenteuer der Protagonisten führen zu guter Letzt zur Ehe (oder auch zurück zur Ehefrau), das bürgerliche Moralempfinden wird trotz Kritik an der Institution Ehe nicht verletzt (vgl. Quissek 2012: 215 ff).
- Geld: Operette und Kapitalismus sind produktionsgeschichtlich eng verflochten. Aber auch inhaltlich spielt Geld eine wichtige Rolle: Der plötzliche Gewinn bzw. Verlust von Geld beeinflusst den gesellschaftlichen Stand und die Handlungsmöglichkeiten. Geld ist aber auch verführerisch, in Kombination mit Erotik führt es zum häufig behandelten Thema Prostitution. Der Verzicht auf bzw. die soziale Verwendung von Geld weist auf einen moralisch hochstehende Figuren hin, hier wird durchaus auch Kapitalismuskritik geübt (vgl. ebda: 209 ff).

5. Nationalsozialistische Kulturpolitik

Die „Machtergreifung“ Hitlers in Deutschland beginnt mit dem 30. Jänner 1933, an welchem Reichspräsident von Hindenburg Hitler zum Reichskanzler ernennt. Bereits am 2. Februar erwirkt Hitler die erneute Auflösung des Reichstags. Bis März 1933 wird die Weimarer Republik durch die sogenannte „Gleichschaltung“ zu einer nationalsozialistischen Diktatur

¹² Clarke (2011 a: 19) definiert „Pornographie“ als „Darstellung von sexuellen Akten mit der Absicht, den Betrachter sexuell zu erregen“. Dem ist anzumerken, dass selbst in der frivolsten Operette sexuelle Akte nur angedeutet, niemals aber dargestellt werden. Genaugenommen handelt es sich also bei den von Clarke als „pornographisch“ bezeichneten Elementen der Operette nicht um „Pornographie“, wohl aber um „Erotik“.

umgewandelt: Die Nationalsozialisten greifen in die Länderpolitik ein, Politiker unliebsamer Parteien werden abgesetzt oder in „Schutzhaft“ genommen, Versammlungs- und Meinungsfreiheit werden beschnitten. Diese Vorgänge werden begleitet von „spontanen“, in Wahrheit aber organisierten Gewaltausbrüchen.

Am 13. März 1933 wird ein neues Ministerium eingeführt: das Ministerium für „Volksaufklärung und Propaganda“, „das offensiv, intensiv und umfassend die Ideologie und die praktische Politik propagandistisch vertrat und das zu diesem Zweck überdies Presse, Film, Theater, Literatur und Bildende Kunst kontrollierte, gänzelte und nazifizierte“ (Rischbieter 2000: 20). An dessen Spitze steht der NSDAP-Reichspropagandaleiter und Gauleiter von Berlin, Joseph Goebbels: „Im Sinne des Führerprinzips vereinigte er alle Befugnisse der Gesetzgebung, Verwaltung, Kontrolle und Rechtsprechung“ (Haider-Pregler 1971: 208). Im April 1933 wird das Gesetz zur „Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ erlassen. Personen „nichtarischer“ Abstammung sowie politisch Unverlässliche, d.h. Personen, die durch ihre bisherige politische Tätigkeit als Kritiker des Nationalsozialismus aufgefallen sind, können nicht mehr an staatlichen Institutionen, d.h. auch nicht mehr an staatlichen Theatern, arbeiten (Privattheater bleiben vorerst als Beschäftigungsfeld erhalten, vgl. Rischbieter 2000: 21). Die Gleichschaltung des Theaterbetriebs erfolgt schrittweise: Es kommt zu „spontanen“ Entlassungen in den von den Nationalsozialisten regierten Ländern, aber auch zu „Stürmen“ auf die Theatergebäude. Diese „Säuberungen“ finden ab März 1933 statt und werden häufig erst rückwirkend mit dem Gesetz zur „Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ begründet. Der „Preußische Theaterausschuß“, initiiert von Hermann Göring, kontrolliert, bestätigt bzw. korrigiert diese Personalentscheidungen von Juni bis Oktober 1933, verantwortlicher Leiter dieses Ausschusses ist Hans Hinkel. Ab September 1933 wird die Mitgliedschaft in der bereits 1911 gegründeten „Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände e.v.“ für alle Intendanten, Theaterdirektoren, Regisseure, Kapellmeister etc. zwingend, Hinkel und Winifred Wagner führen den Ehrenvorsitz. Am 15. November 1933 wird die Reichskulturkammer eröffnet, durch welche sich Goebbels nach Konkurrenzkämpfen mit Hermann Göring, Alfred Rosenberg u.a.) die Hauptverantwortung für den Kulturbereich sichert. Der Reichskulturkammer sind sieben Kammern untergeordnet: jeweils eine Kammer für Bildende Künste, für Schrifttum, für Presse, für Rundfunk, für Film, für Theater und für Musik (vgl. ebda: 13 ff).

Die Zwangserfassung aller kulturell oder „kulturvermittelnd“ tätigen Menschen in der RKK bedeutete den mit historischer Perspektive unternommenen Versuch einer totalen Umwälzung der demokratischen Kulturverfassung im Geiste des Nationalsozialismus. An die Stelle des „individualistischen“ Prinzips sollte das völkische treten, an die Stelle eines weitgehend staatsfreien Kulturlebens eines, das der Sphäre des Staates eingeordnet war, an die Stelle des

freien künstlerischen Schaffens der Dienst an der „Volksgemeinschaft“, an die Stelle der primär der Vertretung wirtschaftlicher „Sonderinteressen“ dienenden Berufsverbände der im Sinne einer völkischen Ganzheitsidee in sich geschlossene, widerspruchsfreie Berufsstand als tragende Säule des neuen Staates. Der „revolutionäre“ Charakter einer solchen Neuordnung auf kulturellem Gebiet wurde von den zeitgenössischen Propagandisten und Apologeten der nationalsozialistischen Kulturpolitik ebenso hervorgehoben wie ihre Schwierigkeiten. (...) Der Wille zu einem revolutionären Neubeginn verband sich in einer für den NS-Staat charakteristischen Art mit bürokratischen Verfahrensweisen. Organisation, Gesetz und Regel, die beiden letzteren freilich oft und gerade in den entscheidenden Fragen tatsächlicher Normativität beraubt, wurden zum Vehikel des revolutionären Kulturgedankens.

(Dahm 1986: 56)

Schon vor der Schaffung der Reichskulturkammer haben die Nationalsozialisten aktiv in die Kulturpolitik eingegriffen, insbesondere in Form von terroristischen Aktionen und dem Vertreiben unliebsamer Personen aus dem Kulturbetrieb. Militante Aufrufe und Störaktionen gegen „Kulturbolschewismus“ und „entartete Kunst“ werden auch vom „Kampfbund für deutsche Kultur“ unter Alfred Rosenberg organisiert, der außerdem auch die Diffamierung jüdischer Künstler und fördert die Besetzung kultureller Posten durch Parteimitglieder bzw. -sympathisanten (vgl. Fulfs 1995: 37 f). Bei diesen weitgehend unkoordinierten Aktionen zeigt sich das junge Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda auffallend zurückhaltend (vgl. Dahm 1986: 58), die Gründung der Reichskulturkammer bedeutet nun jedoch den Versuch „einer systematischen und rechtsförmigen Kulturpolitik“ (ebda: 57).

Dem „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“ wird die Tätigkeit des Reichsdramaturgen eingegliedert. Rainer¹³ Schlösser, der gleichzeitig von 1935-1938 auch Präsident der Theaterkammer ist, bekleidet dieses Amt von seiner Schaffung bis zum Ende des Dritten Reiches 1945. Ihm unterliegt die Gestaltung bzw. Korrektur der Spielpläne in den Bereichen Sprechtheater, Oper und Operette (vgl. Fulfs 1995: 39 f). Schlösser arbeitet dort nicht direkt mit Goebbels zusammen, korrespondiert wird über die geschäftsführenden Staatssekretäre des Propagandaministeriums und nur selten mit dem Ministerbüro. Die Reichsdramaturgie ist eine verhältnismäßig kleine Abteilung des Propagandaministeriums, zu Beginn hat Schlösser überhaupt nur zwei Mitarbeiter. Mit der Zeit werden die Verantwortungen für die verschiedenen Wirkungsbereiche der „Reichsdramaturgie“ unter den Referenten aufgeteilt, so wechselt Fritz Chlodwig Lange 1937 von der Reichstheaterkammer in die Reichsdramaturgie ist dort als Opern- und Operettenreferent für den Bereich Musiktheater verantwortlich (vgl. von Haken 2007: 12 ff). „Zensur als solche, das sei

¹³ Bei Fulfs (1995: 40) fälschlicherweise „Reiner Schlösser“ geschrieben, bei Siedhoff (2012: 50) gar in „Jürgen Schlösser“ umbenannt.

nachdrücklich vermerkt, existierte de iure nicht — wohl aber de facto“ (Haider-Pregler 1971: 208).

Otto Laubinger, Präsident der Reichstheaterkammer, schreibt 1933 über *Die Aufgaben der Reichsdramaturgen*:

In gemeinsamer Arbeit mit allen Befähigten hat er das Theater von der liberalen Willkür der Vergangenheit zu lösen, wobei er, wie sich erweisen wird, kaum nötig haben dürfte, in einem ihm vielfach unterstellten diktatorischen Sinn vorzugehen. Dazu schätzen wir die innere Bereitschaft des neuen deutschen Menschen viel zu hoch ein!

Über die Arbeitsweise der Reichsdramaturgie und Schlössers urteilt Boris von Haken (2007: 15):

Hauptmerkmal der Reichsdramaturgie war (...) nicht eine durch gesetzliche Grundlage abgesicherte Verwaltungstätigkeit, sondern die nationalsozialistische Menschenführung. Die Maßnahmen Rainer Schlössers waren so ausgerichtet, daß er nach Möglichkeit nicht als zentraler Administrator und oberster Zensor in Erscheinung treten mußte. Obwohl er im Propagandaministerium ein staatliches Amt ausübte, betrieb Schlösser damit die Methoden der propagandistischen Mobilisierung, die in der NS-Partei zu den Kernelementen der Politik gehörten. Statt durch bloßes Kommandieren sollten die gewünschten Ziele durch Eigeninitiative der Untergebenen erreicht werden.

Als Beispiel nennt von Haken (ebda: 15 f) den Fall Rudolf Lothar: Der jüdische Librettist der Oper *Tiefland* pocht 1937 auf sein Recht, dass das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg auf Plakaten, Programmheften etc. seinen Namen nicht verschweigen darf, wie es sich bei Stücken mit jüdischen Librettisten eingebürgert hat. Er verklagt den Verlag des Bühnenwerks und droht, bei Nicht-Einhaltung seines Namensrechtes alle Aufführungen des Werkes gerichtlich verbieten zu lassen. Die Theaterleitung zeigt sich kompromisslos, die Vereinigung der Bühnenverleger wittert gar eine jüdische Verschwörung. Sie richtet eine Anfrage an Schlösser, um Konflikte dieser Art in Zukunft zu vermeiden. Schlösser entscheidet folgendermaßen: Die Publikation der Namen „nichtarischer“ Librettisten soll in Zukunft gestattet sein, sofern die Aufführung durch das Propagandaministerium in Vorfeld erlaubt wurde. Dadurch wird das geltende Namensrecht eingehalten, Schlösser erhofft sich aber mehr, nämlich eine erzieherische Wirkung: Durch die Nennung der jüdischen Namen soll bei den Theaterleitungen ein Bewusstsein dafür geschaffen werden, wie viele Stücke mit „nichtarischer“ Beteiligung sie eigentlich immer noch auf den Spielplan setzen. Goebbels genehmigt den Vorschlag, die Entscheidung wird der Vereinigung der Bühnenverleger und der Reichstheaterkammer vorgelegt. Zu einer flächendeckenden Umsetzung dieser Regelung

kommt es allerdings nicht, das Verschweigen der „nichtarischen“ Librettisten bleibt weiterhin Praxis.

1936 erscheint die Anordnung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda über Kunstkritik, durch welche die Kunstkritik (somit auch die Theaterkritik) gesetzlich verboten wird. Stattdessen darf nur noch eine nationalsozialistische „Kunstbetrachtung“ durchgeführt werden (vgl. Wulf 1989: 87). Somit wird auch die Kunstkritik vollständig von der Politik gesteuert.

Neben Goebbels und Schlösser üben aber auch andere Politiker Einfluss auf die Kulturpolitik aus. Zu Beginn handelt es sich dabei insbesondere um Alfred Rosenberg mit seinem „Kampfbund für deutsche Kultur“, welche schließlich in Robert Leys „NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude“ eingeht (vgl. Rischbieter 2000: 29 ff). Rosenberg bleibt aber als „Beauftragter des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ weiterhin einflussreich (vgl. Fulfs 1995: 39). Ein anderer Machtfaktor in der Kulturpolitik ist der preußische Ministerpräsident Hermann Göring: Er entzieht „seine“ preußischen Theater (Berliner Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, die früheren Hofoper in Kassel, Hannover und Wiesbaden sowie die Staatsoper Unter den Linden) dem Einfluss Goebbels‘ und des Propagandaministeriums, er sichert sich die Entscheidungsmacht über Personal- und Zensurfragen (vgl. ebda: 41). Kulturpolitische Maßnahmen können aber auch von ganz unerwarteter Seite kommen: Die Operette *Der Fidele Bauer* von Leo Fall wird etwa vom Reichsinnenminister für Ernährung und Landwirtschaft, Richard Walther Darré, verboten, da er darin den Bauernstand verunglimpft sieht (vgl. ebda: 74).

1938 nimmt die „Reichsmusikstelle“ ihre Arbeit auf, 1940 geht daraus die „Reichsstelle für Musikbearbeitungen“ hervor. Unter der Leitung von Hans-Joachim Moser ist diese für die Bearbeitung jener Operetten verantwortlich, die aus rassistischen oder inhaltlichen Gründen nicht der NS-Ideologie entsprechen, jedoch aufgrund ihrer großen Bekanntheit nicht gänzlich vom Spielplan gestrichen werden sollen. Hier kommt es zu Anpassungen der Stücke an die NS-Ideologie (genaueres dazu im Kapitel „6.2.5. Dramaturgische Konsequenzen für die Operette“), aber auch zu Geschichtsfälschungen: So wird etwa Johann Strauß‘ Familiengeschichte „arisiert“, indem seine Taufurkunde gefälscht und sein ostjüdischer Großvater verschwiegen wird (vgl. ebda: 71).

Neben diesen institutionellen Zensurstellen bzw. -posten gibt es aber noch ein Instrument der kulturpolitischen Lenkung: Subventionierung. Unter der Leitung Schlössers entsteht ab 1934

Schritt für Schritt ein neues Subventionswesen. Zuerst werden nur die Grenzlandtheater mit Subventionen bedacht, später werden jedoch immer mehr Ausnahmen gemacht. Nach den Stadttheatern werden auch Staatstheater, also Theater im Besitze der Länder, in das Subventionssystem miteinbezogen und die flächendeckende Subventionierung der Theater beginnt. Das Propagandaministerium finanziert sich vor allem aus Rundfunkgebühren. Da mit der Zeit immer mehr Deutsche den Rundfunk nutzen, steigen auch die Zahlungen des Ministeriums an die Kulturstätten, und beinahe bis zum Ende des Krieges sind die Theater des Deutschen Reiches gut ausfinanziert (vgl. von Haken 2007: 69 ff). Mit den Zahlungen sind aber auch eine Reihe von Auflagen verbunden: So müssen die Eintrittspreise den Vorschriften der Reichstheaterkammer entsprechen und der Spielplan muss von der Reichsdramaturgie genehmigt sein, welcher auch ein Sach- und Finanzbericht vorzulegen ist. In einigen Fällen ist die Auszahlung der Subvention auch an ganz konkrete Entscheidungen gebunden: So wird dem Grenzlandtheater Trier 1935 eine erhöhte Subventionszahlung in Aussicht gestellt, sofern ein Protégé Schlössers als neuer Intendant bestellt wird (vgl. ebda: 72 f).

Zusammengefasst gilt für die nationalsozialistische Kulturpolitik in Bezug auf das (Operetten-)Theater:

- Der Kulturbetrieb unterliegt dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter Joseph Goebbels.
- Durch die Schaffung des Reichskulturkammersystems ist die vollständige Kontrolle des Kulturbetriebs und der Kulturtreibenden möglich. Die Nicht-Aufnahme in die entsprechende Kammer bedeutet für den Künstler faktisch Berufsverbot.
- Die Stück- und Spielplanzensur obliegt der Reichsdramaturgie unter Rainer Schlösser. Diese arbeitet selbstständig, holt sich aber fallweise Bestätigung durch das Propagandaministerium.
- Aber auch andere Politiker haben Einfluss auf kulturpolitische Entscheidungen, die Kompetenzbereiche sind nicht klar aufgeteilt.
- Die Auszahlung bzw. Verweigerung von Subventionen bedeutet eine weitere politische Beeinflussung der Kulturbetriebe.
- Grundsätzlich gibt es jedoch kaum klare Richtlinien. Schlösser baut auf den voraussetzenden Gehorsam der Theaterleitungen. Bei unklaren Fragen (z.B. in Bezug auf jüdische Librettisten) wenden sich die Theaterdirektoren direkt an die Reichsdramaturgie, die von Fall zu Fall entscheidet.
- De jure gibt es keine Zensur, wohl aber de facto.

5.1. Die Situation in Österreich

In Österreich setzt die nationalsozialistische Kulturpolitik mit dem sogenannten „Anschluss“, also im März 1938 und somit drei Jahre später als in Deutschland, ein. Daher erweist sich Österreich aufgrund der Zugehörigkeit zur deutschen Sprachgemeinschaft als attraktives Exilland für Operettenschaffende aus dem Deutschen Reich und oftmals als erste Station auf einer Flucht mit vielen Etappen (vgl. Dompke 2005: 373). Es gibt auch im österreichischen Ständestaat (illegale) Nationalsozialisten, sie haben jedoch kein kulturpolitisches Konzept, ihre Eingriffe in das österreichische Kulturleben sind vor allem rassistisch-motivierte Angriffe auf kulturell tätige Personen. 1935 gründet die in Österreich illegale NSDAP das „Landeskulturamt der NSDAP in Österreich“, dessen Leiter Leopold Hermann Stuppäck eine Reihe legaler und nicht legaler Künstlervereinigungen wie den „Bund deutscher Schriftsteller“, den „Bund deutscher Maler“, „Verein deutsche Bühne“ etc. einrichtet. Aus diesen wird 1938, als die „jüdische“ Belegschaft von einem Tag auf den anderen aus den Kulturstätten verbannt wird, Personal für die freigewordenen Posten rekrutiert (vgl. Rathkolb 1991: 44 ff). Der Schwerpunkt liegt auch hier mehr auf der antisemitischen Personalpolitik als auf den Inhalten: Zwar werden christlich-konservative Tendenzen durch nationalsozialistische ersetzt, grundsätzlich bleiben aber die bürgerlichen Hochkultur- bzw. Unterhaltungsformen des Ständestaats präsent. Oliver Rathkolb (ebda: 48) nennt die Vorgänge in Österreich eine „Reduktion nationalsozialistischer Kulturpolitik auf brutale Postenrequirierung“, bei welcher sich die Österreicher, die sich durchaus Machtkämpfe und Stärkemessen mit Berlin leisten¹⁴ und viele Anordnungen nur mit Widersprüchen oder Verzögerung übernehmen, sogar als noch aggressiver als die Deutschen erweisen: Noch vor dem Einmarsch deutscher Truppen setzt Stuppäck etwa den Leiter des Burgtheaters, Hermann Röbbling, ab und ersetzt ihn durch einen Wiener NSDAP-Funktionär. Dies führt zu Missstimmung mit den Deutschen, denn Röbbling ist weder Jude noch jemals durch eine anti-nationalsozialistische Haltung aufgefallen, vor allem aber will Goebbels solche Personalentscheidungen¹⁵ eigenhändig fällen und verbittet sich jedwede Eigeninitiative (vgl. ebda: 52 f). Die „rassischen“ Bestimmungen werden noch vor formeller Einführung des Reichskulturkammergesetzes vorweggenommen, Widerstand nur in Einzelfällen geleistet. Im Großen und Ganzen kann das

¹⁴ So beklagt ein Beamter des Propagandaministeriums eine Kompetenzüberschreitung der Stadt Wien, deren Mitarbeiter vor Theateraufführungen nicht nur wie vereinbart Brandschutzmaßnahmen treffen, sondern auch Zensur üben, z.B. bei der Generalprobe Couplet-Texte beanstanden (vgl. Rathkolb 1991: 63).

¹⁵ Dabei bevorzugt Goebbels Reichsdeutsche in den hohen Positionen, Österreicher scheinen hier auch dann nicht sein vollstes Vertrauen zu genießen, wenn sie langjährige Mitglieder der verbotenen nationalsozialistischen Bewegung im Ständestaat gewesen sind (vgl. Rathkolb 1991: 53; 60).

Reichskulturkammergesetz reibungslos übernommen werden und gilt in Österreich ab Juni 1938 (vgl. Rathkolb 1991: 56 f).

1940 wird Baldur von Schirach Reichsstatthalter in Wien. Sein ehrgeiziger Plan lautet, Wien zur Kulturhauptstadt des Deutschen Reiches zu machen. Obwohl weder Goebbels noch Hitler besonders begeistert davon sind und Wien eigentlich lieber in der Bedeutungslosigkeit versunken sehen würden, gestehen sie Schirach das von ihm geforderte hohe Kulturbudget zu – die Kultur wird zunehmend wichtig, um die Kriegsmoral hochzuhalten. Schirach schafft viele Kulturinitiativen, von neuen Literaturpreisen bis hin zu Musik- und Theaterfestivals, die selbstverständlich vor allem den Mitgliedern der Partei dienen. Damit macht Schirach sich aber keine Freunde in Berlin. Hitler und Goebbels fürchten, durch die Kulturinitiativen solle eine Art zweite Hauptstadt gebildet werden. Außerdem sind sie teilweise auch ideologisch mit Schirachs Entscheidungen nicht einverstanden.

Grundsätzlich hielt sich Schirach an den ideologischen Rahmen, versuchte ihn aber bis zum Äußersten auszunützen, scheute keine innerparteiliche Auseinandersetzung und war daher in Randbereichen durchaus verwundbar.

(ebda: 74)

Diese Haltung Schirachs ist aber nicht primär als „Widerstand“ gegen die Führungsriege in Berlin zu verstehen, sondern viel mehr als Festigung seines eigenen Machtbereichs mit Hilfe der Kulturpolitik.

Schirach belebt die „klassischen österreichischen Kulturtraditionen“ (ebda: 76) wieder. Rathkolb (vgl. ebda: 76 ff) argumentiert, dass die Auswirkungen davon bis weit in die Nachkriegszeit hinein zu spüren sind: Um das Kriegstrauma zu verdrängen, stützen sich die Österreicher auf diese konservative, „alt-österreichische“ Hochkultur und unterbinden jede Selbstreflektion. Nationalsozialismus, so scheint es nun, sei ein rein „preußisch-deutsches“ Problem, an dem der durchschnittliche Österreicher keinerlei Anteil hat. Künstler werden auch nach 1945 weiterengagiert, ohne dass ihre Wirkungszeit zur Zeit des Nationalsozialismus beachtet und bewertet wird.

6. Die Operette im Nationalsozialismus

6.1. Die Kultur in der nationalsozialistischen Ideologie

Wiewohl mittels der ihr eigenen Radikalität inhaltliche Originalität für sich einfordernd, liegen den rassistischen, antisemitischen wie auch generell kulturfeindlichen Einstellungen der nationalsozialistischen Bewegung mitnichten ideologische Innovationen zu Grunde.

(Kauffmann 2016 a: 29)

Die nationalsozialistische Weltanschauung ist ein „Ideenkonglomerat, das nur von den Vorstellungen, Leitbildern, Sentiments und Ressentiments her zu verstehen ist, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Massengeschmack und die geistige Welt des deutschen Bürgertums geprägt haben“ (Odenwald 2006: 12). Die nationalsozialistische Ideologie hat ihre Wurzeln im völkischen¹⁶ Denken des 19. Jahrhunderts, welches wiederum in die romantische Bewegung zurückreicht. Als Gegenbewegung zur Aufklärung betont die Romantik das Irrationale und Emotionale, in Deutschland bildet sich ein Nationalgefühl heraus, das vor allem auf sprachlichen, aber auch auf historischen und kulturellen Gemeinsamkeiten aller „Deutschen“ beruht. Die Feldzüge Napoleons stärken das Zusammenhaltgefühl noch, allerdings führt weder der Wiener Kongress 1815 noch die Märzrevolution 1848 zur erhofften deutschen Einigung. In Folge der fehlenden „Staatsnation“ aller Deutscher erlangt die „deutsche Kulturnation“ einen besonderen Stellenwert: Die deutsche sollte die romanische als führende Kultur ablösen (vgl. ebda: 12 f). In diesem Geistesklima wird der aufkommende Rassismus begeistert aufgenommen: Der weiße „Arier“ ist den rassistischen Theorien nach der schwarzen und der asiatischen „Rasse“ weitaus überlegen. Eine besondere Rolle kommt hierbei den Juden zu: Durch das rassistische Denken werden sie immer weniger als Religionsgemeinschaft, sondern zunehmend als „rassische“ Minderheit betrachtet.

In Richard Wagners Abhandlung *Das Judenthum in der Musik* (1850 erstmals unter dem Pseudonym K. Freigedank in einer Zeitschrift erschienen, 1869 in leicht überarbeiteter Version als selbstständige Publikation) heißt es:

In der Religion sind uns die Juden längst keine hassenswürdigen Feinde mehr, – Dank allen Denen, welche innerhalb der christlichen Religion selbst den Volkshaß auf sich gezogen haben! In der reinen Politik sind wir mit den Juden nie in wirklichen Conflict gerathen; wir gönnten ihnen selbst die Errichtung eines jerusalemischen Reiches, und hatten in dieser

¹⁶ „Schon vordergründig ist bemerkenswert, dass es sich bei dem Adjektiv ‚völkisch‘ um nichts anderes handelt als um eine in ‚sprachpuristischer Absicht‘ vorgenommenen Eindeutschung des Wortes ‚national‘ (...)“ (Odenwald 2006: 13).

Beziehung eher zu bedauern, daß Herr v. Rothschild zu geistreich war, um sich zum König der Juden zu machen, wogegen er bekanntlich es vorzog, ‚der Jude der Könige‘ zu bleiben. Anders verhält es sich da, wo die Politik zur Frage der Gesellschaft wird (...).

Hier treffen wir denn auf den Punkt, der unsrem Vorhaben uns näher bringt: wir haben uns das unwillkürlich Abstoßende, welches die Persönlichkeit und das Wesen der Juden für uns hat, zu erklären, um diese instinctmäßige Abneigung zu rechtfertigen, von welcher wir doch deutlich erkennen, daß sie stärker und überwiegender ist, als unser bewußter Eifer, dieser Abneigung uns zu entledigen. Noch jetzt belügen wir uns in dieser Beziehung nur absichtlich, wenn wir es für verpönt und unsittlich halten zu müssen glauben, unsren natürlichen Widerwillen gegen jüdisches Wesen öffentlich kundzugeben.

