



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Die Manifestation des Nationalitätenkonfliktes der Habsburgermonarchie in der Wiener Operette“

verfasst von / submitted by

Elisabeth Anna Glavanich

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

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

A 190 333 313

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

Lehramtsstudium Unterrichtsfach Deutsch
Unterrichtsfach Geschichte, Sozialkunde
und Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Ecker

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Begriffsdefinitionen.....	9
2.1. Der Begriff 'Nation'	9
2.2. Der Begriff 'Operette'	15
2.3. Der Begriff 'Jude'	19
2.4. Der Begriff 'Zigeuner'.....	21
3. Die Nationalitätenfrage in der Habsburgermonarchie.....	26
3.1. Die Krisenherde in der Monarchie	27
3.1.1. Ungarn	27
3.1.2. Böhmen	29
3.1.3. Polen.....	31
3.1.4. Die Juden.....	32
3.1.5. Die „Zigeuner“	35
3.2. Das Nationalitätenrecht	37
3.3. Das Heimatempfinden und der Heimatschein	40
4. Die Operette	45
4.1. Die Wiener Form	49
4.1.1. Das Verhältnis zur Französischen Operette	49
4.1.2. Gibt es eine ungarische Operette?	54
4.2. Die gesellschaftliche Bedeutung der Operette	55
4.3. Die Rolle der Juden im Hinblick auf die Wiener Operette.....	56
4.4. Die Komponisten und ihre Librettisten.....	60
4.4.1. Die Komponisten.....	61
4.4.2. Die Librettisten	62
4.5. Das Operettenpublikum.....	64

4.6.	Die Operette als Gesellschaftskritik.....	67
4.7.	Der Nationalismus in der Operette	73
4.8.	Das Eigene und das Fremde.....	78
5.	Referenzen auf den Nationalitätenkonflikt in.....	80
5.1.	Johann Strauß‘ ‚Die Fledermaus‘	82
5.1.1.	Politische Aspekte.....	85
5.2.	Johann Strauß‘ ‚Der Zigeunerbaron‘	95
5.2.1.	„Zigeuner“ und Ungarn.....	97
5.2.2.	Politische Aspekte.....	100
5.2.3.	Eine ungarische Operette?	108
5.3.	Franz Lehárs ‚Der Rastelbinder‘	109
5.3.1.	politische Aspekte	111
5.4.	Franz Lehárs ‚Die lustige Witwe‘	113
5.4.1.	politische Aspekte	114
5.5.	Emmerich Kálmáns ‚Die Csárdásfürstin‘	120
5.5.1.	politische Aspekte	121
5.6.	Karl Millöckers ‚Der Bettelstudent‘	125
5.6.1.	politische Aspekte	126
6.	Résumé.....	128
7.	Literaturverzeichnis	133
7.1.	Primärquellen	133
7.2.	Sekundärquellen	134
7.3.	Onlinequellen	145
8.	Abstract	146

1. Einleitung

Die Operette ist die kleine, walzerseelige Schwester der Oper. Sie enthält, im Gegensatz zur Oper, keine politikkritischen Aspekte. Mit dieser oder einer ähnlichen Pauschalisierung sieht sich die Operette häufig konfrontiert. Es gibt jedoch immer wieder Wissenschaftler aus allen Disziplinen, die sich mit der Frage befassen, ob der Ruf der Operette, bloß leichte Muse und Unterhaltungsmedium zu sein, der Wahrheit entspricht. Im Bereich der Geschichtswissenschaft sei hier insbesondere Moritz Csáky genannt, welcher sich ausgiebig mit den Hintergründen dieses Genres auseinandersetzte. Die vorliegende Diplomarbeit spezifiziert die bereits skizzierte Frage nach der politischen Brisanz der Operette hinsichtlich des Nationalitätenkonfliktes in der Habsburgermonarchie.

An den Anfang sei eine skizzierte Darstellung des Nationalitätenkonfliktes der späten Habsburgermonarchie gestellt: Zentral für die Entstehung des Nationalismus war die romantisierte Besinnung auf die Wurzeln des eigenen Volkes, dass diese jedoch zum Auslöser eines Konfliktes wurden, geht mit der Politisierung dessen einher. Da die Habsburgermonarchie als Gesamtstaat die Heimat diverser Völker war, wurde eine Vielzahl nationaler Interessen vertreten, was im 19. Jahrhundert zu politischen Spannungen führte. Ihren Gipfel erreichten diese in der Revolution des Jahres 1848, als dessen Folge viele Revolutionäre ins Exil gehen musste. Einige von ihnen, darunter Gyula Andrássy d. Ä., wurden später amnestiert und kehrten als Politiker in die Donaumonarchie zurück, verloren jedoch nicht ihre nationalstaatlichen Interessen. Im Falle des eben genannten Ungarn traten diese jedoch in abgeschwächter Form auf und er wurde eine der tragenden Säulen des Ausgleiches. Dieser wurde in den Jahren nach 1867 von den übrigen Nationen mit wenig Wohlwollen bedacht, da der föderalistischen Struktur der Monarchie, wie sie beispielsweise die Böhmen als Ideal ansahen, hiermit eine klare Absage erteilt wurde.

Insbesondere die eben angesprochenen Böhmen blickten neidvoll auf die erstarkte Stellung der Ungarn als gleichgestellten Reichsteil, da ihr eigenes Land jenes mit der größten Bevölkerungsdichte und der fortschrittlichsten Wirtschaft war. Die Einheit in den Ländern der Wenzelskrone war jedoch ebenso wenig gegeben wie ein überzeugter, nationalistischer Adel, welcher dem Deutschtum stark anhaftete. Die Unterdrückung der Böhmen durch die Deutschen und die Ungarn führte dazu, dass

sie sich zunehmend von der Habsburgermonarchie distanzieren und gipfelte schließlich darin, dass dem russischen Zaren die Wenzelskrone angeboten wurde.

Der Ausgleich mit Ungarn hatte auch auf die übrigen Völker des Reiches, insbesondere auf jene der ungarischen Hälfte, enorme Auswirkungen. Im Zuge der Magyarisierung wurden ihre Interessen zunehmend unterdrückt, was dazu führte, dass sich die slawischen Völker, darunter die Slowenen¹, zusammenschlossen. Eine Sonderstellung innerhalb der slawischen Völker genossen die Kroaten, welche aufgrund eines „Nagodba“ genannten Abkommens im öffentlichen Bereich und in einer Truppe der Armee ihre Amtssprache gebrauchen durften. Als Gegenleistung mussten jedoch über 50 Prozent der Einkünfte nach Ungarn abgegeben werden und der ungarische König musste ohne Zeremonie als der ihre anerkannt werden. Die Magyarisierungstendenzen der ungarischen Regierung wurden von den Kroaten, welche stärker als viele andere Völker im gesamten Reich zerstreut waren, boykottiert.²

Die Slowaken sahen die Vorrangstellung der Kroaten, ebenso wie viele andere Völker, als infame Ungerechtigkeit an und artikulierten dies auch wiederholt. Die Mikulášer Forderungen und das Memorandum Marko Daxners stellen hier bedeutende Dokumente dar. Die Slowaken lebten zwar hauptsächlich im Nordwesten des ungarischen Königreiches, sie waren jedoch bis nach Niederösterreich anzutreffen. Sie waren ein sehr kleines Bauernvolk, das kaum eigenen Grundbesitz hatte. Von den ungarischen Herren, welchen häufig die Felder, welche sie bebauten gehörten, wurden sie als Volk der „Dienstboten“ aufgefasst, weshalb sie häufig das Ziel deren Spottes wurden. Die Rückgabe des Ackerlandes an die Bauern war daher einer der zentralen Punkte der eben angesprochenen Forderungen. Die Unterdrückung aller Nationen in Ungarn manifestiert sich im Nationalitätengesetz von 1868, welches alleine die Kroaten als Nation anerkennt, alle anderen Völker werden als

¹ für weitere Ausführungen zur Rolle der Slowenen Vgl. Janko *Pleterski*, Die Slowenen. In: Adam *Wandruszka* / Peter *Urbanitsch* (Hg.), Die Habsburgermonarchie 1848 – 1918. Band 3. Die Völker des Reiches. 2. Teilband (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1980), 801 – 838, Rüdiger *Malli*, Deutsche und Slowenen in Innerösterreich, 1848 – 1918. In: Arnold *Suppan* (Hg.), Aulösung historischer Konflikte im Donauraum. Festschrift für Ferenc Glatz zum 70. Geburtstag (Akadémiai Kiadó, Budapest 2011), 553 – 565, sowie Victor-Lucien *Tapié*, Die Völker unter dem Doppeladler (Styria, Graz 1975), 297 und Valerie *Heuberger*, Unter dem Doppeladler. Die Nationalitäten der Habsburger Monarchie 1848 – 1918. Mit 322 Abbildungen, davon 196 in Farbe (Christian Brandstätter, Wien / München 1997), 156.

² für weitere Ausführungen zur Rolle der Kroaten Vgl. *Tapié*, Die Völker unter dem Doppeladler, 297 – 338 und *Heuberger*, Unter dem Doppeladler, 63.

„folkloristische Gruppen“ bezeichnet. 1895 kam es zu einem Kongress der Slowaken, Serben und Rumänen, bei welchem ein gemeinsames Vorgehen gegen die Unterdrückung beschlossen wurde. Die Československá Jednota ist eine Union der Tschechen und Slowaken, die 1896 gebildet wurde.³

Die Italiener stellten nach 1815 eine der größten Volksgruppen des Reiches dar, da die Habsburger große Gebiete im heutigen Italien zugesprochen bekommen hatten. Die Herrschaft Österreichs in Lombardo-Venezien war von 1849 bis 1859 einigen Veränderungen unterworfen. Zu Beginn wurde starre Kontrolle geübt, was sich in der 1852 eingeführten Vorzensur und der begonnenen Polizei- und Militärkontrolle zeigte. Die große Anzahl der im Habsburgerreich lebenden Italiener sank jedoch während des Risorgimento. Diese Bewegung hatte ein geeintes Italien zum Ziel. Der Beginn dieser Bewegung wird auf das Jahr 1856 datiert, da das Piemont an der Seite von Frankreich und dem Commonwealth an der Krim gekämpft und gesiegt hatte, weshalb es sich nun deren Wohlwollen gewiss sein konnte. Nach verlorener Schlacht musste Österreich 1859 auf die Lombardei verzichten, 1866 folgte Venedig, ebenso wie die wichtigen Städte Peschiera und Mantua. Der Anschluss der Provinzen Lombardei und Venezien an das neue Königreich Italien führte dazu, dass die Italiener zu einem der kleinsten Völker der Monarchie wurden. Die Abspaltung Venedigs führte letztendlich dazu, dass die in der Monarchie verbleibenden Italiener in den Gebieten anderer Völker siedeln mussten und im geographischen Sinne keine Einheit mehr mit jenen der abgespaltenen Provinzen bildeten.⁴

Der Nationalismus war im Allgemeinen ein virulentes Thema im langen 19. Jahrhundert, da auch die kleineren Völker des Reiches begannen sich ihrer individuellen Identität bewusst zu werden. Als Folge hiervon strebten sie nach Anerkennung, nach territorialer Abgrenzung und nach politischer Macht, wenngleich die Bandbreite der Letzteren von verstärktem Mitspracherecht bis hin zu totaler Autonomie angestrebt wurde. Hieraus ergibt sich die folgende Forschungsfrage:

³ für weiter Ausführungen zur Rolle der Slowaken Vgl. L'udoviit *Holotík*, Die Slowaken. In: Adam *Wandruszka* / Peter *Urbanitsch* (Hg.), Die Habsburgermonarchie 1848 – 1918. Band 3. Die Völker des Reiches. 2. Teilband (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1980), 775 – 784 sowie *Tapié*, Die Völker unter dem Doppeladler, 202f und *Heuberger*, Unter dem Doppeladler, 143 – 146.

⁴ für weiter Ausführungen zur Rolle der Italiener Vgl. Umberto *Corsini*, Die Italiener. In: Adam *Wandruszka* / Peter *Urbanitsch* (Hg.), Die Habsburgermonarchie 1848 – 1918. Band 3. Die Völker des Reiches. 2. Teilband (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1980), 839 – 879 und *Heuberger*, Unter dem Doppeladler, 870.

Welche nationaltypischen Aspekte lassen sich in der Wiener Operette finden und wie können diese hinsichtlich der nationalstaatlichen Bestrebungen in der späten Habsburgermonarchie gesehen werden?

Allen weiteren Ausführungen voran werden im folgenden Kapitel die Begriffe 'Nation', 'Operette', 'Jude' und 'Zigeuner' geklärt, da eine wenig präzise Definition derselben die nachstehenden Kapitel unter Umständen unklar werden ließe. Daran anschließend wird die Nationalitätenfrage in der Habsburgermonarchie näher erläutert. Den Volksgruppen der Roma und Sinti sowie der Juden wird besondere Aufmerksamkeit zu Teil, da sie keinen eigenen geographischen Bereich in der Monarchie 'Heimat' nennen und sich daher im Wesen von den anderen Nationen unterscheiden. Dieser Abschnitt der Arbeit wird mit einem exemplarischen Auszug aus dem Nationalitätenrecht und einer nachfolgenden kurzen Betrachtung des Heimatempfindens abgeschlossen. Der zweite große Bereich der vorliegenden Arbeit ist die Operette an sich. Deren Entwicklung wird zu Anfang dargestellt, woraufhin die Wiener Operette als Sonderform genauer betrachtet wird. Ihrer Abgrenzung zur Französischen Operette wird hierbei ebenso Beachtung geschenkt wie ihren Schöpfern. Neben diesen beiden Aspekten werden auch die Rezipienten der Operette und ihre Funktion als Gesellschaftskritik näher betrachtet. Abschließend werden die Nationalismen und die Darstellung des Eigenen und des Fremden näher betrachtet.

Den dritten großen Abschnitt der Diplomarbeit bilden ausgewählte Beispiele, welche einer eingehenderen Betrachtung hinsichtlich ihrer kritischen Funktion unterzogen werden. Die Auswahl erfolgte aufgrund der Transparenz, mit der sich die Nationalismen, seien sie politischer oder kultureller Natur, darin nachweisen lassen.

Oswald Panagl schließt seinen Aufsatz zu den Identitätskrisen auf der Operettenbühne mit einem Aphorismus von Karl Kraus ab: „Satiren, die der Zensor versteht, werden mit Recht verboten.“⁵ Hiermit macht er deutlich, dass Satire, und damit Kritik, oft in derart geringer Menge in einer Operette zu finden ist, dass sie der Zensur entgangen

⁵ zitiert nach Oswald Panagl, „Solang's noch solche Frauen gibt, ist Polen nicht verloren“. Identitätskrisen und Solidaritätsstiftung auf der Operettenbühne. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Franz Viktor Spechtler (Hg.), Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 2001. (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 54 Band II) (Mueller—Speiser, Anif / Salzburg 2003), 841.

zu sein scheint. Diese nun zu finden, erfordert einen offenen Blick und sie zu interpretieren ist oft Gegenstand eines Analogieschlusses.

Historisch betrachtet umfasst die Diplomarbeit den Zeitraum zwischen 1860 und etwa 1918. Diese Grenzen wurden gewählt, da im Jahr 1860 mit der Operette „Das Pensionat“ von Franz von Suppé die erste in Wien komponierte Operette ihre Uraufführung erlebte. Die Betrachtung endet etwa 1918, da die Habsburgermonarchie hier endgültig in ihre Nachfolgestaaten zerfiel.

Die Arbeit ordnet sich zu gleichen Teilen in die Sozial- und die Politikgeschichte ein. Ein Naheverhältnis zur Musik- und Theatergeschichte ist offenkundig. Eine Analyse nach deren Gesichtspunkten wird nicht explizit angestrebt, kann jedoch, aus Gründen der Vollständigkeit, ebenso wenig vollends unterbleiben. Das Anführen dieser Aspekte stellt jedoch die Ausnahme dar, sie werden nur am Rande Erwähnung finden.

Stephanie Großmann merkt zu Beginn ihres Aufsatzes über die Darstellung Ungarns in der Wiener Operette an, dass die Arbeit an Originallibretti nur sehr schwer, respektive überhaupt nicht möglich sei, da oft keine einheitliche Erstfassung eines Librettos existiere. Als Grund hierfür führt sie an, dass die Operette als „minderwertige“ Kunstform gesehen wurde, weshalb ein Eingriff in das Libretto und die damit verbundene Dramaturgie häufig stattfand. Ein Ausweichen auf existierende Klavierauszüge aus der Entstehungszeit ist ebenfalls nur bedingt möglich, da auch hier häufig unterschiedliche Versionen existieren.⁶ Die vorliegende Arbeit sah sich mit demselben Problem konfrontiert, weshalb durchwegs mit dem ältesten verfügbaren Dokument oder historisch-kritische Ausgaben gearbeitet wurde, wobei die Art dessen außer Acht gelassen wurde. Dies rechtfertigt die Gleichbehandlung von Libretti, Klavierauszügen und Partituren bei der Analyse.

⁶ Vgl. Stephanie *Großmann*, „Hör ich Cymbalklänge...“. Das Ungarnbild in der Wiener Operette. In: Zoltán *Szendi* (Hg.), *Wechselwirkungen: deutschsprachige Literatur und Kultur im regionalen und internationalen Kontext*. Beiträge zur internationalen Konferenz des Germanistischen Instituts der Universität Pécs vom 9. bis 11. September 2010 (Praesens, Wien 2012), 216f.

2. Begriffsdefinitionen

Stellt sich die Frage einer Begriffsdefinition, müssen unterschiedliche Nachschlagewerke konsultiert werden, um ein vollständiges Bild zu erhalten. Dies wird im Folgenden anhand aktueller Werke geschehen, der daran anschließende Vergleich mit der Definition desselben Begriffes aus einem zeitgenössischen Wörterbuch stellt jedoch ein ebenso wesentliches Merkmal dar, wie der Vergleich mit Definitionen der einschlägigen Fachliteratur.

2.1. Der Begriff 'Nation'

Wie in der Einleitung dieses Kapitels bereits angekündigt, wird als erste Instanz für die Definition eines Begriffes, im konkreten Fall sei dies jener der 'Nation', der Duden herangezogen. Hier sind drei Definitionen des Terminus' nachzulesen:

- „1. große, meist geschlossen siedelnde Gemeinschaft von Menschen mit gleicher Abstammung, Geschichte, Sprache, Kultur, die ein politisches Staatswesen bilden
2. Staat, Staatswesen
3. Menschen, die zu einer Nation gehören; Volk“⁷

Aus diesem Artikel des Duden geht hervor, dass neben dem landläufigen Verständnis des Begriffes als Synonym für jenen des Staates auch jener des Volkes verstanden werden kann. Besonders auffallend ist jedoch, dass dieser Aspekt bereits in der ersten Definition durchklingt und dadurch als höher gestellt aufzufassen ist.

Im Grimm'schen Wörterbuch ist die Nation wie folgt definiert:

„nation, f. das (eingeborne) volk eines landes, einer groszen staatsgesamtheit“⁸

Ebenso wie im Duden tritt auch hier der Aspekt des Volkes gegenüber jenem eines politischen Staates in den Vordergrund, wenngleich die Ebenen hier deutlich enger verflochten sind.

In der einschlägigen Fachliteratur lässt sich unter anderem bei Albert Reiterer ein Hinweis auf die exakte Bedeutung des Begriffes der Nation im wissenschaftlichen Sinn

⁷ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Nation> (20. März 2018).

⁸ <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=nation> (21. März 2018).

finden. Er verweist darauf, dass der Terminus in den sozialpolitischen Kontext einer Großgesellschaft einzubetten ist, wobei er auch explizit darauf hinweist, dass sich eine Nation ständig verändert, was den Begriff an sich zwar nicht beeinflusst, dies jedoch mit der Gesellschaft, welche damit eng verbunden ist, tut. Er schlägt daher eine Bedeutungsteilung in die ethnische Nation, welche sich mit der Kultur einer Nation beschäftigt, und die politische Nation, welche die rational nachvollziehbare Identität einer Nation definiert, vor. Die beiden Formen verlaufen, Reiterer zufolge, nicht parallel, sondern nacheinander, wobei die ethnische Nationenbildung früher angesetzt ist als die politische, da ihr Beginn etwa mit der industriellen Revolution gleichgesetzt werden kann. Das verbindende Element sind hier die Sprache und die Kultur, die Zugehörigkeit zu einem größeren Staatenverband wird durch zu bezahlenden Steuern deutlich. Es existiert eine Oberschicht, welche an der zentralen Regierung teilhat. Die Verbindung derselben mit der Unterschicht liegt in einer gesprochenen Sprache, welche zur Schriftsprache gemacht wird. Reiterer weist in diesem Zusammenhang ausdrücklich darauf hin, dass „Die Bildung und der Umfang einer einzelnen Nation [...] so gar nichts von historischer Notwendigkeit [...] und noch weniger etwas Natürliches“⁹ an sich hatten. Im Bereich der politischen Nation rückt die Mittelschicht zunehmend ins Zentrum des Interesses. Das ethnische Moment wird schwächer, während das Verständnis der Nation als Bereich des politischen Konsenses immer mehr Bedeutung erlangt. Die verbindenden Normen und Werte werden zwar noch als identitätsstiftendes Merkmal gesehen, der Aspekt der Naturgegebenheit entfällt jedoch, während das Selbstverständnis als kulturelle und politische Einheit wächst, als Ideal wird hierbei die nationale Gesellschaft gesehen.¹⁰

Ernest Geller verweist darauf, dass viele verschiedene Definitionen für den Begriff Nation existieren. Er nennt zwei, wobei die erste die gemeinsame Kultur als absolute Notwendigkeit ansieht. Unter Kultur versteht Geller in diesem Zusammenhang „a system of ideas and signs and associations and ways of behaving and communicating“.¹¹ Die zweite Definition setzt die Selbstauffassung der Personen als Maßstab an: Sie gehören der gleichen Nation an, wenn sie dies explizit erkennen. Er definiert:

⁹ Vgl. Albert F. Reiterer, Die unvermeidbare Nation. Ethnizität, Nationalität und nachnationale Gesellschaft (Campus Verlag, Frankfurt/New York 1988), 43.

¹⁰ Vgl. ebd., 41 – 46.

¹¹ Vgl. Ernest Gellner, Nations and Nationalism, (Basil Blackwell, Oxford 1983), 7.

„A mere category of persons (say, occupants of a given territory, or speakers of a given language, for example) becomes a nation if and when the members of the category firmly recognize certain mutual rights and duties to each other in virtue of their shared membership of it. It is their recognition of each other as fellows of this kind which turns them into a nation, and not the other shared attributes, whatever they might be, which separate that category from non-members.“¹²

An dieser Stelle muss die von Ernest Gellner angeführte Tatsache, dass die Symbiose von Kultur und Organisation unter Umständen Nationalismus zur Folge haben kann, Erwähnung finden. Der Tatsache, dass der Nationalismus keine unbedingt notwendige, sondern eine optionale Folge dessen ist, wird bei Gellner besondere Bedeutung beigemessen, insbesondere da er hier seine eigene Ausgangsdefinition, dass die Verbindung von Nation und Organisation die Wurzel des Nationalismus sei, modifiziert. Er spricht in weiterer Folge davon, dass Nationalismus nur entstehen kann, wenn die Staatlichkeit als nicht anfechtbare Tatsache gesehen wird. Ein zentraler Aspekt, den Gellner immer wieder anspricht, ist die Unterschiedlichkeit der Auffassung des Nationalismus: Während die Anhänger desselben diesem universelle Gültigkeit, ewiges Bestehen sowie Unanfechtbarkeit zusprechen und ihn somit zu etwas Natürlichem machen, sieht das von Geller nicht näher ausgeführte „wir“ ein ebenfalls nicht näher definiertes anderes Bild. In diesem Zusammenhang richtet er das Augenmerk darauf, dass der Nationalismus in vielen Teilen der Welt bis heute noch nicht zu beobachten sei. In anderen Teilen ist er „stets präsent“, verfällt jedoch zwischenzeitlich in einen „Schlummerzustand“, welchen seine Gegner nützen, um gestärkt aufzutreten. Diese Doktrin zählt Gellner zu den bedeutendsten Lehren des Nationalismus, da andernfalls das häufige Nichtbeachten desselben im Verlauf der Vergangenheit nicht zu erklären wäre.¹³ Gellner stellt sich ausdrücklich gegen die beiden Pole, welche im Hinblick auf den Nationalismus existieren: Für ihn ist er weder unwillkürlich und unanfechtbar, noch willkürlich und naturgegeben. Gellner sieht den Nationalismus als „Folge beziehungsweise Implikation bestimmter sozialer Verhältnisse, *unserer* Verhältnisse.“¹⁴ Er folgert weiter, dass der Nationalismus mitunter ein bloßes Gefühl ist. Gellner spricht diesem Gefühl die Existenzberechtigung keineswegs ab, er schränkt sie jedoch dahingehend ein, dass sie nicht¹⁵ „aus einer

¹² Gellner, Nations and Nationalism, 7.

¹³ Vgl. Ernest Gellner, Nationalismus. Kultur und Macht (Siedler, Berlin 1999), 19 – 25.

¹⁴ Gellner, Nationalismus, 28.

¹⁵ Vgl. ebd., 28f.

Quelle im tiefsten Inneren der eigenen Psyche entspringt, die von der sozialen Wirklichkeit unbefleckt ist.“¹⁶

Eric J. Hobsbawm führt an, dass der Begriff 'Nationalismus aus dem italienischen und französischen Raum kommt und ursprünglich Gruppen bezeichnete, welche sich gegen politisch andersdenkende und Menschen aus anderen Ländern aussprachen.¹⁷

Darüber hinaus muss bedacht werden, dass eine Nation auch als Klassenverband gesehen werden kann, wobei von einer sogenannten „Schichtung“ gesprochen wird. Bedeutend ist dabei, dass dieses Phänomen transitiv ist und daher nicht eindimensional gesehen werden darf. Reiterer betont, dass eine Schichtung nur vorliegt, wenn die Ordnung von Individuen oder deren Rolle „ein relevantes Merkmal der gesellschaftlichen Handlungsabläufe“ betreffen. Als Beispiele nennt er hier etwa die Möglichkeit, über Produktionsmittel zu verfügen, den Erwerb von Konsumgegenständen, den sozialen Status und das Verfügen über ein Einkommen. Hinsichtlich der Veränderung der sozialen Struktur beim Entstehen eines neuen Staates nennt er die Bildung neuer Eliten, welche durch die Steigerung der Mobilität bedingt ist, als Bedingung.¹⁸ Gellner merkt in diesem Zusammenhang an, dass die Organisation eines nationalistisch geführten Staates jede Beteiligung einer anderen Nation an dessen Regierung kategorisch ausschließt. Er gibt jedoch zu bedenken, dass dieses Kriterium des Nationalismus das Bestehen eines Staates voraussetzt.¹⁹

Die Frage danach, welche Faktoren die Bildung der einzelnen Nationen innerhalb der Habsburgermonarchie bedingten, beantwortet Bruckmüller anhand der vier von ihm genannten Aspekte: Als erstes führt er die zunehmende Alphabetisierung an, welche durch die verstärkte Bürokratisierung bedingt war. Der zweite angesprochene Punkt ist die Auflehnung gegen die Zentralisierungsversuche, den dritten Punkt stellt die bereits erwähnte Zunahme der emotionalen Bindung an die Volkskultur und die damit verbundene Sprache und Dichtung dar. Bruckmüller sieht dies als eine Folge der Romantik. Als vierten und letzten Punkt für die Entstehung der Nationen innerhalb der Habsburgermonarchie sieht er die voneinander abweichende Entwicklung der einzelnen Gebiete. Hier schließt er an Otto Bauer an, welcher zwischen „historischen“

¹⁶ Gellner, Nationalismus, 29.

¹⁷ Vgl. Eric J. Hobsbawm, Das imperiale Zeitalter 1875 – 1914. Aus dem Englischen von Udo Rennert (Das lange 19. Jahrhundert 3) (Theiss, Darmstadt 2017), 181.

¹⁸ Vgl. Reiterer, Die unvermeidbare Nation, 245f.

¹⁹ Vgl. Gellner, Nationalismus, 20f.

Nationen, für welche ein eigener Adel existiert, und „nicht-historischen“, welche einen solchen nicht besitzen, unterscheidet. Er merkt an, dass die Daten dafür, dass von stärkeren und schwächeren Nationen gesprochen werden kann, aus den Volkszählungen abzulesen sind.²⁰ Eine weitere Quelle für den bestehenden Grad des fortschreitenden Nationalismus‘ ist Bruckmüller zufolge die literarische Tradition eines Gebietes.²¹

Albert F. Reiterer nennt sieben Formen, in denen sich nationale Ideologien manifestieren können. Als erste sei hier die ethnische Charakterisierung erwähnt. Er verweist in diesem Zusammenhang auf die Tatsache, dass eine Nation bei ihrer Entstehung homogen sei, was nicht zuletzt durch das Zurückdrängen einiger ethnischer Merkmale zugunsten anderer entstehe. Als im europäischen Diskurs um die Nation am bedeutendsten sieht Reiterer die kulturelle Identitätsbehauptung an. In diesem Kontext findet die Tatsache, dass der Begriff ‘Ethnizität’ in der alltagssprachlichen Verwendung unter anderem mit nationalen Problemen und unbewussten Werten konnotiert ist, Erwähnung. Darüber hinaus wird ausgeführt, dass die Abstammung alleine oft nicht ausreicht, um einen Menschen einer bestimmten Nation zuzuordnen. Aus diesem Grund wird für die Konstruktion des Begriffes ‚Volk‘ auch auf Aspekte wie die Sprache, die Religion oder die Geschichte zurückgegriffen. Der Vorteil dieser, im Vergleich zu jenem der Abstammung ist ihre objektive Messbarkeit. Als zweiten Punkt nennt er die basisschaffende Bedeutung der Religion für die Entstehung einer Nation. Auch hier verweist er auf den Pluralismus der in den einzelnen Religionen verankerten Werte. Als Beispiel aus dem Betrachtungszeitraum nennt er die Juden. Ihre Religion wurde den anderen zwar gleichgestellt, Reiterer zufolge wurden die Juden jedoch immer auch als eigenständige Nation wahrgenommen. Der dritte Punkt ist eine gemeinsame politische Grundorientierung, worunter insbesondere die Zusammenführung diverser politischer Tendenzen verstanden wird. Dieser Zusammenschluss ist auch nach außen hin sichtbar. Als vierter Aspekt wird die Herausbildung einer kulturellen Identität angeführt. Der hierbei zentrale Aspekt ist, dass sich die Nation selbst als Trägerin spezieller kultureller Merkmale sieht. In weiterer Folge kann sie sich jedoch auch als einem größeren Kulturkreis zugehörig fühlen. Den fünften Punkt in Reiterers Auflistung stellt der Bezug

²⁰ Vgl. Ernst *Bruckmüller*, Sozialgeschichte Österreichs (Verlag für Geschichte und Politik / Oldenbourg Verlag, Wien / München 2. Aufl. 2001), 343f.

²¹ Vgl. ebd., 347.

zu einer bestimmten Dynastie dar. Er weist darauf hin, dass diese schwächste Ausformung des nationalen Selbstverständnisses durch die nicht nationalstaatlichen Interessen eines Herrscherhauses oft gegen Modernisierungen resistent sind, was, wie auch das Beispiel Österreich-Ungarn zeigt, über kurz oder lang zum Zerfall des Reiches führt. Der vorletzte Punkt ist die Konstruktion einer Nation auf der Grundlage einer gemeinsamen Geschichte, welche häufig herangezogen wird, um einen der anderen Aspekte zu begründen. In diesem Zusammenhang wird darauf hingewiesen, dass die Nachfolgestaaten der Habsburgermonarchie dieses Vorgehen häufig wählen, um den Zerfall des Alten Österreich als die Geburtsstunde des eigenen Nationalismus zu definieren. Nicht zuletzt dient die Geschichte auch als eindeutiges Mittel, um sich von den anderen Nationen abzugrenzen. Den siebenten und letzten, von Reiterer zur Konstatierung nationaler Identitäten genannten, Punkt stellen die Symbole, welche als „Kerne nationaler Ideologien“ bezeichnet werden, dar. Hiervon werden jene Exemplare gewählt, welche auch in den unteren Gesellschaftsschichten ad hoc eine bestimmte Bezugnahme deutlich sein lassen. Die Symbole können dabei aus allen Bereichen kommen, von Bedeutung ist lediglich die Nähe zum Lebensbereich der Zielgruppe.²²

Es ist nicht unerheblich zu bemerken, dass nicht einzig die Habsburgermonarchie als Gesamtheit mehrere Nationalitäten in sich vereinigte. Auch die einzelnen Kronländer wurden wiederum von Menschen unterschiedlichster Nationen bewohnt. Schwarzenberg träumte von einem Patriotismus, der sich auf die Monarchie in ihrer Gesamtheit bezog, wohingegen die Realität ein anderes Bild zeichnete: Die Reichsbürger identifizierten sich einzig mit ihrem Heimatland, wobei die Sprache eine immer bedeutendere Rolle einzunehmen begann.²³ Eric J. Hobsbawm verweist darauf, dass in manchen Fällen die Sprache der einzige trennende Aspekt zwischen zwei Nationen war. In diesem Zusammenhang werden die Deutschen und die Italiener genannt.²⁴ Er führt weiters an, dass der Rassismus mit dem Nationalismus eng verbunden sei, wengleich bereits Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts darauf aufmerksam machten, dass der Terminus ‘Rasse’ aus der Vererbungslehre stamme

²² Vgl. *Reiterer*, Die unvermeidbare Nation, 196 – 223.

²³ Vgl. *Tapié*, Die Völker unter dem Doppeladler, 293.

²⁴ Vgl. Eric J. *Hobsbawm*, Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780. Aus dem Englischen von Udo Rennert (Deutscher Taschenbuchverlag, München 1996), 123.

und daher auf die Sprache nicht angewandt werden dürfe, da sie „nichts Vererbtes“ sei.²⁵

Ernst Bruckmüller weist darauf hin, dass in der Monarchie der Begriff ‘Nation’ bis ins 19. Jahrhundert mit den Ständen gleichgesetzt war. Im Betrachtungszeitraum ist diese Einheit jedoch zunehmend weniger gegeben und nur noch für die Polen und die Ungarn wahrzunehmen. Bruckmüllers Auffassung zufolge, änderte sich die Bedeutung hin zu einer übernationalen, emotional konnotierten Sozialform. Als verbindendes Element sieht er die Sprache an.²⁶

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass unter dem Begriff der Nation neben jenem eines Staates, eine bestimmte Volksgemeinschaft verstanden werden muss, wobei die Verflechtung der beiden Elemente im Laufe der Zeit unterschiedliche Ausprägungen erlebt hat. In der nachstehenden Arbeit wird unter dem Begriff Nation daher ein Volk und seine Kultur, ebenso wie dessen regional abgrenzbares Gebiet verstanden. Diese grobe Definition muss dahingehend eingeschränkt werden, als der riesige Komplex der Habsburgermonarchie nicht als Gesamtheit gesehen wird. Hingegen werden die einzelnen Völker als eigene Nationen betrachtet. Die Tatsache, dass die einzelnen Regionen der Monarchie von mehreren Völkern besiedelt wurden, wird keineswegs außer Acht gelassen. Die jeweilige Zuordnung erfolgt anhand der zitierten Literatur. Hierin wird, neben anderen Aspekten, die Bevölkerungsdichte der einzelnen Völker im jeweils angesprochenen geographischen Bereich als Maßstab der Zurechnung angesetzt.

2.2. Der Begriff ‘Operette’

Unter dem Begriff Operette wird im Duden folgende Definition gegeben:

- „1. Gattung von leichten, unterhaltenden musikalischen Bühnenwerken mit gesprochenen Dialogen, [strophenedartigen] Soli und Tanzeinlagen
2. einzelnes Werk der Gattung Operette
3. Aufführung einer Operette“²⁷

²⁵ Vgl. *Hobsbawm*, Nationen und Nationalismus, 129.

²⁶ Vgl. *Bruckmüller*, Sozialgeschichte Österreichs, 263.

²⁷ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Operette> (21. März 2018).

Auch zur Operette werden in diesem Wörterbuch mehrere Definitionen gegeben. Während die zweite und dritte Nennung den Begriff nur verwenden, liefert die erste Bedeutung eine tatsächliche Definition, wobei der Operette die Attribute leicht und unterhaltend zugeschrieben werden.

Im Grimm'schen Wörterbuch ist unter dem Schlagwort Operette das Nachstehende zu finden:

„OPERETTE, f. aus dem ital. deminutiv operetta, eine kleine (besonders komische) oper“²⁸

Die beiden Definitionen unterscheiden sich doch deutlich voneinander, wobei das Merkmal der Nähe zur Oper am deutlichsten ins Auge sticht. Während das Naheverhältnis im älteren der beiden Wörterbücher noch auf den ersten Blick deutlich wird und so eine gewisse Ernsthaftigkeit suggeriert, stellt das neuere der Werke den Unterhaltungswert, die Leichtigkeit und den Tanz als bestimmende Kriterien in den Vordergrund.

In Metzlers Musiklexikon wird die Operette als ein- bis dreiaktige, heitere, musikalische Form bezeichnet, welche die zu ihrer Entstehungszeit in Mode gewesene Unterhaltungsmusik aufnimmt. Es wird darauf hingewiesen, dass der Begriff seit dem 17. Jahrhundert für kleine Bühnenwerke benutzt wird und dass im 18. Jahrhundert Übersetzungen und Bearbeitungen einer Opera buffa oder eines Intermezzo unter diesem Begriff verstanden wurden. Die Wiener Operette findet hier gesondert Erwähnung, wobei die Verwendung von Wiener Sujets, die langen Finali und die, zu Walzern getanzten, Balletteinlagen als Besonderheiten hervorgehoben werden.²⁹

Das Wort Operette, im Englischen 'Operetta', an sich setzt sich aus dem Wort „Oper“ und dem italienischen Verniedlichungssuffix '-etta' zusammen. Das Deutsche 'Operette' ist dabei nahe mit dem Französischen 'Opérette' verwandt. Ursprünglich bezeichnete der Terminus alle kurzen, leichten, oder in irgendeiner anderen Weise nicht vollkommenen Opern. Später wurden darunter, dem New Grove Dictionary of Music and Musicians zufolge, leichte Opern mit gesprochenen Dialogen, Liedern und Tänzen verstanden. Die Wiener Operette wird hier dadurch charakterisiert, dass sie ein abendfüllendes Werk darstellt. Die Wiener Operette unterscheidet sich, dieser

²⁸ <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=operette> (21. März 2018).

²⁹ Vgl. Operette. In: Musiklexikon. In vier Bänden. Dritter Band. L bis Rem (Verlag J. B. Metzler, Stuttgart / Weimar 2. akt. und erweit. Aufl. 2005), 525f.

Auffassung zufolge, von der Französischen darin, dass sie mehr dem Romantischen als dem Satirischen zugeneigt ist und dass dem Tanz, insbesondere dem Walzer, eine bedeutende Rolle zukommt.³⁰

Das Element des Tanzes wird in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung häufig als identitätsbildend für die Wiener Operette genannt, wobei dieses jedoch im Laufe der Zeit einem starken Wandel unterlag. In den 1880er Jahren veränderte sich das Verständnis des Tanzes von einer rein „dekorativen Funktion“ zu einer unterhaltenden. Mit dem Erteilen von Singspielkonzessionen für Etablissements wie das berühmte ‚Orpheum‘ wurde der Tanz durch das Engagieren von Solisten aus anderen Ländern durch viele Elemente angereichert.³¹ Dies schlug sich, langfristig gesehen, in der Operette nieder, wobei hier schlicht im Allgemeinen auf die Revueoperette der Zwischenkriegszeit verwiesen sei, wobei Paul Abrahams ‚Viktoria und ihr Husar‘ bestimmt das bekannteste Beispiel dieses Genres darstellt.

Der Begriff „Operette“ kann, wie Dieter Zöchling anmerkt, unmöglich mit einer einheitlichen Definition versehen werden. Er grenzt sie vorrangig von der Oper ab, welche der Autor für die Trägerin einer ernsthafteren Handlung hält und der er musikalischen Gehalt in einem wesentlich höheren Maße zuspricht, als er dies im Falle der Operette tut. Diese These wird jedoch sofort wieder relativiert, wenn einerseits auf die durchaus heitere Handlung einiger Opern und andererseits auf die Werke Franz Lehárs hingewiesen wird, welche zum Teil eine ernste, sentimentale Handlung haben, wobei das komische Element in den meisten Fällen schemenhaft bleibt. Diese Ausformung nennt Zöchling die „tragische Operette“. Auch hinsichtlich der musikalischen Qualität verweist er auf eine nicht näher definierte Vielzahl von Operetten, deren Partitur keineswegs hinter jener einer Oper zurückstehen muss. Er verweist auch darauf, dass Lexika die Operette häufig durch die Verwendung gesprochener Dialoge von der Oper unterscheiden. Dies sieht er ebenfalls kritisch, da

³⁰ Vgl. Andrew *Lamb*, Operetta. In: Stanley *Sadie* (Hg.) John *Ryrell* (executive Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Volume 18. Nisard to Palestrina (Macmillan Publishers Limited, London / New York 2001), 493.

³¹ Vgl. Marion *Linhardt*, Tanz und Topografie. Das Verhältnis von ‚Volkstheater‘ und ‚Operette‘ in neuer Perspektive. In: W. Edgar *Yates* / Ulrike *Tanzer* (Hg.), *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts*. Ausgewählte Aufsätze. Zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift *Nestroyana* (Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft Band 6) (Johann Lehner, Wien 2006), 203f.

nicht jede Oper durchkomponiert sei. Als Beispiele hierfür nennt er Beethovens ‚Fidelio‘ und Mozarts ‚Zauberflöte‘.³²

Carl Dalhaus führt an, dass der Versuch, die Operette deutlich von der Oper zu unterscheiden, unnötig wäre, da das Verständnis eines Begriffes im Zentrum des Interesses stehen muss und nicht seine Korrektheit. Dalhaus zufolge wäre es ein Leichtes, die Operette und die Oper zusammen zu führen. Er folgert weiter, dass die Trennung der Gattungen „Operette“ und „Opéra bouffe“ im umgangssprachlichen Verständnis deutlich deren Stellung im Musiktheater ihrer Zeit zeigen.³³

Dass Oper und Operette in ihrem Wesen ähnlich sind, steht außer Frage. Im Gegensatz zur großen Mehrheit der Autoren, welche die Operette als andere, jedoch im Vergleich zu Oper keineswegs an sich schlechtere musikalische Form ansehen, vertritt Volker Klotz die diametral entgegengesetzte These. Im Beispiel des ‚Zigeunerbaron‘, namentlich im Chor der Zigeuner bei der Werbung Homonays und dessen von ihm konstatierte Ähnlichkeit mit dem „Coro di Zingari“ aus ‚Il Trovatore‘ von Giuseppe Verdi, sieht er die unterschiedliche Stellung der beiden Musikgattungen manifestiert. Er geht sogar so weit, von einer Angst der Operette vor der Oper zu sprechen, da diese vornehmer sei als sie selbst.³⁴

In der vorliegenden Arbeit wird unter dem Begriff ‚Operette‘, in Anlehnung an die oben genannten Autoren, eine abendfüllende Form des Gesangstheaters verstanden, welche sich durch das Abwechseln von Musiknummern in jeglicher Form und gesprochenen Dialogen von der Oper unterscheidet. Die Wertung Klotz‘, der zufolge die Operette eine minderwertige Form der Oper sei, wird explizit abgelehnt. Als ein weiteres charakteristisches Merkmal der Operette wird in weiterer Folge ihre Funktion als Spiegel der zeitgenössischen Wirklichkeit angenommen.

³² Vgl. Dieter *Zöchling*, Die Operette: Meisterwerke der leichten Muse (Westermann, Braunschweig 1985), 9.

³³ Vgl. Carl *Dahlhaus*, Die Musik des 19. Jahrhunderts. Mit 91 Abbildungen und 75 Notenbeispielen (Geschichte der Musik 6) (Laaber, Laaber 2008), 187 – 189.

³⁴ Vgl. Volker *Klotz*, Operette. Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst. (Studiopunkt Verlag, Sinzig 2016), 45.

2.3. Der Begriff 'Jude'

Der Duden definiert den Begriff 'Jude' als „Angehöriger eines semitischen Volkes, einer religiös beziehungsweise ethnisch zusammengehörenden, in fast allen Ländern der Erde vertretenen Gemeinschaft“³⁵.

Im Wörterbuch aus dem 19. Jahrhundert heißt es:

JUDE, m. Judaeus.

1) der fremde eigennamen, der im lateinischen gewande zu uns kommt, bürgert sich unter einfluss des alten deutschen betonungsgesetzes, das den hochton auf die stammsilbe legt, als Judeo und Judo im ahd. bei uns ein, alts. Judeo und Juðeo, fries. Jotha (Richthofen 130a, 16). von der ersteren form geht das mhd. jüde aus, das wie das daneben bestehende jude seinen charakter als eigennamen häufig verwischt (s. unten), sich lange hält und mundartlich noch heute dauert [...]

2) jude heiszt sowol der bewohner des jüdischen landes im alten testament, als der von dort vertriebene, der eigene art und eigenen glauben sich bewahrt hat: jud, Judaeus, apella, recutitus, Hebraeus Dasyp.; rücksichtlich des glaubens werden die juden mit christen und heiden als vertreter der drei hauptreligionen zusammengestellt [...]

3) von ihren schlimmen eigenschaften werden namentlich ihre unreinlichkeit, sowie ihre gewinnsucht und ihr wuchersinn in mannigfachen wendungen betont. schmierig wie ein alter jude; er stinkt wie ein jude [...]

4) sprichwörtliches. [...] [Als Beispiel werden hier diverse Situationen des Betruges genannt, Anm. E. G.]

5) unter jude wird auch bloß der hausirende handelsjude verstanden: etwas beim juden kaufen, verkaufen; [...]

6) auch, abgesehen von der religion, der, welcher gewinnsüchtig und wucherisch verfährt, wird ein jude genannt: ein unbeschnittener jude; bedenkt doch nur, zwanzig procent nimmt der allerchristlichste jude. [...] in bezug auf solche wucherische gesinnung werden juden und christen gelegentlich neben einander gestellt [...]

7) der ewige jude: so ergriff ich den wunderlichen einfall, die geschichte des ewigen juden, die sich schon früh durch die volksbücher bei mir eingedrückt hatte, episch zu behandeln. Göthe 25, 309 (mit näherer angabe des zu behandelnden stoffes) [...]

8) einige handwerksleute hieszen die jungen, welche noch nicht gesellen waren, juden, weil sie nach ihrer ceremonie im gesellenmachen noch nicht getauft waren. Frisch 1, 492b.

³⁵ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Jude> (25. April 2018).

9) jude, 'ein gedicht', commentum, figmentum, fabula, einem einen juden anhängen, fucum facere. Schönsleder prompt. bei Schm. 1, 1202 Fromm.

10) jude, ein stachlichter bart; so osterländisch: ich habe einen wahren juden im gesicht, musz mich balbieren lassen. ostfriesisch ist jude eine mahlzeit ohne fleischspeise. Fromm. 4, 132, 82. rheinisch heiszt jude ein theil des rückgrats eines schweines, in Schwalbach soviel als rückgrat überhaupt. Kehrein 212.³⁶

Werden die beiden Definitionen miteinander verglichen, so fällt auf, dass die Religion in beiden ein bedeutendes Element ist und dass die Juden in beiden Definitionen Einträgen als Zusammengehörend angesehen werden, wenngleich sie in unterschiedlichen Ländern leben. Im Unterschied zum Duden werden bei Grimm darüber hinaus diverse negative Eigenschaften aufgezählt, welche den Juden zugeschrieben werden.

In der wissenschaftlichen Literatur lassen sich diverse Definitionen des Begriffes 'Jude' finden, zu einer einheitlichen Definition ist es jedoch nie gekommen. Ernest van den Haag weist auf Jean Paul Sartre hin, welcher die Existenz des Juden erst als Folge des Antisemitismus sieht. Dieser These schließen sich die „aufgeklärten“ Juden an, welche somit ihre eigene Existenz leugnen. Demgegenüber stehen die Chassidim, die angehören einer extremistischen Sekte, welche das Judentum als religiöse, kulturelle, rassische und völkische Einheit sehen. Er weist darauf hin, dass die Definition des Begriffes 'Jude' für die Angehörigen der mosaischen Religion ebenso schwierig ist wie für jene anderen Glaubens. Van den Haag stellt in weiterer Folge die Frage, was das Judentum sei, wenn es nicht als Religion betrachtet würde und beantwortet sie mit der These, dass es sich zumindest teilweise um ein Gefühl handle, das sich selbst rechtfertige und auch durch das Konvertieren zu einer anderen Religion nicht abgelegt werden könne. Er folgert weiter, dass diese Gefühl für andere merkbar wäre, auch wenn es bewusst verneint würde.³⁷

Ursprünglich bezeichnete der Begriff 'Jude' die Bewohner Israels, welche zur Zeit der Babylonier aus ihrer Heimat vertrieben worden waren und nach 538 vor Christus wieder in dasselbe zurückkehrten, sich nun jedoch von den anderen Israeliten unterschieden. Der gängige griechische Terminus 'judasimos' hebt hingegen wieder die religiöse Komponente hervor, ebenso wie die als Synonym verwendeten Bezeichnungen 'Hebräer' und 'Israeliten'. Der Begriff 'Jude' wurde zwischenzeitlich als

³⁶ <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=jude> (25. April 2018).

