



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Fest in der Operette“

Verfasserin

Mag. Konstanze Fladischer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, September 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ass.-Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter

*„Der brave Bürger lebt in Frieden
Und sitzt das ganze Jahr zu Haus,
Da plötzlich kommt sein Blut zum Sieden,
Dann geht er hin und tobt sich aus ...
Dann tanzt er, daß die Fetzen fliegen,
Und daß die Schuhe Löcher kriegen,
Denkt wochen -, wochen-, wochenlang an keinen Schlaf –
Erst wenn er nicht mehr weiter kann,
Dann wird er wieder brav!“
(Madame Pompadour, I, 3)*

Danksagung

Den Entstehungsprozess der vorliegenden Arbeit haben mehrere Personen begleitet, denen es an dieser Stelle zu danken gilt, weil ich ohne ihrer Hilfe und Unterstützung nicht an diesem Punkt meiner Ausbildung angelangt wäre.

An erster Stelle möchte ich mich bei meiner Betreuerin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, Ass.-Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter, für ihre unermüdliche Bereitschaft, für Fragen zur Verfügung zu stehen, bedanken. Ihre zahlreichen Anregungen und Hinweise haben meine Überlegungen zum Thema ebenso vorangetrieben, wie sie meine Neigung zur Operette gefördert und intensiviert haben.

Dank gilt auch meinen Freundinnen und Freunden, im Besonderen Edith und Clara, die mich in zahlreichen Gesprächen ermutigt haben, weiterzumachen. Die Ergebnisse unserer inspirierenden Diskussionen haben nicht nur meinen Horizont erweitert, sondern sind auch in diese Arbeit mit eingeflossen. Beiden sei außerdem für ihr kritisches Korrekturlesen gedankt.

Besonders danken möchte ich aber meiner Familie und Josef, die mit Geduld und Anteilnahme das Fortschreiten meiner Arbeit beobachtet und begleitet haben. Sie haben an mich geglaubt und mich zu jeder Zeit in meiner Herangehensweise unterstützt. Meinen Eltern und ihrer finanziellen Förderung habe ich es außerdem zu verdanken, mich ein zweites Mal einem Thema meines Interesses widmen zu dürfen. Ihnen sei in tiefer Verbundenheit diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Theoretische Einordnung.....	10
2.1. Abgrenzung zum Alltag	11
2.2. Festgemeinschaft und Zeitstruktur	15
2.3. Fest und Feier	17
2.4. Subversion im Karneval nach Michail M. Bachtin	19
3. Exkurs: Das Fest in Oper und Literatur	25
4. Das Fest in der Operette.....	29
4.1. Der Ursprung in den Offenbachianen.....	29
4.2. Einbettung des Festes in die Handlung.....	32
4.3. Das Fest als Ausnahmesituation.....	36
5. Wesensmerkmale der Operettenfeste.....	40
5.1. Die Festgesellschaft.....	40
5.1.1. Verkleidung und Maskerade.....	51
5.1.2. Festverweigerer und Ausgeschlossene.....	54
5.2. Erotik und Frivolität	58
5.2.1. Orte des Vergnügens und der Lustbarkeit.....	72
5.3. Alkohol	79
5.4. Die Macht der Tänze.....	85
5.4.1. Der Cancan	86
5.4.2. Der Walzer	93
5.4.3. Die Tanzoperette.....	101
5.5. Die Flüchtigkeit der Feste	105
6. Publikumswirksamkeit der Operettenfeste.....	113
6.1. Die Operettenfeste und die Interpassivität	119

7. Zusammenfassung.....	123
8. Quellenverzeichnis.....	127
8.1. Primärquellen	127
8.2. Sekundärliteratur	130
9. Anhang	141
9.1. Abstract (Deutsch).....	141
9.2. Abstract (Englisch)	142
9.3. Curriculum vitae.....	143

1. Einleitung

Die Affinität der Operette zu Vergnügen und Amüsement drückt sich in erster Linie in dem Etikett der „leichten Muse“ aus, das der Gattung vielfach ausgestellt wird. Der in dieser Zuordnung angesprochene Unterhaltungswert liegt nicht zuletzt darin begründet, dass die Operetten eine „[v]errückte Gegenwart“¹ bereithalten, die es dem Publikum leicht macht, für die Dauer einer Aufführung alle Sorgen zu vergessen. Der Gegenpol zur Eintönigkeit des täglichen Lebens kann laut Volker Klotz geschaffen werden, indem der Alltag entweder in die Ferne ent- oder aber an Ort und Stelle verrückt wird.² Die Operette bietet demnach einen Kontrast zur bürgerlichen Erfahrungswelt, wo „verrückte, anomale Ereignisse“³ glaubhaft werden. Die leichte Verfremdung des Alltags bringt Amüsement mit sich und bietet dem Publikum „einen Fluchtweg an aus den Unterdrückungen einer politischen und spießigen, bürgerlichen Enge, die im Alltag vorherrschte“⁴. Auf diese Weise wird der Ausbruch ins Irrationale „als einmalige Extremsituation stets [zum] Garant für eine effektvolle Handlung“⁵.

Eine Spielart der „verrückten Gegenwart“ stellt das Fest dar. Unter anderem als Exzess und kurzzeitige Flucht vor den Sorgen des Alltags erklärbar, bringt das Fest von sich aus bereits das Potenzial mit, eine Gegenwelt zum täglichen Leben zu schaffen. Maßlosigkeit und temporärer Ausstieg aus dem Alltag sind eng mit dem Fest verbunden und lassen sich dort auf die Spitze treiben. Zudem bietet ein Fest einen idealen Rahmen für Verkleidungsszenen, Verwechslungen und anbahnende Affären, die vielfach gattungsbestimmend der Operette zugeschrieben werden. Demnach ist es nicht verwunderlich, dass Feste auffallend oft Teil einer Operettenhandlung sind.

Obwohl Ingolf Huhn bereits in den 1980er Jahren darauf hinweist, dass das Fest elementar für die Gattung sei und damit auch ihr Überleben sichere⁶, existiert meines Wissens keine ausführliche Analyse des Festes in der Operette⁷. Mit dem Ziel, dieses Forschungsdesiderat zu schließen, entstand die vorliegende Arbeit. Sie soll die Funktion

¹ Klotz, Volker: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Erw. u. akt. Aufl. Kassel: Bärenreiter 2004, S. 106.

² Ebd., S. 107.

³ Ebd., S. 107.

⁴ Csáky, Moritz: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*. 2.überarb. Aufl. Wien: Böhlau 1998, S. 123.

⁵ Lichtfuss, Martin: *Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit*. Wien: Böhlau 1989, S. 111.

⁶ Vgl. Huhn, Ingolf: *Zwischen Utopie und Traum. Gestalt und Funktion von Spieloper und Operette*. In: *Musik und Gesellschaft* 35 (1985), S. 469-475, hier: S. 475.

⁷ Lediglich Monika Fink widmet sich diesem Thema ausführlicher in ihrem Aufsatz *Ballszenen in Operetten*. In: *International review of the aesthetics and sociology of music* 29 (1) 1998, S. 3-9.

und die Auswirkungen des Festes, sowohl auf die Figuren und die Handlung als auch auf das Publikum, näher untersuchen. Auf diese Weise lassen sich nicht nur jene Elemente herausarbeiten, die konstitutiv für das Fest in der Operette sind, sondern auch Antworten auf die Frage suchen, warum Operettenhandlungen ihren Höhepunkt vielfach im Rahmen eines Festes erleben.

Die Forschung zur Operette⁸ ist bis zum heutigen Zeitpunkt keineswegs in großer Bandbreite abgedeckt. Eine ernsthafte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Operette setzt erst relativ spät ein; zu sehr haftet der Gattung der Beigeschmack des Seichten und Trivialen an.⁹ Nach einer feuilletonistischen Herangehensweise Anfang des 20. Jahrhunderts¹⁰, steigt ab der Zwischenkriegszeit das Anliegen, sich eingehender mit der Operette zu beschäftigen. Bis in die 1980er Jahre bleiben jedoch die Untersuchungen zur Gattung und die exemplarischen Analysen einzelner Werke im Anekdotenhaften stecken, wenngleich sie auch umfangreiches Material liefern¹¹. Erst das Standardwerk *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst* von Volker Klotz, das erstmals 1991 erscheint, legt einen Grundstein für eine Annäherung auf wissenschaftlicher Basis. Es bietet einen umfassenden Einblick in die Strukturmerkmale der Operette, in ihre Inhalte und Formenvielfalt. Zudem legt Volker Klotz damit eine Publikation vor, die zahlreiche Operetten neu erschließt und damit den herkömmlichen Werkkanon ausweitet. Indem er aber die Werke eines Jacques Offenbach hervorhebt und alle später entstandenen Operetten an diesen misst, nimmt Volker Klotz eine Wertung vor, die es kritisch zu hinterfragen gilt.¹²

Eine Reflexion über die Vormachtstellung des deutsch-französischen Komponisten Offenbach und ein langsames Aufweichen der etablierten Differenzierung zwischen einer

⁸ Einen ausführlichen Überblick über den aktuellen Forschungsstand liefert Heike Quissek in ihrer Dissertation. (Vgl. Quissek, Heike: *Das deutschsprachige Operettenlibretto. Figuren, Stoffe, Dramaturgie*. Stuttgart: Metzler 2012, S. 2-5), demnach sei an dieser Stelle nur schlaglichtartig auf die Entwicklung in der Auseinandersetzung mit der Gattung eingegangen.

⁹ Eine gründliche Untersuchung dieser Abwertung liefert Moritz Csáky. (Vgl. Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 15-37).

¹⁰ Einen Einblick in die in Tageszeitungen und Zeitschriften ausgetragenen Auseinandersetzungen mit dem Feld der Operette zu Beginn des 20. Jahrhunderts bietet Linhardt, Marion (Hg.): *Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906 - 1933)*. Wien: Lehner 2009 (Quodlibet; 9/Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft).

¹¹ Vgl. z. B. Keller, Otto: *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Musik – Libretto – Darstellung*. Leipzig: Stein-Verlag 1926; Hadamowsky, Franz / Otte, Heinz: *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*. Wien: Bellaria-Verlag 1947 (Klassiker der Wiener Kultur 2); Grun, Bernard: *Kulturgeschichte der Operette*. München: Langen Müller 1961; Schneidereit, Otto: *Operettenbuch. Die Welt der Operette. Die Operetten der Welt*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft ⁸ 1961 oder Schneidereit, Otto: *Operette von Abraham bis Ziehrer*. Berlin: Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft 1966.

¹² Darauf verweist bereits Kevin Clarke in seinem Aufsatz *Aspekte der Aufführungspraxis oder: Wie klingt eine historisch informierte Spielweise der Operette?* In: Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft 9 (2006), S. 21-75, hier S. 28. http://www.fzmmw.de/2006/2006_3.htm (Zugriff: 2.9.2014).

hochwertigen „goldenen“ Operette, worunter die Werke eines Johann Strauss¹³, Carl Millöcker und Franz von Suppé fallen, und einer minderwertigen „silbernen“ Operette eines Franz Lehár, Emmerich Kálmán, Leo Fall oder Oscar Straus zeichnen sich ab den 1990er Jahre ab. Ab diesem Zeitpunkt steigt das Interesse der einzelnen Fachrichtungen an der Operette. Verschiedene Disziplinen wie die Kultur-, Theater- und Musikwissenschaft legen seit nunmehr knapp 25 Jahren einen neuen Zugang zur Gattung und treiben die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Operette voran.¹⁴ Zunehmend werden auch die Biographien der Komponisten mitsamt dem Nachlass ihres Oeuvres fundiert aufgearbeitet¹⁵, ganz im Gegensatz zu den anekdotenhaft gehaltenen Lebensbeschreibungen der Operettenkomponisten aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg.¹⁶ Das Leben und Werk der Librettisten hingegen ist noch nicht in den Fokus der Forschung gerückt, ebenso wie die Operette und ihr Libretto in der Literaturwissenschaft weitestgehend unberücksichtigt bleiben. Demnach beschränkt sich die Auseinandersetzung mit dem Operettenlibretto auf wenige Analysen. Hervorzuheben wären in diesem Zusammenhang die Arbeiten von Martin Lichtfuss¹⁷ und Heike Quissek¹⁸. Beide versuchen in ihren Publikationen, gattungssystematische Eigenschaften der Operette und formale Charakteristika sowie inhaltliche Strukturmerkmale herauszuarbeiten, wobei sich Lichtfuss auf die Zwischenkriegszeit beschränkt, während Quissek die deutschsprachige Operette in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung rückt.

Wie bereits Albert Gier feststellt, trägt das Libretto neben seiner Realisierbarkeit auf der Bühne und der Möglichkeit der Vertonung auch eine eigenständige Bedeutungsebene in

¹³ Die Schreibweise des Komponisten orientiert sich an derjenigen, die in der Neuen Johann-Strauss-Gesamtausgabe verwendet wird.

¹⁴ Exemplarisch sei hier in chronologischer Abfolge verwiesen auf: Klügl, Michael: *Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette*. Laaber: Laaber-Verlag 1992 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 13); Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*; Stegemann, Thorsten: „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“ *Textbücher der Wiener Operette zwischen Provokation und Reaktion*. Frankfurt am Main: Lang 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 18: Vergleichende Literaturwissenschaften 10); Linhardt, Marion: *Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*. Tutzing: Schneider 1997 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 19) und Linhardt, Marion: *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)*. Tübingen: Niemeyer 2006 (Theatron 50).

¹⁵ Vgl. z. B. Frey, Stefan: „Was sagt ihr zu diesem Erfolg“. *Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Insel 1999; Linke, Norbert: *Franz Lehár*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2001 (Rowohlts Monographien 50427); Frey, Stefan: „Unter Tränen lachen“. *Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiographie*. Berlin: Henschel 2003; Roser, Hans-Dieter: *Franz von Suppé. Werk und Leben*. Wien: Ed. Steinbauer 2007 (Neue Musikportraits 3); und Frey, Stefan: *Leo Fall. Spöttischer Rebell der Operette*. Wien: Ed. Steinbauer 2010.

¹⁶ Vgl. z. B. Mailer, Franz: *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biographie*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1985 (Ein Österreich-Thema aus dem Bundesverlag) oder Oesterreicher, Rudolf: *Emmerich Kálmán. Das Leben eines Operettenfürsten*. Neu durchges. u. erw. Ausg. Wien: Amalthea 1988.

¹⁷ Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*.

¹⁸ Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*.

sich, die es gestattet, den Text auch ohne Aufführung oder Tonaufnahme wiederzugeben.¹⁹ Angesichts dieser Tatsache erscheint es durchaus berechtigt, sich textanalytisch dem Operettenlibretto zu nähern. Dass ihm dennoch kaum Interesse entgegengebracht wird, lässt sich unter anderem damit begründen, dass eine unübersichtliche Quellenlage vorherrscht. Gerade Operettenlibretti sind schwer zugänglich, weil sie bis auf die „Texte der Gesänge“ im Handel nicht erhältlich sind. Vielfach liegen sie als Regie- und Soufflierbücher, die von Bühnenverlagen wie W. Karczag und C. Wallner Verlag, Josef Weinberger-Verlag oder Drei Masken Verlag als Bühnenmanuskripte herausgebracht wurden, lediglich in Bibliotheken und Archiven auf. Hinzu kommt, dass Textgestalt und Musik ständiger Veränderung ausgesetzt waren. Bereits die Einflüsse auf den Entstehungsprozess sind vielfältiger Natur. Nicht nur die Berücksichtigung des Könnens und der persönlichen Vorlieben der besetzten Stars, sondern auch das Interesse an der Publikumswirksamkeit schlugen sich auf die Gestaltung des Textes und der Musik nieder. Weitere Veränderungen sind auf die Zensurbehörden zurückzuführen, bei der das Operettenlibretto im Vorfeld einzureichen war. Ebenso darf die Entwicklung nicht mit der Uraufführung als abgeschlossen betrachtet werden. Vielfach wurden noch nach den ersten Aufführungen Veränderungen vorgenommen; als Beispiel sei hier die Musiknummer „Lippen schweigen“ (Nr. 10) aus *Die lustige Witwe* genannt. Ursprünglich von Danilo und Hanna nur gesummt, unterlegten die Librettisten die Melodie erst nach dem einsetzenden Erfolg beim Publikum mit einem Text.²⁰ Weitere Bearbeitungen und Veränderungen erfolgten angesichts der Aktualisierung erfolgreicher Werke an die Zeitumstände, wie dies Korngolds Bearbeitungen von Johann Strauss' *Eine Nacht in Venedig* (1923 und 1929) sowie *Die Fledermaus* (1929)²¹ ersichtlich machen. Diesen Faktoren zufolge können die unterschiedlichen Fassungen stark voneinander abweichen. Wohl wissend um die Problematik der fortwährend umgestalteten Operettenlibretti und um die Schwierigkeiten im Umgang mit dem vorhandenen Material stütze ich mich in der vorliegenden Arbeit auf die aussagekräftigsten Fassungen, die am besten die Strukturmerkmale der Operettenfeste demonstrieren. Die Grundlage für diese textanalytische Herangehensweise bilden die Operettentextbücher. Die Fassungen dieser Libretti sind,

¹⁹ Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Frankfurt am Main: Insel 2000 (insel taschenbuch 2666), S. 35.

²⁰ Vgl. Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 18.

²¹ Weiterführend hierzu: Clarke, Kevin: „Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen“. *Erich Wolfgang Korngolds Operetten(bearbeitungen) von „Eine Nacht in Venedig“ 1923 bis zur „Stummen Serenade“ 1954*. In: Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft 12 (2009), S. 16-95. http://www.fzmw.de/2009/2009_3.pdf (Zugriff: 22.8.2014)

soweit wie möglich, den historisch-kritischen Werkausgaben entnommen.²² In den anderen Fällen bilden Regie- und Soufflierbücher den Ausgangspunkt meiner Untersuchung. Im Gegensatz zu Klavierauszügen und Partituren erweisen sich die Libretti als wesentlich hilfreicher für eine Arbeit, die die Analyse des Festes in der Operette hinsichtlich seiner dramaturgischen Funktion in den Mittelpunkt rückt. Die Libretti geben den Operettentext in seinem ganzen Umfang wieder und ermöglichen es, das Fest aus seinem szenischen Gesamtgefüge herauszuschälen und in einen kulturhistorischen Kontext zu stellen. Auf diese Weise kann das Fest mit seiner ganzen Wirkung auf Figuren und Publikum hin untersucht und zugleich die Operette als Zeitphänomen greifbar gemacht werden, die Rückgriffe auf den historischen und sozialen Rahmen zulässt, in dem sie florierte. Überdies wäre durch eine editorische Aufarbeitung der gegebenenfalls abweichenden Texte in Libretti und Klavierauszügen sowie Partituren nicht nur der Fokus verloren gegangen, sie hätte auch den Rahmen dieser Arbeit gesprengt. In diesem Zusammenhang sei jedoch darauf hingewiesen, dass ausführliche Vergleiche der (Text-) Fassungen noch ausständig sind. Künftige Forschungsvorhaben könnten daher die kritische Herausgabe einzelner Operetten mitsamt ihrer Libretti zum Ziel haben, die die voneinander abweichenden Text- und Notenzeugen ersichtlich machen und Varianten klar festlegen.

In der Auswahl der untersuchten Operetten wurde ein Fokus auf die Wiener Operette gelegt. Die unüberschaubare Materialfülle machte es erforderlich, einen Schwerpunkt zu setzen; die Ausweitung der Untersuchung auf die französische und englische Operette oder deren spanisches Pendant, Zarzuela, hätte das Ausmaß dieser Arbeit überschritten. Im Zentrum der Betrachtung steht demzufolge die Wiener Operette mit ihren Hauptwerken *Die Fledermaus* (1874)²³ von Johann Strauss und *Die lustige Witwe* (1905)²⁴ von Franz Lehár. Die beiden Werke wurden ausgewählt, weniger weil sie ge-

²² Die Operette *Die Fledermaus* von Johann Strauss bildet diesbezüglich einen Sonderfall. Das in der Neuen Johann-Strauss-Gesamtausgabe neben dem Zensurexemplar abgedruckte Libretto enthält keine Texte der einzelnen Musiknummern. In diesem Fall werden sie der im gleichen Band enthaltenen Partitur entnommen.

²³ Strauss, Johann: *Neue Johann-Strauss-Gesamtausgabe Serie I, Werkgruppe 2, Band 3: Die Fledermaus*. Operette in drei Akten. Text von Richard Genée nach der Komödie „Le Réveillon“ von Ludovic Halévy und Henri Meilhac. RV 503. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Michael Rot. Wien: Strauss-Ed. 1999. (Fachbereichsbibliothek Musikwissenschaft der Universität Wien; Signatur: Neue J.Strauß-GA-1/2.3). Als Textgrundlage für diese Arbeit dient das Textbuch des Wiener Theaterverlages Gustav Lewy, das in der Gesamtausgabe das Sigle TK trägt. Da in diesem Textbuch keine Texte der Musiknummern angegeben werden, werden diese der in diesem Band ebenfalls enthaltenen Partitur entnommen. In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Die Fledermaus* (TK)“ oder „*Die Fledermaus* (Partitur)“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

²⁴ Lehár, Franz: *Die lustige Witwe*. Operette in drei Akten (teilweise nach einer fremden Grundidee) von Victor Léon und Leo Stein. Musik von --. Vollständiges Soufflierbuch mit sämtlichen Regiebemerkun-

meinhin bekannt und demnach auch leichter zugänglich sind, sondern weil die darin zelebrierten Feste als repräsentativ für die Gattung angesehen werden können. Sowohl auf der Einladung des Prinzen Orlofsky im zweiten Akt der Operette *Die Fledermaus* als auch in Lehárs *Die lustige Witwe*, wo „[j]eder Akt ein Ballfest“²⁵ darstellt, verdichten sich die Merkmale, die ein Fest ausmachen. Um jedoch aufzuzeigen, wie universell die Eigenschaften des Festes sind und wie früh sich bereits Charakteristika der Feste abzeichnen, werden *Orpheus in der Unterwelt* (1856)²⁶ und *Pariser Leben* (1866)²⁷ von Jacques Offenbach in die Analyse mit einbezogen.

Darüber hinaus machten es das Streben nach Repräsentativität und der damit verbundene Versuch, Vergleiche zu anderen deutschsprachigen Operetten zu ziehen, notwendig, die Auswahl zu erweitern. Der untersuchte Textkorpus umfasst folglich, neben den bereits erwähnten Werken, Operetten von Johann Strauss (*Eine Nacht in Venedig*, 1883²⁸; *Wiener Blut*, 1899²⁹), Richard Heuberger (*Der Opernball*, 1898³⁰), Franz Lehár (*Der*

gen. Wien, München: Doblinger o.J. Copyright: 1906 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) K. G., Wien. (Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: A-307240). In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Die lustige Witwe*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

²⁵ Klotz: *Operette*, S. 174.

²⁶ [Offenbach, Jacques:] *Orphée aux Enfers* (1858). Livret / Libretto. Paroles de Hector Crémieux [et Ludovic Halévy]. Übers. v. Christiane Montulet u. Richard Duployen. In: Offenbach, Jacques: *Orphée aux Enfers*. (Version de 1858). Supplément. CD-ROM. Berlin: Boosey & Hawkes / Bote & Bock 2001 (Offenbach Edition Keck / Kritische Ausgabe Jean-Christophe Keck), S. 2-66. (Universitätsbibliothek der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien; Signatur: GA-88419/1,1/CD-ROM). In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Orpheus in der Unterwelt*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

²⁷ [Offenbach, Jacques:] *[La Vie parisienne]. Libretto. Fassung 1866*. In: Offenbach, Jacques: *La Vie parisienne*. Edition intégrale. (Versions de 1866/1867/1873). Supplément. CD-ROM. Berlin: Boosey & Hawkes / Bote & Bock 2003 (Offenbach Edition Keck / Kritische Ausgabe Jean-Christophe Keck), S. 1-98. (Universitätsbibliothek der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien; Signatur: GA-88419/1,4/CD-ROM). In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Pariser Leben*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

²⁸ Strauss, Johann: *Neue Johann-Strauss-Gesamtausgabe Serie I, Werkgruppe 2, Bd. 10: Eine Nacht in Venedig*. Operette in 3 Akten. Text: F. Zell und Richard Genée nach der komischen Oper „Le Château Trompette“ von Cormon und Michel Carré. Berliner und Wiener Fassung RV 510 A/B. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Michael Rot. Wien: Strauss-Ed. 2001. (Fachbereichsbibliothek Musikwissenschaft der Universität Wien; Signatur: Neue J.Strauß-GA-1/2.10). Als Textgrundlage für diese Arbeit dient das Textbuch der Wiener Fassung, das in der Kritischen Gesamtausgabe das Sigle TW trägt. In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Eine Nacht in Venedig* (TW)“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

²⁹ Strauß, Johann: *Wiener Blut*. Operette in drei Akten von Victor Léon und Leo Stein. Musik von --. Sein letztes Werk (1899). Nach seinen persönlichen Angaben für die Bühne bearbeitet von Adolf Müller jun. Vollständiges Textbuch. Manuskript. (Leihmaterial Josef Weinberger Musikverlagszentrum Wien). In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Wiener Blut*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

³⁰ Heuberger, Richard: *Der Opernball*. Komische Oper in drei Akten nach dem Lustspiele „Die Rosa-Domino's“ von Victor Léon und H. von Waldberg. Musik von --. Manuskript. Leipzig, Wien, London: Bosworth & Co o.J. (Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: B-263031). In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Der Opernball*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

Graf von Luxemburg, 1909³¹), Jean Gilbert (*Die keusche Susanne*, 1910³²), Emmerich Kálmán (*Die Csárdásfürstin*, 1915³³; *Die Faschingsfee*, 1917³⁴; *Die Bajadere*, 1921³⁵; *Gräfin Mariza*, 1924³⁶), Oscar Straus (*Eine Ballnacht*, 1918³⁷), Leo Fall (*Madame Pompadour*, 1922³⁸), Edmund Eysler (*Die gold'ne Meisterin*, 1927³⁹) und Paul Abraham (*Ball im Savoy*, 1932⁴⁰). Dabei stand das Bemühen im Vordergrund, den gängigen

³¹ Lehár, Franz: *Der Graf von Luxemburg*. Operette in drei Akten von A. M. Willner und Robert Bodanzky. Musik von Franz Lehár. Vollständiges Regiebuch. Wien, Leipzig: Karczag & Wallner o.J. Copyright: 1909 by Breitkopf & Härtel, New York. (Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: B-165357). In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Der Graf von Luxemburg*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

³² Gilbert, Jean: *Die keusche Susanne*. Operette in drei Akten nach dem Französischen von Georg Okonkowski. Gesangstexte von Georg Okonkowski und Alfred Schönfeld. Musik von --. Textliche und musikalische Neubearbeitung von Robert Gilbert. Regiebuch. Unverkäufliches Manuskript. Copyright: 1953 by Musikverlag und Bühnenvertrieb Zürich AG., Utoquai 4, 8008 Zürich (Leihmaterial Josef Weinberger Musikverlagszentrum Wien). In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Die keusche Susanne*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

³³ Kálmán, Emmerich: *Die Csárdásfürstin*. Operette in drei Akten. Text von Leo Stein und Bela Jenbach. Musik von --. Soufflier- und Regiebuch. Eingerichtet nach der Wiener Aufführung. Leipzig, Wien: Josef Weinberger o.J. Copyright: 1916 by Josef Weinberger (Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: A-109985/1.Ex.). In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Die Csárdásfürstin*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

³⁴ Kálmán, Emmerich: *Die Faschingsfee*. Operette in drei Akten von A. M. Willner und Rudolf Österreich. Musik von --. Nach der Einrichtung des Johann Strauß-Theaters von Paul Guttman. Soufflier- und Regiebuch. Leipzig, Wien: Josef Weinberger o.J. Copyright: 1917 by Josef Weinberger. (Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: B-109993). In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Die Faschingsfee*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

³⁵ Kálmán, Emmerich: *Die Bajadere*. Operette in drei Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von --. Soufflier- und Regiebuch. Berlin: Drei Masken Verlag o.J. Copyright: 1922 by Drei Masken-Verlag, A.G., Berlin. (Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: A-165367). In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Die Bajadere*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

³⁶ Kálmán, Emmerich: *Gräfin Mariza*. Operette in drei Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von --. Manuskript. London: Octava Musik o.J. Copyright: 1958 by Octava Musik Co. Ltd., London. (Leihmaterial Josef Weinberger Musikverlagszentrum Wien). In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Gräfin Mariza*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

³⁷ Straus, Oscar: *Eine Ballnacht*. Operette in drei Akten von Leopold Jacobson und Robert Bodanzky. Musik von --. Soufflier- und Regiebuch. Leipzig, Wien: Josef Weinberger o. J. Copyright: 1917 by Josef Weinberger, Leipzig. (Leihmaterial Josef Weinberger Musikverlagszentrum Wien). In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Eine Ballnacht*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

³⁸ Fall, Leo: *Madame Pompadour*. Operette in drei Akten von Rudolf Schanzer und Ernst Welisch. Musik von --. Regie- und Soufflierbuch. Manuskript. München: Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag o.J., Copyright: 1922 by Drei Masken Verlag, Berlin. (Leihmaterial Josef Weinberger Musikverlagszentrum Wien). In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Madame Pompadour*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

³⁹ Eysler, Edmund: *Die gold'ne Meisterin*. Operette in drei Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von --. Bühnenmanuskript. London: Octava Music Co. Ltd. o.J., Copyright: 1927 by W. Karczag, Wien – Leipzig – New York. (Leihmaterial Josef Weinberger Musikverlagszentrum Wien). In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Die gold'ne Meisterin*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben. Bei der zitierten Ausgabe muss darauf hingewiesen werden, dass die Seiten nicht fortlaufend nummeriert werden, sondern jeder Akt mit einer neuen Nummerierung beginnt.