Dass Wagner den Aufsatz 1850 noch unter Pseudonym verfasst, neunzehn Jahre später jedoch unter seinem Klarnamen publiziert, zeigt deutlich, wieviel der Antisemitismus in dieser Zeit an „Salonfähigkeit“ gewonnen hat. Noch 1869 beschwert Wagner sich über die vorherrschende liberale Geisteshaltung (heute würde wohl von „political correctness“ die Rede sein), jedoch scheint es kein größeres Problem mehr darzustellen, als angesehener Künstler antisemitische Pamphlete zu veröffentlichen.

Durch politische Ereignisse werden die antisemitischen Tendenzen großer Teile der Bevölkerung noch gestärkt. Die Euphorie über die deutsche Einigung 1871 wird bald durch den Gründerkrach und die Wirtschaftskrise 1873 beendet. In Pamphleten und Zeitungsartikeln werden unverhohlen die Juden dafür verantwortlich gemacht, 1875 ist Antisemitismus ein Thema in allen großen Parteien. Riskante Finanzgeschäfte, liberale Weltanschauung und Judentum werden miteinander in Verbindung gebracht, gleichzeitig aber werden auch Marxismus und Internationalismus als das Produkt jüdischer Machenschaften angesehen. Immer mehr Publikationen setzen sich mit der „Judenfrage“ auseinander. Bis zum Ersten Weltkrieg sind der Antisemitismus und der Nationalismus fixe Bestandteile der deutschen politischen, aber auch kulturellen Landschaft: Antisemitische Romane (z.B. *Soll und Haben* von Gustav Freytag, *Hungerpastor* von Wilhelm Raabe) erscheinen, Wilhelm Buschs satirische Bildgeschichten enthalten antisemitische Karikaturen, sogar Schulbücher sind voller antisemitischer Vorurteile (vgl. Odenwald 2006: 14 ff).

Ähnliche Entwicklungen sind auch in der Donaumonarchie, der Heimat Adolf Hitlers, zu beobachten: Eine genaue Analyse der völkischen und antisemitischen Strömungen und „Vordenker“ (deren bekanntesten Vertreter der Wiener Bürgermeister Karl Lueger sowie Georg Schönerer sind) sowie ihr Einfluss auf den jungen Hitler erbringt Brigitte Hamann in *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators* (1996).

Weder in Deutschland noch in Österreich ist die nationalsozialistische Ideologie etwas grundsätzlich „Neues“, viel mehr ist sie eine eklektische Zusammenstellung und

Radikalisierung verschiedener Ideen des 19. Jahrhunderts, was die breite Aufnahme in der Bevölkerung erklärt.

Des Weiteren stellt Odenwald (2006: 37) zur nationalsozialistischen Ideologie fest:

Für die nationalsozialistische Weltanschauung war insgesamt kennzeichnend, dass sie vor allem eine „Abwehrideologie“ darstellte, bei der nur die Negationen relativ konkret und klar fixiert waren. So erklärte Hitler, die „nationalsozialistische Idee als Weltanschauung fuße auf „drei fundamentalen Überzeugungen“: Sie sei „antiinternational“, „antidemokratisch“ und „antipazifistisch“.

Sie ist geprägt von Kulturpessimismus: Die zeitgenössische Kunst ab der Jahrhundertwende sei verdorben, eine Brutstätte des Lasters, mache sich noch dazu über die Errungenschaften der „alten Meister“ lustig und untergrabe die Autorität des Staates. Schuld daran seien, natürlich, die Juden (vgl. ebda: 38 f). Oder, wie es Georg Bollenbeck (1999: 299) treffend ausdrückt: „Die Nationalsozialisten wissen nicht genau, was sie wollen, aber sie wissen ziemlich genau, was sie nicht wollen.“

All das, was sie nicht wollen, wird unter dem Namen „Kulturbolschewismus“ zusammengefasst: Der in den 1920er Jahren aufkommende Begriff richtet sich ursprünglich gegen die „Entwürdigung“ des Menschen durch die Zweckmäßigkeit der Bauhaus-Architektur, wird jedoch auf immer mehr Gebiete der sozialkritischen, modernen Kunstszene der Weimarer Republik ausgeweitet. Von den Nationalsozialisten wird der Begriff gezielt eingesetzt, um die konservativen Teile der Bevölkerung für sich zu vereinnahmen: Ressentiments der breiten Bevölkerung gegen den Kommunismus werden genutzt und Ängste auch gegen „Internationalismus“, sexuelle Befreiung und die jüdische Bevölkerung geschürt (vgl. Endlich 2000: 1809). Der Begriff führt dazu, dass ein eigentlich ästhetischer Diskurs politisiert wird: Der Bevölkerung wird eine Bedrohung ihrer Kultur suggeriert, die der Führer sodann beseitigen kann (vgl. Kaufmann 2006 a: 32 f).

Die Definition von Kulturbolschewismus bleibt, wie so vieles in der nationalsozialistischen Ideologie, äußerst unkonkret und assoziativ. Kulturpolitische Urteile und Entscheidungen sind oft vom persönlichen Geschmack der verantwortlichen Politiker abhängig, weniger von festgeschriebenen Regeln.

6.2. Die Operette in der nationalsozialistischen Ideologie

Die nationalsozialistische Herrschaft zwischen 1933 und 1945 sorgte gezielt für die nachhaltige Marginalisierung und teilweise Vernichtung von populärer Kultur in Deutschland sowie ab 1938 auch in anderen Teilen Europas. Nicht nur abstrakte Werte wurden dadurch gestört und zerstört. Sondern ganz konkret wurden Vertreter der populären Kultur diskriminiert, verfolgt und umgebracht. Mit erheblichen Nachwirkungen wurde dabei eine angeblich hochwertige, reine, ernste und heilige Kunst herbeifantasiert, die selbstverständlich jene im nationalsozialistischen Sinn war. Jene Teile der populären Kultur, die man nicht verlieren wollte, wurden deshalb adaptiert und teilweise zur Unkenntlichkeit pervertiert – etwa die Operette.

(David 2016)

Dem Genre der Operette als Inbegriff der kommerziellen Unterhaltungsmusik stehen die Nationalsozialisten wenig wohlwollend gegenüber. Das ist nicht ausschließlich durch die nationalsozialistische Ideologie zu erklären:

Ein sich aus den kommerziellen Gründen konstituierendes, funktional nach dem Geschmack des es erhaltenden Publikum verformendes und anpassendes Genre ist im Umkehrschluss anfällig für pauschalisierte negative Geschmacksurteile, auch abseits des einschlägigen nationalsozialistischen Diskurses.

(Kaufmann 2016 a: 33)

Schon Anfang des 20. Jahrhunderts gibt es viele Stimmen, die das Operettengenre verurteilen. Bereits ab der Etablierung der Gattung im 19. Jahrhundert entbrennt eine publizistische Debatte, die bis in die frühen 30er Jahre andauert und von den Nationalsozialisten beendet wird (vgl. Linhardt 2001: 3f). Im 20. Jahrhundert stehen vor allem die vorhersehbare Handlung, die vielen Tanzeinlagen und der Verzicht auf musikalische Komplexität zugunsten von eingängigen Schlagern in der Kritik. Der Operette als Massenunterhaltungsmedium wird ein schädlicher Einfluss auf die Kultur nachgesagt (vgl. ebda: 213 f). Im *Neuen Wiener Journal* erscheint etwa 1910 ein anonymer Artikel unter dem Titel *Die Wiener Operettenpest*. Nachdem der Autor das musikalische Unterhaltungstheater der Vergangenheit anerkennt, schreibt er über die Wiener Operette:

In Wien aber ist man in einen Sumpf geraten. Die Wiener Operette ist das „Dritte Geschlecht“ der Kunst. Es ist der Schwatz des Alltags, der hier Anleihen beim Erhabenen macht, und es entstanden in der Wiener Operette Mißgeburten von Schmutz und Rührung, von Laszivität und Sentiment. (...) Verderblich wirbt die Obszönität der Texte durch ihre Absicht, animalisches Behagen zu erregen. Das Publikum erliegt diesem faulen Zauber des Wiener Walzers wie einem Verhängnis.

(Anonym 1910)

Die Frage, wie ein „Volkstheater“ für die durch Industrialisierung und Urbanisierung veränderte breite Masse der Bevölkerung auszusehen habe, beschäftigt viele Publizisten des

frühen 19. Jahrhunderts. In konservativ-deutschnationalen Kreisen klingen bereits damals oft antisemitische Töne an (vgl. Linhardt 2001: 214 f).

Das heißt, dass die Nationalsozialisten auch bei der Bewertung der Gattung Operette auf eine gewisse Tradition aufbauen können. Kauffmann (2016 a: 13 ff) unterteilt die Ressentiments der Nationalsozialisten gegen die Operette in ästhetisch dominierte (dramaturgische und musikästhetische) und in rassistisch dominierte Ressentiments. Hier sollen diese kurze zusammengefasst werden.

6.2.1. Dramaturgische Ressentiments

Unterhaltendes Musiktheater in Form von potentiell sozialkritischen „Offenbachiaden“, also als „kritisches Instrument statt ‚Stütze der Gesellschaft‘“ (Kauffmann 2016 a: 34) ist unerwünscht, so wie der Nationalsozialismus grundsätzlich dem Intellekt gegenüber feindlich eingestellt ist.

Aber auch die vordergründig harmlosen Feier- und Ballszenen, die beinahe einen festen Bestandteil im Operettengenre darstellen, lassen sich mit der nationalsozialistischen Führungsidee nicht vereinen: Die Figuren, die es mit der Moral häufig nicht so genau nehmen, lassen sich willentlich von Walzer und Champagner berauschen, sie sind einem nationalsozialistischen „Missionsgedanken“ also nicht zugänglich (vgl. Grünberg 1984: 233). Einen besonderen Dorn im Auge der NS-Ideologen stellen aber auch die Revueoperetten der Weimarer Republik dar, sowie alle in der Zwischenkriegszeit entstandenen Ästhetiken überhaupt verurteilt werden. Diese Ablehnung ist auch der Sexualfeindlichkeit der Nationalsozialisten geschuldet. Tatsächlich führt die vorübergehende Abschaffung der Zensur zu einer Hochblüte der erotisch-aufgeladenen Kunst, so feiern etwa Nacktrevuen große Erfolge (vgl. Kauffmann 2016 a: 37). Auch die bereits besprochenen Revueoperetten Charells erfreuen sich größter Beliebtheit. Dass Charell (wie Offenbach) Jude ist, scheint Zufall, wird aber von den Nationalsozialisten instrumentalisiert. Sexuelle Freizügigkeit, Kapitalismus, Intellekt und Judentum werden in Zusammenhang gebracht, wodurch dramaturgische und rassistische Ressentiments durchmischt werden.

6.2.2. Musikästhetische Ressentiments

„Vergeblich sucht man nach Angriffen, die sich gegen die musikalische Ausgestaltung dieser Werke richten“ behauptet Grünberg (1984: 233). Das begründet sie damit, dass sich das Deutschtum in der Musik (wie viele andere Kulturideale der Nationalsozialisten) nur ex negativo formulieren lässt, es somit keine nationalsozialistische Musikästhetik im engeren Sinne gibt. Dadurch reicht es bei vielen Werken schon, nur den Text umzudichten, um sie der Ideologie anzugleichen, während die Musik unverändert bleibt (vgl. ebda: 233 f).

Diese Ansicht greift jedoch zu kurz, denn auch die Ablehnung von bestimmten musikalischen Ästhetiken führt zum Verschwinden gewisser Operetten von den nationalsozialistischen Bühnen.

Wie Linhardt (vgl. 2001: 214) darlegt, wird die Operette bereits ab 1900 eindeutig als U-Musik klassifiziert und somit von der ernstzunehmenden E-Musik unterschieden. In diesem Licht scheint die Operette nun als die musikalisch weniger komplexe, handwerklich schlechter gemachte „kleine Schwester“ der Oper – „eine Schlussfolgerung, welche wiederum als Indikator mangelnder schöpferischer Potenz einschlägig tätiger Künstler gedeutet zu werden vermochte“ (Kauffmann 2016 a: 39). Der Vorwurf jener „mangelnden schöpferischen Potenz“ wird sofort mit rassistischen Ressentiments verbunden.

Wir messen mit den Maßstäben unserer Rasse, und dann kommen wir allerdings zu dem Ergebnis, daß der Jude unschöpferisch ist und daß er auf dem Gebiet der Musik lediglich nachahmend zu einer gewissen handwerklichen Fertigkeit vordringen kann.

(Stengel; Gerigk 1940: 7)

Der von Quissek (2012: 53 f) beschriebene „Collagencharakter“ der Operettenmusik wird als mangelnde musikalische Originalität der Schöpfer angesehen. Besondere Ressentiments bestehen gegenüber Stücken, bei denen ältere Musikstücke aufgegriffen und „operettentauglich“ gemacht worden sind, wie etwa die Erfolgsoperette *Dreimäderlhaus* von Heinrich Berté, in der der Komponist Franz Schubert eine zentrale Rolle spielt und seine Kompositionen in bearbeiteter Form erklingen. Diese „Verniedlichung“ und „Verballhornung“, so befürchtet die Reichsdramaturgie, würde dem unkundigen Publikum die Originalwerke von Schubert für immer unzugänglich machen (vgl. Clarke 2011 b: 150). Auch die Vermischung von traditioneller Nationalmusik und „modernen“, amerikanischen Rhythmen gilt als „Entartung“. Da beinahe ausnahmslos alle Operetten der 1920er Jahre Foxtrotts, Charlestons, Tangos etc. beinhalten, fällt dem Nationalsozialismus ein großer Teil des Operetten-Repertoires schon allein aus musikästhetischen Aspekten zum Opfer (vgl.

Clarke 2011 b: 150). Die Eliminierung von Jazz-Elementen aus der Operettenmusik wird das ganze Genre nachhaltig prägen, wie am Beispiel des *Weißes Rößl* noch zu sehen sein wird.

6.2.3. Rassistisch bedingte Ressentiments gegen die Gattung der Operette

Bis heute wird der jüdische Einfluss auf die Gattung der Operette betont. Jedoch muss dabei bedacht werden, dass sich nicht alle, die laut den Rassegesetzen der Nationalsozialisten als Juden gelten, auch selbst als solche wahrgenommen haben.

Die pauschale Reklamation eines „jüdisch dominierten“ Operettenbetriebs erscheint entsprechend einer heutigen Diskussion kaum angemessen, prolongiert vielmehr eine rhetorische Diffamierungsstrategie, deren Aufklärung sie sich eigentlich verpflichtet sehen muss. Ferner ist zu unterscheiden zwischen dem Ressentiment der Nationalsozialisten gegen die vermeintlich ‚jüdischen‘ Ursprünge der Gattung sowie die Verunglimpfung ihrer späteren Ausprägung. Ersterer Komplex ist dabei untrennbar verbunden mit Jacques Offenbach, dessen Künstlerpersönlichkeit prädestiniert war, im antisemitischen Diskurs multiple Ressentiments, antisemitische wie auslandsfeindliche, zu vereinen (...).

(Kauffmann 2016 a: 48 f)

Hinzu kommt, dass auch die Nationalsozialisten selbst in manchen Fällen unsicher sind, welche Personen ihren Kategorien nach als „Jude“ bzw. als „Arier“ zu bezeichnen ist. Das führt zu teilweise skurril anmutenden Fällen (vgl. Odenwald 2006: 245 f): So wird etwa Ralph Benatzky in einer nationalsozialistischen Zeitung als Jude bezeichnet. Daraufhin lässt er über seinen Verlag ausrichten, dass er Arier sei und sein Ariernachweis in der Schweiz zur Einsicht zur Verfügung stehe. Vor diese Tatsache gestellt, werden von einer anderen Zeitung aber sofort pseudo-ästhetische Vorbehalte gegen Benatzky ins Treffen geführt:

Man täuscht sich, wenn man annimmt, daß lediglich der Umstand, ein Komponist sei Jude, uns dazu zwingt, ihn zu bekämpfen. Der Judensöldling und der, welcher im jüdischen Geist wandelt und bestrebt ist, deutsche Kultur zu verfälschen, wird von uns noch schärfer bekämpft, als der Jude selbst. Herr Benatzky hat für seine Machwerke von der nationalsozialistischen Revolution keine Gnade zu erwarten.

(ck. 1933: 4)

Eine wichtige Grundlage der antisemitischen Ressentiments gegen die Operette ist die Bewertung Jacques Offenbachs, die sich deutlich vom Konsens früherer, intellektueller Operettenressentiments unterscheidet. So schreibt etwa Karl Kraus noch (1908/09) in deutlicher Anspielung auf Lehár:

Man bedenke, daß die charmante Pracht einer Offenbachschen Welt versunken ist, und daß sie einst mit allen ihren Wundern nicht entfernt das Entzücken verbreitet hat, das heute ein bosniakischer Gassenhauer findet, den ein Musikfeldweibel geschickt instrumentiert (...).

Und Elisabeth Förster-Nietzsche (1910) antwortet auf eine Rundfrage der Zeitung „Die Zeit“ unter dem Titel „Für und gegen die Operette“:

Ich habe eigentlich nur eine schwache Probe der Wiener Operette kennen gelernt, wurde aber dabei sehr lebhaft an das Urteil meines Bruders, der ihr Schlüpfrigkeit und süßliche Sentimentalität vorwarf, erinnert. Auch dachte ich mit einer gewissen Sehnsucht an die geistreiche Buffonerie der Offenbachschen Operetten, die ich mit meinem Bruder gehört habe.

So wird zu Beginn des 19. Jahrhunderts zwar die „schlechte“ Qualität der zeitgenössischen Operetten beklagt, gleichzeitig wird aber Offenbach als Schablone zur Qualitätsbestimmung hergenommen. Die Nationalsozialisten hingegen sehen in Offenbachs Operetten viel mehr den „Anfang allen Übels“, dessen von vornherein niedriges Niveau in der Folge nur noch unterboten wird. In der Person des Komponisten lassen sich außerdem antisemitische und antifranzösische Ressentiments gleichermaßen verfestigen. Die Travestiehaftigkeit der Offenbachiade wird als Beweis für angeblich typisch jüdische Unfähigkeit zur Kreativität und Neuschöpfung gewertet, Offenbach wird als „vermeintlich rassistisch bedingt minderbemittelter Tonsetzer“ (Kauffmann 2016 a: 50) dargestellt. In der Folge kommt es dazu, dass Offenbach in vielen nationalsozialistischen Publikationen zur Operette schlichtweg verschwiegen wird. Im *Lexikon der Juden in der Musik* (Stengel; Gerigk 1940), welches nicht etwa der „Verewigung der jüdischen Erzeugnisse“ (ebda: 8), sondern im Gegenteil als „Handhabe zur schnellsten Ausmerzung aller irrtümlich verbliebenen Reste aus unserem Kultur- und Geistesleben“ (ebda) dienen soll, steht zu Offenbach vermerkt:

Offenbachs Musik, die in den meisten Musikgeschichten als ein Musterbeispiel der Verbindung von Frechheit und Grazie bezeichnet wird, hält sich bei allen melodischen und rhythmischen Reizen durchaus an der Oberfläche. In ihrem überwiegend verzerrend-karikaturistischem Charakter ist sie zweifellos eine Keimzelle der sich seither immer stärker bemerkbar machenden zersetzenden Tendenzen in der Operette, die unter den weit weniger begabten geistigen und rassistischen Nachkommen Offenbachs während der Verfallszeit ihren größten Tiefstand erreichte. Auch für Offenbachs Kunst, die keinen einheitlichen Stilcharakter hat, trifft Richard Wagners Feststellung zu, daß der jüdische Musiker genau so die verschiedenen Formen und Stilarten aller Meister und Zeiten durcheinander wirft (...).

(ebda: 208)

Hinzu kommt, dass zur Zeit der Machtergreifung der Nationalsozialisten tatsächlich viele (nach nationalsozialistischen Rassengesetzen) jüdische Personen im Operettengeschäft tätig sind. So schreibt Schlösser (1934) an Goebbels:

Bei Machtübernahme war die Lage auf dem Operettenmarkt so, daß 80 % der Produktion sowohl musikalisch wie textlich jüdischen Ursprungs war. 10 % war den Komponisten nach

arischen, den Librettisten nach aber ebenfalls jüdischen Ursprungs. Die rein arischen Werke endlich dürften 10 % nicht überstiegen haben.

Kauffmann (vgl. 2016 a: 52 ff) beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern die Operette als genuin „jüdisches“ Genre aufgefasst werden kann, wie es Antisemiten, aber auch Philosemiten oft getan haben. Er kommt jedoch zum Schluss, dass sich die vielen jüdischen Mitarbeiter im Operettenbereich nur selten als Juden im religiösen Sinne verstanden haben, und weder dramaturgisch noch musikalisch manifestiert sich im Operettengenre eine (wie auch immer geartete) jüdische Identität.

6.2.4. Rassistische Ressentiments gegen den Operettenmarkt

Theater sollte nicht mehr „Geschäft“ sein, (...) wie die nun als „kulturbolschewistisch“ verteufelte Ära nach 1918 einst überschrieben war, sondern im Bewußtsein des kulturell-politischen Sendungswillens eine öffentliche Angelegenheit und öffentliche Aufgabe, damit die Kunst, unabhängig von kommerziellen Fragen, wieder zu zentraler Stellung im Volksleben vordringen könnte.

(Haider-Pregler 1971: 207)

Der Erfolg oder Misserfolg einer Operette wird bis 1933 alleine am kommerziellen Erfolg gemessen, d.h. als „gut“ werden jene Stücke gesehen, die viel einbringen, Konkurrenz belebt das Geschäft. Das heterogene Publikum führt zu heterogenen Entwicklungen des Genres, jedoch sind alle Ausformungen immer durch kommerzielle Faktoren geprägt: Das ist für das Genre konstitutiv (vgl. Clarke 2015: 185). Diese Tatsache, gemeinsam mit der Gegebenheit, dass viele Juden am Operettenmarkt tätig sind, bestätigt für die Nationalsozialisten das Klischeebild der geldraffenden Juden.

Auf dem von Meyerbeer und Offenbach so erfolgreich bestrittenen Wege zur Ausbeutung der Kunst als Spekulationsobjekt sind ihre gelehrigen Rassengenossen ihnen in Scharen gefolgt. Denken wir nur an das weite Feld der Unterhaltungsmusik, wo sich diese von keinerlei Geschmacksskrupeln gehemmte jüdische Betriebsamkeit mit am verheerendsten ausgewirkt hat. Die Verzerrung der Operette zu einem Produkt fabrikmäßiger Schablonenarbeit ist ebenso ihr Werk wie die Seuche der modernen Schlagerproduktion, die jahrzehntelang den musikalischen Volksgeschmack vergiftet hat. Es genügt, einige der bekanntesten Namen herauszugreifen, um das absolute Übergewicht des Judentums auf diesem Sondergebiet zu kennzeichnen: [...] Wer kannte sie nicht, diese Monopolbesitzer des internationalen Operettenmarktes? Auch die amerikanischen Juden Gershwin und Irving Berlin, mit deren öden Reißern das deutsche Publikum jahrelang überschwemmt wurden, sollen hier nicht vergessen werden.

(Institut zum Studium der Judenfrage 1939)

Kauffmann (vgl. 2016 a: 57) zeigt die Absurdität der Argumentation auf: Die marktorientierten Produktionsweisen, durch die die Operette als Genre überhaupt erst entstehen konnte, werden als jüdische Machenschaften angeprangert. Durch den Hinweis auf die finanziellen Umsätze wird das Neiddenken der nicht-jüdischen Künstler angestachelt: An die Stelle der vermeintlich künstlerisch wertlosen und moralisch verwerflichen „jüdischen“ Operettenproduktionen soll nun ein gänzlich anderes Genre treten. Die Nationalsozialisten machen „die Operette zu einer gleichgeschalteten, subventionierten Staatskunst (...), die die ideologischen Vorgaben der Regierung spiegelte, nicht die Bedürfnisse der Zuschauer“ (Clarke 2012 b: 147). Die Aussicht auf gute Verdienstmöglichkeiten mag die rassistische Bewertung des Operettenmarktes für viele nicht-jüdische Künstler sehr attraktiv gemacht haben.

6.2.5. Dramaturgische Konsequenzen für die Operette

Da die nationalsozialistische Ideologie grundsätzlich, aber vor allem auch in Hinblick auf die Operette, eher diffus ausfällt, sind auch die Maßnahmen, die ergriffen werden, uneinheitlich. Direkt nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten finden keine großen Umwälzungen am Operettenspielplan statt: Die Theater sind finanziell abhängig von den Einnahmen, die sie aus den Aufführungen beliebter Operetten beziehen. Ein Verbot aller Stücke mit jüdischen Komponisten bzw. jüdischen Librettisten hätte eine ersatzlose Streichung bedeutet: Es sind schlichtweg nicht genug „rein-arische“ Operetten geschrieben worden, um die deutschen Bühnen damit ausreichend zu versorgen (vgl. Kauffmann 2016 a: 59).

Zwar war man sich weitgehend einig darüber, dass Operetten jüdischer Komponisten auf einem mustergültigen deutschen Operettenspielplan nichts zu suchen hätten. Diese Linie wurde jedoch nur gegenüber den Werken Paul Abrahams durchgehalten, die tatsächlich rasch von der Bühne verschwanden.

(Odenwald 2006: 244)

Tatsächlich gelangen Operetten von Emmerich Kálmán oder Oscar Strauß in der Spielzeit 1933/34 nicht weniger oft zur Aufführung als in den Jahren zuvor (vgl. ebda: 244 f).

So werden die ideologischen Interessen in der Anfangszeit zu Gunsten des bestehenden Marktes zurückgeschraubt. Für den Reichsdramaturgen Schlösser ist dies eine „Übergangszeit“: Das, natürlich über die Jahre hinweg von der jüdischen Presse beeinflusste, Publikum verlange zwar noch nach diesen „jüdischen“ Operetten, jedoch soll die Aufführung dieser nach und nach eingedämmt werden, indem „arischer“ Ersatz produziert wird. Der

Presse wird die Weisung gegeben, jene neuen, „rein-arischen“ Operetten zumindest in der Anfangszeit mit Milde zu bewerten, da es sich ja um einen Neuanfang handle (vgl. Odenwald 2006: 247). Beinahe unfreiwillig komisch scheint das geringe Vertrauen, das die nationalsozialistische Kulturpolitik in eine Operettenproduktion ohne jüdische Mitwirkung legt.