³⁷ Vgl. Ernest van den Haag, Die Juden, das rätselhafte Volk. Vorwort von Salcia Landmann (Hofmann und Campe, Hamburg 1973), 46 – 48.

Schimpfwort gebraucht, weshalb die Aufklärer auf Selbstbezeichnungen, wobei neben den bereits genannten Worten 'Hebräer' und 'Israeliten' auch das Adjektiv mosaisch Verwendung fanden, zurückgegriffen. Der Begriff 'Jude' hat seine negative Konnotation in der heutigen Zeit jedoch wieder verloren.³⁸

Eric J. Hobsbawm führt an, dass der Zionismus einer der wichtigsten Träger der nationalstaatlichen Bestrebungen der Juden ist. Er führt weiter aus, dass das Verständnis von Nation und einem bestimmten Territorium als untrennbare Einheit dazu führte, dass die Definition des Begriffes verändert werden musste. Als Regionen, die davon betroffen waren, führt er die Habsburgermonarchie und die jüdische Diaspora an, wo die Nationalität als von der Region unabhängig betrachtet wurde.³⁹

Der Begriff 'Jude' wird aufgrund des oben skizzierten Diskurses in der vorliegenden Arbeit sehr weit gefasst und bezeichnet eine/n Angehörige/n des mosaischen Glaubens, wobei die Religion das vorrangige Merkmal der Zuordnung ist. An dieser Stelle sei festgehalten, dass die Problematik und die historische Konnotation des Begriffes keineswegs unbeachtet blieben, dass die Verwendung des Terminus 'Jude' jedoch im Sinne einer gegenwärtig neutralen Auffassungsweise völlig wertfrei geführt wurde.

2.4. Der Begriff 'Zigeuner'

Das zeitgenössische Wörterbuch definiert den Begriff wie folgt:

- „ 1. Angehörige[r] des Volkes der Sinti und Roma
2. (umgangssprachlich, meist abwertend) jemand, der ein unstetes Leben führt“⁴⁰

Hier wird bereits indirekt impliziert, dass korrekterweise der Begriff 'Roma und Sinti' verwendet werden müsste, statt dem politisch wenig korrekten 'Zigeuner'. Die zweite genannte Bedeutungsebene verweist bereits auf den abwertenden Charakter, mit dem der Zigeunerbegriff konnotiert ist.

Diese moderne Definition unterscheidet sich gravierend von jener im Grimm'schen Wörterbuch:

³⁸ Vgl. Johann Maier, Judentum. Studium Religion (Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007), 18f.

³⁹ Vgl. Hobsbawm, Das imperiale Zeitalter, 187f.

⁴⁰ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Zigeuner> (25. April 2018).

„ZIGEUNER, m.

- 1) name und geschichte: als im jahre 1417 ein trupp Zigeuner zum ersten mal deutschen boden betrat und die städte Magdeburg, Hamburg, Lübeck, Wismar, Rostock berührte, nannten sie sich angeblich de Secanen, mit einem namen, welcher dem tschech. cikán und im abstande dem ungar. tzigany, rumän. șigan, poln., russ. cygan entspricht, einer namenreihe, in der sich der weg des östlichen wandervolkes abzeichnet. [...]
- 2) äusserungen zum namen Zigeuner. a) in vocabularien und wörterbüchern tritt der name Zigeuner bisweilen latinisiert auf als Zigeuni [...] die meisten nennen sie nach ihrer angeblichen herkunft aus Klein-Ägypten Aegyptii, [...] einige haben Cingarus, [...] andere Ceretanus [...] das unstete umherziehen der en Zigeuner regt an, ihren namen vom deutschen verbum ziehen herzuleiten [...]
- 3) abfällige bemerkungen, welche a) eben dies rastlose wandern von ort zu ort feststellen; [...] b) man fürchtet und haszt sie als diebe und gar als räuber
- 4) die anfängliche duldsamkeit gegen die Zigeunerhorden wich bald der abweisung; eine anzahl belege aus dem 17. und folgenden jahrh. seien als zeugnis behördlicher massnahmen gegen sie angeführt [...]
- 5) sie werden mit anderen miszachteten menschenklassen zusammengenannt und -gestellt [...]
- 6) aufzug und aussehen werden beschrieben, namentlich aber zum vergleich herangezogen; redensarten übertragen einzelzüge auf menschen und zustände im eigenen volk: ring in den oren [...]
- 7) in romantischer sicht erscheint ihre ungebundene lebensweise, ihre malerische kleidung, ihr musizieren nachahmenswert oder wenigstens unterhaltsam; ein frühes beispiel dieser Zigeunerromantik ist Lenaus gedicht die drei Zigeuner von 1838 [...]
- 8) als appellativ wird der name Zigeuner gebraucht, wenn damit solche personen wegen ihrer lebensart bezeichnet werden, die nach ihrer abstammung nicht zu den Zigeunern gehören [...]
- 9) als name für pilze [...]“⁴¹

Hier wird die Herkunft des Begriffes an sich auf einerseits auf die Ähnlichkeit mit den Bezeichnungen in anderen Sprachen und andererseits auf jene mit dem deutschen Wort „ziehen“ bezogen. Die Attribute der Wanderlust und der Ungebundenheit werden ihnen zugeschrieben, wobei auch Menschen, die nicht durch Geburt dieser Volksgruppe zugehören, aber das leichte Leben schätzen, mit dem Begriff ‘Zigeuner’ bedacht werden. Es wird jedoch auch angeführt, dass den „Zigeunern“ nicht per se mit Ablehnung begegnet, sondern dass dieses Faktum erst im Laufe des 17. Jahrhunderts beobachtbar wurde. Die Aufklärung hatte das Verständnis des Begriffes ‘Zigeuner’ als

⁴¹ <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=zigeuner> (25. April 2018).

Sammelbezeichnung für alle vagabundierenden Kriminellen geändert, wobei sich diesbezüglich die Termini 'Gauner' und 'Jauner' durchsetzten. Für das 19. Jahrhundert ist darüber hinaus jedoch zu bedenken, dass das Kollektiv der Roma und Sinti dennoch als kriminell angesehen wurde.⁴²

Vergleicht man die beiden Definitionen aus den Wörterbüchern, so wird deutlich, dass das spätere Werk bei der Definition deutlich macht, dass unter dem Begriff 'Zigeuner' die Volksgruppen der Roma und Sinti zu verstehen ist, wohingegen bei Grimm eine derartige Unterscheidung zur Gänze unterbleibt.

Iris Wigger vergleicht diverse Lexikoneinträge vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, ihre Erkenntnisse seien an dieser Stelle ergänzend hinzugefügt. Sie weist nach, dass die Attribute Freiheit und alternatives Sozialverhalten bereits 1749 unter dem Schlagwort 'Zigeuner' zu finden waren. Ergänzend kommt hier ein Verweis auf die Theorie, die 'Zigeuner' wären die Nachfahren von sich vor Verfolgung versteckende Juden, hinzu.⁴³ Im 1820 erschienen Brockhaus ist bereits eine Veränderung des Begriffes von einer sozialen, hin zu einer ethnischen Konnotation der Andersartigkeit zu erkennen. Als Grund für die fehlende Anpassung wird in diesem Zusammenhang nicht mehr der fehlende Willen hierzu, sondern die Andersartigkeit im Sinne einer Rassentheorie angegeben.⁴⁴ Wigger weist darauf hin, dass auch die Hautfarbe und die Sprache der „Zigeuner“ in den Enzyklopädien des 19. Jahrhunderts als bedeutendes Kriterium ihrer Fremdheit genannt wurden, wobei die Auffassung hierüber ebenfalls einigen Auffassungsveränderungen unterlag. Gleich blieb jedoch die Ansicht derselben als ein Unterscheidungskriterium im Vergleich mit anderen Ethnien. Die soziale Dimension des Zigeunerbegriffes veränderte sich, wobei ihnen häufig Primitivität und die Unkenntnis der Regeln des sozialen Zusammenlebens vorgeworfen wurden.⁴⁵ In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erlebte der Zigeunerbegriff erneut eine Bedeutungsänderung, wobei nun die Rassentheorie des nationalsozialistischen Regimes das bestimmende Merkmal war. Den Roma und Sinti wurde aus genetischen Gründen Asozialität zugeschrieben, im Brockhaus von 1942 wurden sie als „Parasiten“

⁴² Vgl. Leo Lucassen, *Die Zigeuner. Die Geschichte eines polizeilichen Ordnungsbegriffes in Deutschland 1700 -1945* (Böhlau, Köln / Weimar / Wien 1996) 83.

⁴³ Vgl. Iris Wigger, *Ein eigenartiges Volk. Die Ethnisierung des Zigeunerstereotyps im Spiegel von Enzyklopädien und Lexika*. In: Wulf D. Hund (Hg.), *Zigeuner. Geschichte und Struktur einer rassistischen Konstruktion* (DISS, Duisburg 1996), 37f.

⁴⁴ Vgl. ebd., 43f.

⁴⁵ Vgl. ebd., 48 – 51.

bezeichnet, die aufgrund „schlechter Erfahrungen“ in der Vergangenheit nicht sozialisiert würden.⁴⁶ Nach 1945 macht Iris Wigger keine große Veränderung des Zigeunerbegriffes aus, da bis ins Jahr 1979 das Wort „Rasse“ im Zusammenhang mit dem Lemma ‘Zigeuner’ gebraucht wird. Darüber hinaus bleibt auch in den nachfolgenden Jahrzehnten die fehlende Arbeitsintegration ein beherrschendes Element im Zusammenhang mit dem Zigeunerbegriff.⁴⁷

Rolf Bauerdick erzählt von seinen Begegnungen mit den Roma und geht hierbei ebenfalls auf die Problematik der Begrifflichkeit ein. Von besonderem Interesse ist der von ihm geschilderte Fall der Selbstbezeichnung: Nachdem in Roşia eine Schule für Romakinder gegründet worden war, hatten diverse Medien hierüber berichtet und sich im Zuge dessen des Begriffes ‘Romakinder’ bedient. Als die Eltern der bezeichneten Personen davon erfuhren, meldeten sie ihren Nachwuchs von der Schule ab. Der Grund hierfür war, Bauerdick zufolge, dass sie sich selbst nicht als Roma sahen, welche als kriminell gelten. Einigen Arbeitern zufolge würden die Clanchefs der Roma Tributzahlungen fordern, welche sie nicht leisten würden. Sie bezeichnen sich selbst als Tzigani. Er weist explizit darauf hin, dass der Begriff ‘Zigeuner’ im deutschsprachigen Raum problembehaftet sei, während Angehörigen der Roma und Sinti in Rumänien und den umliegenden Gebieten diesen Begriff mit Stolz gebrauchen. In diesem Zusammenhang verweist er auf Herta Müller, welche berichtet, dass das Wort Roma bei den „Zigeunern“ in Rumänien als „scheinheilig“ aufgefasst würde. Sie schließt mit der These, dass der Begriff ‘Zigeuner’ „gut“ sei, wenn die Menschen, die damit bezeichnet werden, gut behandelt würden. Hierzu ergänzt er eine Aussage eines Bulibascha in einem Werk des Ethnologen Franz Rimmel, welcher es als Beleidigung verstand, als Rom bezeichnet zu werden, wohingegen man ihm mit der Bezeichnung „Zigeuner“ „zu Herzen“ sprechen würde. Rimmel kommt zu dem Schluss, dass ‘Roma und Sinti’ eine Bezeichnung wäre, welche der Bürgerrechtsbewegung der Volksgruppe im deutschsprachigen Raum ein Anliegen sei, jedoch lediglich als Kunstbegriff im Rahmen der politisch korrekten Ausdrucksweise verstanden werden dürfe. Er skizziert die Kluft zwischen der nach 1945 auftretenden Ablehnung des Begriffes ‘Zigeuner’ und der gleichzeitig weiter nachzuweisenden Verwendung desselben als Selbstbezeichnung. 2010 wurde die Frage der Begrifflichkeit wieder virulent, als ein NPD Politiker wegen der Verwendung des Begriffes ‘Zigeuner’ angeklagt wurde,

⁴⁶ Vgl. *Wigger*, Ein eigenartiges Volk, 57.

⁴⁷ Vgl. ebd., 59 – 62.

wohingegen der rassistische Inhalt der Rede außen vorgelassen wurde. Die Kölner Sinteza Natascha Winter sprach sich in diesem Zusammenhang dafür aus, dass die wertfreie Verwendung des Begriffes 'Zigeuner' enttabuisiert werden solle, da durch das Verbot eines bestimmten Wortes eine Wendung hin zum positiven Umgang mit der Kultur der Roma nicht möglich sei. Auch 2012 wurde wieder öffentlich über die Begrifflichkeit diskutiert, als sich ein Verein für Interkulturalität gegen die Verwendung des Titels „Zigeunerfestival“ in Köln aussprach, das jedoch von Sinti gegründet worden war. Der Jazzmusiker Markus Reinhardt bezeichnete in diesem Zusammenhang die Tabuisierung des Begriffes als wenig sinnvoll.⁴⁸ Bauerdick kommt, in Anlehnung an den Ethnologen Bernhard Streck, zum Schluss, dass der Begriff 'Zigeuner' mit jenem der 'Roma und Sinti' grundsätzlich koexistieren könne, dass dies jedoch durch die, mit der Diskussion einhergehende Komponente der politischen Macht verhindert würde.⁴⁹

Wie die obenstehenden Ausführungen zeigen, war der Begriff 'Zigeuner' in den vergangenen Jahrhunderten vielen Veränderungen unterworfen, wobei die Fremdheit und die soziale Unangepasstheit immer als identitätsstiftendes Kriterium gesehen wurden. Bedeutend ist hierbei, dass der Ausdruck 'Roma und Sinti' erst im 20. Jahrhundert begann als politisch korrekt zu gelten und dass davor beinahe ausschließlich der Begriff 'Zigeuner' Verwendung fand. Anhand der Beispiele des Selbstverständnisses wurde verdeutlicht, dass aktuell unter den Roma und Sinti keine einheitliche Meinung vertreten wird, ob der Begriff 'Zigeuner' nun verwendet werden dürfe oder nicht. In der vorliegenden Arbeit wird der Terminus 'Zigeuner' zwar unter Anführungszeichen gesetzt aber dennoch gebraucht, wobei in aller Deutlichkeit gesagt werden muss, dass dies vor der Forderung Natascha Winters nach einer absoluten Wertfreiheit geschieht.

⁴⁸ Vgl. Rolf *Bauerdick*, *Zigeuner. Begegnungen mit einem ungeliebten Volk* (Deutsche Verlags-Anstalt, München 2013), 166 – 173.

⁴⁹ Vgl. ebd., 179.

3. Die Nationalitätenfrage in der Habsburgermonarchie

Nationalstaatliche Gedanken traten erstmals an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert auf, wobei zwei zeitgenössische Strömungen den Nationalitätsgedanken stark beeinflussten: Die literarische Strömung der Romantik sieht in der freien Entwicklung und Entfaltung der jeweiligen Volkskultur eine Möglichkeit zur vielfältigen Gestaltung der kulturellen Landschaft, weshalb in der Romantik für das Verständnis anderer Völker geworben wurde. Die Romantiker hatten keinerlei politische Ambitionen, sie stärkten durch ihre Forderung jedoch den Selbstwert der Kulturen, insbesondere jenen der slawischen Völker. Das Ziel der Romantiker war das harmonische Zusammenleben der Völker in gegenseitiger Achtung, frei von jedweder politischen Grenzziehung.⁵⁰

Die Auffassung der Gedankenwelt der Revolution in Frankreich stand dem Verständnis der Romantiker diametral gegenüber. Die Völker wurden als eigenständige politische Einheiten verstanden, denen auf der Grundlage eines Rechtsstaates Souveränität eingeräumt werden müsse. Aus dieser Korrelation von Souveränität und dem Verständnis des Volkes als politische Einheit geht der Gedanke der Nationalstaatlichkeit hervor.⁵¹

Die beiden oben genannten Ansichten beeinflussten einander stark. Insbesondere die bereits angesprochenen slawischen Völker entwickelten einen „Auserwählungsglauben“ und begannen ihre Kultur auf andere Volksgruppen auszudehnen. Im Zusammenwirken von Romantik und Französischer Revolution sieht Kurt Trampler die Wurzeln der nationalstaatlichen Bewegung, welche schließlich im Ersten Weltkrieg gipfelte, welchen er als „Aufstand der Nationen“ deklariert.⁵²

In den Sechzigerjahren des 19. Jahrhunderts war die Lage Österreichs in Europa nicht ideal. Dies mag zu einem großen Teil daran liegen, dass Bismarck alles daran setzte, um das Habsburgerreich als veraltet und gegen alle Neuerungen resistent darzustellen. Der Konflikt zwischen Preußen und Österreich gipfelte am 3. Juli 1866 in

⁵⁰ Vgl. *Kurt Trampler*, Die Krise des Nationalstaats. Das Nationalitätenproblem im neuen Europa (Knorr & Hirth, München 1932), 11 – 12.

⁵¹ Vgl. ebd., 12.

⁵² Vgl. ebd., 12 – 13.

der Schlacht von Königgrätz. Zeitgleich kam es auch an der Grenze zum neu gegründeten Königreich Italien, das sich mit Preußen verbündet hatte, zu kriegerischen Handlungen, weshalb Österreich gezwungen war, einen Zweifrontenkrieg zu führen. Da die Österreicher unterlagen, wurden sie vollends aus Deutschland verdrängt und mussten darüber hinaus Venetien an Italien abgeben. Bemerkenswert ist jedoch, dass innerhalb der Habsburgermonarchie noch ein gewisser moralischer Zusammenhalt geherrscht haben muss, da die einzelnen Völker für den Fortbestand des Reiches einstanden. Die Tschechen wurden beispielsweise von Bismarck aufgefordert, sich von Österreich abzuwenden und sich den Preußen zuzuwenden, indem er ihnen die Selbstgestaltung ihrer Zukunft versprach. Diese gaben dem Ansinnen jedoch nicht nach. Die Gründe dafür, dass die Völker Österreich die Treue hielten, waren vielfältig: In einigen Gebieten war die Pflicht, Gott und dem Kaiser zu dienen in der Kultur tief verwurzelt, in anderen Teilen der Monarchie fürchtete man Annehmlichkeiten, welche das Kaiserhaus zu garantieren schien, wie beispielsweise das Eisenbahnnetz oder das Gaslicht, im Falle einer Abspaltung zu verlieren.⁵³

3.1. Die Krisenherde in der Monarchie

Der Nationalismus war ein Problem, das die gesamte Monarchie betraf. Es muss jedoch davon Abstand genommen werden, die Krisenherde ausschließlich geographisch zu verorten, da viele Volksgruppen in mehreren Teilen der Monarchie siedelten. Im Folgenden werden daher die jeweiligen Nationen im ethnischen Sinn als Krisenherde angenommen, da die räumliche Trennung den Einheitsbestrebungen nicht widersprach.

3.1.1. Ungarn

Die nationalstaatlichen Tendenzen Ungarns wurden, im Vergleich mit jenen aller anderen Teile des Reiches am weitgehendsten erfüllt. Der Weg zum sogenannten Ausgleich war jedoch ein schwieriger. Als erste Vorkämpfer können die Grafen Szécsen und Széchényi gesehen werden, welche gemeinsam mit Baron Eötvös eine Broschüre herausgaben, in der sie eine Rückkehr zur Verfassung des Königreiches

⁵³ Vgl. *Tapié*, Die Völker unter dem Doppeladler, 298 – 300.

Ungarn forderten, da die Gleichheit aller, wie sie in der historisch gegenwärtigen Verfassung proklamiert wäre, nur als Vorwand verwendet würde, um die Nationalitäten dazu zu bringen, einander gegenseitig zu unterdrücken. Diese Abneigung gegen die Vorschläge Österreichs teilte auch Lajos Kossuth, welcher jeden Kompromiss als Verrat an Ungarn ansah. Graf Gyula Andrassy d. Ä., welcher ebenso wie Kossuth im Exil lebte, nachdem er an der Revolution von 1848 beteiligt gewesen war, nahm die ihm angebotene Amnestie an und konnte deshalb nach Ungarn zurückkehren. Gemeinsam mit József Eötvös, Ferenc Deák, Albert Graf Apponyi und einigen weiteren jungen Ungarn arbeitete er an der Versöhnung Ungarns und Österreichs. Ihre Arbeit wurde am 11. April 1865 von Deák in der Zeitung „Pesti Napló“ veröffentlicht. Darin wird proklamiert, dass sich Ungarn nicht von Österreich lossagen möchte, die Angelegenheiten der Länder sollten jedoch gemeinsam geregelt werden. Gleichzeitig galt für die Ungarn jedoch der Spruch „Non est coronatus, non est unctus, non est rex noster“. Solange Franz Joseph demzufolge nicht als rechtmäßiger König von Ungarn gekrönt und inauguriert sei, sei er nicht der König der Ungarn.⁵⁴

Nach dem Debakel von Königgrätz 1866 und den damit verbundenen Abtretungen bestand das Reich zum Großteil aus Slawen. Zu dieser Zeit herrschte unter den Politikern dieser Reichsteile in Wien die Meinung vor, dass eine Reorganisation Österreichs am besten möglich sei, wenn Ungarn, Böhmen, die Bukowina, Galizien und Österreich föderal strukturiert würden. In der Frage, wer Österreich ein besserer Partner wäre, konnte sich Ungarn durchsetzen, obwohl es deutlich dünner besiedelt war als Böhmen, dessen Wirtschaft darüber hinaus besser florierte als jene Ungarns. Letztere besaßen jedoch ein deutlich überzeugenderes politisches Auftreten, wobei die Politiker es ausgezeichnet verstanden, die historischen Ereignisse, den Liberalismus und die kapitalistischen Anforderungen an einen Ausgleich deutlich zum Vorteil Ungarns auszulegen. Ferenc Deák wurde vom Kaiser gefragt, wie die Forderungen Ungarns aussähen, worauf dieser antwortete, sie wären ebenso beschaffen wie vor der Schlacht bei Königgrätz. Neben Deák leistete auch Graf Gyula Andrassy einen bedeutenden Beitrag zum Ausgleich. Es war nicht zuletzt seiner Überzeugungsfähigkeit zu verdanken, dass Friedrich Ferdinand Graf von Beust, welcher zu jener Zeit das Amt des österreichischen Außenministers bekleidete, eine Aussöhnung mit Ungarn für eine unumgängliche Notwendigkeit hielt. Indem Franz

⁵⁴ Vgl. *Tapié*, Die Völker unter dem Doppeladler, 294 – 297.

Joseph dem Ausgleich zustimmte, lehnte er eine föderalistische Lösung ab und ließ die Interessen der übrigen Völker außer Acht. Als Folge wurde er zum König von Ungarn gekrönt, wobei in einer prunkvollen Zeremonie der Ritt auf den Krönungshügel, das Versprechen, die Gesetze zu achten, und das Ziehen des Degens in alle Himmelsrichtungen nicht unterblieb, da es den Kaiser Österreichs als König Ungarns legitimierte, sodass dieser in weiterer Folge den Ausgleich proklamieren konnte. Der Ausgleich selbst war eine Kumulation von Gesetzen, welche von der österreichischen und der ungarischen Regierung gleichzeitig angenommen und verabschiedet wurde. Einen Vertrag im eigentlichen Sinne gab es nicht. Ebenso war die Doppelmonarchie keine bloße Personalunion, da Österreich und Ungarn ein gemeinsames Heer mit einem Kriegsminister, einen gemeinsamen Finanzminister und einen gemeinsamen Außenminister hatten.⁵⁵ Somit wurden die Forderung Ungarns nach Selbstständigkeit in weiten Teilen erfüllt, wenngleich eine absolute Unabhängigkeit nicht erreicht wurde.

Abschließend muss hinzugefügt werden, dass die Magyaren keineswegs eine einheitliche Volksgruppe waren. Die Unterschiede waren derart gravierend, dass beispielsweise jene Menschen, welche an der Moldau lebten und Csángós genannt wurden, und die Szekler, welche Siebenbürgen bevölkerten, sehr unterschiedliche Bräuche und Traditionen pflegten. Die Diversität erstreckte sich auch auf die Konfession und die Dialekte, welche die Jahrhunderte überdauerten.⁵⁶

3.1.2. Böhmen

Auch in Böhmen gab es starke nationalistische Tendenzen. An dieser Stelle muss jedoch zwischen den Gebieten der Wenzelskrone als geographisches Gebiet, welches neben Böhmen selbst auch Mähren und Schlesien umfasst, und dem Volk der Böhmen unterschieden werden. Um jeder Verwechslung vorzubeugen, wird unter dem Begriff 'Böhmen' nun das geographische Gebiet verstanden, während das Volk mit dem Terminus Tschechen bezeichnet wird. Seit den Unruhen 1848 hatten die Spannungen zwischen den Tschechen und den Deutschen in Böhmen ständig zugenommen, was nicht zuletzt dem stärker werdenden tschechischen Nationalbewusstsein geschuldet war. Die Verfassungsentwicklung in den folgenden Jahren ließ diesen Dualismus noch

⁵⁵ Vgl. *Tapié*, Die Völker unter dem Doppeladler, 300f.

⁵⁶ Vgl. *Heuberger*, Unter dem Doppeladler, 79.

stärker zu Tage treten, die politischen Kräfte sahen jedoch in der Rückkehr zur früheren Verfassung eine Möglichkeit, um die Differenzen zu überwinden.⁵⁷

Die Tschechen wollten ein föderalistisches Österreich, wobei die Bedeutung der eigenen Größe immer wieder erwähnt wurde, was zu einem klaren Staatsbegriff in Böhmen führte. Dieser war in Mähren und in Schlesien bereits weit weniger deutlich. Dieser Umstand ist, Tapiè zufolge, an die Tatsache geknüpft, dass es in den Ländern der Wenzelskrone nie einen gemeinsamen Landtag gegeben hatte. Obwohl dieses Gebiet zwar höhere Besiedlungszahlen und eine deutlich weiter fortgeschrittene Wirtschaft aufwies, konnten sich die Ungarn den Österreichern gegenüber als Partner besser darstellen.⁵⁸

Die Böhmen verfolgten die Entwicklungen hin zu einem ungarischen Nationalstaat mit Neid. Die bedeutende Rolle, welche der Adel im Zuge der Ausgleichsverhandlungen spielte, fand jedoch in Böhmen kein Pendant, da die alten Adelsgeschlechter durch den Gebrauch der deutschen Sprache im privaten Bereich an Glaubwürdigkeit hinsichtlich ihrer nationalen Bestrebungen eingebüßt hatten. František Palacký, einer der führenden Politiker seiner Zeit, wies darauf hin, dass der Adel keinesfalls politische Privilegien erhalten könne, dass ihr Engagement in der nationalen Frage jedoch willkommen sei. Graf Clam-Martinic folgte dieser Aufforderung ebenso wie Fürst Karl Schwarzenberg, was jedoch zu einem Aufschrei der liberalen Fraktion im Land führte, da sie im Bündnis der Bürgerlichen mit dem Adel eine Hinwendung zur konservativen Politik sahen.⁵⁹

Die Entstehung des Deutschen Reiches unter der Führung Preußens und ohne Beteiligung Österreichs hatte zur Folge, dass die Regierung in Wien die Gespräche mit den Tschechen aufnahm. Im Septemberreskript vom 12. September 1871 wurde festgehalten, dass Franz Joseph, welcher nominell König von Böhmen war, sich in Prag krönen lassen solle. Die nachfolgenden Verhandlungen umfassten unter anderem die Wiederherstellung der böhmischen Kanzlei und eine Eigenständigkeit des Landtages in Böhmen in den Bereichen Justiz, Schule und Finanzen. Ein weiterer, für die Böhmen sehr zentraler Punkt war die Errichtung eines gemeinsamen Landtages für alle drei Provinzen der Wenzelskrone, welche bis dato im organisatorischen Sinne

⁵⁷ Vgl. Tapié, Die Völker unter dem Doppeladler, 294.

⁵⁸ Vgl. ebd., 299f.

⁵⁹ Vgl. ebd., 294.

separat betrachtet wurden. Die Deutschen und die Ungarn leisteten jedoch Widerstand gegen dieses Vorhaben des Kaisers und so wurde es niemals realisiert. Dies führte zu einer Entfremdung innerhalb Böhmens, wo die Tschechen und die Deutschen wie zwei unterschiedliche Nationen lebten, sodass sich 1900 die Tschechen als dem Kaiserhaus am stärksten entfremdet fühlten.⁶⁰

In den letzten Jahren der Monarchie wurde dem russischen Zaren die Wenzelskrone angeboten. Saznov riet ihm jedoch, diese nicht anzunehmen, da er es für wenig erstrebenswert hielt, dass ein orthodoxer Herrscher ein katholisches Land regierte. Dieses Angebot an den Zaren mag der Tatsache geschuldet sein, dass nur noch wenige Menschen aus dem Slawischen Bereich der Habsburgermonarchie im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts eine vollständige Eigenständigkeit ihres Landes anstrebten.⁶¹

3.1.3. Polen

Die Polen waren die jüngste Nation im Habsburgerreich, da Krakau erst 1846 hinzukam. Im Vergleich mit vielen anderen Völkern konnten die Polen ihre eigenständige Nationalität leicht konstatieren, da Sprache und Kultur relativ einheitlich waren. Der politische Nationalismus war jedoch dennoch stark, wobei die Stellung der Polen häufig mit jener der Ungarn verglichen wurde. Robert Kann weist darauf hin, dass häufig davon gesprochen wird, dass die Polen, insbesondere die in Galizien lebenden, von der Zentralregierung in Wien „abgewürgt“ würden, wobei sowohl die wirtschaftliche als auch die politische Handlungsebenen gemeint ist. Dem widerspricht er einerseits, räumt andererseits jedoch ein, dass hier der Grund für die Reformen im eben angesprochenen Teil der Monarchie liegt. Das Ziel der Regierung war es hierbei, einen geschlossenen polnischen Nationalismus mit Ausgangspunkt Galizien zu verhindern.⁶²

⁶⁰ Vgl. *Tapié*, Die Völker unter dem Doppeladler, 305 – 307.

⁶¹ Vgl. Leo *Valiani*, The End of Austria-Hungary (Secker & Warburg, London 1973), 83.

⁶² Vgl. Robert A. *Kann*, Das Nationalitätenproblem der Habsburgermonarchie. Geschichte und Ideengehalt der nationalen Bestrebungen vom Vormärz bis zur Auflösung des Reiches im Jahre 1918 (Böhlau, Köln / Wien 2., erw. Aufl. Reprint 2014), 214 – 221.

Auch in Polen wurde auf die Versöhnung Ungarns und Österreichs reagiert: Die Forderung nach einer Autonomisierung der Verwaltung in Galizien mit Beamten, deren Muttersprache polnisch wäre, wurde laut.⁶³

3.1.4. Die Juden

Die Definition der Juden als Volk unterscheidet sich von jenem aller anderen Völker, mit Ausnahme der „Zigeuner“, darin, dass sie kein einheitliches Staatsgebiet hatten. In der zweiten Hälfte des langen 19. Jahrhunderts schwankten sie daher zwischen der Assimilation und Dissimilation, wobei die Befürworter der Dissimilation das Schaffen eines eigenen territorialen Staates zum Ziel hatten. Dieses ambivalente Verhalten zeigten nicht nur die Juden, sondern auch jene Völker, mit denen sie interagierten. Dieses Fehlen der territorialen Zugehörigkeit sieht Bruckmüller als Begründung für die stark ausgeprägte Bindung an das Kaisertum.⁶⁴

Auch hier reichte die Bandbreite des Verhaltens vom Integrieren bis zum Ausschließen der jüdischen Bürger. Da die Juden in vielen Teilen des Reiches lebten und so unterschiedlichen Sprachen und Kulturkreisen angehörten, ist es schwierig, ein für alle Juden der Monarchie gültiges Schema zu beschreiben, wobei der prozentuelle Anteil der Juden an der Bevölkerung großen Schwankungen unterlag. Die meisten Juden lebten am Rechten Theiß-Ufer, wo sie bereits 1880 8,2 Prozent der Zivilbevölkerung stellten. Dieser Teil der Monarchie hielt auch 1910 den Spitzenwert, wobei hier 8,1 Prozent der Gesamtbevölkerung jüdisch war. 1880 lebten insgesamt 1 819 254 Juden in Österreich, wobei 1 005 394 in Cisleithanien angesiedelt waren. 1910 war die Zahl der Juden in Österreich auf 2 776 143 angewachsen, 1 313 687 davon lebten in Cisleithanien. Das bedeutet, dass 1880 etwa 55,3 Prozent aller Juden in Cisleithanien lebten, während es 1910 nur noch rund 47,3 Prozent waren. Insgesamt nahm die Anzahl der jüdischen Bevölkerung um acht Prozent ab.

Die Juden waren in Österreich lange Zeit großen Einschränkungen unterworfen. Obwohl bereits Kaiser Joseph II. 1781 die Gleichstellung der Juden in Österreich gesetzlich festlegte, was für die jüdischen Ungarn erst 1782 der Fall war, gab es weiterhin zahlreiche Normen, welche den Juden, auch den assimilierten, einige

⁶³ Vgl. *Tapié*, Die Völker unter dem Doppeladler, 297.

⁶⁴ Vgl. Ernst *Bruckmüller*, Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse (Studien zu Politik und Verwaltung 4) (Böhlau, Wien / Köln / Graz 2. erg. und erw. Aufl. 1996), 268.

Zwänge auferlegten. Die Revolution 1848 führte jedoch zur Aufhebung zahlreicher Gesetze in den darauffolgenden Jahren. Obwohl der Einzelne als Staatsbürger ab 1849 Anerkennung fand, wurden die Juden nie als Volk anerkannt, so wie dies der Artikel 19 des Staatsgrundgesetzes vorsieht. Für die jüdische Bevölkerung in Ungarn führte die Revolution von 1848 zu keiner Veränderung, erst der Ausgleich hatte zur Folge, dass die Juden den Christen durch die Königliche Sanktion vom 28. Dezember 1867 gleichgestellt wurden. Seit Maria Theresia stellten die jüdischen Gemeinden eigene politische Körperschaften dar, welche exekutive und judikative Funktionen hatten. Dieses Recht wurde jedoch noch im 18. Jahrhundert aufgehoben. Am 21. März 1890 wurde das Verhältnis zwischen dem Staat und den jüdischen Gemeinden neu geordnet, wobei festgestellt wurde, dass die Juden als Religionsgemeinschaft anerkannt sind, wobei jeder Jude einer Kultusgemeinde angehören musste. Es durften keine Verbände höherer Ordnung gegründet werden. Diese Struktur galt im Grunde bis zum Ende der Monarchie.⁶⁵

Da die Juden von offizieller Seite nicht als eigenes Volk anerkannt waren, hatten sie auch nicht das Recht auf eine eigene Sprache. In der Bukowina und in Galizien wurde Jiddisch gesprochen, was jedoch als Lokalsprache angesehen wurde und daher nicht unter den Artikel 19 subsummiert werden konnte. Diese Sprache wurde jedoch auf die beiden oben genannten Territorien beschränkt, weshalb sich die jiddischsprachige Bevölkerung der übrigen Gebiete gezwungen sah, bei der Volkszählung eine anerkannte Sprache als Umgangssprache anzugeben.⁶⁶ Die Sprache war jedoch auch im geistig-kulturellen Bereich ein bedeutendes Thema. Wenige Jahre nach dem Ende der Monarchie schrieb ein führender Zionist aus Czernowitz, dass die Juden die deutsche Sprache verbreitet und sie zur Weltsprache gemacht hätten. Diese These wird von der Tatsache unterstützt, dass ab 1872 die Predigten in der Czernowitzer Synagoge auf Deutsch gehalten wurden. Jakob Ornstein, der Rabbiner in der Bukowina, war sogar der Meinung, dass das Hebräische und die in dieser Sprache verfasste Literatur nur Übergänge zum Deutschen seien.⁶⁷

⁶⁵ Vgl. Wolfdieter *Bihl*, Die Juden. In: Adam *Wandruszka* / Peter *Urbanitsch* (Hg.), Die Habsburgermonarchie 1848 – 1918. Band 3. Die Völker des Reiches. 2. Teilband (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1980), 891 – 897.

⁶⁶ Vgl. ebd., 903f.

⁶⁷ Vgl. ebd., 934f.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen in Österreich zahlreiche Schriften, welche einen eigenen jüdischen Staat postulierten. 1869 publizierte Perez Smolenskin in einer hebräischen Zeitschrift namens ‚Haschachar‘, was übersetzt „Morgenröte“ bedeutet, einen Artikel mit dem Titel „Schaalath Hajehudim – Schaalath Hachajim“, was übersetzt „Judenfrage – Lebensfrage“ bedeutet. Das Ziel Solenskins und seiner Brüder im Geiste war die Kolonisation Palästinas. Der Wiener Nathan Birnbaum veröffentlichte 1893 einen Text mit dem Titel „Die nationale Wiedergeburt des jüdischen Volkes in seinem Lande als Mittel zur Lösung der Judenfrage. Ein Appell an die Guten und Edlen aller Nationen“. Er war der Meinung, dass alle Juden, die außerhalb Palästinas wohnten, diejenigen im Mittleren Osten ergänzen würden.⁶⁸

Seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts begann der Antisemitismus in Österreich virulent zu werden. Dieser manifestierte sich unter anderem in diversen wissenschaftlichen Werken. In der Soziologie wurde der Sozialdarwinismus vertreten, welcher darauf schloss, dass als letztliche Konsequenz das Streben des singulären Individuums zum Zusammenbruch des sozialen Systems führen würde. Neben anderen Randgruppen wie Homosexuellen und Frauen waren die Juden eine der in diesen Werken beliebten Zielgruppen, welche für diesen Prozess verantwortlich wären.⁶⁹ Die bedeutende Rolle, welche die Juden in der bürgerlichen Gesellschaft spielten, zeigt sich darüber hinaus in den literarischen Werken der Zeit, wobei hier nur jene von Arthur Schnitzler als Beispiel angeführt seien. Das mit dieser sozialen Bedeutung einhergehende Selbstbewusstsein drückte ein kleiner Kreis um Theodor Herzl dadurch aus, dass sie, als Reaktion auf den Antisemitismus, eine eigene Nation bilden, einen jüdischen Nationalstaat formieren sollten. Diese Forderung war bereits um 1860 gestellt worden, die Neuerung bestand nun jedoch darin, dass sie nicht in den Randgebieten der Monarchie, wo besonders viele Juden lebten, gestellt wurde, sondern in Wien. Es war de-facto im Zuge des Ausgleichs mit der Bukowina kurz nach der Jahrhundertwende zu einer Anerkennung „der Juden als politisch-nationale Gruppierung“ gekommen. Das Problem, dass sie vom Staat ausschließlich als Religionsgemeinschaft gesehen wurden, blieb jedoch bestehen.⁷⁰ Die Anerkennung als eigenen Nation und damit das

⁶⁸ Vgl. *Bihl*, Die Juden, 936.

⁶⁹ Vgl. Justin *Stagl*, Gustav Ratzenhofers „Soziologie“ und das Nationalitätenproblem Österreich-Ungarns. In: Endre *Kiss* / Csaba *Kiss* / Justin *Stagl* (Hg.), Nation und Nationalismus in wissenschaftlichen Standardwerken Österreich-Ungarns, ca. 1867 – 1918 (Ethnologica Austriaca 2) (Böhlau, Wien / Köln / Weimar 1997), 83.

⁷⁰ Vgl. *Bruckmüller*, Nation Österreich, 268f.

Recht auf einen eigenen Territorialstaat bedingte eine eigene Sprache, weshalb die zionistischen Juden als Umgangssprache das Hebräisch „erfanden“.⁷¹

Reiste ein ausländischer Jude in die Habsburgermonarchie ein, so galten für ihn die selben Regelungen wie für die Angehörigen jeder anderen Religion. War die Gesetzeslage für österreichische Juden in einer bestimmten Form beschaffen, so wurde diese auf die Einreisenden übertragen.⁷²

Kurz vor der Jahrhundertwende wurden die Bemühungen der Juden, einen eigenen, territorialen Staat zu gründen, intensiviert. 1897 fand in Basel ein Kongress der zionistischen Vereinigung statt, im Zuge dessen einige der Jüdische Nationalfonds, mit welchem Besitzungen in Palästina erworben wurden, gegründet wurde. Ein bedeutendes Werk im Zusammenhang mit den Nationalstaatlichen Bestrebungen ist Theodor Herzls Werk „Der Judenstaat“, welches 1896 veröffentlicht wurde und alle Juden dazu aufruft, als Gemeinschaft in Palästina zu leben.⁷³

3.1.5. Die „Zigeuner“

Mit wenigen Ausnahmen, wurden die „Zigeuner“ immer verfolgt. Eine dieser Ausnahmen war, dass ihnen im Ungarn des 18. Jahrhunderts ein Wojwode zuerkannt wurde, welcher vom Palatin bestimmt worden war. Am 9. Oktober 1783 erließ Kaiser Joseph II. ein Haupt-Regulativ, mit welchem die „Zigeuner“ in Ungarn mit Zwang zum Ackerbau und zur Assimilation gezwungen werden sollten. Die Sprache sowie die Sitten und Bräuche sollten weitestgehend zurückgedrängt werden, wobei insbesondere das Nomadentum, das Schmieden, der Handel mit Pferden und das Musizieren als Hauptcharakteristika des Zigeunerischen gesehen wurden. Darüber hinaus war es den ungarischen „Zigeuner“, welche die größte in der Monarchie lebende Gruppe darstellten, verboten, Angehörige der selben Volksgruppe zu heiraten. Um die Kultur weitestgehend zu verdrängen, wurden die Kinder von den Eltern getrennt und bei Pflegefamilien untergebracht. Es gab zu jeder Zeit Bestrebungen, diese Volksgruppe sesshaft zu machen, ein Mittel hierzu sollte die

⁷¹ Vgl. *Hobsbawm*, Das imperiale Zeitalter, 199.

⁷² Vgl. *Zdenka Stoklásková*, Fremdsein in Böhmen und Mähren. In: *Waltraud Heindl / Edith Saurer* (Hg.), *Grenze und Staat. Paßwesen, Staatsbürgerschaft, Heimatrecht und Fremdengesetzgebung in der österreichischen Monarchie 1750 – 1867* (Böhlau, Wien 2000), 665.

⁷³ Vgl. *Inke Brodersen*, *Judentum. Eine Einführung* (Fischer, Frankfurt am Main 2011), 64f.

Einführung der Militärpflicht sein. In einzelnen Teilen der Monarchie gelang das Vorhaben zum Teil, wie beispielsweise in der Bukowina, wo das Installieren der Gendarmerie 1850 dazu führte, dass ein Teil der „Zigeuner“ sesshaft wurde.⁷⁴

Da ein Großteil der „Zigeuner“ in Ungarn lebte, sah sich die Regierung mehrfach mit diesem Thema konfrontiert: Das Ministerium für Inneres in Ungarn ordnete am 9. Juli 1867 eine verstärkte Überwachung dieser Volksgruppe an. Nach dem Ausgleich wurde die Zigeunerfrage zum Thema für die gemeinsame Regierung und so erging am 14. September 1888 ein ausführlicher Erlass des k. und k. Innenministeriums, welches sich detailliert mit der Frage befasste, wie man das „Zigeunerunwesen“ bekämpfen könne.⁷⁵ Darin heißt es:

„Zahlreiche, immer wiederkehrende Klagen der Landbevölkerung in verschiedenen Königreichen und Ländern gegen die fortwährende Belästigung durch die bestimmungslos umherwandernden Zigeuner und Zigeunerbanden haben das Ministerium des Inneren veranlaßt, behufs wirksamer und einheitlicher Bekämpfung dieser Landplage folgende Anordnungen zu treffen:

1. Die unterstehenden Behörden in allen jenen Bezirken, welche an Ungarn und das Ausland angrenzen, haben mit aller Umsicht, Wachsamkeit und Energie dafür zu sorgen, daß fremde Zigeuner oder Zigeunerfamilien sowie namentlich Zigeunerbanden nicht über die Landesgrenze eindringen: vorkommendenfalls aber sind die Eindringlinge sogleich in der Richtung ihrer Provenienz zurückzuweisen und zurückzudrängen. [...]

3. [...] Alle geschäfts- und arbeitslosen umherziehenden Zigeuner sind, insofern nicht ihre sofortige Abschaffung über die Grenze nach Punkt 1 und 2 stattfand, ob sie nun In- oder Ausländer und ob sie mit Legitimationspapieren versehen sind oder nicht, gemäß dem Gesetze vom 24. Mai 1885, RGBl. Nr. 89, der strafgerichtlichen Behandlung als Landstreicher zuzuführen. Die zu einer solchen Abstrafung sich nicht eignenden Unmündigen sind der Gemeinde wo die Zigeuner aufgegriffen wurden, zur einstweiligen Besorgung zu übergeben.

13. [...] Je mehr die nomadisierenden Zigeuner in ihrer Ungebundenheit beunruhigt und gestört werden, desto mehr werden sie Gegenden meiden, in welchen nach deren geordneten administrativen Verhältnissen für Nomaden kein Raum mehr ist. Daher soll jedes Auftauchen einer Zigeunerbande in einem Gemeindegebiet sofort dem nächsten Gendarmerieposten gemeldet werden, damit die oben bezeichneten Amtshandlungen sofort mit allem Nachdrucke eingeleitet werden können. Sollten die Gemeindeorgane nicht imstande sein, eine Zigeunerbande einzuliefern, und die letztere etwa mittlerweile weitergezogen sein, so werden sie jene Gemeindevorstellungen und Gendarmerieposten, in deren Richtung sich die Zigeuner entfernt haben,

⁷⁴ Vgl. *Freiherr von Czoernig*, Ethnographie der Österreichischen Monarchie. In: https://archive.org/stream/ethnographieder00czoegoog/ethnographieder00czoegoog_djvu.txt (9. April 2018).

⁷⁵ Vgl. *Bihl*, Notizen, 959f.

verständigen, damit jedes weitere Eindringen der Zigeuner in das Innere des Landes wirksam hintangehalten, dieselben vielmehr zustandegebracht und außer Land geschafft werden.“⁷⁶

Die „Zigeuner“ sprachen eine eigene Sprache, welche jedoch durch die Sprache des jeweiligen Landes, in dem sie lebten, angereichert wurde. Im 19. Jahrhundert gaben bereits viele Angehörige dieser Volksgruppe an, eine zweite Muttersprache zu haben. 1880 gab es in Ungarn und den dazugehörigen Gebieten etwa 97 200 „Zigeuner“, wobei sich die Anzahl aus jenen Personen errechnen lässt, welche „Zigeunerisch“ als Muttersprache angaben. Im Jahr 1910 war deren Anzahl auf 121 097 angewachsen. Die große Mehrheit der „Zigeuner“ in den Gebieten der Stephanskronen gehörte dem Christentum an, wobei das Griechisch-Katholische mit 23 600 Anhängern dem größten Teil eine religiöse Heimat bot.

Die „Zigeuner“ waren erwerbstätig, wobei die Berufssparten, in denen sie arbeiteten, zwischen 1848 und 1918 weitestgehend gleichblieben. Ihre vorwiegenden Betätigungsfelder waren das Schmiedehandwerk, wobei sie insbesondere als Kesselflicker arbeiteten, der Pferdehandel und die Bürstenbinderei. Darüber hinaus waren sie Goldwäscher, Maurer, Löffelmacher und Bärenführer. Die Wahrsagerei und das Musizieren waren ebenfalls Berufsfelder, in denen die Roma häufig tätig waren.⁷⁷

3.2. Das Nationalitätenrecht

Die Bedeutung der Nationalitätenfrage in der späten Habsburgermonarchie wird nicht zuletzt durch die Vielzahl der diesbezüglichen Erlasse und Gesetze deutlich. Die Verankerung des Nationalitätenrechts im Staatsgrundgesetz vom 21. Dezember 1867 sicherte die Gleichstellung aller Volksgruppen im Kaiserreich. In Artikel 19 heißt es:

„Alle Volksstämme des Staates sind gleichberechtigt, und jeder Volksstamm hat ein unverletzliches Recht auf Wahrung und Pflege seiner Nationalität und Sprache.

Die Gleichberechtigung aller landesüblichen Sprachen in Schule, Amt und öffentlichem Leben wird vom Staate anerkannt.

In den Ländern, in welchen mehrere Volksstämme wohnen, sollen die öffentlichen Unterrichtsanstalten derart eingerichtet sein, daß ohne Anwendung

⁷⁶ Erlaß des Ministeriums des Inneren vom 14. September 1888, Z. 14.015 aus 1887, betreffend die Bekämpfung des Zigeunerunwesens. (Statth.=Erlaß vom 20. September 1888, Z. 25.107.) zitiert nach Friedrich *Meister*, Die polizeilichen Vorschriften Niederösterreichs. Nach dem Stand vom 1. September 1927. Im Auftrage der n. ö. Landesregierung zusammengestellt. Band 1 (Wien 1927), 1060 – 1069.