⁴⁰ Abraham, Paul: *Ball im Savoy*. Operette in drei Akten und einem Vorspiel (7 Bildern) von Alfred Grünwald und Fritz Löhner-Beda. Musik von --. Regie- und Soufflierbuch. München: Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag o.J., Copyright: 1933 Doremi Musikverlag AG., Basel / Dr. Ale-

Werkkanon aufzubrechen und einen Eindruck von der überaus vielfältigen Operettenproduktion zu vermitteln.⁴¹ Die Analyse der ausgewählten Werke wird in der Folge jedoch nicht in chronologischer Reihenfolge vorgenommen. Stattdessen liegt der Fokus auf jenen Aspekten, die das Fest in seiner ganzen Vielfalt widerspiegeln. Seine Position als Ausnahmesituation wird dabei herangezogen, um die unterschiedlichen Ebenen der Grenzüberschreitung zu demonstrieren. Ausführlichere Untersuchungen einzelner Operettenlibretti, die sich daraus ergeben, nehmen darin beispielhaften Charakter ein.

Die marginalen Hinweise auf das Fest in der Operette in der musik- und theaterwissenschaftlichen Literatur machten es erforderlich, sich mithilfe von Ausführungen anderer wissenschaftlichen Disziplinen wie der Soziologie, Psychoanalyse oder Philosophie, dem Phänomen des Festes zu nähern. Die theoretischen Vorüberlegungen bilden den Ausgangspunkt meiner Ausführungen und beinhalten zugleich Reflexionen über die sich abzeichnende Verwendung des Fest-Begriffs. Diesen ersten Teil rundet ein Exkurs über den Einsatz des Festes in der Oper und in der Literatur ab, der wesentlich besser erforscht ist als jener in der Operette. Darin zeichnet sich die Verbindung des Festes zum Skandal ab, die sich auch für die Gattung der Operette als wesentlich herauskristallisiert.

Daran schließt ein allgemeiner Teil über das Fest in der Operette an. Zunächst werden die grundsätzlichen Elemente des Festes herausgearbeitet, die sich bereits in den beiden ausgewählten französischen Operetten von Jacques Offenbach abzeichnen. Sodann wird die Stellung des Festes im dramaturgischen Gesamtgefüge der Handlung näher beleuchtet, um im Anschluss das Exzesshafte als Ursache für den häufigen Einsatz des Festes in den Operetten herauszukristallisieren.

In der Folge werden die Operettenfeste unter dem Gesichtspunkt betrachtet, auf welchen Ebenen und mit welchen dramaturgischen Mitteln sich Veränderungen zum Alltag durch die Wahl dieses Schauplatzes ergeben. Ferner sollen die Möglichkeiten, die sich den Figuren durch die Teilnahme an einem Fest eröffnen, im Detail nachgezeichnet und ausführlich mit Beispielen belegt werden.

xander Marton, Budapest. (Leihmaterial Josef Weinberger Musikverlagszentrum Wien). In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Ball im Savoy*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

⁴¹ Marion Linhardt fordert seit geraumer Zeit dazu auf, das historische Operettenrepertoire in seiner Gesamtheit zu erfassen. (Vgl. Linhardt, Marion: *Ausgangspunkt Wien. Operette als Gegensatz theaterwissenschaftlicher Auseinandersetzung*. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer 1999 (Theatron 29), S. 167-176, hier: S. 171) und liefert in ihrer Publikation *Residenzstadt und Metropole* einen wesentlichen Beitrag dazu. (Vgl. Linhardt: *Residenzstadt und Metropole*).

Der Gegensatz zum Alltag lässt sich zunächst anhand der einheitlichen Festgesellschaft belegen. Standesunterschiede scheinen für die Dauer des Festes aufgehoben und können insbesondere mittels Verkleidung überwunden werden. Sodann wird in der Arbeit dargestellt, wie das Fest Raum für erotische Abenteuer und neue Verbindungen bietet, die im Alltag nicht möglich wären. Dabei erweisen sich allein der Name der Stadt Paris und der eines Nachtlokals als Auslöser für sinnliche Phantasien bei den Figuren. An diese Überlegungen schließt eine Analyse der Elemente Alkohol und Tanz an. Sie gehören nicht nur von Grund auf zum Feiern dazu, sondern werden in den Operetten bewusst eingesetzt, um die Aufhebung jeglicher Regeln bewusst zu machen und die moralischen und sozialen Grenzüberschreitungen zu erleichtern.

Die durchbrochene Heiterkeit der Operettenfeste zu vergegenwärtigen, ist das Ziel des darauffolgenden Kapitels. In die allgemeine Ausgelassenheit der Figuren mischt sich stellenweise Melancholie und ein Bewusstsein um die Vergänglichkeit der Feste, wodurch die Stimmung, wenn auch nur für kurze Zeit, getrübt wird.

Den Abschluss der Arbeit bildet ein Abschnitt über die Wirkung der Operettenfeste auf die Zuschauer. Darin soll das Potenzial der Operettenfeste, ausgehend von seiner Bedeutung für die Figuren, auch im Hinblick auf das Publikum sichtbar gemacht werden.

Auf diese Weise wird versucht, ein umfassendes Bild der Operettenfeste zu vermitteln, die in ihrer Gestaltung wesentlich darauf angelegt sind, Gegenwelten zum Alltag zu schaffen. Indem sie als menschliches Bedürfnis dem allgemeinen Lebensrhythmus entnommen sind, erweisen sie sich als besonders geeignet, das Bedürfnis nach Unterhaltung zu befriedigen; nicht zuletzt weil es ihnen möglich ist, die „bürgerlich zugestandenen Freigehege [zu sprengen], indem sie die Ausnahme zur regellosen Regel machen.“⁴²

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit auf eine geschlechtsspezifische Unterscheidung verzichtet. Die verwendeten Formen der Personenbezeichnungen verstehen sich als geschlechtsneutral.

⁴² Klotz: *Operette*, S. 107.

2. Theoretische Einordnung

Ein Blick über all jene Disziplinen, die sich wissenschaftlich mit Entwicklung und Ausprägungsformen von Festen auseinandergesetzt haben, wie Theologie, Soziologie, Ethnologie, Psychoanalyse, Literatur-, Musik- und Theaterwissenschaft⁴³, lassen rasch erkennen, dass sie jeweils ihren eigenen Zugang zum Fest aufweisen. Eine umfassende und einheitliche Theorie des Festes liegt noch nicht vor. Den Mangel konstatieren 1989 bereits Walter Haug und Rainer Warning, die beiden Herausgeber des Sammelbandes *Das Fest*, der sich dem Fest als Schwellenphänomen in Kunst und Literatur widmet.⁴⁴

Das Forschungsdesiderat lässt sich unter anderem damit erklären, dass die Positionen innerhalb der Fest-Theorien gegensätzlicher nicht sein könnten. Entweder wird das Fest als Affirmation der bestehenden Ordnung angesehen oder als vollkommener, hemmungsloser Ausstieg davon, kurz als Exzess.⁴⁵ Gemeinsam ist diesen entgegengesetzten Ansätzen ihr Bezug auf den Alltag; je nachdem in welcher Form sich das Fest zum Alltag verhält, ergeben sich andere Funktionen dieses Phänomens. Jene Ansätze, die das Fest als Exzess sehen, sehen im Fest eine vollständige Aufhebung des Alltags und der damit verbundenen Regeln und Ordnungen. Das Fest ersetzt den Alltag, wenn auch nur auf bestimmte Zeit. Die Theorien, die die affirmative Komponente des Festes hervorheben, betonen die darin enthaltene Möglichkeit, im Feiern über den Alltag zu reflektieren. Fest und Alltag bilden eine Einheit, die es erst ermöglicht, angemessen über das menschliche Leben nachzudenken.

Da bereits ein ausführlicher Überblick über die Forschungspositionen vorliegt⁴⁶, konzentriere ich mich auf die Hauptvertreter und ihre Ansätze, um im Anschluss die wesentlichen Merkmale des Festes herauszuschälen, die im Hinblick auf die Operette rele-

⁴³ Michael Maurer liefert zu Beginn seines Beitrages *Prolegomena zu einer Theorie des Festes* einen guten Überblick über die Forschungslage hierzu. (Vgl. Maurer, Michael: *Prolegomena zu einer Theorie des Festes*. In: Maurer, Michael (Hg.): *Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*. Köln: Böhlau 2004, S. 19-54, hier: S. 19-21). Ergänzt seien hier lediglich die neuesten musik- und theaterwissenschaftlichen Ansätze: Fischer-Lichte, Erika / Warstat, Matthias (Hg.): *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa*. Tübingen: Francke 2009 (Theatralität 10); Risi, Clemens u.a. (Hg.): *Theater als Fest. Fest als Theater. Bayreuth und die moderne Festspielidee*. Leipzig: Henschel 2010 und Fischer-Lichte, Erika / Warstat, Matthias / Littman, Anna (Hg.): *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*. Tübingen: Francke 2012 (Theatralität 20).

⁴⁴ Vgl. Haug, Walter / Warning, Rainer: *Vorwort*. In: Haug, Walter / Warning, Rainer (Hg.): *Das Fest*. München: Fink 1989 (Poetik und Hermeneutik 14), S. XV-XVII, hier: S. XV.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. XV.

⁴⁶ Vgl. dazu u.a. Gebhardt, Winfried: *Fest, Feier und Alltag. Über die gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen und ihre Deutung*. Frankfurt am Main: Lang 1987 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 22: Soziologie 143), S. 36-44; Haller, Miriam: *Das Fest der Zeichen. Schreibweisen des Festes im modernen Drama*. Köln: Böhlau 2002 (Kölner Germanistische Studien, Neue Folge 3), S. 23-42 sowie Berg, Marlene: *Das Fest in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*. Dipl. Univ. Wien 2004, S. 7-18.

vant sind. In diesem Zusammenhang kann daher nicht auf die historische Entwicklung des Festes⁴⁷ oder die Diskurse um den Krieg als Äquivalent zum Fest⁴⁸ und der Unmöglichkeit, heutzutage noch Feste zu feiern⁴⁹, eingegangen werden. Ebenso würden das Ritualhafte im Fest sowie die Nähe zum Spiel den Rahmen dieser Arbeit sprengen.⁵⁰ Stattdessen richtet sich mein Hauptaugenmerk auf jenen Ansatz, der das Fest als Exzess bestimmt, da sich dieser in den einzelnen Operetten wiederfindet. Damit geht ein Seitenblick auf Michail Bachtins Analyse des Karnevals und dessen subversiver Funktion einher, die – wie noch aufzuzeigen gilt – ebenfalls in den Operetten weitergeführt wird.

2.1. Abgrenzung zum Alltag

Die Vertreter, die das Fest als Bejahung der Welt ansehen, zu denen unter anderem Josef Pieper, Karl Kérenyi und Hans-Georg Gadamer gezählt werden können⁵¹, sehen das Fest als Möglichkeit, den Alltag zu ertragen und zu begreifen. Ihnen ist Einkehr und Besinnung Maxime des Festes, da, wie Kérenyi schreibt, mittels des Festes die „Menschheit fähig ist, in rhythmisch wiederkehrenden Zeitabschnitten beschaulich zu werden und in diesem Zustand den höheren Wirklichkeiten, auf denen ihr ganzes Dasein beruht, unmittelbar zu begegnen.“⁵²

⁴⁷ Vgl. hierfür Schultz, Uwe (Hg.): *Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Beck 1988.

⁴⁸ Caillois, Roger: *Der Mensch und das Heilige*. Durch drei Anhänge über den Sexus, das Spiel und den Krieg in ihren Beziehungen zum Heiligen erweiterte Ausgabe. Übers. v. Brigitte Weidmann. München: Hanser 1988, S. 165; Pieper, Josef: *Zustimmung zur Welt. Eine Theorie des Festes*. München: Kösel 1963, S. 121-131 und Küchenhoff, Joachim: *Das Fest und die Grenzen des Ich. Begrenzung und Entgrenzung im „vom Gesetz gebotenen Exzeß“*. In: Haug, Walter / Warning, Rainer (Hg.): *Das Fest*. München: Fink 1989 (Poetik und Hermeneutik 14), S. 99-119, hier: S. 110-113.

⁴⁹ Vgl. Teuber, Bernhard: *Fest/Feier*. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd.2: Dekadent-Grotesk*. Stuttgart: Metzler 2001, S. 367-380, hier: S. 369. Darauf bezugnehmend und die Feste der Moderne sowie der Gegenwart beleuchtend vgl. Lipp, Wolfgang: *Gesellschaft und Festkultur. Grossstadtfeste der Moderne*. In: Hugger, Paul (Hg.): *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*. Festschrift d. Phil. Fak. I der Universität Zürich zum 2000-Jahr-Jubiläum der Stadt Zürich. Unterägeri: W & H Verlags AG 1987, S. 231-250 und Lipp, Wolfgang: *Feste heute – Animation, Partizipation und Happening*. In: Haug, Walter / Warning, Rainer (Hg.): *Das Fest*. München: Fink 1989 (Poetik und Hermeneutik 14), S. 663-683.

⁵⁰ Für einen ersten Überblick über diese Ansätze sei hier auf Maurer: *Prolegomena zu einer Theorie des Festes*, S. 38-42, verwiesen. Weiterführend: Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Übers. v. H. Nachod. Hamburg: Rowohlt 1981 (Rowohlts deutsche Enzyklopädie 21: rororo-Wissen); Caillois, Roger: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Übers. v. Sigrid von Massenbach. Frankfurt am Main: Ullstein 1982 (Ullstein-Buch 35153; Ullstein-Materialien); Assmann, Jan (Hg.): *Das Fest und das Heilige. Religiöse Kontrapunkte zur Alltagswelt*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn 1991 (Studien zum Verstehen fremder Religionen 1) und Bauer, Günther (Hg.): *Fest und Spiel*. München: Katzschlich 1998 (Homo ludens – Der spielende Mensch 8).

⁵¹ Vgl. Haller: *Das Fest der Zeichen*, S. 25.

⁵² Kérenyi, Karl: *Antike Religion*. München: Langen Müller 1971 (Werke in Einzelausgaben / Karl Kérenyi 7), S. 62.

Auch Pieper bezieht sich auf die Kontemplation, die dem Fest einen Hauch von Ruhe und „wartende[r] Wachheit“⁵³ verleiht. Ihm gelten die grundsätzliche Zustimmung zur bestehenden Ordnung und die Freude als Kernstück des Festes.⁵⁴ Das Fest gewährt die nötige Distanz, die den Feiernden die sinnvolle Einheit von Fest und Alltag bewusst macht und sie von der drückenden Last der Arbeit sowie den alltäglichen Sorgen und Zwängen befreit.⁵⁵ Fest und Alltag stehen folglich in den Theorien, die das Fest als Affirmation begreifen, in unmittelbarer Beziehung zueinander.

Im Gegensatz dazu sehen jene Theoretiker, die das Fest als Exzess auffassen, Fest und Alltag als zwei unterschiedliche Bereiche des Lebens an, die in keinerlei Korrespondenzverhältnis stehen.⁵⁶ Das Fest dient ihrer Meinung nach dazu, die bestehende Weltordnung zu bestätigen und festigen, indem diese für kurze Zeit aufgehoben wird.

Diese Auffassung prägt Sigmund Freud entscheidend mit, auch wenn er in seinen Schriften nur am Rande auf das Phänomen des Festes eingeht. Für ihn bietet das Fest einen Rahmen, innerhalb dessen die alltäglichen Einschränkungen für eine begrenzte Zeitspanne außer Acht gelassen werden können, ja sogar Tabus gebrochen werden dürfen:

„Ein Fest ist ein gestatteter, vielmehr ein gebotener Exzeß, ein feierlicher Durchbruch eines Verbotes. Nicht weil die Menschen infolge irgend einer Vorschrift froh gestimmt sind, begehen sie die Ausschreitungen, sondern der Exzeß liegt im Wesen des Festes; die festliche Stimmung wird durch die Freigebung des sonst Verbotenen erzeugt.“⁵⁷

Das Fest dient dazu, die festgelegten Grenzen zu überschreiten. Erst durch die Möglichkeit, die alltäglichen Zwänge hinter sich zu lassen, stellt sich Freude ein.

An anderer Stelle, in seiner Schrift *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, schreibt Freud:

„Bei allen Verzichten und Einschränkungen, die dem Ich auferlegt werden, ist der periodische Durchbruch der Verbote die Regel, wie ja die Institution der Feste zeigt, die ursprünglich nichts anderes sind als vom Gesetz gebotene Exzesse und dieser Befreiung auch ihren heiteren Charakter verdanken.“⁵⁸

Der Alltag wird hier klar zum Fest abgegrenzt und als Ort der Gesetze gesehen. Um diese zu bestätigen, müssen die Gebote von Zeit zu Zeit überwunden werden. Das Fest fungiert somit als Ausbruchsoption, um die Last des Alltags ertragen zu können.

⁵³ Pieper: *Zustimmung zur Welt*, S. 35.

⁵⁴ Ebd., S. 46.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 68-69.

⁵⁶ Vgl. Haller: *Das Fest der Zeichen*, S. 41.

⁵⁷ Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 9: Totem und Tabu*. Hg. v. Anna Freud u.a. Nachdr. d. Ausg. v. 1940. Frankfurt am Main: S. Fischer 1999, S. 170.

⁵⁸ Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*. In: Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 13: Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*. Hg. v. Anna Freud u.a. Nachdr. d. Ausg. v. 1940. Frankfurt am Main: S. Fischer 1999, S. 71-161, hier: S. 147.

Diesen Ansatz baut der französische Soziologe Roger Caillois, neben Emil Durkheim und George Bataille, weiter aus. In seinem Buch *Der Mensch und das Heilige* aus dem Jahr 1938 weist er die vollkommene Berausung als Essenz des Festes aus:

„Jedes Fest, selbst ein zwangsläufig von Trauer bestimmtes, ist zumindest annäherungsweise mit Exzeß und Schlemmerei verbunden: Es sei hier nur auf ländliche Leichenschmäuse verwiesen. Seit jeher sind Tanz, Gesang, Essen und Trinken Kennzeichen des Festes. Man will den Rausch bis zur Erschöpfung, bis zum Umfallen. Das ist das eigentliche Wesen des Festes.“⁵⁹

Auch für Caillois findet eine Zweiteilung in Alltag und Fest statt:

„Der Überschwang des Festes steht im Gegensatz zum regelmäßigen, friedlichen Leben, das von den alltäglichen Arbeiten in Anspruch genommen wird und in ein System von Verboten und Vorsichtsmaßnahmen eingebunden ist, welches nach der Maxime *quieta non movere* die Ordnung der Welt aufrechterhält.“⁶⁰

Während sich mit dem Fest Maßlosigkeit und Fülle verbinden lassen, setzt sich der Alltag aus Arbeit und Vorschriften zusammen. Wie Freud sieht Caillois den Zweck des Festes im Ausbruch aus der Ordnung, er verbindet jedoch den Exzess zusätzlich mit der Kraft der Reinigung und Erneuerung. Natur und Gesellschaft bedürfen nach der Zeit der Erschöpfung und Abnützung einer Phase der Regeneration, die nur dadurch zustande kommen kann, dass die Zeit aufgehoben wird.⁶¹ Caillois bedient sich dabei der Begriffe Chaos und Ordnung:

„[...] das Fest beschwört die Zeit schöpferischer Schrankenlosigkeit und mündet dann wieder in Ordnung, Form und Verbote, drei Begriffe, die zusammenhängen und im Gegensatz zum Chaos stehen.“⁶²

Das Fest unterliegt folglich einer eigenen Zeitlichkeit, innerhalb derer die herrschende Ordnung umgedreht wird. Am Ende des Festes gehen die zahlreichen Verbote und Einschränkungen allerdings von neuem gefestigt aus dem Chaos hervor.

In diesem Zusammenhang sei hier auch Friedrich Nietzsche erwähnt, der in seinem Werk *Die Geburt der Tragödie* eine Erklärung des Lebens ausgehend von der Kunst liefert. Nietzsche greift dafür auf zwei Kategorien zurück, das Apollinische und das Dionysische, die er beide aus den antiken Festformen und ihren Göttern ableitet.⁶³ Mit Apoll assoziiert der Philosoph den schönen Schein, das Leuchtende, die Wahrheit sowie das Maßvolle und ordnet ihm den Bereich des Traumes zu. Dionysos wiederum steht als Gott des Rausches für Verzückerung ebenso wie für das Grausen, für Entgrenzung und Auflösung. Durch das Apollinische wird sich das Subjekt seiner Grenzen bewusst und erhält die Möglichkeit, über die höhere Wahrheit zu reflektieren. Dem Dionysischen

⁵⁹ Caillois: *Der Mensch und das Heilige*, S. 127-128.

⁶⁰ Ebd., S. 127.

⁶¹ Ebd., S. 132-133.

⁶² Ebd., S. 147.

⁶³ Vgl. Haller: *Das Fest der Zeichen*, S. 70.

hingegen ist die ekstatische Erfahrung von Wonne im Schmerz immanent, die die Selbstvergessenheit und den Blick für das im ständigen Werden begriffene Leben fördert.⁶⁴ Das Dionysische und das Apollinische stellen jeweils Daseinsformen dar, die sich voneinander abgrenzen wie sie sich im gleichen Maße gegenseitig bedingen. Beide bilden in sich selbst und zueinander „Gegensatzeinheit[en]“⁶⁵.

Eine vollkommene Versöhnung dieser beiden Wirkungsmächte sieht Nietzsche nur in der attischen Tragödie und nach deren Verfall in der Musik Richard Wagners. Das griechische Theater ist für ihn eine Referenz auf den Dionysoskult und lässt die ursprünglich dionysischen Feste erneut aufleben. Die Tragödie selbst, und darin insbesondere der Chor, stellt dabei die apollinische Versinnbildlichung des Dionysischen dar.⁶⁶ Es braucht also das Apollinische, um das ursprünglich unbildlich Dionysische erst abbilden zu können. Zugleich wird die dionysische Erkenntnis, dass zum Werden Leid und Schmerz gehört, erst in der Darstellung des Chores erträglich.⁶⁷ Das Dionysische macht folglich dem Publikum den Kreislauf des Lebens bewusst. Die Wirkungsästhetik bei den Zuschauern lässt sich, laut Matthias Wartstat, folgendermaßen beschreiben:

„Die emotionale Seite der dionysischen Kunsterfahrung gestaltet sich schwierig und intensiv, viele verschiedene, ja gegensätzliche affektive Tönungen überlagern sich. Mitleid, Qual und Schrecken bilden nur die erste Schicht. Dahinter lockt ein Trost, der aus metaphysischer Distanz zum Irdischen zu erwachsen scheint. Man wird aus dem Getriebe der unmittelbaren Wahrnehmungen herausgerissen und gelangt zu einer neuen Verbundenheit mit dem Lebensprozess als solchem. Plötzlich ist man das Leben selbst, [...]“⁶⁸

Damit verbunden ist die Entgrenzung und Auflösung des Individuums, die ebenfalls im Dionysischen verankert ist. Sie manifestiert sich in der gleichzeitigen Lust im Aufgehen mit dem mittels Chor verkörperten Gott ebenso wie im Entsetzen über die Aufgabe der eigenen Individualität.⁶⁹ Dadurch „soll eine mystische Einheitserfahrung ermöglicht werden, die keiner sozial konstruierten Wirklichkeit entspricht.“⁷⁰

Die dionysische Kunsterfahrung weckt also auf, indem sie Freude und Schrecken, Verzückung und Schmerz gleichermaßen verdeutlicht:

⁶⁴ Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873.* Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Berlin: de Gruyter 1999, S. 26-29.

⁶⁵ Schäfer, Rainer: *Die Wandlungen des Dionysischen bei Nietzsche.* In: Nietzsche-Studien 40 (2011), S. 178-202, hier: S. 183.

⁶⁶ Vgl. Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, S. 62.

⁶⁷ Vgl. Schäfer: *Die Wandlungen des Dionysischen bei Nietzsche*, S. 186 u. 188.

⁶⁸ Wartstat, Matthias: *Wirkungsästhetiken des Festes und ihre Aporien.* In: Risi, Clemens u.a. (Hg.): *Theater als Fest. Fest als Theater. Bayreuth und die moderne Festspielidee.* Leipzig: Henschel 2010, S. 132-152, hier: S. 137.

⁶⁹ Vgl. Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, S. 29 u. 109.

⁷⁰ Haller: *Das Fest der Zeichen*, S. 76.

„Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht in den Erscheinungen, sondern hinter den Erscheinungen suchen. [...] Wir sind wirklich in kurzen Augenblicken das Urwesen selbst und fühlen dessen unbändige Daseinsgier und Daseinslust; der Kampf, die Qual, die Vernichtung der Erscheinungen dünkt uns jetzt wie nothwendig, bei dem Uebermaass von unzähligen, sich in's Leben drängen und stossenden Daseinsformen, bei der überschwänglichen Fruchtbarkeit des Weltwillens; wir werden von dem wüthenden Stachel dieser Qualen in demselben Augenblick durchbohrt, wo wir gleichsam mit der unermesslichen URLust am Dasein eins geworden sind und wo wir die Unzerstörbarkeit und Ewigkeit dieser Lust in dionysischer Entzückung ahnen. Trotz Furcht und Mitleid sind wir die glücklich-Lebendigen, nicht als Individuen, sondern als das e i n e Lebendige, mit dessen Zeugungslust wir verschmolzen sind.“⁷¹

Für einen kurzen Moment fallen Lebenslust und Todesahnung zusammen und lassen die Zuschauer die Tiefe des Daseins begreifen. Die antike Tragödie schafft es, beim Publikum sowohl Rausch und Ekstase als auch Besinnung und Reflexion auszulösen.⁷²

Überträgt man die beiden Daseinsmächte, das Apollinische und Dionysische, auf die gegensätzlichen Positionen der Fest-Theorie, so könnte man bei der Wirkung der Tragödie auf das Publikum im Sinne Nietzsches in gewisser Weise von einem Zusammenfall der Fest-Theorien sprechen. Die klare Erkenntnis, die sich im Apollinischen widerspiegelt, entspricht dem Ansatz, das Moment der Besinnung im Fest auszumachen, während das Dionysische sich mit dem Fest als rauschhaften Exzess gleichsetzen lässt. Der Erfahrungsraum Theater schafft es folglich, den Blick von außen auf das Leben gleichermaßen zuzulassen, wie er die Möglichkeit bietet, in die Welt auf der Bühne einzutauchen und darin aufzugehen.