In einem Brief an Goebbels erläutert Schlösser, wie er dennoch die deutschen Operettenbühnen „arisieren“ möchte: Erstens soll der Druck auf die Intendanten verstärkt werden, „rein-arische“ Werke zu fördern und in ihren Spielplan aufzunehmen. Zweitens soll die „rein-jüdische“ Operette völlig von den Bühnen verschwinden. Diese Rigorosität wird aber sofort abgeschwächt: „von den vereinzelt wirtschaftlich besonders unglücklichen Fällen“ (Schlösser 1934) soll abgesehen werden, außerdem sei eine Auflockerung dieser Regelung jederzeit möglich, sollte sie sich als allzu unwirtschaftlich erweisen. Bei jenen Werken, die von einem arischen Komponisten stammen, jedoch unter Mitwirkung eines jüdischen Librettisten entstanden sind, entscheidet Schlösser zwischen „klassischen Operetten“ und „Operetten zeitgenössischer Komponisten“. Erstere sollen nicht beanstandet und weiterhin auf den deutschen Bühnen zu sehen sein, da die Librettisten ja schon verstorben seien und man die fehlende „Rassensensibilität“ der Komponisten dem damals herrschenden Zeitgeist zurechnen könne (vgl. ebda). Hier vollzieht sich die von Clarke (vgl. 2006: 106 f) aufgezeigte und bis heute unreflektiert wiederholte Unterscheidung von „goldener“ und „silberner“ Operettenära: Erstere umfasst die Werke des 19. Jahrhunderts von Johann Strauß, Carl Zeller, Karl Millröcker etc.; letztere die Produktionen nach 1900 von Emmerich Kálmán, Ralph Benatzky, Paul Abraham etc. Durch die Bezeichnung „Silbern“ wird diesen gegenüber den Werken des „Goldenen“ Operettenzeitalters eine Minderwertigkeit attestiert, die nicht nur, aber auch, im nationalsozialistischen Rassismus fußt.

Zweitens zeigt das Schreiben Schlössers aber auch eine gewisse Ambivalenz in dem nationalsozialistischen Antisemitismus. Denn wenn der jüdische Einfluss so volkszersetzend auf den deutschen Geist wirkte, wie es zahlreiche Artikel und Pamphlete der Zeit glaubhaft machen wollen, so dürfte es eigentlich keine Rolle spielen, ob der jüdische Autor lebendig oder verstorben ist. Es liegt die Vermutung nahe, dass es den Nationalsozialisten vor allem um ein wirtschaftliches und weniger um ein ideologisches Prinzip geht: Juden sollen prinzipiell keine Tantiemenzahlungen vom Deutschen Reich erhalten.

Auf Schlössers Zaudern folgt 1935 doch eine Liste „keinesfalls erlaubter musikalischer Werke“, die vom Präsidenten der Reichskulturkammer herausgegeben wird.

Bezeichnenderweise enthält diese allerdings keine Stücke, sondern 108 Namen von verfemten

Komponisten. Es scheint kaum möglich und vielleicht auch gar nicht im Interesse der Nationalsozialisten zu sein, eine kohärente „dramaturgische Säuberung“ durchzuführen, stattdessen geht man gegen die Künstler persönlich vor. Durch die bereits genannte Zusammenfassung von Künstlern in die verschiedenen Unterabteilungen der Reichskulturkammer werden Juden institutionell vom kulturellen Berufsleben ausgeschlossen, die systematische Verfolgung treibt sie schließlich ins Exil. Zahlreiche Künstler wie etwa die Librettisten Fritz Beda-Löhner oder Fritz Grünbaum kommen in Konzentrationslagern um. Ihre Werke bleiben aber oftmals auf dem Spielplan: Entweder ihre Namen werden verschwiegen, oder aber „arische“ Komponisten und Librettisten fertigen „Bearbeitungen“ (im Grunde also Raubkopien) an, die dann unter deren Namen bedenkenlos im Theater gezeigt werden können (vgl. Kauffmann 2016 a: 75). Umgekehrt gibt es aber auch Fälle, bei denen Texte oder Kompositionen von Juden unter falschen, „arischen“ Namen publiziert und verbreitet werden. (vgl. ebda: 77).

Auch wenn das Hauptaugenmerk der Nationalsozialisten auf der personellen Umwälzung des Operettenbetriebs liegt, gibt es Stimmen, die sich auch für dramaturgische Veränderungen der bestehenden Operetten aussprechen. Darauf weist auch Grünberg (1984: 32 f) hin:

Eine Sichtweise also, die den eklatanten Bruch in der Rezeptionsgeschichte der Operette in den Jahren 1933 bis 1945 allein auf die Tatsachen zurückführt, daß viele ihrer Repräsentanten jüdischer Herkunft waren, bewegt sich an der bloßen Oberfläche der Vokabel „Verjudung“ und versucht nicht, ihre Semantik zu entziffern.

Der Vorwurf, die Nationalsozialisten hätten „lediglich“ das Personal ausgetauscht, ästhetisch und dramaturgisch aber keinen Einfluss auf die auf die Operette gehabt, die „Nazioperette“ sei also eigentlich eine bruchlose Fortführung der Operette der Zwischenkriegszeit (vgl. Klotz 2014: 96) ist nicht haltbar, da eben sehr wohl ein ästhetischer Paradigmenwechsel zu beobachten ist, wie auch in dieser Arbeit noch aufgezeigt wird.

Interessant ist, dass das propagandistische Potential der Operette zwar erkannt, aber erst relativ spät und nicht im vollen Ausmaß ausgeschöpft wird: „Eine offene Ideologisierung von Operettensujets wurde im Gegensatz zum Kino von Goebbels bezeichnenderweise nie verordnet (...)“ (Kauffmann 2016 b: 32). Grünberg (1984: 230) führt dies auf die Struktur der Operetten selbst zurück:

Trotz permanenter Beschwörung gesellschaftlicher Anachronismen, der Garantie des Happy End und der unverwüstlichen „Schön ist das Leben“-Verkündung hatten sich Teile der Operette dennoch jene Wiederhaken bewahrt, an denen eine faschistische Vereinnahmung letztlich scheiterte.

Clarke (vgl. 2015: 188) hält den Verzicht auf die „offene Ideologisierung“ jedoch für eine Absicht des Propagandaministeriums: Die Operette soll den Anschein von reinem Unterhaltungstheater wahren, um ein größeres Publikum anzuziehen, an welches das nationalsozialistische Weltbild dann unterschwellig übermittelt werden kann.

Es mag aber auch der Umstand, dass die Operette das persönliche Interesse von Hitler und Goebbels nicht in dem Maße zu wecken vermag wie zum Beispiel der Film, zu dieser nicht vollständigen „faschistischen Vereinnahmung“ beitragen.

Nichtsdestoweniger kommt es zu vielen Operettenbearbeitungen, die die Werke nicht nur „arisieren“, sondern sie vor allem an die nationalsozialistische Ideologie und Ästhetik anpassen sollen. Diese Aufgabe übernimmt ab 1940 die bereits genannte „Reichsstelle für Musikbearbeitungen“. Ursprünglich mit dem Ziel gegründet, alte Werke der Opern- und Operettenliteratur wiederzuentdecken und auf die deutschen Bühnen zurückzuführen, erstellt sie hauptsächlich pragmatische Neufassungen beliebter Werke: Weder das Publikum noch die ideologischen Hardliner sollen etwas zu beanstanden haben. So werden die Operetten je nach Tagesgeschehen modifiziert (insbesondere im Kriegsverlauf): Die ursprünglich in Krakau spielende Handlung von *Der Bettelstudent* wird nach dem Überfall auf Polen nach Breslau verlegt, die Operette *Polenblut* heißt nun *Erntebraut* und spielt in Böhmen. Nach dem Bruch mit der Sowjetunion wird Léhars *Der Zarewitsch* seines russischen Milieus entledigt, russische Figuren, die in einem anderen Milieu auftreten, dürfen aus pragmatischen Gründen aber bleiben, um den Spielplan nicht noch weiter einzuengen. Hier zeigt sich wieder die Unentschiedenheit, mit der die Nationalsozialisten der Operette begegnen: Einerseits scheint die Verlegung von *Der Zarewitsch* in ein anderes Milieu mit allen bedingten textlichen und musikalischen Veränderungen angebracht, eine dementsprechende Bearbeitung von *Zar und Zimmermann* scheint aber zu aufwändig (vgl. Kauffmann 2016 a: 72 ff).

Allerdings werden auch neue, „arische“ Operettenproduktionen geschaffen, „arische“ Komponisten und Librettisten, die bisher wenig Beachtung und Anklang gefunden haben, werden gefördert.

Der Blick war definitiv rückwärtsgerichtet: Die sogenannte „klassische Wiener Operette“ war das dramaturgische und musikalische Operettenziel der Nazis, Stücke aus dem 19. Jahrhundert bzw. solche, die mit einer entsprechenden Aura umgeben waren, also auch zeitgenössische Werke, die diesem Retro-Ideal nacheiferten.

(Roser 2012: 182)

So kommen vor allem wieder Werke der „Goldenen Operettenära“ auf die Bühnen zurück, und dies in „altmodischen“ Inszenierungen: So wird in Wien 1938 etwa *Die Fledermaus* in der Inszenierung von 1894 (allerdings ideologisch bereinigt) im originalen Bühnenbild gegeben (vgl. Roser 2012: 184). Um den hochkulturellen Status der klassischen Operetten zu betonen, werden diese entgegen der Tradition mit ausgebildeten Opernsängern besetzt, was sich auch auf die Schallplattenproduktion niederschlägt (vgl. Clarke 2006: 115).

Heitere Stoffe aus der deutschen Sagenwelt, der deutschen Geschichte oder einfach allgemein-menschliche Themen dominieren diese neuen Operetten, die von heute wenig bekannten Komponisten wie Heinrich Strecker oder Edmund Nick geschrieben werden (vgl. Dompke 2011: 86 f). Allerdings kann sich der „nationalsozialistische“ Stil in der Operette nicht wirklich durchsetzen (vgl. Roser 2011: 195 f), wohl aber bleibt die „Rückwärtsgewandtheit“ in der Aufführungspraxis weit über die Zeit des Nationalsozialismus hinaus erhalten, wie Clarke (vgl. 2006: 106 ff) anhand von *Im Weißen Rößl* nachweist.

Allgemein erfolgreicher sind jene Operetten, die Werke von vertriebenen „jüdischen“ Künstlern ersetzen sollen und teilweise recht skrupellose Plagiate sind: Anstelle der *Gräfin Mariza* von Emmerich Kálmán komponiert Nico Dostal 1939 *Die ungarische Hochzeit*, das *Schwarzwaldmädel* von Leon Jessel ersetzt er durch die Schwarzwaldoperette *Monika* (vgl. Dompke 2011: 86 f). Mit *Saison in Salzburg*, Fred Raymonds „Ersatzoperette“ für Benatzkys *Im Weißen Rößl*, sowie mit *Im Weißen Rößl* selbst, wird sich diese Arbeit nun ausführlicher befassen. Anhand der Rezeptionsgeschichten dieser beiden Stücke wird dann auch die Operettenrezeption der Nachkriegszeit bis heute abgehandelt.

7. *Im Weißen Rößl* und *Saison in Salzburg* - Rezeptionsgeschichte

7.1. Vorgeschichte

Als Vorlage für *Im Weißen Rößl* dient ein Lustspiel gleichen Namens von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg aus dem Jahr 1896, welches wiederum auf einer Komödie von Goldoni beruht (vgl. Mayer 2012: 8). Allerdings spielt dieses Lustspiel in Blumenthals Urlaubsdomizil Lauffen bei Bad Ischl. Die Wirtin des Wirtshauses „Weißes Rößl“ in St. Wolfgang versteht es jedoch besser, den Erfolg des Theaterstückes zu eigenen PR-Zwecken zu nutzen. So kommt es, dass St. Wolfgang 1927 als Drehort für eine Verfilmung des Lustspiels dient und somit die Verbindung zwischen „Weißem Rößl“ und Wolfgangsee besiegelt ist. Der Stummfilm verweist aber auch auf andere Art und Weise bereits auf das spätere Singspiel: Wie bei der

Uraufführung des Singspiels verkörpert Max Hansen den Leopold, die spätere Rößl-Wirtin Camilla Spira gibt das Klärchen (Mayer 2012: 12 f). Noch 1928 bringt Max Reinhardt den Schwank als Silvesteraufführung auf die Bühne. Benatzkys Behauptung, das Lustspiel sei bei der Uraufführung des Singspiels schon in Vergessenheit geraten gewesen, kann also nicht bezeugt werden (Frey 2016: 105). Im Gegenteil dürfte gerade die große Beliebtheit des Sprechstück dazu prädestiniert haben, von Erik Charell als Revue auf die Bühne gebracht zu werden.

Wer aber schließlich auf die Idee gekommen ist, genau diesen Stoff zur Revueoperette umzuarbeiten, kann heute nicht mehr eindeutig geklärt werden. Laut Charell habe ihm bei seinem Aufenthalt in St. Wolfgang der Filmstar (und erste deutsche Oscargewinner) Emil Jannings eine Szene aus dem Schwank vorgespielt, woraufhin Charell die zündende Idee zu einem neuen Revuestück gekommen sei. Benatzky hingegen behauptet, als erster das „Rößl“ als Operettenstoff erkannt und Charell selbst davon überzeugt zu haben (vgl. Mayer 2012: 14 ff).

Die Uneinigkeit, die sich an der Wiedergabe der Entstehungsgeschichte zeigt, dürfte symptomatisch für die Beziehung zwischen Charell und Benatzky gewesen sein. So schreibt Evamaria Mayer (ebda: 19): „Auch wenn das Team Charell-Benatzky ungemein erfolgreich war, dürfte das Arbeitsverhältnis wohl eher auf einer produktiven Hass-Liebe der beiden beruht haben.“ Bei der Arbeit an *Im Weißen Rößl* treten die Probleme besonders stark zu Tage: Charell beschwert sich über Benatzkys ständige Abwesenheit bei den Proben (ebda: 20), Benatzky hingegen darüber, dass Charell zahlreiche weitere Komponisten hinzuzieht (ebda: 21). Somit ist Benatzkys Einfluss auf *Im Weißen Rößl* letztendlich überschaubar, trotzdem wird er gemeinhin als Komponist angeführt. Die Gesangstexte sind von Robert Gilbert, außerdem enthält das Stück in der mir vorliegenden Fassung noch sechs musikalische Einlagen von Bruno Granichstaedten, Robert Gilbert, Robert Stolz und Hans Frankowski (vgl. IWR: Titelblatt). Der Librettist ist Hans Müller, ab 1951 und somit auch in der mir vorliegenden Fassung wird ebenfalls Erik Charell als Autor¹⁷ angeführt (vgl. Grosch; Stahrenberg 2016: 14). Eduard Künneke, der die Instrumentierung der Urfassung vorgenommen hat, taucht namentlich nicht auf (vgl. Mayer 2012: 25). Diese Vielzahl an Mitarbeitern ist für eine Operette nicht ungewöhnlich, die musikalischen Einlagen aber verweisen bereits auf den Revuecharakter des Stückes.

¹⁷ Davor ist rechtlich festgesetzt, dass Charell im Titel genannt werden muss, der somit offiziell lautet: *Erik Charells Im weißen Rößl*. Der Name kann sich jedoch in der Praxis nicht durchsetzen (vgl. Grosch; Stahrenberg 2016: 14).

7.2. Berliner Uraufführung

Die Uraufführung erfolgt am 8. November 1930 im Großen Schauspielhaus in Berlin, also nur drei Jahre vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten. Anhand von zeitgenössischen Kritiken entwirft Mayer (vgl. 2012: 26 ff) ein farbenprächtiges Bild dieser Uraufführung unter Charells Regie: aufwendige Ausstattung, bunte Trachten-Kostüme, atemberaubende Tanzszenen. Musikalisch enthält das Stück amerikanische Jazzelemente, Schlagerlieder sowie modern bearbeitete Volksweisen. Mehr noch als die Ohrwürmer überzeugen aber die Effekte, die schon bei dem Theatergebäude anfangen: Die Fassade des Großen Schauspielhauses ist im Landhausstil verkleidet, die Theatergäste werden als „Hotelgäste“ vom Portier und den Stubenmädeln in Tracht begrüßt (vgl. ebda: 29).

In der Hauptrolle als Leopold Brandmeyer ist wie schon im Stummfilm der Publikumsliebbling Max Hansen zu sehen. Er ist zu dieser Zeit bereits seit fünf Jahren im Operettengeschäft, obwohl er keine klassisch ausgebildete, „schöne“ Tenorstimme hat: Er wirkt vor allem durch seine humoristische Darstellung (vgl. Völmecke 2006: 130 f). Die erst 24-jährige Camilla Spira übernimmt den Part der Rößl-Wirtin Josepha. Auch sie ist keine ausgebildete Sängerin, sondern Schauspielerin und Kabarettistin (vgl. ebda: 142). In weiteren Rollen fungieren Siegfried Arno (Sigismund Sülzheimer), Otto Wallburg (Giesecke), Trude Lieske (Otilie Giesecke), Walter Jankuhn (Dr. Siedler) und Paul Hörbiger (Kaiser Franz Joseph). Auffallend ist, dass es sich dabei (mit der Ausnahme Jankuhns) ausschließlich um Schauspieler und Kabarettisten, nicht um Opernsänger handelt, was ebenfalls Einfluss auf die Umsetzung der Uraufführung gehabt haben dürfte (vgl. ebda: 150). Einzelne Gesangsnummern der Uraufführung sind noch auf Schallplatte erhalten, sodass der Klang dieser Inszenierung zumindest zu erahnen ist (vgl. Clarke 2006: 108 f).

Entgegen Benatzkys Befürchtungen erweist sich *Im Weißen Rößl* als voller Erfolg. Es folgen 416 weitere Vorstellungen (vgl. Mayer 2012: 31).

7.3. Nationale Adaptionen: Britische Erstaufführung

Im Weißen Rößl wird ein internationaler Erfolg und wird u.a. in Paris, Rom, Mailand, Budapest, Malmö, Buenos Aires oder Ägypten aufgeführt, stets in einer an die nationalen Sehgewohnheiten des Publikums angepassten Version. Die britische sowie die österreichische Erstaufführung werden hier als Beispiele solcher kulturellen Anpassungen genauer beleuchtet. Es zeigt sich hierbei besonders deutlich die „offene“ Dramenform der Operette, bei der der Uraufführungstext nur als Grundlage für ein eigenständiges, neues Werk betrachtet wird.

1931, nur fünf Monate nach der Uraufführung, wird *Im Weißen Rößl* erfolgreich als *White Horse Inn* am Londoner Westend aufgeführt, die Adaption wird von Harry Graham durchgeführt, Regie führt auch hier Erik Charell. Die Handlung des Stückes bleibt im Groben erhalten, allerdings werden die Figuren angliert: Leopold ist nun nicht mehr der gemütlich-grantige Wiener Kellnertyp, sondern entfaltet seine Komik über seine überkorrekte, steife Höflichkeit. Giesecke heißt nun John Ebenezer Grinkle und produziert keine Hemdhosen, sondern Damenunterwäsche. Einen noch größeren Unterschied zum Original macht aber die Herkunft Gieseckes/Grinkles aus: Er ist kein Großstädter mehr, sondern kommt aus den britischen Midlands. Sein Dialekt entlarvt ihn nun als provinziell, während sein Konkurrent Graham Smith (alias Sigismund Sülzheimer) aus dem Londoner Stadtteil Hammersmith stammt. Da die Touristen am Wolfgangsee in dieser Fassung Briten sind, fällt der deutsch-österreichische Konflikt weg (vgl. Norton: 152 f). Diesen Ausfall versucht der Übersetzer durch neue Nationalitätenwitze zu ersetzen, indem Leopold etwa eine Kuh bezichtigt, auf der falschen Seite zu gehen, oder Valentine Sutton (der britische Dr. Siedler) als Londoner über den Salzburger Schnürlregen nur milde lächeln kann. Die Pointen mögen teilweise gezündet haben, allerdings unterbleibt die politische Brisanz des deutsch-österreichischen Verhältnisses (vgl. Jubin 2016: 162). Außerdem entfällt durch die Übersetzung (und den Umstand, dass in Großbritannien zu dieser Zeit ein prüderes Klima herrscht als in der Weimarer Republik) ein Großteil des frivolen Humors (vgl. Mayer 2012: 33 ff). Die anrühigeren Witze, die es in die englische Version geschafft haben, müssen zuerst durch die offizielle Zensurstelle des britischen Theaters („Lord Chamberlain’s Office“) genehmigt werden (vgl. Jubin 2016: 163). Auch die Musik entspricht nicht eins zu eins dem deutschen Original: Einige Lieder werden ausgetauscht, andere hinzugefügt. Das englischsprachige Publikum ist bei Operetten bzw. „musical comedies“ mehr Musiknummern gewohnt, und diesem Anspruch wird durch die Einfügung weiterer Lieder von Robert Stolz Folge geleistet (vgl. ebda: 159). *White Horse’s Inn* wird auch in England ein voller Erfolg, das Stück spielt 40.000 Pfund in der Woche und damit doppelt so viel Geld ein wie alle anderen West-End-Stücke. Von 1933-1935 tourt eine etwas abgespeckte Tournee-Variante des Stückes durch Großbritannien und Südafrika (vgl. ebda: 163).

7.4. Nationale Adaptionen: Österreichische Erstaufführung

Im selben Jahr wie in England erlebt *Im Weißen Rößl* auch in Österreich seine Erstaufführung. Obwohl hier klarerweise keine Übersetzung von Nöten ist, muss die Aufführung gezwungener Maßen mit veränderten Vorzeichen stattfinden: das „Exotische“ ist für das Publikum in Wien nicht mehr die Berg- und Seenkulisse und auch nicht das Trachten tragende Hotelpersonal. Im Gegenteil sind es nun die Berliner Touristen, die einigermaßen „exotisch“ daherkommen.

Damit verschieben sich aber auch grundsätzliche Wertungen und Wahrnehmungen, hat doch das *Othering*, beispielweise von Teilen der Landbevölkerung in der Berliner Fassung des *Rößls*, eine kollektiv identitätsstiftende Funktion durch die Abgrenzung von Eigenem und Fremdem, die durchaus auch mit der Selbstvergewisserung der eigenen (in diesem Fall großstädtischen Berliner) Überlegenheit einhergeht. Um die kollektive Identität und damit das Identifikationspotenzial eines österreichischen Publikums zu stärken, müssen Teile des *Otherings* folglich in eine andere Richtung erfolgen (...). Dabei ist erhellend, dass die Wiener Fassung trotz des eigentlich großstädtischen Kontextes des Aufführungsortes, der zunächst durchaus mit Berlin vergleichbar scheint, gezielt Änderungen enthält, die dieser Problematik Rechnung tragen.

(Stahrenberg 2016: 138)

Die Produktion findet im Stadttheater in der Skodagasse unter der Regie von Karl Farkas statt. Der Theaterdirektor Hubert Marischka übernimmt die Hauptrolle des Leopold, Farkas selbst gibt den schönen Sigismund. Die beiden sind auch für die kulturspezifischen Veränderungen des Texts verantwortlich. Diese sind anhand eines Textbuchs¹⁸ aus Marischkas Nachlass nachverfolgbar, welches Carolin Stahrenberg (ebda: 145 ff) analysiert hat und auf deren Erkenntnissen dieses Kapitel beruht. Notenmaterial oder eine Orchesterbesetzung sind nicht mehr erhalten, daher können musikalische Adaptionen nicht mehr nachgewiesen werden. Fest steht, dass auch hier wie schon in Berlin eine Jazzband sowie ein Zitherorchester beteiligt sind.

Während die Österreicher in der Berliner Fassung als ungebildet, dafür umso frivoler dargestellt werden, entfallen in Wien die Witze auf Kosten der Landbevölkerung (oder werden zumindest stark entschärft). Dafür wird Giesecke derber dargestellt: Er ist nicht mehr der cholerische, aber im Grunde liebenswerte Papa, sondern viel härter gezeichnet. Die Beziehung zwischen Österreichern und Deutschen wird in Wien nicht als so liebevoll empfunden wie in Berlin. Illusionsbrechende Mittel, wie sie die Berliner Fassung von Anfang

¹⁸ Allerdings wurde das Stück auch während seiner Laufzeit mehrmals stark gekürzt (vgl. Stahrenberg 2016: 143). Da es nur Fotografien, aber keine filmischen Aufnahmen von der Aufführung gibt, kann auch über die Diskrepanz zwischen Text und Aufführung nur spekuliert werden.

an kennzeichnen, werden hier nicht eingesetzt. Die größte Veränderung im Text fällt bei dem Auftritt des Kaisers an: Für die Wiener scheint Franz Josef auch 1931 noch sakrosankt¹⁹ zu sein. Obwohl es ja eigentlich Leopold ist, der sich vor dem Kaiser blamiert, und nicht umgekehrt, scheint diese Szene das österreichische Nationalgefühl zu sehr verletzt zu haben. Leopold blamiert sich hier also schon vor der Ankunft des Kaisers, sodass es zu keinem Treffen der beiden mehr kommt. Der Kaiser wird von Josepha in Empfang genommen, spricht zwei Sätze und verschwindet eigentlich auch schon wieder aus dem Stück, denn das morgendliche Ständchen, das Frühstück mit Josepha und das Melodram „S’is einmal im Leben so“ sind ebenso gestrichen wie alle politischen Seitenhiebe aus dem Mund des Kaisers. Obwohl oder weil die österreichische Erstaufführung weniger frech und ironisch ist als die Berliner Uraufführung, wird sie in Wien von Publikum und Kritik begeistert aufgenommen. Besonders positiv wird erwähnt, dass es sich bei der Inszenierung um eine dezidiert „nationale“ Variante des Stückes handelt, man lobt die Gemütlichkeit und Liebenswürdigkeit, die im Gegensatz zur überdrehten Ironie in Charells Originalversion steht. Das Stück wird als Huldigung des österreichischen Gemüts und Landes verstanden, ein Kritiker will sich durch den kurzen Auftritt des hier nun sehr würdigen Kaisers sogar in die „bessere“ Zeit vor dem Krieg versetzt wissen (vgl. Stahrenberg 2016: 154 f).

Regisseur und „Sigismund“ Karl Farkas liefert aber zeitgleich auch eine Parodie zu seiner Inszenierung: Parallel zu *Im Weißen Rößl* wird in Wien auch *Im Schwarzen Rößl* aufgeführt. Trotz des Erfolgs ist heute kaum noch etwas von diesem Stück erhalten. Der Film *Im Schwarzen Rössl* (1961) von Franz Antel ist ein typischer Touristenfilm und hat außer dem Titel wohl nichts mit Farkas’ Parodie gemein (vgl. Fischer 2016: 276 ff). Die Tatsache, dass *Im Weißen Rößl* schon ein Jahr nach seiner Uraufführung erfolgreich parodiert werden kann, zeigt seinen hohen Bekanntheitsgrad. Wenn man allerdings wie Abels (vgl. 2006: 5f) schon *Im Weißen Rößl* als Verspottung der operettenhaften Disposition der Wirklichkeit begreift, und noch dazu die selbst- und genrereferenziellen Anspielungen hinzuzieht, fragt man sich, wozu *Im Weißen Rößl* eigentlich noch parodiert werden sollte. Vielleicht liegt darin auch das große Missverständnis der Wiener Inszenierung von *Im Weißen Rößl*, weshalb sie uns heute „traditioneller“, gar „altbackener“ vorkommen muss als das Berliner Original.