⁷⁷ Vgl. *Bihl*, Notizen, 961 – 962.

eines Zwanges zur Erlernung einer zweiten Landessprache jeder dieser Volksstämme die erforderlichen Mittel zur Ausbildung in seiner Sprache erhält.“⁷⁸

Diese Verordnung bezieht sich, wie aus dem Titel deutlich hervorgeht, nur auf jene „Königreiche und Länder“, welche Sitze im Reichsrat innehatten.

Dieser Artikel wird durch eine Vielzahl von landesgesetzlichen und reichsgesetzlichen Bestimmungen und Verordnungen spezifiziert. Die Verordnungen, Erlässe und Gesetze waren jedoch nur für einzelne Gebiete oder Kronländer gültig, weshalb bei Anrufung des Verfassungsgerichtshofes häufig der oben zitierte Artikel 19 zur Anwendung kam. Da dieser jedoch viele Bereiche der Rechtsprechung nicht abdeckt, war der Verfassungsgerichtshof dazu angehalten, die Gesetzeslücken durch Analogie zu schließen. Dadurch wurde er zum gesetzgebenden Organ, da er auch in Präzedenzfällen zu entscheiden hatte. Dabei spricht man von einer Gesetzgebung *praeter legem*.⁷⁹ Diese Entscheidungen sind naturgemäß immer auf eine bestimmte Klage bezogen, weshalb keine allgemein gültige Rechtsnorm daraus abgeleitet werden kann. Sie stellen jedoch eine wichtige Quelle für den Umgang mit dem Nationalitätenrecht im Einzelfall dar und müssen daher zumindest Erwähnung finden.

Steinacker teilt die Bewohner des Habsburgerreiches in sechs Typen. Als Unterscheidungsmerkmal wird die Herkunft der Eltern, die Erziehung, die Sprache und das Zugehörigkeitsgefühl der betreffenden Person in Betracht gezogen. Der „Volltyp“ ist in Sprache, Lebenswandel und Sitten ein Vertreter einer einzigen Nation, der „Pospischil-Typ“ hat Eltern aus verschiedenen Nationen, ist jedoch nur der Sprache einer Volksgruppe mächtig, pflegt deren Lebenswandel und fühlt sich nur dieser einen Nation zugehörig. Der Typ des „anationalen Blutmischlings“ stammt von Adelligen unterschiedlicher Nationalität ab und wird in beiden Ländern erzogen, wobei er sich keiner der beiden Nationen zugehörig fühlt. Der vierte Typus ist der sogenannte „Janitscharen-Typ“, welcher ohne Eltern in einer anderen Nation als diese aufwächst und Sprache, Lebenswandel und Sitten dieser fremden Nation annimmt. Der fünfte

⁷⁸ Reichsgesetzblatt für das Kaiserthum Österreich. Jahrgang 1867. Staatsgrundgesetz vom 21. December 1867, über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger für die im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder. Artikel 19. In: ALEX. Historische Rechts- und Gesetzestexte online, online unter <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1867&size=45&page=424> (letzter Zugriff: 12. Mai. 2018), 396.

⁷⁹ Vgl. Wolfgang Steinacker, Der Begriff der Volkszugehörigkeit und die Praxis der Volkszugehörigkeitsbestimmung im altösterreichischen Nationalitätenrecht (Schriften des Instituts für Sozialforschung in den Alpenländern an der Universität Innsbruck IX) (Wagner, Innsbruck 1932), 2f.

Typus wandert in ein anderes Land aus, ändert seinen Namen und die Sprache, fühlt sich jedoch noch als Angehöriger seines Geburtslandes, hier wird vom „freiwillig assimilierten Reinnationalen“ gesprochen. Der letzte Typus wird als „nationaler Überläufer“ oder „Renegat“ bezeichnet, fühlt sich als Angehöriger seines neuen Heimatlandes und leugnet seine Herkunft. Hier wird angemerkt, dass alle genannten Typen außer dem „Volltypus“ Übergangsformen seien. Steinacker schließt seine diesbezüglichen Beobachtungen mit der Erkenntnis, dass bei der Feststellung der Nationalität einer Person, „deren Volkszugehörigkeit im Flusse ist“, der Zeitpunkt der Betrachtung des jeweiligen Falles ist hierbei das entscheidende Kriterium. Er merkt dazu an, dass dieser Aspekt bei der objektiven Theorie später angenommen wird, als bei der subjektiven Theorie, wobei nicht endgültig geklärt wird, ob ein Wechsel der Nationalität der objektiven Theorie zufolge überhaupt möglich ist.⁸⁰

Binnenmigration war jedoch ein Faktum, das ebenfalls berücksichtigt werden musste. Die Frage der Nationalitätenbestimmung wird 1873 im Einzelfall relevant: Im Schulaufsichtsgesetz des Kronlandes Böhmen vom 24. April 1873 wird bestimmt, dass auch böhmische Schulen einen eigenen Ortsschulrat haben sollen. Die Gemeindevertretung wählt die Vertreter dieser Ortsschulräte, welche ebenfalls der deutschen beziehungsweise der böhmischen Nation angehören müssen. Aufgrund dieser Bestimmung, muss die Nationalität der betreffenden Personen von den Verwaltungsbehörden festgestellt werden. Das Mährische Landesgesetz vom 27. November 1905 sieht eine sehr ähnliche Regelung für Mähren vor, wie sie bereits 1873 für Böhmen getroffen wurde.⁸¹

In den „mährischen Ausgleichsgesetzen“ von 1905 werden die Sachverhalte genannt, welche ebenfalls die Feststellung der Nationalität nötig machen. Die mährische Landtagswahlordnung sieht eine Teilung der Wahlberechtigten in Deutsche und Böhmen vor. §20 Abs. 2 desselben Gesetzes besagt, dass ein Kind nur die Schule seiner Nationalität besuchen darf. Einem deutschen Kind ist es beispielsweise nicht erlaubt, eine tschechische Schule zu besuchen. Dies machte jährlich die Feststellung der Nationalität vieler Kinder nötig.⁸²

⁸⁰ Vgl. *Steinacker*, Der Begriff der Volkszugehörigkeit, 25 – 28.

⁸¹ Vgl. ebd., 6.

⁸² Vgl. ebd., 7.

Mit dem Problem der Nationalisierung des Schulwesens sahen sich auch andere Staaten konfrontiert. Der Grund für die Bedeutung der Sprachenfrage in der Ausbildung ist, Margret Friedrich, Brigitte Mazohl und Astrid von Schlachta zufolge, jener, dass mit den elementaren Kompetenzen des Lesens, Schreibens und Rechnen bereits die kulturelle Identität des Kindes geprägt würde. Das Streben nach der Verwendung der Nationalsprache in der Schule nahm in den diversen Ländern unterschiedliche Ausmaße an. So war man in Ungarn und in Cisleithanien auf eine weitaus radikalere Nationalisierung aus, als dies in Böhmen der Fall war. Die Folge dieser radikalen Tendenzen war das zunehmende Verschwinden der Bilingualen Schulen.⁸³

3.3. Das Heimatemfinden und der Heimatschein

‘Zuständigkeit’, ‘politisches Domizil’ und ‘Zuständigkeitsobrigkeit’ waren jene Begriffe, welche noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts parallel verwendet wurden, um die Zugehörigkeit eines Menschen zu einem bestimmten geographischen Bereich auszudrücken. Mit dem 1849 erlassenen provisorischen Gemeindegesetz findet erstmals der Begriff ‘Heimat’ Verwendung. Das Ziel der Einführung dieses Begriffes war es, das Fremde und das Zugehörige zu unterscheiden. Diese Änderung hatte zwei Hintergründe: Der erstere ist die Verantwortlichkeit der einzelnen Gemeinden für die Armenversorgung, wobei anhand des Heimatrechts beschlossen eruiert werden konnte, welche Gemeinde sich um wen zu kümmern hatte. Der zweite Grund ist im Umfeld des Militärwesens zu suchen, da auch hier die Unterscheidung des Eigenen und des Fremden eine bedeutende Rolle spielten. Wendelin nennt in diesem Zusammenhang in einer, seinen Angaben zufolge stark vereinfachten Darstellung sechs Szenarien, die einen Wechsel des Heimatrechtes, welches bei der Geburt in einem Ort erworben wurde, rechtfertigen. Die fünf Erstgenannten sind die ausdrückliche Aufnahme in eine andere Gemeinde, ein Beruf, welcher ein Heimatrecht mit sich bringt, wobei der Seelsorger, der Offizier und der Staatsbeamte als Beispiele genannt werden, die Eheschließung einer Frau mit einem Mann aus einer anderen Gemeinde, ein zehn Jahre andauernder, nicht unterbrochener Aufenthalt und die

⁸³ Vgl. Margret *Friedrich* / Birgit *Mazohl* / Astrid von *Schlachta*, Die Bildungsrevolution. In: Helmut *Rumpler* / Peter *Urbanitsch* (Hg.), Die Habsburgermonarchie 1848 – 1918 Band 9. 1. Teilband (Die Habsburgermonarchie IX/1) (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2010), 89 – 91.

Migration aus beruflichen Gründen, sei es als Bediensteter, als Beamter oder als Grundbesitzer. Als letzten Punkt führt Wendelin das Vorgehen bei Nichtfeststellbarkeit des Geburtsortes einer Person an. In diesem Fall wird der Ort, an welchem sie sich am längsten aufgehalten hat, als Heimat angenommen.⁸⁴

Die Frage danach, wann eine Nation als solche zu werten ist, kann aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden. Albert F. Reiterer schreibt hierzu:

„Das *nationale Selbstbewußtsein* ist konstitutiv für die Nation. Die objektiven Strukturen als systemische Vorbedingungen können vorhanden sein; und doch ist die Bevölkerung nicht notwendig schon Nation. Sie ist es erst, wenn sie auch das Bewußtsein davon hat, Nation zu sein. Das Selbstbewusstsein, das Ich-Gefühl des Einzelnen und das Wir-Gefühl der Gruppe, ist ein Verhaltensregulativ. Die Angehörigen der Nation verbindet das handlungsorientierende Bewußtsein von der *nationalen Identität*, auch der Wille, eine solche Einheit aufrechtzuerhalten. [...] Erst das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit, der Bezug auf gemeinsame, miteinander geteilte Werte, auf eine gemeinsame Vergangenheit, macht aus einer aggregierten Bevölkerung eine Nation. „Nationalität“ ist nicht (nur) eine objektive Eigenschaft, sondern ein selbstbezügliches, für das eigene Verhalten bestimmendes kollektives Wertesystem und eine Präferenzordnung. [...] Unabdingbare Voraussetzung ist ein Kommunikationssystem. [...] Dieses Bewußtsein, die *nationale Ideologie*, ist deutlich von einem nur ethnisch ('gemeinschaftlich') bestimmten Bewußtsein abzuheben.“⁸⁵

Reiterer spricht hier einen der bedeutendsten Punkte an, nämlich das persönliche Empfinden, die empfundene Zugehörigkeit einer Person zu einer Nation. Er führt seine These sogar ins Extreme aus und spricht der Nation die Möglichkeit der Existenz ohne das Zugehörigkeitsgefühl des Einzelnen ab. Dies entspricht zwar im Grundtenor der Ansicht der vorliegenden Arbeit, welche das Vorhandensein diverser Nationen innerhalb des Habsburgerreiches in keinem Fall in Zweifel zieht, lässt jedoch die politische Komponente zur Gänze außer Acht. Die häufig gestellte Frage, ob Österreich, wenn unter diesem Begriff die Gesamtheit der Habsburgischen Besitzungen verstanden wird, eine gemeinsame Vergangenheit und Kultur besitzt, kann auf der Grundlage der oben genannten Definition des Begriffes ‚Nation‘ weder deutlich bejaht, noch eindeutig verneint werden. Um dies zu illustrieren, sei das Beispiel auf die gegenwärtigen österreichischen Verhältnisse projiziert: Ein, aus einem kroatischsprachigen Dorf im Burgenland Kommender, wird sich als Österreicher, als

⁸⁴ Vgl. Harald *Wendelin*, Schub und Heimatrecht. In: Waltraud *Heindl* / Edith *Saurer* (Hg.), Grenze und Staat. Paßwesen, Staatsbürgerschaft, Heimatrecht und Fremden gesetzgebung in der österreichischen Monarchie 1750 – 1867 (Böhlau, Wien 2000), 195 – 199.

⁸⁵ *Reiterer*, Die unvermeidbare Nation, 194f.

Burgenländer, als Burgenlandkroate und als Angehöriger seines Dorfes sehen. Reiterers Definition zufolge wäre bereits das Dorf eine Nation, weil sich die Bevölkerung diesem zugehörig fühlt. Fraglich bleibt der Umgang mit den übrigen Zugehörigkeiten des Angesprochenen, in deren Zusammenhang das Für und Wider einer Mehrfachzugehörigkeit abgewogen werden müssen. Reiterer macht hierzu jedoch keine Angaben. Daher kann an dieser Stelle festgestellt werden, dass die politische Nation und die ideologische Nation ein untrennbares Konglomerat bilden, während die geographische Nation sich hiervon durchaus unterscheiden lässt. Die Bestimmung der nationalen Zugehörigkeit muss daher festen Regeln unterliegen.

Mit dem Nationalen ist der Patriotismus untrennbar verbunden. Dieser fußte in den einzelnen Kronländer grundsätzlich auf zwei Anschauungen: In jenen Teilen des Reiches, in welchen eine nationalistische Tradition bestand, wurde der Zentralismus als Bedrohung gesehen. Wo dieser Aspekt jedoch ausblieb, wurden die Gesetze als Grundstein für eine Eigenständigkeit in der Zukunft betrachtet.⁸⁶

Das Gesetz sieht nicht vor, nach welchen Kriterien die Nationalität einer Person festgestellt werden soll. Aufgrund der angezweifelte Nationalität eines Mannes, welcher in den deutschen Ortsschulrat gewählt worden war, erließ der VGH am 3. Jänner 1881 folgendes Erkenntnis⁸⁷:

„Welcher Nationalität jemand angehört, ist offenbar Tatbestandsfrage, die bei dem Umstande, als darüber, nach welchen Merkmalen die Nationalität Einzelner zu bestimmen ist, gesetzliche Vorschriften nicht bestehen, nach allgemeinen Begriffen entsprechenden Merkmalen, zu lösen sein wird.

So wie nun zum Wesen einer Nationalität gehört, daß sie anderen gegenüber als Einheit und abgeschlossenes Ganzes sich erkennt und betätigt, so wird auch für den Einzelnen die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nationalität wesentlich Sache des Bewußtseins und des Gefühls sein. Sicherlich wird der einzelne Angehörige einer Nationalität die Sprache der Nation sprechen, wohl auch ihre Sitten teilen, allein ebenso gewiß ist, daß die Kenntnis der Sprache, die Betätigung der Sitten einer Nation auch bei Dritten, Fremden, zutreffen kann, weshalb diese Merkmale für sich allein zur Bestimmung der Nationalität nicht ausreichen.

Eben darum wird, wenn im konkreten Fall die Nationalität eines Einzelnen in Frage steht und es an äußerer Betätigung der nationalen Gesinnung mangelt, sicherlich nichts anderes erübrigt, als ihn um seine Nationalität zu befragen und

⁸⁶ Vgl. *Tapié*, Die Völker unter dem Doppeladler, 293.

⁸⁷ Vgl. *Steinacker*, Der Begriff der Volkszugehörigkeit, 10.

als Angehörigen jener Nationalität zu behandeln, zu welcher er sich selbst bekennt.“⁸⁸

Aus diesem Erlass geht deutlich hervor, dass die Bestimmung der Nationalität von einigen Faktoren abhängt, wobei die Meinung des Einzelnen als wichtigstes Merkmal anzusehen ist. Diesem subjektiven Moment stehen objektive Merkmale der Volkszugehörigkeit wie Sprache und Sitte gegenüber. Die Sinnhaftigkeit dieses Vorranges der subjektiven Theorie lässt sich leicht am Beispiel eines Mehrsprachigen illustrieren: Aufgrund der Sprachkenntnis könnte die betreffende Person einer Nationalität zugeordnet werden, zu der ihr im Übrigen jeglicher Bezug fehlt. Solch einem Fall kann durch die subjektive Theorie vorgebeugt werden. Das objektive Merkmal darf jedoch nicht ganz außer Acht gelassen werden, da das bloße Gefühl der Zugehörigkeit bei im Übrigen fehlenden Merkmalen eine Person nicht der von ihr angegebenen Nationalität zuordnet. Zusammengefasst lässt sich also festhalten, dass der VGH die Volkszugehörigkeit auf subjektive Willensvoraussetzungen und objektive Wesensvoraussetzungen gründet, wobei die Erstgenannten im Zweifelsfall entscheidend sind.⁸⁹ Das Gericht kann bei der Anwendung des Bekenntnisprinzips mit der Situation konfrontiert werden, dass der Angeklagte nicht Bekennen kann oder will. Ersteres kann aufgrund einer zweisprachigen Erziehung oder eines durch Unmündigkeit, geistige Schwäche, fehlende Bildung oder primitive Veranlagung bedingten Verständnisproblems der Frage geschehen. Im letztgenannten Fall kann der Unwille zum Bekenntnis das Resultat eines seelischen Zwanges sein oder aus der Weltanschauung des Angeklagten resultieren, welcher ein Divergieren in Nationen ablehnt. In den folgenden Jahren wurde das beschränkte Bekenntnisprinzip zusehens unbeschränkt.⁹⁰

Am 5. April 1900 erging ein Erkenntnis des VGH, Budw. 14024, wobei das reine Bekenntnisprinzip erstmals nicht ausreichte, um die Nationalität einer Person festzustellen. Der verhandelte Sachverhalt war die Feststellung der Nationalität von Jakob Liebl, Mathias Brom und Anton Doušek, welche für die böhmische Schule in den Gemeindeausschuss in Prachatitz gewählt worden waren. Im Falle der beiden Letztgenannten bestand aufgrund ihres wiederholten Bekennens zur tschechischen Nation, sowie ihres Lebenswandels für den VGH kein Zweifel an ihrer Zugehörigkeit

⁸⁸ zitiert nach *Steinacker*, Der Begriff der Volkszugehörigkeit, 10 – 11.

⁸⁹ Vgl. ebd., 11 – 13.

⁹⁰ Vgl. ebd., 15 – 16.

zur böhmischen Volksgruppe. Jakob Liebl, welcher sich in einer ersten Vernehmung am 19. Juli 1898 ebenfalls zur böhmischen Volksgruppe bekannt hatte, dies jedoch in einer zweiten Vernehmung am 23. Dezember 1898 durch seinen deutschen Lebenswandel und seine Abstammung von deutschen Eltern, welche in Budweis lebten, einschränken musste, wurde als der Deutschen Nation angehörig festgestellt.⁹¹

Die gesetzliche Lage hinsichtlich der Bestimmung der Nationalität der Einwohner der Kronländer änderte sich in weiterer Folge am 27. November 1905 mit den §§67 bis 74 der Mährischen Landtagswahlordnung, welche Bestimmungen „über die Aufnahme aller Wähler nach ihrer Nationalität“ beinhaltete. Grund dafür war die Teilung des mährischen Landtages in eine tschechische und eine deutsche Kurie, welche im Zuge der mährischen Ausgleichsgesetze 1905 zustande kam.

⁹¹ Vgl. *Steinacker*, Der Begriff der Volkszugehörigkeit, 19 – 20.

4. Die Operette

Die Wurzeln der Operette lassen sich in der Musik des Mittelalters, etwa im 13. Jahrhundert ausmachen. Später wurden Chansons mit gesprochenen Zwischentexten verbunden, wie beispielsweise in Adam de la Halles ‚Jeu de Robin et Marion‘. Im 15. Jahrhundert wurde das Intermezzo genutzt, um in schwankhafter Weise das Publikum in den Pausen einer Aufführung zu belustigen. Das Personal dieser Intermezzi war klein, wobei man sich in rauen Mengen der Anzüglichkeiten bediente. In den folgenden Jahrhunderten entwickelten sich aus diesen Intermezzi die Komische Oper und die Operette. Hierbei spielte die qualitativ hochwertige Musik begabter Komponisten eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Im 18. Jahrhundert entstand das Vauderville. Hierunter wird ein Stück verstanden, das sich thematisch der politischen Gegenwart widmet und in welchem sich Dialoge mit einfachen, an Lieder erinnernden Melodien abwechseln.⁹²

Die Operette an sich entstand in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und kann als Kind des Bürgertums gesehen werden. Sie entstand, der Theorie Arthur Maria Rabenalts zufolge, als die große Oper, die als exklusiv galt, in die Bourgeoisie vordrang. Sie stieg, wie der Autor weiter ausführt, mit dem Bürgertum auf und ging gemeinsam mit ihm auch wieder unter.⁹³

Gemeinhin gilt Offenbachs ‚Orpheus in der Unterwelt‘ als erste Operette. Dem widerspricht Charles Imbert, wenn er ‚Don Quichotte und Sancho Pansa‘, ein Stück für zwei Personen von Florimond Rongé, welcher als Hervé bekannt wurde, als erste Operette der Geschichte nennt.⁹⁴ Als Grund dafür, dass die „große Operette“ erst später entstand, nennt er die strengen Auflagen, welchen eine Theateraufführung zu Hervés Zeit unterlag. Die von ihm häufig komponierte ‚Folies-concertantes‘ durften beispielsweise nur aus einem Akt bestehen und ein Personal von zwei Personen auf die Bühne stellen. Seine These, dass Hervés der erste Operettenkomponist der Musikgeschichte war, rechtfertigt Charles Imbert darüber hinaus damit, dass dessen Stücke die Schranken der Gesellschaft durchbrächen und alles Achtbare ins

⁹² Vgl. Charles Imbert, *Geschichte des Chansons und der Operette* (Edition Rencontre / Ex Libris, Lausanne / Zürich 1967), 84 – 86.

⁹³ Vgl. Arthur Maria Rabenalt, *Operette als Aufgabe. Aufsätze zur Operettenkrise* (Menge, Berlin 1948), 11f.

⁹⁴ Vgl. Imbert, *Geschichte des Chansons und der Operette*, 87.

Lächerliche zögen, wie dies bei kaum einem anderen Komponisten der Fall sei. Die Kurzlebigkeit von Hervés' Werken führt er auf deren ausgedehnte Verwendung der Parodie zurück, welche den Geschmack des damaligen Publikums traf. Gleichzeitig wehrt sich Imbert jedoch gegen die Titulierung Hervés als „Vater der Operette“, da er diesem Begriff eine gewisse Intention zuschreibt. Hervès habe, so Imbert, bloß „eine ganze Reihe von verborgenen Elementen in einer neuen Gattung zusammengefaßt“.⁹⁵ Die Vielzahl der bereits bekannten Elemente und die Auseinandersetzung mit den gegenwärtigen Verhältnissen kann durchaus als Begründung für die außerordentliche Beliebtheit der Operette gesehen werden.

Die Operette war zunächst einaktig und von zeitkritischen Inhalten geprägt.⁹⁶

Charles Imbert zufolge weist die Operette ein Naheverhältnis zur Opera buffa auf, bei welcher ein Aufbau der Partitur nach dramatischen Aspekten ebenfalls unterbleibt. Hier unterscheidet sich die Operette deutlich von der Oper und der Komischen Oper, welche diesem Aspekt beide folgen.⁹⁷ Diese Nähe der Operette zur Oper führt Arthur Maria Rabenalt beinahe ad absurdum, wenn er Verdis ‚Traviata‘ und Puccinis ‚Madame Butterfly‘ dem Genre der Operette zuordnet:

„Fast immer sucht das happy end der Operette die Standes-, Klassen- und Rassengegensätze zu überbrücken. Wenn wir unter „operettenhaft“ eine spezifische Mentalität verstehen wollen, so geschieht dies auch in den einzigen wirklich tragischen Operetten „Traviata“ und „Butterfly“.“⁹⁸

Wie genau diese These zu verstehen ist, wird vom Autor selbst leider nicht ausgeführt, es liegt jedoch die Vermutung nahe, dass er die Ähnlichkeit zwischen Oper und Operette lediglich hinsichtlich des Inhaltes, des Überschreitens der Standesgrenzen, konstatiert, die Form der Operette als „Nummernoper“ mit längeren Dialogen jedoch völlig außer Acht lässt.

Fritz Stein greift die Kritik Julius' Bauers auf und weist darauf hin, dass den Librettisten der Operette der Spagat zwischen einer spannenden Handlung und deren Einfachheit, welche verlangt wird, gelingt, dass ihnen dieser Umstand jedoch gleichzeitig oft zum Vorwurf gemacht wurde.⁹⁹

⁹⁵ Vgl. *Imbert*, Geschichte des Chansons und der Operette, 90f.

⁹⁶ Vgl. Reinhard *Amon*, Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Doblinger, Wien 2011), 258.

⁹⁷ Vgl. *Imbert*, Geschichte des Chansons und der Operette, 85.

⁹⁸ *Rabenalt*, Operette als Aufgabe, 13.

⁹⁹ Vgl. Fritz *Stein*, 50 Jahre Die Lustige Witwe (Doblinger, Wien / Wiesbaden 1955), 14.

Als Grund für den Siegeszug der Operette gibt Martin Lichtfuss in Anlehnung an Volker Klotz die Abwendung der Operntradition von der Nummernoper an. Im Stile Richard Wagners wurde das Personal der Oper zunehmend zum komplexen, psychologisierten Wesen, was zu einer Zurückdrängung des Chores führte. Dies, gepaart mit der Hinwendung zum durchkomponierten Werk, führte dazu, dass das Publikum der Spieloper eben jene Form favorisierte, welche Elemente derselben enthielt: die Operette. Die außerordentliche Beliebtheit dieser jungen Kunstform ist auch auf den Anstieg der Wiener Bevölkerung zurückzuführen, welcher zwischen den Jahren 1840 und 1919 etwa 259 Prozent betrug. Die dadurch neu entstandenen Gesellschaftsschichten identifizierten sich mit der Operette, insbesondere mit dem Chor, was nicht zuletzt dadurch erreicht wurde, dass die Operette das Kollektiv und die Popularisierung anstelle der wagner'schen Individualisierung in den Mittelpunkt stellte. Lichtfuss spricht davon, dass sich „die anonymisierte Masse eines emanzipierten Bürgertums“ gemeinsam mit der Arbeiterschaft in Opposition zum Industriekapitalismus weniger wiederfand und sich zunehmend ihres Stellenwertes bewusst wurde, woraus für ihn die bereits erwähnte Identifizierung mit dem Chor resultiert.¹⁰⁰

Charles Imbert führt an, dass es unklug sei, in der Kunst etwas genau definieren zu wollen, da die Vielseitigkeit zum Wesen der Bühnenkunst gehöre. Die Unterscheidung zwischen Operette und Komischer Oper erfolgt, so Imbert weiter, häufig aufgrund qualitativer Unterschiede, weniger auf der Grundlage quantitativer, wobei die Operette stets geringer geschätzt wird als die Komische Oper. Er macht jedoch auch deutlich, dass nur einzelne Werke und nicht eine ganze Gattung als „minderwertig“ bezeichnet werden dürfe.¹⁰¹

Im Zusammenhang mit dem Vorwurf der Leichtigkeit geht Moritz Csáky auf die Unterscheidung zwischen U-Musik, also jener Musik, welche rein zur Unterhaltung des Publikums gedacht war, und der E Musik, also der ernsten Musik, welche gemeinhin ohne größere Diskurse als Kunst aufgefasst wird, ein. Die Operette und die Tanzmusik werden der ersten Kategorie zugeordnet, da sie unter anderem den kommerziellen Erfolg im Auge hatten und für den Augenblick komponiert wurden, weshalb sie in einem hohen Maße den Anforderungen und der Gegenwart der zeitgenössischen

¹⁰⁰ Vgl. Martin *Lichtfuss*, *Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit* (Böhlau, Wien / Köln 1989), 17 – 19.

¹⁰¹ Vgl. *Imbert*, *Geschichte des Chansons und der Operette*, 82 – 83.

Rezipienten entsprach. Der Terminus der Unterhaltungsmusik selbst wurde 1845 von Johann Strauß Vater geprägt. Der U-Musik wird darüber hinaus häufig das Einfangen des banalen Alltages zum Vorwurf gemacht. Die Kluft zwischen der positiven, erstrebenswerten Beurteilung der E-Musik und der Ablehnung der U-Musik als kommerziell führt Csáky unter anderem auf den „musikalischen Wertekanon“ zurück, welcher den Schülern in den mittleren und höheren Schulen unterrichtet wurde.¹⁰²

Eine ähnliche Wertung wie jene der Operette im Vergleich mit der Oper wird auch häufig in Hinblick auf die Unterteilung in eine Goldene und eine Silberne Ära vorgenommen, in welche die Operettengeschichte herkömmlicherweise geteilt wird. Robert Dressler widerspricht dieser Teilung in seiner Dissertation mit einem Hinweis auf die Ungenauigkeit dieser Unterteilung. Jene begründet er damit, dass beim Erstellen der Teilung ausschließlich auf die formalen Aspekte eingegangen worden sei. Unter diesen Formalien versteht er unter anderem das Einbeziehen der Neuen Musikformen in Werken der Komponisten der Silbernen Ära, welche neben Walzer, Polka und dergleichen mehr auch Elemente aus der zeitgenössischen Popmusik in ihre Kompositionen miteinbezogen.¹⁰³

Arthur Maria Rabenalt weist explizit darauf hin, dass die Operette in ihrer Blütezeit in jeder Hinsicht eine beinahe unglaubliche Nähe zur Lebensrealität ihres Publikums aufwies. Er geht sogar so weit zu sagen, dass die Operette die Gegenwart beeinflusste, wenngleich er diese These auf die Modewelt beschränkt. Erst mit dem Niedergang der Operette wurden die Stoffe deutlich weltfremder.¹⁰⁴

Robert Dressler bejaht die von Csáky aufgeworfene Frage, ob die österreichische Identität in der Operette gefunden werden könne. Diese Entscheidung begründet er damit, dass sich die Operette „in Themenstellung und Form immer an den Bedürfnissen ihrer Zeit“ orientieren würde. Er geht soweit festzustellen, dass einige Operetten ein Spiegel der Gesellschaft ihrer Entstehungszeit wären. Als Beispiele nennt er hier ‚Die lustige Witwe‘, den ‚Graf von Luxemburg‘ und die ‚Csárdásfürstin‘.

¹⁰² Vgl. Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und der Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität* (Böhlau, Wien / Köln / Weimar, 1996), 20 – 23.

¹⁰³ Vgl. Robert Dressler, *Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft* (Dissertation, Grund- und Integrationswissenschaftliche Fakultät, Wien 1986), 336 – 342.

¹⁰⁴ Vgl. Rabenalt, *Operette als Aufgabe*, 34f.

Trotz des Versuches den Verfall der Gesellschaft zur Jahrhundertwende zu verdecken, kommt die tatsächliche Lage ans Licht, so Dressler weiter.¹⁰⁵

4.1. Die Wiener Form

Zu Beginn des Jahrhunderts wurden in Wien hauptsächlich Singspiele und Possen aufgeführt und komponiert, wobei die Grenzen zwischen diesen beiden oft fließend waren, da beide Genres von den gleichen Komponisten und Autoren bedient wurden. In beiden Bereichen trat jedoch in eben jener Zeit eine leichte Stagnation ein, als sich die Werke Jaques Offenbachs in Frankreich besonderer Beliebtheit erfreuten. Diese wurden auch in Wien aufgeführt und setzten hier ihren Siegeszug fort. Stücke, in denen hauptsächlich Frauen auftraten und in welchen viele Tanzeinlagen von leichter Musik getragen waren, etablierten sich in Wien rasch. Die Wiener Form der Operette liegt in der Tatsache begründet, dass der Direktor des Theaters an der Wien keine Lizenz für die Aufführung einer Operette Offenbachs bekam. Daher beauftragte er Franz von Suppé, einen Theaterkapellmeister, ein Stück zu schreiben, das sich an jener leichten Art der französischen Unterhaltungskunst orientierte. Dieser schrieb deshalb die Operette ‚Das Pensionat‘, welche 1860 uraufgeführt wurde.¹⁰⁶

Die Anzahl der in Wien aufgeführten Operetten ist immens.¹⁰⁷

4.1.1. Das Verhältnis zur Französischen Operette

Seit 1. November 1854 war Johann Nestroy der Direktor des Carltheaters. Carl Treumann empfahl ihm, eine Operette aufzuführen, was am 16. Oktober 1858 auch geschah. Diese erste Operette war Jaques Offenbachs ‚Die Hochzeit bei Laternenschein‘. Das Genre erfreute sich bei den Wienern großer Beliebtheit und so kaufte Nestroy alle Einakter Offenbachs und Treumann übersetzte sie ins Deutsche. So kam es, dass ‚Orpheus in der Unterwelt‘, die erste abendfüllende Operette, am 17. März 1860 am Carltheater mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Verena Keil-

¹⁰⁵ Vgl. *Dressler*, Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft, 342.

¹⁰⁶ Vgl. Barbara *Staudinger*, Salon Austria. Die großen Köpfe österreichisch-jüdischer Kultur (Metroverlag, Wien 2013), 116.

¹⁰⁷ Eine vollständige Liste aller in Wien aufgeführten Operetten ist hier zu finden: Franz *Hadamowsky* / Heinz *Otte*, Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte (Klassiker der Wiener Kultur Band 2: Die Wiener Operette, Bellaria Verlag, Wien 1947), 372 – 427.

Budischowsky führt diesen Erfolg auf die Ähnlichkeit der heiteren, leichtfüßigen Wiener Musik und der spritzigen Klänge Offenbachs zurück. Des Weiteren war dem Publikum der Stoff bekannt, da die Volkskomödien bereits seit Langem antike Stoffe parodierten. Die Autorin führt an, dass zum Erfolg der Operette darüber hinaus die Veränderung des Publikums, welche sich durch die steigenden Bevölkerungszahlen ergab, die wiederum aus der Migration aus allen Ländern der Habsburgermonarchie nach Wien resultierten, wesentlich zum Erfolg der Operette in Wien beitrug.¹⁰⁸

Diese Vereinfachung sei im Folgenden etwas genauer ausgeführt. Die Tatsache, dass Johann Nestroy und Carl Treumann das Stück ‚Mariage aux lanternes‘ bearbeitet und diese unrechtmäßige Version im Carltheater aufgeführt hatten, führte zu Standpunkten wie jenem, dass die Wiener Operette „ein illegales und außerdem noch mißratenes Stiefkind Jacques Offenbachs [sei und, Anm. E. G.] [...] von fremdem Eigentum genährt und dieses geistig ab- und ökonomisch ausgewertet“ habe.¹⁰⁹ Diese These wird unter anderem von Charles Imbert gestützt, welcher Jaques Offenbach als Vater der Wiener Operette nennt und in diesem Zusammenhang auf E. Rieger verweist, welcher soweit geht, die Wiener Operette als bloße Schule Offenbachs zu interpretieren. Er räumt jedoch ein, dass diese Ansicht unter Umständen überspitzt ist.¹¹⁰

Dieser These widerspricht Bernard Grun, wenn er anführt, dass Franz von Suppé, bereits nach Bekanntwerden von Offenbachs Werk, Theaterdirektor Pokorny darum bat, mit Offenbach in Kontakt zu treten. Dieser wartete jedoch lange zu und so kamen ihm Nestroy und Treumann bei der Kontaktaufnahme mit dem französischen Komponisten zuvor. Suppé kam jedoch schnell zu dem Schluss, dass sich die Stücke, welche unter Pokorny aufgeführt und mit Musik hinterlegt wurden, darin von den Operetten Offenbachs unterschieden, dass die Musik und das Stück an sich nicht miteinander verbunden waren. Diese Erkenntnis verwob Suppé hinkünftig in seinen Werken mit dem Wiener Lokalkolorit und der sprichwörtlich gewordenen Wiener Gemütlichkeit. Dies macht ihn, Grun zufolge, zum Vater der Wiener Operette.¹¹¹

¹⁰⁸ Vgl. Verena *Keil-Budischowsky*, Die Theater Wiens. Mit 94 Kunstdrucken und 38 Textabbildungen (Wiener Geschichtsbücher 30/31/32) (Paul Zsolnay, Wien/Hamburg 1983), 260.

¹⁰⁹ Vgl. Thorsten *Stegmann*, „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“. Textbücher der Wiener Operette zwischen Provokation und Reaktion (Europäische Hochschulschriften. Reihe XVIII Vergleichende Literaturwissenschaften 80) (Lang, Frankfurt am Main 1995), 15.

¹¹⁰ Vgl. *Imbert*, Geschichte des Chansons und der Operette, 120.

¹¹¹ Vgl. Bernard *Grun*, Kulturgeschichte der Operette (Albert Langen / Georg Müller, München 1961),

Ein Element, in dem sich die Wiener Operette von der Französischen Form sowohl in der musikalischen Ausgestaltung, als auch in einigen Aspekten der Libretti unterscheidet, ist die ausgiebige Verwendung folkloristischer Elemente. Als Beispiele können hier die Verwendung einer Vielzahl von Elementen der italienischen Musik, wie etwa in der Tarantella Caramellos in der ‚Nacht in Venedig‘, und harscher, russischer Elemente, wie sie im Trinklied des Prinzen Orlofsky in der ‚Fledermaus‘ zu finden sind, dienen. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die ungarisch anmutenden Spielarten aller Bereiche, wobei mit dem Csárdás der vermeintlichen ungarischen Gräfin auch hier ein Beispiel aus der ‚Fledermaus‘ gebracht werden kann.¹¹²

Markian Prokopovych sieht einen weiteren Unterschied der Wiener Operette zur Französischen darin, dass die österreichische Form gedämpfter sei und mit Nachdruck die Einfachheit und die Unterhaltung betone, während die französische Form eine Vorliebe für Ironie und politische Anspielungen hätte. Er übernimmt diese Behauptungen von Csáky und Hanák, widerspricht ihnen jedoch, indem er die Darstellung der standhaften Konformität der Personen der Habsburgermonarchie „a gross simplification“, also eine übertriebene Vereinfachung, nennt und auf die Rezeption, insbesondere in Ungarn, hinweist.¹¹³ Christian Glanz widerspricht dieser These vehement, wenn er die Wiener Operette nur kurze Zeit nach ihrer Entstehung zum bloßen „Lachtheater“, zu einer publikumsorientierten, rein der Unterhaltung dienenden Form degradiert.¹¹⁴ Glanz findet Unterstützung bei Martin Lichtfuss, welcher die Abwendung der Wiener Operette von der Tagespolitik als Folge der Zerschlagung der Revolution 1848 sieht. Er stellt die fehlende Politisierung bis zum Ende der Wiener Operette als unumstößliche Tatsache dar. Als Begründung hierfür sieht er die Prämisse eines Happy Ends, welches in der Wiener Operette beinahe ausnahmslos zu finden ist. Lichtfuss schränkt dies jedoch dahingehend ein, dass er den „Operettenoptimismus“ nach dem Ende der Monarchie wieder als relativiert betrachtet.¹¹⁵

¹¹² Vgl. Volker *Klotz*, Es lebe: Die Operette. Anläufe, sie neuerlich zu erwecken (Königshausen & Neumann; Würzburg 2014), 30.

¹¹³ Vgl. Markian *Prokopovych*, In the Public Eye. The Budapest Opera House, the Audience and the Press, 1884 – 1918 (Musikkulturen europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert Band 12, Böhlau, Wien / Köln / Weimar 2014), 197f.

¹¹⁴ Vgl. Christian *Glanz*, Zur Typologie der komischen Figur in der Wiener Operette. In: Peter *Csobádi* / Gernot *Gruber* / Jürgen *Kühnel* / Ulrich *Müller* / Oswald *Panagl* / Franz Viktor *Spechtler* (Hg.), Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Band II (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge Nr. 23) (Ursula Müller-Speiser, Anif / Salzburg 1994), 787f.

¹¹⁵ Vgl. *Lichtfuss*, Operette im Ausverkauf, 19f.

Moritz Csáky nennt das Altwiener Volksstück und das ungarische Népszinmű neben der Opera buffa und dem deutschen Singspiel des Josephinismus als Inspirationsquellen der Wiener Operette. Er sieht deren Einfluss auf die Musik ebenso gegeben wie auf die Libretti, hier insbesondere auf die bipolare Verwendung der Personen, wobei ein ernstes Paar einem Buffopaar gegenüber steht¹¹⁶.

Wolfgang Neuber geht sogar so weit zu sagen, dass die Wiener Operette eine bloße Spielart der Wiener Volkskomödie sei. Darüber hinaus spricht er ihr, namentlich unter anderem dem ‚Zigeunerbaron‘ und der ‚Fledermaus‘, jegliche Art der Politisierung ab. In Bezug auf die Fledermaus verwendet er die Attribute „völlig unironisch und banal“, die Handlung des Zigeunerbarons bedenkt er mit der Wendung „Handlung, konfliktlos wie sie ist“.¹¹⁷

Inhaltlich sind die Vorbilder der Wiener Operette auch außerhalb der Musik zu suchen. Hier seien beispielsweise die Volkskomödie und die Zauberspiele Raimunds, welche sich im Wien des 19. Jahrhunderts besonderer Beliebtheit erfreuten, oder die durchaus kritischen Gesellschaftspossen Nestroys genannt. In musikalischer Hinsicht lassen sich Elemente aus der Opera Buffa, der Opéra comique sowie der Unterhaltungsmusik des Alten Österreich finden.¹¹⁸

Die Libretti sind sich im Aufbau häufig ähnlich, wobei jeder der drei Akte eine bestimmte Funktion hatte. Der erste Teil der häufig verwendeten dreiaktigen Form exponierte die Handlung, der zweite stiftete Verwirrung und der dritte löste das Geschehen in Wohlgefallen auf. Das Personal gehörte meist allen Schichten der Gesellschaft an, wobei die große Mehrzahl der auf der Bühne dargestellten Personen bürgerlich war.¹¹⁹ Volker Klotz weist im Zusammenhang mit seinen Ausführungen über Richard Geneé, welchen er als Vater der Wiener Operette ansieht, darauf hin, dass es eine Eigenart eben dieser speziellen Wiener Form der leichten Muse sei, die erdrückenden Verhältnisse im Alltag der Entstehungszeit explizit „durch

¹¹⁶ Vgl. Moritz Csáky, Gesamtregion und Musik. Akkulturation in Mitteleuropa am Beispiel von Musik. In: Richard G. Plaschka / Horst Haselsteiner / Anna M. Drabek, Mitteleuropa – Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Beiträge aus österreichischer und ungarischer Sicht. Im Auftrag des Komitees „Österreich und Ungarn“ der Historischen Kommission (Zentraleuropa-Studien 4) (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1997), 125

¹¹⁷ Vgl. Wolfgang Neuber, Selbstdarstellung und Belehrung. Die Wiener Volkskomödie zwischen Operette und Volksstück. In: Elisabeth Buxbaum / Wynfried Kriegleder (Hg.), Prima le parole e poi la musica. Festschrift für Herbert Zeman zum 60. Geburtstag (Edition Praesens, Wien 2000), 202 – 205.

¹¹⁸ Vgl. Stegmann, „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“, 16.

¹¹⁹ Vgl. ebd., 16.

aufbegehrerische Gegenbilder eines grenzenlosen Leichtsinns“ ins Gegenteil zu verkehren. Volker Klotz führt jedoch an, dass Genée Angst hatte, die Operette könnte ihre „komödiantische Schwungkraft verschleudern an einen biederen Heimatkult dieser oder jener Couleur.“¹²⁰

Diese alltäglichen Aspekte wie etwa die Heimat stellen zentrale Punkte in der Operette dar. Moritz Csáky sieht das Verkehren des Alltages ins Komische und Satirische als wesentliches Merkmal der Wiener Operette an. In diesem Zusammenhang erwähnt er, dass die, in Literatur verpackte, Kritik und die damit einhergehende Selbstreflexion in Österreich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert Tradition hätten. In diesem Punkt stellt er die Nähe der spezifischen Wiener Form der Operette zu Satire, Parodie und Travestie her. Die auch in der Operette auftretenden sozialen Unterschiede zwischen den Personen werden meist durch einfache Lösungen wie einen Maskenball aus der Welt geschafft. Auch dieser Bereich war vom Spott jedoch nicht zur Gänze verschont. In einigen Fällen wurde die gängige Praxis des Adels Bürgerlicher zum Thema pointierter Parodie.¹²¹

Von den Zeitgenossen wurde die Entstehung einer gesonderten Form der Operette mitunter kritisch betrachtet, wie das Beispiel Karl Kraus zeigt. Den Wandel der Operette, insbesondere des Librettos, hin zur Vernunft sieht er als „des Übels Urquell“. Er steigert seine These bis hin zur Behauptung, dass das Ergebnis einer solchen Bemühung „Operettenblödsinn“ in Reinkultur wäre.¹²² Dieser Aussage wird jedoch in gewisser Weise die Drastik genommen, wenn bei Grun eine weitere Meinung Kraus‘ angeführt wird, nämlich dass in der Operette im Gegensatz zur Oper auch Figuren anerkannt werden, welche eine vermeintliche Lebensrealität widerspiegeln. Die Gültigkeit des Figurenensembles wird hier auf dessen Ansicht zurückgeführt, dass die Operette eine Welt annehme, in welcher „sich der Unsinn von selbst versteht“. Er verdeutlicht dies jedoch noch, wenn er ausführt, dass die Vernunft der Reaktion in diesem Genre nie Schranken aufzeigen dürfe.¹²³

¹²⁰ Vgl. Klotz, *Es lebe: Die Operette*, 31f.

¹²¹ Vgl. Moritz Csáky, *Zwischen Märchenwelt und Wirklichkeit. Ein Beitrag zur Ideologie der „k. u. k.“ Operette*. In: Arnold Suppan (Hg.), *Aulösung historischer Konflikte im Donauraum. Festschrift für Ferenc Glatz zum 70. Geburtstag* (Akadémiai Kiadó, Budapest 2011), 300.

¹²² Vgl. Grun, *Kulturgeschichte der Operette*, 193.

¹²³ Vgl. ebd., 198.

Franz Hadamowsky und Heinz Otte widersprechen dieser negativen Auffassung der Wiener Operette. Sie fassen deren Eigenarten der Wiener Operette wie folgt zusammen:

„Die Wiener Operette ist eine einmalige und eigene glückliche Verbindung von vier theatralischen Komponenten: Wort, Musik, Tanz und Darstellung. Der Text als dramatische Gattung steht zwischen dem Lustspiel und der Posse, hält also die Mitte zwischen einer höher und niedriger komischen Art; er hat eine selbstständige Bedeutung und ist doch für das Ganze wesentlich; während die Libretti in der ersten klassischen Zeit der Wiener Operette noch einige Bedeutung hatten, werden die Texte, je weiter die Operette ihren Wirkungskreis spannt, immer farbloser und geben im 20. Jahrhundert nur geschickt das Stichwort dem Komponisten für seine Musik sowie dem Szeniker für schöne Dekoration und prächtige Kostüme.“¹²⁴

4.1.2. Gibt es eine ungarische Operette?

Bis heute ist umstritten, ob es eine spezielle ungarische Form der Operette gibt und welche Komponisten ihr gegebenenfalls zuzurechnen sind. András Batta geht wie selbstverständlich davon aus, dass solch eine Form existiert, wenngleich er einräumt, dass die ungarische Operette nicht die Fähigkeit besitzt, selbstkritisches Lachtheater zu sein, da „der Ungar über sich selbst nicht gerne lacht“.¹²⁵

Rudolf Österreicher vertritt die These, dass die Ungarische Operette von der Wiener Operette zu unterscheiden sei, womit er Batta widerspricht. Sie hat ihre Wurzeln, Österreicher zufolge, ausschließlich im Ungarischen, weshalb sie sich, trotz ihrer qualitativen Hochwertigkeit, kaum durchsetzen konnte, ehe ihr Emmerich Kálmán zu großem Ruhm verhalf. Er trifft keine genaue Abgrenzung zur Wiener Operette an sich, spricht jedoch davon, dass dem eben genannten Komponisten auch bei der Ablehnung einer spezifischen Ungarischen Operette eine Sonderstellung eingeräumt werden müsse, da er in der Operette ‚Herzogin von Chicago‘ amerikanische Elemente in die Musik mit einfließen ließ. Da viele Komponisten aus Ungarn diese Zusammenfügung von europäischer und amerikanischer Musik, welcher sich Kálmán danach nicht wieder bediente, übernahmen, wird dies von Österreicher als ein Kriterium für die Existenz

¹²⁴ Hadamowsky / Otte, Die Wiener Operette, 24.