2.2. Festgemeinschaft und Zeitstruktur

Wie anhand der Abgrenzung zum Alltag ersichtlich wird, weist sich das Fest als „Anthropinon“⁷³, als typisch menschliche Angelegenheit aus. Die Polarität von Fest und Alltag zeigt den menschlichen Rhythmus des Lebens auf:

„Alle anderen Lebewesen leben ihr Leben; der Mensch lebt sein Leben nicht nur, sondern verhält sich auch noch zu ihm, und das kann er nur, weil er auf Distanz geht zu seinem Leben. [...] Darum – weil der Mensch so der Lebensexzentriker ist – braucht und hat er das Fest. Sein Leben leben: das ist beim Menschen sein Alltag. Auf Distanz gehen zu seinem Leben: das ist beim Menschen das Fest.“⁷⁴

⁷¹ Vgl. Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, S. 109.

⁷² Vgl. Warstat: *Wirkungsästhetiken des Festes und ihre Aporien*, S. 137.

⁷³ Vgl. Marquard, Odo: *Moratorium des Alltags. Eine kleine Philosophie des Festes*. In: Haug, Walter / Warning, Rainer (Hg.): *Das Fest*. München: Fink 1989 (Poetik und Hermeneutik 14), S. 684-691, hier: S. 685.

⁷⁴ Ebd., S. 685.

Doch zum Fest braucht es mehrere Feiernde, alleine lässt sich kein Fest begehen. Der Mensch feiert nicht als Einzelwesen ein Fest.⁷⁵ Die Festgemeinschaft lässt dabei Rückschlüsse auf die Gesellschaft im Gesamten zu; es kann einerseits zur Aufnahme von Fremden und Neuen kommen oder andererseits zur Ausgrenzung.⁷⁶ Ein markantes Beispiel für den Ausschluss vom Fest findet sich in der Operette *Gräfin Mariza*. Tassilo kann als Gutsverwalter der Gräfin nur mehr „Zaungast des Glückes“ (*Gräfin Mariza*, I, 24) sein und erinnert sich bei dem Blick in den Saal an jene Zeit, als er selbst noch ein „Csárdáskavalier“ (*Gräfin Mariza*, I, 25) war.

Doch nicht allein nach außen hin gibt die Festgemeinschaft Aufschluss über die Gesellschaft, auch nach innen findet ein Identitätsbezug statt. Einerseits machen Feste den Individuen ihre Stellung innerhalb der Gesellschaft bewusst. Bestehende gesellschaftliche Hierarchien können gestärkt werden, indem sie entweder mittels Tischordnungen an einer Festtafel oder Rangfolgen bei einem Festzug abgebildet werden oder für die Dauer des Festes außer Kraft gesetzt und umgekehrt werden, wie etwa im Karneval.⁷⁷ Andererseits können Feste das Aufgeben der Individualität fördern, indem der feiernde Einzelne in der Festgesellschaft aufgeht.⁷⁸ Feste erscheinen somit als gemeinschaftsbezogene Phänomene, die sowohl gruppenbildend als auch ausgrenzend sein können.⁷⁹

Gerade jener Ansatz, der das Fest als kurzfristige Ausschreitung zur Stabilisierung gesellschaftlicher Hierarchien ansieht, orientiert sich stark an der Auffassung, dass das Fest einen zeitlich begrenzten Zustand darstellt. Vergänglichkeit erweist sich dabei als wesentliches Merkmal des Festes⁸⁰, das Ende ist immanent. Die bestehende Ordnung ist folglich nur dadurch nicht in Gefahr, weil die Phase der Umkehrung von kurzer Dauer ist.

Damit verbunden ist die Periodizität von Festen.⁸¹ Gesellschaften und Kulturen bestimmen sich durch ihre Beziehung zur Zeit. Die Wiederkehr jährlicher, national oder religiös geprägter Feste auf der einen Seite oder Feiern, die bestimmte Phasen des Lebens einläuten oder abschließen, auf der anderen Seite, gliedern den menschlichen Zeit-

⁷⁵ Vgl. Schultz, Uwe: *Vorwort. Das Wesen das feiert*. In: Schultz, Uwe (Hg.): *Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Beck 1988, S. 8-12, hier: 9.

⁷⁶ Vgl. Maurer: *Prolegomena zu einer Theorie des Festes*, S. 44-45.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 45-46.

⁷⁸ Vgl. Deile, Lars: *Feste – Eine Definition*. In: Maurer, Michael (Hg.): *Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*. Köln: Böhlau 2004, S.1-17, hier: S. 8.

⁷⁹ Vgl. Maurer: *Prolegomena zu einer Theorie des Festes*, S. 47.

⁸⁰ Vgl. Schultz: *Vorwort*, S. 10.

⁸¹ Vgl. Warstat, Matthias: *Fest*. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 101-104, hier: S. 101-102.

rhythmus.⁸² Wesentlicher Anhaltspunkt dabei ist, dass das Fest eines Anlasses bedarf. Ein Fest ohne Bedeutung ist nicht möglich. Die äußeren Formen hingegen, zu denen Musik, Tanz, Essen, Räumlichkeit, etc. gehören, können je nach Kultur variieren. Sie sind sowohl laufender Bestätigung als auch ständiger Veränderung im kulturellen Austausch ausgesetzt.⁸³

2.3. Fest und Feier

Als weiterer wichtiger Ansatz innerhalb der Festforschung erscheint die Differenzierung zwischen Fest und Feier, die von Otto Friedrich Bollnow in den 1950er Jahren angeregt wird. Die vielfältigen Erscheinungsformen von Festen, die das ekstatische Moment und die Phase der Besinnung und Reflexion in unterschiedlicher Gewichtung aufweisen, veranlassen den Philosophen, das Gesamtphänomen begrifflich zu spezifizieren, indem er es in Fest und Feier unterteilt.⁸⁴ Etymologisch zwar miteinander verwandt, stehen für ihn beide Begriffe doch für unterschiedliche Ausprägungen.⁸⁵ Die Feier sieht Bollnow als einmalige Veranstaltung, die nach menschlichem Belieben zu einem bestimmten Anlass arrangiert wird. Das Fest hingegen definiert sich durch seine regelmäßige Wiederkehr, bedingt durch den Jahresablauf, und besteht selbst dann, wenn es von den Menschen nicht begangen wird. Das Fest ist demnach umfassender als die Feier, da es dem tieferen Rhythmus der Zeit und des menschlichen Lebens unterliegt.⁸⁶ Zeichnet sich die Feier durch eine gehobene, getragene Stimmung voller Bedeutungshaftigkeit aus, so sind dem Fest die Gelöstheit und die Leichtigkeit immanent. Das Lachen, das durch den Ernst der Feier unterdrückt wird, gewinnt im Fest wieder Raum.⁸⁷ Indem das Fest durch „die *Gegenwart eines Göttlichen*, die das Fest zum Fest macht“⁸⁸, zur Feier abgegrenzt wird, erscheint das Fest der Feier jedoch übergeordnet:

„Was die feierliche Stunde aus dem Alltagsleben hervorhob, das war die Bedeutungshaftigkeit des (Lebens- oder Völker-)Geschichtlichen, die in ihr gesteigert erfahren wurde und die immer eine eigentümliche Schwere behält. Im Fest dagegen hat der Mensch die ganze Sphäre des Geschichtlichen hinter sich gelassen. Es ist, von hier aus gesehen, in ‚gedankenloser‘ Unbefangenheit das *reine Leben* als solches, das sich in einer letzten Aufgipfelung selber genießt. Das Leben selber steigert sich zum Fest.“⁸⁹

⁸² Vgl. Maurer: *Prolegomena zu einer Theorie des Festes*, S. 26-27.

⁸³ Vgl. Deile: *Feste – Eine Definition*, S. 8-9.

⁸⁴ Vgl. Gebhardt: *Fest, Feier und Alltag*, S. 45.

⁸⁵ Vgl. Bollnow, Otto Friederich: *Neue Geborgenheit. Das Problem einer Überwindung des Existentialismus*. Stuttgart: Kohlhammer 1955, S.214.

⁸⁶ Vgl. ebd., S.214-216.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 217-222.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 223 (Hervorhebung von O. F. Bollnow).

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 223 (Hervorhebung von O. F. Bollnow).

Lars Deile weist darauf hin, dass Bollnow die Feier nicht als dem Fest konträr, sondern vielmehr als Sonderform des Festes definiert.⁹⁰ Das Fest erhält dadurch einen höheren Stellenwert. Diese Kritik äußert bereits Winfried Gebhardt. Der Soziologe arbeitet, aufbauend auf der Bollnowschen Theorie, in seinem Werk *Fest, Feier und Alltag* die beiden Kategorien Fest und Feier im Bezug auf den Alltag heraus. Er orientiert sich dabei an Max Webers Charisma-Begriff und kommt zu der Erkenntnis, dass beide Erscheinungen unterschiedliche Möglichkeiten für den Menschen bereitstellen, den Alltag zu bewältigen.⁹¹ Für Gebhardt stellt das Fest die Zeit des Ausbruchs dar, die gekennzeichnet ist von Mahlzeiten, Getränken, Tanz und Musik, gleichzeitig jegliche soziale Schranken aufhebt und bestehende Regeln außer Kraft setzt.⁹² Die Feier wiederum definiert er als Phase der Reflexion, des Bewusstwerdens für den Sinn des Lebens.⁹³ Beide Erscheinungsformen prägen gleichermaßen das menschliche Leben und stellen Möglichkeiten für den Einzelnen wie für das Kollektiv dar, den Alltag zu verarbeiten:

„Das Fest hilft, den Alltag zu bewältigen, indem es ihn aufhebt. Die Feier hilft, den Alltag zu bewältigen, indem sie ihn bewußt macht, d.h. ihn als ein sinnvolles Geschehen ins Bewußtsein hebt. Feste und Feiern sind zwei soziale Mechanismen, in denen sich die grundsätzliche Dialektik von Außeralltäglichem und Alltäglichen verkörpert, eine Dialektik, die, wie wir gesehen haben, die Einheit der menschlichen Lebensführung ebenso wie den Bestand sozialer Ordnungen erst ermöglicht.“⁹⁴

Hier wird der Versuch deutlich, die grundsätzliche Aufspaltung in Exzess und Kontemplation über die Begrifflichkeit des Festes und der Feier durchzuführen. Allerdings fällt angesichts dieser Differenzierung auf, dass dem Gesamtphänomen nicht beizukommen ist, zu unterschiedlich sind die Ausformungen, die von Gedenkfeier bis Geburtstagsfest reichen und bei denen sich Merkmale beider Kategorie überlagern.⁹⁵

In meiner Arbeit werde ich künftig den Begriff des Festes wählen. Wie sich im Laufe der Analyse herausstellen wird, geht die Ausprägung des Festes in der Operette durchaus mit dem Begriff des Festes, wie ihn insbesondere Gebhardt verwendet, konform. Nicht nur die einzelnen Merkmale, wie Alkohol, Musik und Tanz, sondern auch der grundlegende Aspekt des Ausbruchs, der das Vergessen, die Grenzüberschreitung und Aufhebung jeglicher Regeln beinhaltet, finden sich in geradezu auffallender Weise in den einzelnen Operetten wieder. Diese Kategorien durchdringen auch die Struktur der

⁹⁰ Vgl. Deile: *Feste – Eine Definition*, S.13.

⁹¹ Vgl. Gebhardt: *Fest, Feier und Alltag*, S. 81.

⁹² Vgl. ebd., S. 52-63.

⁹³ Vgl. ebd., S. 63-74.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 53.

⁹⁵ Vgl. Maurer: *Prolegomena zu einer Theorie des Festes*, S. 37.

vorliegenden Arbeit, um das Phänomen des Festes in dieser Gattung angemessen beschreiben zu können.

2.4. Subversion im Karneval nach Michail M. Bachtin

Neben den beiden gegensätzlichen Ansätzen innerhalb der Fest-Theorien, Kontemplation versus Exzess, verweist Miriam Haller bereits auf die dritte Kategorie der Subversion, die Michail M. Bachtin entscheidend prägte.⁹⁶ In seinem Werk *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* arbeitet der russische Literaturwissenschaftler, von der historischen Entwicklung ausgehend⁹⁷, Eigenschaften und Merkmale der Karnevalskultur heraus. Das subversive Potenzial, das er im mittelalterlichen Karneval sieht, ist für ihn entscheidend, die damalige Volkskultur, deren Ausdruck der Karneval ist, als Gegenkultur zur herrschenden Klasse zu bezeichnen. Zunehmend jedoch als Volkskultur zurückgedrängt, dringt der Karneval laut Bachtin in die Literatur ein und erfüllt auch dort seine ursprüngliche Funktion der Subversion.

Als wichtiges Element der Gegenkultur betrachtet Bachtin das Karnevals-lachen. Ihm gesteht er besondere Sprengkraft zu. Indem der Karneval vom ganzen Volk gemeinsam gefeiert wird und sich keiner dem Karneval entziehen kann⁹⁸, ist auch das Karnevals-lachen ein kollektives Ereignis, das sich auf alles bezieht und an alle richtet.⁹⁹ Mit dieser Universalität des Lachens geht die Freiheit einher. Diese steht in engem Zusammenhang mit den Feiertagen, an denen Karneval gefeiert wird und demnach Grenzen überschritten sowie Verbote missachtet werden dürfen. Das Lachen stellt das Mittel zum Ausbruch dar:

„In den Jahresablauf waren kleine, von den starren Feiertagsdaten begrenzte Zeitinseln eingebaut, auf denen es der Welt, wenn auch nur in der Schutzform des Lachens, erlaubt war, aus dem offiziellen Trott auszubrechen. Dem Lachen waren fast keine Grenzen gesetzt; vorausgesetzt, es blieb beim Lachen.“¹⁰⁰

Diese Auffassung bedingt eine Abgrenzung zwischen der „offiziellen“, wie es Bachtin nennt, und der Karnevalswelt. Während der Alltag von strengen Regeln, die von Herr-

⁹⁶ Vgl. Haller: *Das Fest der Zeichen*, S. 24.

⁹⁷ Zur Geschichte des Karnevals vgl. Heers, Jacques: *Vom Mummenschanz zum Machttheater. Europäische Festkultur im Mittelalter*. Übers. v. Grete Osterwald. Frankfurt am Main: S. Fischer 1986; Burke, Peter: *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*. Hg. v. Rudolf Schenda. Übers. v. Susanne Schenda. Stuttgart: Klett-Cotta 1981 und Moser, Dietz-Rüdiger: *Fastnacht, Fasching, Karneval. Das Fest der „Verkehrten Welt“*. Graz: Styria 1986.

⁹⁸ Vgl. Bachtin, Michail M.: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. v. Renate Lachmann. Übers. v. Gabriele Leupold. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1187), S. 55.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 138.

¹⁰⁰ Ebd., S. 140.

schern und Religion auferlegt werden, bestimmt ist, ermöglicht der Karneval die Durchbrechung dieser Sanktionen. Die Feiertage schaffen so eine kurze Auszeit und geben Einblick in die Utopie der Freiheit.¹⁰¹ Dem Lachen kommt in diesem Zusammenhang die Aufgabe zu, das Bewusstsein der Menschen zu schärfen und so – zumindest zeitweise – die „*inoffizielle Wahrheit des Volkes*“¹⁰² aufzudecken. Es vermag die Furcht vor Autorität und Zwang, die mit der offiziellen Kultur verbunden sind, zu überwinden:

„Die Angst vor allem Heiligen und Verbotenen (»Mana« und »Tabu«), vor göttlicher und menschlicher Macht, vor Geboten und Verboten, vor dem Tod und der Sühne nach dem Tod, vor der Hölle, vor allem, was *furchterregender ist als die Erde*, schien im Lachen besiegt. Dadurch klärt das Lachen das menschliche Bewußtsein und entdeckt ihm die Welt auf neue Art.“¹⁰³

Das Lachen wird klar von der Seriosität des alltäglichen Lebens, das von Unterdrückung, Demütigung und Heuchelei geprägt ist, abgegrenzt und als „Feiertagsluxus“¹⁰⁴ angesehen. Der mittelalterliche Mensch wird demnach von zwei verschiedenen Formen des Lebens bestimmt, dem offiziellen auf der einen Seite und dem Karnevalsleben auf der anderen Seite. Diese beiden Leben stehen aber keineswegs im Widerspruch zueinander, sondern existieren gleichwertig nebeneinander.¹⁰⁵

Konkreter formuliert Michail Bachtin die Karnevalisierung in seinem Werk *Probleme der Poetik Dostojewskis*. Auch hier arbeitet er einzelne Momente und Eigenarten des Karnevals heraus, die er im Anschluss mit Dostojewskis Werk verbindet. Das Karnevalsleben sieht er dabei einmal mehr als Nebenwelt zur bestehenden:

„Man kann (mit gewissen Vorbehalten natürlich) sagen, daß der Mensch des Mittelalters gleichsam *zwei Leben* lebte: das eine, *offizielle*, monolithisch ernste und trübe, das strenger, hierarchischer Ordnung unterlag und voll von Angst, Dogmatismus, Ehrfurcht und Pietät war und das andere, *karnevalistisch-öffentliche*, das frei, voll von ambivalentem Lachen, von Lästerungen, Profanierungen alles Heiligen, von Herabsetzungen und Unflätigkeiten, von familiärem Kontakt aller mit allen war. Und diese beiden Leben waren legitimiert, aber durch zeitliche Grenzen streng voneinander getrennt.“¹⁰⁶

Als weiteres Charakteristikum des Karnevals beschreibt Bachtin in *Probleme der Poetik Dostojewskis* die familiäre Verbindung der Festteilnehmer. Der Karneval definiert sich als „»eine auf den Kopf gestellte Welt« (»monde à l'envers«)“¹⁰⁷, in der alle sonst be-

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 139.

¹⁰² Ebd., S. 140 (Hervorhebungen von M. B.).

¹⁰³ Ebd., S. 140 (Hervorhebungen von M. B.).

¹⁰⁴ Ebd., S. 145.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 145. In diesem Punkt unterscheidet sich Bachtin auch wesentlich von jenen Theorieansätzen, die das Fest als Exzess begreifen. Vertreter dieser Theorien sehen das Fest als totalen Gegensatz zum Alltag und erkennen keinerlei Verbindung, während Bachtin von Karneval und Alltag als korrespondierende Lebensabschnitte ausgeht.

¹⁰⁶ Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. v. Adelheid Schramm nach d. 2. überarb. u. erw. Auflage 1963. München: Carl Hanser 1971 (Literatur als Kunst), S. 145 (Hervorhebungen von M. B.).

¹⁰⁷ Ebd., S. 137.

stehenden Gesetze außer Kraft gesetzt und die Hierarchien aufgehoben werden. Die Menschen werden plötzlich nicht mehr durch Stand, Alter oder Besitz getrennt, sondern sind für die Karnevalszeit gleichwertig und frei für neue Beziehungen. Damit hängt die Exzentrizität, die sich in dem vom Alltag abweichenden Benehmen und in den übersteigerten Gesten der Menschen äußert, zusammen.¹⁰⁸

Ein anderes Kennzeichen des Karnevals sieht Bachtin in den „*karnevalistischen Mesallianzen*“¹⁰⁹. Während des Karnevals verwischen nicht nur die Grenzen zwischen den gesellschaftlichen Ständen, es gibt auch keine Unterscheidung mehr zwischen Göttlichem und Weltlichem:

„Der Karneval nähert Heiliges und Profanes, Hohes und Niedriges, Großes und Wichtiges, Weises und Dummes einander an, schließt es zusammen, verlobt und verbindet es miteinander.“¹¹⁰

Mit der Kategorie der Mesalliance hängt auch die Profanation zusammen, die sich in der Verspottung heiliger Texte gleichermaßen zeigt wie in anstößigen Beiträgen und Bewegungen.¹¹¹

Als typische karnevaleske Handlung beschreibt der Literaturwissenschaftler schließlich die Erhöhung und Erniedrigung des Karnevalskönigs, in der sich der Wechsel und die natürliche Abfolge des Lebens widerspiegelt. Bei diesem Vorgang wird der Gegenspieler des realen Herrschers, der Narr oder Sklave, zunächst gekrönt und mit den Insignien der Macht versehen, wodurch die Brüchigkeit der Macht und der hierarchischen Ordnung bereits sichtbar werden. Auf den Krönungsvorgang folgt die Erniedrigung, die sich darin zeigt, dass dem Narren als König die Machtsymbole geraubt werden und er darüber verlacht und verspottet wird. Beide Vorgänge, die Krönung des Narren und sein anschließender Machtverlust, sind Teile einer ganzen, wenn auch ambivalenten Karnevalshandlung und ohne einander nicht denkbar.¹¹² Zusammen verdeutlichen sie, dass der Karneval „ein Fest der alles vernichtenden und alles erneuernden Zeit“¹¹³ ist.

Gerade die „Perspektive der Negierung (des Todes)“¹¹⁴, die sich in die allgemeine Heiterkeit und Ausgelassenheit des Karnevals mischt, zeigt sich auch in einzelnen Operetten. Die Relativität und Kürze des Lebens ist unterschwellig Thema in vielen Texten dieser Gattung. Mit der Vergänglichkeit des Festes in Verbindung gesetzt, machen Textpassagen wie Renés Aussage „Mädels, der Fasching ist ja so kurz und der Ascher-

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 137-138.

¹⁰⁹ Ebd., S. 139 (Hervorhebung von M. B.).

¹¹⁰ Ebd., S. 138.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 138.

¹¹² Vgl. ebd., S. 139-140.

¹¹³ Ebd., S. 139.

¹¹⁴ Ebd., S. 140.

mittwoch kommt so schnell ...“, in Leo Falls *Madame Pompadour* (*Madame Pompadour*, I, 4) oder der Hinweis des Grafen von Zedlau „Man lebt ja nur einmal!“ in Johann Strauss' *Wiener Blut* (*Wiener Blut*, III, 61) bewusst, dass das Leben nicht ewig dauert und erst durch Mußestunden besondere Wirkung erlangt. In der Zeit nach 1900 und besonders im und nach dem Ersten Weltkrieg dringt in dieser Form auch die allgemeine Weltuntergangsstimmung in die Operetten ein. Auf diesen Vorgang wird noch zu einem späteren Zeitpunkt näher eingegangen werden (vgl. Kapitel 5.5).

Am Schluss seiner Analyse über jene Aspekte des Karnevals, die in die Literatur eingedrungen sind, verweist Michail Bachtin auf den öffentlichen Karnevalsplatz. Diesen öffentlichen Platz mit seinen ihn umgebenden Straßen sieht er als Hauptaustragungsort des Karnevals. Zwar kann sich das Treiben auch im Haus abspielen, doch indem nach Bachtin der Karneval „seiner Idee nach das ganze Volk“¹¹⁵ umfasst, scheint nur der öffentliche Raum als geeignet, um die Menschen untereinander zu mischen und zusammenkommen zu lassen. Einen Anklang daran findet sich in der Straussschen Operette *Eine Nacht in Venedig*, in der der dritte Akt auf dem Markusplatz spielt, wo die Gleichstellung der Handelnden durch einen Kostümwechsel besonders deutlich gemacht wird und zu einigen Missverständnissen führt (vgl. *Eine Nacht in Venedig* (TW), III, 694-705). Aber auch in Lehárs *Der Graf von Luxemburg* dringt der Karneval erst von außen in den Innenraum ein, als die bunte Karnevalsmenge in Brissards Wohnung kommt und Renée als ihren Karnevalskönig präsentiert (vgl. *Der Graf von Luxemburg*, I, 23-26). Ein Anklang an die von Bachtin angesprochene Erhöhung und Erniedrigung des Karnevalskönigs liegt hier ebenfalls nahe:

„Hoch, der Graf von Luxemburg, / Des Faschings toller König, / Hat er nichts, so pumpt er was, / Das geniert ihn wenig! / hoch, hoch, hoch / Und dreimal höher noch!“ (*Der Graf von Luxemburg*, I, 24)

All diese Elemente des Karnevals, die für Bachtin „konkret sinnliche, in Form des Lebens selbst erlebte und gespielte, rituell dargestellte »Gedanken« [sind], die durch Jahrtausende in den breiten Volksmassen der europäischen Menschheit entstanden sind und gelebt haben“¹¹⁶, weisen eindeutig zersetzendes Potenzial auf und tragen zur Durchbrechung der Hochkultur bei.

Wenn Bachtin auch lediglich auf diese karnevalesken Aspekte hinweist, um ihr Eindringen in die Literatur, allen voran in den Werken seit der Renaissancezeit, nachzuvollziehen, so arbeitet er doch wesentliche Anhaltspunkte heraus, die für eine Analyse

¹¹⁵ Ebd., S. 144.

¹¹⁶ Ebd., S. 138.

des Festes von Bedeutung sind. In Bezug auf die Operette wäre dies, neben den karnevalesken Elementen im Einzelnen, vor allem die subversive Funktion des Karnevals. Die von Bachtin beschriebenen Mesallianzen und damit verbunden auch die Umkehrung der Herrschaftsverhältnisse lassen sich in Operetten wie *Die Faschingsfee* oder *Madame Pompadour* nachzeichnen. In beiden Werken wird der karnevaleske Ausnahmezustand dazu genutzt, die sozialen Schichten zu durchmischen und umzukehren. In Emmerich Kálmáns Operette verdeutlicht dies der Eröffnungsschor – „[...] Die Moral heißt: ‚Karneval!‘ / Heut’ ist der Narr Minister, / Leg’ dich ins Bett, Philister!“ (*Die Faschingsfee*, I, 6) – während bei Leo Fall der Dichter Calicot die parodierte königliche Eskorte anführt und sein Spottlied auf den König und seine Mätresse singt:

„Volk von Paris, / Nimm meinen Dank, / Mehr hab’ ich nicht, / Denn ich bin blank, / Besitze nichts als Schulden nur, / Mein Geld hat längst – / Die Pom-, Pom-, Pompadour!“ (*Madame Pompadour*, I, 26)

Indem Calicot sich selbst zum König erhebt und im Anschluss, im Zuge einer angeordneter Durchsuchung im „Musenstall“, durch den Polizeiminister Maurepas gestürzt wird, zeichnet der Dichter genau jene karnevaleske Handlung nach, die Bachtin als Erhöhung und Erniedrigung des Karnevalskönigs beschreibt.

Denkt man etwa an *Die Fledermaus*, so kann man Parallelen zwischen dem Bachtinschen Karnevalslachen und dem Verlachen der Obrigkeit durch Adele im zweiten Akt erkennen. Zusammen mit der ganzen Gesellschaft macht sie sich über Eisenstein als Marquis Renard, der in ihr sein Stubenmädchen entdeckt haben will, lustig (vgl. *Die Fledermaus* (Partitur), II, 220-227). Diese destruktive Absicht wird schließlich unter dem Schutzmantel des Alkohols weitergeführt (vgl. Kapitel 5.3.) und lässt unterschwellig die revolutionäre Tendenz der Texte erkennen.

So wie das Fest innerhalb der Gattung Operette eingesetzt wird, lässt es sich am besten mit jenen Theorieansätzen erklären, die das Fest als Ausbruch und Exzess verstehen. Egal ob die Figuren bei einem Ball, einem Volksfest oder während des Faschingstreibens zusammenkommen, stets präsentiert sich das Fest als Ausbruch vom Alltag. Nicht nur werden Hierarchien aufgehoben, sodass das Stubenmädchen dem Prinzen schöne Augen machen kann (vgl. *Die Fledermaus* (TK), II, 641-642), sondern auch Tabus gebrochen, indem Ehen aufs Spiel gesetzt und Affären angebahnt werden (vgl. u.a. *Die Fledermaus*, *Wiener Blut*, *Ball im Savoy*). Das Fest stellt so einen gesicherten Rahmen dar, in dem Grenzen ausgelotet und überschritten werden können. Die Gesellschaft wird dabei neu definiert und gemischt und feiert gemeinsam, als gäbe es kein Morgen mehr.

In der Folge soll dieser Ansatz durch die Analyse der äußeren Formen noch deutlich herausgearbeitet werden. Zuvor sei noch ein Exkurs über die dem Fest-Motiv immanente Störung in der Opernhandlung und in der Literatur um die Jahrhundertwende gestattet. Diese Einfügung mutet äußerst speziell an, doch der innere Zusammenhang zwischen Skandal und Fest, der in beiden Fällen ins Auge fällt, findet sich in abgeschwächter Form auch in den Operetten und soll daher näher beleuchtet werden.