¹⁹ Auch der österreichische Schauspieler Paul Hörbiger, der nur 36-jährig in der Berliner Uraufführung den „alten“ Kaiser Franz Josef mimt, zeigt sich unzufrieden mit der Darstellung des Monarchen und fordert Textänderungen. Inwiefern seine Einwände den Text wirklich beeinflusst haben, ist heute nicht mehr rekonstruierbar (vgl. Völmecke 2006: 148 f).

7.5. Im Nationalsozialismus

Im Weißen Rößl erregt aus unterschiedlichen Gründen die Gemüter der Nationalsozialisten. Am offensichtlichsten sind die rassistischen Ressentiments: Ein großer Teil der vielen Schöpfer ist laut nationalsozialistischem Rassengesetz „jüdisch“.

So zum Beispiel auch der Regisseur und Hauptverantwortliche Erik Charell, der als Homosexueller den Nationalsozialisten gleich doppelt ein Dorn im Auge ist. Sein Vertrag mit der UFA, für die er noch 1931 den sehr erfolgreichen Film *Der Kongreß tanzt* inszeniert hat, wird sofort gekündigt. Er versucht sein Glück in Hollywood mit dem Film *Caravan*, der allerdings floppt (vgl. Gulewysz 2014). Nach allerlei rechtlichen Schwierigkeiten und Unglücksfällen kommt es zu einer Bearbeitung von *Im Weißen Rößl* bzw. *White Horse Inn* für den Broadway. Dafür wird nicht die englische Version übernommen, sondern von David Freedman und Irving Ceasar eine neue, „amerikanisierte“ Fassung angefertigt (vgl. Mayer 2012: 40 ff). Charell emigriert in die USA und inszeniert die Broadwayfassung selbst. Sie wird wieder ein voller Erfolg und sichert Charell ein weiteres Engagement. 1939 inszeniert er Shakespeares *A Midsummernight's Dream* als Jazzoperette. Das Besondere an dieser Aufführung: Es treten ausschließlich dunkelhäutige Darsteller auf. Mit diesem interessanten Konzept ist Charell seiner Zeit voraus: Das (vornehmlich weiße) Broadwaypublikum nimmt das Stück nicht allzu gut auf, nach nur 13 Vorstellungen wird es abgesetzt. Damit ist auch Charells Karriere in den USA beendet. Nach Kriegsende kehrt er nach Deutschland zurück (vgl. Gulewysz 2014).

Ebenfalls im Exil überlebt der (wie Charell jüdische und homosexuelle) Librettist Hans Müller. Er zieht sich auf seinen bereits Anfang der 1930er-Jahre erworbenen Wohnsitz in der Schweiz zurück (vgl. Jansen 2016: 82 f). Robert Gilbert, der für die Gesangstexte verantwortlich ist, wird als „Jude“ ebenfalls ins Exil getrieben: Er flieht über die Stationen Österreich und Paris nach New York, wo er Gedichte gegen das Hitlerregime verfasst. 1949 kehrt er nach Europa zurück und lebt überwiegend in der Schweiz (Abels 2006: 11 f). Über Benatzkys „Rasse“ herrscht, wie bereits erwähnt, Uneinigkeit: Er wird von Zeitungen als Jude angegriffen, seine Werke stehen bis 1935 auf einer internen Zensurliste²⁰ der Reichstheaterkammer. Bereits 1932 verlässt Benatzky mit seiner jüdischen Frau das Land und geht in die Schweiz, 1938 macht er sich auf den Weg in die USA, wo ihm nur mäßiger Erfolg beschieden ist. 1939, als Benatzkys „arische“ Abstammung nachgewiesen ist, wird er von Goebbels persönlich rehabilitiert. Dem Nationalsozialismus gegenüber bewahrt er stets eine

²⁰ Bei Benatzkys Namen steht der handschriftliche Vermerk „Antrag läuft“ (vgl. Kauffmann 2016 a: 338).

ablehnende Haltung²¹ (vgl. Semrau 2006: 87). Ähnlich verhält sich die Situation beim „ungenannten“ Mitarbeiter von *Im Weißen Rößl*, Eduard Künneke. Er wird ursprünglich als „jüdisch versippt“ angesehen, da er mit einer Jüdin verheiratet ist. Obwohl ideologische Hardliner unter Rosenberg ein Verbot seiner Werke fordern, spricht sich Hitler für Künneke aus, sodass seine Stücke (trotz überwiegend „jüdischer“ Librettisten) weiterhin gespielt werden können (vgl. Odenwald 2006: 252 f). Auch Robert Stolz, der dem Stück einige wichtige Schlager geliefert hat, wird erst als „Halbjuden“ bezeichnet (vgl. ebda: 246), nach erbrachtem Ariernachweis wird er von den Nationalsozialisten hofiert. Allerdings weigert er sich, die Zusammenarbeit mit jüdischen Kollegen aufzugeben. Als diese in Deutschland Berufsverbot erhalten, geht er 1936 nach Österreich, 1938 über Zürich, Paris und Genua schließlich nach New York. Dort kann er einigermaßen Fuß fassen, kehrt aber trotzdem nach dem Zweiten Weltkrieg aus seinem „freiwilligen Exil“ nach Österreich zurück (vgl. Semrau 2006: 88 ff). Bruno Granichstetten, der den Hit „Zuschau'n kann i net“ geschrieben hat, emigriert nach New York und stirbt dort 1944 (vgl. Kornberger 2017). Der Wienerlied-Komponist Hans Frankowski²² hingegen tritt bereits 1933 der NSDAP bei und stirbt 1945 bei einem Bombenangriff auf Wien (vgl. Kornberger 2015).

Zusammengefasst heißt das: Von acht Mitarbeitern an *Im Weißen Rößl* sind vier den nationalsozialistischen Rassegesetzen gemäß Juden und gehen ins Exil. Zwei sind zwar „arisch“, ziehen das Exil aber der Arbeit im nationalsozialistischen Reich vor. Zwei verbleiben und arbeiten in Nazideutschland.²³

²¹ Trotzdem erhält er Aufträge von der „Reichsstelle für Musikbearbeitungen“ (vgl. Föger 2006: 26) und schreibt Hits für den UFA-Star Zarah Leander (Semrau 2006: 91).

²² Frankowskis „Einlage“, das Wienerlied „Erst wann's aus wird sein“, findet erst 1951 in der Neufassung von Charell und Bruno Uher, von welcher noch die Rede sein wird, seinen Weg in das Stück (vgl. Frey 2012: 178).

²³ Die Geschichte der Uraufführungsbesetzung hat Jens-Uwe Völlmecke in seinem Aufsatz *Die Stars von Charells Rössl-Inszenierung – vor und nach 1933* (vgl. 2006: 127 ff) aufgearbeitet: „Leopold“ Max Hansen muss als „Jude“ nach Skandinavien emigrieren, überlebt in Dänemark die deutsche Besatzung und kehrt nach dem Krieg zurück. „Sigismund“ Siegfried Arno emigriert über die Niederlande in die USA und kehrt 1955 nach Europa zurück. Tragischer verläuft das Leben von „Giesecke“ Otto Wallburg: Er geht ebenfalls in die Niederlande, wo er nach dem Überfall der Nationalsozialisten gefangen genommen wird und 1944 in Auschwitz ermordet wird. Auch die „Halbjüdin“ Camilla Spira („Josepha“) wird in den Niederlanden in ein Konzentrationslager deportiert, wo sie bei KZ-internen Kulturveranstaltungen noch manchmal die „Rößlwirtin“ mimit. Vor den Gaskammern kann sie durch eine Falschaussage ihrer Mutter, die Spira als uneheliches Kind ausgibt, gerettet werden. „Otilie“ Trude Lieske emigriert mit ihrem Ehemann über Wien, England und die Schweiz nach Amerika, auch sie kehrt nach dem Krieg nach Europa zurück und lebt dann u.a. am Wolfgangsee. Wenig bekannt ist über „Siedler“ Walter Jankuhn, der als „Arier“ nicht zur Emigration gezwungen ist: 1934 tritt er in seinem letzten Tonfilm auf, 1953 stirbt er in Wien. Der ebenfalls „arische“ „Kaiser“ Paul Hörbiger propagiert 1938 zwar den „Anschluss“ und setzt seine Schauspielkarriere im Nationalsozialismus fort, beteiligt sich aber in der Folgezeit am anti-nationalsozialistischen Widerstand und wird deswegen 1945 sogar zum Tode verurteilt. Das Kriegsende dürfte ihm das Leben gerettet haben. Ihm steht eine große Nachkriegskarriere bevor.

Das alleine wäre wohl nicht Grund genug, einen „Goldesel“ wie *Im Weißen Rößl* von den deutschen Bühnen zu verbannen. Es wäre durchaus möglich, das Stück unter Geheimhaltung der „jüdischen“ Beteiligten weiterhin aufzuführen. Dass dies nicht geschieht, liegt vielleicht an dem hohen Bekanntheitsgrad des Stückes und des Produktionsteams. Während die Librettisten etwa von Lehárs Werken (und vielen anderen) weitgehend unbekannt sind (die Gründe dafür werden im Kapitel „2.2. Die Rolle der Librettisten“ erörtert), ist Erik Charell ein Star, den man nicht verleugnen kann.

Andererseits sind es aber auch ästhetische und dramaturgische Faktoren, die den Ärger der Nationalsozialisten erregen.

Ihnen war die „transatlantische“ Operette aus mehreren Gründen zuwider: zum einen verabscheuten sie den sogenannten „Niggerjazz“, besonders wenn dieser vermischt wurde mit ‚heimatlichen‘ Klängen (wie z.B. bei Ábrahám, Kálmán und Benatzky); sie verabscheuten auch die extreme Frivolität der Liedtexte und die darin propagierte sexuelle Freiheit (...).

(Clarke 2007)

Eine Jazzband und Tangorhythmen in Verbindung mit dem Erzherzog-Johann-Jodler und Schuhplattlern sind natürlich nicht tolerabel. Besondere Aufregung erzeugt außerdem die „Badeszene“, in dem das Ensemble in Badekleidung zweideutige Texte singt. Obwohl sich letztendlich alle in heteronormativen, sogar national-homogenen Ehen zusammenfinden, ist diese Szene den Nationalsozialisten zu sexuell aufgeladen.

Ein anderes Ärgernis ist die (im Großen und Ganzen) sympathische Darstellung des Kaisers²⁴: Jede Nostalgie bezüglich der Zeit vor der „nationalistischen Revolution“ ist unerwünscht (vgl. Drechsler; Edenhofer 2016: 248). Eine an den Nationalsozialismus „angepasste“ Inszenierung mit einzelnen Textänderungen scheint nicht auszureichen. Ein vollständiges Verbot des Stückes dürfte spätestens ab 1934²⁵ bestanden haben. In diesem Jahr bemüht sich etwa der Direktor des Dresdner Staatstheaters noch um eine Sondergenehmigung für eine Aufführung von *Im Weißen Rößl*, da er bereits in Kulisse und Kostüme investiert habe. Er schlägt sogar vor, das Stück umzuschreiben und Szenen wie die berüchtigte Badeszene vollständig zu streichen. Allerdings wird ihm die Sondergenehmigung nicht erteilt (vgl. Clarke 2007). In demselben Jahr übernimmt der schweizerische Zürcher Verlag die Auslandsrechte an dem Stück (vgl. Grosch; Stahrenberg 2016: 11). Als 1935 eine Verfilmung von *Im Weißen Rößl*

²⁴ Auf die Rolle des Kaisers wird näher im Kapitel „9.8. ‚deus ex machina‘ - Der Kaiser und Tante Olga“ eingegangen.

²⁵ Ulrich Tadday (2006: keine Seitenzahl) gibt das Jahr 1935 für das deutschlandweite Verbot von *Im Weißen Rößl* an.

unter der Regie von Carl Lamac in die Kinos kommt, beschwert sich der Reichsdramaturg Schlösser (1935) bei der Filmabteilung:

Ich [...] erlaube mir die Anfrage, aus welchen besonderen Gründen sich eine Verfilmung des „Weißen Rößl“ nicht vermeiden ließ. Als Erklärung darf ich darauf hinweisen, daß ich seit meiner Amtsübernahme als Reichsdramaturg darum bemüht bin, die ganz oder teilweise jüdische Literatur von den Bühnen zu verdrängen, als deren Prototyp ich gerade das „Weiße Rößl“ bezeichnen muß. Da ich das „Weiße Rößl“ in diesem Zusammenhang mehrfach öffentlich erwähnt und angeprangert habe, werden Sie begreifen, wie unangenehm mir das Erscheinen eines „Weißen Rößl“-Films sein muss.

Eine Antwort der Filmabteilung ist leider nicht erhalten, der Film wird jedenfalls trotz Schlössers Einwänden veröffentlicht.²⁶ Das Schreiben zeigt aber, dass *Im Weißen Rößl* (sicherlich auch aufgrund seiner großen Bekanntheit) die besondere Antipathie Schlössers auf sich zieht, sodass er es als „Prototyp“ der jüdischen Bühnenliteratur bezeichnet, wenngleich wie bereits besprochen weitaus nicht alle Beteiligten an dem Stück Juden sind. 1935 ist eine Aufführung auf einer deutschen Bühne²⁷ schon unmöglich. Dass es trotzdem zu einer Verfilmung kommen kann, zeigt wieder, wie heterogen die Ansichten der nationalsozialistischen Kulturpolitiker und -schaffenden sind, sowie den internen Machtkampf verschiedener Verantwortungsträger.

Wie bereits erwähnt hinterlässt das Verbot zahlreicher beliebter Operetten große Lücken in den Spielplänen, die gefüllt werden müssen. So kommt es zu den bereits besprochenen „Doubletten“: „jüdische“ Erfolgsstücke werden von „arischen“ Komponisten und Librettisten plagiiert, dabei aber natürlich von allen unliebsamen Elementen wie Jazz, Erotik oder parodistischem Humor befreit. So wird auch mit *Im Weißen Rößl* verfahren: Zu Silvester 1938 wird *Salzburger Nockerln* (später unter dem Titel *Saison in Salzburg* bekannt) des Komponisten Fred Raymond uraufgeführt, das Libretto stammt von Max Wallner und Kurt Feltz (vgl. Singer 2017). Raymond hat sich 1925 mit dem Lied *Ich hab mein Herz in*

²⁶ Allerdings ist diese Verfilmung schon eindeutig den nationalsozialistischen Idealen angepasst: Jazzelemente und Badeszenen entfallen. Benatzky, neben Stolz der einzige „Arier“ in der Komponistenriege, wird offiziell als alleiniger Komponist angeführt. Er erweitert das Stück um mehrere Szenen: So kommt es etwa zu einem „Kirtag-Spiel“, einem angeblichen St. Wolfgang Brauch, bei dem Josepha und Leopold unter anderem als Brautleute vor dem Heiligen Wolfgang in Ritterrüstung kniend schwören, Einheimische und nicht etwa „Zugereiste“ zu sein. Dieses Folklore-Imitat zeigt gut die völkische Umdeutung des Rößl-Stoffes (vgl. Clarke 2006: 117 f).

²⁷ Ausnahmen bilden die Bühnen des Jüdischen Kulturbundes und die Kulturveranstaltungen in Konzentrationslagern. Auf diese sehr interessanten Phänomene kann im Rahmen dieser Arbeit leider nicht näher eingegangen werden. Verwiesen sei hier z.B. auf die Forschung von Rebecca Rovit (*The Jewish Kulturbund Theatre Company in Nazi Berlin*, 2012). Im März 2018 erscheint der Band *Theater unter NS-Herrschaft. Begriffe, Praxis, Wechselwirkung*, herausgegeben von Brigitte Dalinger und Veronika Zangl, der sich u.a. eingehend mit dem jüdischen Kulturbund in Wien sowie mit der Kulturtätigkeit in Konzentrationslagern beschäftigt.

Heidelberg verloren einen Namen gemacht und wird von den Nationalsozialisten als „Ersatz“ für die emigrierten Operettenkomponisten gefördert (vgl. Roser 2011: 191 f.). Wie *Im Weißen Rößl* spielt auch *Saison in Salzburg* im Tourismussektor, es gibt Trachtenkostüme und eine atemberaubende Berglandkulisse (welche so manches Theater noch von früheren *Rößl*-Produktionen übrighat und gerne wiederverwendet, vgl. Clarke 2007), es gibt junge Liebespaare und natürlich eine Figur, die „berlinert“ alla Giesecke. Heimatliebe wird hier nun aber ganz unironisch thematisiert, sowie überhaupt der ganze überdrehte Charell-Humor konventionelleren Späßen weicht. In der Textanalyse dieser Arbeit wird näher auf die Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede von *Im Weißen Rößl* und *Saison in Salzburg* eingegangen. In Wien kommt *Saison in Salzburg* 1940 im Raimundtheater, welches im Besitz der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ ist, auf die Bühne. Dass das Stück nicht schon 1938 seine „Ostmark-Premiere“ feiert, hat einen skurrilen Grund: Das im ewigen Machtkampf mit Berlin stehende Wiener Kulturamt wehrt sich gegen die Aufführung eines Stückes, welches mit dem (damaligen) Titel *Salzburger Nockerln* daherkommt, da darin für Kriegszeiten viel zu viel vom Essen die Rede sei (vgl. Roser 2011: 192). Warum man sich schließlich doch dazu entschließt, eine Aufführung des Stückes in Wien zu erlauben, ist nicht überliefert.

Über die Bewertung von *Saison in Salzburg* herrscht Uneinigkeit. In Anton Würz' Standardwerk *Reclams Operettenführer* (2011: 314) heißt es:

Die Stimmung einer Fremdensaison im Salzburgischen war schon einmal – im *Weißen Rößl* – mit Erfolg operettisiert worden. Hier nun hat Fred Raymond, unterstützt von geschickten Librettisten, mit Glück versucht, dieser Atmosphäre neue Wirkungen abzugewinnen, und das Ergebnis ist, wie dort, ein lustiges, von Sentimentalität erfreulich freies Stück in Singspielform. Dem Komponisten, der ja ein gebürtiger Wiener war, bot der Stoff die Möglichkeit einer Hinwendung zur rhythmischen und melodischen Tradition der österreichischen Operette.

Zwar kommt auch Würz nicht drum herum, *Im Weißen Rößl* zu erwähnen – zu auffallend sind die Ähnlichkeiten, allerdings wird tunlichst verschwiegen, weshalb es überhaupt zu einer Neuauflage dieser Tourismus-Operette gekommen ist. Viel mehr sieht es hier so aus, als sei *Saison in Salzburg* nicht ein Ersatz, sondern eher eine verbesserte Version von *Im Weißen Rößl*. Die Hinwendung zur Tradition der „österreichischen Operette“ weist auf das rückwärtsgewandte Operettenverständnis hin, welches die Nationalsozialisten fördern. Das allerdings wird als positiver statt als (zumindest potentiell) problematischer Faktor angeführt. Historisch reflektiert, aber auch einigermaßen polemisch geraten, ist die Meinung von Emma Singer (2017):

Rasch musste für den Erfolgsschlager *Im weißen Rössl* Ersatz geschaffen werden, denn die Theaterdirektoren weigerten sich, die Nazidirektiven umzusetzen – keine der Operetten, die bis dahin volle Häuser und Kassen garantierten, durften auf den Spielplänen verbleiben. Doch es gab nur wenige Komponisten und keine Librettisten, die dieselbe Qualität bieten konnten. Ein Desaster war die Folge – und eines davon war *Saison in Salzburg*. Was für ein peinlicher Verschnitt des *Weißes Rössls* – den zu Recht unbekanntes Librettisten fiel überhaupt nichts ein, sie plagiierten den Riesenerfolg ungeniert und unfassbar schlecht. Ein doppeltes Armutszeugnis. Banale Handlung, abgekupfert und ohne Witz. Platte Dialoge ohne Esprit. Keine Dramaturgie, aber auch kein klares Bekenntnis zur Revue. Nicht Fisch noch Fleisch, einfach schlecht.

Ein Vergleich der beiden Stücke von literaturwissenschaftlicher Seite steht noch aus und soll darum in dieser Arbeit nachgeholt werden.

Ab 1.9.1944 gilt die Theatersperre im Zuge des von Goebbels propagierten „Totalen Krieges“ (vgl. Rischbieter 2000: 34), somit verschwindet auch *Saison in Salzburg* bis Kriegsende von den Bühnen.

7.6. Nachkriegszeit bis heute

Ab 1945 kommt es im ehemaligen Deutschen Reich zur sogenannten „Entnazifizierung“, die sich in Gerichtsverhandlungen wie etwa den Nürnberger Prozessen niederschlägt. Dabei wird die Unterhaltungsbranche und insbesondere die Operette jedoch kaum berücksichtigt. Man beruft sich auf die Oberflächlichkeit des Genres, welche eine politische Instrumentalisierung kaum möglich mache, die Operette sei stets unideologisch auf die Aufheiterung des Publikums ausgerichtet gewesen. Diese (im Übrigen nicht neue und unter Umständen sogar vom Propagandaministerium forcierte, vgl. Clarke 2015: 188) Einschätzung der Operette wird nun von den Künstlern des NS-Kulturbetriebs eingesetzt, um sich (zumeist mit Erfolg) aus der Affäre zu ziehen. Manchen gelingt es sogar, ihre Arbeit in der Unterhaltungsbranche zum Akt des Widerstandes hochzustilisieren, da sich diese ja von den Propaganda-Tätigkeiten anderer Künstler unterscheidet (vgl. Clarke 2016). Somit kommt es (wie in vielen anderen Bereichen) zu keinem grundsätzlichen Personalaustausch, die Karriere der Künstler kann ungebrochen weitergehen. Beliebte Stücke der Zwischenkriegszeit, die während des Naziregimes verboten gewesen sind, werden nun aber wieder auf die Bühnen und in Form von Operettenverfilmungen in die Kinos gebracht. Die „jüdischen“ Komponisten und Librettisten dieser Werke, die die Naziherrschaft im Exil überlebt haben und teilweise zurückgekehrt sind, sträuben sich nicht dagegen: Ihr „Comeback“ ist für sie natürlich eine finanzielle Notwendigkeit. Trotzdem haben diese Nachkriegsvarianten der Zwischenkriegszeitoperetten nicht mehr viel mit den Originalen zu tun:

Und doch wurde dem Nachkriegspublikum mit zahllosen Details vermittelt, dass vieles, was ihm zwischen 1933 und 45 lieb geworden war, auch weiterhin so bleiben würde wie zuvor: mit den gleichen Protagonisten, den weitgehend gleichen Stücken und mit einer unveränderten NS-Ästhetik. (...) Das macht den „idiotischen Operettentrost“ vor und nach 1945 politisch hochbrisant. Weil er unter dem Deckmantel der Harmlosigkeit eine Weltanschauung und einen Wertekanon transportiert, der eigentlich nicht zu einem demokratischen modernen Land passt. Aber die Mühe, genauer hinzuschauen, machte sich niemand.

(Clarke 2016)

Jene (von den Nationalsozialisten erwirkte) Form, die Clarke (2007) „zur Oper ‚veredelte‘ Operetten“ nennt, kann sich dauerhaft durchsetzen: Auch die Stücke aus der Zwischenkriegszeit werden nun durchwegs mit Opernsängern besetzt, was sich erheblich auf den Klang auswirkt. Der jazzige Ton findet auch nicht mehr in die Orchesterstimmen zurück. Im Falle von *Im Weißen Rößl* gilt die Originalinstrumentierung bis 2008 sogar als verschollen: Sie sei bei einem Bombenschaden im Verlag Felix Bloch & Erben vernichtet worden. Stattdessen wird eine 1951 von Bruno Uher und Erik Charell angefertigte „Bühnenpraktische Rekonstruktion der Originalfassung“ aufgeführt (vgl. Grosch; Stahrenberg 2016: 9). Allerdings gilt es heute als gesichert, dass zur Zeit dieser Bearbeitung die Originalfassung von 1930 noch existierte. Denn trotz des Verbots im Dritten Reich ist *Im Weißen Rößl* in den 1940er Jahren nicht von allen Bühnen verschwunden: Das Singspiel erfreut sich großer Beliebtheit z.B. in der Schweiz, kurz nach Kriegsende kommt es schon wieder zu Aufführungen in Deutschland und Österreich. Außerdem ist Charell²⁸ ja selbst an der Schaffung dieser neuen Fassung beteiligt und inszeniert sie auch. Daher ist Uhers Bearbeitung wohl eher nicht ein notwendiger Ersatz des Originals, sondern viel mehr der Versuch einer zeitgemäßen Anpassung. Die Instrumentalisierung orientiert sich nun mehr an dem Musikstil der 1950er Jahre, stilistische Gegensätze werden bereinigt, die Revueform abgeschwächt. Das Libretto jedoch wird kaum verändert (vgl. ebda: 13 f). Kaum zu beantworten ist die Frage, inwiefern die nationalsozialistische Ästhetik die Fassung von Uher beeinflusst hat. Sicher scheint sie heute angepasster und näher am Ideal der „veredelten“ Operette als das Original von 1930.

Bruno Uher, das Patenkind Bruno Granichstaedens, ist in der Zwischenkriegszeit einer der ersten Jazz-Arrangeure Wiens, kann seine Karriere aber auch in der Nazi-Ära fortsetzen. Die größten Erfolge feiert er in der Nachkriegszeit (vgl. Kornberger 2001). Über ein etwaiges politisches Engagement Uhers ist nichts bekannt, jedoch muss angenommen werden, dass ihn die Ästhetik der nationalsozialistischen Propaganda zumindest unterbewusst beeinflusst hat

²⁸ Clarke (vgl. 2006: 110) verkennt Charells Mitwirkung an dieser Nachkriegsfassung, wenn er ihr den Anspruch auf „Authentizität“ abspricht.

und so die musikalische Kohärenz der Rößl-Fassung von 1951 mit den von den Nationalsozialisten forcierten Operettenformen nicht zufällig ist.

Die Frage, wie man mit den politisch belasteten Stücken aus der Zeit zwischen 1933 und 1945 umgehen soll, wird in der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht gestellt. Für die „dümmlische“ Unterhaltung gilt von vornherein die Unschuldsumutung. Doubletten, wie *Saison in Salzburg* eine ist, werden weiterhin auf den Bühnen gespielt und häufig in Kombination mit ihren einst verpönten Vorlagen auf Platten veröffentlicht. Operetten, deren politische Belastung so offensichtlich ist, dass man sie nicht mehr ignorieren kann, werden zumindest teilweise am Leben erhalten, indem man die größten Hits isoliert und in Kurzprogramme oder Schallplattenveröffentlichungen integriert. Von den einst „entarteten“ Operetten schaffen nur jene ein Comeback, die sich gut an das opernhafte, folkloristische Operettenideal der Nachkriegszeit adaptieren lassen (vgl. Clarke 2016).