¹²⁵ Vgl. András Batta, Der Fremde als komische Figur. Warum lacht der Ungar nicht über sich selbst in den volksnahen Bühnengattungen `Volksstück, Operette`?. In: Peter Csobádi / Gernot Gruber / Jürgen Kühnel / Ulrich Müller / Oswald Panagl / Franz Viktor Spechtler (Hg.), Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Band II (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge Nr. 23) (Müller-Speiser, Anif 1994), 817.

einer Ungarischen Operette gesehen. Als erfolgreichsten Komponisten der Revueoperette nennt er Paul Abraham und dessen bekannteste Werke ‚Viktoria und ihr Husar‘, ‚Die Blume von Hawaii‘ und ‚Ball im Savoy‘.¹²⁶

Csáky umgeht eine diesbezügliche Diskussion, indem er schlichtweg von der „k. u. k. Operette“ spricht, diesen Begriff jedoch synonym zu jenem der Wiener Operette gebraucht.¹²⁷ In weiterer Folge differenziert er dennoch. Er definiert zwar nicht per se den Begriff genauer, unterscheidet jedoch zwischen jenen Operetten, welche an das Wiener, und jenen Operetten, welche an das Budapester Publikum gerichtet sind.¹²⁸

Die Wiener Operette als Kunstform hat sowohl eine kulturelle als auch eine soziale Funktion und repräsentierte „die ethnische und kulturelle Pluralität der zentraleuropäischen Region“.¹²⁹

4.2. Die gesellschaftliche Bedeutung der Operette

Die Operette bildete häufig klassische Stereotypen ab, welche nie der Lebensrealität entsprachen. Aus den Berufs- oder Volksgruppen wurde die Quintessenz extrahiert, überzeichnet und romantisiert.¹³⁰ Das Ungarische und das „Zigenerische“ kann hier als Beispiel angeführt werden.

Karl Kraus stand der Operette der Jahrhundertwende ebenso ablehnend gegenüber wie der Literatur und der Kunst dieser Zeit. Er nennt sie eine „ernstgenommene Sinnlosigkeit“ und spricht ihr jede Fantasie ab. Die Kompositionen Offenbachs pries er in den höchsten Tönen, da er sie als politisch wahrnahm. Die Wiener Operette konnte er im Gegensatz nur mit abwertenden Attributen beschreiben.¹³¹

¹²⁶ Vgl. Rudolf *Österreicher*, Emmerich Kálmán. Der Weg eines Komponisten. Mit 52 Textillustrationen, Abbildungen und Faksimiles, sowie 29 Notenbeispielen (Amalthea, Zürich / Leipzig / Wien 1954), 191 – 195.

¹²⁷ Vgl. Csáky, Zwischen Märchenwelt und Wirklichkeit. „k. u. k.“ Operette, 295.

¹²⁸ Vgl. ebd., 304.

¹²⁹ Vgl. Moritz Csáky, Zwischen Märchenwelt und Wirklichkeit. Zur Ideologie der „Wiener“ Operette. In: Erik Adam / Willi Rainer (Hg.), Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten (Hermagoras, Klagenfurt / Ljubljana / Wien 1997), 73.

¹³⁰ Vgl. Christian Rapp, Wiener Typen. Zur Erfindung und Karriere eines Soziotops. In: Wolfgang Kos, Christian Rapp (Hg.), Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war (Wien 2. überarb. Aufl. 2005), 142 – 146.

¹³¹ Vgl. Csáky, Zwischen Märchenwelt und Wirklichkeit, 51f.

Erich Friedell geht in seiner ‚Kulturgeschichte der Neuzeit‘ ebenfalls auf die Operette ein, übernimmt jedoch die Ansichten Kraus‘. Csáky stellt in dieser Differenzierung eine Teilschuld am negativen Image der Wiener Operette fest.¹³²

4.3. Die Rolle der Juden im Hinblick auf die Wiener Operette

Die Juden waren für die Entwicklung der Wiener Operette um die Jahrhundertwende von immenser Bedeutung, da sie einerseits als Produzenten und andererseits als Rezipienten auftraten. Erik Adam bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Jean Améry, welcher von einer „austrojüdischen Kunst“ spricht. Adam führt dies weiter aus, indem er den „Zusammenhang der Eigenarten der Wiener Operette mit spezifischen Problemen der jüdischen Identität als Seismograph für eine allgemeine Identitätskrise“ der jüdischen Bevölkerung sieht. Das Multikulturelle müsse, Adam zufolge, mit der Gesamtstaatsidee in Verbindung gebracht und mehrdeutig aufgefasst werden, um die Bedeutung des Jüdischen manifestiert zu sehen.¹³³

Wenn ein Jude in der Operette auftrat, so tat er dies stets in einer komischen Rolle, jedoch nie als Held oder Liebhaber. Mit dem Tanzbuffo wurde um die Jahrhundertwende ein Operettenfach geschaffen, welchem die jüdische Rolle häufig zuzurechnen ist. Es wurzelte in den diversen grotesken und exzentrischen Künsten, welche in der damaligen Zeit üblich waren. Insbesondere seien hier der Cancan und die Affendarstellung genannt. Als Pionier gilt Louis Treumann, welcher die Figur des tanzenden Komikers erstmals auf die Operettenbühne brachte. Die sogenannte Lustige Person, welche schon seit Langem ein fester Bestandteil des Wiener Theaterlebens war, wurde so um das Element des Tanzes erweitert und in der Operette eingesetzt. Es kam jedoch in den Jahren nach 1900 zu einer Veränderung der Rollendefinition, indem sich ein Wandel von der Lustigen Person hin zu einem zweiten Liebhaber vollzog, welcher jedoch noch die Züge des ursprünglich intendierten humoristischen Charakters trug.¹³⁴ Hier unterscheidet sich die Operette zum Teil von

¹³² Vgl. Csáky, Zwischen Märchenwelt und Wirklichkeit, 53.

¹³³ Vgl. Erik Adam, Die Wiener Operette als magischer Spiegel multikultureller Identität. In: Hubert Christian Ehalt, Josef Hochgerner, Wilhelm Hopf (Hg.), „Die Wahrheit liegt im Feld“. Roland Girtler zum 65. Geburtstag (LIT, Wien 2006), 200f.

¹³⁴ Vgl. Marion Linhardt, „Wer kommt heut‘ in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!“. Bilder des >Jüdischen< in der Wiener Operette des frühen 20. Jahrhunderts. In: Hans-Peter Bayerdörfer, Jens Malte Fischer (Hg.), Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur

den Gepflogenheiten des Dramas. Oft nimmt er eine Rolle zwischen der lustigen Person und der komischen Figur ein. In dieser Position stellt er einen Gegenpol zur dramatischen Handlung dar. Darüber hinaus werden die Juden im Drama als Zerrbild dargestellt, welchen Geiz, Gerissenheit, Wucher, Neugierde und ähnliche, negativ konnotierte, Eigenschaften zugesprochenen werden.¹³⁵

Die Figur des Juden ist hierbei nicht per se ob seines Jüdisch-Seins ausgegrenzt. Dieser Aspekt der Person wird nicht als Konfliktpotenzial gesehen, sondern als allgemeiner Aspekt hingenommen. Die Juden sind in ihrer Zeit und deren Gesellschaft integriert. Als Beispiel hierfür seien zwei Beispiele aus dem Schaffen Franz Lehárs genannt: Wolf Bär Pfefferkorn aus ‚Der Rastelbinder‘ und Isidor Rosenstock aus ‚Rosenstock und Edelweiss‘. Der finanziell arme Erstgenannte wird in Wien nicht ausgeschlossen und als Fremdkörper betrachtet, er genießt das selbe Ansehen wie in seinem Heimatdorf in der Slowakei, wo er als Ratgeber mit immer guter Absicht geschätzt wird. Das Vorurteil, Juden aus dem östlichen Teil der Monarchie seien unsauber, verschlagen und nur wenig gebildet wird relativiert, da eben diese Eigenschaften auch bei der nicht-jüdischen Bevölkerung Wiens zu finden sind. Das zweite Beispiel aus Lehárs Schaffen ist der reiche Isidor Rosenstock, welcher der Sennerin Everl als Exot erscheint. Nach der Überwindung der Fremdheit kommt es zu einer Durchdringung der beiden Kulturen, wobei der Jude jodelt und schuhplattelt und die Sennerin jüdische Tänze lernt und von Rosenstock das „Jüdeln“ übernimmt.¹³⁶

In Franz Lehárs Singspiel ‚Rosenstock und Edelweiß‘ wird der Jude darüber hinausexplizit besungen:

„Wer kommt heut in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!
Wer wird Regimentsarzt und steigt nit empor? Ä Jud!
Wer schreibt in de Zeitung Kritik und Feuilleton? Ä Jud!
Wer wird über Nacht oft in Ungarn Baron? Ä Jud!
So wahr ich leb und sterb, wenn’s keine Juden gäb’,
dann müßten sie, verehrte Herrn, sofort erfunden wer’n.

Zwischenkriegszeit (Conditio Judaica. Studien und Quellen zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte 70) (Niemeyer, Tübingen 2008), 196 – 198.

¹³⁵ Vgl. Hans-Joachim *Neubauer*, Brauchbar und neu. Juden als komische Figuren. In: Peter *Csobádi* / Gernot *Gruber* / Jürgen *Kühnel* / Ulrich *Müller* / Oswald *Panagl* / Franz Viktor *Spechtler*, Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Band II (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge Nr. 23, Ursula Müller-Speiser 1994), 594.

¹³⁶ Vgl. *Linhardt*, „Wer komt heut‘ in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!“, 198f.

Das sieht de ganze Welt jetzt ein, ob „ja“ sie sagen oder „Nein“,
wir Jud'n wer'n wieder beliebt!

Wer war der weiseste König der Welt? Ä Jud!

Wer leith in Europa den Staaten das Geld? Ä Jud!

Wer is beim ä zwanzigstel Zucker perplex? Ä Jud!

Wer is der Erfinder von „Sechshundertsechs?“ Ä Jud!

So wahr ich leb [...Wiederholung des letzten Teiles der ersten Strophe, Anm.
E.G.]

Wer hat die fünf Frankfurter glücklich verfaßt? Ä Jud!

Wer fährt jetzt zur Hölle als täglicher Gast? Ä Jud!

Wer hat die Rotunde im Ballet uns vermießt? Ä Jud!

Wer wird heute aus Überzeugung ä Christ? Ä Jud!

So wahr ich leb [...; Wiederholung des letzten Teiles der ersten Strophe, Anm.
E.G.]¹³⁷

Marion Linhardt führt an, dass durch die Aufzählung im Couplet der Eindruck entsteht, das Jüdische würde im Allgemeinen in der Gesellschaft Überhand nehmen. Sie schlüsselt im Anschluss daran die einzelnen Anspielungen auf, wobei darauf hingewiesen wird, dass die Juden die internationalen Finanzmärkte beherrschen, sowie die Presse und die Politik bestimmen würden. Darüber hinaus wird auch ihr bedeutender Einfluss auf die Theaterlandschaft klar, wobei in besonderer Weise auf Karl Rößler, welcher das Lustspiel ‚Die fünf Frankfurter‘ verfasste und auf Max Reinhard, welcher die Pantomime ‚Das Mirakel‘ in der Rotunde des Praters inszenierte, mit Nachdruck hingewiesen wird. An dieser Stelle ist es bedeutend zu bemerken, dass der Librettist von ‚Rosenstock und Edelweiß‘, Julius Bauer, selbst Jude war. Er spricht also von seiner eigenen Zukunft, wenn er Isidor Rosenstock singen lässt, dass „wir Juden“ wieder beliebt würden, was als Reaktion auf den zunehmend um sich greifenden Antisemitismus gesehen werden kann. Eine zweite

¹³⁷ Franz Lehár, Rosenstock und Edelweiss. In: IMSLP, online unter <http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/6/67/IMSLP247356-SIBLEY1802.23616.005d-39087011238401score.pdf> (25. Jänner 2018)

Erklärung der Zeile „Wer kommt heut in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!“ ist, dass um die Jahrhundertwende ausnehmend viele Theaterschaffende jüdisch waren.¹³⁸

Marion Linhardt schreibt:

„Möglicherweise erschienen im zeitlichen und räumlichen Umfeld von ‚Rosenstock und Edelweiss‘ Judenfiguren auf der Bühne, die sich in schriftlichen Aufführungsmaterialien, in Textbüchern und/oder Partituren, gar nicht auffinden lassen, weil sie ausschließlich durch Stimme, Gestik, Mimik, Kostüm und Maske als solche markiert und von einem zeitgenössischen Publikum dementsprechend wahrgenommen worden sind.“¹³⁹

Sie bezieht diese Bemerkung über die Einschränkung, welcher die Theater- und die Geschichtswissenschaft, insbesondere die Sozial- und Kulturgeschichte, häufig unterliegen, zwar explizit auf die Figur des Juden auf der Bühne, sie kann jedoch getrost auf alle Bereiche, auch auf den Nationalitätenkonflikt ausgeweitet werden. Es muss daher auf kleinste Anspielungen geachtet werden, sodass Interpretationen wie die soeben gegebene durchaus zulässig sind.

Nicht nur in den Stücken selbst lässt sich die Stellung der Juden in der Gesellschaft nachweisen, sondern auch in der Riege der Komponisten. Als überaus prominentes Beispiel sei hier Johann Strauß‘ genannt. Bereits 1921 wurde dies von Joseph Samuel Bloch thematisiert. Dieser vertrat die Auffassung, dass der Großvater des Walzerkönigs Jude gewesen sei. Einer der Gründe hierfür ist, Bloch zufolge, die Tatsache, dass besagter Ahne namens Franz Borgias Strauß ein Wirtshaus in der Floßgasse geführt hätte, welches unter dem Namen „Judenwirtshaus“ bekannt gewesen sei. Hadamowsky und Otte widerlegen dies, wenn sie anführen, dass beide Großeltern Johann Strauß nachweislich Katholiken waren. Der Mädchenname seiner Urgroßmutter ist jedoch, wie im *Protocollum copulatum in ecclesia parochiali civitatis Leopoldinae Viennae ab anno 1776*, in welchem die Hochzeiten verzeichnet sind, beim Eintrag der Eheschließung ihres Sohnes Franz am 23. Oktober 1797 nicht aufgeführt. Hadamowsky und Otte zufolge lässt dies nur den Schluss zu, dass sie entweder von einem anderen Glauben zum Christentum konvertiert ist, oder dass sie ein Findelkind war. Die Autoren sehen die höhere Wahrscheinlichkeit darin, dass der „jüdische Einschlag im Wesen der Strauße“ von Seiten ihrer Mutter kommt. Johann Strauß Vater war mit Maria Anna Schreim verheiratet, deren Eltern jedoch ebenfalls beide

¹³⁸ Vgl. Linhardt, „Wer kommt heut‘ in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!“, 191f.

¹³⁹ ebd., 193.

Katholiken waren. Die Geschichte um deren Großvater liest sich jedoch beinahe wie ein Operettenlibretto: Ein „romantischer und sagenhafter Marquis“ verlässt seine Heimat Spanien, weil es der Ehrenkodex der Ritter so verlangt. Er lässt sich in Wien nieder und ändert seinen Namen, um nicht entdeckt zu werden. Seine Tochter, Anna Rober, heiratet Johann Schreim und bekommt mit ihm die Tochter Maria Anna, welche wiederum den Musiker Johann Strauß ehelicht und mit ihm gemeinsam einen Sohn des gleichen Namens bekommt, welcher unter dem Beinamen „Der Walzerkönig“ in die Geschichte eingehen wird. Die von Hadamowsky und Otte angeführte Tatsache, dass der vermeintliche spanische Marquis ein ungarischer Jude aus Preßburg gewesen war, nimmt der Geschichte hingegen ihren Zauber wieder.¹⁴⁰ Strauß selbst beruft sich jedoch auf diese vermeintliche spanische Herkunft, wenn er Bertha Zuckerkandl gegenüber äußert:

„Was bei Offenbach aus dem Geist kommt, kommt bei mir aus dem Gemüt. No - und das Gemüt ist, wenn es sich um einen echten Wiener handelt, vielfarbig: ober- und niederösterreichisch, böhmisch, ungarisch, polnisch und südlich. Bei mir kommt noch was Extra dazu. Mein Großvater, der ist aus Spanien eingewandert. Von dem hab' ich mein edles Hidalgoantlitz. Er hat eine Wirtstochter in der Leopoldstadt geheiratet. Das Wirtshaus ist am Donauufer gelegen. Da sind die Schiffer herauf- und heruntergefahren und haben ihre Weisen gesungen. Mein Vater war damals ein Bub – dem ist das spanische Blut und das österreichische Gemengsel zum Wiener Musizieren geworden.“¹⁴¹

Strauß selbst definiert hier die so klassisch gewordene Wiener Musik als „Gemengsel“ und macht damit deutlich, dass auch den Zeitgenossen die Vielschichtigkeit der Wurzeln ihrer eigenen Kultur bewusst war.

4.4. Die Komponisten und ihre Librettisten

Allen diesbezüglichen Ausführungen voran muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass neben den politischen Gesellschaftsereignissen auch die persönliche Situation der Komponisten und Librettisten in ihrem Werk immer eine bedeutende Rolle spielt. Diese Vorbemerkung ist von immenser Bedeutung, da die Trennung der beiden Sphären nicht immer erfolgt, sodass bestimmten persönlichen Ereignissen große Bedeutung zugemessen wird, ohne dass sie auf den Betreffenden jedoch einen annähernd starken Einfluss gehabt hätten. Als Beispiel sei hier Johann Strauß'

¹⁴⁰ Vgl. *Hadamowsky / Heinz Otte*, Die Wiener Operette, 112f.

¹⁴¹ *Berta Zuckerkandl*, Österreich intim. Erinnerungen 1892 – 1942. Herausgegeben von Reinhard Federmann. Mit 24 Abbildungen (Ullstein, Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1970), 22.

Wechsel der Staatsbürgerschaft und seine Konvertierung zum protestantischen Glauben genannt. Während ersteres bedingt Einfluss auf das Schaffen hatte, wird in den Religionswechsel häufig zu viel hineininterpretiert, wie Jürgen Erdmann ausdrücklich betont. Er schränkt diese überzeichnete Bedeutungszuschreibung jedoch auf die Sicht der Deutschen Autoren ein und verweist darauf, dass andernorts und nicht zuletzt in einem Brief Strauß' an Joseph Simon, seinen Schwager, selbst unumstößlich deutlich wird, dass die Religion im Leben des Komponisten keine bedeutende Rolle spielte.¹⁴² Dass in anderen Werken andere Themen betreffend ähnliche Überinterpretationen, beziehungsweise deren Gegenteil, nämlich ein Nichterkennen bedeutender Aspekte, vorliegt, muss bei allen interpretatorischen Ansätzen, die Erdmanns Anmerkung mit einbeziehen, daher mitbedacht werden.

4.4.1. Die Komponisten

Die frühen Komponisten der Wiener Operette hatten allesamt bereits einige Jahre als Komponisten für Theater- oder Unterhaltungsmusik gearbeitet. Der wohl bekannteste unter ihnen ist Johann Strauß Sohn. Sein Weg von den Tanzabenden hin zur Operette ist gut dokumentiert. Einer, zwanzig Jahre nach dem eigentlichen Ereignis geschriebenen, Anekdote zufolge, soll Jaques Offenbach selbst Strauß zugesichert haben, dass er für die Bühne schreiben könne, wenngleich dieser daran zweifelte. Seine endgültige Entscheidung für das Schreiben einer Operette fiel jedoch erst, als Maximilian Steiner, der sich das Direktorat des Theaters an der Wien mit Marie Geistinger teilte, sämtliche Bedenken Strauß' zerstreute. Die erste, vom Walzerkönig komponierte Operette hieß ‚Die lustigen Weiber von Wien‘, welche jedoch aufgrund eines Primadonnenstreits zwischen Marie Geistinger, welche die Rolle singen wollte, und Josephine Gallmeyer, welche Strauß in der Rolle sehen wollte, nie aufgeführt wurde. So gilt heute ‚Indigo und die vierzig Räuber‘ als Strauß' erste Operette. Hier

¹⁴² Vgl. Jürgen *Erdmann*, Johann Strauss als Staatsbürger eines fränkisch-thüringischen Herzogtums. In: Monika *Fink* / Walter *Pass*, *Straussiana* 1999. Studien zu Leben, Werk und Wirkung von Johann Strauss (Sohn). Band 1. Internationaler Kongress anlässlich der 100. Wiederkehr des Todestages von Johann Strauss (Sohn), veranstaltet von der Johann Strauß-Gesellschaft Wien und den Instituten für Musik- und Theaterwissenschaft der Universität Wien. (Musik in Theorie, Geschichte und Ästhetik. Publikationen zur neueren Musikgeschichte des Institutes für Musikwissenschaft der Universität Wien und des Institutum Musices Feldkirchense Band 2) (Hans Schneider, Tutzing 2001), 79 f.

konnte sich Marie Geistinger durchsetzen und so sang sie bei der Uraufführung am 10. Feber 1871 die Rolle der Fantaska.¹⁴³

Neben dem eben angesprochenen Anstoß durch Offenbach trug auch Jetty Strauß einen wesentlichen Teil dazu bei, dass der jüngere Strauß begann, Operetten zu schreiben. Abgesehen von ‚Wein, Weib und Gesang‘ und ‚An der schönen blauen Donau‘, hatte er nie Kompositionen für Singstimme zu Papier gebracht. Sie ließ nun heimlich einige, in Vergessenheit geratene Tänze Strauß‘ textieren. Als jener die Symbiose aus seiner Musik und dem Text hörte, entschloss er sich endgültig dazu, eine Operette zu schreiben.¹⁴⁴

4.4.2. Die Librettisten

An der Entstehung eines Operettenlibrettos arbeiteten häufig mehrere Autoren. Thorsten Stegmann nennt als Extrembeispiel das Libretto zu Johann Strauß‘ Operette ‚Indigo und die vierzig Räuber‘. Am Text dieses, 1871 uraufgeführten Werkes, beteiligten sich mehr als zwanzig Schriftsteller. Dies war mitunter der Tatsache geschuldet, dass viele Theaterdichter ein großes Pensum an Stücken zu bewältigen hatten, da das Publikum ständig neue sehen wollte. Ein besonders hervorzuhebendes Doppel sind Zell und Genée. Thorsten Stegmann verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass die Kritiker der Zeit häufig über die multiple Autorenschaft spotteten und die beiden oben genannten sogar mit dem Titel einer „Libretto-Fabriken“ bedachten. Diese negative Einstellung gegenüber den Autoren der Wiener Operette oblag erst einem Wandel, als die Kritiker selbst zu Operettenschaffenden wurden.¹⁴⁵ Auf einen weiteren, nicht zu vernachlässigenden Aspekt im Hinblick auf das Libretto einer Operette weist Albert Gier hin, wenn er ausführt, dass das Textbuch einer Operette häufig die psychologische Weiterentwicklung der Figuren vermissen lässt. Darüber hinaus sieht er im Libretto vieler Operetten nur ein „Drahtgestell“, um das die Musik sowie die szenische und sprachliche Komik in ästhetisch ansprechender Weise konzipiert wurden.¹⁴⁶

¹⁴³ Vgl. *Grun*, Kulturgeschichte der Operette, 149 – 152.

¹⁴⁴ Vgl. Edmund *Nick*, Vom Wiener Walzer zur Wiener Operette (Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg 1954), 71.

¹⁴⁵ Vgl. *Stegmann*, „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“, 17.

¹⁴⁶ Vgl. Albert *Gier*, Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1988), 242.

Volker Klotz erwähnt in besonderer Weise, dass die Wiener Operette ohne Richard Geneé in ihrer so typischen Form nicht existieren würde. Der Komponist war nicht nur maßgeblich an der Entstehung des Librettos beteiligt, er war auch ein Komponist mit Opernerfahrung, was ihn auch auf dieser Ebene zum Partner der Komponisten machte. Das wohl bekannteste Werk, in dem er auch musikalisch mitwirkte, ist Johann Strauß' ‚Fledermaus‘. Dieselbe stellt auch im literarischen Schaffen Geneés eine Ausnahme dar, da sein Koautor hier Karl Haffner war und nicht, wie üblich, Friedrich Zell. Mit letzterem, welcher auch als Camillo Walzel textete, verfasste er viele Operettenlibretti, wobei Suppés ‚Fatinitza‘ und ‚Boccacio‘, Millöckers ‚Bettelstudent‘ und ‚Gasparone‘, sowie Strauß' ‚Nacht in Venedig‘ die bekanntesten Werke darstellen.¹⁴⁷

Stegmann spricht an, dass die Libretti darüber hinaus das Problem deutlich machen, dass jede erhaltene Form bereits eine Bearbeitung ist, da nicht nur der Autor, sondern auch der Komponist, die Schauspieler und etwaige weitere Personen aus dem Umfeld des Theaters oder des Komponisten das Libretto zu beeinflussen suchten.¹⁴⁸

Einen bedeutenden Einfluss auf die Libretti hatte auch das Publikum. Als Beispiel nennt Stegmann hier die 1883 in Berlin uraufgeführte Strauß Operette ‚Eine Nacht in Venedig‘. Der damals vorgetragene Text des berühmten Lagunenwalzers lautete: „Bei Nacht sind die Karten ja grau, / Dann singen sie zärtlich miau.“. Der Walzer wurde vom Publikum aller Ränge mit lautem Miauen beantwortet, woraufhin die Zeilen in die heute noch bekannte Form gegossen wurden: „Ach, wie so herrlich zu schau'n“.¹⁴⁹ Stegmann führt keine Interpretation der Erstfassung an, was an dieser Stelle des Buches auch keinerlei Relevanz hätte. Im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit sei jedoch auf die Nähe des Textes zum Sprichwort „In der Nacht sind alle Katzen schwarz“ verwiesen. Es bezeichnet eine gewisse Gleichgültigkeit der Details bei Nacht. Legt man dies nun auf die Funktion des Lagunenwalzers um, so liegt der Schluss nahe, dass es Caramello zur Gänze gleichgültig ist, welche der Frauen er entführt, die Hauptsache ist, dass irgendeine der Damen in der Gondel sitzt. Da alle Frauen, in dieser Operette sind es namentlich Barbara, Ciboletta und Annina, der gleichen Gattung, in diesem Fall den Katzen, zugeordnet werden, kommt es zu einem

¹⁴⁷ Vgl. Klotz, *Es lebe: Die Operette*, 23f.

¹⁴⁸ Vgl. Stegmann, „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“, 19f.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., 18.

Verschimmen der Standesunterschiede und der Lebensbedingungen der genannten Damen.

Jede Operette die danach trachtete eine Aufführungserlaubnis zu bekommen, musste der Zensurbehörde vorgelegt werden. Diese machte Änderungsvorschläge, welche vor dem Erteilen der Erlaubnis berücksichtigt werden mussten, wenn ein Stück gegen einen der zentralen Punkte verstieß. Beim Schreiben eines Werkes musste beachtet werden, dass kein Mitglied des Kaiserhauses auf der Bühne erscheinen durfte, dass keinerlei Kritik am Gesellschaftssystem der Habsburgermonarchie geübt werden durfte, dass die Religion ernst genommen werden musste, da ein freier Umgang damit den Vorwurf des Verachtens von Menschen, Gott und Staat nach sich zog, und dass laszives Verhalten bei Strafe verboten war, da es als unsittlich galt.

Da zuvor den Juden eine bedeutende Stellung innerhalb der Monarchie eingeräumt wurde, muss nun auch auf ihren Einfluss auf die Operette im Speziellen eingegangen werden. Camille Crittenden weist darauf hin, dass die Juden Wiens einen hohen Prozentsatz innerhalb des Operettenpublikums stellten und häufig als Finanziers der jeweiligen Theater auftraten, dass die Librettisten und Komponisten der Operette im 19. Jahrhundert jedoch weitgehend nicht jüdisch waren. Hintangestellt sei jedoch der Hinweis, dass die Operette Crittenden zufolge als „Jewish business“ galt, was jedoch nicht näher ausgeführt wird. Anstelle dessen erfolgt eine Hinwendung zum immer häufiger auftretenden Judentum der Komponisten der Operette nach der Jahrtausendwende, deren wohl bekanntester Vertreter Emmerich Kálmán ist.¹⁵⁰

4.5. Das Operettenpublikum

Wie oben bereits erwähnt wurde, hat die Wiener Operette ihre Wurzeln in der Posse und im Singspiel. Diese waren Unterhaltungsformen des Kleinbürgertums, die Operette entwickelte sich jedoch, dank der französischen Textvorlagen und den Parallelen zur Theater- und Tanzmusik, welche meist die Personalunion der Operetten- und Tanz-, beziehungsweise Theaterkomponisten darstellte, zunehmend zu einer Unterhaltungsform des Großbürgertums. So trat die Aufführung in den

¹⁵⁰ Vgl. Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture* (Cambridge Studies in Opera 2) (Cambridge University Press, Cambridge 2000), 100f.

renommierten Vorstadttheatern oft zu Gunsten der gesellschaftlichen Aspekte in den Hintergrund.¹⁵¹

War um die Jahrhundertwende die Operette beinahe ausschließlich in den Vorstadttheatern angesiedelt, in welchen sich das Publikum deutlich von dem der Häuser am Ring unterschied. Die Karten waren nicht nur für den Adel und die wohlhabende Bürgerschicht leistbar, sondern auch für die unteren Schichten, wobei insbesondere die Karten der untersten Kategorie bei Handwerkern und dem Kleinbürgertum Absatz fanden. Das zugewanderte Proletariat bleibt jedoch aufgrund der für sie nicht leistbaren Eintrittspreise auch hier ausgeschlossen. Um die Jahrhundertwende veränderte sich die Gesellschaftsstruktur Wiens dergestalt, dass durch den Zuzug der Menschen aus vielen Teilen der Monarchie eine Pluralität an Kulturen und Sprachen entstand. Da diese Zuwanderer des Wienerischen, welches ein bedeutender Bestandteil im Altwiener Volkstheater gewesen war, nicht mächtig waren, verlor dieses zunehmend an Bedeutung. Das Theatergeschehen passte sich an diese neuen Verhältnisse an, indem es zunehmend auf nicht gesprochene Formen wie die Musik, den Tanz oder die Darstellung setzte. In den technisch gut ausgestatteten Theatern erfreut sich insbesondere das Singspiel, die Revue und nicht zuletzt die Operette großer Beliebtheit. Dies ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass sich das Publikum in diesen Theaterformen wiedererkannte. Es konnte sich der Illusion hingeben, dass das Erreichen eines sozialen Aufstieges durch eine glückliche Fügung auch für sie selbst möglich wäre.

Um auch den weniger wohlhabenden Gesellschaftsschichten den Theaterbesuch zu ermöglichen, wurden verschiedene Verbilligungen gewährt. Das Sommertheater ‚Venedig in Wien‘ bot mittwochs Vorstellungen an, bei denen Karten um 30 Kreuzer zu erwerben waren. Nachdem die jährlichen Zuschüsse des Staates für das Burgtheater im Jahr 1891 von 84 000 auf 200 000 Gulden aufgestockt worden waren, bestand hier am Sonntagnachmittag die Möglichkeit, originalbesetzte Stücke des Abendspielplanes zu sehen, wobei eine Karte nur zehn Kreuzer kostete. Im Gegensatz hierzu mussten die privaten Theater selbst für die Finanzierung ihrer Produktionen Sorge tragen.¹⁵²

¹⁵¹ Vgl. *Staudinger*, Salon Austria, 117.

¹⁵² Vgl. Silvia *Ehalt*, Wiener Theater um 1900. In: Hubert Ch. *Ehalt*, Gernot *Heiß*, Hannes *Stekl* (Hg.), *Glücklich ist, wer vergisst...?. Das andere Wien um 1900* (Böhlau, Wien / Köln / Graz 1986), 333.

Nichtsdestotrotz blieb das Theater ein Ort der gesellschaftlichen Repräsentation. Diesem Umstand wurde Rechnung getragen, indem viele Theaterneubauten mit einem weitläufigen Foyer und prestigeträchtigen Sitzplätzen ausgestattet waren. Diese architektonischen Maßnahmen waren an die kaiserlichen Theater angelehnt, in welchen einzig der Adel eine Loge besitzen durfte. Die Regelung traf teilweise auch auf das Carltheater, sowie die Theater in der Josephstadt und an der Wien zu. Das Bürgertum war gezwungen, sich mit Plätzen im Parterre zufrieden zu geben. Im Sommer war auch im Prater, welcher von allen Gesellschaftschichten besucht wurde, der Besuch einer Theatervorstellung möglich, welche jedoch im Freien stattfand. Die Besetzung in diesen Sommertheatern war gut, da sich das wohlhabende Publikum am Land oder bei einem Kuraufenthalt befand und aufgrund dieses Publikumsschwundes nur etwa drei Bühnen in Wien bespielt werden konnten. Die Schauspieler versuchten daher in einem dieser Theater engagiert zu werden oder folgten der Oberschicht aus der Stadt, wodurch in den beliebten Sommerresidenzen kleine Theater entstanden. Anzumerken ist, dass dies zu einem großen Teil Operettenbühnen waren.¹⁵³

Ein Beispiel hierfür ist die Operette ‚Das Veilchenmädel‘ von Josef Hellmesberger, in welcher die junge Blumenverkäuferin Johanna mit Hilfe eines in sie verliebten Handwerkers herausfindet, dass sie die Tochter eines reichen Mannes ist, der ihr ein Vermögen hinterlassen hat. Die Verwaltung dessen fällt in die Zuständigkeit eines Wucherers, welcher das Geld am Ende herausgeben muss, da es die Mitgift für Johanna ist, welche den Handwerker heiratet.¹⁵⁴ Ein weiteres häufig in den Operetten aufgegriffenes Thema ist das Spiel mit der Moral, wobei häufig gegen die bürgerlichen Vorstellungen verstoßen wird. Dieses Mittel wurde von den Librettisten eingesetzt, um bewusst die im Alltag gesetzten Grenzen zu überwinden. Obwohl er diese Aussagen trifft, spricht Lichtfuss der Operette jede gesellschaftspolitische Zielsetzung ab und verweist darauf, dass die Librettisten nur zur Erheiterung des Publikums geschrieben hätten. Er ist der Auffassung, dass das Übertreten der bürgerlichen Moralgrenzen erst zu ihrer Bestätigung führt.¹⁵⁵

¹⁵³ Vgl. *Ehalt*, Wiener Theater, 333 – 340.

¹⁵⁴ Vgl. *ebd.*, 325 – 331.

¹⁵⁵ Vgl. *Lichtfuss*, Operette im Ausverkauf, 102 – 105.

4.6. Die Operette als Gesellschaftskritik

Dieses Kapitel kann mit der provokanten These eingeleitet werden, dass die Operette der Spiegel der Gesellschaft ihrer Entstehungszeit ist. Dass diese These im Laufe der Jahre unterschiedliche Ausprägungen annahm, steht außer Frage.

Carl Dahlhaus weist explizit darauf hin, dass die Operette zunehmend an sozialhistorischem Wirklichkeitsbezug gewann, je weniger sie versuchte Kompositionsgeschichte zu schreiben.¹⁵⁶ Christian Glanz widerspricht dem, wenn er mit einem Verweis auf Bertha Zuckerandl anführt, dass die Wiener Operette als „künstlerische Ausformung der Österreich-Idee“ bezeichnet werden könne. Hierunter wird die Ideologie eines politisch und ideologisch zusammengehörigen Staates Österreich verstanden. Dieses Ideal konnte jedoch aufgrund der nationalen Bestrebungen nie erreicht werden.¹⁵⁷ Er weist andernorts darauf hin, dass es insbesondere für die Slawen ein schweres Unterfangen gewesen sein muss, sich mit einer einheitlich österreichischen Operette zu identifizieren. Die Begründung hierfür liegt in der Darstellung der nicht deutschen Völker in der Operette. Sie wurden als Exoten mit kuriosen und zum Lachen anregenden Eigenarten gezeigt. Glanz verweist an diesem Punkt wieder auf Moritz Csáky, welchem er in dessen These, dass die Operette eine Identifikationsmöglichkeit darstellt, widerspricht.¹⁵⁸

Die Identifikationsmöglichkeiten außer Acht lassend führt Thorsten Stegmann an, dass besonders im Couplet häufig aktuelle Ereignisse thematisiert wurden. Hier macht er auch jene Stelle fest, an der sich eine Operette unter Umständen von Aufführung zu Aufführung änderte. Er weist in weiterer Folge darauf hin, dass diese Änderungen mitunter auch von den DarstellerInnen im Alleingang vorgenommen wurden, sodass Komponist und Librettist ihren Einfluss auf das Dargestellte zwischenzeitlich teilweise verloren.¹⁵⁹

Ein allgemein beliebtes Thema in der Operette ist der Gegensatz zwischen den Deutschen und den Österreichern, welcher wiederholt als Motiv auszumachen ist. Hierbei sei angemerkt, dass die Unterschiede zwischen Wien und Berlin bereits zur Zeit der Aufklärung thematisiert wurden. Friedrich Nikolai warf den Wiener 1781 vor

¹⁵⁶ Vgl. *Dahlhaus*, Die Musik des 19. Jahrhunderts, 189.

¹⁵⁷ Vgl. *Glanz*, Zur Typologie der komischen Figur in der Wiener Operette, 788f.

¹⁵⁸ Vgl. *ebd.*, 792.

¹⁵⁹ Vgl. *Stegmann*, „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“, 21.

prunk- und trinksüchtig zu sein, den Speisen zu sehr zuzusprechen, zu heucheln und im religiösen Bereich Andächtelei zu betreiben. In Wien wurde auf diese Vorwürfe pikiert reagiert. 1784 reagiert der österreichische Aufklärer Johann Friedel auf die Vorwürfe Nikolais. Er bestätigt sie zuerst, indem er zugab, alle Dinge zu tun, welche der Berliner den Wienern ankreidet, widerlegt sie jedoch gleich darauf, indem er sie mit dem Verhalten der Deutschen verglich, welches er als passiver darstellt. Als Beispiel sei hier der Wein genannt: Friedel schreibt, dass die Wiener ihn genossen, während die Berliner diesen lediglich besingen würden. Nachdem er dies einige Male durchexerziert hat, stellt er die Frage, welche von beiden Verhaltensweisen die vernünftiger sei. Diese, bereits im 18. Jahrhundert konstatierten Stereotypen, hielten sich auch in den folgenden Jahrhunderten, wenngleich sich die negative Sicht auf die Gemütlichkeit des Wieners und die positive Konnotation des gedankenverhafteten Deutschen im 19. Jahrhundert ins Gegenteil verkehrte. 1836 schrieb Adolf Glaßbrenner, ein Lokalpublizist aus Berlin, dass der Wiener mehr Mensch sei als der Norddeutsche, weil er weniger an den Beruf und an den Stand dächte und dagegen mehr lebe. Diese Einstellung wurde von den Wienern selbst übernommen und prägte fortwährend das Selbstbild derselben.¹⁶⁰ Dieser Blick des Wieners auf sich selbst wird auch in vielen Operetten deutlich. Als Beispiel sei hier ‚Wiener Blut‘ von Johann Strauß genannt. Obwohl diese Operette erst wenige Jahre nach Strauß‘ Tod aus von ihm komponierten Walzern zusammengestellt wurde, schmälert dies nicht den Beispielcharakter. Am deutlichsten wird die Sprachbarriere, wenn sich Fürst Ypsheim-Gindelbach weigert, den Kutscher zu bezahlen.

Im Streitgespräch, auf das eben verwiesen wurde, werden die bereits bei Nikolai bemühten Vorurteile eingesetzt. Dies stellt eine Kritik an der Gesellschaft dar, wenngleich nicht ausschließlich jene des Habsburgerreiches als einziges Objekt der Kritik dient. Fürst Ypsheim-Gindelbach handelt auch im weiteren Fortgang der Operette nach seinen logischen Maßstäben und manövriert sich damit, nicht zuletzt aufgrund der Sprachbarriere, in unangenehme Situationen. Für die Wiener Gesellschaft und jene, die mit ihren Spielregeln vertraut sind, gestaltet sich der Umgang völlig problemlos. Die verworrene Handlung beginnt, als die Kulturkreise aufeinandertreffen.

¹⁶⁰ Vgl. Kai *Kauffmann*, Gemütliches Wien und verständiges Berlin. Entwicklung kultureller Stereotypen 1780 – 1880. In: Wolfgang *Kos*, Christian *Rapp* (Hg.), *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war* (Czernin, Wien 2. überarb. Aufl. 2005), 39 – 45.

In ‚Wiener Blut‘ wird daher nicht die Wiener, respektive die Berliner Gesellschaft an sich kritisiert, sondern die Vermischung der beiden Kulturkreise.

Neben diesen grenzübergreifenden Problemen wurden auch innerstaatliche dargestellt. Im ausgehenden 19. Jahrhundert begann zunehmend der Antisemitismus um sich zu greifen. Die Juden sahen sich mit einer steigenden Ausgrenzung konfrontiert, was sich in den Operetten niederschlug. Aus einer Fülle von Beispielen sei hier Lehárs ‚Der Rastelbinder‘ gewählt, da der Antisemitismus, wenngleich er einem Pferd vorgeworfen wird, direkt zur Sprache kommt. Eingebettet ist die Szene in den Kontext der Vorurteile, dass Tiere im Allgemeinen eine Abneigung gegen Juden hätten und dass jüdische Bürger untauglich für das Militär seien. Der Protagonist Wolf Bär Pfefferkorn kommt als Rekrut in eine Kaserne, wo er mit dem Regenschirm, welcher in der bildenden Kunst und im alltäglichen Leben häufig als Hinweis auf das Judentum diente, gegen ein Pferd kämpft, vor welchem er sich ängstigt.¹⁶¹ Durch das gezielte Erwähnen dieses Stereotyps wird die Gesellschaft insofern kritisiert, als deutlich wird, wie sehr sie doch mit Vorurteilen behaftet ist.

Auch das Stadt-Land Gefälle war Gegenstand der Kritik. Häufig wurde in den Operetten der Unterschied zwischen dem Leben am Land und jenem in der Stadt diskutiert. Als Beispiele hierfür nennt Großmann unter anderem den ‚Zigeunerbaron‘, welcher in Temesvar und in Wien spielt, und ‚Gräfin Mariza‘, welche ebenfalls in der Reichshauptstadt und an einem kleinen ungarischen Landgut angesiedelt ist. Dieser Konflikt entfällt in Emmerich Kálmáns ‚Csardasfürstin‘ zwar, dafür wird jedoch ein Spannungsverhältnis zwischen den einzelnen Gesellschaftsschichten aufgemacht, wobei Edwin als Sohn eines österreichischen Fürsten den Adelsstand repräsentiert und Sylva, gemeinsam mit den Varietétänzerinnen, symbolhaft für die niedrigeren Gesellschaftsschichten zu sehen ist. Sylva wird in der Operette als stolz und freiheitsliebend dargestellt. Diese Charakterzüge werden in der Operette häufig den ‚Zigeunern‘ zugeschrieben. Die Eigenschaften, welche Großmann zufolge auch bei den männlichen ungarischen Adligen Graf Boni Kanscianu und Ferencz Ritter Kerekes von Fersö-Mezöltur auszumachen sind, stellen jedoch nur in Silvas Fall eine Schwierigkeit dar. Das Hauptproblem und damit das Hauptthema der Operette ist die nicht standesgemäße Heirat zwischen dem Österreicher Edwin und der Ungarin Sylva. Hier steht jedoch nicht die Nationalität als Hindernis zwischen den beiden

¹⁶¹ Vgl. Linhardt, „Wer kommt heut‘ in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!“, 202f.

Protagonisten, wie die standesgemäße Heirat zwischen der österreichischen Komtesse Stasi und dem ungarischen Grafen Boni zeigt, sondern der Standesunterschied.¹⁶² Die Gesellschaftskritik manifestiert sich hierbei zwar auf der sozialen Ebene, lässt jedoch den zu dieser Zeit virulenten Aspekt des Nationalismus‘ völlig außer Acht.

Dieser soziale Unterschied wird auch in anderen Operetten vielfach aufgegriffen. Um von einem Schichtsystem innerhalb einer Gesellschaft zu sprechen, muss ihm zufolge eine Rollenordnung herrschen, welche sich aufgrund der Handlungsabläufe innerhalb einer Gesellschaft konstatiert. Als Beispiele für derlei Abläufe nennt Reiterer das Verfügen über Konsumgegenstände, den Status, den Zugang zu Produktionsmitteln und ein Einkommen. Das zweite unerlässliche Merkmal einer gesellschaftlichen Schichtung, welche unbedingt mehrdimensional betrachtet werden muss, ist die Transitivität. Er führt hierzu eine einfache Gleichung an, welcher zufolge a kleiner als b , jedoch b kleiner als c sei, woraus folgt, dass a kleiner als c sei.¹⁶³ In einer Vielzahl von Operetten werden Standesunterschiede zu einem bedeutenden Problem in der Handlung, die Auflösung dieser erfolgt auf die verschiedensten Weisen. Beispielhaft seien hier jedoch Emmerich Kálmáns ‚Gräfin Mariza‘, in welcher der Standesunterschied zwischen Mariza und dem Verwalter nur zum Schein bestand, da er ein verarmter Adeliger und somit für Mariza standesgemäß war, und Carl Zellers ‚Vogelhändler‘, in welchem der unstandesgemäße Flirt zwischen dem tiroler Vogelhändler Adam und der Kurfürstin in Nichtigkeit verpufft, genannt.

In der Operette wurden auch Ehen über die Standesgrenzen hinaus geschlossen. Beispielhaft sei hier Franz Lehárs ‚Das Land des Lächelns‘ angeführt. Der chinesische Prinz Sou-Chong heiratet die Wiener Grafentochter Lisa und nimmt sie mit nach China. Gustav, welcher in Lisa verliebt ist, reist ihr nach und verliebt sich in Mi, die Schwester des Prinzen. Die Paare geben sich der Utopie hin, alle kulturellen und gesellschaftlichen Grenzen überwinden zu können, scheitern jedoch. Als Sou-Chong, wie es in China üblich ist, vier weitere Frauen neben Lisa nehmen soll, erkennt diese endgültig die Ausweglosigkeit der Situation und plant mit Gustl die Flucht. Der Prinz vereitelt jedoch den Fluchtversuch, lässt den Grafen und die ihm gesellschaftlich gleichgestellte Lisa jedoch gehen. In dieser Operette zerbricht das Glück der Paare an

¹⁶² Vgl. *Großmann*, Das Ungarnbild, 219f.

¹⁶³ Vgl. *Reiterer*, Die unvermeidbare Nation, 245.

den gesellschaftlichen und nicht zuletzt an den Standesunterschieden. Wenngleich die asiatische und die europäische Kultur als Deckmantel über die Standesprobleme gebreitet wird, ist dennoch die Unmöglichkeit einer standesübergreifenden Liebe das zentrale Thema in Lehárs Operette. Die Elterngeneration der Adelligen kämpft in der Operette immer gegen die Liebe der Kinder zu einer nicht standesgemäßen Partnerin oder einem nicht standesgemäßen Partner, ohne dabei in einem besonders schmeichelhaften Licht zu stehen.