3. Exkurs: Das Fest in Oper und Literatur

Feste sind auffallend oft Bestandteil einer Opernhandlung und bereits wesentlich besser erforscht als die Feste in den Operetten. Die enge Verknüpfung hängt mit ihrer Entstehungsgeschichte zusammen; Opern sind im Zusammenhang mit höfischen Festen zu sehen, die wesentlich zur Entwicklung dieser Kunstgattung beigetragen haben.¹¹⁷ Der ursprünglich festliche Rahmen wirkt vielfach in der Szenerie, Musik, Dramaturgie und Thematik nach, Opern lassen sich folglich als ein „in dramatisch geschlossene Form gebrachtes höfisches Fest“¹¹⁸ auffassen. Mit dem Wesen der höfischen Feste hängen der repräsentative Charakter der Oper und ihre Daseinsberechtigung als Gesellschaftsereignis zusammen. Erst mit der Zusammenführung von Katastrophe und festlicher Bühnenhandlung zeichnet sich ein Bruch mit dieser Tradition ab, und die Oper erscheint nicht mehr länger als dramatisches Festspiel¹¹⁹: „Das Fest, von dem die Oper ursprünglich ihr Recht und ihren Anspruch ableitete, erscheint gestört.“¹²⁰

Eine geradezu „archetypische Rolle für das gestörte Fest“¹²¹ nimmt Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* ein. Egal, welches Fest Don Giovanni feiert, sei es das exzessive am Ende des ersten Aktes oder das kontemplative im zweiten Akt¹²², stets schwingt das drohende Unheil mit. Im ersten Akt dringt Don Giovanni selbst in die Hochzeitsfeierlichkeiten von Zerlina und Masetto ein¹²³, um schließlich ein großes Fest auszurufen, zu dem er alle einlädt. Doch sein Plan, auf dem Fest Zerlina zu verführen und mit den Bauernmädchen die Liste seiner Eroberungen um eine „decina“ (*Don Giovanni*, I, 160) zu erweitern, wird von den maskierten Rachefiguren Donna Anna, Don Ottavio und Donna Elvira vereitelt (vgl. *Don Giovanni*, I, 175f.). Bei diesem Fest ebenso wie bei

¹¹⁷ Vgl. Braun, Werner: *Fest*. In: MGG 2. Sachteil 3: Eng-Hamb. Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 1995, Sp. 411-426, hier: Sp. 424.

¹¹⁸ Kunze, Stefan: *Fest und Ball in Verdis Opern*. In: Becker, Heinz (Hg.): *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Bosse 1976 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42), S. 269-278, hier: S. 269.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 269-270.

¹²⁰ Ebd., S. 270.

¹²¹ Ebd., S. 273.

¹²² Für Wendelin Schmidt-Dengler verdeutlichen die Feste in *Don Giovanni* beide Ansätze der Festtheorie, womit er die Bedeutung dieser Oper innerhalb einer Kulturgeschichte des Festes betont. (Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der Wille zum Fest*. In: Lachmayer, Herbert (Hg.): *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Essayband zur Mozartausstellung in der Albertina, Wien vom 17.3.-20.9.2006. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag / Wien: Da Ponte Institut 2006, S. 677-680, hier: S. 680).

¹²³ Vgl. Mozart, Wolfgang Amadeus: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Bd. 17: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Vorgelegt v. Wolfgang Plath u. Wolfgang Rehm. Kassel: Bärenreiter 1968 (BA 4550), S. 99ff. In der Folge werden Zitate aus diesem Werk im Textfluss mit dem Kurztitel „*Don Giovanni*“, dem Akt in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer angegeben.

dem im nächsten Akt kommt die Störung von außen. Zu dem exklusiven Abendessen lädt Don Giovanni bereits am Friedhof leichtsinnig den Komtur ein. Dieser ist es auch, der Don Giovanni schließlich seiner Strafe zuführt und den Untergang des Helden vollstreckt (vgl. Don Giovanni, II, 435f.). Somit verdeutlichen beide geselligen Ereignisse in *Don Giovanni* das Scheitern der aristokratischen Feste, solange diese auf Machtausübung basieren und lediglich dem Unterhaltungsbedürfnis eines Einzelnen dienen.¹²⁴ Die Anmaßung und Vermessenheit Don Giovannis werden ihm zum Verhängnis, die eingeladenen Gäste bringen ihn letztendlich zu Fall.¹²⁵

Die Verschränkung von Skandal und Fest zieht sich seit Mozart durch die Operngeschichte, man denke nur an *Gustave III ou Le bal masque* von Daniel François Esprit Auber, an *Ernani*, *Rigoletto*, *La Traviata* und *Un ballo in maschera* von Giuseppe Verdi oder an Richard Strauss' *Arabella*.¹²⁶ Die Sonderstellung, die dabei den Festszenen – meist handelt es sich dabei um einen Ball¹²⁷ – zukommt, beruht zum einen auf der Unabhängigkeit zwischen den Aktionen der Figuren und dem musikalischen Rahmen. Zum anderen bietet ein Fest genügend Geschlossenheit der Handlung bei gleichzeitiger Offenheit für parallele Szenen und Aktionen.¹²⁸ Die sich daraus ergebende Diskrepanz begünstigt die Katastrophe. Unter der Oberfläche der festlichen Stimmung wird der Untergang des Helden bereits vorbereitet. Die glänzende Fassade scheint plötzlich gestört und bietet genügend Kontrast, um das einsetzende Unheil noch deutlicher hervorzuheben. So werden Feste stets zum Kulminationspunkt der Handlung.¹²⁹ Ahnen die Zuschauer sogar noch mehr als die Figuren selbst, so sorgt dies für besonderen dramatischen Sprengstoff.¹³⁰

¹²⁴ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Die Feste scheitern, wie sie fallen. Eine kleine Literaturgeschichte des Festes im 20. Jahrhundert*. In: Die Rampe. Hefte für Literatur. Extra 2002, S. 9-21, hier: S. 11.

¹²⁵ Vgl. Schmidt-Dengler: *Der Wille zum Fest*, S. 678.

¹²⁶ Auf die Nähe dieser Oper zur Operette, insbesondere hinsichtlich ihrer Ballszene im zweiten Akt, sei an dieser Stelle besonders hingewiesen. Die Intentionen des Librettisten Hugo von Hofmannsthal gingen von Anfang an Richtung Operette, indem er sich den gängigen Topoi und Sujets dieser Gattung bediente. Der Anklang der Ballszene im zweiten Akt an die Festszene in *Die Fledermaus*, sowohl hinsichtlich der Atmosphäre und Figuren als Identifikationsflächen als auch angesichts der Melodien, ist dabei unverkennbar. (Vgl. Hottmann, Katharina: *Zwischen „Fledermaus“ und „Land des Lächelns“*. „*Arabella*“ als Dokument der Auseinandersetzung mit der Wiener Operette. In: Richard Strauss-Blätter. Neue Folge 45 (2001), S. 42-68; Saval, Dagmar: *...Nicht dass ich meinte sie könnten schreiben „wie Lehar“*. Eine Ergänzung zum Thema „Richard Strauss und die Operette“. – In: Richard-Strauss-Blätter. Neue Folge 48 (2002), S. 89-101 und Schäfer, Rudolf H.: *Hugo von Hofmannsthal's „Arabella“*. Frankfurt am Main: Lang 1967 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Literatur und Germanistik 7), S. 215-218.)

¹²⁷ Vgl. Fink, Monika: *Ballszenen in Opern*. In: International review of the aesthetics and sociology of music 28 (2) 1997, S. 169-188, hier: S. 170-172.

¹²⁸ Vgl. Kunze: *Fest und Ball in Verdis Opern*, S. 272.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 272.

¹³⁰ Herz, Joachim: *Das Fest auf der Opernbühne*. In: Csobádi, Peter u.a. (Hg.): „Und jedermann erwartet sich ein Fest“. Fest, Theater, Festspiele. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995. Anif bei

In der Oper erhalten Festszenen, neben ihrer ursprünglichen dramaturgischen Funktion alle handelnden Figuren an einem repräsentativen Ort zusammenzuführen, noch zusätzliche musikalische Bedeutung. Die Musik kann hier bewusst in Form von Tänzen eingesetzt werden, das Ballgeschehen wird zum handlungstragenden Element. Die Tanzeinlagen, theatralischen Darbietungen und Pantomimen, die die Gesellschaftstänze auf dem Fest zur Unterhaltung der Gäste unterbrechen, stellen dabei für die Zuschauer ein „Theater im Theater“ dar.¹³¹ Zugleich verdeutlicht der Einsatz der Musik in den Festszenen die Abweichung zwischen der Spielzeit der Oper und ihrer Entstehungszeit. Vielfach verarbeiten die Komponisten Tänze, die nicht der historischen Zeit der Opernhandlung entsprechen, sondern aus ihrer unmittelbaren Gegenwart entstammen, wie dies etwa in Verdis *Ernani* der Fall ist.¹³² Doch stets macht die Musik bewusst auf den festlichen Rahmen aufmerksam und dient damit der „Versinnlichung des Tableaus“¹³³. Umso stärker wirkt der Kontrast, wenn die festliche Stimmung in eine Katastrophe umschlägt. Die Festszenen in den Opern verdeutlichen somit den „Riß, der sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts auftut zwischen der ‚hohen‘ Musik, die menschliches Leiden darzustellen beanspruchte, und einer Musik des Tages, die zwar allgemein, aber nur scheinbar verbindlich ist.“¹³⁴

Die Nähe des Festes zum Skandal lässt sich auch in der (österreichischen) Literatur um 1900 konstatieren. Wendelin Schmidt-Dengler betont dabei die Wechselbeziehung zwischen Gesellschaft und Literatur in Bezug auf das Fest. Für ihn sind die Feste Brennpunkte, „die als Signatur einer Epoche oder eines Lebensgefühls gelten können.“¹³⁵ Auch Kirchhoff bezieht für die auffallende Häufung von Festdarstellungen in der Literatur um die Jahrhundertwende das Lebenspathos dieser Zeit mit ein.¹³⁶ Die Verbindung zu dem Unheil ergibt sich daraus, dass das Fest per se alles Negative ausschalten möchte und das Apokalyptische dadurch erst zu seiner vollen Entfaltung gelangen kann.¹³⁷ In der Literatur finden sich demnach kaum geglückte Feste, Fest und Scheitern scheinen

Salzburg: Müller-Speiser 1996 (Wort und Musik/Salzburger Akademische Beiträge 31), S. 199-209, hier: S. 200.

¹³¹ Vgl. Fink: *Ballszenen in Opern*, S. 170 u. 173.

¹³² Vgl. Kunze: *Fest und Ball in Verdis Opern*, S. 271

¹³³ Ebd., S. 271.

¹³⁴ Ebd., S. 278.

¹³⁵ Schmidt-Dengler, Wendelin: *Traurige Dionysien. Feste in der Literatur der Jahrhundertwende*. In: Knobloch, Hans-Jörg / Koopmann, Helmut (Hg.): *Fin de siècle – Fin du millénaire. Endzeitstimmungen in der deutschsprachigen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg 2001 (Stauffenburg-Colloquium 58), S. 27-41, hier: S. 27.

¹³⁶ Vgl. Kirchhoff, Ursula: *Die Darstellung des Festes im Roman um 1900. Ihre thematische und funktionale Bedeutung*. Münster: Aschendorff 1969 (Münstersche Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft 3), S. 1.

¹³⁷ Schmidt-Dengler: *Die Feste scheitern, wie sie fallen*, S. 21.

sich gegenseitig zu bedingen. Die Ursachen für die Störungen finden sich meist im Fest selber, es wird also von innen heraus sabotiert, während der Impuls von außen nur selten anzutreffen ist. Die Katastrophe steigert sich sogar noch, je mehr die Figuren versuchen, den Eklat zu unterdrücken.¹³⁸

Nach 1918 verzeichnet Wendelin Schmidt-Dengler eine Zunahme der zum Scheitern verurteilten Feste, insbesondere in der dramatischen Literatur. Von Hugo von Hofmannsthals *Der Schwierige*, über *Die Kleinbürgerhochzeit* von Bertolt Brecht bis hin zu Ödon von Horváths Stücken *Italienische Nacht*, *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Kasimir und Karoline* spannt sich der Bogen der gestörten Feste, die in ihrer Gestaltung charakteristisch für die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg sind. Die Feiern werden ab diesem Zeitpunkt entweder zur Identitätsstiftung von den aufstrebenden Kleinbürgern oder zur Bewahrung der Tradition der gestürzten Adeligen eingesetzt.¹³⁹ Dabei zeigt sich, dass weder die einen noch die anderen im Stande sind, ein funktionierendes Fest zu begehen. Statt einem allgemeinen Ziel des Festes, stehen die jeweiligen Eigeninteressen der Figuren im Vordergrund. Der Alltag überlagert zunehmend das Fest und gewinnt an größerer Bedeutung, während die eigentliche Funktion des Festes doch genau in der Aufhebung desselben liegt.¹⁴⁰

¹³⁸ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Von der Unfähigkeit zu feiern. Verpatzte Feste bei Horváth und seinen Zeitgenossen*. In: Schmidt-Dengler, Wendelin: *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*. Wien: Böhlau 2002 (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 7), S. 111-123, hier: S. 113 u. 122.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 111-113.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 122.

4. Das Fest in der Operette

Im Unterschied zu den Fest- und Ballszenen in der Oper, die vielfach mit einer Katastrophe einhergehen, fungieren Feste in den Operetten laut Monika Fink als lebensbejahende Ereignisse, die in die Handlung eingebettet werden.¹⁴¹ Um diese Aussage zu hinterfragen, zu bestätigen oder zu dementieren, sollen in der Folge die Feste in den Operetten näher beleuchtet werden.

Die Forschung ist sich weitgehend einig, dass Festszenen in den Operetten eine wichtige dramaturgische Funktion einnehmen und sich auffallend oft in einem Ball, einer Einladung, einem Karneval oder einem Dorffest „die unterschiedlichen Episoden und Handlungsstränge geradezu orgiastisch bündeln.“¹⁴² Selbst Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal haben für die dramaturgische Übereinstimmung von der Oper *Ara-bella* mit der Operette *Die Fledermaus* den als Angelpunkt eingesetzten Ball im Mittelakt herangezogen¹⁴³ und so deutlich gemacht, wie sehr das Fest in dieser Gattung verankert scheint.

4.1. Der Ursprung in den Offenbachiaden

Die auffallende Häufung von Festszenen in den Handlungen lässt sich bereits in den Bouffonnerien von Jacques Offenbach feststellen. Insbesondere in seinen beiden Werken *Orpheus in der Unterwelt* und *Pariser Leben* hat das Vergnügen oberste Priorität und dient dem Ausbruch aus den normalen Tagesgeschäften. Grundsätzliche Kennzeichen der Operettenfeste lassen sich hier bereits ausmachen, die sich in der deutschsprachigen Operette verfestigt und weiterentwickelt haben. So etwa wird in *Orpheus in der Unterwelt* der Cancan bewusst als rauschhafter Tanz am Ende des Festes bei Pluto in der Unterwelt eingesetzt, dem alle, selbst der Göttervater Jupiter, verfallen. Das Ekstatische und Erotische, das diesem Tanz anhaftet, kommt in diesem Werk besonders zur Geltung. In der Wiener und Berliner Operette überträgt sich diese Assoziation vor allem auf den Walzer (vgl. Kapitel 5.4.).

¹⁴¹ Vgl. Fink: *Ballszenen in Operetten*, S. 4.

¹⁴² Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 26. Vgl. auch Marten, Christian: *Die Operette als Spiegel der Gesellschaft. Franz Lehárs „Die lustige Witwe“*. *Versuche einer sozialen Theorie der Operette*. Frankfurt am Main: Lang 1988 (Europäische Hochschulschriften 36. Musikwissenschaft 34), S. 71; Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 27 und Stegemann: „Wenn man das Leben...“, S. 226.

¹⁴³ Vgl. Tenschert, Roland: *Erinnerungen an Strauss*. In: Österreichische Musikzeitschrift 19 (5/6) 1964, S. 243-247, hier: S. 243.

Offenbachs *Pariser Leben* präsentiert sich ebenfalls „als einziges, unbeschwertes Karnevalsfest“¹⁴⁴. Das Amusement verbindet sich hier vom ersten Akt an mit Paris; diese Stadt wird als Ort besungen, wo alles möglich scheint. Besonders deutlich beschreibt, neben den anderen ankommenden Gästen am Gare de l'Ouest, die Figur des Brasilianers die Anziehungskraft der Metropole an der Seine, wenn er eingesteht, mit noch mehr Geld zurückgekehrt zu sein, um die Genüsse der Stadt von Neuem in vollen Zügen erleben zu können (vgl. *Pariser Leben*, I, 14-16). Die Assoziation von Paris mit Vergnügen, Verschwendungssucht und Freude wird in der deutschsprachigen Operette neu belebt und weitergeführt. *Der Opernball* oder *Die lustige Witwe* etwa bedienen sich des Lokalkolorits der französischen Metropole und der damit verbundenen Lebensauffassungen. Die Faszination der Großstadt findet sich aber auch in Operetten, die in Wien oder Berlin spielen. In *Wiener Blut* wird das habsburgische, in *Die keusche Susanne* das deutsche Zentrum zum „Hort der Lebenslust“¹⁴⁵. Insbesondere die großstädtischen Vergnügungsorte, egal ob diese Maxim, Tabarin oder Palais de Danse heißen, werden als sinnliche Orte eingesetzt.

Darüber hinaus findet sich in *Pariser Leben* ein weiterer Faktor, der das Fest in der Operette konstituiert. Sowohl zur Table d'hôte, die Gardefeu organisiert, als auch bei der tags darauf stattfindenden Soiree, zu der Bobinet in das Haus der Madame Quimper-Karadec einlädt, erscheinen sämtliche Bedienstete der Häuser in den Kleidern ihrer Herrschaften. Um dem schwedischen Baron von Gondremarck „Un petit bal à tout casser!“ / „[...] einen kleinen, fetzigen Ball“ (*Pariser Leben*, III, 45) zu zaubern und den Eindruck einer richtigen französischen Gesellschaft zu erwecken, geben sie sich als Major, Admiral, Prinz oder Witwe eines Konsuls aus. Ganz bezeichnend ermöglicht hier der festliche Rahmen das Heraustreten aus der gewohnten Rolle und das vorübergehende Auflösen der Ständeunterschiede. Für eine gewisse Zeitspanne können die Klassenschranken durchbrochen werden. Das Fest wird hier bereits als Möglichkeitsraum festgemacht, der einlädt, die Grenzen zu überschreiten. Dies machen sich auch die Figuren in der deutschsprachigen Operette zunutze, egal ob im Rahmen des Karnevals – man denke zum Beispiel an *Eine Nacht in Venedig*, *Die Faschingsfee* und *Madame Pompa-*

¹⁴⁴ Gier, Albert: *Operette als Karneval. Burlesken, Idyllen und die literarische Gattungsgeschichte der Operetten*. In: *Il saggiaiore musicale* 10 (2003), S. 269-285, hier: S. 283.

¹⁴⁵ Linhardt, Marion: „Der Wiener Stoff ist [...] nicht unumgänglich notwendig, wenn nur die Wiener Seele in ihr lebt!“ – Was ist ‚wienerisch‘ am Libretto der Wiener Operette. In: Behár, Pierre / Schneider, Herbert (Hg.): *Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik*. Hildesheim: Olms 2005 (Musikwissenschaftliche Publikationen 26), S. 213-230, hier: S. 223.

dour – oder um unerkannt Zutritt zu einer Feier zu erhalten, wie dies etwa in *Die Fledermaus*, *Der Opernball*, *Wiener Blut*, *Eine Ballnacht* und *Ball im Savoy* der Fall ist.

Die pure Lebenslust, die in all seinen Bouffonerien wesentliches Thema ist, schafft Jacques Offenbach größtenteils durch die Musik auch an das Publikum weiterzugeben. Auf der Bühne wird, vor allem durch die Aufnahme zeitgenössischer Tänze wie zum Beispiel der Cancan, ein Rausch simuliert, der sich ungefiltert auf die Zuschauer überträgt:

„[...] er [der Rausch] kann Ausdruck und Erhöhung von Lebensfreude bedeuten sowie aggressive Tendenzen oder solche der Flucht vor der Wirklichkeit artikulieren. Nicht nur als Ausdruck der Lebensfreude konnte Offenbachs musikalischer Rausch als Stütze des Empires dienen, das zu seiner Aufrechterhaltung des Vergnügens als Narkotikum der Bürger bedurfte. Offenbach bildete den Rausch, in dem die Gesellschaft sich befand, nicht nur musikalisch ab, sondern verstärkte ihn.“¹⁴⁶

Der Rausch ist folglich nicht nur dem Leben unter der Herrschaft Napoleon III. entnommen, sondern wirkt auch auf dieses zurück. Auf der einen Seite steigert er die grundsätzliche Fröhlichkeit der Gesellschaft im Zweiten Kaiserreich, auf der anderen Seite können revolutionäre Tendenzen abgeleitet und die Gesellschaft mit Lebenslust betäubt werden.

Das Zweite Kaiserreich präsentiert sich selbst als völlig dem Vergnügen und Leichtsinn verfallen. Das Ziel von Napoleon III. liegt darin, sein Empire zu „einem langen Fest“¹⁴⁷ zu entfalten und so versucht er, oppositionelle Regungen mit Prunk und Glanz zu verdecken.¹⁴⁸ Vor diesem Hintergrund präsentieren sich die Bouffonerien als „sinnlich-erotische Ausschweifung einer Geld- und Genußgesellschaft, die sich auf Halbweg zwischen Banalität und gutem Geschmack mit dem leichten Pläsir arrangiert.“¹⁴⁹ Auch Siegfried Kracauer weist auf die Verbindung der Offenbachiaden zur geschichtlichen Gegenwart hin, wenn er schreibt, „Die Operette konnte entstehen, weil die Gesellschaft, in der sie entstand, operettenhaft war.“¹⁵⁰ Den Rausch, dem sich seine Mitmenschen hingeben, komprimiert Offenbach schließlich in seinen Stücken. Die Maskenballszene im Café Anglais im fünften Akt von *Pariser Leben* etwa, entspricht laut Monika Fink zum einen den „Bals publics“ unter Louis Philippe Musard, zum anderen den „Variétés-

¹⁴⁶ Groepper, Tamina: *Aspekte der Offenbachiade. Untersuchungen zu den Libretti der großen Operetten Offenbachs*. Frankfurt am Main: Lang 1990 (Bonner romanistische Arbeiten 33), S. 74.

¹⁴⁷ Marten: *Die Operette als Spiegel der Gesellschaft*, S. 71.

¹⁴⁸ Vgl. Stegemann: „Wenn man das Leben...“, S. 51.

¹⁴⁹ Stuppner, Hubert: *Technik und Ambivalenz musikalischer Lusterzeugung in Offenbachs Operetten*. In: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hg.): Jacques Offenbach. München: Ed. Text + Kritik 1980 (Musik-Konzepte 13), S. 50-70, hier: S. 54.

¹⁵⁰ Kracauer, Siegfried: *Schriften. Bd. 8: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 186.

Bals“ mit ihrer höchst gemischten Gesellschaft.¹⁵¹ Doch so sehr sich im abgebildeten Rausch Zeitgeist und Lebensgefühl verdichten, so sehr lässt sich auch unterschwellig Systemkritik feststellen. Mittels Parodie zeigt Offenbach gesellschaftliche Missstände auf und führt seinen Zeitgenossen die Fassadengläubigkeit und den hohlen Pathos des Zweiten Kaiserreichs vor Augen.¹⁵² Der Cancan bietet ihm eine weitere Möglichkeit, unter dem Deckmantel der Ekstase die gesellschaftlichen Konventionen zu verspotten und die dynastischen Absichten der Herrscher anzuprangern.¹⁵³ Doch indem der Taumel sowohl zeitlich als auch räumlich begrenzt ist und in die Normalität des bürgerlichen Alltags zurückführt, wirken Offenbachs Operetten allen voran „als stabilisierender Faktor für das Kaiserreich.“¹⁵⁴ Selbst in seiner entlarvenden Gestaltung der Bühnenstücke zeigt sich Offenbach systemtreu, wobei festzuhalten gilt, dass der Komponist das System auch benötigt, um daraus künstlerisch schöpfen zu können.

In den Offenbachiaden wird deutlich, wie sehr sich Gesellschaft und Bühnenrealität gegenseitig bedingen und aufeinander Bezug nehmen. Vor allem die Festszenen bieten dabei einen geeigneten Rahmen, auf der einen Seite das zeitgenössische Lebensgefühl zu intensivieren und auf eine fiktive Ebene zu heben, auf der anderen Seite die überschwängliche Euphorie kritisch zu hinterfragen. Geheime Wünsche der Zuschauer werden von den Figuren vorgelebt, suggerieren damit aber auch erst ein Begehren, das umgehend eingelöst wird und damit für größtmögliche Unterhaltung sorgt.

4.2. Einbettung des Festes in die Handlung

Die wesentlichen Merkmale, die mit dem dramaturgischen Einsatz des Festes verbunden sind und sich bereits in der französischen Operette abzeichnen – darunter der Einsatz von Tänzen, die Aufhebung von Standesunterschieden und die leicht verzerrte Spiegelung der Wirklichkeit –, werden in der deutschsprachigen Operette aufgenommen und verstärkt. Auffallend bei den Festen in den Operetten, die ab den 1860er Jahren in Wien und später in Berlin entstehen, ist ihre Platzierung im zweiten Akt. Zwar gibt es Beispiele, wo das Fest bereits im ersten Akt stattfindet – am eindeutigsten in *Madame Pompadour*, wo der Ausflug der Titelheldin in den „Musenstall“, um sich dort unerkannt unter das Fasching feiernde Volk zu mischen, die Geschehnisse erst ins Rollen bringt (vgl. *Madame Pompadour*, I, 6-28) –, doch selbst wenn der Karneval (*Der Graf*

¹⁵¹ Vgl. Fink: *Ballszenen in Operetten*, S. 4.

¹⁵² Vgl. Stegemann: „Wenn man das Leben...“, S. 50-51.

¹⁵³ Vgl. Fink: *Ballszenen in Operetten*, S. 4.

¹⁵⁴ Groepper: *Aspekte der Offenbachiade*, S. 182.

von Luxemburg) oder etwa die feierliche Ernennung zum Baron (*Die keusche Susanne*) zu Beginn der Operette stattfindet, so steuert die Handlung im zweiten Akt auf ein Fest zu, das den geeigneten Rahmen für die ausschlaggebenden „Drehpunkte, Höhepunkte und Zielpunkte des musikdramatischen Geschehens durch Tanzsituationen“¹⁵⁵ bietet. Das Fest wird in der Operette folglich, ähnlich zur Oper, bewusst eingesetzt, um Tanzmusik dramaturgisch plausibel einarbeiten und zugleich die Figuren an einem Ort in fröhlicher Stimmung zusammenführen zu können.

Indem dieser zweite Akt obligatorisch (pseudo)tragisch enden muss¹⁵⁶, zeichnet sich eine weitere Übereinstimmung mit den Opernfesten ab. Auch in der Operette geht das Fest mit „dramatische[m] Sprengstoff“¹⁵⁷ einher, weil es durch „kleinere Skandälchen“ aufgelöst wird. Zwar finden sich kein Mord oder eine weitreichende tragische Verstrickung in der Operettenhandlung, aber dennoch subtextuelle Irritationen, die die oberflächlich positive Stimmung erschüttern. Darunter fallen ungebetene Gäste, die plötzlich auftauchen (der Polizeiminister Maurepas in *Madame Pompadour*), Eifersüchteleien zwischen Ehepartnern (*Der Opernball*, *Ball im Savoy*), oder ungeschickte Verlautbarungen (*Die Csárdásfürstin*, *Eine Ballnacht*). Insofern muss Monika Finks Aussage, dass in der Operette die Mechanismen der Feste funktionieren, relativiert werden. Auf der Oberfläche sind die Operettenfeste geprägt von Heiterkeit und Sorglosigkeit, die aber doch subtil unterwandert werden und so dafür sorgen, dass sich die Festgesellschaft auflöst. Ab Anfang des 20. Jahrhunderts fließt zudem die allgemeine Vergänglichkeitsstimmung der Moderne in die Operetten ein, die das Fest ebenfalls unterläuft und damit zu einem ambivalenten Ausgang beisteuert. Die Spannung muss aber trotz Ende des Festes aufrecht gehalten werden, folglich wird die Auflösung der Ereignisse, die sich im Fest verstrickt haben, in den dritten Akt ausgelagert. Heike Quissek sieht im zweiten Finale ein retardierendes Moment, das dazu dient, den glücklichen Handlungs- ausgang zu verzögern und so für einen ‚cliffhanger‘ zu sorgen.¹⁵⁸ Im Gegensatz zur Oper wird der Skandal im Fest nur angedeutet, damit der letzte Akt die Ordnung wiederherstellen kann. Eine „dramaturgische Mangelhaftigkeit des dritten Aktes“¹⁵⁹ ist damit unausweichlich verbunden.