Großer Beliebtheit erfreuen sich die Operettenfilme, die das „biedere“ Image der Operette nachhaltig geprägt haben. Frühere UFA-Stars wie Marika Röck oder Johannes Heesters können hier ihre Karrieren nahtlos fortsetzen – in den Verfilmungen wird interessanterweise auf Opernsänger verzichtet.

Auch *Im Weißen Rößl* und *Saison in Salzburg* werden in der Nachkriegszeit mehrmals verfilmt. Der aus dem Exil zurückgekehrte Erik Charell macht sich eigenhändig an ein Drehbuch seines Erfolgsstückes, 1952 kommt der Film in die Kinos: Mit Regisseur Willie Forst und „Dr. Siedler“ Johannes Heesters sind zwei UFA-Stars an dem Projekt beteiligt. Clarke (vgl. 2006: 119 f) sieht in dem Film dennoch eine Rückbesinnung auf die Revue-Operette der Zwischenkriegszeit: Zwar seien die Jazzklänge gestrichen worden, die für die ironischen Brüche der Revue-Operette ausschlaggebend sind, dennoch habe sich Charell stark an das Originaltextbuch von Hans Müller gehalten. Die Schuhplattlerszene entwickle sogar ein für die 1950er-Jahre untypisches, erotisches Potenzial, und „Leopold“ Walter Müller sehe dem Uraufführungs-„Leopold“ Max Hansen ähnlich, wenn auch sein Darstellungsstil etwas dezenter ausfällt. Trotz dieser Ansätze kommt der Film insgesamt weniger überdreht und frech herüber als die früheren Charell-Revues, das Publikum ordnet ihn eher dem Heimatfilmsektor zu und in diesem Kontext wird er auch rezipiert.

Ernst Marischka verfilmt *Saison in Salzburg* ebenfalls 1952, allerdings mit stark verändertem Plot.

1960 kommt es zur vielleicht bekanntesten Verfilmung von *Im Weißen Rößl*, Regie führt Werner Jacobs, die Hauptrollen spielen Peter Alexander und Waltraut Haas. Der Film lebt von der touristisch attraktiven Landschaft und dem harmlos-blödelnden Charme Alexanders,

Haas als Wirtin fungiert als „dauerlächelnde Dirndl-Modepuppe“ (Clarke 2006: 121) eher als optischer Aufputz, singen darf sie nicht. Es stimmt auch, dass der Film „kaum durch Ironie gebrochen“ wird (ebda: 120), wobei sich die von Clarke (vgl. ebda: 121) angeführte Traumsequenz, in der sich Leopold die Zukunft mit einer unterwürfigen Josepha und zwölf Kindern vorstellt, sehr wohl als selbstreferentielle Parodie auf die propagierte Operettenfilm-Heile-Welt verstehen lässt.

Diese Version von *Im Weißen Rössl* trifft jedenfalls den Nerv der Nachkriegszeit und macht ihre Hauptdarsteller zu Stars, sodass 1961 eine Art Sequel gedreht wird: *Saison in Salzburg*, in den Hauptrollen sind wiederum Alexander und Haas zu sehen. Es handelt sich bei dem Film um ein Remake der Marischka-Version von 1952, inhaltlich hat die Geschichte kaum mehr etwas mit der Operette Raymonds zu tun, nur ein paar der berühmtesten Hits („Salzburger Nockerl“, „Wenn die Vroni mit dem Toni“) haben sich darin erhalten (diesmal darf auch Haas singen). Die Nähe zu *Im Weißen Rössl* wird jedoch schon allein durch die Besetzung deutlich, im Film wird immer wieder selbstreferentiell darauf angespielt (vgl. Gottlieb 1961). Einen Hinweis auf die nationalsozialistische Vergangenheit des Stoffes gibt es, selbstverständlich, trotzdem nicht.

Die Kultivierung der Operette als seichte Oper auf der Bühne bzw. als anschaulich gewordener Verdrängungsmechanismus im Kino und Fernsehen führt dazu, dass sich die Jugend von dem Genre abwendet. Einen großen Einfluss auf diese hat insbesondere Theodor Adornos *Einleitung in die Musiksoziologie* (1996), die 1975 in ihrer ersten Auflage erscheint. Dabei baut er auf jene Ansicht auf, die bereits im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter Intellektuellen (wie z.B. Karl Kraus) verbreitet ist, und von den Nationalsozialisten (unter Aussparung Offenbachs) übernommen wird: Die frühere Ära der „goldenen“ Operette sei der „silbernen“ weit überlegen:

Was nach Offenbach und Strauß kam, hat ihr Erbe schnell vergeudet. Nach ihren unmittelbaren Nachfolgern, die noch etwas aus besseren Tagen hüteten wie Lecocq, kamen die abscheulichen Ausgeburten der Wiener, Budapester und Berliner Operette. Dem Geschmack bleibt es überlassen, ob man vom Budapester Schmalz oder von der Puppchen-Brutalität mehr abgestoßen wird. Aus dem schmutzigen Strom tauchte nur gelegentlich etwas locker Anmutiges auf wie manche Melodien von Leo Fall oder ein paar authentische Einfälle von Oscar Strauß.

(Adorno 1996: 36 f)

Wahrscheinlich unbewusst reproduziert Adorno hier den nationalsozialistischen Sprachstil, indem er vom „schmutzigen“ Strom der Operetten spricht. Die Studentenbewegung übernimmt seine Ansichten jedoch, die eine strenge Grenze zwischen E- und U-Musik ziehen: U-Musik sei überholt, bürgerlich und schlecht, eine wissenschaftliche Auseinandersetzung

lohne sich nur mit ernsthafter Musik (vgl. Dümling 2007: 200). Über Adornos Einfluss zur Rezeption nicht nur der Operette, sondern in Folge auch der ganzen Popkultur urteilt Christian David (2016):

Damit [seiner Geringschätzung von Jazz, Anm.], doch auch mit anderen Bemerkungen zur Popkultur, übernahm der große Denker Adorno eine fatale Rolle. Auf ihn konnte sich berufen, wer popkulturelle Phänomene ignorieren, kleinreden oder verdammen wollte. (...) Es gab keine Toleranz und kein Interesse für das, was sich jenseits des angeblich hochkulturellen Horizonts ereignete.

Der Konsens lautet: Offenbach und unter Umständen auch noch Johann Strauß zählen zur E-Musik, die Operetten der Zwischenkriegszeit sind hingegen minderwertig. Auch Operettenforscher wie Volker Klotz (2014: 88) sind dieser Ansicht, so heißt es bei ihm über die von den Nationalsozialisten verbotenen Operetten der Zwischenkriegszeit, sie seien ohnehin schon „degeneriert“ gewesen, wodurch er sich ebenfalls nationalsozialistischen Vokabulars bedient.

Eine Trendwende folgt in den 1980er Jahren, als die wissenschaftliche Aufarbeitung des Nationalsozialismus in allen wissenschaftlichen Gebieten beginnt. Indem man sich mit der sogenannten „entarteten“ Musik beschäftigt, stößt man auch auf das verbotene Operettenmaterial und die Geschichten ihrer verstoßenen Librettisten und Komponisten (vgl. Dümling 2007: 201 ff). Die Wiederentdeckung der vergessenen Stücke sowie die neue Frage nach einer authentischen Operette haben auch Einfluss auf die Bühnenästhetik. Im Falle von *Im Weißen Rößl* ist die Inszenierung der Geschwister Pfister in der „Bar jeder Vernunft“ in Berlin 1995 ein einschneidender Moment der Rezeptionsgeschichte. Mit den Geschwistern Pfister, Max Raabe, Otto Sander, Gerd Warmeling, Walter Schmidinger und Meret Becker in den Hauptrollen wird das Stück ein großer Erfolg. Dabei besinnt man sich ganz auf jene Stärken, die das Stück bei seiner Uraufführung gehabt hat: Statt harmloser Wohlfühlblödelei bietet sie intelligente, mitreißende Unterhaltung, die sich wieder auf den Pfad des gewollten Kitschs und der Ironie wagt. Das Publikum und die Medien goutieren diesen Zugang zu *Im Weißen Rößl* gleichermaßen: Die Aufführungen sind ausverkauft, die Zeitungen schreiben bereits über eine „Operettenrenaissance“ (vgl. Clarke 2006: 101 f). Diese ist zwar nicht im großen Stil über die deutschsprachigen Theater hereingebrochen, wohl aber stellen sich Intendanten und Regisseure vermehrt die Frage, wie eine zeitgemäße Operettenproduktion aussehen kann. Die Antwort findet sich häufig in einer Rückbesinnung auf die Ästhetik der Zwischenkriegszeit. Seit 2009 ist nun auch wieder die Originalpartitur von *Im Weißen Rößl* erhältlich, die, wie Grosch und Stahrenberg (vgl. 2016: 10 ff) schreiben, vermutlich nicht zufällig aufgetaucht, sondern eher dank dem neu erstarkten Interesse wieder hervorgeholt

worden ist.

Es stellt sich nun auch vermehrt die Frage, wie mit dem Operettenmaterial aus der Zeit des Nationalsozialismus verfahren werden soll. Durch das neuerwachte Interesse an der Jazz-Operette kommen nämlich auch Werke aus dem Dritten Reich wieder vermehrt auf die Bühne, allerdings im Gewand einer 20er-Jahre-Revue. Um den Geist der Roaring Twenties (der diesen Stücken gar nicht innewohnt) zu beschwören, werden neue, jazzige Orchestrationen angefertigt, zuweilen borgt man sich auch Originalschlager aus den 1920ern aus, die in die Handlung eingefügt werden (vgl. Clarke 2016). Auch dieser Zugang ist nicht ganz unproblematisch, wie die Inszenierung von *Saison in Salzburg* bei den Operettenfestspielen 2017 in Bad Ischl beweist:

Er [der Regisseur, Anm.] peppt das Werk, durchaus verständlich, mit besseren Raymond-Nummern auf, jedoch: Diese konnten zu Silvester 1938 in Kiel nicht auf dem Programm stehen. Der Riesenerfolg *Ich hab das Fräul'n Helen' baden sehen* stammt aus der Feder des genialen Fritz Grünbaum, der übrigens als Entdecker und Förderer Raymonds gilt und von den Nazis mit besonderer Brutalität in den Tod getrieben wurde. Der zweite Schlager, der ein bißl Niveau und Pepp bringen sollte, *Mein Bruder macht beim Tonfilm die Geräusche*, wurde von Charles Amberg verfasst – und er war wegen angeblicher Homosexualität ebenfalls im Konzentrationslager inhaftiert. Diese Vermischung von verschiedenen Ebenen zeugt von völlig unsensiblen, naivem und unreflektiertem Umgang mit der Entstehungsgeschichte. Natürlich soll man diese Werke spielen, aber mit dem erforderlichen Verantwortungsbewusstsein, ohne Effekthascherei und völlig kritiklosem Umgang mit den Begleitumständen. Natürlich kann man sich auf den Standpunkt stellen, dass es allein um das Werk geht. Aber dann darf auch nichts verfälscht werden mit Vornazischlagern, dann muss man zu der platten Geschichte stehen.

(Singer 2017)

Man „vertuscht“ also den ästhetischen, aber auch personellen Bruch, den die Herrschaft der Nationalsozialisten für die Operettenwelt bedeutet hat, was auch nicht das Ziel einer aufgeklärten Aufführungspraxis sein kann. Nicht ganz zu Unrecht fragt Singer (vgl. ebda), ob es denn (sofern einem *Im Weißen Rößl* zu populär ist) nicht genug anderes Operettenmaterial, etwa von vertriebenen Komponisten wie Bruno Granichstaedten oder Paul Abraham, gebe, welches es sich zu entdecken lohne, anstatt sich an einer möglichst entnazifizierten Version von *Saison in Salzburg* herumzuplagen.

Trotz des Trends, Operetten wieder als 1920er-Shows und weniger als beschauliche Wohlfühlopern zu inszenieren, beklagt Clarke (2016), dass allgemein immer noch jene Inszenierungen als „traditionell“ oder gar „authentisch“ wahrgenommen werden, die sich eher an der nationalsozialistischen Ästhetik orientieren als an jener der Weimarer Republik:

Das macht eine späte Rückkehr zu dem, was das Genre Operette ursprünglich einmal so erfolgreich, relevant und modern gemacht hatte – in den 1860er Jahren in Paris, den 1870er Jahren in London, New York und Wien und in den 1920er Jahren in Berlin – bis heute schwer,

weil selbst die aufgeschlossensten Theatermacher, Darsteller und Forscher immer wieder auf den Widerstand durch massive Klischeevorstellungen stoßen, die eine echte Befreiung des Genres verhindern; Klischees, die nach 1933 etabliert und nach 1945 zementiert wurden.

Auf eine andere Problematik, die jene in den 1990ern einsetzende Abwendung von der stereotypen Operetten-Ästhetik der Nachkriegszeit hin zur Rückbesinnung auf die (durchaus idealisierten) 1920er Jahre bringt, weisen Grosch und Stahrenberg (2016: 22 f) hin:

Es ergibt sich eine wertende Haltung, die binär die 1950er/1960er Jahre mit den 1990er- und zugleich den 1920er-Jahren kontrastiert. Das vermeintlich Unhistorische und das historisch Informierte, das Glatte und Doppelbödige, (schlechter) Kitsch und (guter) Camp werden gegeneinander ausgespielt.

Somit kann man Clarke, ohne Frage Hauptvertreter der hier kritisierten Haltung, vorwerfen, dass er (ähnlich wie der von ihm kritisierte Klotz, der die Offenbachiade „heiliggesprochen“ hat; vgl. Clarke 2006: 114) eine bestimmte Operettenform bzw. -ästhetik zum Ideal erhebt und Abweichungen davon als Qualitätsverlust kennzeichnet. Diese Ablehnung gegen die Operette der 1950er und 1960er Jahre führt auch dazu, dass es kaum wissenschaftliche Arbeiten zu dem Thema gibt. Somit ist auch die Frage, inwiefern der Nationalsozialismus Einfluss auf die Nachkriegsoperette hat, nicht so eindeutig zu beantworten, da man sich eher auf Klischeevorstellungen denn auf fundierte Wissenschaft stützen muss (vgl. Grosch, Stahrenberg 2016: 23).

Einen ganz anderen Zugang zu *Im Weißen Rößl*, der weder der einen noch der anderen Operettentradition, sondern eher der Postdramatik entspricht, wählen Regisseur Christian Theede und Drehbuchautor Jan Berger in der jüngsten Leinwandadaption: *Im weißen Rössl: Wehe, du singst!*. Hier wird die Geschichte (wie übrigens auch schon in anderen Verfilmungen, z.B. auch der berühmten Peter-Alexander-Version) in die Gegenwart transferiert. Die Hauptrolle spielt die Berliner Businessfrau Otilie, die ihren nun überhaupt nicht mehr choleraschen, sondern viel mehr rührseligen Vater Giesecke auf eine Reise ins Salzkammergut begleitet und sich dort in einer unechten Operettenwelt wiederfindet. Die Absurdität des ständigen Gesanges, surrealen Kitschs und plötzlicher Heiratsanträge durch Dr. Siedler entgegnet sie mit sarkastischen Kommentaren, die wohl den Gedanken des Zielpublikums entsprechen sollen und sie somit zur Identifikationsfigur machen. Auch sonst hält sich das Drehbuch kaum an das Originalstück, so wird der schöne Sigismund etwa zu einem irren Bauunternehmer, der das Hotel in die Luft sprengen will, was, ganz in Operetten-Manier, natürlich verhindert werden kann. Auch musikalisch geht diese Verfilmung neue Wege: Statt des Jazz der Zwischenkriegszeit und der Streicher-Arrangements der

Nachkriegszeit erklingen nun elektronische Beats und Rock (vgl. Menze 2016: 301 ff). Diese irritierende Mischung aus „ironischem Heimatfilm, surrealistischer Folklore und schnulzigem Happy End“ (vgl. Vogel 2013) bietet Potential für queere, genreparodistische, sentimental-romantische bis hin zu nostalgischen Lesarten (vgl. Menze 2016: 313 f), was wohl auch das Hauptproblem des Filmes ist: Es scheint so, als hätten sich die Macher nicht entscheiden können, welche Geschichte sie eigentlich erzählen wollen, sodass letztendlich keine der vielen Lesarten vollständig überzeugen kann. Allerdings wird hier der Versuch unternommen, aus dem Operettenfilm-Genre und *Im Weißen Rößl* etwas ganz Neues fernab aller Konventionen zu machen, und auch wenn das Ergebnis nicht als richtungsweisend für kommende Produktionen gelten kann, macht das den Film immerhin bemerkenswert.

8. Operette vs. Musical – Warum kommt es nicht zum deutschsprachigen Musical?

Trotz der großen Beliebtheit von Operetten und insbesondere Operettenfilmen in der Nachkriegszeit, fällt auf, dass es sich dabei ausschließlich um Neuinszenierungen älterer Stücke bzw. um Remakes handelt. Es werden keine großen Operettenerfolge mehr komponiert, aber – anders als etwa in den USA – auch keine Musicals.

Warum war die Operette nach 1945 – und trotz der Remigranten! – als produktives Genre tot? Und warum kam es zu keinem deutschen Musical?
Allzu einfache Antworten, wie etwa jene, dass die Operette vor 1933 mondän und satirisch war, danach volkstümelnd und bieder, sind mittlerweile selbst zum Klischee erstarrt und wären zu überprüfen.

(Frey 2012: 169)

Tatsächlich hält sich lange die Ansicht, dass die Operette schon vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten „tot“ war und die politischen Umstände nichts mit ihrem Verschwinden zu tun haben. So schreibt Klotz (2014: 96): „Diese einst hemmungslose Spielart des musikalischen Lachtheaters hatte ihre eigenartigen Produktivkräfte größtenteils schon erschöpft.“ Dabei zeigt der große Erfolg von *Im Weißen Rößl* (natürlich in adaptierten Fassungen) am Londoner Westend und am New Yorker Broadway, dass der Weg von der Operette zum Musical kein weiter mehr gewesen wäre. So schreibt auch Hugo Wiener (1991: 235) über seine Theatererfahrungen im amerikanischen Exil:

Wir sahen noch „South Pacific“, „High-bottom shoes“, „Finians Rainbow“, „Guys and dolls“, „Kiss me Kate!“, „Brigadoon“, „Anny get your gun“ und andere. Mir gefielen diese Art Musicals. Sie waren eine Weiterentwicklung der Operette. Zugegeben, die Libretti waren anspruchsvoller, was kein Kunststück war. Man bearbeitete Shakespeare's „Der Widerspenstigen Zähmung“ (Kiss me Kate), Bernard Shaw's „Pygmalion“ (My Fair Lady) und

Shakespeare's „Romeo und Julia“ (Westsidestory). Wäre Hitler nicht gekommen, wären wir in Europa ebenso weit gewesen wie die Amerikaner. Benatzky, mit seinem „Weißen Rössl“ war auf dem besten Weg dazu.

Zu einer ähnlichen Bewertung kommt auch Christoph Dompke (vgl. 2005: 373), wenn er dem Spätwerk von Benatzky und Straus ebenfalls zugesteht, auf dem besten Weg zum Musical gewesen zu sein. Überzeugter siedelt Thomas Siedhoff (vgl. 2012: 46 f) *Im Weißen Rössl* im Musicalbereich an: Die Reihung der Musiknummern folge einer typischen Musicaldramaturgie, der Anteil der Tanznummern sei überdurchschnittlich hoch und auch die Produktionsmethode sei schon ähnlicher dem Musical als der „klassischen“ Operette²⁹. Die Bezeichnung Singspiel sei „als Gattungsbezeichnung ein Notbehelf für das, was noch nicht Musical genannt werden konnte“ (ebda: 47). Dass diese Entwicklung der deutschsprachigen Operette hin zu etwas, das dann eben wirklich Musical genannt werden kann, nicht vollendet wird, liegt einerseits an den veränderten personellen Strukturen: Viele, die das Operettenleben vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten mitgeprägt haben, sind ermordet worden oder aber bleiben im Exil. Frey (vgl. 2012: 169 ff) zeichnet jedoch den Weg einiger Remigranten nach und kommt zum Schluss: „Die Operette kehrt nie aus ihrem Exil zurück. Zurückgekehrt sind ihre Komponisten wie Oscar Straus, Robert Stolz, Paul Abraham oder Emmerich Kálmán“ (ebda: 187). Denn die Rückkehrenden finden gänzlich veränderte Produktionsbedingungen vor. Die Opern- und Operettenhäuser sind, sofern sie nicht zerstört worden sind, fest in den Händen jener Künstler, die nicht fliehen mussten und wenig Interesse zeigen, Remigranten zu engagieren (vgl. ebda: 174), private Produktionen, wie sie in der Zwischenkriegszeit üblich waren, sind nicht mehr rentabel (vgl. ebda: 188). Außerdem hat sich (auch durch den Einfluss der Nationalsozialisten) der Publikumsgeschmack verändert, so müssen die zurückgekehrten Komponisten und Librettisten ihre neuen Produktionen bzw. auch ihre alten Werke für Wiederaufnahmen neu ausrichten, wenn sie wieder in der „Operettenszene“ Fuß fassen wollen. Durch diesen Umstand und nicht etwa durch den Verlust der Originalpartitur kommt es zur Neufassung von *Im Weißen Rössl* durch Uher.

Fast zynisch jedoch lautet der Schluss, den Frey (ebda: 188 f) daraus zieht:

Es ist also durchaus zu fragen, ob die Entstellung, welche die Operette in den 1950er-Jahren tatsächlich erfuhr, ausschließlich aufs Konto des Dritten Reichs geht. Der Anteil, den gerade

²⁹ Allerdings wird nicht darauf eingegangen, inwiefern sich Produktionsmethoden bei der Operette und dem Musical grundsätzlich unterscheiden. Klotz (1991: 241) urteilt: „Die Produktionsweise, aber auch das fertige Produkt des *Weißen Rössl* hat wenig zu tun mit dem individuellen Stil europäischer Operetten von Jacques Offenbach bis Leo Fall. Mehr dagegen mit der arbeitsteiligen fixen Fließbandfabrikation von Broadwaymusicals.“ Damit verkennt er die Produktionspraxis der „Operettenindustrie“ (Lichtfuss 1989: 47), die die Gattung der Operette geprägt hat.

die Remigranten selbst daran hatten, spricht dagegen. (...) Die Rolle der Remigranten jedenfalls bleibt zwiespältig. Heute ist es ein Rätsel, dass sie die Veränderungen ihrer Werke duldeten, ja zum Teil selbst forcierten.

Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit erläutert, ist die Operette ein Genre, dessen Erscheinungsform stark von den Produktionsbedingungen abhängig ist. Das „Rätsel“, warum sich die Remigranten auf Anpassungen ihrer Werke einlassen, ist schnell gelöst: Um von der Operette leben zu können, ist es schlichtweg notwendig. Dass der Theaterpraktiker Charell, der *Im Weißen Rößl* immer als offenes Drama versteht und es schon vor dem Zweiten Weltkrieg z.B. für das Londoner Publikum adaptiert, flexibel genug ist, sein Werk auch dem Geschmack des Nachkriegspublikums anzupassen, verwundert nicht. Frey scheint aber zu vergessen, wer dieses Nachkriegspublikum ist und durch welche Operettenästhetik es geprägt ist: Es besteht nämlich zum größten Teil nicht aus Remigranten, sondern aus Dagebliebenen. Indem er den Remigranten eine Mitschuld an der von ihm genannten „Entstellung“³⁰ der Operette gibt und die Nationalsozialisten teilweise entlastet, kommt es geradezu zu einer Täter-Opfer-Umkehr: Die „zwiespältigen“ Remigranten versorgen das deutsche und österreichische Publikum aus „rätselhaften“ Gründen mit „schlechteren“ Produktionen als vor der Zeit des Nationalsozialismus. Über den schwer verwirrten, in verschiedenen psychiatrischen Anstalten behandelten Paul Abraham schreibt Frey (ebda: 189): „Er war ohne Zweifel der glücklichste aller Remigranten!“, als wäre der Versuch der anderen Rückkehrer, sich mit der neuen Situation zu arrangieren und ein Auskommen zu finden, ein schlimmes Unglück.

Fakt ist, dass die Operette als produktives Genre die nationalsozialistische Herrschaft nicht überlebt hat – nach dem Zweiten Weltkrieg gibt es kaum neue Operetten-Kompositionen³¹, und keine von ihnen hat bis heute überlebt. Fakt ist auch, dass es im Grunde keine deutschsprachige Musical-Tradition gibt. Die größten Nachkriegserfolge im unterhaltenden Musiktheater sind Übersetzungen aus dem anglo-amerikanischen Raum, wie etwa *Kiss me Kate*, *My Fair Lady* oder *West Side Story*, deutschsprachige Librettisten und Komponisten imitieren in ihren neuen Werken diese bewährten Erfolgskonzepte. Zwar entstehen (insbesondere an den Vereinigten Bühnen Wien) einige deutschsprachige Originalstücke, die großen Erfolg haben (allen voran Sylvester Levays *Elisabeth*), allerdings beziehen auch sie

³⁰ Auch diese Bezeichnung erinnert eklatant an das nationalsozialistische „Entartung“ und ist somit zu hinterfragen.

³¹ Dies gilt für Westdeutschland und Österreich, nicht aber für die DDR: Die DDR-Operette behandelt Clarke in seinem Aufsatz *Vorsätzlich vergessen? Die Operette der DDR* (2013), in dieser Arbeit muss sie leider ausgespart werden.

sich mehr auf anglo-amerikanische Traditionen als auf die Operette (vgl. Siedhoff 2012: 53 ff).

Die Frage, wie die deutschsprachige Musicallandschaft heute aussehen würde, hätte die Machtergreifung der Nationalsozialisten niemals stattgefunden, ist natürlich nicht zu beantworten: Zu gravierend waren die Eingriffe in den Kulturbetrieb, die personelle und ästhetische Veränderungen nach sich zogen. Daher ist es aber auch kaum anzunehmen, dass der Nationalsozialismus geringen Einfluss auf die Entwicklung des deutschsprachigen, unterhaltenden Musiktheaters hatte, der faktische „Tod“ der Operette und die verspätete „Geburt“ eines deutschsprachigen Musicals sich also auch andernfalls auf diese Art und Weise vollzogen hätten. Die Rezeptionsgeschichte von *Im Weißen Rößl* ist ein Beispiel dafür.