Robert Dressler weist darauf hin, dass der Adel in der Operette häufig auf die unterschiedlichste Weise angegriffen wird. Dies geschieht nicht zuletzt durch das Durchsetzen der Arbeiter gegen die Adelligen und die Bürger. Zu einer leichten Änderung dieses Bildes kommt es, nachdem sich die Lebensverhältnisse des Adels jenen der Bürger nach dem Ende der Ära Taafes noch weiter annähern. Wurde zuvor der Adel als Projektionsfläche des Unmutes gebraucht, so fiel diese Rolle um die Jahrhundertwende zunehmend dem Großbürgertum zu. Als erstes Stück, in welchem allein das Bürgertum diese Funktion übernimmt, nennt er den Zigeunerbaron.¹⁶⁴

Das Bürgertum wird in der Operette am häufigsten angegriffen, wobei diese Kritik erst nach der Jahrhundertwende belehrend wird. Davor wird die Kritik in den meisten Fällen als spöttische Ironie geübt. Dressler weist darauf hin, dass im 19. Jahrhundert ausschließlich Bürgerliche dargestellt werden, welche politische oder ökonomische Macht besitzen. Als Beispiele hierfür nennt er unter anderem Oberst Ollendorf aus Millöckers ‚Bettelstudent‘, welcher durch seinen übergriffigen Kuss auf Lauras Schulter die Geschichte erst ins Rollen bringt, und Senator Delacqua aus Strauß‘ ‚Eine Nacht in Venedig‘, welcher die Affäre seiner jungen Frau Barbara mit seinem Neffen Enrico nicht bemerkt, obwohl sie direkt vor seinen Augen stattfindet. Der Bürgerliche wird von einem Arbeiter bloßgestellt. Diese Tatsache findet beinahe wie ein sich ständig wiederholendes Mantra in der Operette Niederschlag. Darüber hinaus steht das Bürgertum auch im Reigen der übrigen Gesellschaftsschichten einsam da. Dies lässt sich auf Grund der von Dressler angeführten Tatsache begründen, dass sich der Adel eher zum Proletariat denn zum Bürgertum hingezogen fühlte. Diese Entwicklung in der Operette findet ihre Entsprechung in den realpolitischen Gegebenheiten des

¹⁶⁴ Vgl. Dressler, Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft, 243 – 247.

ausgehenden 19. Jahrhunderts, wo das liberale Großbürgertum zunehmend an Einfluss verlor.¹⁶⁵

Die wenigsten Angehörigen des Operettenpersonals sind den Arbeitern zuzurechnen. Sie werden jedoch durchwegs positiv dargestellt und führen in den meisten Fällen gemeinsam mit den Adeligen die Angehörigen des Bürgertums vor. In der Darstellung des Arbeiters spielt häufig dessen Schlaueit eine Rolle, welche jedoch ausnahmslos in Verbindung mit Dummheit auftritt. Als Beispiel werden in diesem Zusammenhang Caramello und Pappacoda aus ‚Eine Nacht in Venedig‘ genannt. Die Begründung hierfür sieht Dressler in der Verwandtschaft der Operette mit dem Altwiener Volksstück im Fahrwasser Nestroys und mit der Commedia dell’ arte. Letzteres findet er in der Ähnlichkeit der Rolle Adeles mit jener einer Colombine. Des Weiteren weist Dressler auf die zunehmend geringer werdende Bedeutung des Arbeiters in der Operette hin, welche bereits zur Jahrhundertwende überaus deutlich ist und parallel zur verstärkten Selbstfindungssehnsucht des Kleinbürgertums zu beobachten ist. Dies führt er auch auf die zunehmenden realpolitischen Spannungen zwischen dem christlichsozialen Kleinbürgertum und dem sozialdemokratischen Proletariat zurück.¹⁶⁶

Robert Dressler führt mit einer Personengruppe, welche er „Die Outsider“ nennt, eine weitere Ebene in die Figurenkonstellationen der Operette ein. Unter dieses Genre subsumiert er jene Charaktere, welche

„sich entweder bewußt gegen die herkömmliche, vorwiegend bürgerlich orientierte Gesellschaft stellen (Schmuggler, Verbrecher), einer nicht anerkannten, sogar verfolgten Volksgruppe angehören (Zigeuner), oder aus Künstlern, die mit ihrer Kunst zwar eine wichtige gesellschaftliche Funktion erfüllen, dafür jedoch nur kurzzeitig Anerkennung erhalten, und als Menschen nicht vollwertig in die bürgerliche Gesellschaft aufgenommen werde“.¹⁶⁷

Dressler zufolge sind diesem Genre zwar nur 17 Prozent der Operettenfiguren zuzurechnen, was sie den Arbeitern immerhin dennoch zahlenmäßig überlegen sein lässt, wenn sich ein Librettist jedoch der „Outsider“ bedient, stehen sie in den meisten Fällen im Mittelpunkt des Geschehens. Häufig wird ihnen ein intriganter Vertreter des Adels oder des Bürgertums als Widersacher gegenübergestellt. Einzig die oben bereits erwähnten Künstler bleiben nicht frei von Kritik. Als Beispiel nennt er hier unter anderem den Opernsänger Alfred aus der ‚Fledermaus‘. Er wird, Dressler zufolge, als

¹⁶⁵ Vgl. Dressler, Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft, 271f.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., 296 – 298.

¹⁶⁷ ebd., 314.

arrogant und eitel dargestellt, was jedoch durch das andauernde Singen eine komödiantische Note bekommt.¹⁶⁸

Stefan Schmidl fasst die gesellschaftliche Aktualität der Operette am Ende seiner Betrachtungen zur Symbiose von Nation und Moderne wie folgt zusammen:

„Operette in Österreich-Ungarn, dabei handelt es sich um schnell produzierte und massenhaft aufgeführte Attraktionskunst, die als Auseinandersetzung mit einer schwierigen, widersprüchlichen Wirklichkeit fungierte – einer Wirklichkeit, die von Differenzierungen, Heterogenität und Pluralismen geprägt war. Um ihr ökonomisches und ideologisches Erfolgsmodell langfristig zu erhalten, berücksichtigten die Operettenproduzenten der Monarchie diese Voraussetzungen und machten die Gattung zum Träger unterschiedlichster, zueinander oft gegenläufiger Diskurse. Wegen dieser Eigenschaft geriet die Operette zum Speicher städtischer Kulturen Österreich-Ungarns und damit der Geschichte Zentraleuropas. Das Gedächtnis der Operette ist damit auch dessen Gedächtnisort.“¹⁶⁹

Hier wird mit Nachdruck betont, dass die Operette die Gegenwart der Zeitgenossen abbildete, welche sich jedoch mit einer inhomogenen Gesellschaft konfrontiert sahen. Dieser Umstand wurde von den Operettenschaffenden der Zeit mitbedacht. Schmid hebt hervor, dass die Rolle der Operette als Spiegel der Kultur durch die Vielzahl der Diskurse manifestiert sei, welche sie hervorruft.

4.7. Der Nationalismus in der Operette

Spricht man vom Nationalismus in der Operette, so spricht man einerseits von den inhaltlichen, in den Texten verwobenen Hinweisen auf die politischen Ereignisse, den Darstellungen der Gesellschaft in einer realen oder surrealen Form und den kulturellen Besonderheiten der Nation. Andererseits spricht man von den musikalischen Eigenarten einer Gruppe, welche in die Musik eingearbeitet wurden. Diese nationalen Topoi treten als besonders hervorstechende Einzelfaktoren auf, welche per se einer bestimmten Kultur und damit indirekt einer bestimmten Nation zugeordnet werden. Albert F. Reiterer spricht von „verfestigten Vorprägungen der menschlichen Erfahrung innerhalb eines sozialen Zusammenhanges“.¹⁷⁰ Hierunter seien also all jene Werte,

¹⁶⁸ Vgl. Dressler, Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft, 314 – 318.

¹⁶⁹ Stefan Schmidl, Die Utopie der Synthese. Nation und Moderne in der Operette Österreich-Ungarns. In: Marie-Theres Arnborm / Kevin Clarke / Thomas Trabitsch, Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness (Brandstätter / Österreichisches Theatermuseum, Wien 2011), 62.

¹⁷⁰ Reiterer, Die unvermeidbare Nation, 195f.

Normen und kulturellen Eigenheiten einer Nation zu verstehen, durch welche sie sich von anderen unterscheiden.

Victor-Lucien Tapié macht in diesem Zusammenhang die Literatur für den Untergang der Habsburgermonarchie mitverantwortlich. Er wirft den Literaturschaffenden vor, gezielt eine Opposition zu Kirche und Krone zu proklamieren, indem die Liebe zur und die Verbundenheit mit der Heimat häufig thematisiert wird, was die Verstärkung des Verbundenheitsgefühles mit einem bestimmten Volk oder einer bestimmten Nation zum Ziel hatte.¹⁷¹ Diese Ansicht, dass Kunst, hier namentlich die Operette, nationale Gesinnungen bestärken kann, scheint Moritz Csáky zu teilen:

„[...] nahm sich nicht nur in zahlreichen Librettos der Thematik der Gesamtmonarchie in ihrer Pluralität an. Sie repräsentiert auch durch die folkloristische Vielfalt ihrer Musik alle Völker und Nationalitäten des Vielvölkerstaates. [...] Die Nationen dieses Reiches fanden sich selbst in den Operetten wieder und akzeptierten zugleich mit ihren eigenen auch die ‚fremden‘ Elemente als die ihren. So wurde die Wiener Operette zu einer Zeit des Nationalismus tatsächlich unversehens zu der (einzigen) gemeinsamen künstlerischen Ausdrucksform der Gesamtmonarchie, mit enormer soziopolitischer und kultureller Breitenwirkung und Relevanz.“¹⁷²

Csáky weist auf die Funktion der Operette als verbindendes Element zwischen den Völkern hin. Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass sich die Operette überall großer Beliebtheit erfreute. Die von Csáky ebenfalls angeführte Spiegelfunktion lässt sich durch die tatsächliche Darstellung der diversen Traditionen in der Operette begründen.

Wie bereits eingangs erwähnt, nennt Albert F. Reiterer die Symbole als einen der sieben Aspekte, auf Grundlage welcher sich eine Nation konstruiert, wobei die Symbole auch aus dem geographischen Bereich kommen können. Er hebt hervor, dass insbesondere Menschen aus dem ländlichen Raum sehr mit ihrer Umwelt verbunden sind. Wenn nun eine Nation eine Landschaft als Symbolbild für sich selbst wählt, werden die Menschen darin ihre Heimat wiedererkennen und sich der Nation verbunden fühlen.¹⁷³ Dieses nationenbildende Element tritt auch häufig in den

¹⁷¹ Vgl. Tapié, Die Völker unter dem Doppeladler, 346.

¹⁷² Moritz Csáky: Identität – in der Operette zu finden?. In: Die Presse, 16./ 17. 4. 1983, zitiert nach Martin Lichtfuss: Operette im Ausverkauf, 21.

¹⁷³ Vgl. Reiterer, Die unvermeidbare Nation, 220f.

Operetten zu Tage, wobei sich die Puszta besonderer Beliebtheit erfreut. Dem jeweiligen Librettisten ist jedoch nur selten diesbezüglich eine tatsächliche nationalitätenbildende Intention nachzuweisen, der Aspekt sollte jedoch im Hinterkopf behalten und im Einzelfall mitbedacht werden.

So wie die geographischen Symbole ein Zusammengehörigkeitsgefühl suggerieren, tut dies in verstärktem Maße auch die Sprache. Reiterer gibt zu bedenken, dass unter dem Begriff der ‚Volkssprache‘ nicht ausschließlich die jeweilige Hochsprache, sondern auch die Dialekte zu verstehen sind.¹⁷⁴ Im Vergleich zur Landschaft als Symbol der Heimat und der Zugehörigkeit zu einer gewissen Gruppe, weist die Verwendung der Sprache eine an Plausibilität vielfach gesteigerte Wahrscheinlichkeit auf, dass diesbezüglich gegebene Regieanweisungen nicht ohne Hintergedanken waren. Diese These wird durch die Tatsache gestützt, dass sich die unterschiedlichen Nationen des Habsburgerreiches durch ihre jeweilige Sprache, wobei jede ihre Besonderheiten aufwies und dadurch die Verwendung des Deutschen beeinflussten. Dieser Einfluss wurde besonders in der Aussprache deutlich, weshalb die Nationen insbesondere an der Sprache voneinander zu unterscheiden waren. Die Kenntnis der Unterschiede und der damit einhergehenden, gesellschaftlichen Stigmatisierung darf bei politisch interessierten Komponisten und Librettisten als Voraussetzung angenommen werden. Der Aspekt der Sprache, welche Reiterer zufolge ihren Status als Hauptkriterium bei der Unterscheidung der diversen Nationen erst mit dem Wegfall aller Souveränitätsansprüche im politischen wie im sozialen Bereich verlieren wird¹⁷⁵, kann auch auf die Musik umgelegt werden, da sie gemeinhin als die Sprache des Komponisten verstanden wird. Die vorliegende Arbeit ist jedoch keine musikwissenschaftliche und eine genaue Betrachtung dieses Aspektes würde den Rahmen daher bei Weitem sprengen.

Bereits zu Beginn seines Textes über die Akkulturation durch Musik in Mitteleuropa schließt Moritz Csáky aus, dass nationale Elemente in der Musik nachgewiesen werden können. Seine These stützt er auf die Tatsache, dass renommierte Wissenschaftler hinsichtlich der vermeintlichen nationalen Elemente in den Operetten zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen kommen.¹⁷⁶ Er führt an, dass die Kulturen innerhalb Europas einander wechselseitig immer durchdrungen hätten und dies immer noch

¹⁷⁴ Vgl. *Reiterer*, Die unvermeidbare Nation, 225.

¹⁷⁵ Vgl. *ebd.*, 234.

¹⁷⁶ Vgl. *Csáky*, Gesamtregion und Musik, 113f.

täten. Dies nimmt er ebenso als Begründung für seine These, dass es keine nationale Musik gebe, wie die Tatsache, dass sich Kulturkreise und nationale Grenzen nicht decken würden. In diesem Zusammenhang wird jedoch angeführt, dass es für bestimmte Regionen zwar typische Musikrichtungen gebe, dass diese jedoch nicht mit einer ethnischen Einheitlichkeit einhergehen würden.¹⁷⁷ Peter Urbanitsch verweist ebenfalls darauf, dass zwischen den meisten Musikwissenschaftlern Konsens hinsichtlich der Annahme herrscht, dass es keine spezifisch nationalen Stile von Musik gebe und dass die volksliednahen Elemente lediglich ein Beweis dafür seien, dass das Volksliedgut ein Quell der Ideen gewesen sei. Jede Zuschreibung zu einer bestimmten Nation ist, Urbanitsch zufolge, lediglich ein Konstrukt der Publizistik.¹⁷⁸ Er bringt jedoch in weiterer Folge keine Beispiele aus dem Bereich der Operette, weshalb diese Theorie auf eben jenen Bereich nur im Sinne einer Analogie übertragen werden kann. Diesem Ausschluss Csákys und Urbanitschs ist Christian Glanz' Anmerkung entgegenzustellen, dass sich die aufkommende Abneigung gegen die Balkanvölker in den Tageszeitungen spiegelt. Hier weist er auf die immer wieder aufkommende Behauptung hin, dass, die Slawen etwas „Zigeunerisches“ an sich hätten. In weiterer Folge wurden sie mit räuberischen und kämpferischen Klischees belegt. Er geht soweit zu behaupten, dass die Zeitungen bloße Komplizen der Regierung gewesen seien, welche eine Diffamierung der Balkanbevölkerung und hier besonders der Serben, zum Ziel gehabt hätte. Die Manifestation dieser Abneigung gegen die Slawen in der Operette sieht er insbesondere in der Wahl der Schauplätze, wenn beispielsweise das „serbische Südungarn“ oder das „rumänische Siebenbürgen“ als ein solcher Ort der Handlung gewählt wird, gegeben.¹⁷⁹ Glanz differenziert an dieser Stelle jedoch nicht zwischen geographischer und ethnischer Nation. Das Fürstentum Siebenbürgen war ein Teil Ungarns, wurde jedoch hauptsächlich von Rumänen bevölkert. Die einzige Erklärung für das zitierte „rumänische Siebenbürgen“ kann also eine Definition des Begriffes rumänisch im Sinne einer ethnischen Nation sein. In der ‚Csárdásfürstin‘ singt Sylva in ihrem Auftrittslied von einem Siebenbürgermädchel, macht jedoch klar, dass sie selbst damit gemeint ist, wenn sie in weiterer Folge das Wort „ich“ verwendet. Folgt man Glanz' Annahme einer rumänischen Nation im ethnischen Sinn, so würde

¹⁷⁷ Vgl. Csáky, Gesamtregion und Musik, 116f.

¹⁷⁸ Vgl. Peter Urbanitsch. Übernationale und nationale politische Indienstnahme der Musik in der späten Habsburgermonarchie. In: Arnold Suppan (Hg.), Aulösung historischer Konflikte im Donauraum. Festschrift für Ferenc Glatz zum 70. Geburtstag (Akadémiai Kiadó, Budapest 2011), 499f.

¹⁷⁹ Vgl. Glanz, Zur Typologie der komischen Figur in der Wiener Operette, 788 – 791.

sich Sylva selbst als Rumänin deklarieren. In weiterer Folge lehnt sie Boni, den ungarischen Verehrer, ab und heiratet am Ende den österreichischen Fürsten Edwin. Legt man diese Annahme auf zeitgenössische, realpolitische Ereignisse um, so verbünden sich die Rumänen mit dem Kaiser und erteilen den ungarischen Machtbestrebungen eine deutliche Absage. Die suppressive Politik Ungarns hinsichtlich der anderen Nationen im Königreich, welche bereits eingangs angesprochen wurde, scheint diese These zu untermauern.

Auch Komponisten hatten politische Einstellungen und vertraten diese häufig durch ihre Musik. Neben den großen Namen der Oper, als deren Stellvertreter hier nur auf Giuseppe Verdi verwiesen sei, lassen sich auch unter den Operettenkomponisten deutliche Manifestationen ihrer politischen Gesinnung finden. Das wohl berühmteste Beispiel hierfür ist Johann Strauß. Während der Revolution 1848, welche er befürwortete, zog die Polizei einige seiner Kompositionen, wie beispielsweise den ‚Studenten Marsch‘ oder den ‚Logourian Seufzer‘ aus dem Verkehr. Auch später blieb er politisch. Prokopovych nennt in diesem Zusammenhang die Polka ‚Éljen a Magyar!‘, welche er noch 1869 der ungarischen Nation widmete. Das Besondere hieran ist, dass sie Zitate aus dem ‚Rákóczi Marsch‘ enthält, welcher aufgrund seiner symbolischen Bedeutung eng mit der Revolution 1848 verbunden ist.¹⁸⁰ Den Beginn der Revolution erlebte Strauß fernab der Heimat in Bukarest, wo er auf seiner Konzertreise Station machte. Dort tat er sich durch einen „Privatputsch“ hervor, wobei der Generalkonsul Österreichs nach dem Eindringen in sein Büro von Männern in Bürgerrechtsuniform und mit blanken Säbeln zum Abdanken gezwungen werden sollte. Diese wurden jedoch von den Wachen schlichtweg hinausgeworfen. Daraufhin erklärte Strauß seine Solidarität mit den rumänischen Nationalisten, welche in Siebenbürgen eine Revolte gegen die Ungarn begonnen hatten. Diesen ist der ‚Rumänische Nationalmarsch‘ gewidmet. Auch in weiterer Folge äußerte er sich positiv für die Sache der Aufständischen. Seine antiklerikale Gesinnung ist spätestens seit dem ‚Brünner Nationalgarde-Marsch‘, welchen er direkt in Brünn verfasste, nachdem er die Wiener Nationalgardisten dorthin begleitet hatte, nicht mehr in Zweifel zu ziehen.¹⁸¹ Isabella Sommer geht davon aus, dass Strauß die Widmungen seiner Werke bewusst als

¹⁸⁰ Vgl. *Prokopovych*, In the Pubic Eye, 198.

¹⁸¹ Vgl. *Brigitte Hamann*, Die Monarchie und ihr „Walzerkönig“. In: *Otto Brusatti*, Johann Strauß. Unter Donner und Blitz. Begleitbuch und Katalog zur 251. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien. Karlsplatz. 6. Mai – 26. September 1999 (Museen d. Stadt Wien / MA 10, Wien 1999), 115.

Politikum gebraucht hat. Zu Beginn drückte er auf diese Weise Sommer zufolge seine Unzufriedenheit mit den gegenwärtigen Ereignissen aus, während er in späteren Jahren eine Vielzahl seiner Werke dem Kaiserhaus widmete, um seinen Patriotismus zu unterstreichen.¹⁸²

4.8. Das Eigene und das Fremde

Magdolna Orosz und Gabriella Rácz wählen die, dem ‚Zigeunerbaron‘ zugrunde liegende, Novelle, um zu zeigen, dass das Eigene und das Fremde zwar Gegensätze sind, dass diese jedoch durch das aus der Welt Schaffen der Unterschiede oder das Ändern des Status als eigen und fremd am Ende eine Harmonie aus der Welt geschafft werden konnten. Als Beispiel nennen sie die zum Schluss ans Licht kommende Wahrheit, dass Saffi keine „Zigeunerin“, sondern Christin ist, sodass ihre Ehe mit der literarischen Vorlage des Barinkay rechtens wird. Darüber hinaus wird alles Wilde zur Kultur, wofür die Domestizierung der „Zigeuner“ in „Cigándia“, einem bewaldeten Stück Land, das dem ehemaligen „Zigeuner“ und neuen Gutsherrn gehört, als Beispiel genannt wird.¹⁸³ Diese Erkenntnis kann ohne die geringste Veränderung auf die Operette übertragen werden, da sie der literarischen Vorlage beinahe gleicht.

Christian Glanz weist auf den klischeehaften Umgang der Operette mit den Bewohnern des Balkan hin. In den Figuren spiegeln sich hierbei die Vorurteile und Klischees, welche über den Balkan und seine Bewohner zur Entstehungszeit kursierten. Da sie häufig auch als „lustige Person“ auftraten, war das Lachen des Publikums über das Fremde, das deutlich von der Person des Zusehers unterschieden werden konnte, leicht. Dazu kommt die vermeintliche Überlegenheit der Deutsch sprechenden Österreicher über die anderen Völker. Glanz wirft der Operette vor, sie hätte die Chance gehabt, sich aus diesem Fahrwasser zu begeben und ein gänzlich

¹⁸² Vgl. Isabella Sommer, Die Widmungspolitik des Johann Strauß. In: Otto Brusatti, Johann Strauß. Unter Donner und Blitz. Begleitbuch und Katalog zur 251. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien. Karlsplatz. 6. Mai – 26. September 1999 (Museen der Stadt Wien / MA 10, Wien 1999), 243.

¹⁸³ Vgl. Magdolna Orosz / Gabriella Rácz, „Alles gelungen“. Exotismus, Fremdheit und Identität in der Operette der k. u. k. Monarchie. In: Miklós Fenyves / Amália Kerekes, Bálint Kovács / Magdolna Orosz (Hg.), Habsburg bewegt. Topographien der Österreichisch-Ungarischen Monarchie (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft Band 17) (Peter Lang Edition, Frankfurt am Main 2013), 172f.

verändertes Bild des Anderen und des Selbst zu zeichnen, hätte diese Chance jedoch ungenützt verstreichen lassen.¹⁸⁴

Moritz Csáky vertritt die Ansicht, dass die Habsburgermonarchie als Gesamtheit gesehen werden muss, da die Migration, der Handel und die Stationierung der Truppen in allen Teilen des Reiches für einen ständigen Austausch der Kulturen sorgten. Die Komponisten und Librettisten der Operette kumulierten ihm zufolge alles ihnen bekannte, sowohl in der Musik als auch im Text und schufen auf diese Weise Werke, mit denen man sich in der gesamten Monarchie identifizierte. Der aufkeimende Nationalismus versucht diese Tendenzen der Vermischung zu unterbinden, scheitert damit jedoch, da die Polka und der Csárdás als Wiener Musik galten und der Wiener Walzer in allen Teilen der Monarchie beliebt war. Csáky schließt daraus, dass die Operette somit einen Beitrag zur Völkerverständigung leistete.¹⁸⁵

Die Juden wurden, wie oben bereits am Beispiel von Isidor Rosenstock und Wolf Bär Pfefferkorn verdeutlicht, nicht per se aus der Gesellschaft ausgeschlossen. Dennoch wurden die Figuren eben aufgrund ihres Jüdisch-Seins deutlich von den anderen unterschieden, was häufig durch die Sprache, durch bestimmte Bewegungsabläufe oder durch die Kleidung geschah. Es stellt sich nun die Frage, warum die Juden derart deutlich als fremd charakterisiert wurden, wenn sie in der Gesellschaft integriert waren. Marion Linhardt führt drei mögliche Erklärungen hierfür an: Die erste Option ist, dass die Juden, in der Tradition des Volksstückes stehend, als Typen des Lokalkolorits überzeichnet wurden, um einen Wiedererkennungseffekt zu erzielen. Die zweite mögliche Erklärung sieht sie darin, dass die Unterhaltungstheater, zu welchen die Operette gehörte, sozialhistorische Gegebenheiten abbildeten und auf gesellschaftliche Veränderungen rasch reagierten. Der deutlich erkennbare Jude gehörte zur Wiener Gesellschaft, was ihn, dieser Theorie folgend, nur zu einer Abbildung des Gegebenen machen würde. Als letzte plausible Möglichkeit nennt Linhardt, dass Lehár schlichtweg einzelne Schicksale abbilden wollte.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Vgl. *Glanz*, Zur Typologie der komischen Figur in der Wiener Operette, 796.

¹⁸⁵ Vgl. *Csáky*, Gesamtregion und Musik, 126.

¹⁸⁶ Vgl. *Linhardt*, „Wer kommt heut' in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!“, 200f.

5. Referenzen auf den Nationalitätenkonflikt in...

Bereits in der Einleitung der vorliegenden Arbeit wurde Marion Linhardt zitiert, welche darauf hinweist, dass in der Theatergeschichte vieles verloren gegangen sei, weil die Inhalte durch Mimik und Gestik oder das Kostüm vermittelt und von den Zeitgenossen als Anspielung auf etwas Bestimmtes wahrgenommen wurden.¹⁸⁷ Es darf davon ausgegangen werden, dass diese Einschränkung nicht nur auf die Rolle des Juden Anwendung findet, worauf Linhardt ihr Statement im eigentlichen Sinne bezieht, sondern dass dies auch hinsichtlich der Manifestation des Nationalitätenkonfliktes in der Wiener Operette als zutreffend gilt. Daher muss auf kleine Hinweise geachtet werden. Die Arbeit geht in weiterer Folge davon aus, dass diese winzigen Seitenhiebe durch diverse Techniken und Utensilien des Schauspiels wie die Mimik, die Maske, die Gestik oder das Kostüm soweit verstärkt wurden, dass sie für das Publikum unweigerlich als Anspielungen wahrnehmbar waren.

Als konkreter Hinweis auf die Umsetzung des Politischen kann die Nähe zwischen den Ungarn und den „Zigeunern“ in der Operette gesehen werden, wobei die „Zigeuner“, Stephanie Großmann zufolge, sogar als das typisch Ungarische dargestellt werden. Sie treten mit einem immer wiederkehrenden Bündel an Eigenschaften wie Freiheitsliebe, Stolz, Erotik und Selbstbestimmtheit auf. Am charakteristischsten ist jedoch die Musik der „Zigeunergeiger“, welche häufig als ungarische Musik wahrgenommen wird. Großmann weist in diesem Zusammenhang auf Martin Lichtfuss' Theorie hin, dass viele Operetten im ungarischen Milieu der „Zigeuner“ angesiedelt sind, um die Freiheitsbestrebungen der ungarischen Komponisten in einem Umfeld zu zeigen, das in gewisser Weise Teil der Monarchie war, jedoch einen nicht gering zu schätzenden Grad an Exotik besaß.¹⁸⁸ Hiermit kann Christian Glanz' Auffassung, dass die Musik der „Zigeuner“ nicht nur das Element der Exotik, sondern auch jenes eines erfundenen Lokalkolorits vermittelt, verbunden werden. Die Zuschreibung der fehlenden Realität leitet er daraus ab, dass die „Zigeuner“ in keinem bestimmten Bereich heimisch waren, sondern über Europa verteilt lebten. Sie passten sich rasch an die Musik der jeweiligen Region an und nahmen die spezifischen musikalischen

¹⁸⁷ Vgl. *Linhardt*, „Wer kommt heut' in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!“, 193.

¹⁸⁸ Vgl. *Großmann*, *Das Ungarnbild*, 216.

Dialekte auf. Dies führte dazu, dass sie häufig in Gebieten mit gemischter Ethnizität musikideologisch beheimatet waren. Bedeutend ist, dass sie in ihrer Funktion als Unterhaltungsmusiker den Geschmack ihrer Auftraggeber zu erfüllen suchten, ohne ihre ureigenste Musik zu spielen. In der Operette wird, wenn die Musik dem gängigen Klischee entsprechen soll, eine übermäßige Sekunde verwendet, wodurch die sogenannte „Zigeunermoll“ entsteht.¹⁸⁹

Auch in der Literatur wurde die Nähe zwischen dem „Zigeunerischen“ und dem Ungarischen aufgegriffen und bewusst verwendet. Klaus-Michael Bogdal nennt als eines der Beispiele Nikolaus Lenaus Mischka-Zyklus. Im Gedicht ‚Mischka an der Theiß‘ aus dem Jahr 1836 nennt er den Tokayer und die „Zigeunermusik“ als jene heimatländischen Elemente, nach denen die Husaren streben. In weiterer Folge wird Mischka als „Wanderzigeuner“ dargestellt, der mit seiner Tochter Mira reist. Diese gibt sich einem jungen Adeligen hin, die geplante Ehe kann jedoch aufgrund der Standesunterschiede nicht eingegangen werden und der junge Mann heiratet standesgemäß. Mischka spielt mit seinen „Zigeunern“ auf dessen Hochzeit und erzählt die Geschichte seiner inzwischen toten Tochter in Form eines Liedes, das alle Anwesenden traurig stimmt, ohne dass sie den Grund hierfür kennen. Bogdal zufolge kennen nur der Bräutigam und der „Zigeunerprimas“ die ganze Geschichte. Nachdem er auf diese Weise seine Rache genommen hat, vergräbt Mischka seine Geige und „bedient sich dieser magischen Kraft nicht mehr“. Bogdal sieht im Akt des Vergrabens der Geige das Ende der Symbiose von ungarischem Patriotismus und „Zigeunermusik“ besiegelt. Als Grund für die Zerstörung dieser Einheit nennt er das zutage Treten der sozialen Ächtung der „Zigeuner“ und die Zerstörung der Illusion von einer wechselseitigen Anerkennung.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Vgl. Christian *Glanz*, Das Bild Südosteuropas in der Wiener Operette (unveröffentl. Dissertation, geisteswissenschaftliche Fakultät, Graz 1988), 144 – 146.

¹⁹⁰ Vgl. Klaus-Michael *Bogdal*, Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung (Suhrkamp, Berlin 2011), 228 – 234.

5.1. Johann Strauß‘ ,Die Fledermaus‘

Das Stück spielt in einem Kurort in der Nähe von Wien. Das Dienstmädchen im Hause Eisenstein, Adele, bekommt einen Brief, der von ihrer Schwester Ida zu sein scheint, der jedoch in Wahrheit von Dr. Falke, einem Freund des Gabriel von Eisenstein, verfasst wurde. Dieser möchte sich durch eine List am selben rächen, weil er ihn im Kostüm einer Fledermaus am helllichten Tag der Lächerlichkeit preisgegeben hatte. Adele soll, als Künstlerin verkleidet, in die Villa des Prinzen Orlofsky kommen, wo eine Feier stattfindet. Sie bittet darum, den Abend frei zu bekommen, als ihr dies jedoch verwehrt wird, schützt sie eine kranke Tante vor. Gabriel von Eisenstein kehrt gemeinsam mit Dr. Blind, seinem Rechtsanwalt, nach Hause zurück. Er hatte gegen seine fünftägige Haftstrafe Berufung eingelegt und macht nun Dr. Blind dafür verantwortlich, dass hieraus acht Tage wurden. Kurz darauf bekommt er Besuch von Dr. Falke, welcher auch ihn in die Villa des Prinzen Orlofsky einlädt. Gabriel gibt vor, seinen Arrest anzutreten, geht jedoch unter falschem Namen zum Fest, ebenso wie Adele. Rosalinde gibt vor alleine zurückzubleiben, bekommt jedoch Besuch von ihrem ehemaligen Verehrer Alfred. Als die beiden essen, kommt der Gefängnisdirektor Frank und nimmt, im Glauben es wäre Eisenstein, Alfred an seiner Stelle mit ins Gefängnis. Im zweiten Akt ist das Fest in der Orlofsky'schen Villa in vollem Gange, als eine verhüllte, ungarische Gräfin auftaucht. Es ist die verkleidete Rosalinde, welche den Schwindel durchschaut hat und ihren Ehemann nun in flagranti erwischen will. Sie erleichtert ihn um eine Damenuhr, welche sie später als Beweis für seine Untreue vorlegen will. Das Fest gipfelt in größter Harmonie, ehe Frank und Eisenstein erschrocken feststellen, dass sie die Villa umgehend verlassen müssen. Zu Beginn des dritten Aktes kehrt Frank angeheitert ins Gefängnis zurück, wo der Gefängnisdiener Frosch, der kein Verweigerer des Alkohols ist, die Gefangenen bewacht hatte. Als Gabriel das Gefängnis betritt, erfährt er, dass bereits gestern ein gewisser Gabriel von Eisenstein verhaftet worden war. Er beschließt Rosalinde, welche er einer Affäre bezichtigt, eine Falle zu stellen. Adele und Ida finden sich ebenfalls im Gefängnis ein, da Adele den vermeintlichen Chevalier, der in Wahrheit Frank ist, um Protektion bittet, damit sie als Künstlerin ausgebildet werden kann. Als auch Rosalinde hinzukommt, um Alfred zu befreien, konfrontiert sie der als Rechtsanwalt verkleidete Eisenstein mit seinem Verdacht. Er kann jedoch davon

überzeugt werden, dass alles bloß ein Missverständnis war. Dem Champagner wird an allem Erlebten die Schuld gegeben.¹⁹¹

Die ‚Fledermaus‘ wurde vom Autorenkollektiv Richard Genée und Carl Haffner verfasst. Pierre Genée zufolge, sollen die beiden einander jedoch nie begegnet sein. Die Koproduktion ist darauf zurückzuführen, dass Haffner die französische Vorlage, Vaudevilles ‚Le Reveillio‘ übersetzte, welche jedoch nicht das Wohlwollen der Verantwortlichen fand. Auf Anraten Gustav Levys wurde das Stück zu einem Operettenlibretto umgearbeitet. Im Zuge dieses Vorganges wurde auch das französische Lokalkolorit, welches im übersetzten Bühnenstück die Ablehnung hervorgerufen hatte, entfernt. Genée gab an, er hätte das Libretto selbst verfasst und einzig die Namen der Protagonisten aus Haffners Text übernommen. Es ist jedoch gesichert, dass ‚Im Feuerstrom der Reben‘ aus Haffners Feder stammt, da es bereits 1848 und 1868 in anderen Stücken verwendet wurde.¹⁹² Diese Tatsache nimmt dem Stück dennoch nichts von seiner politischen Brisanz, da sowohl 1848, als auch 1868 brisant war und der Ausgleich bei vielen Nationen für Unmut sorgte.

Warum das Stück ‚Die Fledermaus‘ heißt, ist nicht endgültig geklärt. Eine Theorie hierzu stammt von William Johnston. Er nennt nicht das französische Stück ‚Le Réveillon‘ als Vorlage für die Operette, sondern das Stück ‚Doktor Wespe‘, das 1843 vom Leipziger Roderich Bendix verfasst wurde.¹⁹³ Die Parallelen zur ‚Fledermaus‘ wären hier, neben der Inhaltsebene, auch im Titel gegeben, da es sich in beiden Fällen um ein flugfähiges Tier handelt, wobei dies die einzige Gemeinsamkeit der Tiere zu sein scheint, da sie nicht einmal der selben Gattung angehören. Sebastian Kämmerer, Volker Klotz und Marion Linhardt nennen neben dem bereits angesprochenen ‚Le Réveillon‘ das Stück ‚Das Gefängniß‘ von Roderich Benedix als literarische Vorlage der ‚Fledermaus‘.¹⁹⁴

Den mäßigen Erfolg der Fledermaus in ihrer ersten Saison erklärt Joachim Kronsbein damit, dass das Publikum, das eben erst durch den Großen Börsencrash 1873 einen Großteil seines Vermögens verloren hatte, pikiert reagierte, da ihnen der Luxus und

¹⁹¹ Vgl. Sebastian Kämmerer / Volker Klotz / Marion Linhardt, Die Fledermaus. In: Carl Dalhaus (Hg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper-Operette-Musical-Ballett. Band 6. Werke Spontini – Zumsteeg (Piper, München / Zürich 1997), 52 – 54.

¹⁹² Vgl. Pierre Genée, Richard Genée und die Wiener Operette (Löcker, Wien 2014), 46.

¹⁹³ Vgl. William M. Johnston, Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938 (Böhlau, Wien / Köln / Weimar 4. erg. Aufl. 2006), 140.

¹⁹⁴ Vgl. Kämmerer / Klotz / Linhardt, Die Fledermaus, 52.

die lockeren moralischen Sitten, die vor dem Krach geherrscht und die sie sehr genossen hatten, vor Augen geführt wurden.¹⁹⁵

Die ‚Fledermaus‘ wurde erst 1882 in Ungarn uraufgeführt. Hier war es ein besonderes Novum, dass das Stück in der Gegenwart der Zeitgenossen spielte. Vom Regisseur wurde es zwar geographisch in Österreich-Ungarn belassen, es wurde jedoch in die Vergangenheit transferiert. Als Grund hierfür nennt András Batta die Befürchtung des Regisseurs, der das Stück auch übersetzte, dass die Darsteller nicht wüssten, wie ein Frack zu tragen sei. Schlussendlich wurde die Handlung nach China verlegt, da er keine Möglichkeit sah, die ‚Fledermaus‘ in der Puszta spielen zu lassen. Bemerkenswert ist, dass die Personen keine Chinesen, sondern Italiener waren.¹⁹⁶ Batta weist in besonderer Weise auf die Zeilen des Librettos hin, die dem berühmten Csárdás folgen:

„Melanie (eine der eingeladenen Damen): Aber ich bitte Sie, das ist doch kein ungarisches Lied! Ich war selber Ungarin in meiner Kindheit, ich muß es doch wissen! Das dürfte ein feuriges spanisches Lied sein!

Marquis Cariconi: Das ist eine Beleidigung! Das verbitt‘ ich mir! Das ist kein spanisches Lied, sondern ein englisches!

Murray (ein Amerikaner) (wütend): Kein englisches! Ein chinesisches oder japanisches vielleicht!

Ramusin (Botschaftsattaché): Nein, nein, weder noch!

Orlowsky: Was denn dann? Wenn nicht einmal die Fachleute sich einigen können!

Krapoti (sic!): Wohl ein dem Walzer aufgepfropfter dualistischer Csárdás!“¹⁹⁷

Ein zentrales Element in der ‚Fledermaus‘ ist die Verkleidung. Folgt man Konstanze Fladischer, welche in diesem Zusammenhang auf Claudio Magris verweist, so ist dieses Verkleiden ein Charakteristikum der Operette und damit ein stilbildendes Merkmal. Sie führt weiter aus, dass in der ‚Fledermaus‘ die Kostümierung Falkes als Fledermaus den Stein der Handlung erst ins Rollen bringt.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Joachim *Kronsbein*, „Glücklich ist, wer vergisst“. „Die Fledermaus“ und die Börse. In: Alexander *Jung* / Dietmar *Pieper* / Rainer *Traub* (Hg.), *Geld. Macht Geschichte. Kriege, Krisen und die Herrschaft des Kapitals seit dem Mittelalter* (Deutsche Verlags-Anstalt, München 2010), 162f.

¹⁹⁶ Vgl. András *Batta*, *Operette in Österreich-Ungarn. Ein Vergleich*. In: Erik *Adam* / Willi *Rainer* (Hg.), *Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten* (Hermagoras, Klagenfurt / Ljubljana / Wien 1997), 137f.

¹⁹⁷ zitiert nach *Batta*, *Operette in Österreich-Ungarn*, 138.

¹⁹⁸ Vgl. Konstanze *Fladischer*, *Das Fest in der Operette* (unveröffentl. Diplomarbeit, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Wien 2014), 51f.

Oswald Panagl und Fritz Schweiger bedienen sich des Bildes eines Spiegels um zu symbolisieren, dass die ‚Fledermaus‘ in einem nicht geringzuschätzenden Maße die Gegenwart der Entstehungszeit als Reflexion zurückwirft. Sie weisen explizit darauf hin, dass die Operette zwar klischeehaft mit einem Happy End endet, dass dies jedoch den thematisierten Betrug und die Beleidigungen nicht zu übertünchen vermag. Daran anschließend sprechen sie der ‚Fledermaus‘ sozialpolitische Bedeutung zu, die bis heute erkennbar sei und einen nicht zu verachtenden Anteil am Erfolg dieser Operette habe. Den Gegnern ihrer These machen sie zum Vorwurf, dass die später komponierten, weniger kritischen Operetten als Vorbild genommen und die ‚Fledermaus‘ nach diesen Maßstäben beurteilt hätten.¹⁹⁹

Nicht nur das Libretto, auf welches gleich näher eingegangen wird, bediente sich an anderen Werken, auch die Musik machte sich ein solches Vorgehen zunutze. Im Schlusdialog zwischen Eisenstein und Alfred erklingt in den Celli, in den Bläsern und sogar in der Singstimme Alfreds selbst das Motiv aus dem Vorspiel zu Wagners ‚Tristan‘. Als Adele in diesen Dialog eingreift, kann hier eine Parallele zum wohlbekannten „Comtessa perdon!“ aus Mozarts ‚Le nozze di Figaro‘ gezogen werden. Wenngleich die dramaturgische Wendung einer Entschuldigung bei der betrogenen Gattin in Strauß‘ Werk noch ungläubwürdiger klingt als bei Mozart.²⁰⁰

5.1.1. Politische Aspekte

Der Stoff der Operette geht auf eine französische Vorlage zurück. Karlheinz Rossbacher führt in diesem Zusammenhang ins Treffen, dass das Original im Zuge des Übersetzens einen österreichischen Touch bekam, wobei auch einige Aspekte der aktuellen Lage in der Monarchie mit eingearbeitet wurden. Dies sei jedoch, so Rossbacher, nicht unter die Zensur gefallen, da die eigentlich negativen Aspekte ins Positive gekehrt wurden. Das Übersetzen ins Leichte, Operettenhafte sorgte ebenfalls dafür, dass die beißende Kritik an der Gesellschaft, welche oft ein erträumtes politisches Ideal darstellte, unter der Oberfläche blieb. Wird dies nun namentlich auf die ‚Fledermaus‘ bezogen, so muss bereits der Name Gabriel von Eisenstein

¹⁹⁹ Vgl. Oswald Panagl / Fritz Schweiger, *Die Fledermaus. Die wahre Geschichte einer Operette* (Böhlau, Wien / Köln / Weimar 1999), 138f.

²⁰⁰ Vgl. Annegrit Laubenthal, *Der Vampir und die Fledermaus. Motivgeschichtliches zu einem Repertoirstück*. In: Annegrit Laubenthal (Hg.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher* (Bärenreiter, Kassel u. a. 1995), 625.

Aufmerksamkeit erregen, da er darauf schließen lässt, jüdischen Ursprungs zu sein. Zur Zeit der Uraufführung hatten sich viele noch nicht vom Finanzcrash des Jahres 1873 erholt, weshalb der vermeintliche Jude, der sein Vermögen offensichtlich über diese finanziell schwierige Zeit gerettet hat, alleine schon ein gewisses Aggressionspotenzial in sich trägt. Die These der versteckten Politik und der Anspielungen auf die Gesellschaft in der ‚Fledermaus‘ führt Rossbacher weiter aus, indem er auf die geographische Lage des Hauses des Herrn von Eisenstein verweist: Sowohl die Residenz des Prinzen Orlofsky, als auch das Gefängnis, in welchem Frank Direktor ist, liegen in der Nähe. Dies lässt sich anhand des Librettos belegen: Im Finale des ersten Aktes singt Frank „Mein schönes großes Vogelhaus, es ist ganz nahe hier“²⁰¹, kurz nachdem Dr. Falke ihm das Fest bei Orlofsky schmachhaft gemacht hatte, indem er darauf hinwies, dass es „ganz in der Näh“²⁰² sei.

Im selben Duett wird der Katzenjammer erwähnt, welcher nach der Krise 1873 zum geflügelten Wort wurde und überwunden werden musste. Falke fordert Eisenstein direkt auf, dies zu tun:

„Eh‘ du in der stillen Kammer
laborierst am Katzenjammer,
mußt du dich des Lebens freu‘n,
ein fideler Bruder sein!“²⁰³

Über diese Anspielungen hinaus führt Rossbacher auch den übermäßigen Alkoholkonsum als Anspielung auf die zeitgenössische, politische Situation an. Er sieht in Orlofskys Ausspruch: „Drum lassen weise Fürsten / Die Völker niemals dürsten“²⁰⁴ eine Anspielung auf die niedrigen Preise für Wein und Geflügel vor der Revolution 1848.²⁰⁵ Dieser Deutung widerspricht die von Stegmann angeführte Tatsache, dass eben diese Zeilen auf Geheiß der Zensurbehörde hin geändert werden mussten.²⁰⁶ Ursprünglich hätte Frank singen sollen:

„Wollt Einigkeit ihr Fürsten,

²⁰¹ Fritz Racek, Die Fledermaus (Johann Strauß (Sohn) Gesamtausgabe. Serie II: Bühnen- und Vokalwerke Band 3) (Doblinger / Universal Edition, Wien 1974)., 161f.

²⁰² Racek, Die Fledermaus, 92.

²⁰³ Racek, Die Fledermaus, 92f.

²⁰⁴ Racek, Die Fledermaus, 265.

²⁰⁵ Vgl. Karlheinz Rossbacher, Literatur und Liberalismus. zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien (Jugend & Volk, Wien 1992), 148f.

²⁰⁶ Vgl. Stegmann, „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“, 22.

So laßt das Volk nicht dürsten.
Es denkt bei vollen Flaschen
Nicht an die leeren Taschen!
Der beste der Vereine
Ist der Verein beim Weine.“²⁰⁷

Hieraus wurde in weiterer Folge die von Adele vorgetragene Strophe:

„Champagner schwemmt mitunter
Gar mancherlei hinunter.
Drum lassen weise Fürsten
Die Völker niemals dürsten
Stoßt an, stoßt an und huldigt im Vereine
Dem König aller Weine!“²⁰⁸

Hier wird deutlich auf das im Kapitel zu den Librettisten bereits angesprochene Verbot der Kritik am sozialen System der Habsburgermonarchie Bezug genommen. Gegen die selbe Auflage scheint auch verstoßen worden zu sein, wenn die Zensurbehörde Eisensteins Text an jener Stelle, als er der Uhr bereits beraubt ist, ändern ließ. Ursprünglich lautete der Text:

„Um mich zu überlisten,
Muß sie sehr gerieben sein,
Auch weiß sie, wie Communisten
Nicht zu scheiden Mein und Dein.“²⁰⁹

Die heutige Form zeigt sich in dieser Hinsicht weitaus weniger politisch konnotiert:

„Sie ist nicht ins Netz gegangen,
hat die Uhr mir abgefangen.
Dieser Spaß ist etwas teuer,
hab blamiert mich ungeheuer.“²¹⁰

Durch diese Änderung geht auch eine Bedeutungsebene verloren, nämlich jene der kommunistischen Auffassung vom Vermögen.

²⁰⁷ zitiert nach *Stegmann*, „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“, 22.

²⁰⁸ *Racek*, *Die Fledermaus*, 264f..

²⁰⁹ Vgl. *Stegmann*, „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“, 22.

²¹⁰ *Racek*, *Die Fledermaus*, 236f.

Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass Laubenthal alleine Strauß den Hinweis auf den Kommunismus zuschreibt. Es scheint plausibel, dass dieser die Konnotation erkannte und guthieß, dass sie seiner Kreativität entstammt kann jedoch nicht endgültig festgestellt werden, da Genée und Strauß wechselseitig auf die Arbeit des jeweils anderen Einfluss nahmen, was von allen Autoren in dieser Form angeführt wird und daher als Wahrheit ohne weiteres Anerkennung finden kann. Laubenthal stützt ihre These jedoch mit dem Verweis auf viele andere Werktitel Strauß', welche pars pro toto für ein reales Ereignis standen. Als Beispiel führt sie in diesem Zusammenhang unter anderem die ‚Explosions-Polka‘ an, welche ursprünglich ‚Explodierende Baumwollpolka‘ hieß und auf die zur Entstehungszeit durchgeführten Experimente mit Schießbaumwolle verweist.²¹¹

Als weitere Manifestation der politischen Konnotation gilt die Darstellung des Finanzcrashs des Jahres 1873. Dieser zieht sich als durchgehendes Element durch die ‚Fledermaus‘. Dies beginnt bei der Tatsache, dass die Operette die erste Produktion war, welche nach der Finanzkatastrophe wieder einen durchschlagenden Erfolg feierte, zieht sich über das Publikum, welches langsam wieder sein ehemaliges Vermögen aufbaute und in Orlofskys Ball eine liebe Erinnerung und eine Perspektive für die Zukunft sah, bis hin zu den Themen im Stück selbst. So ist ‚Die Fledermaus‘ beispielsweise das erste Stück, welches den Konsum von Alkohol als adäquates Mittel zur Bewältigung der Gegenwart und der Zukunftsängste zeigte. Auf der Bühne floss der Champagner in jenen Strömen, in denen ihn das Publikum nur zwei Jahre zuvor ebenfalls noch genossen hatte. Crittenden führt das Beispiel eines Wiener Lokales an, dessen Angaben zufolge der Champagnerkonsum im Dezember 1871 noch vierzig Flaschen pro Nacht betragen hätte, während im selben Zeitraum des Jahres 1873 der durchschnittliche Konsum zwei Flaschen betrug. Diese Veränderung von einer Selbstverständlichkeit hin zu einer Besonderheit manifestiert sich auch im Chor des zweiten Aktes²¹²:

„Alles was mit Glanz die Räume füllt,
scheint uns wie ein Traumgebild‘,
wie in einen Zauberkreis gebannt,

²¹¹ Vgl. *Laubenthal*, *Der Vampir und die Fledermaus*, 634.