¹⁵⁵ Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. 4. akt. u. erw. Aufl. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007, S. 328.

¹⁵⁶ Frey: *Leo Fall*, S. 184.

¹⁵⁷ Herz: *Das Fest auf der Opernbühne*, S. 200.

¹⁵⁸ Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 89-90.

¹⁵⁹ Stegemann: „*Wenn man das Leben...*“, S. 218.

Die einzelnen Begebenheiten, die sich während des Festes zugetragen haben, ziehen sich in den meisten Fällen in den nächsten Akt weiter und wirken dort nach. Es muss zwar nicht immer ein dermaßen entschiedenes Zeichen sein, wie es Baron von Gondremarck in *Pariser Leben* setzt; nachdem dieser herausfindet, dass er getäuscht wurde, fordert er Gardefeu zum Duell heraus (vgl. *Pariser Leben*, V, 92). Doch die Grenzüberschreitungen und amourösen Eskapaden der Figuren können durchaus für Katerstimmung sorgen. Während in *Der Opernball* das Kammermädchen in Tanzstimmung nach Hause kommt und den Ball Revue passieren lässt, bezichtigen sich die Ehepartner am nächsten Morgen der gegenseitigen Untreue (vgl. *Der Opernball*, III, 78 u. 95-96). In *Die Fledermaus* und *Ball im Savoy* wird sogar der Wunsch nach Scheidung wach (vgl. *Die Fledermaus* (Partitur), III, 442-447 u. *Ball im Savoy*, III, 74). In anderen Operetten wiederum findet die Festgesellschaft an ungewöhnlichen Orten, an sogenannten Foucaultschen Heterotopien¹⁶⁰, wie Gefängnissen (*Die Fledermaus*) oder Hotels (*Die Csárdásfürstin*, *Die Faschingsfee*, *Eine Ballnacht* und *Die Bajadere*) zusammen. Dort können die Nachwirkungen neben Kopfweh, bedingt durch zu viel Alkoholkonsum (vgl. *Die Fledermaus* (Partitur), III, 393-404 und *Gräfin Mariza*, III, 55-56), auch zur bitteren Erkenntnis führen, nun die wahre Identität preisgeben zu müssen, wie es Gefängnisdirektor Frank und Gabriel von Eisenstein widerfährt (vgl. *Die Fledermaus* (TK), III, 666).

Dennoch erscheinen die Feste stets als gelungen und funktionierend und die allgemeine Heiterkeit der Beteiligten überwiegt, weil die Verwirrungen stets zur allgemeinen Zufriedenheit gelöst, sämtliche amourösen Seitensprünge wegrationalisiert werden und schlussendlich alle Figuren zur Tagesordnung zurückkehren. Indem das Fest von Anfang an als Ausbruch aus den Zwängen des Alltags deklariert wird und dadurch bewusst die Grenzen überschritten werden, fügen sich die Figuren umso deutlicher in die Wiederherstellung der Ordnung. Doch rückt man das eigentliche Fest (im zweiten Akt) in den Fokus, so lassen sich sehr wohl in der Operette skandalöse Beeinträchtigungen erkennen, die das Fest nicht immer zum Wohl der Teilnehmenden enden lassen.

So wie das Fest nachwirkt und erst die Auflösung der Handlungsstränge im dritten Akt anregt, wirft es auch Schatten voraus. Dies zeigt sich nicht nur in der Vorfreude der Figuren oder in der Ankündigung der nächsten Feier, wie etwa in der *Lustigen Witwe*, wo zu Beginn des jeweiligen Festes bereits das nächste in Aussicht gestellt wird (vgl.

¹⁶⁰ Vgl. Foucault, Michel: *Von anderen Räumen*. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden*. Dits et Ecrits. Bd. 4: 1980-1988. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Übers. v. Michael Bischoff u. a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 931-942..

Die lustige Witwe, I, 18 u. II, 53-54). Mittels gesprochenen oder geschriebenen Einladungen, die erst musikalisch ihre volle Wirkung entfalten, wird das Fest bereits frühzeitig beworben. Auffallend oft sind es Briefe, die die festliche Stimmung vorwegnehmen, indem sie die Zielperson mit tänzerischen Rhythmen in ihren Bann ziehen. Wie „[s]chmeichelnde Befehle“¹⁶¹ wirken die Ankündigungen, denen sich die Eingeladenen nicht zu widersetzen vermögen.

Eindrucksvoll geschieht dies in Strauss' *Die Fledermaus*. Hier stößt ein Billett die Handlung an, das nicht nur Amüsement in der Villa Orlofsky verspricht, sondern auch Zeugnis von Falkes Rachefeldzugs ist, denn der Brief an die Kammerzofe Adele stammt nicht von ihrer Schwester Ida, wie die Unterschrift vermuten lässt, sondern von Falke selbst. Musikalisch wird dies deutlich, als er seinen Freund Eisenstein besucht und ihn mit dem gleichen Leitmotiv zu Orlofsky lockt.¹⁶² Beide Male wird die Melodie als Köder ausgeworfen, der die Adressaten fesselt und in Vorfreude auf das Fest versetzt.¹⁶³ Die Erwartungen werden schließlich sinnbildlich erfüllt, als der Chor erneut das musikalische Motiv in Orlofskys Villa zu Beginn des zweiten Aktes aufgreift.

Auch in *Wiener Blut* steckt die Aufforderung zu einer Verabredung auf einer Ramasuri in Hietzing in einem Brief. Das Pikante an dieser Einladung ist, dass sie der Diener Josef für seinen Herrn, den Grafen Zedlau schreibt, nicht wissend, dass es sich bei der Angeboteten um seine eigene Pepi handelt. Das „duettierende Diktat“¹⁶⁴ nimmt die tänzerische Werbung vorweg, die Pepi für den Absender einnehmen soll. Beim Lesen des Briefes kommt dieser die Handschrift zwar bekannt vor, doch die ertönenden Worte nehmen die Probierramsell dermaßen gefangen, dass sie sich, zumal ihr Josef für den Abend absagt, tatsächlich im Kasinogarten in Hietzing einfindet (vgl. *Wiener Blut*, II, 37-39).

Eine ähnliche Anziehungskraft haben die Briefe, die Angèle und Marguerite in *Der Opernball* aufsetzen lassen. Das Kammermädchen Hortense muss ihnen die Einladung zum Ball schreiben und sie schließlich den Ehemännern zustecken. Indem Hortense noch in ihrem eigenen Interesse einen dritten Brief an Henri mit dem gleichen Text schreibt, ist die Verwechslung vorprogrammiert, denn die Wirkung der Briefe bleibt bei keinem der Empfänger aus. Jeder der drei Adressaten zeigt sich gleichermaßen ange-

¹⁶¹ Klotz, Volker: *Bühnen-Briefe. Kritiken und Essays zum Theater. Davor eine Abhandlung über Briefszenen in Schauspiel und Oper*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S. 60.

¹⁶² Textlich wird es erst im zweiten Akt angesprochen, als sich Ida über das Erscheinen ihrer Schwester Adele erstaunt zeigt und nichts von einem Brief weiß. (Vgl. *Die Fledermaus* (TK), II, 640).

¹⁶³ Klotz: *Bühnen-Briefe*, S. 61-62.

¹⁶⁴ Ebd., S. 60.

sprochen. Obwohl der Absender unbekannt bleibt, wirkt gerade die Aussicht auf ein Rendezvous mit einer Unbekannten im Trubel des Festes (vgl. *Der Opernball*, II, 34-37).

Bei all diesen Briefen – denen noch die Einladung Tangolitas an Aristide in *Ball im Savoy* (vgl. *Ball im Savoy*, I, 11) und der von René aufgesetzte Brief an den Baron von Felseneck, der ihn in das Palais de Danse einlädt (vgl. *Die keusche Susanne*, I, 20 u. 34), hinzuzufügen wären – kündigt sich das Fest bereits an. Die mit Schreiben und Öffnen der Briefe unterlegte Musik hält einen Anklang an die Tanzrhythmen bereit, wodurch das Interesse der Figuren und des Publikums gleichermaßen geweckt wird. Die „Berausung per Brief“¹⁶⁵ ist in diesen Operetten die Initialzündung des Festes.

4.3. Das Fest als Ausnahmesituation

Die Feste zeigen sich in den für diese Analyse herangezogenen Operetten als Möglichkeit des Ausbruchs und stellen damit Beispiele für jene Theorien dar, die das Fest als Exzess und Grenzüberschreitung analysieren (vgl. Kapitel 2.1.). In einem zeitlich und örtlich festgesteckten Rahmen werden nicht nur bewusst Tabus gebrochen, die größtenteils im Bereich der Erotik liegen, sondern auch Standesunterschiede mittels Verkleidung und Maskerade überwunden. Damit sind Feste mitverantwortlich, dass sich das Operettenlibretto als „literarische Gegenwelt“ [präsentiert], in der Reflexionen über Alltagserfahrungen banalisiert und das zugrundeliegende gesellschaftlich-hierarchische bzw. moralisch-ethische Werte- und Normensystem kurzzeitig verkehrt, negiert oder außer Kraft gesetzt werden.“¹⁶⁶ Das Fest wird bewusst eingesetzt, weil es von sich aus bereits eine Auszeit aus dem Alltag darstellt. In den Operetten wird die Zeit des Ausbruchs durch die Aufhebung der Standesunterschiede, den übermäßigen Konsum von Alkohol und dem dargestellten Luxus und Prunk verstärkt. Die Ausnahmesituation kann auf diese Weise auf unterschiedlichen Ebenen durchgespielt werden.

Als musterhaftes Exempel sei an dieser Stelle *Die Fledermaus* herangezogen. Hier bildet Orlofskys Fest das entscheidende Handlungszentrum, um das alle Einzelvorgänge kreisen. Die Einladung bildet nicht nur den Mittelpunkt des Geschehens, sondern übertrifft auch szenisch und musikalisch die beiden Akte an Ausmaß.¹⁶⁷ Indem die Nebenstränge der Handlung auf dieses Hauptereignis ausgerichtet sind, nimmt die szenische

¹⁶⁵ Ebd., S. 62.

¹⁶⁶ Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 24.

¹⁶⁷ Vgl. Fink: *Ballszenen in Operetten*, S. 5.

Turbulenz nie Überhand oder verselbstständigt sich.¹⁶⁸ Die Handlung bleibt übersichtlich und nachvollziehbar. Das Fest hingegen kann sich so zu einem hedonistischen Gelage entfalten, bei dem getanzt, getrunken, gelacht und getäuscht wird.

In Strauss' *Fledermaus* und zahlreichen anderen Operettenfesten wird deutlich, wie sehr sich die Festszenen am Adel orientieren. Adelige fungieren nicht nur als Gastgeber und sind tonangebend auf den privaten oder öffentlichen Ballveranstaltungen. Am „Leitbild der Aristokratie“¹⁶⁹ richten sich auch die anderen Festteilnehmer aus. Der Einladung des Gastgebers Prinz Orlofsky folgen die Bürgerlichen Herr von Eisenstein, seine Gattin Rosalinde und der Gefängnisdirektor Frank, die sich als Marquis Renard, ungarische Gräfin und Chevalier Chagrin unter die anderen Gäste mischen. Die für das rauschhafte Fest so typische Umkehrung der herrschenden Ordnung wird bewusst vom Drahtzieher der Zusammenkunft, Dr. Falke, eingesetzt und heraufbeschworen. Unter Einfluss von Champagner hebt sich die Stimmung und die Standesunterschiede fallen zugunsten eines großen „Verein[s] / Von Schwestern und von Brüdern“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 289), bei dem sich alle vertraut mit „Du“ anreden. Wie bereits die Soiree in *Pariser Leben* macht das Fest in *Die Fledermaus* es erst möglich, dass die feiernden Figuren unabhängig von Stand, Alter oder Besitz eine einheitliche Festgemeinschaft bilden. Dadurch wird auf einer weiteren Ebene deutlich, dass im Rahmen des Festes jegliche Gesetze aufgehoben werden und den Teilnehmenden alle Möglichkeiten offen stehen. Damit diese Utopie der Einheit aber nicht das gesellschaftliche Gefüge dauerhaft gefährdet, bleibt sie an einen festgelegten Raum und an eine bestimmte Zeitspanne gebunden. Dies zeigt sich, sobald das Festgelage in der *Fledermaus* mit dem Sechs-Uhr-Schlag der Standuhr ein plötzliches Ende nimmt. Die Feiernden werden unvermittelt auseinandergerissen und kehren notgedrungen in den Alltag zurück (vgl. *Die Fledermaus* (Partitur), II, 371-384). Die Ordnung wird durch äußere Umstände wieder hergestellt, um die bürgerliche Moral nicht beständig zu verletzen.

Die „fristgemäße Rückkehr zu gesellschaftlicher Routine und erotischem Einerlei“¹⁷⁰ stellt auch die Voraussetzung für die außergewöhnlichen Erfahrungen der Figuren in Heubergers *Opernball* dar. Hier bietet ein Maskenball im Pariser Opernhaus die Kulisse für ein klassenloses, karnevaleskes Treiben. Die Librettisten stellen dabei weniger den Habitus des Adels, als das weltmännisch, anmaßende Benehmen von einfachen Bürgern

¹⁶⁸ Kämmerer, Sebastian / Klotz, Volker / Linhardt, Marion: *Die Fledermaus*. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Bd. 6: Werke. Spontini-Zumsteeg. Hg. v. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. München: Piper 1997, S. 52-57, hier: S. 54.

¹⁶⁹ Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 27.

¹⁷⁰ Stegemann: „*Wenn man das Leben...*“, S. 119.

in den Mittelpunkt.¹⁷¹ Die Figuren sind in dieser Operette bereits dermaßen in ihren Alltagszwängen gefangen, dass sie den kurzen Ausbruch zwar genießen, sei es in Form des Jagdtriebes bei den Männern oder in Form des Begehrtwerdens bei den Frauen, aber nicht über die fadenscheinigen Höflichkeiten hinauskommen:

„So antizipiert das, was sich da in den weitverzweigten Räumlichkeiten des Foyers abspielt, bereits die gnadenlose Isolierung und Selbstentfremdung des Individuums im Zeitalter der Massengesellschaft, die Weltbild und Lebensart des Großbürgertums um unumschränkten, aber selten erreichten Ideal erhebt, der jede klassenübergreifende Philosophie wesensfremd, der das vollständige ‚Vergessen‘ gefährlich geworden ist.“¹⁷²

Das Individuum innerhalb der Festmasse erhält hier bereits einen eigenen Wirkungsbereich, der sich in Lehárs *Die lustige Witwe* noch eindeutiger zeigt. In dieser Operette wird das Fest übermäßig in die Länge gezogen, indem es sich über alle drei Akte erstreckt. Von einem Fest des Barons Zeta über die Einladung Hanna Glawaris bis hin zum simulierten Nachtlokal Maxim präsentiert sich das karnevaleske Treiben und bildet damit einen Höhepunkt in der Entwicklung der Operettenfeste.¹⁷³ In jedem Akt wird zeitlich, räumlich und personell eine Ausnahmesituation hergestellt, in der Verbindungen, die im Alltag relevant sind, außer Acht gelassen und neue eingegangen werden können. Insbesondere das Maxim, das Hanna Glawari auf ihrem Fest nachbauen lässt, macht diese Künstlichkeit und die Umkehrung des Alltags bewusst. Es bietet damit den geeigneten Rahmen für moralische, erotische und soziale Grenzüberschreitungen, etwa für die Frau des pontevedrinischen Gesandten Valencienne, die sich unter die auftretenden Grisetten mischt (vgl. *Die lustige Witwe*, III, 100). Die Ausnahmesituation des Festes lässt die Figuren in einen Sog der Spontaneität geraten und setzt in ihnen Triebenergien frei, die unter anderen Umständen sanktioniert werden würden. Doch im Gegensatz zu Strauss' *Fledermaus* stehen nicht der kollektive Rausch im Zentrum des Festes, sondern die persönlichen Gefühlsausbrüche der Figuren.¹⁷⁴ Statt der gemeinschaftlichen Feier treten nun die individuellen Intentionen innerhalb der Festsituation zutage. Ähnlich wie im Tanz, wo mit dem Aufkommen der Tanzoperette das einzelne Tanzpaar in den Mittelpunkt rückt, stehen auch im Fest die persönlichen Grenzüberschreitungen im Vordergrund. Hannas und Danilos Werbespiel setzt sich von den großen Chormummern, die wesentlich zur ekstatischen und verbundenen Stimmung beitragen, ab. Anders noch

¹⁷¹ Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 27. Die Hauptfiguren der Operette *Der Opernball* dem Kleinbürgertum zuzurechnen, wie es Heike Quissek tut, möchte ich an dieser Stelle in Frage stellen. Allein die Geschäftsbeziehungen, die Paul Aubier in Paris unterhält, sprechen sich für ein gehobenes Bürgertum aus, ebenso wie die Bezeichnung Georges Duménil als Rentier.

¹⁷² Stegemann: „Wenn man das Leben...“, S. 119-120.

¹⁷³ Vgl. Fink: *Ballszenen in Operetten*, S. 6.

¹⁷⁴ Stegemann: „Wenn man das Leben...“, S. 132 u. 136.

als in *Die Fledermaus*, wo in den Eröffnungsnummern und Finali des zweiten Aktes die ganze Gesellschaft zum Feiern zusammenfindet und alle gemeinsam der Leidenschaft und des Champagners frönen, treten die Hauptfiguren in der Lehárschen Operette mit ihren persönlichen Erwartungshaltungen aus der Masse heraus. So etwa durchbricht Hannas Vilja-Lied (vgl. *Die lustige Witwe*, II, 52-53) die Turbulenz des Festes.¹⁷⁵ Aber auch ihr beider Duett „Lied vom dummen Reiter“ (Nr. 8, vgl. *Die lustige Witwe*, II, 58-60) oder Danilos Lied von den zwei Königskindern (vgl. *Die lustige Witwe*, II, 95-96) stellen individuelle Empfindungen aus, die im Schutz der allgemeinen Festlichkeit zweideutig bleiben können. Es sind jeweils Gefühlsausbrüche, die als Festeinlage getarnt bleiben und nur für den Adressaten oder die Adressatin sowie vom Publikum decodiert werden können. Das Fest wird damit zunehmend zum Raum für persönliche Wünsche, die jedoch nicht nur von den Figuren auf der Bühne ausgehen, sondern auch die Zuschauer im Theater betreffen und ansprechen.

In den Operetten wird die Ausnahmesituation des Festes dahingehend genutzt, sowohl individuelle Bedürfnisse zu befriedigen, als auch das Aufgehen in einer Festgemeinschaft vorzuzeigen. Der Ausbruch aus dem Alltag und die Flucht in eine sorglose Welt werden auf unterschiedlichen Ebenen dargestellt, sei es in Form von Seitensprüngen verheirateter Paare oder in der Durchmischung der Stände. Die Möglichkeiten der Grenzüberschreitung im zwischenmenschlichen Bereich oder auf gesellschaftlicher Ebene sollen in der Folge im Detail herausgearbeitet werden. Ebenso wird auf die Mittel, die den Ausbruch leichter vonstattengehen lassen, wie zum Beispiel der Tanz und der Konsum von Alkohol, näher eingegangen. Diese Analyse ist notwendig, um die Ausnahmesituation des Festes und seine Abgrenzung zum Alltag in den Operetten in seiner gesamten Vielfalt aufzeigen zu können und zu verdeutlichen, welche Funktion das Fest in den Operetten einnimmt.

¹⁷⁵ Dahlhaus, Carl: *Zur musikalischen Dramaturgie der „Lustigen Witwe“*. In: Dahlhaus, Carl: *Gesammelte Schriften*. Bd 7: 19. Jahrhundert VI: Richard Wagner – Texte zum Musiktheater. Hg. v. Hermann Danuser in Verb. m. Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleblich. Laaber: Laaber-Verlag 2004, S.637-644, hier: S. 642.

5. Wesensmerkmale der Operettenfeste

5.1. Die Festgesellschaft

Wie bereits bei den theoretischen Aspekten des Festes ersichtlich wurde, präsentiert sich das Fest als menschliches Kollektiv-Erlebnis. Um überhaupt als Fest deklariert werden zu können, braucht es mehrere Festteilnehmer, denn eine festliche Stimmung ergibt sich erst in der Gemeinschaft, die zusammen den Ausbruch aus dem Alltag feiert. Die unterschiedlichen Personen, die zum Feiern zusammen kommen, erleben durch das Fest einen verbindenden Rahmen. Innerhalb dessen kann eine neue Gesellschaft konstituiert werden, die mit der realen im Alltag nicht konform gehen muss. Die Grenzen der Individualität verwischen und führen zu einem Aufgehen des Individuums in der feiernden Masse. Das verbindende Element des Festes reicht soweit, dass Hierarchien aufgehoben werden und Gleichheit zwischen den Geschlechtern und Ständen herrscht. Folglich trägt das Fest wesentlich dazu bei, für einen abgegrenzten Zeitraum eine neue Gesellschaft entstehen zu lassen.

So wie die Festgemeinschaft nach innen einen Zusammenhalt bietet, so grenzt sie sich allerdings nach außen hin auch ab. Personen, die nicht eingeladen sind, bleiben vom Geschehen ausgeschlossen und finden keine Aufnahme. Die Zugehörigkeit bis hin zu Exklusion lässt sich in den Operettenfesten wiederfinden und soll in der Folge näher erläutert werden.

Das verbindende Element, das dem Fest zugrunde liegt, äußert sich in den Operetten besonders in den Chorszenen. Wie Volker Klotz betont, drückt die „Vox populi“¹⁷⁶, wie er den Chor nennt, den Operettentaumel aus, der verheißt, „dass das Volk, in utopisch klassenlosem Miteinander, sein unspezifisches, menschlich gemeinsames Sinnenglück zumindest vorschmeckt“¹⁷⁷. Individuelle Gefühlsregungen gehen so in der Masse auf und werden Ausdruck gemeinschaftlichen Wahrnehmens. Für das Fest bedeutet dies, dass der Chor nicht nur die allgemeine ausgelassene Stimmung verstärkt, sondern zugleich deutlich macht, wie vielfältig und doch auch homogen eine Festgemeinschaft sein kann:

„Ach, wer zählt die vielen Namen, / Die von Nord, Süd, Ost und West, / Gastlich hier zusammen kamen, / [: Froh zu diesem Feste!] / Fröhlichkeit herrsch’ in diesen schönen Hallen, / Wir woll’n uns heut’ weihen der Gemütlichkeit! / Fröhlichkeit möge laut hier jetzt erschallen, / Lust und Freude tön’ hinaus weit und breit! / Ach, wer zählt die vielen

¹⁷⁶ Klotz: *Operette*, S. 46.

¹⁷⁷ Ebd., S. 60.

Namen, / Die von Nord, Süd, Ost und West, / Gastlich hier zusammen kamen. / [: Volk und Volk, Land und Land / Reichen sich Brüdern gleich die Hand / Und knüpfen so ein Band! :] / Ja, ein inniges Band!“ (*Wiener Blut*, II, 29)

Indem alle zusammen in diese Polonaise im zweiten Akt von *Wiener Blut* einstimmen und gemeinsam von Fröhlichkeit und Gemütlichkeit singen, verstärkt sich die Wirkung auf die anderen Figuren ebenso wie auf das Publikum. Keiner kann sich länger dem Exzess entziehen, jeder wird von der Sorglosigkeit angesteckt. Die Masse potenziert die Wirkung, wie bereits Elias Canetti in *Masse und Macht* zu beschreiben wusste:

„Nur alle zusammen können sich von ihren Distanzlasten befreien. Genau das ist es, was in der Masse geschieht. In der *Entladung* werden die Trennungen abgeworfen und alle fühlen sich *gleich*.“¹⁷⁸

Für diese Entladung, die Canetti hier anspricht, ist der Tanz wesentlich mitverantwortlich. Dieser sorgt für Anarchie, indem jeder, gleichgültig welchem Stand er angehört, von der Bewegung mitgerissen wird. Die Entladung im Tanz trägt damit wesentlich zu einer Gleichstellung aller Partizipierenden bei einem Fest bei (vgl. Kapitel 5.4.). So entsteht, möglicherweise gefördert durch Alkoholkonsum, ein Gefühl der Verbundenheit und der Vertrautheit zwischen den Festteilnehmer. Weder gesellschaftliche Schranken noch Altersunterschiede spielen für die Dauer des Festes eine Rolle. Dieses Gefühl der Harmonie erfasst jedoch nicht nur die Feiernden auf der Bühne, sondern überträgt sich auch auf das Publikum im Zuschauerraum. Durch die indirekte Teilnahme am Bühnenfest können sich die Zuschauer der Illusion hingeben, selbst aufzugehen in der Festgesellschaft. Die alltäglichen Auseinandersetzungen zwischen den Ständen werden im Operettenfest außen vor gelassen. Stattdessen beschwören die Feste, „bezogen auf das Vielvölkergebilde des Habsburger Kaiserreichs, durch das harmonische Miteinander aller Beteiligten das utopische Bild einer vermeintlich einheitlichen und damit idealen gesamtstaatlichen Gesellschaft.“¹⁷⁹ Dieser Illusion entspricht zum Beispiel die Vielfalt an Nationen, denen die Gäste in Orlofskys Villa in *Die Fledermaus* angehören¹⁸⁰, ebenso wie der große „Verein / Von Schwestern und von Brüdern“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 289), wie er am Ende des zweiten Aktes derselben Operette ausgerufen wird. Beide Male bekommen die Theaterbesucher, durch die Abbildung einer idealen Festgemeinschaft auf der Bühne, eine Gesellschaftsillusion vorgeführt, die zwar nicht der Realität entspricht, aber ein vorübergehendes Harmonieempfinden aufkommen lässt. Der Unterhaltungswert der Operette wird so durch ein vorübergehendes Glücksgefühl

¹⁷⁸ Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Hamburg: Claassen 1960, S. 15 (Hervorhebungen von E. C.).

¹⁷⁹ Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 28.

¹⁸⁰ Vgl. Panagl, Oswald / Schweiger, Fritz: *Die Fledermaus. Die wahre Geschichte einer Operette*. Wien: Böhlau 1999, S. 57.

gesteigert, weil sich das Publikum für die Dauer der Operette der Illusion einer geeinten Gesellschaft hingeben kann.

So sehr das Fest auch dazu beiträgt, Individuen in die Festgemeinschaft zu integrieren und zu einer einheitlichen Menge zu formieren, so sehr müssen die Festteilnehmer doch auch ihren Platz innerhalb der feiernden Gesellschaft behaupten und stets bekunden, dass sie dazugehören. Gerade in adeliger Gesellschaft haben die Bürgerlichen ein Bedürfnis, ihre Zugehörigkeit zu dem Kreis der Feiernden durch das Hervorkehren ihrer Bildung zu betonen:

„Falke (*vorstellend*): Herr Chevalier Chagrin - Herr Marquis Renard! (*Frank und Eisenstein verneigen sich gegen einander.*)

Orlofsky: Also Landsleute?

Eisenstein (*für sich*): O verflucht, der redet vielleicht französisch mit mir!

Frank (*Eisenstein die Hand bietend*): J'ai l'honneur, monsieur le Marquis!

Eisenstein (*seine Hand schüttelnd*): J'ai l'honneur, serviteur! (*Beiseite*) Will er noch mehr, gibt's ein Malheur!

Frank: Vous êtes aussi français?