9. *Im Weißen Rößl* und *Saison in Salzburg* – Vergleich der Libretti

Ein direkter Vergleich von *Im Weißen Rößl* und *Saison in Salzburg* liegt nahe. Er zeigt, welche Elemente des Originalstückes übernommen werden und was verändert wird, um den ideologischen und ästhetischen Ansprüchen der Nationalsozialisten zu entsprechen. Hierfür wäre die Originalfassung von *Im Weißen Rößl* natürlich am geeignetsten, allerdings verleiht der Verlag Felix Block Erben trotz des „wiederentdeckten“ Originals nur die Neufassung Uhers von 1951. Da sich seine Eingriffe allerdings hauptsächlich auf die Instrumentalisierung beziehen und das Libretto kaum verändert worden ist (vgl. Grosch; Stahrenberg 2016: 13f), hat die Wahl der Fassung wenig Einfluss auf die Librettoanalyse und kann guten Gewissens auch mit Uhers Bearbeitung durchgeführt werden. Grundsätzlich orientiert sich die Analyse chronologisch an der Szenenabfolge von *Im Weißen Rößl*, korrespondierende Elemente aus *Saison in Salzburg* sind eingeschoben. Eine ungefähre Kenntnis der Handlung beider Stücke wird vorausgesetzt.

9.1. Titelblatt und Personenverzeichnis

Schon ein Blick auf das Titelblatt zeigt grundlegende Unterschiede zwischen den beiden Stücken, so hat *Saison in Salzburg* (*Salzburger Nockerln*), wie der dort vollständig angeführte Titel lautet, nur drei Schöpfer: den Komponisten Fred Raymond sowie die Librettisten Max Wallner und Kurt Feltz (vgl. SiS: Titelblatt). Keinerlei Einlagen sind vermerkt, sodass dies schon auf den eher opernhafte und weniger revueartigen Charakter des Stückes schließen lässt. Interessant ist jedoch, dass *Saison in Salzburg* anders als *Im Weißen Rößl* als „Operette“

tituliert wird. Warum hier die Bezeichnung „Operette“ gewählt wird und ob es eine bewusste Abgrenzung vom „Singspiel“ *Im Weißen Rößl* ist, ist nicht zu sagen. Während *Im Weißen Rößl* auf die klassische, drei-aktige Operettendramaturgie baut, besteht *Saison in Salzburg* aus fünf Bildern. Anders als das Textbuch zu *Im Weißen Rößl* enthält *Saison in Salzburg* auch Illustrationen zum Bühnenbild (vgl. SiS: keine Seitenzahl). Besonders auffällig ist die Berglandschaft im Hintergrund, die etwa auch bei der Uraufführung von *Im Weißen Rößl* beeindruckt hat (vgl. Mayer 2012: 28). Während das Personenregister bei *Im Weißen Rößl* ausschließlich eine namentliche Aufzählung der auftretenden Figuren beinhaltet, werden sie bei *Saison in Salzburg* schon hier charakterisiert. So heißt es etwa über den weiblichen Teil des „ernsten“ Hauptpaares, Steffi Oberfellner: „... junge, hübsche, durch ihren Aufenthalt in Wien grosstädtisch wirkende Salzburgerin. Sehr herzlich mit viel Gemüt“ (SiS: keine Seitenzahl). Der männliche Teil des „komischen“ Buffopaars, Toni Haberl, wird als „urwüchsiger, fescher Salzburger Bua“ (ebda) beschrieben. Schon an diesen kurzen Personenbeschreibungen bemerkt man das geringe ironisch-parodistische Potential: Die Landbevölkerung ist in diesem Stück nicht komisch, sondern bestenfalls „urwüchsig“ und auf jeden Fall gemütvoll. Diesem Personenregister ist kurioserweise ein Rezept für Salzburger Nockerl nachgestellt (vgl. ebda: keine Seitenzahl), welches zum Abdruck ins Programmheft empfohlen wird – wohl der bereits erwähnte Stein des Anstoßes für die Wiener Kulturbeauftragten, die das Stück für die zu Kriegszeiten ungebührliche Thematisierung von Essen kritisieren (vgl. Roser 2011: 192).

9.2. Heimatliebe und Landbevölkerung

Der Beginn von *Im Weißen Rößl* „erinnert nicht im entferntesten an eine dramatische Exposition, sondern entspricht viel mehr der ‚Stimmungsexposition‘ eines Reiseprospektes ohne realistische Intention“ (Quissek 2012: 201): Die Nebenfiguren Piccolo, die Briefträgerin Kathi, der Oberförster und die Kuhhirtin Zenzi führen in das ländliche Milieu des Stückes ein. Das Landvolk wird hier als frivol und ungebildet, aber auch sympathisch und unkompliziert abgebildet:

Piccolo: Nix für mich dabei? Mein Verhältnis laßt wieder nix von sich hören – das Luder!

Kathi: Vielleicht hat sie einen Jüngerer gefunden?

Piccolo (*wichtig*): Ich glaub eher, daß sie nicht schreiben gelernt hat. Sie hütet nämlich die Küh‘ droben, beim Gschwendtbauern!

(IWR: 7)

Schon in der österreichischen Erstaufführung ist diese Einführungsszene stark verändert worden, um die Österreicher, nun nicht mehr exotisch, sondern Identifikationsfiguren, weniger lächerlich und unmoralisch darzustellen (vgl. Stahrenberg 2016: 146 ff).

Gleich zu Beginn wird hier schon humorvoll ein Hauptthema dieses Singspiels und der Operette als Genre ganz allgemein angesprochen:

Zenzi (plärt gefühlvoll): So schön wie in Wolfgang
Ist's nirgends auf der Erd',
Bei uns, da ist's richtig,
In der Stadt ist's verkehrt.

(IWR: 8)

In dem „gefühlvollen Geplärre“ Zenzis kann schon eine Parodie auf das Operettengenre erkannt werden, die noch dazu verstärkt wird, indem sie die vorherrschende Operettenideologie („gerade weil die Operette vorzugsweise von einem städtischen Publikum rezipiert wird, bildet das Land einen nahezu mythischen Gegensatz zum Moloch Großstadt“, Quissek 2012: 196) ganz plump anspricht.

Anders in *Saison in Salzburg*: Hier wird Landleben und Heimatliebe bitterernst genommen. So singt Steffi Oberfellner, der weibliche Part des „ernsten“ Hauptpaares, gleich bei ihrem ersten Auftritt:

Steffi: (...) Nun weiss ich,
da mich die Blumen der Heimat begrüßt,
wie schön es ist,
zuhause zu sein.
Mein Herz war auf Reisen in der großen Welt
und suchte vergebens das Glück.

(SiS: 16)

Noch deutlicher zeigt die Kennenlernszene zwischen Steffi und ihrem „love interest“, dem Rennfahrer Frank Rex, wie völlig unironisch das Landleben hier gezeigt wird:

Frank (scherzhaft-ironisch): Aber Sie – Sie sind auf den Bergen da oben zuhause?

Steffi (ernst): Ja, da bin ich wirklich zuhause. (Sie zeigt nach oben). Sehen Sie da oben das weiße Gehoft neben den dunklen Tannen. Das ist der Gasthof zum „Salzburger Nockerl“. – Dort bin ich aufgewachsen.

Frank (betrachtet sie lächelnd): Das hätte ich Ihnen aber nicht angesehen.

Steffi (leicht verlegen): Ich war inzwischen auch ein paar Jahre in Wien, aber ich hab's nicht mehr ausgehalten, ich musste wieder zurück.

(ebda: 18)

Während sich *Im Weißen Rößl* über die Operettenkonvention der Verherrlichung des Landlebens bereits lustig macht, wird sie in *Saison in Salzburg* wieder ganz ernsthaft betrieben, da sie den ideologischen Richtlinien der Nationalsozialisten entspricht.

9.3. Tourismus und Geld

So richtig los geht die Handlung mit der Ankunft eines Reisebusses beim Hotel „Weißes Rößl“. Der Reiseführer plärrt durch ein Megafon und bemüht das komische Element der Mehrsprachigkeit (vgl. Quissek 2012: 94):

Reiseführer: Aussteigen! Sankt Wolfgang! Zehn Minuten Aufenthalt! Take Your Breakfast! Frühstücken! Hurry Up!

(IWR: 9)

Parodistisch ist hier auch der Umstand, dass die Urlauber weitaus weniger entspannt sind als das Personal. „Herrschaften reisen ja nicht zu ihrem Vergnügen!“ (ebda: 9) bemerkt Piccolo. Während die Reisegruppe also nach Kaffee und Rechnung plärrt, ermahnt Leopold zur österreichischen Gemütlichkeit:

Leopold: Aber meine Herrschaften! Nur hübsch gemütlich!
Mit der Ruhe kommt man noch einmal so weit!

Chor: Bitte zahlen! Zahlen!

Leopold: Aber meine Herrschaften! Nur immer friedlich!
Wozu denn hetzen, bitte sehr, wir haben doch Zeit!

(ebda: 10)

Hier macht sich das Stück (wie an vielen anderen Stellen auch) über die Tourismusindustrie lustig: Man möchte möglichst schnell möglichst viel Erholung und Folklore konsumieren, wodurch der eigentliche Sinn der Reise sowie auch der wahre Charakter des Reiseziels verloren gehen. Gleichzeitig wird die von den Reisenden erhoffte Folklore und der Exotismus als Illusion enttarnt. Im Ensemblelied „Der Zauber der Saison“ heißt es:

Alle: Das ist der Zauber der Saison!
Da trägt die Landschaft Zinsen -
Da rollt das Geld in jeder Fasson
Wie Erbsen oder Linsen!
Im Dezember ham m'r nix wie Schnee
Doch im Juli san m'r duli – duli – öh!
Der Fremde zahlt – dann zieht er davon –

Das ist der Zauber, das ist der Zauber,
Das ist der Zauber der Saison!

(IWR: 17)

Der Massentourismus hat mit der Operette als Massenunterhaltung einiges gemeinsam, sodass diese Kritik auch selbstreflexiv aufgefasst werden kann: Der Zuschauer wie der Tourist zahlt für die Illusion von Folklore und / oder Exotismus, für Alltagsflucht und eine möglichst unbeschwerte Zeit. Den Mitarbeitern in Operetten- und Tourismusindustrie geht es dabei jedoch vor allem um eines: Die Einnahmen. Die singenden Stubenmädchen und Bergführer enttarnen sich gewissermaßen als Mitwirkende, die für das Geld des Publikums eben einmal „duli – duli - öh“ sind.

Mit einem stark an „Der Zauber der Saison“ erinnernden Ensemblelied beginnt *Saison im Salzburg*, alle kritischen Aspekte des Originals gehen hier aber verloren:

Damen und Herren: Saison in Salzburg!
Das ist der Modeschrei der Welt!
Saison in Salzburg:
Das ist was jedermann gefällt.
Denn hier in Salzburg –
Braucht man nicht immer Frack und Abendkleid.
Die Dirndlkleider sind bequem,
die Lederhosen angenehm.
Denn hier in Salzburg, Salzburg, Salzburg,
hier lebt man der [SIC!] Gemütlichkeit.

(SiS: 1)

Hier singen nicht die Arbeiter der Tourismusindustrie, sondern ihre Konsumenten, denen es bei ihren Reisen scheinbar hauptsächlich um die Garderobe geht, andere Aspekte des Salzburger Landes bleiben nämlich unbesungen. Die Geschäftemacherei, die in *Im Weißen Rößl* noch Alltag und Aufgabe der einheimischen Tourismustreibenden ist, wird sofort unterbunden. Als der Fremdenführer den Reisenden überteuerte Postkarten verkaufen will, greift der „urwüchsige, fescche Salzburger Bua“ Toni sofort ein.

Toni: (der vorne an einem Tisch bei einem Glas Bier mit steigender Empörung zugehört hat, wirft ein Geldstück auf den Tisch, springt auf und geht drohend auf den Fremdenführer zu)
Jetzt ist's aber genug! Das ist ja net zum Aushalten!

Fremdenführer: (misstrauisch zu Toni) Was willst denn du??

Toni: Steck deine Fotografien ein! Die kosten überall nur eine Mark – und dreckig sind's auch. (Zu den Fremden) Jetzt werde nämlich i c h den Herrschaften Salzburg zeigen – gratis und franko.

Damen und Herren: (applaudierend) Bravo! Bravo!

Toni: (mit großer Geste) Meine Damen und Herren, ladies and gentlemen, mesdames et messieurs, Senores i Senioritas, - also geh'n mir!

(SiS: 2 f)

Ohne den historischen Hintergrund des Stückes zu kennen, kann man höchstens einwerfen, dass die Szene wenig komisches Potential entfaltet, da nichts Lustiges geschieht (nicht einmal die Zweisprachigkeit wird hier wirklich komisch eingesetzt) und auch die agierenden Figuren nicht genuin komisch sind. Berücksichtigt man jedoch die Entstehungszeit, wird einem die politische Dimension bewusst: Die Nationalsozialisten setzen „Geschäftemacherei“ mit „Judentum“ gleich und brüsten sich damit, beidem ein Ende bereiten zu wollen (siehe Kapitel „6.2.4. Rassistische Ressentiments gegen den Operettenmarkt“). Will man nun wieder „Tourismus“ mit „Operette“ parallelsetzen und das Tourismusthema als Selbstreflexion auffassen, so zeigt sich an dieser kleinen Szene eindrücklich die kulturpolitische Einflussnahme auf das Genre: Während *Im Weißen Rößl* noch gegen Bezahlung lustig „duli-duli-öh“ gemacht wird, wird in *Saison in Salzburg* auf recht unlustige Weise mit dem Geschäftemacher aufgeräumt, Toni führt die Touristen nun nur noch aus „Liebhaberei“ (SiS: 2) durchs Salzburger Land und stellt damit eine ideologisch „bereinigte“ Antithese zu Leopold dar, der sich noch darüber ärgern darf, dass er statt Trinkgeldern nur Handdrücke bekommt (vgl. IWR: 12).

Auch die Szene mit den ungeduldigen Gästen kann man in *Saison in Salzburg* am Ende des ersten Bildes deutlich wiedererkennen, nur dass sie diesmal statt zu zahlen bestellen wollen. Das Chaos wird hier gezielt herbeigeführt, indem Toni allen Gästen die berühmten Salzburger Nockerln einredet, obwohl die Nockerl-Köchin Vroni, seine Geliebte, entlassen worden ist. Mit den Worten: „Aber meine Herrschaften, beruhigen Sie sich!“ (SiS: 24) spielt er sich als Retter in der Not auf und ruft nach Vroni. Gemeinsam singen sie dann eine Lobeshymne auf die Salzburger Nockerln, die einen der Hauptschlager des Abends darstellt (vgl. ebda: 24 f). Ein gut funktionierendes humoristisches Konzept, nämlich das Durcheinanderschreien der Gäste, wird einfach leicht verändert übernommen – das Geldthema wird aber wiederum ausgespart.

Das weibliche Gegenstück zu Leopold, Frau Maria Gabriela Josepha Vogelhuber, genannt Josepha, tritt bei *Im Weißen Rößl* direkt nach der Szene mit den gestressten Gästen zum ersten Mal auf. Ihr literarisches Vorbild ist die Mirandolina aus Goldonis Lustspiel *La Locandiera*: eine hübsche und kluge Gastwirtin, die von vielen Männern umworben wird, welche

allerdings vor allem auf ihren Besitz aus sind (vgl. Mayer 2012: 8). Dieses Schicksal ist bei Josepha bereits Vorgeschichte:

Josepha: (...) Und da wir grad beim Plauschen sind, Leopold, merken Sie sich: In den drei Jahren, seit mein seliger Mann tot ist, hab' ich fünf Zahlkellner gehabt. Anfangs waren alle brav und tüchtig; aber wie sie angefangen haben, solche Kalbsaugen zu machen, so wie Sie, wissen Sie, was ich da gemacht hab'? (*Tempamentvoll*) Aussigschmissen hab' ich sie, alle fünf. (*Sie nimmt ihn am Ohrläppchen, lächelnd.*) Geben's Acht, Leopold, daß Sie das halbe Dutzend nicht voll machen!

(IWR: 13)

Auch hier offenbart sich das operettentypische „Geld“-Thema. Denn durch ihren Besitz hat Josepha einen höheren Status und fühlt sich dadurch eher dem Berliner Rechtsanwalt „mit einer sozialen Position“ (ebda: 79) Dr. Siedler verbunden als ihrem Oberkellner.

Eine ähnliche Situation, allerdings mit verdrehten Vorzeichen, findet man auch in *Saison in Salzburg* wieder: Der reiche Rennfahrer Frank Rex, der sich als armer Hilfsarbeiter ausgibt, und die verarmte Steffi Oberfellner verlieben sich ineinander. Als Steffi aber herausfindet, dass er der Erbe einer wertvollen Fabrik ist, trennt sie sich von ihm: „Jeder würde glauben, dass ich Frank nur des Geldes wegen nehme“ (SiS: 79). Sie stimmt einer Heirat erst zu, als sie Frank enterbt glaubt (vgl. ebda: 86). Durch diesen Verzicht auf Geld erweist sie sich (wie Toni in der ersten Szene) als besonders edler Charakter (vgl. Quissek 2012: 226). In dem Zusammenhang geradezu erfrischend unedel wirkt die „bauernschlaue“ Vroni, wenn sie beim Lebkuchenherzverkauf betrügt (vgl. SiS: 83).

Leopold und Josepha enden aller sozialen Unterschiede zum Trotz als Paar (wie schon *Mirandolina* und ihr Kellner Fabrizio, vgl. Mayer 2012: 8).³² Allerdings müssen operetten- und schwanktypisch noch einige (nicht allzu schwer aus dem Weg zu räumende) Hindernisse auftauchen.

9.4. Der Berliner

Der Dampfer bringt Besuch aus Berlin: den Fabrikanten Giesecke („wie denn Giesecke überhaupt als ein cholerasches, auf drollige Weise rechthaberisches, ununterbrochen aufbrausendes und dabei trotzdem liebenswertes Original darzustellen ist“, IWR: 19) und seine Tochter Ottilie. Jene schwanktypische Vaterfigur, selbstverständlich Vater einer Tochter

³² Im sehr klassenbewussten Großbritannien wird nach der englischen Erstaufführung von Kritikern sogar lobend hervorgehoben, dass sich Leopold am Schluss eben nicht doch noch „als verkleideter Prinz entpuppt“ (Jubin 2016: 160).

und nicht etwa von Söhnen (vgl. Klotz 2007: 219), ist nicht nur ein „liebenswertes Original“, sondern vor allem eben eines: Berliner.

Giesecke (...): Zweek Julden für die kleene Fahrt! Det Jeschäft ist richtig! Dafür kann ich schon dreimal von der Jannowitzbrücke nach Treptow fahren und eine Portion jrüne Aale essen! (...)

(IWR: 19)

Komische Missverständnisse sind hier vorprogrammiert, etwa wenn Giesecke die österreichische Speisekarte studiert:

Giesecke: (...) Matrosenfleisch? Jungfernbraten? Zigeunergulasch? – Ihr seid wohl hier Menschenfresser! (*Liest weiter.*) Fisolen, Karfiol, Risibisi!! Ja, habt hier keine deutsche Speisekarte?

Leopold: Deutsche Speisekarte? (*Leopold gibt die Karte dem hinter ihm stehenden Piccolo. Der Piccolo gibt dieselbe Karte Leopold in die andere Hand. Leopold gibt also dieselbe Karte nur mit der anderen Hand an Giesecke zurück.*) Eine deutsche Speisekarte – bitte sehr!

Giesecke: Na also, warum nicht gleich?

(ebda: 20)

Der alte Spruch, dass Deutsche und Österreicher durch die gemeinsame Sprache getrennt werden, wird zum gespielten Witz.

Der Dialekt stellt dabei nicht ausschließlich komisches Mittel oder authentischen Bezugspunkt für das Berliner Publikum dar (vgl. Quissek 2012: 93). Er ist viel mehr Bestandteil von Gieseckes Charakter, er hebt ihn als Stadtmensch und Deutschen eindeutig von der St. Wolfgangser Bevölkerung ab. Abels (2006: 7) deutet die Ankunft der deutschen Touristen als „Drohung des Anschlusses des österreichischen Schrumpfstaaes an den mächtigen deutschen Nachbarn“, und setzt nach: „Mit persiflierenden Hinweisen auf diese dubiose Sympathie zwischen Besatzern und Besetzten spart die Operette keineswegs“ (ebda). Diesen Eindruck bestätigt auch eine Zeitungskritik der Uraufführung, die besagt:

„Nach einem Nochnoch von vier (!) Stunden, die aber wirklich nicht ermüdeten, verließen die Berliner das Theater mit dem Vorsatz, Oesterreichisch zu lernen. (...) Charell ist ein Anschlußpolitiker.“

(Wittner 1930)

Giesecke findet seine (zumindest sprachliche) Entsprechung in *Saison in Salzburg* in der Figur des Friedrich Wilhelm Knopp, ein „schnoddriger, gutmütiger Berliner, mit manchmal derbem Humor, ein Mann aus dem Volke mit Mutterwitz“ (vgl. SiS: keine Seitenzahl). Der dialektsprechende Berliner ist offensichtlich eine „Übernahme“ aus *Im Weißen Rößl*, denn

anders als dieses hat *Saison in Salzburg* keinen produktionstechnischen Berlin-Bezug: Die Uraufführung findet in Kiel statt.

Knopp: Nu kuppeln Sie aber aus, Männeken. Woher wollen Sie det beurteilen? Sind Sie schon mal mit 200 Sachen durch die Kurven jeflitzt? Haben Sie schon mal zwee Stunden hintereinander uffjedreht wie 'ne wildjewardene Hummel? Ick sage Ihnen, da pellen de Reifen wie die Pellkartoffeln.

(SiS: 9)

Auch die „komischen“ Missverständnisse und der Hinweis, dass der jeweils andere Dialekt kein Deutsch sei, bleiben nicht aus:

Bergführer: (...) Auf zum Polsterltanz!!! -

Knopp: (verächtlich) Wat heest hier Polsterl-Tanz?!

Bergführer: Na, Polsterl! (Er hält Knopp das Kissen unter die Nase) Versteh'ns das net?

Knopp: Nee!

Bergführer: (verzweifelt zu den anderen) Es ist halt ein Unglück, wenn einer net deutsch versteht.

Knopp: (auf das Kissen deutend) Det heesst doch Kissen!

Bergführer: (ärgerlich) Küssen! 's Küssen kommt später.

(ebda: 85)

Auch Knopp kommt als Tourist nach Österreich, allerdings bleibt es nicht dabei: Er kauft sich im Auftrag von Frank Rex ein Hotel und bleibt. Der „Anschluss“, in *Im Weißen Rößl* noch als vorübergehende Touristeninvasion gezeigt, wird hier schließlich vollzogen (vgl. Völker 2001: 115). Ganz gegen die Erwartung, dass der mitbietende Österreicher Toni das versteigerte Hotel zum Schluss doch noch zugesprochen bekommt, bleibt es im Besitz der Deutschen. Frank Rex heiratet die Nichte des Vorbesitzers, Steffi Oberfellner, und „legitimiert“ diese Übernahme also. Hier unterscheidet sich *Saison in Salzburg* signifikant von *Im Weißen Rößl*, wo die Paare letztendlich national-homogen bleiben: „Die Okkupation der Preußen beschränkt sich auf eine Saison. (...) Der großdeutschen Lösung wird in der Operette jedenfalls eine Abfuhr erteilt“ (Abels 2006: 21).

9.5. Exotismus und Showeffekte

Um eine Beziehung zwischen dem Berliner Dr. Siedler und der Rößl-Wirtin von vornherein auszuschließen, ist Gieseckes Tochter Ottilie von Bedeutung. Zwischen ihr und dem

Rechtsanwalt (beruflich blöderweise ein Gegenspieler ihres Vaters) knistert es sofort. Das von Leopold arrangierte „Date“ im Kuhstall offenbart den Show-Charakter des Stückes:

*Unten drei oder vier Kühe, deren Köpfe wie Marionetten mechanisch bewegt werden können.
(...) An jeder Kuh sitzt auf einem Melkschemel eine Kuhmagd, die mit Melken beschäftigt ist.
(...) Einige Stallburschen und Stallmägde – Ballett – treten auf. Teils aus dem Strohhaufen, teils von unten. Eine Stallmagd kann mit dem Schubkarren hereingefahren werden.*

(IWR: 31)

Aufwändige Effekte wie diese sind in *Saison in Salzburg* nicht mehr zu finden, was nicht nur ästhetische, sondern vor allem auch produktionstechnische Gründe haben dürfte. Hier bieten nur die (im Verhältnis zu *Im Weißen Rössl* seltenen) Ballettszenen etwas Abwechslung, insbesondere die Ballszene im vierten Bild. Hier singt Erika, eine Nebenbuhlerin Steffis um Franks Herz, dass sie ihr Temperament von ihren russischen Vorfahren habe:

Erika: Wo an grauen Fluten des Don
die Balalaika singt,
wo auf weiten Steppen ein Lied
von heisser Sehnsucht klingt,
wo die Wölfe schaurig heulen in
die Nacht hinaus,
dort zieht's mich hin,
dort möchte ich sein,
denn dort war er zuhaus:
Der Grosspapa von Grossmama
war Donkosak am Don,
der schlug mit seiner Peitsche drein
und alles lief davon.

(SiS: 66)

Diese Einlage, die wenig mit dem Rest der Handlung zu tun hat, bestreitet Erika in einem Abendkleid, welches „für den Russentanz rasch in ein russisch stilisiertes Tanzkleid umgewandelt werden kann“ (ebda: keine Seitenzahl). Hier wird das klassische Operetten-Element der Exotik bedient: „Vom dramaturgischen Standpunkt her erfüllen die räumlichen Exotismen die Funktion der Reizerzeugung, anziehend und unheimlich zugleich“ (Quissek 2012: 202) und gleichzeitig mit der rassistischen Ideologie verbunden, dass die Nationalität der Ahnen den Charakter bestimme. Dass es bei *Im Weißen Rössl* zu keiner vergleichbaren Exotik-Szene kommt, liegt daran, dass hier das gesamte Setting für ein Berliner Publikum „exotisch“ angelegt ist, Effekte wie die nickenden Kuh-Puppen oder der große Aufmarsch von Schützenverein, Jungfrauenverein und Abordnungen aus der Umgebung am Ende des zweiten Aktes (vgl. IWR: 71; die Szene korreliert dramaturgisch mit der Ballszene aus *Saison in Salzburg*) verstärken diesen Eindruck noch. Da das idealisierte Landleben im

„angeschlossenen“ Österreich in *Saison in Salzburg* aber als Normalzustand präsentiert wird, muss nun die „russische“ Einlage den nötigen Exotismus einbringen. Ob und wie diese nach dem Bruch des „Hitler-Stalin-Paktes“ 1941 auf die Bühne gebracht worden ist, ist leider nicht herauszufinden.

9.6. „Juden“ und „Arier“

Mit Sigismund Sülzheimer und Klärchen Hinzelmänn tritt im zweiten Akt von *Im Weißen Rößl* nun das dritte schlussendliche Pärchen (neben Josepha /Leopold und Otilie Giesecke / Dr. Siedler) auf. Auch diese Struktur wird für *Saison in Salzburg* übernommen: Hier heißen die nach verschiedenen Verwirrungen zueinanderfindenden drei Paare Steffi Oberfellner /Frank Rex, Erika Dahlmann /Max Liebling und Vroni Staudinger /Toni Haberl.³³ Allerdings werden hier alle Paarungen bereits im ersten Bild eingeführt und singen auch schon jeweils ein Duett.