²¹² Vgl. *Crittenden*, *Johann Strauss and Vienna*, 135 – 137.

ruft alles: Ha, charmant!“²¹³

Erik Adam verweist auf Ernst Bloch, welchem er sich in der These anschließt, dass das Fest bei Orlovsky das Ideal des Habsburgischen Vielvölkerstaates, wo jeder in Harmonie friedlich mit dem andern unter der Herrschaft „seiner Majestät des Champagners“ koexistiert, symbolisiert.²¹⁴

Ebenso historischen Hintergrunds ist Orlofskys Anmerkung, dass sich in seinem Heim jede Frau nach eigenem Ermessen ver- oder enthüllen könne. Diese Zeilen sind zwar teilweise in der erhaltenen Fassung wieder zu finden, von der Zensurbehörde wurden sie jedoch gestrichen. Die zweite ebenso wie die dritte Strophe von Adeles Lied „Spiel‘ ich die Unschuld vom Lande“ im dritten Akt mussten ob ihrer politischen beziehungsweise sittlichen Ablehnung seitens der Behörden geändert werden. Hier hieß es ursprünglich:

„Oder sitz ich auf dem Throne,
auf dem Haupt die gold'ne Krone,
und sag streng zum hohen Rate:
‘Sorgt, daß jedermann im Staate,
wie im Dorf so in der Stadt
stets sein Huhn im Topfe hat!
Schauet nach von Haus zu Haus
Und schreibt neue Steuern aus!“

„Spiel ich ‘ne Dame von Paris
Die Gattin eines Herrn Marquis,
Bleib ich natürlich ihm nicht treu,
Und hab‘ ‘nen Adolf nebenbei.
Wir werd’n erwischt im Schlafgemach
„Ha!“ schrei ich auf und werde schwach,
Erbebe, fall‘ in Ohnmacht auch,
Der Adolf kriegt ‘nen Schuß in Bauch.

²¹³ Racek, Die Fledermaus, 184.

²¹⁴ Vgl. Erik Adam, Brüchiges Glück. Die dunkle Seite der Operette. In: Erik Adam / Willi Rainer (Hg.), Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten (Hermagoras, Klagenfurt / Ljubljana / Wien 1997), 85.

„Verzeihung“ stammelt der Marquis,
Und sinkt vor mir auf seine Knie!
Ich lispel: „Ich verzeihe Dir!“
Und such‘ ‘nen andern Adolf mir!“²¹⁵

Ein weiterer versteckter Kritikpunkt an der zeitgenössischen Wirklichkeit ist Rossbacher zufolge die Brüderlichkeit, welche im zweiten Akt angesprochen wird. Hier wird der soziale Ausgleich, welcher nicht der Realität entsprach, gelebt. Die Zeile „[...] drum lasst uns alle ein großer Verein, von Schwestern und Brüdern sein“²¹⁶ und die anschließende, in die Erotik abgleitende kollektive Umarmung lebt diese Gleichheit vor. Das Ich und das Du verschmelzen musikalisch zum wiederholten „Duidu“, wobei diese Eintracht bereits wenig später relativiert wird, wenn die Hoffnung, dass diese Gleichheit aller für immer so bleiben möge („für die Ewigkeit / immer so wie heut“²¹⁷), durch die Endlichkeit des Zustandes relativiert wird²¹⁸ („Wenn wir morgen noch dran denken“²¹⁹).

Die nach Rossbacher soeben aufgeschlüsselte Szene mündet in einen Tanz aller Beteiligten. In der Operette ist dieser als Ballett mit fünf Teilen ausgeführt, wobei jeder Teil den Titel eines Landes trägt und die, für dieses Land charakteristischen, musikalischen Merkmale aufweist. Dass es keineswegs bedeutungslos im Gesamtpaket der ‚Fledermaus‘ war, zeigt Dieter Soverocks Hinweis darauf, dass Strauß der Meinung war, ohne eine genaue Ausführung dieses Balletts wäre die Ausgewogenheit in der gesamten Operette nicht mehr gegeben.²²⁰ Der erste Teil ist mit dem Titel ‚Spanisch‘ überschrieben, der zweite mit ‚Schottisch‘, der dritte mit ‚Russisch‘, der vierte mit ‚Böhmisch‘ und der fünfte mit ‚Ungarisch‘. Im Teil ‚Böhmisch‘, in welchem von zwei Frauenstimmen eine langsame, volksliedmäßig anmutende Polka vorgetragen wird, heißt es:

„Marianka komm, und tanz‘ me hier!
Heut‘ ist’s schon schetzko jedno, mir.
Me tanzen’s Polka alle zwei,

²¹⁵ zitiert nach *Stegmann*, „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“, 23.

²¹⁶ *Racek*, *Die Fledermaus*, 277f.

²¹⁷ ebd., 283.

²¹⁸ Vgl. *Rossbacher*, *Literatur und Liberalismus*, 150.

²¹⁹ *Racek*, *Die Fledermaus*, 283.

²²⁰ Vgl. Dieter *Soverock*, *Die Fledermaus. Operette von Johann Strauß* (Die Oper. Schriftenreihe über musikalische Bühnenwerke 15) (Robert Lienau, Berlin-Lichtenfelde 1973), 37.

wo isse Hetz, is Böhm dabei!

[...]

To je hesky musitschku

auf Trumpettel, Clarinettel,

so wie česky Musikant,

blast me in kein andre Land.

„Marianka komm, und tanz' me hier!

Heut' ist's schon schetzko jedno, mir.

Me tanzen's Polka alle zwei,

wo isse Hetz, is Böhm dabei!“²²¹

Nimmt man nun an, dass Rossbachers Theorie der versteckten Politisierung zutrifft, so lässt sich diese, auf die sozialen Aspekte angewandte These, auch auf den Nationalitätenkonflikt umlegen. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass alle selbstständigen Reiche und der beinahe gleichberechtigte Teil der Habsburgermonarchie durch reine Orchesterarrangements dargestellt werden, während nur in jenem Teil von der Stimme Gebrauch gemacht wird, welcher selbst keine Stimme besitzt. Bedenkt man hier die oben angeführten Freiheitsbestrebungen der Böhmen zur Zeit der Entstehung der Operette, so kommt man schnell zu dem Schluss, dass dieser, von den Böhmen gewünschte Ausgleich mit Österreich-Ungarn, gut geheißen wird. Dies lässt sich damit begründen, dass die beiden Aspekte, welche ein Volk innerhalb der Habsburgermonarchie zu einem solchen machen, besonders hervorgehoben werden: die Sprache, welche sich durch die mehrfache Verwendung des Tschechischen und das Abweichen von der Umgangssprache, welches sich insbesondere in der fehlerhaften Syntax zeigt, und die Kultur, welche durch die Eigentümlichkeit der Musik ein Spezifikum bekommt („So wie česky Musikant / blast me in kein andre Land!“).

Nun muss hier Stefan Schmidls Hinweis darauf, dass die Polka als solche erst im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit dem Nationalitätendiskurs aus diversen älteren Formen erschaffen wurde, miteinbezogen werden. Er führt weiter aus, dass „die semantische bzw. performative Aufladung der Polka im Rahmen der Operette Österreich-Ungarns“ ein deutlicher Hinweis auf den wiederholt geforderten Ausgleich zwischen Österreich und Böhmen ist. Darüber hinaus findet die antitschechische

²²¹ Racek, Die Fledermaus, 313 – 318.

Polarisierung, insbesondere durch die deutschnationale Fraktion, bei Schmid Erwähnung, worin er die Möglichkeit einer mehrdeutigen Lesart der Polka in der Wiener Operette sieht. Er differenziert auch zwischen der böhmischen Polka, welche keinen Auftakt hatte, und der Polka im österreichischen Verständnis, welche häufig auftaktig komponiert wurde.²²² Diese These stützt die oben angeführte Annahme auf der theoretischen Ebene, sodass sie umso plausibler erscheint. Die von Schmid angeführte Möglichkeit, eine Polka österreichisch oder böhmisch zu „hören“ kann im direkten Verhältnis auf die zitierte Stelle aus der Fledermaus umgelegt werden, sodass sich der Nationalitätenkonflikt im Lied sowohl auf literarischer, wie auch auf musikalischer Ebene manifestiert.

Auch die berühmt gewordenen Zeilen „Glücklich ist, wer vergißt, was doch nicht zu ändern ist...“ sind Grun zufolge politisch motiviert. Er schreibt hierzu:

„Geprellt, betrogen, um seinen Sparpfennig gebracht, stand der Bürger am Grabe einer Epoche, der er einmal den stolzen Namen Gründerzeit gegeben hatte, und unterirdische, finstere politische Kräfte sahen den Morgen dämmern, der ihnen zwei Menschenalter später zur Macht verhelfen sollte. In der Abgeschlossenheit des Arbeitszimmers einer Hietzinger Villa aber begann sich das Leitmotiv einer neuen Zeit zu formen [...]“²²³

Birgit Ogradnig stimmt dieser These zu. Sie bezieht den Satz auf den allgegenwärtigen Alkoholkonsum in der ‚Fledermaus‘, welcher das Vergessen zur Konsequenz hat. Die Bruderschaftsszene im Orlovsky’schen Palais zu später Stunde sieht sie noch als Steigerung dieses angestrebten Rauschgefühls²²⁴:

„Brüderlein, Brüderlein und Schwesterlein
wollen alle wir sein, stimmt mit mir ein“
Brüderlein, Brüderlein und Schwesterlein,
laßt das traute „Du“ uns schenken
für die Ewigkeit, immer so wie heut‘,
wenn wir morgen noch dran denken!“²²⁵

²²² Vgl. Stefan Schmid, „Dort ist die ganze Welt noch rotweißgrün!“. Diskurse über Kollektive, Alterität und Nation in der Operette Österreich-Ungarns (Studia Musicologica Band 52 Nummer 1 / 4. Opera and Nation. An international conference to commemorate the bicentenary of Ferenc Erkel’s Birthday) (Akadémiai Kiadó, Budapest 2011), 118.

²²³ Grun, Kulturgeschichte der Operette, 156.

²²⁴ Vgl. Birgit Ogradnig, Operettenlibretti im Vergleich. Frankreich – Österreich (Dr. Müller, Saarbrücken 2011), 51.

²²⁵ Racek, Die Fledermaus, 282f.

Ogradnig schreibt den Figuren eine „Verdrängungsmentalität“ zu, welche hier ihren Höhepunkt erreicht. Der übermäßige Alkoholkonsum wird in weiterer Folge auch als Ausrede für das Verhalten der Personen anerkannt²²⁶, wenn Rosaline am Ende des dritten Aktes singt: „Champagner hat’s verschuldet, tralalalalalala / Was wir heut erduldet, tralalalalalala!“²²⁷ Fladischer sieht bereits in Alfreds Zeilen

„Flieht auch manche Illusion,
die dir einst dein Herz erfreut,
gibt der Wein dir Tröstung schon
durch Vergessenheit.“²²⁸

eine Anspielung auf die Bankrottiers nach der Finanzkrise 1873. Die Aufforderung, alles zu vergessen, was ohnehin nicht zu ändern sei, wird in ihrer Auffassung zum Leitbild des zeitgenössischen Publikums. Die Ausrufung des Champagners zum König sieht sie in weiterer Folge als Beispiel für das Verlustig gehen aller Hemmungen durch den Alkoholkonsum. Mit einem Verweis auf Stegmanns bereits mehrfach zitiertes Werk spricht sie davon, dass hier bestehende Systeme angegriffen würden, was jedoch durch die allgemein anerkannte, durch den Alkohol herbeigeführte Hemmungslosigkeit nicht als solches angesehen würde.²²⁹ Thorsten Stegmann spricht hier von einem Grenzgang zwischen totaler Unzurechnungsfähigkeit und dem anhängig Werden des Sprichwortes: In vino veritas.²³⁰ Pierre Genée weist darauf hin, dass Alfred jene Zeilen wiederholt, wenn er an Gabriels statt verhaftet wird. Er sieht hierin eine Doppeldeutigkeit: Einerseits zeigt sich das selbstherrliche Bild der Ära Metternich, welches die Exekutive Genée zufolge auch nach dem Revolutionsjahr 1848 behielt, da sie Alfred selbstverständlich für Gabriel gehalten wird, da er die Attribute des Hausherrn trägt, andererseits bezieht er auch hier die persönlichen Schicksale rund um den Börsenkrach von 1873 mit ein. Genée geht wie selbstverständlich davon aus, dass die Anspielungen für das zeitgenössische Publikum problemlos verständlich waren.²³¹

In „Brüderlein, Brüderlein und Schwesterlein“ sieht Konstanze Fladischer die Manifestation eines Elementes, das ihrer Auffassung zufolge für die Wiener Operette

²²⁶ Vgl. Birgit Ogradnig, Operettenlibretti im Vergleich, 52.

²²⁷ Racek, Die Fledermaus, 459f.

²²⁸ ebd., 131.

²²⁹ Vgl. Fladischer, Das Fest in der Operette, 81 – 83.

²³⁰ Vgl. Stegmann, „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“, 102.

²³¹ Vgl. Genée, Richard Genée und die Wiener Operette, 48f.

typisch ist: die Verbindung von Ausgelassenheit und Vergänglichkeit. Eisenstein schiebt den Gefängnisaufenthalt zu Gunsten eines rauschenden Fest auf, das für kurze Zeit einen Idealzustand herstellte, in welchem jedoch Falke, gerade als sich die Ballnacht dem Höhepunkt nähert, auf die Endlichkeit dieses Vergnügens hinweist.²³² Hier sei an die bereits ausgeführte Bedeutung des Alkohols in der Champagnerpolka erinnert.

Verena Keil-Budischowsky führt an, dass im Allgemeinen keine Operette den Zeitgeist und die Lebensbedingungen ihrer Entstehungszeit in einem ähnlichen Maße widerspiegeln wie die ‚Fledermaus‘. Sie schließt ihre These mit der Annahme, dass Johann Strauß‘ mit der Fledermaus einen kleinen Teil dieser untergegangenen Gesellschaft konserviert hat.²³³

Annegrit Laubenthal spricht explizit an, dass neben dem Libretto der ‚Fledermaus‘ insbesondere die Musik die untergründigen Vorgänge jener Gesellschaft spiegelt, welche Strauß für die Ewigkeit konserviert hat. Als Beispiel nennt sie die, in einer flotten Polka wiedergegebene, Abschiedsszene im ersten Akt. Dem inhaltlich melancholischen „Oh je, oh je, wie rührt mich dies“ wird die eben angesprochene Polka zugrunde gelegt. Rosalinde gibt vor, einsam zu sein, freut sich aber im Grunde auf ein Wiedersehen mit ihrem ehemaligen Liebhaber Alfred, Adele scheint ihre kranke Tante pflegen zu müssen, tanzt aber geistig schon am Ball des Prinzen, während Gabriel, welcher im Geiste ebenfalls schon auf dem Ball ist, vorgibt, untröstlich über seinen Gefängnisaufenthalt zu sein. Laubenthal sieht darin, in Kombination mit dem pathetischen Orchesterklang, eine Manifestation für die Instabilität des bürgerlichen Haushalts und der damit verbundenen gesamten Gesellschaft der Kleinstadt, in der jeder den anderen betrügt. Sie treibt diese Behauptung an die Spitze, wenn sie in diesem Zusammenhang den Csárdás und den ungarischen Akzent der mysteriösen Gräfin als falsche, betrügerische Nationalität und Muttersprache deklariert.²³⁴

²³² Vgl. *Fladischer*, Das Fest in der Operette, 107f.

²³³ Vgl. *Keil-Budischowsky*, Die Theater Wiens, 201.

²³⁴ Vgl. *Laubenthal*, Der Vampir und die Fledermaus, 624.

5.2. Johann Strauß‘ ‚Der Zigeunerbaron‘

Die Handlung spielt zur Zeit des Erbfolgekrieses im Temeswarer Banat. Ottokar sucht erneut vergebens einen sagenhaften Schatz, welchen er benötigt, um Arsena, die Tochter des reichen Schweinezüchters Zsupán, heiraten zu können. Die ebenfalls anwesenden „Zigeuner“ verlachen ihn jedoch. Als Sandor Barinkay nach langer Abwesenheit in das Land seiner Väter heimkehrt, will er jedoch ebenfalls Arsena heiraten. Deren Vater Zsupán antwortet jedoch, dass er zumindest Baron sein müsse, um sie zu bekommen. Die „Zigeuner“ erkennen ihn sofort an und machen ihn zu ihrem Baron. In der Nacht beobachtet Barinkay die Liebesschwüre zwischen Arsena und Ottokar. Als er erneut abgelehnt wird, nimmt er das „Zigeunermädchen“ Saffi zur Frau. Hier tritt Conte Carnero, der gestrenge Sittenkommissär, auf und beanstandet die unorthodoxe Hochzeitszeremonie. Wie es Czipra, Saffis Ziehmutter, vorhergesagt hatte, hat Barinkay nach der Hochzeitsnacht einen riesigen Goldschatz gefunden. Als Saffi erneut beleidigt wird, enthüllt Czipra deren Identität als Tochter des letzten Paschas, was sie als Adelige ausweist. Über diesen Standesunterschied erbost, lässt sich neben Zsupán, Ottokar und der gesamten „Zigeunerschar“ nun auch Barinkay von Homonay für den Krieg in Spanien anwerben. Der dritte Akt spielt in Wien, als die siegreichen Heere einziehen. Barinkay hat an Ottokars Seite gekämpft und verhilft ihm nun zu seinem Glück mit Arsena. Die „Zigeuner“ werden auf einem Landstreifen Barinkays sesshaft und er heiratet, nachdem er aufgrund seiner Leistungen im Krieg in den Adelsstand erhoben wurde, Saffi.²³⁵

Falvy und viele andere führen an, dass die Operette ‚Der Zigeunerbaron‘ auf dem Kurzroman ‚Saffi‘ von Mór Jókai basiert, welcher als Fortsetzungsroman in der Zeitung ‚Székely Nemzet‘, was zu Deutsch „Szekler Nation“ bedeutet, publiziert wurde. Der erste Teil wurde dabei am 21. Jänner 1883 veröffentlicht.²³⁶ Markian Prokopovych ist

²³⁵ Vgl. Alexander *Dick*, Der Zigeunerbaron. In: Carl *Dalhaus* (Hg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper-Operette-Musical-Ballett. Band 6. Werke Spontini – Zumsteeg (Piper, München / Zürich 1997), 67 – 79.

²³⁶ Vgl. Zoltan *Falvy*, Jókai und Strauss: Der Zigeunerbaron. In: Monika *Fink*, Walter *Pass* (Hg.), *Straussiana* 1999. Studien zu Leben, Werk und Wirkung von Johann Strauss (Sohn). Band 1. Internationaler Kongress anlässlich der 100. Wiederkehr des Todestages von Johann Strauss (Sohn), veranstaltet von der Johann Strauß-Gesellschaft Wien und den Instituten für Musik- und Theaterwissenschaft der Universität Wien. (Musik in Theorie, Geschichte und Ästhetik. Publikationen zur neueren Musikgeschichte des Institutes für Musikwissenschaft der Universität Wien und des Institutum Musices Feldkirchense Band 2) (Hans Schneider, Tutzing 2001), 86.

hingegen der Meinung, dass die Vorlage zwar von Jókai stammt, dass jedoch ein Roman mit dem Titel ‚A cigánybáró‘ die Vorlage sei.²³⁷

Magdolna Orosz und Gabriella Rácz weisen explizit darauf hin, dass bereits in der Novelle auf die ethnische Pluralität des Temeser Banats, in welchem die Handlung spielt, hingewiesen wird.²³⁸

Dass Strauß den Grundgedanken Jókais befürwortete, zeigt sich im Brief Adele Strauß‘, welchen sie im Auftrag des Komponisten an den ungarischen Autor des Romanes schrieb:

„Wir haben Ihr Manuskript aufmerksam studiert und mein Mann beauftrage mich, Ihnen mitzuteilen: Ihre poetischen Gestalten können ihn inspirieren, doch bitte er Sie, zusammen mit zu unserem Freund Schnitzer zu kommen, der sich eben in Pesth aufhält. Vieles hängt davon ab, inwieweit Schnitzer dazu im Stande sein wird, Ihre wunderbaren Grundgedanken auszuarbeiten.“²³⁹

Falvy weist darauf hin, dass in dieser Phase der Entstehung noch eine Oper anstelle einer Operette angedacht war. Letztere ergab sich erst aus der konkreten Ausgestaltung des Personals durch den Librettisten. Dieser fügte auch die Figur des Carnero ein, welche in Jókais Roman nicht vorhanden ist.²⁴⁰

Wilhelm Deutschmann spricht an, dass sich Strauß zu Beginn gegen das Sittenkommisionscouplet sträubte, da er die Auffassung vertrat, es wäre zu anstößig.²⁴¹

Die Tatsache, dass die literarische Vorlage für den ‚Zigeunerbaron‘ vom ungarischen Literaten Mór Jókai stammte, kann als Grundlage dafür angenommen werden, dass ein Ungar als Sympathien weckender Protagonist auftrat und nicht als bloße Nebenfigur. Dieses Faktum, in Kombination mit der Tatsache, dass der Csárdás eine bedeutende Rolle innehatte, führte dazu, dass der ‚Zigeunerbaron‘ lange als die einzige ungarische Operette angesehen wurde. Dem wurde jedoch entgegengehalten, dass die Musik von einem Österreicher und nicht von einem Ungarn geschrieben

²³⁷ Vgl. *Prokopovch*, In the Public Eye, 200.

²³⁸ Vgl. *Orosz / Rácz*, „Alles gelungen“, 173.

²³⁹ zitiert nach *Falvy*, Jókai und Strauss, 88.

²⁴⁰ Vgl. *Falvy*, Jókai und Strauss, 88.

²⁴¹ Vgl. Wilhelm *Deutschmann*, Der Meister der Operette und seine Stars. In: Otto *Brusatti*, Johann Strauß. Unter Donner und Blitz. Begleitbuch und Katalog zur 251. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien. Karlsplatz. 6. Mai – 26. September 1999 (Museen d. Stadt Wien / MA 10, Wien 1999), 277.

worden war.²⁴² An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass Jókai selbst in der Vergangenheit politisch aktiv gewesen war: Er hatte sich an den Aufständen 1848 beteiligt.²⁴³

Eberhard Würzl geht von der Existenz einer Urfassung des ‚Zigeunerbaron‘ aus, welche sich nicht mit dem Libretto, das der Zensurbehörde vorgelegt wurde, deckt. Dieses existiert jedoch nicht mehr.²⁴⁴

Wie bereits in einem vorangegangenen Kapitel erwähnt, vertritt Moritz Csáky die These, dass die Operette eine völkerverbindende Aufgabe übernehmen kann. Er nennt in diesem Zusammenhang den ‚Zigeunerbaron‘ als Beispiel für einen Versuch der Versöhnung zwischen den beiden Teilen der Doppelmonarchie²⁴⁵, führt jedoch nicht näher an, inwiefern diese Operette hierfür besonders repräsentativ ist. Barbara Staudinger widerspricht Csáky mit ihrer Annahme, dass der ‚Zigeunerbaron‘ das Nationalitätenproblem indirekt thematisiert, indem es kaschiert wird, wodurch „eine „rückwärtsgewandte Utopie“ auf die Bühne gestellt wird. So sollten etwa die auftretenden Husaren von den ausbleibenden Erfolgen der Habsburgermonarchie auf dem Schlachtfeld ablenken.²⁴⁶

5.2.1. „Zigeuner“ und Ungarn

Über die eben angeführten Ausführungen hinaus wird auch ein Spannungsverhältnis zwischen den Ungarn und den „Zigeuner“ dargestellt, welche, wie oben bereits ausgeführt wurde, als eigenständige Nation zu sehen sind. Bedeutend ist jedoch, wie Stephanie Großmann anführt, dass beide Parteien als defizitär beschrieben werden: Zsupán wird als Symbolfigur für die Ungarn eingesetzt und ob seiner nicht gerechtfertigten Expansionsmaßnahmen als wenig bescheiden und mit einem Mangel an Integrität dargestellt. Von den „Zigeuner“ wird hingegen ein Bild gezeichnet, das

²⁴² Vgl. Ildikó Nagy, Vom Volksstück bis zur „nationalen“ Operette. In: Richard G. Plaschka / Horst Haselsteiner / Anna M. Drabek, Mitteleuropa – Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Beiträge aus österreichischer und ungarischer Sicht. Im Auftrag des Komitees „Österreich und Ungarn“ der Historischen Kommission (Zentraleuropa-Studien 4) (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1997), 137.

²⁴³ Vgl. Monika Fleischmann, „Zigeuner“ in der Operette (unveröffentl. Diplomarbeit, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften, Wien 2004), 56.

²⁴⁴ Vgl. Eberhard Würzl, Der „Zigeunerbaron“ – ein merkwürdiger Jubilar (Österreichische Musikzeitschrift Band 41 Heft 1, Jänner 1986), 8.

²⁴⁵ Vgl. Csáky, Gesamtregion und Musik, 126.

²⁴⁶ Vgl. Staudinger, Salon Austria, 117.

von fehlender Sittsamkeit geprägt ist. Diese von ihr konstatierte Sittenlosigkeit sieht sie in der weder gesetzlich noch klerikal abgesegneten Trauung von Saffi und Sandor.²⁴⁷ Diese Thesen kann jedoch entkräftet werden, da, wie im Kapitel über die Lage der „Zigeuner“ in der Späten Habsburgermonarchie erläutert wurde, eine rechtlich gültige Ehe zwischen zwei „Zigeuner“ gegen das Gesetz gewesen wäre, da ein diesbezügliches Verbot existierte. In diesem Zusammenhang sei auf eine weitere Ungenauigkeit in Großmanns Ausführungen hingewiesen: In der Ernennung Barinkays zum Woiwoden der „Zigeuner“ sieht sie eine weitere Hinwendung des ungarischen Grundbesitzers mit „Personenanteilen des Zigeunerhaften“, als welcher er auftritt, hin zum „Zigeuner“.²⁴⁸ Diese Theorie ist zwar auf einer persönlichen Ebene Barinkays zulässig, ist jedoch in rechtlicher Hinsicht nicht haltbar, da der Woiwode nicht von den „Zigeunern“ selbst, sondern vom Palatin von Ungarn ernannt werden musste. An dieser Stelle könnte der Einwand folgen, dass Saffi die Tochter des letzten Paschas in Ungarn war. Unter dem Begriff Wojwode ist der Fürst von Siebenbürgen zu verstehen, der gemeinsam mit dem Palatin, dem Stellvertreter, und dem Banur, dem Statthalter des Königs, den Königlichen Rat bildete. Diese Institution wurde von König Stephan im 12. Jahrhundert ins Leben gerufen.²⁴⁹ Auch als Tochter des letzten Paschas hätte Saffi daher nicht den Rechtstitels besessen, um Barinkay zum Woiwoden der „Zigeuner“ ernennen zu können, das Kollektiv der „Zigeuner“ hätte dies ohnehin auf der Grundlage eines gültigen Rechtstitels in keinem Fall vermocht. Albert Gier führt an, dass in dieser Operette, welche Sympathien für das ungarische Volk wecken soll und für einen respektvollen Umgang mit den „Zigeunern“ wirbt, die Hauptperson von Beginn an weder der einen noch der anderen Gruppe per se zuzuordnen ist. Barinkay ist im eigentlichen Sinne kein Ungar, da er das Land in seiner frühesten Kindheit verlassen hat, er ist aber noch weniger ein „Zigeuner“, da er erst zu einem wird, als diese ihn in ihrem Kreis aufnehmen. Aufgrund des Ausbleibens einer Zuordnung zu einer dieser beiden Gruppen, schlussfolgert Gier, dass sich wohl am ehesten die Großstädter Wiens in der weltmännischen Figur des Barinkay wiedererkannten.²⁵⁰

²⁴⁷ Vgl. *Großmann*, Das Ungarnbild, 222 – 224.

²⁴⁸ Vgl. ebd., 222f.

²⁴⁹ Vgl. Paul *Lendvai*, Die Ungarn. Ein Jahrtausend Sieger in Niederlagen (C. Bertelsmann, München 199), 54.

²⁵⁰ Vgl. Albert *Gier*, „Dein Romeo kommt“, oder: Kann wer nach allen Seiten offen ist, noch ganz dicht sein?. Österreichische, ungarische und ‚Zigeuner‘-Identität im Zigeunerbaron. In: Peter *Csobádi*, Gernot *Gruber*, Jürgen *Kühnel*, Ulrich *Müller*, Oswald *Panagl*, Franz Viktor *Spechtler* (Hg.), Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums

Im Hinblick auf Saffis Verbindung zum Osmanischen Herrschaftssystem, kann eine Verbindung zur klischeebehafteten „Zigeunermusik“ hergestellt werden, in welcher der Exotismus eines der zentralen Elemente ist. Dieses stammt, Glanz zufolge, daher, dass die „Zigeuner“ auch bei den Türken als Musikanten engagiert gewesen waren und aus deren Musik einige Aspekte übernommen hatten. In diesem Zusammenhang weist Glanz auch auf die häufig zu findende Gleichsetzung von „Zigeunermusik“ und ungarischer Musik hin. Da Saffi die Tochter des letzten Paschas ist, vereint sie das „Zigeunerische“ und das Türkische in sich. Beide Elemente werden als exotisch wahrgenommen. Glanz weist darauf hin, dass der Türke bereits im 18. Jahrhundert mit dem Attribut „janusköpfig“ bedacht wurde. Mit eben diesem Stigma sehen sich im ‚Zigeunerbaron‘ auch die „Zigeuner“ konfrontiert, was in Saffis Lied deutlich wird. Sie werden mit den negativen Eigenschaften, welche ihr Bild in der öffentlichen Meinung des 19. Jahrhunderts prägen, ebenso charakterisiert wie durch die positiven Eigenschaften, welche ihnen durch ihre Romantisierung zugeordnet wurden:²⁵¹

So elend und so treu ist keiner
Auf Erden, wie der Zigeuner:
O habet Acht –
Habet Acht –
Vor den Kindern der Nacht!
Wo Zigeuner Ihr nur hört,
Wo Zigeunerinnen sind,
Mann – gib Acht auf dein Pferd!
Weib – gib Acht auf dein Kind!
Dschingrah – [...]
Die Zigeuner sind da! –
Flieh‘ wie du kannst
Und fürchte den Zigeuner!
Wo er erscheint,
Ist er ein grimmer Feind!²⁵²

2001. (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 54 Band II) (Mueller—Speiser, Anif / Salzburg 2003), 847.

²⁵¹ Vgl. Glanz, Das Bild Südosteuropas in der Wiener Operette, 146 – 149.

²⁵² Ignatz Schnitzer, Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Acten. Nach einer Grundidee M. Jókai's von I. Schnitzer. Musik von Johann Strauß (Cranz / Spina, Hamburg / Wien 1885), 15f.

Hinsichtlich des Verhältnisses zwischen den Ungarn und den „Zigeuner“ muss jedoch, Jan Christoph Jonas Liefhold folgend, angemerkt werden, dass sich die Ungarn häufig mit als „zigeunerisch“ charakterisierten Melodien identifizierten. Er führt die Merkmale des „Zigeunerischen“ genau aus und kommt in weiterer Folge zum Schluss, dass in der Operette ausschließlich der Stereotyp eines „Zigeuners“ dargestellt wird. Daraus schließt er, dass durch die Popularität, welcher sich die Operette zu ihrer Entstehungszeit erfreute, eben jene stereotypen, nicht reflektierten Vorurteile noch verstärkt wurden. Liefhold weist jedoch darauf hin, dass die Stellung des „Zigeuners“ als Musiker im Dienste seines zumeist ungarischen Herren durchaus einen realen Hintergrund hatte: Die „Zigeuner“ waren zwar Leibeigene des Grundherrn, sie genossen als Musiker jedoch ein nicht geringzuschätzendes Ansehen. Hier ist jedoch festzuhalten, dass sie genau das spielten, was ihr Auftraggeber hören wollte. Dem Irrtum, die als „zigeunerisch“ angesehene Musik wäre tatsächlich jene der Volksgruppe, darf nicht erliegen werden.²⁵³

5.2.2. Politische Aspekte

Auch im ‚Zigeunerbaron‘ manifestiert sich die Politik der zeitgenössischen Gegenwart auf mannigfaltige Weise.

Für den bewussten Einsatz der „Zigeuner“ als Charaktere im Stück spricht auch die Tatsache, dass Mór Jókai, der die Novelle schrieb, auf der die Operette basiert, sich stark mit dem „Zigeunertum“ beschäftigte. Dies lässt sich aus den diesbezüglichen Büchern schließen, die Teil der persönlichen Bibliothek des Autors waren, welcher seine Stoffe häufig aus Volkserzählungen gewann und diese anschließend in eine Fantasiewelt entrückte. Der ‚Zigeunerbaron‘ stellt hier keine Ausnahme dar, da die Welt der „Zigeuner“ romantisiert und idealisiert wird, was jedoch ebenfalls ein typisches Element in Jókais Schaffen ist. Ort und Zeit der Handlung, Südungarn im Jahr 1742, sind in Operette und Roman ident. Zoltan Falvy sieht die Wahl eben jenes historischen Ereignisses als keinesfalls zufällig, sondern als gezielten Akt der Politisierung an. Dies verbindet er mit Elementen aus der Biografie Jókais, welcher die

²⁵³ Vgl. Jan Christoph Jonas Liefhold, „So elend und so treu...“. Die Konstruktion und Funktion eines Zigeunertyps und dessen Erscheinungsbild in der Wiener Operette (1885 – 1938) im soziologischen Kontext der Entstehung stereotypischer Fremdbilder (unveröffentl. Diplomarbeit, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Wien 2014), 64 – 74.

Revolution 1848 derart glühend unterstützt hatte, dass er zum engsten Freundeskreis Sándor Petöfis gezählt hatte und nach dem Scheitern der Revolution dazu gezwungen war, sich bis zu seiner Begnadigung zu verstecken. Später unterstützte er den Ausgleich mit dem selben Enthusiasmus mit dem er zuvor die Revolution unterstütz hatte. Er setzte seine politische Karriere als Abgeordneter fort. Die positive Einstellung zur Doppelmonarchie schlug sich auch in seinen Werken nieder, im ‚Zigeunerbaron‘ namentlich in der Wahl des zugrunde liegenden historischen Ereignisses. Jókai wählte eine Zeit, in der Ungarn und Österreich einander in Freundschaft zugetan waren und nebeneinander kämpften. Darin, dass Jókai Johann Strauß den Text zur Vertonung anbot, sieht Falvy einen geschickten Politakt, der als Akt der Freundschaft aufgefasst werden sollte. Er verweist des Weiteren darauf, dass ‚Der Zigeunerbaron‘ in einer ungarischen Musikgeschichte als „Operette des Ausgleichs“ bezeichnet wird, da sie diesen Freundschaftscharakter besonders hervorstreicht. Falvy betont auch in weiterer Folge mit Nachdruck, dass die Politik des Ausgleiches in einzelnen Elementen des „Stücks“ deutlich wiederzufinden sei.²⁵⁴

An dieser Stelle sei auf eine unklare Formulierung Falvys hingewiesen, da er vom Roman ‚Saffi‘ spricht, sich jedoch des Begriffes „Stück“ bedient. Da ein Roman per definitionem kein Stück im Sinne eines Theaterstückes ist, liegt die Erklärung nahe, dass er sich auf den ‚Zigeunerbaron‘ bezieht. Dies scheint auf der Grundlage der Tatsache, dass sich die Romanvorlage und das Libretto inhaltlich stark zu ähneln scheinen, plausibel zu sein. Ein exakter Vergleich zwischen den beiden Texten konnte an dieser Stelle jedoch aufgrund mangelnder Sprachkenntnis des Ungarischen nicht durchgeführt werden. Dem muss allerdings hintangestellt werden, dass auch Strauß das ungarische Original nicht kannte, während es der Librettist, der ungarischstämmige Journalist Ignatz Schnitzer, vermochte, das Original zu lesen.²⁵⁵

Natascha Ursuliak verweist in ihrer Diplomarbeit darauf, dass der ‚Zigeunerbaron‘ seit seiner Entstehung einen Wandel durchgemacht hätte, wobei sie die Tatsache, dass die literarische Vorlage für Ungarn und das Libretto der Operette für Österreicher verfasst wurde, als bedeutendsten Wandel sieht.²⁵⁶ Nähere Ausführungen

²⁵⁴ Vgl. Falvy, Jókai und Strauss, 85 – 87.

²⁵⁵ Vgl. ebd., 88.

²⁵⁶ Vgl. Natascha Ursuliak, Das Bild der Operette in der heutigen Zeit. Hat die Operette eine Zukunft? Gezeigt und diskutiert am Beispiel von David Aldens Zigeunerbaron an der Volksoper Wien (unveröffentl. Diplomarbeit, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften, Wien 2002), 48.

unterbleiben jedoch ebenso wie eine eindeutige Bezugnahme auf die Operette oder die literarische Vorlage. Dieser grundsätzlich ansprechende Ansatz wird durch die eben schemenhaft skizzierte Ungenauigkeit relativiert und kann daher nicht über die wissenschaftliche Schwelle eines bloßen Seitenhiebes hinaustreten. Ein Schließen dieser Lücke ist auch hier nicht möglich, da der Vergleich der literarischen Vorlage und des Operettenlibrettos die Kenntnis des Ungarischen voraussetzen würde.

Der historische Ausspruch „vitam et sanguinem“, welcher von den Ungarn benutzt wurde, als sie, Seite an Seite mit den Österreichern, für Maria Theresia im Erbfolgekrieg kämpften²⁵⁷, wird vom Librettisten in Homonays Lied als Grundtenor erkennbar:

„Her die Hand, es muß ja sein -
Lass dein Liebchen fahren -
Trinkt mit uns vom Werberwein,
Komm' zu den Hussaren -
Hier der Csako - her den Hut -
Zieh' mit unser'n Schaaren!
Dass dein Säbel Wunder thut,
Ha, der Feind soll es erfahren!
[...]
Bruder komm zum Militär,
Laß von uns Dich werben -
Komm, es muss das Ungarheer
Siegen oder sterben!
Lieber möge unser Blut
Seine Erde färben,
Eh' die Hand im Kampfe ruht,
Die uns den Feind soll verderben²⁵⁸

Volker Klotz führt an, dass der ‚Zigeunerbaron‘ den überholten Ordnungen in der Gesellschaft und im privaten Bereich huldige. Der Wein nimmt die Rolle dessen ein, was die Männer zum Dienst am Vaterland verpflichtet. Jeder Mann schlägt ein, sei es

²⁵⁷ Vgl. *Falvy*, Jókai und Strauss, 86.

²⁵⁸ *Schnitzer*, Der Zigeunerbaron, 42f.

der heldenhafte Barinkay, der hinterhältige Zsupán oder die „Zigeunermänner“, welche ebenfalls ihre Freiheit aufgeben. Diese Stelle weist, ebenso wie der übrige ‚Zigeunerbaron‘ auf Offenbachs Operette ‚Die Großherzogin von Gerolstein‘ hin. Die darin verhöhten Zustände, welche dergestalt gezeigt werden, als eine unverheiratete Frau an der Spitze eines Staates steht und in jemanden aus einer niedrigeren Schicht verliebt ist, werden bestätigt. Dies sieht er als Beweis für die fehlende inhaltliche Qualität der Operette. Er wirft Strauß vor „hier einer gottes- und kaisernadentümlichen Welt“ aufzuspielen und den bei Offenbach deutlichen Schwung hin zur Anarchie zu untergraben, wenn er „klangfroh ihre gängigen patriotisch-patriarchisch-paternalistischen Werte besingt.“²⁵⁹ In weiterer Folge weist er darauf hin, dass der ‚Zigeunerbaron‘ stark von den zeitgenössischen politischen Ereignissen geprägt ist. Die Operette feiert, Klotz zufolge, die Zusammengehörigkeit der Monarchie, welche 1848 angefochten und 1867 durch die Krönung Franz Josephs in Budapest erneut hergestellt wurde. Namentlich wird hier auf die glorreiche Historie des Reiches verwiesen. Diese Einheit aller wird nicht zuletzt dadurch deutlich, dass auch die „Zigeuner“, die in der Realität am Rande der Gesellschaft lebten, sich dem Husarenregiment anschließen und den Erbfolgekrieg der Habsburger im fernen Spanien unterstützen.²⁶⁰ So abwertend Klotz den ‚Zigeunerbaron‘ und viele andere Teile des Schaffens der Wiener Operette auch beschreibt, so räumt er ihm doch ein, dass der Inhalt nationalpolitische Themen berührt. Dies geschieht jedoch nur in einem Nebensatz, wenn er den, seiner Meinung nach nun doch politischen, ‚Zigeunerbaron‘ dem seiner Ansicht zufolge völlig unpolitischen ‚Bettelstudent‘ Millöckers gegenüberstellt, welcher mit der Politiklosigkeit „ein Grundprinzip der Offenbachiade“ übernimmt.²⁶¹

Das Werberlied an sich findet seine Vorlage in einem Lied, das zur Zeit des Freiheitskampfes sehr beliebt war:

„Huszár gyerek, huszár gyerek szereti a táncot,
Az oldalán, az oldalán csörgeti a kardot.
Ha csörgeti, hadd csörgesse, pengjen sarkantyúja:
Kossuth Lajos verbunkja a muzsikáltatója.“²⁶²

²⁵⁹ Vgl. Klotz, Operette. Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst, 36f.

²⁶⁰ Vgl. ebd., 39f.

²⁶¹ Vgl. ebd., 537.

²⁶² zitiert nach Orosz / Rácz, „Alles gelungen“, 180.

Auf dieses spezielle Lied sind auch die punktierte Melodie und die übermäßigen Sekundschriffe zurückzuführen. Im Umfeld des Werberliedes wird auch auf die Erkenntnis bekannter Musikforscher wie Bartók verwiesen, denen zufolge die Werberlieder rhythmisch auf die Tänze der Schweinehirten, die sogenannten „Verbunkos“, welche dem Schema 1 – 4, 1 – 4, 1 – 4, 1 – 2 folgen, zurückgehen.²⁶³

Oswald Panagl weist darauf hin, dass die 1881 erfolgte Öffnung der Handelsgrenze zwischen Österreich und Ungarn nach dem Ausgleich zu einem florierenden Geschäft führte, wobei aus Österreich Industrieprodukte nach Ungarn verkauft wurden, während vice versa hauptsächlich Agrarprodukte wie Gänse, Schweine oder Paprika verkauft wurden.²⁶⁴ Diese wirtschaftliche Bedeutung wurde in der Erstfassung des Librettos des ‚Zigeunerbaron‘ aufgenommen, wenn Zsupán singt:

„Das Fleisch [der Schweine, Anm. E.G.] fürwahr ist wunderbar
zu Braten und zu Würsten,
schmeckt akkurat so delikats den Völkern und den Fürsten.“²⁶⁵

Die eben angesprochene Haupthandelsware wird im ‚Zigeunerbaron‘ von Zsupán dergestalt besungen, dass das Fleisch seiner Schweine dem Plural „Völkern“ schmecken würde und nicht bloß den Ungarn oder gar ihm selbst.

Nur wenige Zeilen zuvor heißt es in der ersten Fassung des Textbuches:

„Die Borsten verschiedentlich benützt unser Fleiß,
indem er säuberlich sie zu fügen weiß.
Da frißt sich ganz dick dabei die Bürstenbinderei.
Doch trinken sie nicht minder:
Es sind halt Bürstenbinder!
Gießen gern dahinter:
Es sind halt Bürstenbinder!“²⁶⁶

Oben wurde bereits erwähnt, dass die „Zigeuner“ häufig bestimmten Berufen nachgingen, wobei die Bürstenbinderei eine dieser Tätigkeiten war. Zsupán spielt also indirekt darauf an, dass die „Zigeuner“ nur durch die Borsten seiner Schweine zu

²⁶³ Vgl. *Orosz / Rácz*, „Alles gelungen“, 180f.

²⁶⁴ Vgl. *Panagl*, Identitätskrisen auf der Operettenbühne, 831.

²⁶⁵ Michael *Rot* (Hg.), Neue Johann Strauss Gesamtausgabe. Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten. Text: Ignatz Schnitzer. nach der Novelle „Saffi“ von Mór Jókai. RV 511A/B/C. Kritische Gesamtausgabe (Strauss Edition Wien (Verlagsgruppe Hermann), Wien 2006)., 115f.

²⁶⁶ Vgl. ebd., 111 – 113.

Reichtum kommen würden. Darüber hinaus wirft er den Bürstenbindern und damit den „Zigeunern“ Alkoholismus vor. Da das Adverb `halt´ in der österreichischen Standardvarietät des Deutschen dem Wort `eben´ gleichgesetzt wird, kommt das Vorurteil, jeder Bürstenbinder sei dem Essen und dem Alkohol in übertriebenem Maße zugeneigt, zum Ausdruck. Da nun die „Zigeuner“ häufig als Bürstenbinder arbeiteten, werden sie im ‚Zigeunerbaron‘ indirekt als fress- und alkoholsüchtig diffamiert.

Im ‚Zigeunerbaron‘ stehen einander diverse Figurentypen gegenüber. In einem vorangegangenen Kapitel wurde bereits Robert Dresslers These von der Existenz der „Outsider“ übernommen. In der Erklärung dieser Systematisierung nennt er den ‚Zigeunerbaron‘ als Beispiel dafür, dass das, als schlecht zu bewertende, Verhalten der Bürger durch deren Opposition zu einem Outsider noch verstärkt wird. Namentlich nennt er hier die Gier Zsupáns sowie Arsenas Arroganz, welche der idealisierten Schlichtheit des „Zigeunerlebens“ und Saffis Bescheidenheit diametral entgegenstehen. In diesem Zusammenhang weist er auch auf die, in der Operette häufig nicht thematisierte, realhistorische Lage der „Zigeuner“ hin, deren Leben von Verfolgung und Armut geprägt war. Hier räumt Dressler dem ‚Zigeunerbaron‘ jedoch eine Sonderstellung ein, da die Realität, wenn auch verzerrt, trotzdem dargestellt wird: Die „Zigeuner“ und Barinkay geraten am Ende des ersten Aktes beinahe in eine körperliche Auseinandersetzung mit Zsupáns Leuten und Conte Carnero beklagt sich in weiterer Folge bei Homonay über die Zigeuner. Dieser löst den Konflikt jedoch ganz im Stil einer Operette, indem er für die von Dressler so benannten Outsider Partei ergreift und sie dadurch für die Leistung des Kriegsdienstes in Spanien gewinnt.²⁶⁷

In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass die Figur des Zsupán ursprünglich als Nebenrolle konzipiert war. Die Popularität erreichte sie nur durch das kraftvolle Spiel Alexander Girardis, welcher einer der bekanntesten Schauspieler seiner Zeit war. Falvy merkt an dieser Stelle an, dass er sogar am Entstehungsprozess des ‚Zigeunerbarones‘ beteiligt gewesen wäre. Er sprach die Rolle mit einem ungarischen Akzent, was dazu führte, dass dies von den Kritikern als Darstellung eines „ungehobelten Ungarn in Wien“ aufgefasst wurde. Später wurde die Operette von Dezsö Magyari ins Ungarische übersetzt, wobei die Rolle nun mit deutschem Sprachkolorit gespielt wurde, sodass er nicht mehr als Sinnbild eines Ungarn vom Lande, sondern als jenes eines „Mannes aus der Stadt“ aufgefasst wurde. Der erste

²⁶⁷ Vgl. Dressler, Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft, 315f.

Schauspieler, welcher die Rolle verkörperte, Girardis ungarisches Pendant namens Németh, sprach sie jedoch mit einem serbischen Akzent, sodass die Rezension im ‚Lloyd‘ den Zsupán als Repräsentant einer mehrsprachigen Kultur und mehrerer Nationalitäten, also als Mann, der aus vielen verschiedenen Nationen bestehenden Monarchie, sah.²⁶⁸ An dieser Stelle ist, András Batta folgend, hervorzuheben, dass sowohl die Österreicher, als auch die Ungarn dachten, über einen durchschnittlichen Bürger des jeweils anderen Landes zu lachen, wenn sie Zsupán auf der Bühne sahen, da es beiden Nationen widerstrebt, sich selbst in ihm wiederzuerkennen. Er verweist hier auf eine Kritik in der Zeitung ‚Fővárosi Lapik‘, zu Deutsch ‚Blätter des Handels‘, worin davon gesprochen wird, dass der Text seine Komik über weite Strecken eingebüßt hätte, da der ungarische Akzent des Zsupán nicht übersetzbar sei, sodass er als Bosniake dargestellt wurde, der mit einem deutschen Akzent sprach.²⁶⁹

Zsupán selbst stellt jedoch auch ein Politikum dar. Albert Reiterer führt an, dass die Bauern beim Aufbau einer neuen Nation instrumentalisiert wurden, da ihre Aufgabe darin bestand, „für die Nation und ihren Staat den Raum in Besitz zu nehmen“.²⁷⁰ Legt man diese These an den Inhalt des ‚Zigeunerbaron‘ an, so wird die geplante Erweiterung der Ländereien Zsupáns, die auf den ersten Blick rein eigennützig motiviert zu sein scheint, plötzlich zum patriotischen Akt für die neue Nation Ungarn, welche durch den Ausgleich entstanden war.

Die Figur des Zsupán wurde, Crittenden zufolge, von Girardi so angelegt, dass das Image des stereotypischen ungarischen Juden sichtbar wurde. Fotos der Zeit zeigen ihn mit einem hervorstehenden, runden Bauch, über dem eine breite, ausgefranzte Masche zu sehen war, dicken, dunklen Augenbrauen, dicken, lockigen Haaren, einem Schnurrbart und krummen, nach außenstehenden Beinen. Ebenso wird der typisch jüdische Körper auch in Studien verstanden, welche die Zeitgenossen als wissenschaftlich ansahen.²⁷¹

Klotz sieht im nicht klerikal anerkannten Ehebund zwischen Saffi und Barinky zwar grundsätzlich ein Aufbegehren gegen die Zwänge der Gesellschaft, degradiert das Duett jedoch aufgrund der „angepassten“ Musik sofort wieder. Die erwähnten

²⁶⁸ Vgl. *Falvy*, Jókai und Strauss, 89.