Eisenstein: Aussi, aussi, aussi! (*für sich*) Aussi möcht' ich!

Frank: Je suis charmé de trouver un compatriot

Eisenstein (*leise zu Falke*): Ich bitte dich um Himmels willen, mach, daß er mich mit dem Französischen in Ruhe läßt; ich bin fertig!

Falke: Wir bitten aber deutsch, meine Herren!“ (*Die Fledermaus* (TK), II, 646)

In dieser Szene aus *Die Fledermaus* wollen sich beide Herren, Eisenstein wie Frank, keine Blöße geben und versuchen vor Orlofsky und seinen Gästen mit der Konversation auf Französisch über ihre tatsächliche Herkunft hinwegzutäuschen. Immerhin impliziert das Gespräch, dass die vollkommene Beherrschung des Französischen Auskunft über den gesellschaftlichen Rang des Festteilnehmers gibt. Der scheinbar lockere, unbeschwerte Plauderton zwischen Eisenstein und Frank soll ihren gebildeten Status als Marquis und Chevalier bekräftigen, doch die Anmaßung wird für das Publikum, besonders bei der Hauptfigur Eisenstein, in seinem Beiseitesprechen und Aus-der-Rolle-Fallen sichtbar. Die Zuschauer sind somit Zeugen, wie Eisenstein, aber auch Frank, an ihren Rollen als französische Lebemänner auf dem Fest von Orlofsky zu scheitern drohen. Doch indem Falke die Fäden im Hintergrund zusammenhält und selbst alle Beteiligten seiner Intrige bei dem Prinzen Orlofsky einführt, sind die Festteilnehmer keiner größeren Gefahr ausgesetzt. Ihre hochstaplerische Verstellung fliegt für die Dauer des Festes nicht auf.

Die Gleichsetzung des Französischen mit der Würde des Adels zeigt sich auch in *Wiener Blut* von Johann Strauss. Als die Probiermamsell Pepi erfährt, dass sie anstelle der Tänzerin Franzl vor dem Grafen Bittowski und seiner „noblichen Gesellschaft“ (*Wiener Blut*, I, 15) auftreten wird, gibt sie sogleich ihr vornehmes Benehmen zum Besten:

„[...] Na, die Blaublütigen soll'n heut' d'Augen aufreißen, wann ich ihnen die Komtesse so hinleg'! Wann ich so daher komme ... (*beginnt stolz zu gehen*) und so daherschau! ... und so daher grüß'! Und außeruck mit mein' französischen Parlevous! Le boeuf – der Ochs, la vache – die Kuh, fermez la porte – mach's Türl zu! – [...]!“ (*Wiener Blut*, I, 16)

Ihre Übertreibung im Gestus und ihr belangloses Sprachwissen konterkarieren gezielt Pepis Streben, auf der sozialen Leiter hinaufzuklettern. Die Szene erhält durch das Bemühen der Probiermamsell, sich adelig und gebildet zu geben, eine eigene Komik, da sie gerade mit ihrer tollpatschigen Art ihre (momentane) Zugehörigkeit zur vornehmen Gesellschaft bekräftigen möchte. Zugleich aber verdeutlicht dieser Auftritt jenes Bild, das sich das Dienstpersonal von den Herrschaften macht. Die Banalität des höfischen Benehmens kann in diesem Sinne auch als Parodie des Adels verstanden werden, der zum einen leicht imitierbar ist, zum anderen als gar nicht mehr erstrebenswertes Ideal entblößt wird.

Hier klingt bereits die Bandbreite an, die sich in der Haltung des Bürgertums gegenüber dem Adel Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts abzeichnet:

„Die Einstellung des Bürgertums zum Adel erwies sich als doppelgesichtiges Phänomen. Demonstrativ geäußerten Ressentiments und bewußter Abgrenzung standen unverhüllte Bewunderung und Imitation gegenüber.“¹⁸¹

Die Orientierung und gleichzeitige Reibung am Adel durchzieht dementsprechend auch das Operettengenre und spiegelt sich in den zahlreichen Versuchen der bürgerlichen Figuren wider, im Rahmen eines Festes, insbesondere eines Maskenballs, Zutritt zur adeligen Lebewelt zu erhalten. Vor allem die Idealisierung des Adels findet sich in den Operettenfesten, wo die Standesunterschiede aufgehoben werden können und eine Mischung der Gesellschaftsschichten besonders leicht vonstattengehen kann. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf die Tradition der höfischen Feste verwiesen, von denen sich das Fest auf der Opernbühne und schließlich auf der Operettenbühne herleiten lässt. Das Fest als ursprünglich adelige Veranstaltung, bei der sich die Oberschicht selbst feiert und ihren Luxus zur Schau stellt, bietet sich als Traumwelt und demnach als Option, den Alltag zu vergessen, besonders gut an. Die grundsätzlich im Fest verankerte Ausbruchsfunktion und immanente Auflösung jeglicher Hierarchien werden in der Operette dahingehend eingesetzt, einen sozialen Aufstieg zu ermöglichen. Mit märchenhaftem Anklang wird die Gelegenheit geboten, gesellschaftliche Barrieren zu überwinden und die herrschende Hierarchie, zumindest auf Zeit, umzukehren oder gar außer Kraft zu setzen. Diese Illusion erscheint umso greifbarer, als das Publikum die kurzfristige

¹⁸¹ Bruckmüller, Ernst / Stekl, Hannes: *Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich*. In: Kocka, Jürgen (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*. Bd. 1. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988 (Dtv 4482), S. 160-192, hier: S. 172.

Durchmischung der Gesellschaftsschichten aus eigener Erfahrung kennt. Wie Karlheinz Roschitz herausarbeitet, zeichnet sich im 19. Jahrhundert bei den volkstümlichen Ballfesten, etwa den Bällen der Fiaker oder Wäschermädeln, ebenso wie bei anderen Vereins- und Genossenschaftsbällen, ein besonderes gesellschaftliches Phänomen ab: „Bei diesen Festen vermengte sich alles, was sonst durch dienstliche Reglementierung, soziale Position oder politische Schranken getrennt war.“¹⁸²

Die Vermischung der Gesellschaftsschichten betont auch William M. Johnston, der diese bei den Festlichkeiten in den Vorstädten ebenso feststellt wie bei adeligen Bällen:

„Bis 1918 und auch später noch entsprach die in der Operette dargestellte Frivolität während des Faschings durchaus der Wirklichkeit. An einem einzigen Abend fanden oft bis zu fünfzig Bälle statt, die zwischen 1 Uhr und 5 Uhr morgens ihren Höhepunkt erreichten. Bei den meisten dieser Veranstaltungen konnte ein Mann mit jeder beliebigen Dame tanzen; er teilte ihr seinen Wunsch mit, indem er ihr eine Rose schenkte. Oft waren die Damen maskiert, und während des Tanzens war Konversation tabu. Wenn also ein Bummel an einem Abend mehrere Bälle besuchte, konnte er mit zahllosen Partnerinnen aus der besten Gesellschaft Walzer tanzen, die ihn tags darauf einfach nicht mehr kannten. Manche Bälle wurden von Aristokraten wie Pauline Metternich organisiert, um wohltätige Zwecke oder die Kunst zu fördern, die untere Mittelschicht dagegen inszenierte ihre Veranstaltungen selbst; meist wimmelte es dort von jungen Herren auf der Suche nach einem ‚süßen Mädel‘. In den Vorstädten zogen übermütige Wäscherinnen Bälle auf, wo sich Offiziere und Aristokraten in Hülle und Fülle einfanden. [...]. Maskenbälle förderten den Geist der Flüchtigkeit, wo ein jeder mit Damen der Gesellschaft tanzen konnte, vorausgesetzt, daß er keine länger dauernden Bindungen anstrebte.“¹⁸³

Selbst für die maskierten Tanzveranstaltungen, die sogenannten Redouten, in der Hofburg und später in der Hofoper in Wien konstatiert Roschitz eine zunehmende gesellschaftliche Öffnung. Im 18. Jahrhundert noch höfisches Fest, kann im 19. Jahrhundert bereits jeder mit den nötigen finanziellen Mitteln an der jährlichen Redoute teilnehmen. Die Maskierung sorgt dabei für einen besonderen Reiz und trägt bei den Männern – da nur die Damen an die Herren das Wort richten dürfen – zu dem Gedanken bei, möglicherweise von einer Prinzessin angesprochen zu werden.¹⁸⁴

Bereits in seiner historischen Dimension ist das Fest somit Treffpunkt sozialer Schichten und ein geeigneter Ort für einen möglichen Rollentausch und Milieuwechsel. In der Mischung unterschiedlicher Gesellschaftsschichten stützen sich die Operettenlibretti auf zeitgenössische Feste und erleichtern es so dem Publikum, sich einzufühlen.

¹⁸² Roschitz, Karlheinz: *Vom Mythos des Walzertanzens*. In: Messer-Krol, Ulrike: *Der Wiener Opernball. Vom Mythos des Walzertanzens*. Wien: Brandstätter 1995, S. 7-47, hier: S. 26.

¹⁸³ Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*. Wien: Hermann Böhlaus Nachfolger 1974 (Forschungen zur Geschichte des Donauraumes 1), S. 141.

¹⁸⁴ Vgl. Roschitz: *Vom Mythos des Walzertanzens*, S. 34 u. 37.

Das Wunschbild vom sozialen Aufstieg orientiert sich an der Vorbildfunktion, die der Adel für das Bürgertum einnimmt. Vielfach mit Luxus und gesellschaftlichen Vormachtstellungen assoziiert, gilt die Aristokratie „für viele Repräsentanten eines modernen Lebensgefühls auch als die Realisierung von Individualität, von Autonomie und Authentizität.“¹⁸⁵ Im Verlauf des 19. Jahrhunderts erstarkt das Bürgertum wirtschaftlich und kann trotz der Herausbildung einer sogenannten „zweiten Gesellschaft“, die, wie Csáky schreibt, vor allem aus neugeadelten Bürgerlichen besteht, nicht mit der eigentlichen Aristokratie mithalten.¹⁸⁶ Der Drang, sich dem Adel politisch und sozial anzunähern, bleibt und führt in weiterer Folge zur Nachahmung der aristokratischen Lebenshaltung, Weltanschauung und des Müßiggangs. Diese Sehnsucht nach unerreichbaren Privilegien kann zumindest für einen Abend lang im Rahmen eines Festes auf der Bühne befriedigt werden:

„So blickte dieses Bürgertum neiderfüllt auf die aristokratische Lebensweise, der sie nachzueifern bestrebt war und an der es wenigstens auf der Bühne teilnehmen wollte.“¹⁸⁷

Dabei lässt sich feststellen – wie es bei Pepi in *Wiener Blut* bereits deutlich wird –, dass das Interesse am Adel nicht auf die Bourgeoisie beschränkt bleibt, sondern sich auch bei den Bediensteten zeigt. Die Aufsteigermentalität zieht sich durch alle Schichten, wie zum Beispiel in Johann Strauss’ *Die Fledermaus* erkennbar wird. In dieser Operette schlüpft fast jede Figur für das Fest in Orlofskys Villa in eine neue Rolle, die weit über derjenigen steht, die sie sonst im Alltag einnimmt. Für sie alle gilt: „Je dürftiger die Alltagsrolle, desto gewaltiger die Spielenergie, ihr zu entschlüpfen.“¹⁸⁸ Die einen wechseln ihren Stand – aus Eisenstein wird ein Marquis, aus dem Gefängnisdirektor Frank ein Chevalier und aus Rosalinde eine exotische Gräfin –, die anderen ihren Beruf, wie das Stubenmädchen Adele, das sich als Schauspielerin ausgibt.¹⁸⁹ Insbesondere Letzere, als Vertreterin des Dienstpersonals, kann als Musterbeispiel für dieses bunte Ensemble an Rollenwechslern angesehen werden. Ihr gelingt es nicht nur, wie den meisten anderen Gästen Orlofskys, mit ihrer Verstellungskunst Zutritt zu dem Fest zu erhalten, sondern sie schöpft alle Möglichkeiten des Rollentausches aus, indem sie ihre neue Position bewusst zum Einsatz bringt und persönliche Vorteile für sich herausschlägt. Schlussendlich spielt sie nicht mehr eine Rolle, sondern geht in dieser vollends auf.

¹⁸⁵ Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 67.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 68.

¹⁸⁷ Gromes, Hartwin: *Vom Alt-Wiener Volksstück zur Wiener Operette. Beiträge zur Wandlung einer bürgerlichen theatralischen Unterhaltungsform im 19. Jahrhundert*. Diss. Univ. München 1967, S. 52.

¹⁸⁸ Klotz: *Operette*, S. 111.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 111.

Als Künstlerin Olga dem Prinzen Orlofsky im zweiten Akt vorgestellt, trifft Adele in der Villa auf ihren Dienstgeber, Herrn von Eisenstein. Sie erkennen einander, doch keiner will seine Verstellung preisgeben. Als Eisenstein allerdings die Ähnlichkeit des Fräulein Olga mit seinem Stubenmädchen vor den anderen Gästen anmerkt, ist Adeles Rolle in Gefahr. Ihr bleibt lediglich die Flucht nach vorne, indem sie die Kompromittierung als persönliche Beleidigung auslegt und den Herrn Marquis mit seiner Bemerkung der Lächerlichkeit preisgibt:

„Mein Herr Marquis, ein Mann wie Sie sollt' besser das versteh'n! Darum rate ich, ja genauer sich die Leute anzuseh'n! Die Hand ist doch wohl gar zu fein, ach! Dies Füßchen so zierlich und klein, ach, die Sprache, die ich führe, die Taille, die Tournüre, dergleichen finden Sie bei einer Zofe nie! Dergleichen finden Sie bei einer Zofe nie! Gestehen müssen Sie fürwahr: sehr komisch dieser Irrtum war! Ja sehr komisch, ha ha ha, ist die Sache, ha ha ha, drum verzeih'n Sie, ha ha ha, wenn ich lache, ha ha ha ha ha ha!“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 220-223)

Mit diesem Lach-Couplet stellt Adele nun ihrerseits ihren Herrn vor den anderen Gästen bloß. Das Lachen, in das alle Anwesenden einstimmen, erinnert an das Karnevals-lachen, wie es Michail Bachtin beschreibt. Für den russischen Literaturwissenschaftler vereint es im Karneval nicht nur die Festteilnehmer, sondern gilt auch als Mittel zum Ausbruch. Im Lachen wird eine Auszeit gewährt, in der jegliche Freiheiten erlaubt sind, unter anderem auch die Bloßstellung der Obrigkeit und ihrer Unterdrückung. Das Lachen schärft somit das Bewusstsein der Menschen für bestehende Hierarchien.¹⁹⁰ Die Bachtinschen Ansätze lassen sich in Adeles Lach-Couplet wiederfinden und machen das subversive Potenzial der Operettentexte deutlich. Angesichts der Gefahr, als Kammerzofe entlarvt zu werden, spielt Adele ihre Rolle gekonnt weiter und verschafft sich so einen größeren Handlungsspielraum, den sie auch im dritten Akt auszunützen weiß. Dort beweist sie vor dem Gefängnisdirektor Frank ihr Talent. Eine bezahlte Ausbildung zur Schauspielerin in Aussicht gestellt, gibt sie eine Kostprobe ihres Könnens und mimt dafür verschiedene Frauentypen:

„Spiel' ich die Unschuld vom Lande, natürlich im kurzen Gewande, so hüpf' ich ganz neckisch umher, als ob ich ein Eichkatzerl wär'. [...] Wenn Sie das geseh'n, müssen Sie gesteh'n, es wäre der Schaden nicht gering, wenn mit dem Talent, mit dem Talent ich nicht zum Theater ging!

Spiel' ich eine Königin, schreit' ich majestätisch hin, nicke hier und nicke da, ja ganz, ja ganz in meiner Gloria! Alles macht voll Ehrfurcht mir Spalier lauscht den Tönen meines Sangs. Lächelnd ich das Reich und Volk regier', Königin par excellence! [...]

Spiel' ich 'ne Dame von Paris, ach, ach, die Gattin eines Herrn Marquis, ach, ach, da kommt ein junger Graf ins Haus, ach, ach, der geht auf meine Tugend aus, ach! Zwei Akt' hindurch geb' ich nicht nach, doch ach, im dritten werd' ich schwach; da öffnet plötzlich sich die Tür, o weh, mein Mann! Was wird aus mir! ‚Verzeihung‘ flöt' ich, er

¹⁹⁰ Vgl. Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 140.

verzeiht, ach, ach! Zum Schluß Tableau, da weinen d'Leut, ach, ach ja!“(*Die Fledermaus* (Partitur), III, 405-420)

Die unterschiedlichen Rollen (Unschuld vom Lande, Königin und Dame von Paris), die Adele hier, darstellerisch und musikalisch jeweils angepasst, einnimmt, zeigen nicht nur ihre Begabung auf, sondern machen den fließenden Übergang von Verstellung zu schauspielerischer Leistung deutlich. Die für das Fest angenommene Rolle der Schauspielerin verflüchtigt sich nicht im Morgengrauen nach der Rückkehr in den Alltag, wie bei den anderen Figuren, sondern wird von Adele weitergetragen und ausgebaut. Das Rollenspiel gewinnt so eine neue Dimension, indem es durchdacht und bewusst hervorgekehrt wird.

Eine Fortführung dieses Wunsches, auf der sozialen Leiter empor zu klettern, zeichnet sich bei Pepi aus *Wiener Blut* ab. Sie behauptet von sich, eine große Dame spielen zu können, aber im Gegensatz zu anderen Mädchen sei sie zu „tugendhaftig“ (*Wiener Blut*, II, 36), um diesen Gedanken weiter nachzuhängen. Ebenso findet sich die Sehnsucht nach einem sozialen Aufstieg in der Operette *Eine Ballnacht* von Oscar Straus. In diesem Werk aus dem Jahr 1918 bekommt das Ladenmädchen Riki für eine Nacht die Gelegenheit, an Stelle der Komtesse Edith von Ottendorf auf den Ball des Fürsten Gerolsheim zu gehen. Ausgestattet mit der richtigen Balltoilette erhält sie ungehindert Zutritt zur aristokratischen Gesellschaft und wird zum Zentrum des Geschehens. Für die Dauer einer Ballnacht erfüllen sich märchenhaft alle ihre geheimen Wünsche und sie kann dem Traum nachgehen, ihre kleinbürgerliche Existenz hinter sich lassen, Klassegegensätze überwinden und bei einem Fürsten ihr Glück machen zu können. Gegenüber ihrem Verlobten, dem Kommis Willi, sagt sie:

„[...] Du kannst dir gar nicht vorstellen, wie mir ist! Alles sagt: ‚Komtesse‘ zu mir. Alle küssen mir die Hand. Alles reißt sich um mich. Alles dreht sich um mich! Was ich sag’, ist geistreich, was ich tu’ ist originell. Willi! Willi! Sag’, ist es nicht möglich, daß bei meiner Geburt ein Irrtum war und daß ich ein weggelegtes Grafenkind bin? – Meine Mutter hat ja hie und da manchmal immer von einem Grafen geredet!“ (*Eine Ballnacht*, II, 41)

Der Ball erweist sich in dieser Operette ebenfalls als Schmelztiegel unterschiedlicher Gesellschaftsschichten, wo jeder eine neue Rolle einnehmen kann. So erscheinen neben Riki auch Willi als Leiblakai und Komtess Ottendorf als einfache Dame auf dem Fest. Die Rollen werden auf dem Ball neu gemischt und geben damit wesentliche Impulse für den Handlungsverlauf.¹⁹¹ Die vorübergehend eingenommenen Identitäten eröffnen ganz neue Freiheiten. Für Riki stellt sich die Ballnacht und ihr Komtessendasein als „versteckte Sehnsucht“ (*Eine Ballnacht*, I, 15) und Erfüllung eines heißersehten Traumes

¹⁹¹ Vgl. Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*, S. 117-118.

heraus. Edith hingegen nutzt ihre neue Position, um frei von jeglicher Verpflichtung den Fürsten Harry näher kennenzulernen und selbst dieser wünscht sich eine Auszeit von seinem Fürstendasein, weil er nicht länger als Fürst, sondern als Mann zu Riki sprechen möchte:

„Wie nett wär’s, könnten Sie vergessen, / Daß eine Durchlaucht hier vor Ihnen steht, / Ich bitte mit dem Maß zu messen, / Das nicht nach solchen Dingen geht! / Ich möchte anders Sie gewinnen, / Die Frage ist, ob ich es kann, / Ich spreche nicht als Fürst zu Ihnen, / Nein, nein, ich spreche jetzt als Mann.“ (*Eine Ballnacht*, II, 44)

Deutlich zeichnet sich hier bei Edith und Fürst Harry bereits ab, wie sehr sich die Adeligen durch die gesellschaftlichen Erwartungen an sie eingeengt fühlen. Viel lieber als ihren Pflichten nachzukommen, möchten sie privat sein und ihren persönlichen Neigungen nachgehen.

Auch der Kommissar Willi findet Gefallen an der Ballgesellschaft, insbesondere an den zahlreichen Stubenmädchen, wenn er sich auch insgeheim fragt, warum er als Lakai und nicht als Baron zum Fest erschienen ist (vgl. *Eine Ballnacht*, II, 34). Diese Äußerung ebenso wie bereits Harrys Gefühlsausbruch zeigen die spielerische Verhandlung bestehender Rangordnungen auf. Der soziale Status ist nicht mehr länger Garant, persönlich, wirtschaftlich und gesellschaftlich Erfolg zu haben. Eine Akzentverschiebung von Bewunderung hin zu leichtem Spott gegenüber der Aristokratie zeichnet sich ab. Diese wird auch kurz danach in Willis Empörung sichtbar, wenn er zu seiner Verlobten sagt: „Riki! Du hast die Wahl zwischen mir und einem Fürsten und wählst den Fürsten? So tief erniedrigt hast du dich?“ (*Eine Ballnacht*, II, 47). Die Aussage von Ediths Onkel, der empört über Rikis Fragen nach dem Fürsten, dem faden Menschen, ausruft: „Mensch‘ sagt sie, von einem Fürsten!! – Haben Sie schon einmal gesehen, daß ein Fürst ein Mensch war?“ (*Eine Ballnacht*, II, 31), treibt die Abgrenzung zwischen Adel und Bürger auf humoristische Art und Weise auf die Spitze. Zugleich lässt sie erkennen, wie überholt die Abgrenzung des Adels zum Bürgertum und wie notwendig ein langsames Aufweichen der Grenzen zwischen den Ständen ist.

An dieser Stelle wird deutlich, dass innerhalb der Vorbildfunktion des Adels eine Weiterentwicklung stattgefunden hat. Ursprünglich als geheime Sehnsucht des Bürgers eingesetzt, wie bereits in Jacques Offenbachs *Pariser Leben* sichtbar wird und sich in zahlreichen (Wiener) Operetten des 19. Jahrhunderts wiederfindet, erfüllt die Verherrlichung der Aristokratie in der Operette nach dem Ersten Weltkrieg eine neue Funktion. Nachdem in Österreich der Adel offiziell 1919 abgeschafft wird, dient gerade die Rückbesinnung auf ehemals herrschende Standesunterschiede als willkommene Flucht vor

der unsicheren Gegenwart.¹⁹² Angesichts des gesellschaftlichen Wandels in der Ersten Republik kommt die Operette der wachsenden Orientierungslosigkeit entgegen und bietet durch den verstärkten Einsatz von adeligen Figuren Stabilität.¹⁹³ Nach 1918 erscheint die Operette geradezu anachronistisch, weil sie die alte Ordnung wieder aufleben lässt und nur gering auf die neue gesellschaftliche Zusammensetzung Bezug nimmt.¹⁹⁴ Die Zuschauer haben dadurch einen Abend lang die Möglichkeit, ihre Zweifel an der Beständigkeit der Verhältnisse beiseitezuschieben.¹⁹⁵ Der Ausbruch aus dem Alltag wird dem Publikum leicht gemacht, weil es sich unbeschwert und nostalgisch in eine ehemals heile Welt flüchten kann.

Eine Ballnacht stellt in diesem Zusammenhang ein Beispiel des Übergangs dar. In dieser Operette werden noch sehr wohl der Wunsch nach einem sozialen Aufstieg und die damit verbundenen bürgerlichen Sehnsüchte verhandelt. Gerade Riki möchte nur zu gerne „ein Weilchen an Komteßchen ihre Stell’“ (*Eine Ballnacht*, I, 26) treten. Bei ihr wird die leidenschaftliche Vorstellung von Luxus und einem nie enden wollenden Traum offensichtlich:

„Ich kann mir gar nicht denken, daß das morgen alles wieder aus sein soll. [...] Meine Ballnacht! Meine süße Ballnacht! Zuerst hab’ ich nur ein Erlebnis haben wollen – und jetzt ist es da, – und nun, nun möcht’ ich’s festhalten!“ (*Eine Ballnacht*, II, 46)

Zugleich kündigt sich aber in Oscar Straus’ Operette die Überholtheit der höheren Schichten an. Die hierarchische Gliederung der Gesellschaft geht nicht mehr mit der Realität konform und schafft dadurch einen Spielraum für Kritik. So wie Ediths Vater, Graf Clemens Ottendorf, sich stets bemüht, die Etikette zu wahren und mit Riki seine Sorgen hat (vgl. *Eine Ballnacht*, II, 28), wirkt er als Vertreter des Adels zusehends lächerlich. Gerade die Selbstpersiflage lässt die zunehmende Distanz der adeligen Figuren zu ihrem eigenen Stand sichtbar werden.¹⁹⁶ Die lächerlichen Vertreter der Aristokratie geben wiederum dem bürgerlichen Publikum im Zuschauerraum die Möglichkeit, über sich und sein Strebertum zu lachen, weil es den sehnsüchtigen Blick nach oben richtet, zu einem Stand, der längst überholt ist.¹⁹⁷ Dem Bürgertum ist es möglich, so ein neues Selbstbewusstsein zu gewinnen. Es wird gewahrt, dass der Adel nicht mehr erstrebenswert ist, weil er sich selbst karikiert und damit ins Abseits drängt. *Eine Ballnacht* vereint folglich in sich die beiden Formen, wie das Bürgertum dem Adel gegenüber auf-

¹⁹² Vgl. Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*, S. 108-109.

¹⁹³ Vgl. Dressler, Robert: *Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft*. Diss. Univ. Wien 1986, S. 249.

¹⁹⁴ Vgl. Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*, S. 107-109.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 119.

¹⁹⁶ Vgl. Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 186.

¹⁹⁷ Vgl. Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 69.

tritt; zum einen mit Bewunderung und Nachahmung, zum anderen mit Spott und Abgrenzung. Indem diese konträren Haltungen aber stets mit Komik unterlegt und überzeichnet werden, sind sie für Zuschauer, egal welchen Standes, genießbar und unterhaltsam. Dennoch muss festgehalten werden, dass gerade in den Operetten der Zwischenkriegszeit der Spott am Adel nachlässt, weil sich das Genre angesichts der brüchig werdenden Gesellschaftslage um Stabilität und Illusion für das Publikum bemüht.¹⁹⁸

So sehr die Standesunterschiede in dieser Operette von Oscar Straus auch thematisiert und vorübergehend ausgeschaltet werden, das Werk macht doch am Ende deutlich, dass die Überwindung der Klassengegensätze keine weitreichenden Folgen hat. Rikis Traum vom Leben an der Seite eines Fürsten zerplatzt, sobald Willi vor versammelter Festgesellschaft erklärt, dass sie im selben Modegeschäft arbeitet wie er. Resignierend fügt sie sich beim Verlassen des Festes in ihr Schicksal: „Komm, Willi, mein Fürstentraum ist aus – das Bürgerliche beginnt.“ (*Eine Ballnacht*, II, 55). Genau wie die Modistin muss am Ende des Festes jeder seine gewohnte Position wieder einnehmen und sich dem Alltag stellen. *Eine Ballnacht* kann in diesem Zusammenhang exemplarisch für die meisten Operetten herangezogen werden. Die sozialen Unterschiede zwischen den Figuren, die besonders bei den Festen ausgeschaltet werden können und kurzfristig keine Rolle mehr spielen, werden am Ende wieder hergestellt. Die Kontakte zwischen den verschiedenen Schichten bleiben lediglich Episoden.¹⁹⁹ Eine märchenhafte Harmonie tritt schlussendlich trotzdem zutage, denn die Handlungen machen Glauben, dass jede der Figuren gerne zu dem ihr angestammten Platz in der Gesellschaft zurückkehrt. So erkennt auch Riki, dass sie keine Fürstin sein möchte, weil sie noch genug vom Vorabend hat, und nur den Kommis Willi heiraten möchte (vgl. *Eine Ballnacht*, III, 65), während Edith und Harry sich ihre Liebe gestehen (vgl. *Eine Ballnacht*, III, 70). Eine politische oder moralische Auseinandersetzung mit den Klassengegensätzen findet daher in den Operetten nicht statt. Das Genre scheint nur oberflächlich liberaler und freizügiger im Außerkraftsetzen gesellschaftlicher Schranken zu sein, wenn die Vermischung von Bediensteten und Aristokraten, meist von erotischen Hintergedanken getragen, in Aussicht gestellt wird. Doch am Ende zeigt sich, dass die Standesgrenzen bestätigt bleiben, indem die Figuren ihre ursprüngliche Rolle wieder einnehmen.²⁰⁰

¹⁹⁸ Vgl. Dressler: *Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft*, S. 249.