Mit der Figur des Sigismund Sülzheimer beschäftigt sich Joachim Schlör in seinem Aufsatz „Schalömchen!“ *Das Jüdische im Weißen Rößl* (2016). So sei Sülzheimer ein für das damalige Publikum „typisch“ jüdischer Name, auch sei die Textilindustrie, welcher der schöne Sigismund ja entstammt, ein häufiges Betätigungsfeld für Juden gewesen (vgl. ebda: 201 ff). Dass der Sigismund Sülzheimer der Uraufführung, Siegfried Arno, ein wenig aussieht wie die antisemitische Karikatur eines Juden, ist sicherlich auch kein ungewollter Zufall. Der deutlichste Hinweis auf Sigismunds Konfession findet sich aber im Text selbst:

Leopold: (*eifrig*) Wilhelm Giesecke – für den Herrn von Giesecke ist bereits ein Telegramm da. Ich bringe es sofort. (Rasch ab.)

Giesecke: Aha, das ist gewiß von Herrn Sülzheimer, von diesem alten Schei...

Otilie: Papa!

Giesecke: Shylock. Laß mich doch aussprechen!

(IWR: 21)

Um dem derben Fäkalschimpfwort auszuweichen, verwendet Giesecke eine antisemitische Beleidigung, die von Otilie im Gegensatz zu dem anderen Wort nicht geahndet wird (vgl. Abels: 6). In der Darstellung Sigismunds finden sich allerdings keine antisemitischen (oder

³³ Im letzten Moment werden auch noch Erikas Vater Christian Dahlmann und Franks Tante Olga Rex zueinander geführt (vgl. SiS: 86), allerdings sind sie an den vorhergehenden Liebesverwirrungen nicht beteiligt, sie haben auch kein Duett miteinander zu singen. Olga tritt im Gegensatz zu den anderen Figuren erst im vierten Bild und somit erst nach der großen Pause auf (vgl. ebda: 69).

philosemitischen) Klischees: Er ist weder „weiser Nathan“ noch „zweilichtiger Shylock“, sondern ein stets fröhlicher junger Mann, dessen Zugehörigkeit zum Judentum abseits von der abfälligen Bemerkung Gieseckes nicht problematisiert, nicht einmal thematisiert wird (vgl. Schlör 2016: 204). Die Vermählung mit Sigismund stellt weder für Klärchen noch für ihren Vater ein konfessionelles Problem dar, und selbst Giesecke ist (aus geschäftlichen Gründen) von der Idee begeistert, seine eigene Tochter mit Sigismund zu verheiraten (vgl. IWR: 60).

Im Stück siegt ja sowieso die Liebe über die Unterschiede der vorne oder hinten zu „knöpfenden“ Hemdhosen. Die Konkurrenz von christlichen und jüdischen Fabrikanten, Giesecke hin, Sülzheimer her, löst sich im allgemeinen Wohlgefallen auf, wenn Sigi sein Klärchen bekommt und die Tochter Gieseckes, Ottilie, den Rechtsanwalt Dr. Siedler. Die jüdische Figur hat ihre Eigenheiten, aber alle anderen auch.

(Schlör 2016: 204)

Der Patentstreit, ob Hemdhosen vorne oder hinten geknöpft werden sollen, kann hier also auch als Symbol für einen Religionsstreit gelesen werden, der aufgelöst wird – allerdings indem Sigismund, nicht etwa Giesecke, sein Hemdhosen-Patent aufgibt und stattdessen auf Nachthemden mit Reißverschluss umsteigt (vgl. IWR: 95).

Eine solche Figur kann in *Saison in Salzburg* natürlich nicht mehr vorkommen: Nicht nur, dass Sigismund Jude ist, er ist ein Jude fernab nationalsozialistischer Klischeebilder und das auch noch so selbstverständlich, dass dieser Umstand kaum thematisiert wird.

Im Gegensatz dazu muss in *Saison in Salzburg* sogar ein Ariernachweis erbracht werden, um ein Hotel kaufen zu können:

Knopp: (...) Hier mein Pass, mein Führerschein, mein Impfschein, meine Steuererklärung – und hier – meine arische Jrossmutter.

(SiS: 30)

Dies ist übrigens auch der einzige Hinweis auf die Entstehungszeit des Stückes, die gleichzeitig auch Zeit der Handlung ist. Somit ist *Saison in Salzburg* klar im Nationalsozialismus verankert. Allerdings kann man gerade diese Stelle – zumindest bei entsprechender Inszenierung und Spielweise Knopps – auch als leise Kritik an der Ahnenversessenheit der Nationalsozialisten verstehen, indem sie als absurde Steigerung aller bürokratischen Hürden gesehen wird.

9.7. Erotik und Prostitution

Klärchen und Sigismund bringen ein Element in das Stück ein, das in Sekundärtexten immer wieder betont wird: die Erotik. Die Schwimmbadszene ist eindeutig sexuell aufgeladen – was einiges an Aufregung mit sich bringt und auch den Nationalsozialisten ein Dorn im Auge ist (vgl. Clarke 2007). Die (für Badeszenen notwendige) leichte Kleidung wird durch eindeutig zweideutige Texte ergänzt, nicht nur aus dem Mund von Sigismund und Klärchen. Ein (im Stück immer wieder auftauchendes) frisch verheiratetes Paar singt dort etwa:

Sie: Mir wird so warm,
in deinem Arm -
Und in der Schwüle
die ich fühle,
Lockt der kühle See!

Er: Und in der Näh'
Winkt die Kabine:
Herein! Ich diene
Als Separée!

Sie: Ach, mein Trikot
Geniert mich so,
Denn mancher glaubt vielleicht,
Da hat nicht ganz der Stoff gereicht!

Er: Sei doch nicht ängstlich, mein liebes Kind,

Beide: Wir beide sind vor Liebe blind!

(...)

Sie: Bubi, wir tauchen dann zusammen munter
ein bißchen unter -
Da spricht sich nichts herum,
Die Fische sind ja stumm!

(IWR: 54)

In dieser sexuell aufgeladenen Atmosphäre lernen sich der schöne Sigismund und Klärchen nun näher kennen und erfahren auch die Fehler des jeweils anderen: Klärchen lispelt furchtbar und Sigismund ist unter seiner Mütze glatzköpfig. Diese Mängel sind nicht nur ein Anlass für Gelächter (von Klärchen und Sigismund selbst über den jeweils anderen ebenso wie auch im Publikum), sondern erweisen sich überraschender Weise als erotische Merkmale. So findet Sigismund, Klärchens Lispeln wirke „direkt sinnlich“ (ebda: 55) und spricht von seiner Glatze als eine seiner „stärksten Waffen im Kampf mit den Frauen“ (ebda). Christine Tewinkel (vgl. 2016: 252) weist darauf hin, dass Lispeln vor allem mit Kindern assoziiert wird und daher in der Kunst vor allem zur Verniedlichung von Frauenfiguren eingesetzt wird. Klärchen, die die Verkleinerungsform ja schon im Namen trägt, ist eine typische Kindfrau mit gespielter

Naivität: Ihre Triebhaftigkeit verbirgt sie erst hinter ihrer Scham und verhält sich zurückhaltend, bis sie durch Sigismunds Ermutigung ihren erotischen Impulsen freien Lauf lassen kann (vgl. Quissek 2012: 141). Sigismunds „nackte Birne“, deren Wirkung „auf das weibliche Geschlecht (...) geradezu haarsträubend“ (IWR: 56) ist, kann leicht mit einem männlichen Glied assoziiert werden. In dem Tango „Und als der Herrgott Mai gemacht...“, den Klärchen und Sigismund im dritten Akt zu singen haben, erkennt Clarke (vgl. 2006: 105) eindeutig einen Oralsex-Witz:

Sigismund: Und als der Herrgott Mai gemacht,
Da hab' ich es ihr beigebracht!
Ein Vöglein hat gepfiffen -
Da hat sie's gleich begriffen! -
Der Frühling hat ihr Mut gemaht,
Und deshalb hat sie's gut gemacht -
Und heute, - ja, man wundert sich, -
Kann sie's besser noch als ich!

Klärchen: Laß uns unter Mispeln lispeln, denn wie Konfekt,
O Sigismund, schmeckt Dein Mund!

Sigismund: Ach, warum immer nur der Mund?
Auch die Glatze ist schön und rund!

(IWR: 90)

Allerdings ist der Witz nur dann zu verstehen, wenn er auch entsprechend zweideutig vorgetragen wird, wie es etwa auch der Uraufführungs-Sigismund Siegfried Arno getan hat (vgl. Clarke 2006: 105). Dass die Szene Anstoß erregen kann, ist Charell spätestens beim Erstellen der Fassung von 1951 bewusst. So steht vor besagtem Duett vorsorglich in der Regieanweisung: „*Statt dieser Nummer kann – wenn sie gestrichen wird – die Nr. 22a Reminiszenz gespielt werden*“ (IWR: 89).

Das Fehlen solcher sexuellen Anspielungen und Zweideutigkeiten unterscheidet die Operette des Nationalsozialismus von jener der Zwischenkriegszeit: „(...) sie [die Nationalsozialisten, Anm.] verabscheuten auch die extreme Frivolität der Liedtexte und die darin propagierte sexuelle Freiheit (...)“ (Clarke 2007). Jedoch sind auch in *Saison in Salzburg* Texte zu finden, die zumindest potentiell als sexuelle Anspielungen gedeutet werden können, wenn auch sicherlich weniger raffiniert als bei *Im Weißen Rößl*:

Toni: Wenn sich ein Salzburger Bua
und sein Dirnderl gut verstehn,
kann bei dem Salzburger Buam
Und dem Dirnderl viel geschehn.

Vroni: Denn jeden Abend,
da haben die zwei ein Stelldichein.

Toni: Legt er die Hand ihr um's Mieder,

Vroni: fragt sie: was willst du schon wieder?

Beide: Ich will heut' dein
Schnucki-Putzi sein!

Toni: Wenn der Toni mit der Vroni

Vroni: und die Vroni mit dem Toni

Beide: einen Kuddel-Kuddel-Kuddel-Kuddel-Kuddel-Muddel macht,

Toni: gibt der Toni seiner Vroni

Vroni: und die Vroni ihrem Toni

Beide: so ein Bussel-Bussel-Bussel-Bussel-Bussel, dass es kracht.

(...)

Beide: Und der Himmel ist blau
und das Lüfterl ist lind,
denn ein Kuddel-Muddel auf der Alm is' ka' Sünd'
Juhu!

(SiS: 12)

Die Weisheit, dass es auf der Alm „ka Sünd“ gibt, besingen auch Giesecke und Siedler, allerdings endet der Gesang hier mit: „Das hat sie 'glaubt, (...) jetzt kriegt sie 'n Kind“ (IWR: 57). Dass das „Kuddelmuddel“ von Toni und Vroni in einer Schwangerschaft enden könnte, ist schwer vorstellbar, es steigert sich letztendlich nämlich ganz harmlos zu einem „Bussel“. Eine andere Szene mit erotischem Potential ist jene zwischen dem frischgebackenen Hotelbesitzer Knopp und der Kellnerin Stasi:

Knopp: (...) Wat stellen Sie hier eijentlich vor, mein Fröllein?

Stasi: (wieder mit einem Knicks) Ich gehor' zum lebenden Inventar, Herr Knopf.

Knopp: (mustert sie) Sieh mal an – det find ick preiswert.

Stasi: (knickst) Haben's sonst noch einen Wunsch, Herr Knopf?

Knopp: (mustert sie weiter und streicht sich übers Kinn) Zunächst wird ick mal det Inventar genau in Augenschein nehmen.

Stasi: Was wollen's denn zuerst sehen, Herr Knopf?

Knopp: (mustert sie weiter) Det überlass ick Ihnen. Da erscheint mir eens so verlockend wie das andere.

Stasi: Jetzt weiss ich schon, wo wir anfangen. (Sie greift umständlich in den Ausschnitt ihres Leibchens.

Knopp: (beherrscht, etwas verschämt) Nee, Kindchen, lassen Se man! Det kann man ja kaum verlangen.

(...)

Stasi: (weiter in ihrem Leibchen suchend) Ich find's ja gar net. Wo des nur hing'rutscht sein kann? - -

Knopp: (sie kopfschüttelnd musternd) Na hörense – det kann man doch kaum übersehen!

Stasi: (endlich zieht sie ein zerknittertes Papier aus dem Busen) Da ist es ja schon. (Sie reicht ihm das Papier) Ein genaues Verzeichnis vom Inventar.

Knopp (überrascht) Au verflix, det nenn ick Spätzündung.

(SiS: 31 f)

Erotische Avancen entpuppen sich hier letztendlich als reines Missverständnis. Auch wenn Stasi am Ende der Szene urteilt, Knopp sei wohl ein rechter „Hallodri“ (ebda: 32), lehnt er Prostitution (bzw. was er fälschlicherweise dafür hält) ab. Hier unterscheidet er sich von seinem „Vorbild“ Giesecke, der die „Mädchens zum Küssen, / die von der Liebe was wissen“ (IWR: 49) ganz unverblümt für einen Vorteil des deutschen Stölpchensees gegenüber dem österreichischen Wolfgangsee hält. Dabei scheint Josepha Vogelhuber durchaus darum bemüht, ihr Hotel auch erotisch ansprechend zu führen:

Josepha (*rasch mit den Stubenmädchen und den Kellnerinnen aus dem Haus. Josepha ist gut gelaunt, doch energisch*): Stubenmadln – alles in Ordnung? Das Stubenmadl ist immer das erste, was sich die Gäste anschau'n. Wenn das Stubenmadl nicht zum Anbeißen ist, taugt das ganze Hotel nix.

(vgl. IWR: 14)

Während die Gäste des „Weißen Rößls“ schon mit erotischen Absichten dort absteigen (nicht umsonst wirbt die Wirtin ja mit den Worten „Im Salzkammergut, / da ka'mer gut lustig sein“ und „Und nur die Liebe, die blüht's ganze Jahr“, ebda: 48), sind in *Saison in Salzburg* amouröse Verwicklungen nur Zufälle, wie Frank und Steffi in ihrem ersten Duett besingen:

Steffi: Ich glaub', der treibt mit uns Beiden...

Frank: ...ein abgekartetes Spiel.
Ich wette, er gibt keine Ruh',
bis glücklich wir vereint.

Beide: Der Zufall hat es heut' mit uns
besonders gut gemeint.

(SiS: 20)

9.8. „deus ex machina“ – Der Kaiser und Tante Olga

Der Auftritt des Kaisers ist eine der größten Neuerungen des Singspiels *Im Weißen Rößl* gegenüber dem Lustspiel. Die Trivialisierung des Hochadels ist ein typisches Verfahren in der Operette: Durch die „komische“, nämlich häufig unfähige und trottelige Darstellung des Herrschers werden die herrschenden Machtverhältnisse kritisiert (vgl. Quiessek 2012: 184). In *Im Weißen Rößl* hat der Kaiser schon einmal deswegen eine grundlegend andere Funktion,

weil das Singspiel mehr als zehn Jahre nach dem Ende der Monarchie verfasst worden ist. Über die Funktion bzw. die intendierte Wirkung dieser Figur herrscht Uneinigkeit: Sie wird im Allgemeinen entweder als rein nostalgisch und daher rückwärtsgerichtet, oder aber als rein parodistisches, ironisches Element bewertet. Als Gegenpole stehen sich hier wieder die Operettenwissenschaftler Volker Klotz und Kevin Clarke gegenüber: Laut Klotz (vgl. 1991: 242) propagiere der erhaben und dummlich nieselnde Kaiser unwidersprochen kleinbürgerliche Werte, die dem Publikum als „gute, alte Zeit“ verkauft werden. Für Clarke (vgl. 2006: 117) hingegen ist dieser Franz Josef, zumindest in der ursprünglichen Intention Charells, ein „leibhaftig wandelnde[r] Kaiserschmarrn“, also völlig unernst gemeint. Ähnlich sieht es auch Quissek (vgl. 2012: 188), wenn sie den Kaiserbesuch hier als Höhepunkt des touristischen Programms und die ultimative Österreich-Erfahrung für Berliner beschreibt: Wie sich die Belegschaft des „Weißen Rößls“ für die Preußen in Dirndlkleider und Lederhosen wirft, muss eben auch der alte Kaiser als Unterhaltungsprogramm erhalten.

Sigismund: Darf ich bekannt machen? Herr Fabrikant Giesecke aus Berlin – Seine Majestät aus Wien!

Kaiser (schmunzelnd): Na, mich dürften die Herrschaften jetzt schon kennen.

Giesecke (seine choleric Art zu besonderer Herzlichkeit mildernd): Sehr richtig, Majestät! Ich freue mich, daß wir zusammen im „Weißen Rößl“ abgestiegen sind. (Er streckt dem Kaiser freundschaftlich die Hand hin und zieht sie, da der Kaiser nicht darauf reagiert, diskret wieder zurück!)

(IWR: 78)

Sigismund und Giesecke pflegen den unter Industriellen üblichen Konversationsstil der 1920er- und 1930er-Jahre, während der Kaiser aus der Zeit gefallen wirkt. Bei der Uraufführung ist dieser Effekt noch durch die Kostüme verstärkt: Alle Figuren tragen zeitgenössische Kleidung, außer dem Kaiser selbst erinnert nichts an die Monarchie (Clarke 2006: 116 f). Tatsächlich scheint auch den Österreichern keine ernsthafte Kaiserverehrung mehr zu gelingen: Leopold verspricht sich dauernd bei der Begrüßungsrede (vgl. IWR: 72 f) und der junge Piccolo scheint mit den monarchischen Umgangsformen überhaupt nicht mehr vertraut:

Piccolo (stürzt aus dem Haus): Zahlen gerufen, Majestät?

Josepha (erschrocken): Aber, so ein dummer Bub!

Piccolo: Weidmannsheil, Majestät. Schießen's Ihnen gut aus! Hoffentlich lassen sich die Gemsen nicht bitten! Majestät sind ja so berühmt als Jäger! Haben ja schon so viele Böcke geschossen. (Der Kaiser lächelt leicht erschrocken.) Wünschen frohe Jagd zu wünschen! (Hält dem Kaiser die offene Hand hin).

Kaiser (gibt ihm etwas und tätschelt über seinen Kopf): Na also, es war sehr schön, es hat mich sehr gefreut (Er geht ab.) (...)

Piccolo (zeigt das Trinkgeld in der flachen Hand): Was sagen's, gnädige Frau – zwanzig Heller! Dank vom Hause Habsburg!

(IWR: 81)

Es sind allerdings immer die anderen, die sich lächerlich machen, niemals der Kaiser. Er zeigt sich als sehr menschlicher Herrscher, der es nicht immer leicht hat und auch das Mitgefühl der Menschen verdient. Schwierigkeiten bereitet den Operettenwissenschaftlern vor allem das Couplet, welches der Kaiser beim Frühstück mit Josepha singt. Seine Ratschläge sind nämlich nicht gerade revolutionär:

Kaiser: (...) Doch man sieht allmählich ein,
man muß hübsch bescheiden sein.
Schweige und begnüge dich,
Lächle und füge dich -
S'ist einmal im Leben so,
Allen geht es ebenso:
Grad' der allerschönste Traum
Bleibt nur Schaum.

(ebda: 80)

Hilft er durch diese „affirmative[n] Plattitüden, das bürgerliche Credo des sozialen Status-quo“ (Quissek 2012: 188) aufrecht zu erhalten? Oder ist es gerade die Platttheit seiner Ratschläge, die nicht nur die Kaiserfigur als Parodie entlarvt, sondern sich selbstreferenziell und parodistisch gar auf das ganze Operettengenre bezieht (vgl. Abels 2006: 17)? Anders deuten Wolfgang Drechsler und Ingbert Edenhofer in ihrem Aufsatz *Der Kaiser kommt – Kontext und Politik im Weißen Rößl* (2016: 235 ff) den umstrittenen Kaiserauftritt. Zuerst weisen sie daraufhin, dass Nostalgie und Ironie sich nicht ausschließen. Tatsächlich scheint der Kaiserauftritt bei *Im Weißen Rößl* gleichermaßen ironisch wie auch nostalgisch gemeint gewesen zu sein: In Müllers Text überwiegt wohl die ironische Seite, durch die Inszenierung Charells und vor allem die „würdige“ Darstellung Hörbigers tritt bei der Uraufführungsinszenierung die nostalgische Seite stärker hervor. Darauf lassen (neben Hörbigers eigenen Erinnerungen) die Zeitungsrezensionen schließen, die dem alten Kaiser besonders begeisterten Auftrittsapplaus bescheinigen. Der Kaiser sei zwar tatsächlich „aus der Zeit gefallen“ – dies sei aber 1930, als die Nationalsozialisten nach und nach an Macht gewinnen, nichts Schlechtes gewesen. Die wohlwollende Erinnerung an den „Judenkaiser“, der schon in Hitlers *Mein Kampf* äußerst negativ dargestellt wird, kann also auch als „anti-nationalsozialistische“ Stimmungsmache gewertet werden: „Der Jubel um den Auftritt des Kaisers ist möglicher- und nicht ganz unwahrscheinlicherweise ein nostalgischer und dennoch hoffnungsvoller Applaus gegen die Nazis“ (Drechsler; Edenhofer 2016: 249).

Zumindest der dramaturgische Zweck des Kaiserauftritts ist unbestritten: Als „deus ex machina“ muss er die Liebeswirren zwischen Josepha und Leopold aufklären. Seine „Plattitüden“ führen letztendlich dazu, dass Josepha von ihrer Verehrung für Dr. Siedler ablässt und sich endlich ihrem Leopold zuwendet. Ob diese Lösung tatsächlich absichtlich trivial und daher selbstreferentiell gemeint ist, wie Abels (vgl. 2006: 17) nahelegt, oder eine klassische Referenz ist, „was aber dem ganz unironischen Kernpunkt nichts nimmt“ (Drechsler; Edenhofer 2016: 248), ist letztendlich Interpretationssache.

Saison in Salzburg muss selbstverständlich auf den Kaiser verzichten, bedient sich aber trotzdem jener „deus ex machina“-Figur, die kurz vor Schluss alle Probleme in Wohlgefallen auflöst. Diese heißt Olga Rex und ist Franks Tante. Obwohl von Anfang an angekündigt, tritt sie erst im vierten Bild und somit nach der großen Pause auf. Sie zieht nun aus, um die jungen Leute wieder in die richtigen Paarkonstellationen zu lotsen: „Ich bin kein Zufall, mein Junge, ich bin ein Wink des Schicksals“ (SiS: 80) sagt sie zu Frank und bezieht sich damit selbstreferenziell (und eindeutiger selbstreferenziell als der „Rößl“-Kaiser) auf ihre Rolle als „deus ex machina“. Zusammen mit Erikas Vater Christian Dahlmann und in österreichischer Tracht steigt Tante Olga nun auf die Berge wie einst Giesecke (vgl. IWR: 57):

Dahlmann: Ich habe dir doch nur einen Herzenswunsch erfüllt. Jahrelang hoffte ich, dass sich deine Autos und meine Pneus durch uns beide vereinigen möchten....

Olga: und weil ich deinen Werbungen getrotzt habe, hast du deine missratene Erika meinem prachtvollen Jungen an den Hals geworfen.

(SiS: 77)

Dieser Plan einer wirtschaftlichen Fusion durch Verheiratung der Kinder erinnert frappierend an Gieseckes während einer Bergwanderung entwickelte Idee, den Hemdhosen-Streit mit den Sülzheimers durch die Hochzeit von Otilie und Sigismund zu beenden (vgl. IWR: 60).

Anders als beim Kaiser reicht bei Tante Olga nicht ein einziges Lied, um den Lauf der Dinge zu ändern. Sie muss einigermaßen umständlich in kurzen Szenen jede Figur einzeln zu ihrem Glück zwingen. So rät sie dem schüchternen Max Liebling, energischer aufzutreten, um das Herz seiner Erika zu gewinnen (vgl. SiS: 78). Steffi soll Frank seine Lügen verzeihen („Wenn wir Frauen jeden Mann, der uns belogen hat, nicht heiraten wollten, gäbe es mehr alte Jungfern auf der Welt!“, ebda: 79) und mit einem Trick überlistet sie die beiden dazu, die pekuniären Standesdünkel zu überwinden (vgl. ebda: 86). Nur Toni und Vroni finden ohne Olgas Hilfe wieder zueinander, allerdings erst, nachdem Steffi Vroni das Rezept für die besten Salzburger Nockerln überlässt (vgl. ebda: 76).

Während der Kaiser (wie bereits aufgezeigt) ironisches, gar parodistisches sowie

nostalgisches Potential mit sich bringt, bleibt die Figur der Olga blass: In der Rolle des „deus ex machina“ liegt ihre volle Funktion, weitere Interpretationen lässt sie nicht zu.

9.9. Schluss mit Kuss

Dass es zum Schluss im einen wie im anderen Stück zu einer Massenverlobung kommt, ist genrebedingt nicht unbedingt ein Plagiat. Am Ende von *Im Weißen Rößl* heißt es:

Alle (...): Laßt uns Schampus trinken mit lächelndem Gesicht,
Denn die Freudentränen, die füll'n die Gläser nicht.
Und am Schluß beim Kuß
Nur die eine Frage frommt,
Wann oder wie oder wo die Hochzeit kommt -
Wann oder wie oder wo die Hochzeit endlich kommt.

(IWR: 95)

Dies ist wieder selbstreferenziell zu verstehen: Die Figuren fragen nur noch nach der Hochzeit, da dies nun einmal der typische Operettenschluss ist.

Die Schlussgesänge von *Im Weißen Rößl* und *Saison in Salzburg* ähneln sich aber verdächtig:

Stallburschen und Jodlerin: Eine Kuh, so wie du, ist das Schönste auf der Welt.
Eine Kuh, so wie du, hat die Ruh', die mir gefällt.
Ab und zu sagst du Muh – hältst den Kopf mal her, mal hin.
Eine Kuh, so wie du, bleibt die Schönheitskönigin.

(ebda: 96)

Alle Soli: Ja, da staunt halt der Ochs
und die scheckige Kuh,
und sie schauen sich an
und sie blinzeln sich zu.
Und der Himmel ist blau
und das Lüfterl ist lind,
denn ein Kuddel-Muddel auf der Alm
is koa Sünd.

(SiS: 86)

Es ist weder dramaturgisch noch genre-spezifisch erklärbar, warum der letzte Gesang vor der Wiederholung des größten Ohrwurms (im Falle von *Im Weißen Rößl* „Im Weißen Rößl am Wolfgangsee“, bei *Saison in Salzburg* „Salzburger Nockerln“) von Kühen handeln muss. Es scheint, die Librettisten von *Saison in Salzburg* haben diese Idee einfach übernommen und für ihre Zwecke abgeändert. Eine ideologische Veränderung findet hier (anders als bei vielen anderen übernommenen Elementen) nicht statt.