²⁶⁹ Vgl. *Batta*, Der Fremde als komische Figur, 821f.

²⁷⁰ Vgl. *Reiterer*, Die unvermeidbare Nation, 235.

²⁷¹ Vgl. *Crittenden*, Johann Strauss and Vienna, 183.

Vogelarten und deren Gesang nennt er abwertend „Haustierklänge“.²⁷² Diese nicht von der Kirche geschlossene Ehe zieht eine deutliche Parallele zu Strauß' Privatleben: 1883 wollte sich der Komponist von seiner Frau Angelika, genannt Lili, trennen und die Jüdin Adèle heiraten. Da eine Scheidung im katholisch dominierten Wien nicht möglich war, strebte er eine „Siebenbürger Ehe“ an, weshalb er um die Möglichkeit bat, die österreichische Staatsbürgerschaft abzugeben und Ungar zu werden. Dies wurde ihm, Gerüchten zufolge, auch bewilligt. Das Neue Wiener Tagblatt erläutern weiter, dass Strauß am 8. Mai 1883 in Schützen, im ungarischen Teil der Monarchie, Adèle geheiratet hätte. Da die Beweise für einen Wechsel der Staatsbürgerschaft zu dieser Zeit jedoch fehlen, scheint eine rechtsgültige Heirat ausgeschlossen. Das erneute Ansuchen Strauß' aus dem österreichischen Staatenverband austreten zu dürfen und 1844 Sachse zu werden, ist ebenfalls ein Beweis für die Unsicherheit des ersten Staatenwechsels. Der zweite Wechsel wurde ihm gewährt und so konnte die Eheschließung, welche auch außerhalb der sächsischen Landesgrenzen respektiert werden musste, am 15. August 1887 stattfinden.²⁷³ Hier sei anmerkend erwähnt, dass Strauß nur kurze Zeit in Coburg lebte. Er erwarb die Zugehörigkeit zu Sachsen-Coburg und Gotha am 24. Juni 1886, übersiedelte jedoch erst am 31. Mai 1887 nach Coburg.²⁷⁴ In dieser Stadt lebte er jedoch alles in allem nur etwa ein Vierteljahr, gewann sie jedoch lieb, wie man aus einem Brief an seinen Bruder Eduard und aus einem an Gustav Lewy, einen Freund des Komponisten, schließen kann. An Lewy schrieb er am 31. Juli 1887, dass die Menschen hier „gut“ seien, dass er jedoch die Stadt dennoch wieder schnell verlassen wolle. Seinem Bruder gegenüber sprach Strauß davon, Coburg ungern zu verlassen und mit seiner Kapelle wiederkommen zu wollen.²⁷⁵ Er äußert auch seine Überraschung darüber, dass „ein Stückchen meines [gemeint ist Johann Strauß, Anm. E. G.] Herzens dort [in Coburg, Anm. E. G.] bleiben wird, wo ich sie doch erstens nicht konnte leiden“.²⁷⁶

²⁷² Vgl. *Klotz*, Operette. Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst, 43f.

²⁷³ Vgl. *Rot*, Neue Johann Strauss Gesamtausgabe, XVI.

²⁷⁴ Vgl. *Erdmann*, Johann Strauss als Staatsbürger eines fränkisch-thüringischen Herzogtums, 68.

²⁷⁵ Vgl. ebd., 77 – 79.

²⁷⁶ Vgl. zitiert nach ebd., 68.

5.2.3. Eine ungarische Operette?

Der Erfolg des ‚Zigeunerbarons‘ und dessen Auffassung als Versuch, die beiden Reichshälften einander wieder näher zu bringen, scheint noch verstärkt zu werden, wenn mitbedacht wird, dass die Operette im Budapest des ausgehenden 19. Jahrhunderts beinahe als Synonym für Offenbach zu verstehen war. Die Wiener Form hatte sich, trotz der Versuche des deutschen Theaters in Pest, nie wirklich durchgesetzt.²⁷⁷

Unter den Zeitgenossen wurde darüber diskutiert, ob der ‚Zigeunerbaron‘ nun eine österreichische oder eine ungarische Operette sei.²⁷⁸ In diesem Zusammenhang sei auf einen Mittelweg verwiesen, welcher in der ‚Neuen Freien Presse‘ in Wien kurz nach der Uraufführung propagiert wurde:

„[...] „Ich versprach euch einmal ungarsich zu kommen!“ hören wir den Liebling der tanzenden Wiener schon seit zwei Jahren uns versprechen; heute endlich hat er seine Zusage in klingender Münze eingelöst, und wir sahen den wienerischsten aller Wiener Componisten mit magyarisch verschnürten Walzern, mit Märschen und Polkas erscheinen, die uns in Kalpas (???) und Doman zuerst gar wunderlich anmuthen. Aber nicht lange währt die Maskerade, bald bricht die Wiener Mundart des Meisters siegreich durch, und so bleibt der „Zigeunerbaron“ eine österreichische Operette, obgleich nur der letzte Act im Schatten des Stephanthurmes spielt. Sollte sie aber jenseits der Leitha als gemeinsame Angelegenheit, als Delegations=Operette veclamirt werden, so beantragen wird, des lieben Friedens halber, den Ungarn einige Dialoge des Textbuches zu überlassen und uns die Musik zu behalten. [...]“²⁷⁹

Aus dieser Rezension wird deutlich, dass auch den Zeitgenossen die politische Intention des Werkes bewusst war.

²⁷⁷ Vgl. *Prokopovych*, In the Pubic Eye, 195 – 197.

²⁷⁸ Vgl. *Falvy*, Jókai und Strauss, 91.

²⁷⁹ Neue Freie Presse, 25. Oktober 1885. In: ANNO. Historische Österreichische Zeitungen und Zeitschriften, online <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18851025&seite=6&zoom=33> (12. Mai 2018), 6.

5.3. Franz Lehárs ‚Der Rastelbinder‘

Die Operette ‚Der Rastelbinder‘ wurde 1902 in Wien uraufgeführt und spielt in der Entstehungszeit oder deren unmittelbarer Vergangenheit, nämlich zwischen 1890 und 1902 im slowakischen Dorf Trentschin.

Damit sie für das Dorf nicht zur Belastung werden, werden die zwölfjährigen Jungen auf Wanderschaft geschickt, wo sie sich als Rastelbinder mit der Herstellung von Sieben und dem Flickern von Kesseln ihr Einkommen erarbeiten müssen. Erst wenn sie dies schaffen und einige Jahre später zurückkommen, dürfen sie das Mädchen ihrer Wahl heiraten. Der arme Janku muss daher Suza zurücklassen, jedoch nicht ohne sich vorher mit ihr zu verloben. Ein jüdischer Händler namens Pfefferkorn gibt ihr einen Gulden, für den jedoch Zinsen vereinbart werden und für den auch eine Quittung ausgestellt wird. Vierzehn Jahre später soll Janku Mizzi, die Tochter seines Spenglermeisters heiraten und später dessen Betrieb in Wien übernehmen. Milosch, der in Suza verliebt ist, ist ebenfalls in Wien, da er zu den Ulanen einberufen wurde. Die beiden Männer stehen immer noch in Kontakt. Da Suza eine Stelle im Betrieb von Jakus Meister gefunden hat, wird sie von Pfefferkorn nach Wien gebracht. Sie und Janku erkennen einander jedoch nicht. Als sie wechselseitig über ihre jeweilige Identität aufgeklärt werden, fühlen sie sich gezwungen, ihren Treueschwur zu halten, was jedoch keiner der beiden wirklich will. Mizzi und Milosch wissen keinen Rat und halten sich traurig im Hintergrund. Milosch geht in die Kaserne zurück, welche Pfefferkorn und Jaku, da sie beide Reservisten sind, problemlos betreten können. Mizzi und Suza wollen ebenfalls in die Kaserne, schaffen dies jedoch nur mit Hilfe von Suzas Freundinnen Lisa Gisa und Lori Flori, welche die Soldaten mit Gesang und Tanz unterhalten und daher eine Uniform besitzen. Diese verleihen sie an Mizzi und Suza. Am Ende finden die Paare wechselseitig zusammen und feiern Verlobung.²⁸⁰

Um die Entstehung dieser Operette rankt sich die Geschichte, dass Felizitas, genannt Lizzi, die Tochter Victor Léons, dem Modesport des Eislaufens gefrönt hätte. Es war üblich, dass eine Militärkapelle die Menschen im Wiener Eislaufverein unterhielt, welche vom jungen Franz Lehár dirigiert wurde. Lizzi fand sowohl den Dirigenten als auch dessen Musik ansprechend. Ihr berühmter Vater hatte kurz zuvor einen

²⁸⁰ Vgl. Heinz *Wagner*, Das große Operettenbuch. 120 Komponisten und 430 Werke (Parthas, Berlin 1997), 165.

Klavierauszug mit dem Titel ‚Kukuschka‘ bekommen, dessen Komponist, Lehár, ihn bat, ihm ein Textbuch zur Vertonung zu überlassen. Lizzi fand diesen Auszug, spielte ihn und pfiff zu Hause, gegen alle Regeln des Anstandes, Lehárs Marsch ‚Jetzt geht’s los‘. Im Sommer hörte der Vater die selbe Melodie auf einem Platzkonzert und war derart begeistert, dass er Lehár das Libretto zum ‚Rastelbinder‘ überließ. Franz Marischka stellt die Geschichte in seiner Biographie jedoch anders dar: Jirsy Maryska kam als Rastelbinder aus dem Dorf Novym Jestona Mettui nach Wien. Nachdem er zusammen mit den Anderen vom Wagen gesprungen war, sprach ihn Meister Leimer an, welcher ihm eine Ausbildung zum Vergolder anbot. Dies nahm er, wahrscheinlich ohne verstanden zu haben, was ihn der Mann gefragt hatte, an. Jirsy arbeitete einen Großteil seines Lebens für Leimer und heiratete dessen Enkelin Berta. Die beiden wurden die Großeltern Franz Marischkas.²⁸¹

‚Der Rastelbinder‘ war Lehárs erste Operette. Bezeichnend ist, dass ihm die Gattung derselben bis dahin fremd war. Grun sieht in dieser Tatsache Lehárs eigenen Stil begründet. Der Komponist selbst meint, er wäre in die Operette „sozusagen ganz ahnungslos und blindlings [...] hineingeraten“, nachdem ihm Victor Léon das Vorspiel des ‚Rastelbinder‘ zur Vertonung überlassen hätte. Lehár trat aus dem Heer, in welchem er zuvor als Kapellmeister gearbeitet hatte, aus und wurde Komponist im Theater an der Wien. Diese Tatsache verkomplizierte die juristischen Gegebenheiten rund um den Rastelbinder, da Léon Regisseur am Carltheater war. Eine Einigung konnte durch das Einbeziehen der Operette ‚Wiener Frauen‘ erzielt werden, welche Lehár bereits zuvor begonnen hatte. Namentlich erhielt das Carltheater die Rechte am ‚Rastelbinder‘, während das Theater an der Wien jene von ‚Wiener Frauen‘ bekam. Diese Übereinkunft konnte getroffen werden, da die letztgenannte Operette eine Rolle für den sehr bekannten Alexander Girardi enthielt. Die beiden Operetten wurden in einem Abstand von vier Wochen uraufgeführt und beide waren erfolgreich.²⁸²

²⁸¹ Vgl. Anton Mayer, Franz Lehár – Die lustige Witwe. Der Ernst der leichten Muse (Edition Steinbauer, Wien 2005), 37 – 39.

²⁸² Vgl. Grun, Kulturgeschichte der Operette, 340 – 343.

5.3.1. politische Aspekte

Im Mittelpunkt der politischen Kritik steht im ‚Rastelbinder‘ der Jude. Musikalisch wird er in der Operette als fremd charakterisiert. Dies bezieht sich auf die Sprache, welche häufig eine falsche Syntax aufweist, sowie auf die Lexik, wobei viele Jiddismen verwendet werden, und die Lautbildung, welche an sich von der Norm abweicht. Die Nationalitätenthematik wird in dieser Operette durch die Differenzierung der Sprache im Libretto deutlich. Es ist bedeutend festzuhalten, dass die Sprechweise der Wiener hierbei ebenso stark von der Standardsprache abweicht wie jene des Juden Pfefferkorn oder die der Slowaken.²⁸³ Die Beispiele hierfür sind bereits zu Beginn des Stückes leicht auffindbar. Der Rastelbinder Voitech und seine Frau Babuschka sprechen über die Kinderverlobung von Janku und Suza in einer Weise, welche bereits beim Lesen den Unterschied zwischen ihnen und dem Bauern Milos, welcher grammatikalisch vergleichsweise korrekt spricht, deutlich macht. Hier wird neben dem sozialen Gefälle auch das oben angesprochene Abweichen von der Standardsprache durch die Tschechen deutlich:

„Milosch: Na, was ist denn mit euch? Babuschka und Voitech? Warum seid ihr so traurig?

Voitech: Kleiner Janku, Pflegekind uns’riges, muß heut’ auf Wander. Bože, Bože, Bože!

Milosch: Ach ja, richtig. Heut’ ist ja der Tag, wo das Trentschiner Komitat wieder eine Ladung Rastelbinderbuben in die Welt schickt! Gott sei dank, das hat mein Bub nicht notwendig! Nicht wahr, Milosch?

kleiner Milosch: Ja, Papinku! Ich bin Bauer und nicht Rastelbinderbub!

Babuschka: Und nun ist noch Verlöbnis von kleine Janku mit kleine Suzinka!

Milosch: Ja richtig, das ist ja so Rastelbindersitte bei euch!

Voitech: Muß man doch zu haus Weib finden, wenn kommt man zurück nach viele, viele Jahr’ von Rastelbinder-Wanderschaft!“²⁸⁴

Deutlich hiervon zu unterscheiden ist die Sprache Wolf Bär Pfefferkorns, wie bereits in seinem Auftrittslied unverkennbar nachzuweisen ist. Bezeichnend für die Stellung des Juden in der Operette ist auch, dass er sich bereits beim Auftreten klar als solcher darstellt:

²⁸³ Vgl. *Linhardt*, „Wer komt heut’ in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!“, 203f.

²⁸⁴ Cornelis *Bronsgest*, *Der Rastelbinder*. Operette in zwei Teilen von Victor Léon. Musik von Franz Lehár (SendeSpiele Jahrgang 3 Heft 34) (Verlag Funk-Dienst, Berlin 1927), 7.

„U jeder Mensch, was handeln tut,
Der sucht sich ein´ Artikel,
Zwar heutzutag´ verdient ma nix,
Nur höchstens ä paar Nickel.
Ma muß scho´ froh sein, wenn ma´ lebt,
Ü klein´ Profit kann machen –
In mein´ Artikel aber gibt’s
Gor kein Profit – Zum Lachen?
Ja! Ja! Sehr gut!
Ich handel´ nur mit Zwiebel.
Es geht mir gor nix gut.
Zerrissen Rock und Stiefel –
Ich bin ä armer Jud!“²⁸⁵

Auch die oben bereits erwähnte Sprechweise der Wiener Bevölkerung entspricht nicht der Standardsprache:

„Ein altes Wiener Sprichwort sagt,
Ein Sprichwort, das mir sehr behagt:
Ein Busserl in Ehr!
Ohne Küssen wär´ die Lieb´,
Wie ein Wasserl, das recht trüb,
Wie ein Glöckerl, das net klingt,
Wie ein Vogerl, das net singt!“²⁸⁶

Die Begründung dafür, dass auch die Wiener nicht in korrekter Standardsprache sprechen, sondern ihr Regiolekt in der Sprechweise auszumachen ist, kann auf unterschiedliche Aspekte gestützt werden. Es ist denkbar, dass Léon schlichtweg den Lokalkolorit Wiens einfangen wollte, es scheint jedoch wesentlich wahrscheinlicher, dass in den eben gezeigten Sprachvarietäten eine Gleichberechtigung aller genannten Nationen zum Ausdruck kommen soll, sodass aus den Verschiedenheiten die Behauptung abgeleitet werden kann, dass keine Nation der Kern des Reiches ist. Es

²⁸⁵ *Bronsgæest*, *Der Rastelbinder*, 9.

²⁸⁶ ebd., 19.

sprechen zwar alle die selbe Sprache und gehören dem selben Staat an, die unterschiedlichen Nationen haben jedoch ihre eigenständige Existenzberechtigung.

Stefan Schmidl zufolge lässt sich im ‚Rastelbinder‘ darüber hinaus eine Ablehnung des Slowakischen finden. Er weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass Operetten nach 1918 von jeglicher politischen Konnotation befreit wurden. Hierfür führt er ein Beispiel aus dem ‚Rastelbinder‘ an, wobei er die spätere Fassung dem Klavierauszug von 1902 gegenüberstellt.²⁸⁷

„Mei‘ Schatz, mei Braut,	Mei‘ Schatz, mei‘ Braut
hat mir vertraut	hat mir vertraut
ganz leis‘, ned laut:	ganz leis‘, ned laut:
`wär ein Slowak	Ihr Herz und Sinn
nicht ganz ihr G’schmack	hängt nur an Wien
[...]	[...]
Bin kein Slowak	Drum war ich g’schwind
mit to je tak!	ein Wiener Kind!“ ²⁸⁸

In der Rezeption des ‚Rastelbinders‘ nimmt Ungarn eine spezielle Stellung ein. Der Text wurde zwar auch hier einem slowakischen Juden in den Mund gelegt, doch während bei der Aufführung in Wien noch das jüdische Element der Figur im Vordergrund gestanden hatte, so rückte nun das slowakische ins Zentrum. András Batta geht sogar so weit zu sagen, dass im Ungarn der Jahrhundertwende der Slowake als größerer Außenseiter galt als der Jude.²⁸⁹

5.4. Franz Lehárs ‚Die lustige Witwe‘

Die kürzlich verwitwete, sehr reiche Hanna Glawari wird am Fest zur Feier des Geburtstags des Herrschers in der pontevedrinischen Botschaft im Paris des Jahres 1905 erwartet. Baron Zeta, der Gesandte, beauftragt seinen Sekretär Danilo, der mehr Interesse an den Grisetten im Maxime als an der Politik hat, Hanna zu heiraten und so dem Vaterland deren Millionen zu sichern. Dieser erkennt jedoch seine einst nicht standesgemäße Liebe und schwört ihr, dass er ihr seine Liebe niemals gestehen wird.

²⁸⁷ Vgl. Schmidl, „Dort ist die ganze Welt noch rotweißgrün!“, 110.

²⁸⁸ zitiert nach ebd., 110.

²⁸⁹ Vgl. Batta, Der Fremde als komische Figur, 824.

Auf dem Ball ruft er eine Damenwahl aus und bietet seinen Tanz um 10 000 Francs zum Verkauf an. Alle anderen Verehrer verlassen das Feld. Inzwischen entspinnt sich zwischen Zetas junger Frau Valencienne und Camille de Rossillon ein Spiel ums unerreichbare Begehren. Diese verliert ihren Fächer, auf dem in Camilles Handschrift eine Liebesbekundung zu lesen ist. Im zweiten Akt lädt Hanna zu einem traditionellen Fest in ihr Heim ein. Baron Zeta hat den Fächer gefunden und die Handschrift identifiziert. Nun versucht er herauszufinden, wem das Corpus delicti gehört. Valencienne gibt inzwischen Camilles Drängen nach und die beiden verschwinden in einem Pavillon. Als Zeta seine Frau durch das Schlüsselloch entdeckt, will er den Pavillon öffnen. Zu seiner Überraschung findet er dort jedoch Hanna und nicht seine Frau, da die beiden vom Sekretär Njegus zuvor durch die Hintertür vertauscht wurden. Hanna gibt, auch zu Camilles Überraschung, ihre Verlobung bekannt und Danilo geht eifersüchtig ins Maxim. Zur Freude der Herren wurde in einem Raum das Maxim simuliert, wo sich Ehefrau und Grisetete in der Person Valenciennes vereinen. Danilo bringt ein „Ich liebe dich“ über die Lippen, nachdem er erfahren hat, dass Hanna nicht von Beginn an im Pavillon gewesen ist und dass ihre Millionen im Wiederverheiraturungsfall dem neuen Ehemann zufallen. Die Uraufführung der Operette fand am 28. Dezember 1905 im Theater an der Wien statt.²⁹⁰

In den Operetten ‚Die Csardasfürstin‘, ‚Die lustige Witwe‘ und ‚Gräfin Mariza‘ wird der Nationalitätenkonflikt dahingehend angesprochen, dass alle drei Operetten dem Publikum den Lokalkolorit Ungarns vor Augen führen. Hiermit sollte das Gelingen des Ausgleiches und der Erfolg des Konzeptes Österreich-Ungarn aufgezeigt werden.²⁹¹

5.4.1. politische Aspekte

Léons Ziel war es, mit Operetten Geld zu verdienen, weshalb er die Bedürfnisse des Publikums aufgreifen und somit Inhalte vermitteln musste, mit denen sich dieses identifizieren konnte. Hierzu zählen neben den Maximen der Moderne auch Politik- und Sozialkritik. Die ‚Lustige Witwe‘ wurde von der ungarischen Presse diesbezüglich als „Manifestation des Zeitgeistes“ und als „zeithistorisches Ereignis“ gepriesen. Als

²⁹⁰ Vgl. Volker Klotz, Die lustige Witwe. In: Carl Dalhaus (Hg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper-Operette-Musical-Ballett. Band 3. Werke Henze – Massine (Piper, München / Zürich 1991), 440 – 443.

²⁹¹ Vgl. Staudinger, Salon Austria, 118.

Beispiele für die eben angesprochenen Aspekte der Moderne nennt Csáky die Beziehungen zwischen Valencienne und Camille, sowie zwischen Hanna und Danilo. Hierin sieht er die Opposition der bürgerlichen Einschränkung, welche die Rückständigkeit symbolisiert, und die moderne Ungebundenheit, welche den neuen Zeitgeist repräsentieren soll, deutlich manifestiert.²⁹²

Die ‚Lustige Witwe‘ ist im Grunde eine Umarbeitung des Lustspiels ‚L’attaché d’ambassade‘ von Henri Meilhac Stückes, welcher viele Texte für Offenbach verfasst hatte. Den Wienern war es unter dem Namen ‚Der Gesandtschafts-Attaché‘ bereits bekannt, da es 1862, nur ein Jahr nach der französischen Uraufführung, schon in der Übersetzung von Alexander Bergen im Karltheater gespielt worden war. Die gravierendste inhaltliche Veränderung, welche von den Librettisten Viktor Léon und Leo Stein vorgenommen wurde, war die Veränderung der Nationalität der Protagonisten. Aus Deutschen wurden Montenegriner, wobei diese, aus politischen Gründen, bald zu Bürgern des Fantasiestaates Pontevedrino wurden.²⁹³ Die lexikalische Nähe der beiden Begriffe lässt jedoch bereits ohne weitschweifende Überlegungen einen Rückschluss auf die eigentliche nationale Zugehörigkeit der Protagonisten zu. Dass dieses Naheverhältnis auch für die Zeitgenossen offenkundig war, zeigt die Tatsache, dass der montenegrinische Gesandte bezüglich der Operette eine Beschwerde am Hof einlegte. Für zeitgenössische Zuschauer laut Csáky ebenfalls offensichtlich, jedoch für das Publikum der Gegenwart häufig nicht wahrnehmbar, ist die Persiflage der Bürokratie und der Politik in Wien durch jene der Pontevedriner in Paris. Auch der um sich greifende Nationalismus wurde, für die Zeitgenossen merkbar, Gegenstand der Ironie:²⁹⁴

O Vaterland du machst bei Tag
mir schon genügend Müh und Plag!
Die Nacht braucht jeder Diplomat
doch meistens für sich privat!
Um Eins bin ich schon im Bueau,
doch bin ich gleich drauf anderswo,
weil man den ganzen lieben Tag

²⁹² Vgl. Csáky, Zwischen Märchenwelt und Wirklichkeit. „k. u. k.“ Operette, 302.

²⁹³ Vgl. Klotz, Operette. Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst, 495.

²⁹⁴ Vgl. Csáky, Zwischen Märchenwelt und Wirklichkeit, 65.

nicht immer im Bureau sein mag!
Erstatte ich beim Chef Bericht,
so thu' ich's meistens selber nicht,
die Sprechstund' halt' ich niemals ein,
ein Diplomat muss schweigsam sein!
Die Acten häufen sich bei mir,
ich finde, s'gibt zu viel Papier;
ich tauch die Feder selten ein
und komm doch in die Tint' hinein!
Kein Wunder, wenn man so viel thut,
dass man am Abend gerne ruht,
und sich bei Nacht, was man so nennt,
Erholung nach der Arbeit gönnt!

Da geh' ich zu Maxim,
dort bin ich sehr intim,
ich duze alle Damen
ruf' sie beim Kosenamen,
Lolo, Dodo, Jouvou
Cloclo, Margot, Froufrou,
sie lassen mich vergessen
Das teu're Vaterland!
Dann wird champaguisiert,
auch häufig cancaniert,
und geht's an's Kosen, Küssen
mit allen diesen Süssen:
Lolo, Dodo, Jouvou
Cloclo, Margot, Froufrou,
dann kann ich leicht vergessen,
das teu're Vaterland!²⁹⁵

²⁹⁵ Franz *Lehár*, *Die lustige Witwe* (Doblinger und Glocken Verlag, Wien 1982), 30 – 33.

Bereits die Namen der Grisetten zeugen für Christian Marten vom Zeitgeist der Jahrhundertwende und ihrer Auffassung vom Verhältnis der Geschlechter, welche stark von Freud geprägt war. Lolo bedeutet Martens Überzeugung zufolge Milch, Dodo ist das kindersprachliche Wort für Bettchen, Jou-Jou heißt Spielzeug, Frou-Frou ist der Bedeutungsebene des Raschelns und Knisterns zuzuordnen, Clo-Clo ist von „clore“ abzuleiten, was einschließen bedeutet und dem Flechtbrett zuzuordnen ist und Margot bezeichnet den Ruf der Wachtel.²⁹⁶ Die Namen weisen auf die Verdinglichung der Frau hin. Hieraus kann ein Hinweis auf die ungleiche Stellung von Frau und Mann in der Gesellschaft geschlossen werden.

Bedeutend ist in diesem Zusammenhang, dass Hanna die Titelgeberin ist und nicht der männliche Part, wie dies in der literarischen Vorlage noch der Fall war. Als weitere Ebene des Zusammenlebens wird die Koketterie, welche den Flirt zwar grundsätzlich erlaubt, dessen Ende, beispielsweise in einem Pavillon, jedoch nicht gutheißt, da sich das kokette Spiel hier der Öffentlichkeit entzieht, welche jedoch das Element der Legitimation ist. Die Grisetten werden in der Operette als nicht verwerflich dargestellt. Die Realität zeichnete jedoch ein anderes Bild: Viele Frauen waren aufgrund von Geldmangel gezwungen sich zu prostituieren und in Etablissements wie dem Maxim zu arbeiten. Die in der Operette suggerierte Freiwilligkeit entsprach daher keineswegs der historischen Realität.²⁹⁷

Erik Adam sieht in der Anspielung auf Montenegro, welche bereits kurz angesprochen wurde, ebenfalls einen Hinweis auf die politischen Gegebenheiten der Entstehungszeit, da es von allen Seiten von der Habsburgermonarchie umgeben war. Es hatte sich jedoch mit dem politisch brisanten Serbien verbündet.²⁹⁸ Erik Adam führt den Realitätsbezug näher aus: 1852 hatte Danilo, der Kronprinz Montenegros, dieses zum erblichen Fürstentum gemacht. Er wurde in der Ausübung von den Glawari, was übersetzt „Hauptmänner“ bedeutet, unterstützt. Hier zeigt sich eine deutliche Parallele zum Namen Hanna Glawari. Die Frau des Fürsten fand jedoch eher am Pariser Lebensstil gefallen, ebenso wie Hanna. Mirko Zeta ist der Name des pontevedrinischen Gesandten, dessen Kanzleischreiber Njegus ebenfalls in Paris

²⁹⁶ Vgl. Christian *Marten*, Die Operette als Spiegel der Gesellschaft Franz Lehárs „Lustige Witwe“. Versuch einer sozialen Theorie der Operette (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft Band 34) (Peter Lang, Frankfurt am Main / Berlin / New York / Paris 1988), 108f.

²⁹⁷ Vgl. ebd., 100 – 107.

²⁹⁸ Vgl. *Adam*, Brüchiges Glück, 85.

zugegen ist. Erstgenannter bezieht seinen Namen von Prinz Mirko, welcher Wojwode an der Zeta, einem Fluss in Montenegro, ist. Njegus ist der Familienname des montenegrinischen Herrschergeschlechts. Wie in der Operette war auch das historische Montenegro, welches von Österreich aus politischen Gründen politisch unterstützt wurde, häufig mit Geldproblemen belastet. Als eine Zahlung an die k. und k. Postverwaltung nicht geleistet werden konnte, stellte diese den Postanweisungsverkehr ein. Hilfe fand Danilo beim russischen Zaren. Auch das Maxim und sein einschlägiger Ruf waren im zwölften Jahr seines Bestehens dermaßen legendär, dass selbst die Operettenlibrettisten in Wien bereits davon gehört hatten. Auch die angedeuteten Seitenhiebe auf das Wahlrecht, das in der Entstehungszeit für Diskussionen sorgte, haben daher einen realen Hintergrund.²⁹⁹

Auf der persönlichen Ebene ist die Politisierung ebenfalls nachzuweisen. Die historischen Gegebenheiten der politischen Gegenwart wurden, mitsamt der dafür gebräuchlichen Terminologie, auf die Ehe übertragen. Der Zweibund ist eine Präferenz auf die Bündnispolitik Österreich-Ungarns mit Deutschland, der Dreibund bezieht Italien mit ein und wenn von der „Politik der offenen Türen“ gesprochen wird, so war den Zeitgenossen durchaus bekannt, dass hierunter die politische Hinwendung zu Frankreich und England gemeint war.³⁰⁰

„Die Ehe ist für mich privat,
Ich rede nur als Diplomat,
wahrhaftig nur ein Standpunkt,
der längst überwunden;
Ein Zweibund sollte stets sie sein,
doch bald stellt sich ein Dreibund ein_
der zählt oft,
der zählt oft blos nach schwachen Stunden!
Vom europäischen Gleichgewicht,
wenn einer sich verehelicht,
von dem ist bald nichts mehr zu spüren,
der Grund liegt meistens nur darin:

²⁹⁹ Vgl. Mayer, Franz Lehár, 69 – 72.

³⁰⁰ Vgl. Csáky, Zwischen Märchenwelt und Wirklichkeit, 65.

Es gibt Madame zu sehr sich hin
der Politik der off'nen Türen!
Jawohl, ich schild're nicht zu stark,
's ist etwas faul im Staate Dänemark!³⁰¹

Hier rückt wieder das Geschlechterverhältnis ins Zentrum des Interesses. Moritz Csáky sieht in der Verspottung von Politik und Vaterland eben den Grund für den durchschlagenden Erfolg einiger Operetten, wobei er die ‚Lustige Witwe‘ als Beispiel anführt.³⁰² Er geht mit absoluter Sicherheit davon aus, dass in der Operette Anspielungen auf die Diskussion um das allgemeine Wahlrecht im Jahr 1905 für die Zeitgenossen problemlos dekodierbar versteckt wurden. Das mittlere Bürgertum stand diesem ausgesprochen skeptisch gegenüber, was, Csáky zufolge, in einigen Zeilen Hannas und Danilos zum Ausdruck kommt³⁰³: „Verhaßt ist mir Politik! / Verdirbt sie beim Mann den Charakter, / so raubt sie uns Frauen den Chic.“³⁰⁴ und „Es kämpfen die Damen schon lang, / um das nämliche Recht mit dem Mann. / Jetzt haben Madame hier das Wahlrecht, / und fangen damit gar nichts an.“³⁰⁵

Ildikó Nagy sieht in der ‚Lustigen Witwe‘ in der Thematisierung der Heimat einen weiteren politischen Aspekt. Die wenig pflichtbewusste Einstellung Danilos zu seinen Aufgaben dem Heimatland gegenüber, wurde ihm vom ungarischen Publikum, das sich parallel am Singspiel ‚Held János‘ erfreute, welches von Pongrác Kasoh, Jenő Heltai und Károly Bakonyi verfasst wurde und die Heimattreue des Protagonisten zum zentralen Thema hatte, nicht übelgenommen, da er kein Ungar war, sondern aus Pontevedrino stammte.³⁰⁶

Christian Glatz weist auf die im Allgemeinen negative Darstellung der Balkanvölker in der Wiener Operette hin. In diesem Zusammenhang erwähnt er dezidiert die Verballhornung der Namen, wobei hierfür ‚Die lustige Witwe‘ als Beispiel dient. Die Herabwürdigung der Namen wurde von den Librettisten durch das Anhängen eines slawischen Suffixes an vulgäre Begriffe der Wiener Umgangssprache erzielt. Aus der ‚Lustigen Witwe‘ sei hier Oberst Pritschitsch als Beispiel genannt. Durch die

³⁰¹ *Lehár*, *Die lustige Witwe*, 107 – 109.

³⁰² Vgl. *Csáky*, *Zwischen Märchenwelt und Wirklichkeit*, 61 und *Csáky*, *Zwischen Märchenwelt und Wirklichkeit*. „k. u. k.“ Operette, 299.

³⁰³ Vgl. *Csáky*, *Zwischen Märchenwelt und Wirklichkeit*, 64f.

³⁰⁴ *Lehár*, *Die lustige Witwe*, 42f.

³⁰⁵ ebd., 41.

³⁰⁶ Vgl. *Nagy*, *Vom Volksstück bis zur „nationalen“ Operette*, 139 – 142.

Namensgebung wurde auch auf die politische und gesellschaftliche Realität eingegangen. In der Operette werden beide Ebenen der zeitgenössischen Gegenwart zusammengefasst, indem der debile Kanzleischreiber den Namen Njegus erhält. Der historische Träger dieses Namens gilt in Montenegro als Volksheld, Nationaldichter und Begründer des Staates.³⁰⁷

5.5. Emmerich Kálmáns ‚Die Csárdásfürstin‘

Im Juni 1914 gibt Sylva Varescu, eine Chansonette, ihre Abschiedsvorstellung im Budapester Orpheum. An diesem Vorabend ihrer Amerikatournee veranstalten der betagte Graf Feri von Kerekes und der junge Graf Boni ein Abschiedsfest für sie. Sylvas Herz gehört jedoch dem jungen Fürsten Edwin von Lippert-Weylersheim. Dieser wird von seiner Familie aufgefordert die nicht standesgemäße Verbindung aufzugeben. Als Edwin der Einberufungsbefehl erreicht, muss er nach Wien fahren. Zuvor gibt er Sylva jedoch noch ein Eheversprechen, das in acht Wochen eingelöst werden soll. Ohne Edwins Wissen hat sein Vater jedoch Verlobungseinladungen für Edwin und seine Cousine Stasi drucken lassen. Als Sylva durch Boni von der Verlobung erfährt, ist sie gekränkt. Acht Wochen später soll die Verlobung von Edwin und Stasi gefeiert werden. Edwin bittet um einen zweiwöchigen Aufschub, um Näheres über Sylvas Verbleib herauszufinden. Diese findet sich indes als Bonis Frau für einen Abend am Fest ein. Zwischen ihr und Edwin entbrennt erneut die Liebe und Boni verliebt sich unsterblich in Stasi. Edwin begeht den Fehler, Sylva darauf hinzuweisen, dass eine Scheidung von Boni und eine anschließende Ehe mit ihm nun möglich wäre, da eine Gräfin für einen Fürsten als standesgemäß gilt. Gekränkt gibt sie sich als die Csárdásfürstin, wie sie seit Edwins Eheversprechen genannt wird, zu erkennen, zerreißt dieses und verlässt mit Boni das Fest. Im dritten Akt treffen Boni und Sylva im Hotel auf Feri und die Chansonetten. Der ältere Herr versucht sie davon zu überzeugen, dass sie für die Bühne geschaffen sei. Wenig später kommt Edwin, um Sylva zurückzugewinnen, dicht gefolgt von seinem Vater, welcher ihn von diesem Plan abbringen will. Er erlaubt Boni Stasi zu heiraten, ehe er von Feri erfährt, dass seine eigene Gattin einst eine berühmte Chansonette und darüber hinaus Feris Geliebte gewesen ist. Der Fürst erlaubt auch die Ehe zwischen Edwin und Sylva, woraufhin

³⁰⁷ Vgl. *Glanz*, Zur Typologie der komischen Figur in der Wiener Operette, 793.

eine Doppelhochzeit gefeiert wird. ‚Die Csárdásfürstin‘ wurde am 17. November 1915 im Johann-Strauß-Theater in Wien uraufgeführt.³⁰⁸

5.5.1. politische Aspekte

In der ‚Csárdásfürstin‘ wird, wie in vielen Operetten der Zeit kurz vor dem ersten Weltkrieg, der Spätfeudalismus einerseits als vergangenes Ideal verklärt und andererseits ob seines überholten Wesens verlacht. Die Kritik zeigt sich in der Komposition einzelner Figuren. Als Beispiel seien hier Edwin, welcher sich von seinem Vater kommandieren lässt, und Fürst Lippert-Weylersheim selbst, welcher geistig nicht auf dem Höhepunkt seiner Wendigkeit ist, genannt. Die Idealisierung des feudalen Systems zeigt sich in Sylva gleich in zweifacher Ausführung: Ein Aspekt ist die Verwendung eines Adelstitels durch eine einfache Varietétänzerin, wodurch sie sich zur Fürstin des Tanzes, zur Csárdásfürstin, macht. Der zweite Aspekt ist Sylvas Verzicht auf ihr Bohemieleben und der damit verbundene Verlust der Identität zugunsten der Austauschbarkeit der Adelskreise. Volker Klotz sieht die Bestätigung der feudalen Gesellschaft darin, dass Sylva Edwin nicht aus der Aristokratie in die Freiheit der Bohemiens zieht, sondern sich, ebenso wie bereits dessen Mutter, in die Adelskreise begibt.³⁰⁹

In Klotz‘ Ausführungen wird auf die Tatsache, dass Edwins Mutter Sylva aufgrund ihrer Herkunft als Schwiegertochter ablehnt, obwohl sie selbst einst Unterhaltungskünstlerin gewesen war, nicht näher eingegangen. Weitert man seine These der Sozialkritik jedoch auf diesen Aspekt aus, so wird deutlich, dass ein Übergang von einer Gesellschaftsschicht in die andere und die totale Assimilation an dieses neue soziale Umfeld möglich ist. Wird diese Prämisse aus dem eigentlichen Kontext herausgelöst und auf die Nationalitätenfrage übertragen, dann zeigt sich, dass die ‚Csárdásfürstin‘ für einen bewussten Wechsel der Nationen plädiert. Dieser Verweis auf die Nationalität und die damit verbundene Problematik ist zulässig, da Sylva in ihrer Auftrittsarie singt: „Heia, Heia, in den Bergen ist mein Heimatland / [...] wenn ein Siebenbürger Mädels

³⁰⁸ Vgl. Gerhard Rohde, Die Csárdásfürstin. In: Carl Dalhaus (Hg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper-Operette-Musical-Ballett. Band 3. Werke Henze – Massine (Piper, München / Zürich 1991), 242f.

³⁰⁹ Vgl. Klotz, Operette. Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst, 453f.

sich in dich verliebt“³¹⁰. Die Region war nach dem Ausgleich Ungarn unterstellt, welches eine Magyarisierung durchführen wollte, wogegen sich die großteils rumänische Bevölkerung jedoch nach Kräften wehrte. Wenn Sylva nun ihr Heimatland Siebenbürgen besingt und sich gleichzeitig zur Fürstin des ungarischen Nationaltanzes, also zur Csárdásfürstin macht, wird das von Klotz als Gesellschaftskritik gesehene Wechseln der Gesellschaftsschicht im übertragenen Sinn zum Wechsel der Nation. Eine weitere denkbare Deutung wäre, dass Sylva, indem sie sich als Angehörige der rumänischen Volksgruppe zur Fürstin über den ungarischen Nationaltanz ausruft, die realpolitische Lage umkehrt: Im Budapester Orpheum liegen ihr alle zu Füßen, sodass im übertragenen Sinne die rumänische Fürstin über die ungarischen Adeligen „herrscht“.

Oswald Panagl spricht davon, dass zwei Seelen in Kálmáns Brust wohnen würden: Eine ungarische, welche in den immer wieder auftretenden Hinweisen auf die Heimat deutlich wird, und eine wiener Seele, welche die Stadt besingt, für die er schreibt. Panagl bringt hierfür zwar Beispiele aus der 1924, also nach dem Ende der Habsburgermonarchie uraufgeführten ‚Gräfin Mariza‘, die beiden Seelen können jedoch bereits in der ‚Csárdásfürstin‘ gefunden werden. Im Wechsel der Schauplätze zwischen Österreich und Ungarn und in der Heirat zwischen dem ungarischen Grafen Boni und der österreichischen Komtesse Stasi sieht er eine Bemühung, die beiden Reichshälften als ausgeglichen darzustellen.³¹¹

Bereits im Kapitel zur ‚Fledermaus‘ wurde auf Konstanze Fladischers Theorie Bezug genommen, dass die Operette das Vergängliche und das Heitere einen würde. Diese Sichtweise überträgt sie auch auf die ‚Csárdásfürstin‘, steigert diese jedoch ins Extreme. Sie spricht davon, dass sich die allgemeine „Weltuntergangsstimmung“, welche im Kriegsjahr 1915 herrschte, in der Operette widerspiegelt. Dem bevorstehenden Ende, dessen Kommen die handelnden Personen in keiner Weise anzweifeln, begegnen sie mit einer gesteigerten Bereitschaft zur Fröhlichkeit. Als non

³¹⁰ Emmerich Kálmán, Die Csárdásfürstin. Operette in 3 Akten von Leo Stein und Bela Jenbach. Musik von Emmerich Kálmán. In: IMSLP, online unter http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP420874-PMLP266137-K%C3%A1lm%C3%A1n_Die_Cs%C3%A1rd%C3%A1sf%C3%BCrstin_Weinberger_Leipzig_1916.pdf (10. April 2018), 7.

³¹¹ Vgl. Panagl, Identitätskrisen auf der Operettenbühne, 832f.

plus ultra der Manifestation dieser Weltuntergangsstimmung sieht sie das Terzett im dritten Akt³¹²:

Feri:

Nimm Zigeuner deine Geige

laß seh'n was du kannst,

schwarzer Teufel, spiel' und zeige,

wie dein Bogen tanzt.

Spiel' ein Lied, das weint und lacht,

Spiele bis dein Bogen kracht.

Spiele bis heranbricht hell das Morgenrot!

Spiele Betyár, schlage mir die Sorgen tot.

Jaj Mamám, Bruderherz ich kauf' mir die Welt!

Jaj Mamám, was liegt mir am lumpigen Geld!

Weißt du wie lange noch der Globus sich dreht

Ob es morgen nicht schon zu spät.³¹³

Walter König schließt sich dieser Interpretation der ‚Csárdásfürstin‘ an, er stimmt auch mit Fladischers Deutung der eben zitierten Textstelle überein, ergänzt den Aspekt der Gleichgültigkeit jedoch noch um jenen der Flucht in eine Traumwelt. Als Beispiel hierfür nennt er Sylvas und Edwins Duett im zweiten Akt³¹⁴:

Sylva:

Heller Jubel, Hände drücken, frohes Lachen, heiße Blicke

Und Zigeuner Sang und Klang.

Edwin:

Lorbeerkränze, rote Rosen, wilde Tänze, leises Losen

Csárdásweisen süß und bang.

Sylva:

Unvergeßlich schöne Feier,

wie stand ich da voll Seligkeit!

³¹² Vgl. *Fladischer*, Das Fest in der Operette, 110f.

³¹³ *Kálmán*, Die Csárdásfürstin, 121f.

³¹⁴ Vgl. *Walter König*, Operette in Wien und Berlin unter besonderer Berücksichtigung des Lokalkolorits. Die politischen und soziologischen Einflüsse in den ersten 30 Jahren des 20. Jahrhunderts (unveröffentl. Dissertation, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät, Wien 1999), 25f.

Im Haare einen weißen Schleier,
ach die Freud! Die Freude!

Beide:

Ja, ja das waren traute Zeiten
Sie sind für immer nun vorbei!

Sylva:

Wie liegen diese Seligkeiten,
ach so weit! Ach gar so weit!

Edwin:

Weißt du es noch?
Denkst du auch manchmal der Stunden,
süß war der Rausch
der uns im Taumeln umgab.

Weißt du es noch

Was wir für selig empfunden,
weißt du es noch? Weißt du es noch?

War auch nur flüchtig der Traum

Schön war er doch!³¹⁵

Am Ende sei noch angeführt, dass die Operette im Englischen ‚The Gypsy Princess‘ und im Französischen ‚La Princesse Tzigane‘ heißt. Hier weist Jan Christoph Jonas Liefhold auf den häufig konstatierten und oben bereits angesprochenen Zusammenhang zwischen dem „Zigeunerischen“ und dem Ungarischen hin, welche im vorliegenden Fall zu verschmelzen scheinen. Er nennt das Künstlerwesen als ein weiteres Ingredienz für die Entstehung des englischen und französischen Titels, sodass der Csárdás, der in Ungarn angesiedelte Ort der Handlung und das Künstlerdasein der Protagonistin als pars pro toto für das zigeunerische Metier auftreten.³¹⁶

³¹⁵ *Kálmán*, Die Csárdásfürstin, 74 – 76.

³¹⁶ Vgl. Liefhold, „So elend und so treu...“, 130.

5.6. Karl Millöckers ‚Der Bettelstudent‘

Polen ist unter der Herrschaft August des Starken, als im Frühling 1704 Frauen ihre Männer im Gefängnis von Krakau besuchen. In das Wiedersehen platzt Oberst Ollendorf, der Gouverneur der Stadt, welcher vor Wut schäumend von einem Schlag mit einem Fächer berichtet, welchen er von der schönen Laura Nowalska bekommen hat, nachdem er sie auf die Schulter geküsst hatte. Auf Rache sinnend lässt er zwei der Gefangenen, den Bettelstudenten Symon und den politischen Gefangenen Jan, kommen. Ersterer soll sich als schwerreicher Fürst Wybitzky ausgeben und Laura heiraten, der zweite soll ihm als Sekretär zur Verfügung stehen. Da als Belohnung die Freiheit winkt, gehen die beiden jungen Männer darauf ein. Auf der jährlichen Messe werden der vermeintliche Fürst, von dem Ollendorf erzählt, er wäre sehr reich und hätte die Absicht, sich in Polen eine Braut auszusuchen, und die älteste Tochter der verarmten Gräfin Nowalska miteinander bekannt gemacht. Symon erobert Lauras Herz im Sturm und noch auf der Messe wird die Verlobung gefeiert. Bronislawa, Lauras jüngere, immer hungrige Schwester, hat indes ein Auge auf den vermeintlichen Sekretär geworfen. Im zweiten Akt trifft man die Damen bei der Vorbereitung für die Hochzeit an. Laura erwartet sich Reichtum und Ruhm, während Bronslawa Jan um seiner selbst Willen liebt, welcher ihre Gefühle auch erwidert. Symon will Laura die Wahrheit sagen, schafft dies jedoch nur in einem Vergleich. Der von ihm im Anschluss verfasste Brief landet in Ollendorfs Händen. Die Hochzeit findet statt und Simon ist der Meinung, dass Laura die Wahrheit kennt und den Bettelstudenten aus Liebe heiratet. Ollendorf erfährt indes, dass Jan in Wahrheit Graf Opalinski, ein enger Freund des Herzogs Adam ist, welcher einen Militärschlag gegen die Truppen Augusts plant. Vermeintlich die eigene Sache verratend stimmt Jan zu, Ollendorf den Anführer der Revolte auszuliefern. Mit dem Geld besticht er jedoch die Wachen, sodass die Aufrührer in die Stadt kommen können. Nach der Hochzeit führt Ollendorf den Gefängniswärter Enterrich und die übrigen Gefangenen in die Hochzeitsgesellschaft ein und enttarnt so Symon als Bettelstudent. Laura ist entrüstet und Ollendorfs Racheplan scheint gelungen. Der dritte Akt beginnt damit, dass Jan Symon um Hilfe bittet, damit das Vaterland befreit werden kann. Hierzu soll er den Herzog Kasimir spielen und sich an Ollendorf ausliefern lassen. Er willigt ein, ebenso wie sich der Oberst bereit erklärt, eine halbe Stunde zu warten, ehe er seinen Sieg über die Aufständischen in der Öffentlichkeit bekannt gibt. Symon muss sich den Hohn der

Nowalska'schen Sippschaft anhören, bis er als vermeintlicher Herzog enttarnt wird, was die Schwiegermutter demütig stimmt. Laura hat inzwischen ihre tiefen Gefühle für Symon erkannt und bittet Ollendorf um Gnade. Nun fallen Schüsse und der Sieg der Aufständischen wird offengelegt. Aus Dank wird Symon geadelt, sodass er nun eine standesgemäße Partie für Laura ist. Jan und Bronislawa werden ebenfalls offiziell ein Paar. Der Bettelstudent wurde am 6. Dezember 1882 im Theater an der Wien uraufgeführt.³¹⁷

Um ein Haar hätte die Geschichte des Bettelstudenten, folgt man der Geschichte aus den Altwiener Kaffeehäusern, anders gelautet und Karl Millöcker hätte mit dieser Operette nie einen derart triumphalen Erfolg gefeiert. Es heißt, dass Richard Genée und Karl Zell Johann Strauß zwei Libretti vorgelegt hätten, wobei das erste der beiden in Italien spielte und das zweite sein Vorbild in der Geschichte Polens fand, wobei den beiden Autoren klar war, dass das erste Libretto deutlich schwächer war als das zweite. Daraus schlossen sie, dass es des besseren Komponisten, als welchen sie Strauß konstatierten, bedürfe. Jener zeigte jedoch Interesse am polnischen Stoff und so wiesen ihn Zell und Genée darauf hin, dass Millöcker den italienischen Stoff für vielversprechender hielte, woraufhin der Walzerkönig den Stoff zur ‚Nacht in Venedig‘ vertonte. Das zweite Libretto gelangte daher in Millöckers Hände, welcher den ‚Bettelstudent‘ schlussendlich in Musik kleidete.³¹⁸

5.6.1. politische Aspekte

Millöckers Bettelstudent ist hoch politisch. Oswald Panagl stellt diese These als unanfechtbare Aussage in den Raum und widerspricht dem, in der vorliegenden Arbeit bereits angesprochenen Volker Klotz in seiner These, dass der ‚Bettelstudent‘ keine „identitätsstiftenden, vaterländischen Momente“ aufweist. Dies tut er mit einem Hinweis auf die, im Allgemeinen ablehnende Haltung Klotz‘ gegenüber der Existenz einer politischen Operette. Panagl sieht die konkreten Aktionen Symons und dessen zunehmendes Sympathisieren mit seiner Aufgabe als Agent für das Vaterland als Befürworten der Idee eines Staates Polen. Die konkrete Situierung und die historische

³¹⁷ Vgl. Volker Klotz, Der Bettelstudent. In: Carl Dalhaus (Hg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper-Operette-Musical-Ballett. Band 4. Werke Massine – Puccinni (Piper, München / Zürich 1991), 189 – 191.