¹⁹⁹ Vgl. Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*, S. 110.

²⁰⁰ Gromes: *Vom Alt-Wiener Volksstück zur Wiener Operette*, S. 67-68.

5.1.1. Verkleidung und Maskerade

Wie sich herausgestellt hat, ist gerade das Fest in dramaturgischer Hinsicht ein idealer Schauplatz, an dem alle Figuren, egal welchem Stand sie angehören, zusammengeführt werden können. Die Schwierigkeiten, die bei der Eingliederung sozial unterschiedlicher Figuren auftreten können, werden mithilfe karnevalesker Maskerade und Verstellung umgangen oder zumindest abgeschwächt. Die Funktionen, moralische wie soziale Grenzen zu überschreiten und herrschende Ordnungen zu durchbrechen, sind dem Fest inhärent, wodurch es sich als geeigneter Austragungsort und Schauplatz für das Spiel mit der eigenen Identität herauskristallisiert. Das exzesshafte Element des Festes bietet sich geradezu an, mit Rollentausch und Maskerade verbunden zu werden. Der soziale Rollentausch geht folglich in den meisten Fällen mit einer Verkleidung einher, weil sich dadurch ein mögliches Erkennen unterbinden lässt und die Figur völlig frei von äußeren Zwängen und Verpflichtungen neu agieren kann. Die Maskerade bietet in diesem Zusammenhang Schutz, weil man sich dahinter verstecken und zugleich frei handeln kann. Bereits bei den Werken Jacques Offenbachs bestimmen die Verkleidung und das damit verbundene Bewusstsein des „als ob“ maßgeblich die Handlungen und treiben sie voran.²⁰¹ In *Pariser Leben* überlagert das ausufernde Spiel des Dienstpersonals – es gibt sich gegenüber Baron Gondremarck als Admiral, Major oder Witwe eines Konsuls aus – sogar den eigentlichen Grund für diese Kostümierung, nämlich die Verführung der schwedischen Baronin durch Gardefeu.²⁰² Die Freude an der Verstellung lenkt von seinem Ursprung ab, verselbständigt sich und bekommt so eine eigene Dynamik. Die „Anonymität der Maske“²⁰³ zieht sich seit Offenbach durch das Operettengenre. Für Claudio Magris stellt die Maskierung sogar eines ihrer Kennzeichen dar:

„Die Freude an der Maske ist für diese Literatur bezeichnend; bedeutet sie einerseits einen spielerischen Kunstgriff und gewissermaßen das Faschingsmotto der Wirklichkeitsflucht, so erinnert sie doch andererseits an die barocke Sehnsucht, sich zu verbergen, an eine Konzeption der Realität als veränderlicher, ungreifbarer Schein und unstetes, in ständiger Verwandlung begriffenes Spielespiel. Die Maskerade ist die operettenhafte Dimension des österreichischen, durch die etwas gezielte Anmut des Wiener Rokoko gemilderten barocken Erbes, die einfältige Folgerung aus der Auffassung vom Leben als großem Theater.“²⁰⁴

Das Spiel mit der Identität wird zum sinnstiftenden Element des operettenhaften Lebens und als stilbildend angesehen. Das Einnehmen neuer Rollen und die damit verbundene

²⁰¹ Vgl. Groepper: *Aspekte der Offenbachschiade*, S. 173.

²⁰² Vgl. Klotz: *Operette*, S. 117.

²⁰³ Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*, S. 116 (Hervorhebung von M. L.).

²⁰⁴ Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Übers. v. Madeleine v. Pásztor. Überarb. Neuauf. Wien: Zsolnay 2013, S. 172.

Kostümierung drückt die allgemeine Lust an der Verstellung und am Ausbruch aus den Alltagszwängen aus.

In Johann Strauss' *Die Fledermaus* wird der Rollenwechsel in all seinen Variationen ausgeschöpft. Neben Adeles Verwandlungskunst und Maskerade, mithilfe derer sie sich bei Orlofsky gesellschaftlich emanzipieren kann und auf die bereits zuvor eingegangen wurde, sei auf den Ausgangspunkt der Handlung hingewiesen. Falkes Rachefeldzug gegen seinen Freund Eisenstein basiert auf einer vergangenen Episode im Fasching. Nach einem gemeinsamen Besuch eines Maskenballs hatte Eisenstein seinen betrunkenen Freund am Wegesrand abgelegt, von wo dieser am nächsten Tag, zur Freude der Bevölkerung, in seinem Fledermauskostüm den Heimweg antreten musste (vgl. *Die Fledermaus* (TK), II, 654-655). Im Gegenzug zu dieser erlittenen Demütigung plant Falke die Zusammenkunft in der Villa des Prinzen Orlofskys. Die Verkleidung geht bei dieser Operette somit der Handlung voraus und gibt zugleich den Anstoß für das Bühnengeschehen.

Zudem findet sich in *Die Fledermaus* die Assoziation der Maskierung mit Sinnlichkeit und Leidenschaft. Der Reiz, nicht zu wissen, wer sich hinter der Maske verbirgt, steigert insbesondere die erotische Anziehungskraft von Damen. Auf dem Fest bei Orlofsky erscheint Eisensteins Gattin Rosalinde als ungarische Gräfin „mit einer schwarzen Halbmaske“ (Regieanmerkung *Die Fledermaus* (TK), II, 648). Ihre Verhüllung erklärt Falke den Gästen damit, dass sie ihren Ruf als verheiratete Frau nicht gefährden möchte. Dennoch regt die Unbekannte zu zahlreichen Spekulationen über ihre Schönheit an. Nicht nur Eisenstein möchte erfahren, welche Dame sich hinter der geheimnisvollen Maske versteckt, sondern die ganze Festgesellschaft bittet die Unbekannte, sich zu demaskieren. Doch da schreitet der Gastgeber Prinz Orlofsky ein:

„Halt, meine Herrschaften, das ist wider die Abrede! In meiner Villa hat jede Dame das Recht, sich zu verhüllen oder zu enthüllen, so weit es ihr beliebt.“ (*Die Fledermaus* (TK), II, 653)

Als Entschädigung muss Rosalinde allerdings einen Csárdás (Nr. 10) singen. Trotzdem versucht Eisenstein während des ganzen Festes hinter das Geheimnis der ungarischen Gräfin zu kommen, umso mehr, als diese ihm auch noch spielerisch seine Taschenuhr als corpus delicti entwendet. Am Schluss des Festes möchte Eisenstein Rosalindes Maske lüften, woraufhin sie ihm mit den Worten droht: „Verlang' nicht zu schau'n, was hier verhüllt; erbeben würdest du vor diesem Bild!“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 364-365). Erst im dritten Akt gibt sich Rosalinde schließlich mit seiner Taschenuhr als ungarische Gräfin zu erkennen und lüftet damit das Geheimnis der Maske.

Eine ähnliche erotische Dimension der Maskierung findet sich in Paul Abrahams *Ball im Savoy*, wo Madeleine ihrem Schneider folgenden Auftrag erteilt:

„Ich brauche für heute abend [sic!] ein elegantes Kostüm, ja, für den heutigen Ball im Savoy...Etwas ganz Freches, Herausforderndes, womit eine anständige Frau dort hingehen kann, ohne dass man sie erkennt...“ (*Ball im Savoy*, I, 24)

Auf dem Ball selbst perfektioniert Madeleine ihre Tarnung mit einem russischen Akzent und antwortet auf die Frage, ob sie nicht ihren Schleier abnehmen könnte, mit den Worten: „No, no, meine Cherren! Ich werre mir nicht demaskieren. Die Maske einer Dame ist heilig, wie das Geheimnis eines Mannes!“ (*Ball im Savoy*, II, 38).

Die Festszenen in *Die Fledermaus* und *Ball im Savoy* zeigen auf, welchen zusätzlichen Reiz eine Dame hat, wenn sie sich nicht zu erkennen gibt und hinter einer Maske verbirgt. Die Maskierung wird in beiden Fällen aber nicht ganz uneigennützig eingesetzt, sondern um den Ehemännern hinterher zu spionieren und sich ein eigenes Bild von deren Treue oder Untreue machen zu können. Dieser Zweck lässt sich auch in Richard Heuberger's *Der Opernball* feststellen, wo als Verkleidungsstück ein rosaroter Umhang mit Kapuze, ein sogenannter Domino, eingesetzt wird, den es in dreifacher Ausführung gibt. Den beiden Ehefrauen Angèle und Marguérite ermöglicht er den Test ihrer Gatten, während er für das Kammermädchen Hortense eine Ballnacht lang gesellschaftliche Emanzipation bedeutet. Einmal mehr wird in *Der Opernball* deutlich, dass eine wichtige Funktion der Verkleidung in der Durchmischung der Gesellschaft liegt.

Neben dem sozialen Aufstieg schafft eine Maskierung auch die geeignete Voraussetzung für den Adel, mit den Bürgern in Kontakt zu treten. So kann sich Fürstin Alexandra in Emmerich Kálmán's Operette *Die Faschingsfee* unerkant in einer Künstlerkneipe unter die dort Anwesenden mischen (vgl. *Die Faschingsfee*, I, 11-13). Die Mätresse des Königs Ludwig XV., Madame Pompadour, amüsiert sich ebenfalls gerne inkognito im „Musenstall“, weil „[w]enn ihr da einer den Hof macht, weiß sie doch gleich, es ist um ihrer selbst willen und nicht, weil einer vielleicht eine Stellung ergattern will –“ (*Madame Pompadour*, I, 10). Indem beide Operetten, ebenso wie *Eine Nacht in Venedig* und *Der Graf von Luxemburg*, sich der Karnevalsatmosphäre bedienen, wird die Verkleidung noch plausibler. Der Karneval bietet an sich bereits die Möglichkeit des Ausbruchs und der Grenzüberschreitung, indem jegliche Regeln gebrochen werden können und alles für kurze Zeit erlaubt ist. Die Maskierung, die im Karneval obligatorisch ist, macht die Freiheit komplett, wie Cibolletta, Annina, Pappacoda und Caramello in *Eine Nacht in Venedig* verdeutlichen:

„Alle maskiert, – Alle maskiert! / Cospetto, wie amüsan das wird! / In der Menge / Buntem Gedränge / Sich verstecken / Und necken! / Hier entweichen, / Dort erreichen, -

/ Bald sich finden, / Bald verschwinden! Alle maskiert, – Alle maskiert, / Wo Spaß, wo Tollheit und Lust regiert, / Ganz ungeniert – Alle maskiert, / Cospetto! Wie amüsan das wird!“ (*Eine Nacht in Venedig* (TW), I, 660)

Diese Operette von Johann Strauss zeigt ebenfalls auf, welche zusätzliche Spannung durch den Wechsel des Kostüms entsteht. Auf das Fest des Herzogs von Urbino bringt Caramello das Fischermädchen Annina als vermeintliche Barbara Delaqua, Ehefrau des Senators. Der Senator hingegen erscheint in Begleitung der Zofe Ciboletta, um nicht seine tatsächliche Frau dem lüsternen Herzog vorstellen zu müssen. Während sich im herzoglichen Palast die Verwechslung bereits zuspitzt, bringt im dritten Akt die Verlagerung der Geschehnisse auf den Markusplatz weiteres Chaos mit sich. Ciboletta äußert irrtümlicherweise vor Delaqua die Wahrheit, dass seine Frau Barbara einen roten Domino trage, weil sie denkt, ihre Herrin trage einen grünen. Daraufhin tauscht das Kammermädchen mit Barbara ihr Dominokostüm und muss sich selbst vor Delaqua in Acht nehmen, weil ihr dieser, im Glauben, es sei seine Frau, die Maske herunterreißen möchte. Trotz des Rufs nach Maskenfreiheit muss sie auf Befehl des Herzogs die Maske abnehmen. Die Missverständnisse löst erst Barbara, wenn auch mit einer erfundenen Darstellung der Ereignisse. So können jedoch alle in den Schlusschor einstimmen: „Couragiert / Wird vexiert, / Denn maskiert / Sind ja All’. / Ungeziert, / Ungeniert / Geht es zum Karneval!“ (*Eine Nacht in Venedig* (TW), III, 705).

Ein Ball oder Maskenfest zeichnet sich als Treffpunkt sozialer Schichten und als geeigneter Ort aus, in eine neue Rolle zu schlüpfen. Die Maskerade, die durch den Karneval eine Legitimation erhält, hilft zum einen soziale Barrieren zu überwinden, zum anderen ist sie erotischer Stimulus. In jedem Fall eröffnet die Kostümierung den Figuren einen größeren Handlungsspielraum und damit verbunden auch einen leichteren Ausbruch aus dem Alltag.

5.1.2. Festverweigerer und Ausgeschlossene

Findet sich bei dem Großteil der Figuren eine Begeisterung, bei einem Fest die Sorgen des Alltags vergessen und die bestehende Ordnung durchbrechen zu können, so gibt es auch einige, die sich bewusst dem Fest verwehren und der Flucht vor dem Alltag ablehnend gegenüberstehen. In *Der Graf von Luxemburg* verflucht der Maler Armand Brisard, Renés Freund, die ausgelassenen Stimmung, die rings um ihn aufgrund des Karnevals herrscht, weil sie ihn nur von der Arbeit abhält und er dadurch kein Geld verdienen kann (vgl. *Der Graf von Luxemburg*, I, 7). In Oscar Straus’ Operette *Eine Ballnacht* ist es Komtesse Edith, die sich weigert auf den Ball zu gehen, weil sie dort ihrem zukünfti-

gen Gemahl Fürst Harry Gerolsheim vorgestellt werden soll. Ihren Unwillen äußert sie mit den Worten „Es sei, wie’s will. [...] / Ich sag’ es noch einmal. / Ich mag nicht und will nicht / Und ich geh’ nicht auf den Ball!“ (*Eine Ballnacht*, I, 25). Aus dieser Abneigung heraus entsteht erst der Plan von einer Stellvertreterin und so darf das Ladenmädchen Riki als Komtesse Ottendorf mit einer prunkvollen Ballrobe auf das Fest des Fürsten.

Die markanteste Figur eines „Festmuffel[s]“²⁰⁵, wie Odo Marquard Menschen bezeichnet, die ungern feiern, findet sich im Prinzen Orlofski. Im Figurenensemble von *Die Fledermaus* nimmt er nur eine mittlere Rolle ein, betrachtet man die Anzahl seiner Gesangsnummern, allerdings entwickelt sich seine Villa zum wesentlichen Dreh- und Angelpunkt des Geschehens.²⁰⁶ Als Gastgeber wäre Orlofsky in seinem Haus maßgeblich für das Wohl seiner Gäste verantwortlich, doch stattdessen „läst [sic!] [er] seine Gäste gern erst ein wenig warm werden. Das empfangen langweilt ihn.“ (*Die Fledermaus* (TK), II, 639). Hier wird, noch bevor Orlofsky überhaupt erscheint, der Begriff der Langeweile eingeführt. Dieser Terminus zieht sich mit der Figur des Prinzen durch den gesamten zweiten Akt und steht in starkem Kontrast zur sonstigen Ausgelassenheit, die bei Orlofskys Gästen um sich greift. Bereits bei seinem ersten Auftritt verkündet er etwas blasiert:

„Ich habe in meinen achtzehn Jahren vierzig durchgelebt, Doktor – alles langweilt mich, ich kann kaum lachen mehr. (Seufzt:) Meine Millionen sind mein Unglück!“ (*Die Fledermaus* (TK), II, 641)

Als Gastgeber recht eigenwillig, macht er keinen Hehl aus seiner Abgestumpftheit gegenüber jedem Vergnügen. Die Freude des Spiels bleibt ihm ebenso versagt – „[...] ich könnte zufällig gewinnen, und das langweilt mich!“ (*Die Fledermaus* (TK), II, 641) – wie die Wirkung des Alkohols: „Früher wirkten noch derlei Reizmittel; aber jetzt mündet mir gar nichts mehr. Ich habe nicht einmal Appetit auf Liebe mehr.“ (*Die Fledermaus* (TK), II, 643). Selbst das Lachen fällt Orlofsky schwer, obgleich er sich danach sehnt. Zu Eisenstein sagt er voller Vorfreude: „Ich möchte lachen, herzlich lachen, und das kann ich so selten. Doktor Falke aber hat mir versprochen, daß ich heute über Sie lachen soll!“ (*Die Fledermaus* (TK), II, 644). In diesem Zusammenhang ist Falkes Rache an Eisenstein auch als Versuch aufzufassen, dem Prinzen ein Lachen zu entlocken. Während Orlofsky als Hausherr durchwegs kapriziös sein darf, erwartet er jedoch von seinen Gästen grenzenloses Amusement:

²⁰⁵ Marquard: *Moratorium des Alltags*, S. 684.

²⁰⁶ Vgl. Panagl / Schweiger: *Die Fledermaus*, S. 182.

„Ich lade gern mir Gäste ein, man lebt bei mir recht fein; man unterhält sich, wie man mag, oft bis zum hellen Tag. Zwar langweil’ ich mich stets dabei, was man auch treibt und spricht; indes, was mir als Wirt steht frei, duld’ ich bei Gästen nicht! Und sehe ich, es ennuyiert’ sich jemand hier bei mir, so pack’ ich ihn ganz ungeniert, werf’ ihn hinaus zur Tür, [...]. Und fragen Sie, ich bitte, warum ich das denn tu’, [...]? ’s ist mal bei mir so Sitte, – chacun à son goût! ’s ist mal bei mir so Sitte, – chacun à son goût!“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 206-210)

Schonungslose Gastfreundschaft wird hier als Konsequenz des Lebensüberdresses gezeigt; Langeweile erhält so eine Dimension der exzentrischen Gewaltbereitschaft. Dennoch amüsiert der Hausherr die Gesellschaft mit seiner Blasiertheit und löst die erwartungsvolle Spannung, die er durch seine anfängliche Abwesenheit bei den Gästen aufkommen ließ, ein. Adele ist vom Prinzen angetan, weil er ihr, statt selbst zu spielen, den Inhalt seiner Geldbörse als Einsatz beim Spiel zur Verfügung stellt, und Eisenstein erfreut sich an der brachialen Aufforderung zum Trinken.

In Bezug auf das Fest besticht die Figur des Prinzen Orlofsky durch seine Weigerung, in angemessener Weise daran teilzunehmen. Dem Fest zu entsagen, würde im schlimmsten Fall bedeuten, dass das Fest nicht existiert. Doch bei der ambivalenten Figur Orlofsky ist es gerade dieser Versuch, sich der Zerstreuung zu entziehen, die ihn so reizvoll macht und die zugleich stimulierend auf das Vergnügen der anderen Gäste in dessen Villa wirkt. Es scheint, als würde die Abgrenzung des Gastgebers zu seiner eigenen Einladung erst das Fest auf den Höhepunkt treiben.

Neben jenen, die sich dem Fest und der damit verbundenen Flucht aus dem Alltag bewusst entziehen möchten, gibt es Figuren, die von den Festlichkeiten ausgeschlossen werden. Eine notwendige Konsequenz aus dem Zusammenschluss unterschiedlicher Festteilnehmer zu einer Festmasse, in der Individualität aufgegeben wird und herkömmliche Hierarchien außer Kraft gesetzt werden, ist der Ausschluss aller übrigen Personen. Während die Festmasse durchaus Fremde und Neue in sich aufnimmt, werden andere wiederum ausgegrenzt und dürfen nicht mitfeiern. Feste erweisen sich folglich als verbindend und isolierend zugleich. Am verarmten Grafen Tassilo von Endrödy-Wittenburg in Emmerich Kálmáns *Gräfin Mariza* lässt sich dies nachvollziehen.

Als einfacher Gutsverwalter Bela Török im Dienste der Gräfin Mariza darf er nicht ihrer Verlobungsfeier beiwohnen, sondern muss von der Terrasse aus zusehen, wie sich die anderen Gäste im Saal vergnügen. Da er den Luxus von früher kennt, als er noch dem Adel angehörte und selbst Gutsherr war, fällt es ihm besonders schwer, zum „Zaungast des Glückes“ (*Gräfin Mariza*, I, 24) degradiert worden zu sein. Verbittert macht er seinem Unmut Luft:

„Auch ich war einst ein feiner Csardaskavalier, / Hab’ kommandiert Zigeuner – gradeso wie ihr! / Hab’ mir die süßen Geigen singen lassen, / Die Dukaten springen lassen – gradeso wie ihr! / Ihr müßt nicht gar so stolz drin sitzen heut beim Wein, / Wer weiß, vielleicht wird’s morgen schon ganz anders sein! / Vielleicht spielt morgen ganz genau daselbe Liedl / Die Zigeunerfidel – anderswo zum Wein! / Komm, Zigan! Komm, Zigan, spiel mir ins Ohr! [...] Auch ich war einst ein reicher Reiteroffizier, / Hab’ durchgetanzt die Nächte – gradeso wie ihr! / Hab’ mich ganz untätigst grüßen lassen, / Den Champagner fließen lassen – gradeso wie ihr! / Wie oft hab’ ich den süßen Klängen schon gelauscht, / Daß ich vor Glück mit keinem König hätt’ getauscht. / Wenn Ihr gespielt habt bis die Saiten sprangen, / war mein armes Herz gefangen, selig und bezaubert. / [...].“ (*Gräfin Mariza*, I, 25)

Am Ende seines Csárdás erscheint Mariza mit ihren Gästen auf der Terrasse und applaudiert. Die Festgesellschaft dringt somit in den Außenraum hinaus und kommt selbst zum Ausgeschlossenen. Als die Gräfin ihn auffordert, nochmals vor allen zu singen, weigert er sich jedoch. Weder möchte er zum Unterhaltungskünstler abgewertet werden, noch seine innersten Gefühle preis geben. Das Lied gehört ihm ganz alleine, ist als Ausdruck seiner persönlichsten Gefühlslage zu verstehen und für niemand anderen bestimmt.²⁰⁷

Diese Weigerung, in der sich sein gekränkter Adelsstolz widerspiegelt, bringt ihm auch die Entlassung, die jedoch später von Mariza wieder zurückgenommen wird. Erst im zweiten Akt darf er dem Fest beiwohnen. Als Verwalter findet er Aufnahme in die Festgesellschaft; er darf sich „heute abend [sic!] auch einen guten Tag bei der Nacht“ (*Gräfin Mariza*, II, 43) machen und sogar Champagner trinken. Inmitten der Festgesellschaft bleibt ihm die Einsamkeit dennoch ein Begriff. Dieses Gefühl vergegenwärtigt er auch Mariza. Als sie zugibt, dass sie in seiner Nähe am liebsten ist, erwidert er:

„Weil Sie da drinnen unter all den Freunden nicht einen einzigen wirklichen Freund haben und weil Sie in all dem Glanz und Rausch einsam sind und sich sehnen nach einem kleinen bisschen Glück!“ (*Gräfin Mariza*, II, 46)

Tassilo zeigt ihr auf, dass sie inmitten der Festgesellschaft ebenso ausgeschlossen ist, wie er selbst. Die feiernde Masse bietet folglich Zusammenhalt und Ausgelassenheit, doch im selben Moment kann sie auch einsam machen.

In den Operetten präsentiert sich die Festgesellschaft durch die Aufnahme zahlreicher Chorpässagen als homogene Masse. Das gemeinsame Feiern erweist sich über die Standesgrenzen hinaus als verbindend, nicht zuletzt durch den Einsatz von Tanz und alkoholischen Getränken, wie in den folgenden Kapiteln noch aufgezeigt wird (vgl. Kapitel 5.3. und 5.4.). Daneben tragen Maskierung und Verkleidung wesentlich dazu bei, sozia-

²⁰⁷ Klotz, Volker: *Gräfin Mariza*. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper-Operette-Musical-Ballett. Bd. 3: Werke. Henze-Massine. v. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. München: Piper 1989, S. 246-249, hier: S. 248.

le Barrieren zu überwinden und Klassengegensätze zu missachten. So entsteht für die Dauer des Festes eine neue Gesellschaft, die nicht mehr zwischen arm und reich unterscheidet. Bei einem Fest können neue Identitäten eingenommen werden, die helfen, gesellschaftliche Grenzen zu überschreiten. Die kollektive Ekstase lässt keine Gegensätze erkennen und ermöglicht die Umkehrung bestehender Herrschaftsverhältnisse.

Neben dieser verbindenden Wirkung kann das Fest auch Exklusion bedeuten, die umso schlimmer trifft, wenn man zu einem früheren Zeitpunkt selbst als Gastgeber fungierte, wie im Falle des Grafen von Endrödy-Wittenburg in *Gräfin Mariza*. Sein Schicksal zeigt dem Publikum jedoch vor, angesichts der unsicheren Gegenwart in Erinnerungen zu schwelgen und sich daran wieder aufzurichten.²⁰⁸

Dem unfreiwilligen Außenseiter stehen die selbsternannten zur Seite. Bei diesen zeigt sich, wie sehr die Verweigerung einer Teilnahme das Fest gefährden kann. Im Falle der ausgewählten Operetten werden die Feste aber nie ganz in Frage gestellt, sondern erhalten durch die ablehnende Haltung bestimmter Figuren erst besonders Potenzial. So sorgen sie durch ihr spätes Erscheinen nicht nur für zusätzliche Spannung beim Publikum und eine größere Neugier bei den Festgästen, sondern ihre Versuche, sich dem Fest zu entziehen, steigern zugleich das Vergnügen und die allgemeine Ausgelassenheit, indem die Festteilnehmer sich ihrer guten Laune erst bewusst werden.

5.2. Erotik und Frivolität

Neben dem sozialen Rollentausch bietet ein Fest auch auf emotionaler Ebene die Möglichkeit des Ausbruchs. Da während eines abgesteckten Zeitraumes jegliche Standesgrenzen und Geschlechterbeziehungen aufgehoben scheinen, dient das Fest dazu, geheime Wünsche und Sehnsüchte nach erotischen Abenteuern zu wecken. Die festgelegte Ausnahmesituation gibt jedem Mann und jeder Frau die Gelegenheit, unabhängig von ihrer Rolle, die sie im Alltag in der Gesellschaft sonst einnehmen, zu agieren und neue Verhältnisse einzugehen. Eine bereits bestehende Bindung oder sogar Ehe tut der Sehnsucht nach einem Flirt oder einer Affäre keinen Abbruch, sondern verstärkt den Reiz. Das Fest, das von sich aus bereits eine zeitlich eingegrenzte Übersteigerung des Lebens ohne Konsequenz ist, bietet in diesem Zusammenhang ein Vergnügen ohne jegliche Verpflichtungen. Die Festteilnehmer können die Regeln der Sittlichkeit verletzen, ohne

²⁰⁸ Vgl. Dressler: *Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft*, S. 266.

auf die Nachwirkungen achten zu müssen; die Überschreitungen bleiben in den meisten Fällen folgenlos.