Während *Im Weißen Rößl* nun aber mit seinem größten Hit auch endet, ist *Saison in Salzburg* noch ein Gesang nachgesetzt, der nach dem letzten Vorhang so oft wie gewünscht wiederholt werden kann:

Wir danken sehr für Euren freundlichen Applaus,
Vergesst uns nicht, wenn Ihr dann später sitzt zu Haus.
Und denkt an Salzburg, an die wunderschöne Stadt,
die auf der ganzen Welt die besten Nockerln hat.
Und wer Erholung sucht und nicht mehr lachen kann,
der setzt sich auf sein Auto oder auf die Bahn,
direkt nach Salzburg los,
direkt nach Salzburg los.
Dort amüsiert sich alt und jung famos,
denn die Saison in Salzburg ist ganz gross!

(SiS: 87)

Wie bereits erwähnt enthält *Saison in Salzburg* eigentlich keine illusionsbrechenden Elemente, nach dem letzten Vorhang wird die gesamte vorhergegangene Aufführung jedoch metatheatral als Aufführung entlarvt und dem Publikum seine Rolle als Publikum bewusstgemacht (vgl. Hauthal 2009: 135 ff). Mehr noch: Das Stück präsentiert sich hier nicht nur als Stück, sondern auch ganz offen als Tourismus-Reklame, indem es das Publikum zur Reise nach Salzburg aufruft.

Warum haben sich die Librettisten zu diesem Nachgesang entschlossen? Abels (vgl. 2006: 7) beschreibt ja *Im Weißen Rößl* von 1930 als „Finale des Operettenzeitalters“: Die Operette kann sich nicht mehr ernst nehmen, sondern nur noch sich selbst und die operettenhafte Gesellschaft parodieren. Die Nationalsozialisten versuchen diese Entwicklung nun rückgängig zu machen, was ihnen jedoch nicht ganz zu gelingen vermag: Auch das Publikum von 1938 kann das verherrlichte und vereinfachte Operettenleben nicht mehr ernst nehmen, so muss zumindest noch ganz zum Schluss auf den theatralen Charakter des Stückes hingewiesen werden, um es gewissermaßen „verdaulich“ zu machen.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Operetten *Im Weißen Rößl* und deren nationalsozialistischer Doublette *Saison in Salzburg*. Die offene Dramenform sowie die Tatsache, dass verschiedene Kräfte auf die multimediale Aufführung einwirken, macht es verhältnismäßig einfach, die Operette dem „Zeitgeist“ anzupassen und somit auch ideologische Vorstellungen zu integrieren. Das Kulturverständnis der Nationalsozialisten ist jedoch keinesfalls homogen. Das führt dazu, dass die Ressentiments, die gegen die Operette gehegt werden, vielfältig sind: Dramaturgische, musikästhetische sowie rassistisch motivierte Ressentiments können hier angeführt werden. Auch die kulturpolitischen Maßnahmen sind daher nicht einheitlich. Eine Analyse der Texte von *Im Weißen Rößl* und *Saison in Salzburg* zeigt aber deutlich, dass die nationalsozialistische Ideologie sich auch auf das unterhaltende Genre niederschlägt. In der Nachkriegszeit wird unkritisch mit dem nationalsozialistischen Erbe der Operette umgegangen, was u.a. an der Aufführungspraxis zu erkennen ist. Diese führt wiederum zu Ressentiments gewisser Fachautoren (z.B. Volker Klotz). Schließlich kann eine „Gegenbewegung“ ab den 1990er Jahren beobachtet werden, die sich auf eine „entnazifizierte“ Operettenästhetik besinnt. In jüngeren Publikationen (z. B. von Heike Quissek oder Kevin Clarke) wird ein neuer Zugang gewählt, bei dem die Operettenkunst der Zwischenkriegszeit nicht von vornherein diffamiert, sondern der Einfluss des Nationalsozialismus auf die Gattung stets reflektiert wird. Die Frage, ob die nationalsozialistische Kulturpolitik eine Entwicklung der Operette zum modernen Musical im deutschsprachigen Raum verhindert hat, kann letztendlich bejaht werden: *Im Weißen Rößl* war schon ein Vorgeschmack dessen, was unter anderen politischen Umständen noch hätte werden können.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur

Im weißen Rössl. Singspiel in drei Akten (frei nach dem Lustspiel von Blumenthal und Kadelburg). Buch von Hans Müller und Erik Charell. Musik von Ralph Benatzky. Gesangstexte von Robert Gilbert. Sechs musikalische Einlagen von Bruno Granichsteadten, Robert Gilbert, Robert Stolz und Hans Frankowski. Textbuch, unverkäufliches Manuskript. Berlin: Felix Bloch Erben, keine Jahresangabe

Saison in Salzburg (Salzburger Nockerln). Operette in fünf Bildern. Buch von Max Wallner und Kurt Feltz. Musik von Fred Raymond. Textbuch, unverkäufliches Manuskript. Berlin: Felix Bloch Erben, keine Jahresangabe

Filme

Antel, Franz: Im schwarzen Rößl. Österreich 1961

Forst, Willi: Im weißen Rößl. Deutschland 1952

Gottlieb, Franz Josef: Saison in Salzburg. Österreich 1961

Jacobs, Werner: Im weißen Rössl. Österreich, Deutschland 1960

Lamac, Carl: Im weißen Rössl. Deutschland 1935

Marischka, Ernst: Saison in Salzburg. Österreich 1952

Oswald, Richard: Im weißen Rößl. Deutschland 1926

Theede, Christian. Im weißen Rössl – Wehe, du singst! Deutschland, Österreich 2013

Sekundärliteratur

Abel, Lionel: Metatheatre. A New View of Dramatic Form. New York: Hill and Wang, 1963

Abels, Norbert: Operettenfinale und Weltverspottung. Das *Weißer Rössl*, Robert Gilbert und das Ende einer Kunstform. In: Tadday, Ulrich (Hg): Im weißen Rössl: zwischen Kunst und Kommerz. München: Ed. Text + Kritik in Richard Boorberg 2006

Adorno, Theodor: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. 9. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996

Anonym: Die Wiener Operettenpest. Ein polemischer Vortrag. In: Neues Wiener Journal, 23. Nov. 1910, S. 3. Zit. nach: Linhardt, Marion (Hg): „Warum es der Operette so schlecht geht“. Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880-1916). Wien: Böhlau 2001, S. 61

Berg, Marita: Die Revueoperetten des Erik Charell. In: Tadday, Ulrich (Hg): Im weißen Rössl: zwischen Kunst und Kommerz. München: Ed. Text + Kritik in Richard Boorberg 2006

Bollenbeck, Georg: Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945. Frankfurt am Main 1999

Clarke, Kevin: Zurück in die Zukunft. Aspekte der Aufführungspraxis des *Weißes Rössl*. In: Tadday, Ulrich (Hg): Im weißen Rössl: zwischen Kunst und Kommerz. München: Ed. Text + Kritik in Richard Boorberg 2006

Clarke, Kevin: Gefährliches Gift: Die „authentische“ Operette und was aus ihr nach 1933 wurde. Operetta Research Center 2007 (<http://operetta-research-center.org/gefaehrliches-gift-die-authentische-operette-und-aus-ihr-nach-1933-wurde/> - abgerufen am 17.1.2018)

Clarke, Kevin: Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie. In: Arnbom, Marie-Theres; Clarke, Kevin u.a. (Hg): Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness. Wien: Brandstätter; Österreichisches Theatermuseum 2011 a

Clarke, Kevin: „Jüdische Dудelei“. In: In: Arnbom, Marie-Theres; Clarke, Kevin u.a. (Hg): Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness. Wien: Brandstätter; Österreichisches Theatermuseum 2011 b

Clarke, Kevin: Vorsätzlich vergessen? Die Operette der DDR. Neues Deutschland (extended version), Operetta Research Center 2013 (<http://operetta-research-center.org/vorsatzlich-vergessen-die-operette-der-ddr/> - abgerufen am 17.1.2018)

Clarke, Kevin: Konkav und konvex. Bühnenoperetten und Operettenfilme als Spiegel der Zeitläufe 1933-1945. In: Brandl-Risi, Bettina; Risi, Clemens et.al. (Hg): Kunst der Oberfläche. Operette zwischen Bravour und Banalität. Berlin: Komische Oper, Leipzig: Henschel 2015

Clarke, Kevin: „Ich reiße mir eine Wimper aus und stech’ dich damit tot!“ Die Entnazifizierung der NS-Operette zwischen 1945 und 2015. Operetta Research Center 2016

<http://operetta-research-center.org/ich-reis-mir-eine-wimper-aus-und-stech-dich-damit-tot-die-entnazifizierung-der-ns-operette-zwischen-1945-und-2015/> - abgerufen am 17. 1. 2018)

ck. (Anonym): Zur Frage: Benatzky. In: Deutsche Bühnenkorrespondenz, Folge 14/15 vom 10.8.1934, S 4. Zit. nach: Odenwald, Florian: Der nazistische Kampf gegen das „Undeutsche“ in Theater und Film 1920-1945. München: Herbert Utz 2006, S. 245

Csáky, Moritz: Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay. Wien: Böhlau, Berlin: Walter de Gruyter, überarb. Aufl., Reprint 2017

Dahlhaus, Carl: Zur musikalischen Dramaturgie der „Lustigen Witwe“. In: Österreichische Musikzeitschrift, Jahrgang 40/12 1985, S. 657-664

Dahm, Volker: Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Die "Berufsgemeinschaft" als Instrument kulturpolitischer Steuerung und sozialer Reglementierung. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte. 34. Jahrg., 1. H., Jan. 1986, S. 53-84

Dalinger, Brigitte; Zangl, Veronika (Hg): Theater unter NS-Herrschaft. Begriffe, Praxis, Wechselwirkung. Göttingen: V&R unipress 2018

David, Christian: Pop macht Angst. Über Popkultur. München: Hanser (E-Book) 2016

Denscher, Barbara; Peschina, Helmut: Kein Land des Lächelns. Fritz Löhner-Beda 1883-1942. Salzburg, Wien u.a.: Residenz 2002

Dompke, Christoph: Operette, Musical und Kabarett im Exil. In: Petersen, Peter; Mauerer Zenck, Claudia: Musiktheater im Exil der NS-Zeit. Bericht über die internationale Konferenz am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 3. bis 5. Februar 2005. Hamburg: Bockel 2005

Dompke, Christoph: Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung. Neumünster: Bockel 2011

Drechsler, Wolfgang; Edenhofer, Ingbert: Der Kaiser kommt – Kontext und Politik im *Weißten Rößl*. In: Grosch, Nils; Stahrenberg, Carolin (Hg): „Im weißen Rößl“. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Münster, New York: Waxmann 2016

Dümling, Albrecht: Wiederentdeckung NS-verfolgter Operettenkomponisten. Erfahrungen eines Musikwissenschaftlers. In: Schaller, Wolfgang (Hg): Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und „Entartung“. Beiträge einer Tagung der Staatsoperette Dresden. Berlin: Metropol 2007

Endlich, Stefanie: Kulturbolschewismus. In: Benz, Wolfgang; Graml, Hermann u.a. (Hg): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia 2000

Fischer, Michael: Volkstheater, Revue, Film. Intertextuelle und transmediale Aspekte beim Stoff ‚Im schwarzen Rössl‘. In: Grosch, Nils; Stahrenberg, Carolin (Hg): ‚Im weißen Rößl‘. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Münster, New York: Waxmann 2016

Föger, Sandra: Franz Lehár im „Dritten Reich“. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung Musikwissenschaft. Wien: Universität Wien 2006

Förster-Nietzsche, Elisabeth. In: Anonym: Für und gegen die Wiener Operette. Äußerungen auf eine Rundfrage, in: Die Zeit, 25. Dezember 1910. Zit. nach: Linhardt, Marion (Hg): „Warum es der Operette so schlecht geht“. Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880-1916). Wien: Böhlau 2001. S. 65

Frey, Stefan: Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik. Tübingen: Niemeyer 1995

Frey, Stefan: Broadway am Gärtnerplatz. Von der Staatsoperette zum Musical. In: Grosch, Nils; Jansen, Wolfgang: Zwischen den Stühlen. Remigration und unterhaltendes Musiktheater in den 1950er Jahren. Münster: Waxmann 2012

Frey, Stefan: „Die bescheidene Gaststätte ist zum Grand Hotel geworden.“ Der Umbau des *Weißes Rößls* vom Lust- zum Singspiel. In: Grosch, Nils; Stahrenberg, Carolin (Hg): „Im weißen Rößl“. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Münster, New York: Waxmann 2016

Friedrich, Juri: Jacques Offenbach und die Opéra-Comique. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016

Fulfs, Ingo: Musiktheater im Nationalsozialismus. Marburg: Tectum 1995

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993

Gier, Albert: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel 2000

Gottsched, Johann Christoph: Von Opern oder Singspielen, Operetten und Zwischenspielen. In: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Vierte, sehr vermehrte Auflage. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf 1751 (erste Auflage 1730). Zit. nach: Schusky, Renate: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert: Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption. Bonn: Bouvier-Verl. Grundmann 1980, S. 6

Grosch, Nils: Im weißen Rößl. Gattungen und Subgattungen im populären Musiktheater. In: Grosch, Nils; Stahrenberg, Carolin (Hg): „Im weißen Rößl“. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Münster, New York: Waxmann 2016

Grosch, Nils; Stahrenberg, Carolin: „to make out of a small, plain comedy this great musical“. Anstelle einer Einleitung. In: Grosch, Nils; Stahrenberg, Carolin (Hg): „Im weißen Rößl“. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Münster, New York: Waxmann 2016

Grünberg, Ingrid: „Wer sich die Welt mit einem Donnerschlag erobern will...“ Zur Situation und Funktion der deutschsprachigen Operette in den Jahren 1933 – 1945. In: Heister, Hanns-Werner; Klein, Hans-Günter: Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland. Frankfurt am Main: Fischer 1984

Grünwald, Alfred, 1924. Zit. nach: Frey, Stefan: „Unter Tränen lachen“. Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiografie. Berlin: Henschel 2003, S. 178

Gulewysz, Paul: Erik Charell (April 8, 1894 – July 15, 1974). Operetta Research Center/Wikipedia 2014 (<http://operetta-research-center.org/erik-charell-april-8-1894-july-15-1974-born-erich-karl-lowenberg/> - abgerufen am 17. 1. 2018)

Haider-Pregler, Hilde: Das Dritte Reich und das Theater. In: Maske und Kothurn, 1971, Vol.17(3), S. 203-214

Haken, Boris von: Der „Reichsdramaturg“ Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit. Hamburg: Bockel 2007

Hamann, Brigitte: Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators. München: Piper 1996

Hauthal, Janine: Metadrama und Theatralität. Gattungs- und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theatertexten. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2009

Hawig, Peter: Warum und zu welchem Ende eine Offenbach-Edition? [offenbach-edition.com](http://www.offenbach-edition.com), keine Jahresangabe. (<http://www.offenbach-edition.com/DE/oeck/warum.asp> - abgerufen am 17. 1. 2018)

Imbert, Charles: Geschichte des Chansons und der Operette. Lausanne: Editions Rencontre 1967

Institut zum Studium der Judenfrage (Hg): Die Juden in Deutschland. München 1939, 8. Auflage, S. 352. Zit. nach: Wulf, Joseph: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein 1989, S. 352

Jansen, Wolfgang: Hans Müller – der Librettist des Singspiels *Im Weißen Rößl*. In: Grosch, Nils; Stahrenberg, Carolin (Hg): „Im weißen Rößl“. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Münster, New York: Waxmann 2016

Jubin, Olaf: Horses for Courses oder Mehr als „Zuschau’n Kann I Net“. White Horse Inn als anglifizierte bzw. amerikanisierte Version von *Im weißen Rößl*. In: Grosch, Nils; Stahrenberg, Carolin (Hg): „Im weißen Rößl“. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Münster, New York: Waxmann 2016

Kauffmann, Matthias: Operette im ‚Dritten Reich‘. Musikalisches Unterhaltungstheater zwischen 1933 und 1945. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie. München: Ludwig-Maximilians-Universität 2016 a

Kauffmann, Matthias: „Deutsches Gefühlsleben, kriegerischer Geist und Freundestreue“. Operettenideologie im ‚Dritten Reich‘ am Beispiel von Heinrich Streckers *Küsse im Mai* und *Ännchen von Tharau*. In: Operette – hipp oder miefig? Österreichische Musikzeitschrift, Jahrgang 71/03, 2016 b, S. 30-37

Klotz, Volker: Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. München: Piper 1991

Klotz, Volker: Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette. Vierte Auflage, aktualisiert und erweitert. Heidelberg: Winter 2007

Klotz, Volker: Es lebe: Die Operette. Anläufe, sie neuerlich zu erwecken. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014

Knepler, Georg: Karl Kraus liest Offenbach. Erinnerungen, Kommentare, Dokumentationen. Wien: Löcker 1984

König, Walter: Operette in Wien und Berlin unter besonderer Berücksichtigung des Lokalkolorits. Die politischen und soziologischen Einflüsse in den ersten 30 Jahren des 20. Jahrhunderts. Dissertation. Wien: Universität Wien 1999

Kornberger, Monika: „Uher, Bruno Wilhelm Franz“, in: Österreichisches Musiklexikon online 2001
(http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_U/Uher_Bruno.xml - abgerufen am 17.1.2018)

Kornberger, Monika: Frankowski, Hans (eig. Frankowsky, Johann Edler von). In: Österreichisches Musiklexikon online 2015
(http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Frankowski_Hans.xml - abgerufen am 17. 1. 2018)

Kornberger, Monika: Granichstaedten (Grant), Bruno (Bernhard). In: Österreichisches Musiklexikon online 2017
(http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Granichstaedten_Bruno.xml - abgerufen am 17. 1. 2018)

Kraus, Karl: Grimassen über Kultur und Bühne. In: Die Fackel 10: 1908/09, Nr. 271, S. 1-18. Zit. nach: 3. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Maske und Kothurn, 1999, Vol.45(1), S.93-144, S. 119

Laubinger, Otto: Die Aufgaben der Reichsdramaturgen. In: Der Autor, Ende September 1933, S. 4-6. Auszüge. Zit. nach: Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein 1989, S. 40

Lichtfuss, Martin: Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit. Wien, Köln: Böhlau 1989

Linhardt, Marion: Ausgangspunkt Wien. In: Bayerdorfer, Hans-Peter: Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft. Tübingen: Niemeyer 1999

Linhardt, Marion (Hg): „Warum es der Operette so schlecht geht“. Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880-1916). Wien: Böhlau 2001

Marten, Christian: Die Operette als Spiegel der Gesellschaft – Franz Lehárs „Die lustige Witwe“. Versuch einer sozialen Theorie der Operette. Frankfurt am Main: Peter Lang 1988

Mayer, Evamaria: „Das weiße Rössl“ – „The White Horse Inn“. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der deutschen und englischen Fassungen. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien 2012

Menze, Jonas: „Schluss jetzt mit dem Geknödel“. Das Leinwand-*Rössl* zwischen Utopie und Parodie, Kitsch und Camp. In: Grosch, Nils; Stahrenberg, Carolin (Hg): „Im weißen Rößl“. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Münster, New York: Waxmann 2016

Nenning, Günther: Die Kunst der Kanaille. In: Adam, Erik; Rainer, Willi (Hg): Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten. Klagenfurt, Wien u.a.: Hermagoras 1997

Norton, Richard: „So this is Broadway“. Die abenteuerliche Reise des Rössl durch die englischsprachige Welt. In: Tadday, Ulrich (Hg): Im weißen Rössl: zwischen Kunst und Kommerz. München: Ed. Text + Kritik in Richard Boorberg 2006

Obermaier, Walter: Johann Strauß ent-arisiert. Die Sammlung Strauss-Meyszner - Impulse für Forschung und Interpretation. Wien: Wiener Stadt- u. Landesbibliothek 2003

Odenwald, Florian: Der nazistische Kampf gegen das „Undeutsche“ in Theater und Film 1920-1945. München: Herbert Utz 2006

Oesterreicher, Rudolf: Operettenlyrik. In: Neues Wiener Journal, 19. März 1916, S. 16. Zit. nach: Linhardt, Marion (Hg): Stimmen der Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933). Wien: Lechner 2009, S. 122; 124

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink 1977

Quissek, Heike: Das deutschsprachige Operettenlibretto. Figuren, Stoffe, Dramaturgie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2012

Rathkolb, Oliver: Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich. Wien: ÖBV 1991

Rischbieter, Henning: NS-Theaterpolitik. In: Rischbieter, Henning (Hg): Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Seelze-Velber: Kallmeyer 2000

Rosenberg, Wolf: Politische und gesellschaftskritische Aspekte bei Offenbach. In: Kirsch, Winfried; Dietrich, Ronny (Hg): Jacques Offenbach – Komponist und Weltbürger. Ein Symposium in Offenbach am Main. Mainz: B. Schott's Söhne 1985

Roser, Hans-Dieter: Kein Shimmy für Stiefel. Operette in Wien in den Jahren 1938-1944: Eine Bestandsaufnahme. In: Arnbom, Marie-Theres; Clarke, Kevin u.a. (Hg): Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness. Wien: Brandstätter; Österreichisches Theatermuseum 2011

Rovit, Rebecca: The Jewish Kulturbund Theatre Company in Nazi Berlin. Iowa City: University of Iowa Press 2012

Schlör, Joachim: „Schalömchen!“ Das Jüdische im Weißen Röhl. In: Grosch, Nils; Stahrenberg, Carolin (Hg): „Im weißen Röhl“. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Münster, New York: Waxmann 2016

Schlösser, Rainer: Bericht des Reichsdramaturgen Rainer Schlösser an den Reichsminister Joseph Goebbels über die „Situation der Operette“, Berlin W. 9, den 12. September 1934. (Bundesarchiv, R 55/20169, S. 145-147), zit. nach: Schaller, Wolfgang (Hg): Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und „Entartung“. Beiträge einer Tagung der Staatsoperette Dresden. Berlin: Metropol 2007, S. 14-16

Schlösser, Rainer: Schreiben der Theaterabteilung an die Filmabteilung vom 23.8.1935. In: BArch R 55 / 20177, Bl.381. Zit. nach: Odenwald, Florian: Der nazistische Kampf gegen das „Undeutsche“ in Theater und Film 1920-1945. München: Herbert Utz 2006, S. 248

Schneiderei, Otto: Paul Lincke und die Entstehung der Berliner Operette. Berlin: Henschel 1989

Schusky, Renate: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert: Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption. Bonn: Bouvier-Verl. Grundmann 1980

Semrau, Eugen: Der erfolgreiche Rivale von Ralph Benatzky: Robert Stolz. In: Tadday, Ulrich (Hg): *Im weißen Rößl: zwischen Kunst und Kommerz*. München: Ed. Text + Kritik in Richard Boorberg 2006

Singer, Emma: How Do You Solve A Problem Like "Saison in Salzburg"? The New Production In Ischl. Operetta Research Center 2017 (<http://operetta-research-center.org/solve-problem-like-saison-salzburg-new-production-ischl/> - abgerufen am 17. 1. 2017)

Siedhoff, Thomas: Aufstieg, Fall und Emanzipation des deutschen Musicals. In: Grosch, Nils; Juchem, Elmar (Hg): *Die Rezeption des Broadwaymusicals in Deutschland*. Münster u.a.: Waxmann 2012

Spohr, Matthias: Inwieweit haben Offenbachs Operetten die Wiener Operette aus der Taufe gehoben? In: Franke, Rainer (Hg): *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*. Laaber: Laaber 1999

Stahrenberg, Carolin: „Vision aus der Heimat“. Das ‚Österreichische‘ in der Wiener Stadttheater-Produktion von *Im weißen Rößl* (1931). In: Grosch, Nils; Stahrenberg, Carolin (Hg): *„Im weißen Rößl“*. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Münster, New York: Waxmann 2016

Stegemann, Thorsten: „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“ Textbücher der Wiener Operette zwischen Provokation und Reaktion. Frankfurt am Main: Peter Lang 1995

Stengel, Theo; Gerigk, Herbert: *Lexikon der Juden in der Musik*. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke. Zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen. Berlin: Hahnefeld 1940

Stolzinger, Josef: Die Operettenseuche. In: *Deutsches Volkstum*. Monatsschrift für das Kunst- und Geistesleben 19, 1917. S. 272-276. Zit. nach: Linhardt, Marion (Hg): *Stimmen der*

Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933). Wien: Lechner 2009, S. 128

Tadday, Ulrich: Vorwort. In: Tadday, Ulrich (Hg): Im weißen Rössl: zwischen Kunst und Kommerz. München: Ed. Text + Kritik in Richard Boorberg 2006

Tewinkel, Christiane: Klärchens Lispeln. Zur Deutung eines besonderen Fehlers im Weißen Rößl. In: Grosch, Nils; Stahrenberg, Carolin (Hg): „Im weißen Rößl“. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Münster, New York: Waxmann 2016

Vieweg-Marks, Karin: Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Frankfurt am Main: Peter Lang 1989

Vogel, Sabine: Was kann der Sigismund dafür... In: Frankfurter Rundschau vom 7.11.2013 (<http://www.fr.de/kultur/kino/im-weissen-roessl-wehe-du-singst-was-kann-der-sigismund-dafuer-a-658302> - abgerufen am 17.1.2018)

Völker, Klaus: Wien sucht Anschluß in Berlin – Berlin kauft Wien. Die Operette als ideologische Anstalt. In: Fetz, Bernhard; Schlösser, Bernhard (Hg): Wien – Berlin. Mit einem Dossier zu Stefan Großmann. Wien: Zsolnay 2001

Völmecke, Jens-Uwe: Die Stars von Charells *Rössl*-Inszenierung – vor und nach 1933. In: Tadday, Ulrich (Hg): Im weißen Rössl: zwischen Kunst und Kommerz. München: Ed. Text + Kritik in Richard Boorberg 2006

Wagner, Richard: Das Judentum in der Musik. Leipzig: J. J. Weber 1869 ([https://de.wikisource.org/wiki/Das_Judentum_in_der_Musik_\(1869\)](https://de.wikisource.org/wiki/Das_Judentum_in_der_Musik_(1869)) – abgerufen am 17.1.2018)

Wiener, Hugo: Zeitensprünge. Erinnerungen eines alten Jünglings. Wien, München: Almathea 1991

Witeschnik, Alexander: Dort wird champagnisiert oder Vom ruinösen Charme der Operette. Anekdoten und Geschichten zur Geschichte der Operette. Wien: Neff 1971

Witter, V.: Charells Weißes Rössl. In: BZ am Mittag, 10.11.1930. Zit. nach: Mayer, Evamaria: „Das weiße Rössl“ – „The White Horse Inn“. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der deutschen und englischen Fassungen. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien 2012, S. 31

Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt am Main; Berlin: Ullstein 1989

Würz, Anton: Reclams Operettenführer. 24. Auflage. Mit 16 Farbtafeln. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2011