³¹⁸ Vgl. Grun, Kulturgeschichte der Operette, 215.

Rolle König Stanisław Leszczyński als Spielball des Schwedenherrschers Karl XII. lässt er dabei bewusst außer Acht. Panagl spricht weiter explizit von einem „bristante[n], revolutionäre[n] Libretto“, wenn er seine Verwunderung äußert, dass selbiges von der Zensurbehörde nicht verboten wurde. Die Begründung hierfür sieht er in der Tatsache, dass Polen nicht im Zentrum des politischen Interesses stand, da Ungarn, Tschechien und Serbien die Aufmerksamkeit der Politik zu großen Teilen beanspruchten. Neben diesem Argument gegen das Verbot des ‚Bettelstudenten‘ durch die Zensurbehörde nennt er noch zwei weitere: Das erste ist die fehlende Zugehörigkeit der dargestellten Region zum Habsburgerreich, weshalb das Aufbegehren der Polen nicht per se im Mittelpunkt des Staatsinteresses stand. Die revolutionären Tendenzen richteten sich gegen Preußen und Russland, was der österreichischen Politik zuträglich war. Das dritte Argument, welches Panagl anführt, ist, dass die Kritik nur sehr vereinzelt eingestreut wurde.³¹⁹

Die Frage, warum der ‚Bettelstudent‘ im Zusammenhang mit politischen Operetten genannt werden muss, beantwortet Panagl damit, dass der Freiheitskampf der Polen im ausgehenden 19. Jahrhundert zum beliebten Thema aller Musikstile wurde. Hinsichtlich der Operette spricht er sogar von einem speziellen „polnischen Genre“, deren Charakteristika der Stolz auf die Heimat, das Aufbegehren gegen die Fremdbestimmung, politische Einigkeit in problematischen Zeiten und ein Happy End sind.³²⁰ Panagl geht im Zuge seiner Betrachtungen jedoch nicht darauf ein, inwiefern der ‚Bettelstudent‘ nun im Detail eine politische Operette im Sinne einer Kritik an der Habsburgermonarchie ist. Dies sei an dieser Stelle in gewisser Weise nachgeholt. Wird der Schauplatz von Polen nach Wien verlegt und an Stelle der Polen werden die Böhmen, die Ungarn, die Serben oder ein beliebig gewähltes anderes Volk der Habsburgermonarchie als erfolgreiche Revolutionäre eingesetzt, so wäre die Operette mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit verboten worden, da sie sich in aller Deutlichkeit gegen den bestehenden Staat auflehnt. Insofern ist es zulässig zu schlussfolgern, dass ‚Der Bettelstudent‘ eine Revolutionsoperette im fremden Gewand ist.

³¹⁹ Vgl. Panagl, Identitätskrisen auf der Operettenbühne, 840f.

³²⁰ Vgl. ebd., 839.

6. Résumé

In den vorangegangenen Kapiteln wurde das Verhältnis der einzelnen Völker zueinander und zur Monarchie als Gesamtregion dargestellt. Daran anschließend wurde auf das per se nicht wesensverwandte Thema Operette eingegangen, ehe beide Ebenen im letzten großen Teilbereich miteinander verbunden wurden. Bis dato wurde jedoch noch nicht in aller Deutlichkeit auf die, im ersten Kapitel genannte, Forschungsfrage eingegangen, welche an dieser Stelle nochmals angeführt sei: Welche nationaltypischen Aspekte lassen sich in der Wiener Operette finden und wie können diese hinsichtlich der nationalstaatlichen Bestrebungen in der späten Habsburgermonarchie gesehen werden?

Aufgrund der angeführten Beispiele kann die Frage, ob die Operette ein politisches Manifest ihrer Gegenwart ist, nur bejaht werden. Hier muss jedoch angemerkt werden, dass dies nicht für alle Operetten in gleichem Maße gilt. Auch die Aspekte ihrer Politisierung sind manigfaltig, wobei hier nun jene des Nationalismus im Vordergrund stehen sollen.

In Strauß' ‚Fledermaus‘ steht hauptsächlich die Gesellschaft und ihre Struktur im Zentrum der Kritik, was sich nicht zuletzt in der Verwendung des Alkohols als Mittel des Vergessens zeigt. Diese Verherrlichung des Exzesses und der Ausschweifung, gepaart mit dem angestrebten Vergessen des Geschehens zeugen von der Unzufriedenheit der Menschen mit ihren Lebensumständen. Sie schwelgen in Erinnerungen an jene Zeit, die ihnen auf der Bühne vorgelebt wird, in der sprichwörtlich Milch und Honig flossen. Hiermit ist konkret die Zeit vor dem großen Finanzcrash 1873 gemeint, welcher viele um ihr gesamtes Vermögen brachte. Die Säle, in denen früher der Champagner in Strömen geflossen war, zeugten stumm von der vergangenen Glorie ihrer einstigen Besitzer. Glücklicherweise ist, der ‚Fledermaus‘ zufolge, wer diese Zeit vergisst. Nur wenige hatten es geschafft, ihr Vermögen, oder zumindest einen großen Teil davon, zu retten. Gabriel von Eisenstein steht symbolisch für einen von ihnen, wobei seine jüdische Abstammung, welche aufgrund seines Namens konstatiert werden kann, zu erwähnen ist. Wie bereits zu Beginn der vorliegenden angesprochen wurde, sind die Juden als Nationalität im ethnischen Sinne zu sehen, wenngleich sie kein territorial abgrenzbares, eigens Gebiet bewohnen. Die Juden wurden darüber hinaus von den anderen Völkern als ihnen nicht zugehörig angesehen, wobei die

Konfession hierbei als Grund der Exklusion festzulegen ist. Im Finanzwesen war die jüdische Bevölkerung seit dem Mittelalter ein bedeutender Bestandteil, sodass es kaum verwunderlich scheint, dass bezeichnenderweise ein Angehöriger des jüdischen Volkes sein Vermögen retten konnte. Hieraus lässt sich auf die gefestigte Stellung des jüdischen Bürgertums in der Gesellschaft der späten Habsburgermonarchie schließen. Der Nationalitätenkonflikt manifestiert sich in diesem Beispiel dergestalt, dass er eben nicht als Konflikt, sondern als friedliche Koexistenz aufscheint, was, in Anbetracht des zunehmenden Antisemitismus seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, eine diametrale Verkehrung der realen Gegebenheiten darstellt.

Im ‚Rastelbinder‘ wird ein anderes Bild der Juden gezeichnet, da diese hier alles Fremde verkörpert. Auf den Nationalitätenkonflikt übertragen, lässt sich feststellen, dass die eben angesprochene, bewusste Exklusion der Juden durch die anderen Völker hier ihren Ausdruck findet.

Auch im ‚Zigeunerbaron‘ spielt eine Nation, die im geographischen Sinne keine ist, die zentrale Rolle. Die „Zigeuner“ stehen, im Gegensatz zu den Juden, jedoch vollkommen am Rand der Gesellschaft. Ihre Ausgrenzung geht so weit, dass ihnen der Gebrauch ihrer Sprache, welche als bedeutendes Merkmal einer Nation gilt, verboten wurde. Bezeichnend ist, dass sie sprachlich auch in ihrer Darstellung auf der Bühne nicht von den Deutschen abweichen, wohingegen den Juden oft eine grammatikalisch nicht standardmäßige Sprache in den Mund gelegt wird. Auf diese Weise entsteht zwischen den Juden und den „Zigeuner“ ein Dualismus auf zwei Ebenen: auf jener der Sprache und auf jener der gesellschaftlichen Akzeptanz, wobei jede Nation auf einer Ebene bessergestellt ist, ohne jedoch jemals auf beiden den anderen Nationen ebenbürtig zu sein. Im ‚Zigeunerbaron‘ wird die Sprache noch auf eine andere Weise bedeutend, wobei nicht das Libretto, sondern die Aufführungspraxis das ausschlaggebende Element ist. Alexander Girardi sprach Zsupán mit ungarischem Akzent, die erste ungarische Besetzung tat dies jedoch mit einem serbischen Akzent. Während Girardis Wahl der sprachlichen Varietät aufgrund des Schauplatzes nachvollziehbar erscheint, so wird durch die Wahl des serbischen Akzentes der Konflikt zwischen den Ungarn und den Serben deutlich. Ungarn war die dominierende der beiden Nationen. Die Serben lebten als Minderheit in Ungarn und wurden so zum Ziel der Magyarisierungsbestrebungen derselben, im Zuge derer sie alle anderen Völker zurückzudrängen suchten. Dies steht jedoch nur scheinbar im Widerspruch zur

Auffassung des ‚Zigeunerbarons‘ als Operette der Gleichheit, da sich diese ausschließlich auf die beiden Reichshälften bezog. Während die Deutschen und die Ungarn nach dem Ausgleich bildlich gesprochen auf der selben Stufe standen, waren ihnen die anderen Nationen weiterhin unterstellt. Als Symbol für die Utopie eines freundschaftlichen Umganges dieser beiden Nationen miteinander kann der Kampf für die gemeinsame Sache gesehen werden. Ungarn und Österreicher kämpften gemeinsam in Spanien für die Interessen des Kaiserhauses. Die hier ebenfalls in den Krieg ziehenden „Zigeuner“ sind den beiden anderen Nationen nicht gleichzustellen, weil ihre Motivation für das sinnbildliche Trinken vom Werberwein eine andere ist. Die große Mehrheit folgt schlichtweg dem Vorbild ihres „Barons“, welcher aus gekränktem Stolz über Saffis hohen Rang in den Krieg zieht. Der Alkoholismus, welcher den „Zigeunern“ häufig als stereotypisches Merkmal nachgesagt wurde, kann ebenfalls als Grund für das Trinken des Werberweines gesehen werden.

Ein Aspekt, der in diesem Zusammenhang betrachtet werden muss, ist die nationale Zugehörigkeit Barinkays. Er scheint ungarisch zu sprechen, da er sich mit allen Personen unterhält, und sich als Ungar zu fühlen, hat dieses Land jedoch in frühester Kindheit verlassen. Die in der Arbeit ausgeführten Gründe für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nation weisen ihn als Ungarn aus. In weiterer Folge definiert er sich jedoch als „Zigeuner“. Die ebenfalls oben genannten Gründe für den Wechsel der nationalen Zugehörigkeit scheinen damit gegeben, dass die „Zigeuner“ ihn als ihresgleichen akzeptieren. Das diese These trübende Element hierbei ist jedoch, dass die „Zigeuner“ im Verständnis der damaligen Zeit keine eigene Nation waren und somit niemanden aufnehmen konnten. Bedenkt man Jókais Affinität gegenüber den „Zigeunern“, so erscheint die Annahme nur naheliegend, dass er die Emanzipation dieser Volksgruppe, als eigene Nation mit der Operette zu befürworten scheint.

Der Wechsel der Nation spielt auch in der ‚Csárdásfürstin‘ eine bedeutende Rolle. Sylva deklariert sich bereits in ihrer Auftrittssarie als „Mädel“ aus Siebenbürgen. Da dieser Landstrich hauptsächlich von Rumänen bewohnt wurde, liegt die Vermutung nahe, dass auch Sylva diesem Volk zuzuordnen ist. Sie lebt im ungarischen Budapest, deklariert sich jedoch bei jeder Vorstellung als dieser Nation nicht zugehörig. Dies spiegelt den historischen Konflikt zwischen der ungarischen und der rumänischen Nation innerhalb der Monarchie wieder. Indem Sylva den Beinamen die Csárdásfürstin trägt, erhebt sich die Rumänin, durch den vermeintlichen Adelstitel, über viele ihrer

ungarischen Bewunderer. Zu einem Wechsel der Nation kommt es jedoch erst mit der Eheschließung, jedoch wird sie nicht Ungarin, sondern Österreicherin. Hier wird die Hinwendung des rumänischen Volkes zum Österreichischen deutlich, um dem Unterdrücken ihrer Kultur durch die Ungarn zu entgehen.

Die wohl deutlichste Manifestation des Nationalitätenkonflikts lässt sich im ‚Bettelstudent‘ finden. Ab den Vierzigerjahren des 19. Jahrhunderts gehörten Teile Polens, darunter auch die Stadt Krakau zum Habsburgerreich. Die nationalstaatlichen Bestrebungen waren jedoch derart stark, dass die Legislative sich mit der Verhinderung eines territorial abgegrenzten Polen, aus welchem später die eigene territoriale und ethnische Nation hervorgehen könnte, beschäftigte. Der Sieg der Polen über die Deutschen kann jedoch ohne komplizierten Analogieschluss auf die Eigenständigkeit der polnischen Nation und die Lösung des damit verbundenen Nationalitätenkonfliktes mit den Österreichern zugunsten der Polen ausgemacht werden.

In der ‚Lustigen Witwe‘ steht zwar das Verhältnis zwischen Mann und Frau im Mittelpunkt, die deutliche Nähe zwischen Pontevedrino und Montenegro lässt jedoch eine hintergründig nationalpolitische Deutung zu. Wie bereits ausgeführt wurde, finden sich auch in den Namen der handelnden Personen, nicht nur in jenem des Staates, deutlich erkennbare Parallelen zum historischen Kleinstaat Montenegro. Die politische Beziehung zwischen diesem und der Habsburgermonarchie war von der Hinwendung Montenegros zu Serbien und Russland bestimmt. Der Nationalitätenkonflikt zeigt sich hier jedoch nicht, wie ad hoc zu vermuten wäre, einzig in den Namen. Die Angehörigen des pontevedrinischen Volkes leben als Subgesellschaft in Paris und versuchen, wie in den Bemühungen Zetas Hannas Millionen im Land zu halten deutlich wird, sich nur bedingt mit den Franzosen zu mischen. Werden nun für die Franzosen und die Pontevedriner zwei beliebige, jedoch unterschiedlich große, andere Nationen des Habsburgerreiches gewählt, so manifestiert sich der Konflikt zwischen diesen beiden Nationen darin, dass die kleinere Nation versucht, von der größeren getrennt zu bleiben und ihre Eigenständigkeit zu leben.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass sich der Nationalitätenkonflikt der Späten Habsburgermonarchie in den Operetten auf viele Arten manifestiert, wobei jede nur erdenkliche politische und soziale Ebene als Medium der Verschlüsselung gebraucht wurde.

Albert Gier schreibt am Ende seines Textes zum ‚Zigeunerbaron‘: „Kein Wunder also, dass auch zwischen den Zeilen kleine klare Botschaften stehen. Ob das für heutige Inszenierungen ein Problem oder eher eine Chance ist, wäre zu diskutieren.“³²¹ Er bezieht dies freilich neben der politischen Komponente auch auf jene literarischen Versatzstücke in dieser Operette, von welchen sein Aufsatz im Kern handelt.

Ob die politischen im Allgemeinen und nationalpolitischen Aspekte der Wiener Operette im Besonderen für die heutige Aufführungspraxis weiterhin eine Möglichkeit der Kritik an den bestehenden Verhältnissen bieten, kann jedoch nur als weitere Ebene der kritischen Beschäftigung mit der Operette aufgemacht werden.

Daniela Hamberger hat ein Interview mit dem Regisseur Peter Konwitschny geführt, welcher sich, auch aus heutiger Sicht noch für die politische Brisanz der Operette ausspricht, was sie für ihn eine besondere Schwierigkeit der Inszenierung darstellt. Den Begriff der Leichtigkeit, mit welchem die Operette häufig verbunden wird, wendet er in eine unübliche, aber dennoch nachvollziehbare Richtung, wenn er meint, die Kunst der Operette wäre es, „über das Leben und dessen Ernst [leicht, Anm. E. G.] zu sprechen“.³²²

Die vorliegende Arbeit schließt mit der Feststellung, dass die vermeintliche leichte Muse für ihre Zeitgenossen gleichzeitig ein Medium der Kritik an Gesellschaft, Politik und Vaterland, sowie ein Mittel zur Unterstützung der nationalen Bestrebungen war.

³²¹ Gier, „Dein Romeo kommt“, 853.

³²² Vgl. Daniela Hamberger, Operetteninszenierungen und Tabubruch (unveröffentl. Diplomarbeit, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Wien 2014), 15.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Primärquellen

Emmerich *Kálmán*, Die Csárdásfürstin. Operette in 3 Akten von Leo Stein und Bela Jenbach. Musik von Emmerich Kálmán. In: IMSLP, online unter http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP420874-PMLP266137-K%C3%A1lm%C3%A1n_Die_Cs%C3%A1rd%C3%A1sf%C3%BCrstin_Weinberger_Leipzig_1916.pdf (10. April 2018).

Franz *Lehár*, Die lustige Witwe (Doblinger und Glocken Verlag, Wien 1982).

Franz *Lehár*, Rosenstock und Edelweiss. In: IMSLP, online unter <http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/6/67/IMSLP247356-SIBLEY1802.23616.005d-39087011238401score.pdf> (25. Jänner 2018).

Neue Freie Presse, 25. Oktober 1885. In: ANNO. Historische Österreichische Zeitungen und Zeitschriften, online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18851025&seite=6&zoom=33> (12. Mai 2018), 6.

Fritz *Racek*, Die Fledermaus (Johann Strauß (Sohn) Gesamtausgabe. Serie II: Bühnen- und Vokalwerke Band 3) (Doblinger / Universal Edition, Wien 1974).

Reichsgesetzblatt für das Kaiserthum Österreich. Jahrgang 1867. Staatsgrundgesetz vom 21. December 1867, über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger für die im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder. Artikel 19. In: ALEX. Historische Rechts- und Gesetzestexte online, online unter <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1867&size=45&page=424> (12. Mai. 2018), 396.

Michael *Rot* (Hg.), Neue Johann Strauss Gesamtausgabe. Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten. Text: Ignatz Schnitzer. nach der Novelle „Saffi“ von Mór Jókai. RV 511A/B/C. Kritische Gesamtausgabe (Strauss Edition Wien (Verlagsgruppe Hermann), Wien 2006).

Ignatz *Schnitzer*, Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Acten. Nach einer Grundidee M. Jókai's von I. Schnitzer. Musik von Johann Strauß (Cranz / Spina, Hamburg / Wien 1885).

7.2. Sekundärquellen

Erik *Adam*, Brüchiges Glück. Die dunkle Seite der Operette. In: Erik *Adam* / Willi *Rainer* (Hg.), Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten (Hermagoras, Klagenfurt / Ljubljana / Wien 1997), 75 – 101.

Erik *Adam*, Die Wiener Operette als magischer Spiegel multikultureller Identität. In: Hubert Christian *Ehalt*, Josef *Hochgerner*, Wilhelm *Hopf* (Hg.), „Die Wahrheit liegt im Feld“. Roland Girtler zum 65. Geburtstag (LIT, Wien 2006), 197 – 212.

Reinhard *Amon*, Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Doblinger, Wien 2011).

Andás *Batta*, Der Fremde als komische Figur. Warum lacht der Ungar nicht über sich selbst in den volksnahen Bühnengattungen `Volksstück, Operette`?. In: Peter *Csobádi* / Gernot *Gruber* / Jürgen *Kühnel* / Ulrich *Müller* / Oswald *Panagl* / Franz *Viktor Spechtler* (Hg.), Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Band II (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge Nr. 23) (Müller-Speiser, Anif 1994), 817 – 824.

András *Batta*, Operette in Österreich-Ungarn. Ein Vergleich. In: Erik *Adam* / Willi *Rainer* (Hg.), Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten (Hermagoras, Klagenfurt / Ljubljana / Wien 1997.), 136 – 155.

Rolf *Bauerdick*, Zigeuner. Begegnungen mit einem ungeliebten Volk (Deutsche Verlags-Anstalt, München 2013).

Wolfdieter *Bihl*, Die Juden. In: Adam *Wandruszka* / Peter *Urbanitsch* (Hg.), Die Habsburgermonarchie 1848 – 1918. Band 3. Die Völker des Reiches. 2. Teilband (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1980), 880 – 948.

Klaus-Michael *Bogdal*, Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung (Suhrkamp, Berlin 2011).

Inke *Brodersen*, Judentum. Eine Einführung (Fischer, Frankfurt am Main 2011).

Cornelis *Bronsgest*, Der Rastelbinder. Operette in zwei Teilen von Victor Léon. Musik von Franz Lehár (SendeSpiele Jahrgang 3 Heft 34) (Verlag Funk-Dienst, Berlin 1927).

Ernst *Bruckmüller*, Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse (Studien zu Politik und Verwaltung 4) (Böhlau, Wien / Köln / Graz^{2.}erg. und erw. Aufl. 1996).

Ernst *Bruckmüller*, Sozialgeschichte Österreichs (Verlag für Geschichte und Politik / Oldenbourg Verlag, Wien / München ^{2.} Aufl. 2001).

Umberto *Corsini*, Die Italiener. In: Adam *Wandruszka* / Peter *Urbanitsch* (Hg.), Die Habsburgermonarchie 1848 – 1918. Band 3. Die Völker des Reiches. 2. Teilband (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1980), 839 – 879.

Camille *Crittenden*, Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture (Cambridge Studies in Opera 2) (Cambridge Univeristy Press, Cambridge 2000).

Moritz *Csáky*, Gesamtregion und Musik. Akkulturation in Mitteleuropa am Beispiel von Musik. In: Richard G. *Plaschka* / Horst *Haselsteiner* / Anna M. *Drabek*, Mitteleuropa – Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Beiträge aus österreichischer und ungarischer Sicht. Im Auftrag des Komitees „Österreich und Ungarn“ der Historischen Kommission (Zentraleuropa-Studien 4) (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1997), 113 – 130.

Moritz *Csáky*, Ideologie der Operette und der Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität (Böhlau, Wien / Köln / Weimar, 1996).

Moritz *Csáky*, Zwischen Märchenwelt und Wirklichkeit. Ein Beitrag zur Ideologie der „k. u. k.“ Operette. In: Arnold *Suppan* (Hg.), Aulösung historischer Konflikte im Donauraum. Festschrift für Ferenc Glatz zum 70. Geburtstag (Akadémiai Kiadó, Budapest 2011), 293 – 306.

Moritz *Csáky*, Zwischen Märchenwelt und Wirklichkeit. Zur Ideologie der „Wiener“ Operette. In: Erik *Adam* / Willi *Rainer* (Hg.), Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten (Hermagoras, Klagenfurt / Ljubljana / Wien 1997), 51 – 74.

Carl *Dahlhaus*, Die Musik des 19. Jahrhunderts. Mit 91 Abbildungen und 75 Notenbeispielen (Geschichte der Musik 6) (Laaber, Laaber 2008).

Wilhelm *Deutschmann*, Der Meister der Operette und seine Stars. In: Otto *Brusatti*, Johann Strauß. Unter Donner und Blitz. Begleitbuch und Katalog zur 251.

Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien. Karlsplatz. 6. Mai – 26. September 1999 (Museen d. Stadt Wien / MA 10, Wien 1999), 267 – 281.

Alexander *Dick*, Der Zigeunerbaron. In: Carl *Dalhaus* (Hg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper-Operette-Musical-Ballett. Band 6. Werke Spontini – Zumsteeg (Piper, München / Zürich 1997), 67 – 71.

Robert *Dressler*, Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft (Dissertation, Grund- und Integrationswissenschaftliche Fakultät, Wien 1986).

Silvia *Ehalt*, Wiener Theater um 1900. In: Hubert Ch. *Ehalt*, Gernot *Heiß*, Hannes *Stekl* (Hg.), Glücklich ist, wer vergisst...?. Das andere Wien um 1900 (Böhlau, Wien / Köln / Graz 1986), 325 – 342.

Jürgen *Erdmann*, Johann Strauss als Staatsbürger eines fränkisch-thüringischen Herzogtums. In: Monika *Fink* / Walter *Pass* (Hg.), *Straussiana* 1999. Studien zu Leben, Werk und Wirkung von Johann Strauss (Sohn). Band 1. Internationaler Kongress anlässlich der 100. Wiederkehr des Todestages von Johann Strauss (Sohn), veranstaltet von der Johann Strauß-Gesellschaft Wien und den Instituten für Musik- und Theaterwissenschaft der Universität Wien. (Musik in Theorie, Geschichte und Ästhetik. Publikationen zur neueren Musikgeschichte des Institutes für Musikwissenschaft der Universität Wien und des Institutum Musices Feldkirchense Band 2) (Hans Schneider, Tutzing 2001), 65 – 84.

Zoltan *Falvy*, Jókai und Strauss: Der Zigeunerbaron. In: Monika *Fink*, Walter *Pass* (Hg.), *Straussiana* 1999. Studien zu Leben, Werk und Wirkung von Johann Strauss (Sohn). Band 1. Internationaler Kongress anlässlich der 100. Wiederkehr des Todestages von Johann Strauss (Sohn), veranstaltet von der Johann Strauß-Gesellschaft Wien und den Instituten für Musik- und Theaterwissenschaft der Universität Wien. (Musik in Theorie, Geschichte und Ästhetik. Publikationen zur neueren Musikgeschichte des Institutes für Musikwissenschaft der Universität Wien und des Institutum Musices Feldkirchense Band 2) (Hans Schneider, Tutzing 2001), 85 – 92.

Konstanze *Fladischer*, Das Fest in der Operette (unveröffentl. Diplomarbeit, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Wien 2014).

Monika *Fleischmann*, „Zigeuner“ in der Operette (unveröffentl. Diplomarbeit, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften, Wien 2004).

Margret *Friedrich* / Birgit *Mazohl* / Astrid von *Schlachta*, Die Bildungsrevolution. In: Helmut *Rumpler* / Peter *Urbanitsch* (Hg.), Die Habsburgermonarchie 1848 – 1918 Band 9. 1. Teilband (Die Habsburgermonarchie IX/1) (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2010), 67 – 107.

Ernest *Gellner*, Nationalismus. Kultur und Macht (Siedler, Berlin 1999).

Ernest *Gellner*, Nations and Nationalism, (Basil Blackwell, Oxford 1983).

Pierre *Genée*, Richard Genée und die Wiener Operette (Löcker, Wien 2014).

Albert *Gier*, Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1988).

Albert *Gier*, „Dein Romeo kommt“, oder: Kann wer nach allen Seiten offen ist, noch ganz dicht sein?. Österreichische, ungarische und ‚Zigeuner‘- Identität im Zigeunerbaron. In: Peter *Csobádi*, Gernot *Gruber*, Jürgen *Kühnel*, Ulrich *Müller*, Oswald *Panagl*, Franz Viktor *Spechtler* (Hg.), Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 2001. (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 54, Band II) (Mueller—Speiser, Anif / Salzburg 2003), 843 – 853.

Christian *Glanz*, Das Bild Südosteuropas in der Wiener Operette (unveröffentl. Dissertation, geisteswissenschaftliche Fakultät, Graz 1988).

Christian *Glanz*, Zur Typologie der komischen Figur in der Wiener Operette. In: Peter *Csobádi* / Gernot *Gruber* / Jürgen *Kühnel* / Ulrich *Müller* / Oswald *Panagl* / Franz Viktor *Spechtler* (Hg.), Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposiums 1993. Band II (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge Nr. 23) (Ursula Müller-Speiser, Anif / Salzburg 1994), 787 – 796.

Stephanie *Großmann*, „Hör ich Cymbalklänge...“. Das Ungarnbild in der Wiener Operette. In: Zoltán *Szendi* (Hg.), Wechselwirkungen: deutschsprachige Literatur und Kultur im regionalen und internationalen Kontext. Beiträge zur internationalen Konferenz des Germanistischen Instituts der Universität Pécs vom 9. Bis 11. September 2010 (Praesens, Wien 2012), 215 – 230.

Bernard *Grun*, Kulturgeschichte der Operette (Albert Langen / Georg Müller, München 1961).

Ernest *van den Haag*, Die Juden, das rätselhafte Volk. Vorwort von Salcia Landmann (Hofmann und Campe, Hamburg 1973).

Daniela *Haberger*, Operetteninszenierungen und Tabubruch (unveröffentl. Diplomarbeit, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Wien 2014).

Franz *Hadamowsky* / Heinz *Otte*, Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte (Klassiker der Wiener Kultur Band 2: Die Wiener Operette) (Bellaria, Wien 1947).

Brigitte *Hamann*, Die Monarchie und ihr „Walzerkönig“. In: Otto *Brusatti*, Johann Strauß. Unter Donner und Blitz. Begleitbuch und Katalog zur 251. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien. Karlsplatz. 6. Mai – 26. September 1999 (Museen d. Stadt Wien / MA 10, Wien 1999), 113 – 127.

Valerie *Heuberger*, Unter dem Doppeladler. Die Nationalitäten der Habsburger Monarchie 1848 – 1918. Mit 322 Abbildungen, davon 196 in Farbe (Christian Brandstätter, Wien / München 1997).

Eric J. *Hobsbawm*, Das imperiale Zeitalter 1875 – 1914. Aus dem Englischen von Udo Rennert (Das lange 19. Jahrhundert 3) (Theiss, Darmstadt 2017).

Eric J. *Hobsbawm*, Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780. Aus dem Englischen von Udo Rennert (Deutscher Taschenbuchverlag, München 1996).

L'udoviít *Holotík*, Die Slowaken. In: Adam *Wandruszka* / Peter *Urbanitsch* (Hg.), Die Habsburgermonarchie 1848 – 1918. Band 3. Die Völker des Reiches. 2. Teilband (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1980), 775 – 800.

Charles *Imbert*, Geschichte des Chansons und der Operette (Edition Recontre / Ex Libris, Lausanne / Zürich 1967).

William M. *Johnston*, Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938 (Böhlau, Wien / Köln / Weimar ^{4. erg. Aufl.} 2006).

Robert A. *Kann*, Das Nationalitätenproblem der Habsburgermonarchie. Geschichte und Ideengehalt der nationalen Bestrebungen vom Vormärz bis zur Auflösung des Reiches im Jahre 1918 (Böhlau, Köln / Wien^{2.}, erw. Aufl. Reprint 2014).

Sebastian *Kämmerer* / Volker *Klotz* / Marion *Linhardt*, Die Fledermaus. In: Carl *Dalhaus* (Hg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper-Operette-Musical-Ballett. Band 6. Werke Spontini – Zumsteeg (Piper, München / Zürich 1997), 195 – 211.

Kai *Kauffmann*, Gemütliches Wien und verständiges Berlin. Entwicklung kultureller Stereotypen 1780 – 1880. In: Wolfgang *Kos* / Christian *Rapp* (Hg.), Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war (Czernin, Wien ^{2. überarb. Aufl.} 2005), 39 – 45.

Verena *Keil-Budischowsky*, Die Theater Wiens. Mit 94 Kunstdrucken und 38 Textabbildungen (Wiener Geschichtsbücher 30/31/32) (Paul Zsolnay, Wien/Hamburg 1983).

Volker *Klotz*, Der Bettelstudent. In: Carl *Dalhaus* (Hg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper-Operette-Musical-Ballett. Band 4. Werke Massine – Puccinni (Piper, München / Zürich 1991), 189 – 194.

Volker *Klotz*, Die lustige Witwe. In: Carl *Dalhaus* (Hg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper-Operette-Musical-Ballett. Band 3. Werke Henze – Massine (Piper, München / Zürich 1991), 439 – 444.

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

Volker *Klotz*, Operette. Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst. (Studiopunkt Verlag, Sinzig 2016).

Walter *König*, Operette in Wien und Berlin unter besonderer Berücksichtigung des Lokalkolorits. Die politischen und soziologischen Einflüsse in den ersten 30 Jahren des 20. Jahrhunderts (unveröffentl. Dissertation, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät, Wien 1999).

Joachim *Kronsbein*, „Glücklich ist, wer vergisst“. „Die Fledermaus“ und die Börse. In: Alexander *Jung* / Dietmar *Pieper* / Rainer *Traub* (Hg.), Geld. Macht Geschichte. Kriege, Krisen und die Herrschaft des Kapitals seit dem Mittelalter (Deutsche Verlags-Anstalt, München 2010), 162 – 163.

Andrew *Lamb*, Operetta. In: Stanley *Sadie* (Hg.) John *Ryrell* (executive Hg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 18. Nisard to Palestrina (Macmillian Publishers Limited, London / New York 2001), 493 – 498.

Annegrit *Laubenthal*, Der Vampir und die Fledermaus. Motivgeschichtliches zu einem Repertoirstück. In: Annegrit *Laubenthal* (Hg.), Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher (Bärenreiter, Kassel u. a. 1995), 622 – 634.

Paul *Lendvai*, Die Ungarn. Ein Jahrtausend Sieger in Niederlagen (C. Bertelsmann, München 199).

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

Jan Christoph Jonas *Liefhold*, „So elend und so treu...“. Die Konstruktion und Funktion eines Zigeunertyps und dessen Erscheinungsbild in der Wiener Operette (1885 – 1938) im soziologischen Kontext der Entstehung stereotypischer Fremdbilder (unveröffentl. Diplomarbeit, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Wien 2014).

Marion *Linhardt*, Tanz und Topografie. Das Verhältnis von ‚Volkstheater‘ und ‚Operette‘ in neuer Perspektive. In: W. Edgar *Yates* / Ulrike *Tanzer* (Hg.), Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze. Zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift *Nestroyana* (Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft Band 6) (Johann Lehner, Wien 2006), 195 – 211.

Marion *Linhardt*, „Wer kommt heut‘ in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!“ . Bilder des >Jüdischen< in der Wiener Operette des frühen 20. Jahrhunderts. In: Hans-Peter *Bayerdörfer*, Jens Malte *Fischer* (Hg.), Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit (Conditio Judaica. Studien und Quellen zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte 70) (Niemeyer, Tübingen 2008), 191 – 206.

Leo *Lucassen*, Die Zigeuner. Die Geschichte eines polizeilichen Ordnungsbegriffes in Deutschland 1700 -1945 (Böhlau, Köln / Weimar / Wien 1996).

Johann *Maier*, Judentum. Studium Religion (Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007).

Rüdiger *Malli*, Deutsche und Slowenen in Innersösterreich, 1848 – 1918. In: Arnold *Suppan* (Hg.), Aulösung historischer Konflikte im Donauraum. Festschrift für Ferenc Glatz zum 70. Geburtstag (Akadémiai Kiadó, Budapest 2011), 553 – 565.

Christian *Marten*, Die Operette als Spiegel der Gesellschaft Franz Lehárs „Lustige Witwe“. Versuch einer sozialen Theorie der Operette (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft Band 34) (Peter Lang, Frankfurt am Main / Berlin / New York / Paris 1988).

Anton *Mayer*, Franz Lehár – Die lustige Witwe. Der Ernst der leichten Muse (Edition Steinbauer, Wien 2005).

Friedrich *Meister*, Die polizeilichen Vorschriften Niederösterreichs. Nach dem Stand vom 1. September 1927. Im Auftrage der n. ö. Landesregierung zusammengestellt. Band 1 (Wien 1927).

Musiklexikon (J. B. Metzler; Stuttgart / Weimar^{2.} akt. und erweit. Aufl. 2005), 525 – 526.

Ildikó *Nagy*, Vom Volksstück bis zur „nationalen“ Operette. In: Richard G. *Plaschka* / Horst *Haselsteiner* / Anna M. *Drabek*, Mitteleuropa – Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Beiträge aus österreichischer und ungarischer Sicht. Im Auftrag des Komitees „Österreich und Ungarn“ der Historischen Kommission (Zentraleuropa-Studien 4) (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1997), 131 – 143.

Hans-Joachim *Neubauer*, Brauchbar und neu. Juden als komische Figuren. In: Peter *Csobádi* / Gernot *Gruber* / Jürgen *Kühnel* / Ulrich *Müller* / Oswald *Panagl* / Franz Viktor *Spechtler*, Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Band II (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge Nr. 23, Ursula Müller-Speiser 1994), 589 – 600.

Wolfgang *Neuber*, Selbstdarstellung und Belehrung. Die Wiener Volkskomödie zwischen Operette und Volksstück. In: Elisabeth *Buxbaum* / Wynfried *Kriegleder* (Hg.), *Prima le parole e poi la musica*. Festschrift für Herbert Zeman zum 60. Geburtstag (Edition Praesens, Wien 2000), 202 – 217.

Edmund *Nick*, Vom Wiener Walzer zur Wiener Operette (Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg 1954).

Birgit *Ogradnig*, Operettenlibretti im Vergleich. Frankreich – Österreich (Dr. Müller, Saarbrücken 2011).

Magdolna *Orosz* / Gabriella *Rácz*, „Alles gelungen“. Exotismus, Fremdheit und Identität in der Operette der k. u. k. Monarchie. In: Miklós *Fenyves* / Amália *Kerekes*,

Bálint *Kovács* / Magdolna *Orosz* (Hg.), Habsburg bewegt. Topographien der Österreichisch-Ungarischen Monarchie (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft Band 17) (Peter Lang Edition, Frankfurt am Main 2013), 167 – 183.

Rudolf *Österreicher*, Emmerich Kálmán. Der Weg eines Komponisten. Mit 52 Textillustrationen, Abbildungen und Faksimiles, sowie 29 Notenbeispielen (Amalthea, Zürich / Leipzig / Wien 1954).

Oswald *Panagl* / Fritz *Schweiger*, Die Fledermaus. Die wahre Geschichte einer Operette (Böhlau, Wien / Köln / Weimar 1999).

Oswald *Panagl*, „Solang’s noch solche Frauen gibt, ist Polen nicht verloren“. Identitätskrisen und Solidaritätsstiftung auf der Operettenbühne. In: Peter *Csobádi*, Gernot *Gruber*, Jürgen *Kühnel*, Ulrich *Müller*, Oswald *Panagl*, Franz Viktor *Spechtler* (Hg.), Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 2001. (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 54 Band II) (Mueller—Speiser, Anif / Salzburg 2003), 829 – 842.

Janko *Pleterski*, Die Slowenen. In: Adam *Wandruszka* / Peter *Urbanitsch* (Hg.), Die Habsburgermonarchie 1848 – 1918. Band 3. Die Völker des Reiches. 2. Teilband (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1980), 801 – 838.

Markian *Prokopovych*, In the Public Eye. The Budapest Opera House, the Audience and the Press, 1884 – 1918 (Musikkulturen europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert Band 12, Böhlau, Wien / Köln / Weimar 2014).

Arthur Maria *Rabenalt*, Operette als Aufgabe (Heinz Menge-Verlag, Berlin / Mainz / Rastatt 1948).

Christian *Rapp*, Wiener Typen. Zur Erfindung und Karriere eines Soziotops. . In: Wolfgang *Kos*, Christian *Rapp* (Hg.), Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war (Wien ² überarb. Aufl. 2005), 142 – 150.

Albert F. *Reiterer*, Die unvermeidbare Nation. Ethnizität, Nationalität und nachnationale Gesellschaft (Campus Verlag, Frankfurt / New York 1988).

Gerhard *Rohde*, Die Csárdásfürstin. In: Carl *Dalhaus* (Hg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper-Operette-Musical-Ballett. Band 3. Werke Henze – Massine (Piper, München / Zürich 1991), 242 – 244.

Karlheinz *Roszbacher*, Literatur und Liberalismus. zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien (Jugend & Volk, Wien 1992).

Stefan *Schmidl*, Die Utopie der Synthese. Nation und Moderne in der Operette Österreich-Ungarns. In: Marie-Theres *Arnborm* / Kevin *Clarke* / Thomas *Trabitsch*, Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness (Brandstätter / Österreichisches Theatermuseum, Wien 2011), 54 – 63.

Stefan *Schmidl*, „Dort ist die ganze Welt noch rotweißgrün!“. Diskurse über Kollektive, Alterität und Nation in der Operette Österreich-Ungarns (Studia Musicologica Band 52 Nummer 1 / 4. Opera and Nation. An international conference to commemorate the bicentenary of Ferenc Erkel's Birthday) (Akadémiai Kiadó, Budapest 2011), 109 – 121.

Isabella *Sommer*, Die Widmungspolitik des Johann Strauß. In: Otto *Brusatti*, Johann Strauß. Unter Donner und Blitz. Begleitbuch und Katalog zur 251. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien. Karlsplatz. 6. Mai – 26. September 1999 (Museen der Stadt Wien / MA 10, Wien 1999), 239 – 251.

Justin *Stagl*, Gustav Ratzenhofers „Soziologie“ und das Nationalitätenproblem Österreich-Ungarns. In: Endre *Kiss* / Csaba *Kiss* / Justin *Stagl* (Hg.), Nation und Nationalismus in wissenschaftlichen Standardwerken Österreich-Ungarns, ca. 1867 – 1918 (Ethnologica Austriaca 2) (Böhlau, Wien / Köln / Weimar 1997).

Barbara *Staudinger*, Salon Austria. Die großen Köpfe österreichisch-jüdischer Kultur (Metroverlag, Wien 2013).

Thorsten *Stegmann*, „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“. Textbücher der Wiener Operette zwischen Provokation und Reaktion (Europäische Hochschulschriften. Reihe XVIII Vergleichende Literaturwissenschaften 80) (Lang, Frankfurt am Main 1995).

Fritz *Stein*, 50 Jahre Die Lustige Witwe (Doblinger, Wien / Wiesbaden 1955).

Wolfgang *Steinacker*, Der Begriff der Volkszugehörigkeit und die Praxis der Volkszugehörigkeitsbestimmung im altösterreichischen Nationalitätenrecht (Schriften des Instituts für Sozialforschung in den Alpenländern an der Universität Innsbruck IX) (Wagner, Innsbruck 1932).

Zdenka *Stoklášková*, Fremdsein in Vöhmen und Mähren. In: Waltraud *Heindl* / Edith *Saurer* (Hg.), Grenze und Staat. Paßwesen, Staatsbürgerschaft, Heimatrecht und

Fremdengesetzgebung in der österreichischen Monarchie 1750 – 1867 (Böhlau, Wien 2000), 621 – 718.

Dieter *Stoverock*, Die Fledermaus. Operette von Johann Strauß (Die Oper. Schriftenreihe über musikalische Bühnenwerke 15) (Robert Lienau, Berlin-Lichtenfelde 1973).

Victor-Lucien *Tapié*, Die Völker unter dem Doppeladler (Styria, Graz 1975).

Kurt *Trampler*, Die Krise des Nationalstaats. Das Nationalitätenproblem im neuen Europa (Knorr & Hirth, München 1932).

Peter *Urbanitsch*. Übernationale und nationale politische Indienstnahme der Musik in der späten Habsburgermonarchie. In: Arnold *Suppan* (Hg.), Aulösung historischer Konflikte im Donauraum. Festschrift für Ferenc Glatz zum 70. Geburtstag (Akadémiai Kiadó, Budapest 2011), 499 – 515.

Natascha *Ursuliak*, Das Bild der Operette in der heutigen Zeit. Hat die Operette eine Zukunft? Gezeigt und diskutiert am Beispiel von David Aldens Zigeunerbaron an der Volksoper Wien (unveröffentl. Diplomarbeit, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften, Wien 2002).

Leo *Valiani*, The End of Austria-Hungary (Secker & Warburg, London 1973).

Heinz *Wagner*, Das große Operettenbuch. 120 Komponisten und 430 Werke (Parthas, Berlin 1997).

Harald *Wendelin*, Schub und Heimatrecht. In: Waltraud *Heindl* / Edith *Saurer* (Hg.), Grenze und Staat. Paßwesen, Staatsbürgerschaft, Heimatrecht und Fremdengesetzgebung in der österreichischen Monarchie 1750 – 1867 (Böhlau, Wien 2000), 173 – 343.

Iris *Wigger*, Ein eigenartiges Volk. Die Ethnisierung des Zigeunerstereotyps im Spiegel von Enzyklopädien und Lexika. In: Wulf D. *Hund* (Hg.), Zigeuner. Geschichte und Struktur einer rassistischen Konstruktion (DISS, Duisburg 1996), 37 – 66.

Eberhard *Würzl*, Der „Zigeunerbaron“ – ein merkwürdiger Jubilar (Österreichische Musikzeitschrift Band 41 Heft 1, Jänner 1986), 7 – 14.

Dieter *Zöchling*, Die Operette: Meisterwerke der leichten Muse (Westermann, Braunschweig 1985).

Berta *Zuckerkindl*, Österreich intim. Erinnerungen 1892 – 1942. Herausgegeben von Reinhard Federmann. Mit 24 Abbildungen (Ullstein, Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1970).

7.3. Onlinequellen

Karl *Freiherr von Czoernig*, Ethnographie der Österreichischen Monarchie. In: https://archive.org/stream/ethnographieder00czoegoog/ethnographieder00czoegoog_djvu.txt (9. April 2018).

Jude. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Jude> (25. April 2018).

Jude. In: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=jude> (25. April 2018).

Nation. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Nation> (20. März 2018).

Nation. In: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=nation> (21. März 2018).

Operette. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Operette> (21. März 2018).

Operette. In: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=operette> (21. März 2018).

Zigeuner. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Zigeuner> (25. April 2018).

Zigeuner. In: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=zigeuner> (25. April 2018).

8. Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird die Frage gestellt, welche nationaltypischen Aspekte in der Wiener Operette zu finden sind und inwiefern sich diese auf die nationalstaatlichen Bestrebungen in der Späten Habsburgermonarchie zurückführen lassen. Zu Beginn werden die zentralen Begriffe 'Nation', 'Operette', 'Jude' und 'Zigeuner' genauer definiert. Aus diesen Betrachtungen geht hervor, dass der Terminus 'Nation' nicht ausschließlich ein geographisches Staatsgebiet, sondern auch ein Volk im kulturellen Sinn bezeichnen kann. Im Anschluss erfolgt eine Skizzierung der nationalstaatlichen Bestrebungen der Ungarn, Böhmen und Polen, die Lage einiger weiterer Völker der Monarchie findet in der Einleitung Erwähnung. Nach den drei genannten Gebieten, welche aufgrund der Tatsache ausgewählt wurden, dass sie in weiterer Folge in den betrachteten Operetten eine besondere Rolle spielen, wird die Lage der gebietslosen Nationen behandelt: der „Zigeuner“ und der Juden. Im zweiten Teil der Diplomarbeit wird die Operette an sich thematisiert, hierbei nimmt die Wiener Operette einen besonderen Stellenwert ein. Deren Schöpfer werden ebenso zum Thema gemacht wie das Publikum und die, der Operette innewohnende, gesellschaftskritische Funktion. Im dritten Teil der Arbeit werden die Operetten ‚Die Fledermaus‘ und ‚Der Zigeunerbaron‘ von Johann Strauß, ‚Der Rastelbinder‘ und ‚Die lustige Witwe‘ von Franz Lehár, ‚Die Csárdásfürstin‘ von Emmerich Kálmán sowie ‚Der Bettelstudent‘ von Karl Millöcker genauer betrachtet, wobei die darin enthaltenen politischen Aspekte im Zentrum des Interesses stehen.