Das erotische Potenzial, das durch das Fest verstärkt zum Ausdruck kommt, ist im Genre der Operette von Grund auf verankert. Bereits in den Offenbachiaden findet sich nach Kevin Clarke eine Nähe zur Pornographie. Nicht nur die Tatsache, dass Offenbachs Theater zugleich als Bordell genutzt wurde, sondern auch der Inhalt und die Darstellung seiner Stücke lassen dies erkennen.²⁰⁹ Als wesentliches Gestaltungsmittel dient in den Werken Offenbachs die Übersteigerung der Realität ins Groteske. Dadurch wirken die Inhalte oft auf den ersten Blick äußerst harmlos, während sich unter dem Deckmantel der Parodie zahlreiche freizügige, erotische Anspielungen wiederfinden lassen.²¹⁰ So etwa nimmt die Handschuhmacherin Gabrielle in *Pariser Leben* ganz unmissverständlich Bezug auf die käuflichen Damen:

„Mit der Nase in der Luft / trippelnd, trippelnd, / geht sie geradeaus vor sich her. / Im Vorübergehen / hält jeder Passant / an und sagt: ‚Gott! ist sie schön!‘ / Dies Kompliment, / sie hört es, / und folgt stolz ihrem Weg, sie wiegt sich / und schlenkert, / auf eine besondere Weise. / Wenn man sie sieht, wird man verrückt, / und man empfindet es da wie einen Schock; / ihr Kleid macht fru, fru, fru, / ihre kleinen Füße machen tok, tok, tok.“ (*Pariser Leben*, III, 57)

Wie diese Passage zeigt, wird die Prostitution nur angedeutet. Die Verführung wird sodann mit den Worten „fru, fru, fru“ und „tok, tok, tok“ unkenntlich gemacht; es bleibt lediglich der Phantasie der Zuschauer überlassen, das Gemeinte zu dechiffrieren. Doch gerade mit dieser unterschwelligten Frivolität sorgen Werke wie *Orpheus in der Unterwelt* oder *Pariser Leben* für ein großes Vergnügen beim Publikum, das sich zu Offenbachs Zeiten aus Aristokraten und der Demimonde zusammensetzt. Beide Schichten fühlen sich durch die Erotisierung der Handlung besonders angesprochen. Drücken die einen ihre mondäne Art damit aus, sich bewusst gegen die bürgerlichen Konventionen zu stellen, suchen die anderen in den Theatern ihre „Kunden“. Gemeinsam ist ihnen, dass sie sich in den Offenbachiaden wiederfinden und über die Parodie und gleichzeitige Huldigung ihres Benehmens lachen.²¹¹ Sie erfreuen sich an der dargestellten Frivolität und fühlen sich zugleich in ihrem Gehabe bestätigt.

²⁰⁹ Vgl. Clarke, Kevin: *Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie. Definitionsmerkmale einer modernen Musiktheatergattung*. In: Arnbom, Marie-Therese / Clarke, Kevin / Trabitsch, Thomas (Hg.): *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness. Katalog zur Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum Wien vom 2.2.-24.9.2012 und im Deutschen Theatermuseum München vom 17.10.2012-10.3.2013*. Wien: Brandstätter / Wien: Österreichisches Theatermuseum 2011, S. 19-41, hier: S. 28.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 20-21.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 28.

Auch die Wiener Operette spielt von Anfang an mit erotischen Reizen. Gerade zu Beginn, wo zunächst die Stücke von Jacques Offenbach gezeigt werden und nach französischem Muster Werke wie *Das Pensionat* (1860) oder *Zehn Mädchen und kein Mann* (1862) von Franz von Suppé entstehen, finden sich nach Kevin Clarke viele ins Groteske gesteigerte pornographische Elemente. Die Operette grenzt sich durch die Erotisierung der Darstellungsweise und im Wortwitz von dem als altmodisch aufgefassten Volksstück ab und bedient damit die Vorstellungen des städtischen, luxurorientierten Publikums.²¹² Die Orientierung der Wiener Operette an einer immer größer werdenden bürgerlichen Gesellschaftsschicht und an einem weniger liberalen Publikum, lassen jedoch das Sentimentale und Rührselige statt der Laszivität und Frivolität überhand nehmen, nicht zuletzt um sich im Sinne des Nationalismus von der französischen Operette abzugrenzen.²¹³ Kevin Clarke spricht in diesem Zusammenhang von einem Verschwinden der authentischen Operette nach der Art von Offenbach und macht dafür das kleinbürgerliche Publikum verantwortlich, das zwar nach wie vor nach einem erotischen Kitzel verlangt, ihn aber nicht mehr länger explizit ausgespielt sehen möchte.²¹⁴ Dieser Auffassung widerspricht nur scheinbar die mehrfach in der Forschung konstatierte Zunahme der Erotisierung im Operettengenre ab der Jahrhundertwende.²¹⁵ Eine Fortführung der Frivolität im Offenbachschen Sinne lässt sich ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr in den Operetten finden. Allerdings kommen die erotischen Ausschweifungen nicht abhanden, sondern werden subtiler weitergeführt; sie lassen sich mehr in der Sprache finden. Die Pikanterie und zugleich das subversive Potenzial bleiben dadurch erhalten, die Operetten büßen nichts von ihrem Reiz ein. Eine veränderte Intention der Laszivität lässt sich dennoch feststellen: während bei der französischen Operette die Frivolität stets als anarchisches Vergnügen für die Figuren gezeigt wird, erhält sie in der Wiener Operette eine Ventilfunktion für das Publikum. Diese trägt wesentlich dazu bei, die fortdauernde biedermeierliche Ethik Ende des 19. Jahrhunderts nicht in Frage zu stellen, sondern auf der Bühne für einen kurzen Moment außer Kraft zu setzen, um sie am Ende umso stärker aufleben zu lassen.²¹⁶

²¹² Vgl. ebd., S. 34.

²¹³ Vgl. ebd., S. 37.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 38.

²¹⁵ Vgl. Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 127-128; vgl. Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*, S. 229; vgl. Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 215.

²¹⁶ Vgl. Spohr, Mathias: *Inwieweit haben Offenbachs Operetten die Wiener Operette aus der Taufe gehoben?* In: Franke, Rainer (Hg.): *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*. Laaber: Laaber-Verlag 1999 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 71), S. 31-67, hier: S. 56.

Die Zunahme an erotischen Bezügen innerhalb der Operette um 1900 ist unter anderem den gesellschaftlichen Veränderungen zuzuschreiben, die eine Neubewertung der Geschlechterverhältnisse mit sich bringt. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts kommt es zu einem langsamen Aufbruch der traditionellen Auffassung von Ehe. War es bislang nur den Männern gestattet, ein außereheliches Verhältnis einzugehen, werden zunehmend auch den Frauen mehr Freiheiten gewährt, die es ihnen ebenfalls ermöglicht, eine Affäre, vornehmlich mit Ehemännern, zu führen. Indem die Freiheiten jedoch lediglich im Verborgenen geduldet werden, führt diese Gesinnung zu einem Verdrängungsprozess, der ein immer größeres Unbehagen bei der jüngeren Generation und eine doppelbödiges Moral mit sich bringt.²¹⁷ Hinzu kommen die zahlreichen Debatten im wissenschaftlichen und pseudowissenschaftlichen Bereich, die die Sexualität zu Beginn des 20. Jahrhunderts öffentlich immer mehr zum Thema machen.²¹⁸ So lässt sich um die Jahrhundertwende eine moralische Bandbreite von sexueller Freizügigkeit über Koketterie bis hin zur Prüderie feststellen:

„Ein zugeknöpfter viktorianischer Moralismus existierte neben greller erotischer Aufdringlichkeit – bei Armeeoffizieren in vollem Wuchs oder bei Halbwelt Damen. Selbst die angesehensten Restaurants verfügten über *chambres séparées*, um den Geschlechtsverkehr nach dem Souper zu erleichtern. Die *Neue Freie Presse* brachte auf der Titelseite erbauliche Artikel über die Heiligkeit des Familienlebens, während die Kleinanzeigen auf der letzten Seite deutlich machten, daß die Ehe eine finanzielle Transaktion war und daß jene, die den Brautpreis nicht aufzubringen vermochten, bei »Miß Birch, Chiffre Nr. 69« Trost finden konnten. Wohl kaum jemals hatte institutionalisierte Promiskuität sich so unverhohlen neben den Schicklichkeitsgeboten der bürgerlichen Moral und Religiosität behauptet. Derlei Widersprüchlichkeiten waren in allen Bereichen für das öffentliche Leben in Österreich-Ungarn kennzeichnend.“²¹⁹

Dieses Nebeneinander von erotischer Ungebundenheit und moralischen Verbindlichkeiten spiegelt sich in der Ambivalenz der Sprache und der Darstellungen in den Operetten wider. Weder vor noch nach 1918 ist es möglich, offen das Thema Sexualität auf der Bühne zu diskutieren, wodurch nur unterschwellig darauf Bezug genommen werden kann. Offenkundige Obszönitäten bleiben so hinter sprachlichen Zweideutigkeiten versteckt, die erst durch die passende Darstellung ihre volle Wirkung entfalten.²²⁰ Die herrschenden moralischen Konventionen werden an keiner Stelle angegriffen oder in Frage gestellt, lediglich neu ausgelotet. Die Grenzen der Moral werden nicht verletzt und dennoch kommt das Publikum auf seine Kosten, indem jeder Zuschauer das verstehen oder

²¹⁷ Vgl. Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 129-130.

²¹⁸ Vgl. Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 212.

²¹⁹ Timms, Edward: *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874-1918. Eine Biographie*. Übers. v. Max Looser u. Michael Strand. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 (Suhrkamp-Taschenbuch 2995), S. 53-54 (Hervorhebungen von T. E.).

²²⁰ Vgl. Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 211.

sehen kann, was er möchte.²²¹ Die erotischen Freizügigkeiten auf der Bühne entsprechen folglich den gesellschaftlichen Normen, indem sie erst im Kontext decodierbar werden. So bleibt die Sittlichkeit angesichts der Frivolität gewahrt und verspricht dennoch die Befriedigung geheimer Sehnsüchte.

Wie sich herauskristallisiert, orientiert sich die Operettenerotik am Moralbegriff des bürgerlichen Publikums.²²² Dieser wird von den Librettisten als Gradmesser herangezogen, um aufzuzeigen, welche Regeln gelten und wo ihrer Meinung nach Veränderungsbedarf besteht. Dabei zeigen sie bewusst die Diskrepanz zwischen sittlichen Ansprüchen der Gesellschaft und deren Überholtheit auf. Die moralischen Schranken werden dadurch auf der Bühne ausdiskutiert, ohne allerdings die gesellschaftlichen Konventionen über Bord zu werfen. Zweifel dürfen bei den Zuschauern aufkommen, nicht aber die moralischen Werte beanstandet werden. Stattdessen führt das Ende der Operette sämtliche Figuren zur bürgerlichen Ethik zurück. Die Beziehung des Buffopaars entlastet dabei von Anfang an die mögliche Unmoral des ersten Paares, doch auch deren Verbindung mündet schlussendlich meist in einer Hochzeit.²²³

Die Ehe und die Einstellung der Geschlechter zu dieser Institution ist wesentliches Thema der Operetten. Von Anfang an spielt die Operette in Bezug auf die Geschlechterkonfrontation mit schwankähnlichen Elementen²²⁴, wie zum Beispiel der humoristischen Befragung der Treue zwischen Ehemann und Ehefrau sowie dem vermeintlichen Ehebruch, und verhandelt diese offen auf der Bühne, insbesondere in den zahlreichen Festszenen. Die Versuche der Figuren, die Ehe gänzlich zu vermeiden oder dem Ehejoch zu entfliehen, sorgen dabei für Unterhaltung und Amüsement. Die Ehe ist nicht mehr länger begehrtes Ziel für das Liebespaar, sondern stellt vor allem für den männlichen Part ein notwendiges Übel dar, dem er sich erst mithilfe weiblicher Überzeugungskraft ausliefert.²²⁵ Während in der Realität die patriarchalischen, konservativen Familien- und Gesellschaftsauffassungen des 19. Jahrhunderts aufrecht bleiben²²⁶, wird auf der Bühne die Ehe zunehmend als überholte Institution angenommen. Ehebruch gilt dadurch innerhalb der Operettenhandlung nicht mehr länger als moralische Verfeh-

²²¹ Vgl. Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*, S. 232.

²²² Vgl. ebd., S. 231.

²²³ Vgl. Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 216.

²²⁴ Zum Schwank und seinen Elementen, insbesondere den dort dargestellten Geschlechterfronten vgl. Klotz: *Bürgerliches Lachtheater*, S. 207-237.

²²⁵ Vgl. Gromes: *Vom Alt-Wiener Volksstück zur Wiener Operette*, S. 71.

²²⁶ Vgl. zur Auseinandersetzung mit dem Verhältnis Liebe und Ehe im 19. Jahrhundert: Schenk, Herrad: *Freie Liebe – wilde Ehe. Über die allmähliche Auflösung der Ehe durch die Liebe*. München: Beck 1987.

lung.²²⁷ Indem davon ausgegangen wird, dass sich Liebe und Ehe gegenseitig ausschließen, können spießbürgerliche Moralvorstellungen über Treue in den Beziehungen außer Acht gelassen und stattdessen Ausgelassenheit ohne Verpflichtung propagiert werden. In diesem Zusammenhang ist das Fest in der Operette geradezu dafür prädestiniert, das (vielfach verdeckte) Spiel mit der Erotik und das Ausloten der moralischen Grenzen fortzuführen. Der gedanklich oder tatsächlich vollzogene Seitensprung findet sich daher in den Operetten auch auffallend oft vor dem Hintergrund eines Festes:

„Innerhalb der festlichen Rahmen geraten die Beteiligten in einen Sog der Spontaneität, dort werden Instinkte und Triebenergien freigesetzt, die mit den Grundsätzen des ‚normalen‘ Lebens keineswegs in Einklang stehen. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt die Operette eine emotionale und psychologische Wahrscheinlichkeit, die zu bemerkenswerten Erkenntnissen führt: etwa zu der, dass Liebe, Treue und Ehe durchaus nicht immer zusammengehören und zwischengeschlechtliche Beziehung ihre Entstehung des öfteren einer vergleichbar großen Lust auf sexuelle Befriedigung verdanken.“²²⁸

Die Ausbruchsfunktion des Festes kommt dem Spiel mit der Treue, durch das sich die Operette auszeichnet, besonders entgegen. Innerhalb eines Festes entsteht nicht nur auf gesellschaftlicher Basis, sondern auch auf erotischer Ebene eine neue Wirklichkeit, die es den Figuren erlaubt, aus dem Alltag in Form eines (angedeuteten) Seitensprungs auszubrechen. Die stimulierende Wirkung des Alkohols darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden (vgl. Kapitel 5.3.). Dabei gilt auch hier, dass die Figuren sinnliche Verhaltensweisen an den Tag legen können, die dem Publikum in der Realität versagt bleiben.²²⁹ Die Figuren auf der Bühne dürfen weit mehr als die Zuschauer im Parkett und stillen doch zugleich deren geheimen Sehnsüchte, weil sie dem Publikum das Gefühl geben, den Kitzel der Grenzüberschreitung direkt mitzuerleben. Die Frivolität auf der Bühne sorgt somit für die nötige Unterhaltung, während der voyeuristische Blick auf die Verhandlung des Ehelebens zugleich die Wünsche der Theaterbesucher nach einem Ausbruch aus dem Alltag befriedigt. Der in den Operettenhandlungen propagierte Sittenverfall dient folglich nicht dazu, das Publikum auf gesellschaftliche Missstände hinzuweisen und zu erziehen, sondern um der Forderung nach Realitätsflucht gerecht zu werden.

Die feinen Nuancen des Ehebruchs werden in *Die Fledermaus* besonderes deutlich. Der Fokus liegt in dieser Operette eindeutig auf Eisensteins erotischen Ausschweifungen auf dem Fest des Prinzen Orlofsky. Vergnügt gibt er sich dort einem Flirt mit einer unbekannten ungarischen Gräfin hin, nichtsahnend, dass es sich dabei um seine eigene Gat-

²²⁷ Vgl. Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 215 u. 219.

²²⁸ Stegemann: „*Wenn man das Leben...*“, S. 132-133.

²²⁹ Vgl. Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 219.

tin Rosalinde handelt. Mittels Maskierung gelingt es dieser, sich ein ungetrübtes Bild von der Treue ihres Mannes zu machen und sich als Zeichen der ehelichen Grenzüberschreitung seine Repetieruhr zu verschaffen. Doch Rosalinde ist selbst nicht ganz unschuldig. Auch sie verfolgt ein erotisches Ziel und gewährt ihrem einstigen Verehrer Alfred ein Stelldichein, von dem Eisenstein im Nachhinein erfährt. Im dritten Akt kommt es so zu gegenseitigen Anschuldigungen, wobei die Pikanterie dadurch entsteht, dass die Ehefrau ihr Vergehen dem Notar mitteilt, ohne zu wissen, dass sich dahinter ihr eigener Gatte versteckt. Das gleiche Vergehen auf beiden Seiten lässt den etwas außenstehenden Alfred zu dem Schluss kommen: „Erst hat sie der Mann betrogen, dann hat ihn die Frau belogen, folglich hebt ja die Geschichte sich.“ (*Die Fledermaus* (Partiur), III, 454-455). Haben beide zugleich ihre ehelichen Pflichten verletzt, kann keiner Ansprüche an den anderen stellen. Die Beschämung auf beiden Seiten soll als alleinige Heilung dienen.

Diese Conclusio hält auch *Der Opernball* von Richard Heuberger für sein Publikum bereit. Darin wollen die beiden Protagonistinnen Angèle und Marguérite gezielt die Treue ihrer Männer testen und locken sie dazu auf den Pariser Opernball. Ein weiteres Mal wird das Fest, in diesem Fall ein Ball, als Möglichkeit des Ausbruchs genutzt, wo der „eheliche[r] Zwang für eine gewisse Zeit aufgehoben scheint, einer frivolen Halbweltatmosphäre weicht und sich die sonst Beengten in aller Öffentlichkeit austoben dürfen.“²³⁰ Wie in der Strauss'schen Operette *Die Fledermaus* wird die Grenzüberschreitung der Ehemänner in den Mittelpunkt gerückt, die ganz genaue Vorstellungen von einem Rendezvous haben, wie Georges erkennen lässt:

„Beim Rendez-vous, / Ganz entre-nous, / Was sucht man da? / Doch sicher nie / Die Prüderie / Et cetera! / Man amüsiert sich, man probiert's – 's wird schon geh'n! / Dann Adieu und schönsten Dank! Auf Wiederseh'n!“ (*Der Opernball*, II, 68)

Mit einem rosaroten Domino maskiert, kokettieren die beiden Ehefrauen in den Séparées auf dem Opernball mit dem Gatten der jeweils anderen. Der Gemahl wird so zu seinem eigenen Nebenbuhler, was für eine zusätzliche erotische Aufladung des Doppelspiels der Figuren sorgt.²³¹ Doch die beiden Damen verlieren im Verlauf des Abends immer mehr die Kontrolle über das Spiel. Das Kammermädchen Hortense ist nämlich ebenfalls mit rosa Domino auf dem Opernball zugegen und sorgt für eine Verwechslung

²³⁰ Klügl, Michael / Schusky, Renate: *Der Opernball*. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Bd. 3: Werke Henze-Massine. v. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. München: Piper 1989, S. 44-47, hier: S. 46.

²³¹ Vgl. Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 217.

sondergleichen. Schlussendlich ist Hortenses Domino verbrannt und zerrissen und die beiden Ehefrauen sind erst recht eifersüchtig:

„Jetzt geht die Sache über’n Spass, / Ich hoffte viel, doch nimmer das! / Zu unternehmend wird nun mein Gemahl, / Ah, das grenzt schon an Skandal! / Wer hätte so was sich gedacht? / O böse Nacht!“ (*Der Opernball*, II, 69 u. 72)

Die Missverständnisse lösen sich erst im dritten Akt, als die Ehemänner erkennen, dass sie von ihren eigenen Frauen einer Probe unterzogen und von Hortense getäuscht wurden.

Wie Marguérite in *Der Opernball* bestätigt, machen sich Frauen, die länger verheiratet sind, keine Illusionen mehr über die Treue ihrer Männer. Im Gegensatz zu Angèle, die von der Treue ihres Gatten (noch) überzeugt ist, weiß Marguérite Bescheid, dass es bei den „Ehemännern nur zwei Kategorien [gibt]: solche, die sich erwischen lassen, und solche, die sich nicht erwischen lassen! Der Meinige gehört zu den Letzteren.“ (*Der Opernball*, I, 25). Das Verhältnis zwischen den einzelnen Operettenehepartnern zeigt auf, dass die Ehe statt Leidenschaft nur Routine bereithält. Die Verbindung – verkommen zu einer Zweckgemeinschaft, die es aufgrund bürgerlicher Traditionen und gesellschaftlicher Anerkennung aufrechtzuhalten gilt – wird von Lügen und Heimlichkeiten dominiert. Lust und Vergnügen gibt es nur im Verborgenen, wobei die Liebe der soliden Lebensweise entgegensteht und als Legitimierung von Mesallianzen herangezogen wird.²³²

Schwung in die bürgerliche Ehe kann lediglich der regelmäßige Austausch des Gatten mit dem Liebhaber und umgekehrt bringen, wie es die Dreierkonstellation Napoleon, Marietta und Louis Philippe in Emmerich Kálmáns *Die Bajadere* weismachen möchte und vorzeigt. Als „eine Frau, die ihren Mann nicht betrügt“ (*Die Bajadere*, I, 15), möchte Marietta Napoleons Anbetungen erst erhören, sobald er bei ihrem Mann um ihre Hand angehalten hat. Louis Philippe ist sogleich mit der Scheidung einverstanden, zumal er sich auf sein neues Dasein als Junggeselle freut. Beim Wiedersehen in einer Bar im dritten Akt drehen sich die Verhältnisse jedoch wieder um. Diesmal zeigt sich Marietta von Louis Philippe beeindruckt, der in der Zwischenzeit zu einem schlanken und heißbegehrten Shimmy-Tänzer geworden ist. Der neue Liebhaber stellt sich so als ehemaliger Ehemann heraus, „den die Ehelosigkeit mit unwiderstehlichem Charme“²³³ angereichert hat und der somit zum „Nachfolger seines vormaligen Nachfolgers“ wird.²³⁴

²³² Vgl. Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 217.

²³³ Klotz: *Operette*, S. 95.

²³⁴ Ebd., S. 95.

Während *Die Bajadere* lustvoll aufzeigt, wie das Begehren im ehelichen Zusammenleben vorangetrieben werden kann, gehen die Librettisten in *Ball im Savoy* einen Schritt weiter. Madeleine, die Protagonistin dieser Operette, macht keine Probe mehr auf die Treue ihres Ehemanns, wie etwa noch Angèle und Marguérite (*Der Opernball*), sondern nutzt die Gelegenheit des Balles, um sich selbst zu revanchieren. Ihr Mann Aristide, von Tangolita zum Ball im Savoy eingeladen, knüpft bereits gewisse Erwartungen an diese Nacht:

„Heut möchte ich einmal Schampus trinken / Mit einer schönen Frau, / Vielleicht wird heut das Glück mir winken / Bei einer schönen Frau. / Es gibt doch hunderttausend Schampusflaschen / und soviel schöne Frau'n, / Man muss doch wissen... / Wie die andern küssen... / Um der eig'nen zu trau'n!“ (*Ball im Savoy*, I, 29-30)

Doch diese Pläne möchte Madeleine durchkreuzen. Ganz nach dem Prinzip „Aug' um Aug'! Kuss um Kuss!“ (*Ball im Savoy*, II, 68) kokettiert sie daher auf dem Ball mit Célestin im Separée neben jenem, in dem sich ihr Mann zusammen mit Tangolita befindet. Von Anfang an beanstandet sie die ungleichen Möglichkeiten des erotischen Auslebens für beide Geschlechter:

„Was hat eine Frau von der Treue, / Was hat eine Frau, wenn sie liebt? / Der Mann ist nicht wert, / Dass ihr Herz im gehört, / Nicht wert, dass sie alles ihm gibt. / Von uns nur verlangt man die Treue, / Der Mann ist ein Held, wenn er lügt. / Ihm soll man's erlauben / Und er will's nicht glauben, / Dass man ihn aus Liebe betrügt. / In allen nur sucht man das Neue / Es wechselt die Mode das Kleid / Nur das mit der Ehe und Treue, / Ist so wie in alter Zeit.“ (*Ball im Savoy*, I, 25)

Statt aus Vergnügen betrügt Madeleine aus Liebe; ihr Seitensprung erhält durch diese Aufopferung geradezu eine Legitimation. Ihrem Wunsch nach Rache kommen aber immer wieder ihre eigenen Gefühle dazwischen. Mehrmals betont sie, wie schwer es ist, ihren Mann tatsächlich zu hintergehen, doch vor den ganzen Ballgästen verkündet sie dennoch ihre Untreue: „Gibt es eben von heute an einen untreuen Mann mehr und eine anständige Frau weniger!“ (*Ball im Savoy*, II, 67)

Diese Sensation der Ballnacht sorgt für gesellschaftliche Diskussionen. Die Reaktionen in der Presse am nächsten Tag reichen von Huldigung bis hin zur Verachtung, wobei sich Madeleine bewusst ist, dass ihr Seitensprung nur entschuldigt wird, „weil man Angst hat für die Sicherheit der Ehe. Weil man Angst hat, mein Beispiel könnte Schule machen.“ (*Ball im Savoy*, III, 78). Hier wird scheinbar eine Freizügigkeit proklamiert und Madeleines mögliche Untreue durch den Wunsch nach Revanche in Schutz genommen. Indem sich jedoch am Ende herausstellt, dass Madeleine gelogen und ihren Mann gar nicht betrogen hat, wird diese Offenheit wieder negiert. Die Propagierung erotischer Freiheit innerhalb einer Ehe auf der Oberfläche des Textes wird gänzlich zurückgenommen. In diesem Sinne zeigt sich *Ball im Savoy*, trotz der direkten Konfronta-

tion des Publikums mit dem Konzept ‚freier Liebe‘, weit konventioneller als etwa die Operette *Die Fledermaus*. Obwohl in Paul Abrahams Operette der gleichzeitige Seitensprung beider Ehepartner aufgezeigt wird – optisch eindrucksvoll verdeutlicht durch den beiderseitigen Betrug in nebeneinanderliegenden Separées – , wird die Überwindung Madeleines zum Flirt mit Célestin stets hervorgekehrt und betont, dass ihre eigentliche Motivation zu diesem Schritt ihre Liebe zu Aristide ist. In *Die Fledermaus* hingegen bleibt der Betrug Rosalindes deutlich in der Schwebe. Selbst in der Rolle des Dr. Blind erfährt Eisenstein nicht das Ausmaß des Stelldicheins zwischen seiner Frau und Alfred. Schlussendlich entpuppt sich die ganze Konstellation als Falkes Racheplan. Erleichtert glaubt Eisenstein, dass die Episode Teil der großangelegten Vergeltungsaktion seines Freundes war. Nur die leise an Orlofsky gerichteten Worte Alfreds, „War auch nicht grad’ alles so, wir wollen ihm den Glauben, der ihn beglückt, nicht rauben.“ (*Die Fledermaus* (Partitur), III, 475), lassen erkennen, wie wage die Grenzen zwischen Schein und Sein sind. Während Eisenstein bewusst beim Fest des Prinzen Orlofsky mit der ungarischen Gräfin flirtet, bleibt dahingestellt, ob das Rendezvous zwischen Alfred und Rosalinde im ersten Akt gespielt oder ernstgemeint war. Das Publikum wird darüber gänzlich im Unklaren gelassen und darf sich seine eigene Meinung bilden.

In den bisher beleuchteten Operetten wurde der Seitensprung der Figuren vom jeweiligen Partner oder von der Partnerin geahndet. Ein anderes Bild präsentiert die Operette *Wiener Blut*, in der Balduin Graf Zedlau ganz offen den „Don Juan von Reuß-Schleiz-Greiz“ (*Wiener Blut*, I, 11) verkörpert. Als verheirateter Ehemann, lebt er von seiner Frau getrennt. Während sie im Schloss ihrer Eltern in Oberösterreich weilt, vergnügt er sich in Wien:

„Als ich ward ihr Mann, / Sah man mir’s nicht an, / Welch’ ein Don Juan / Aus mir werden kann. / In der kurzen Zeit / Bracht’ ich’s wirklich weit, / Ja, das muß gesteh’n man ohne Neid! / Heute ist’s Sophie, / Morgen dann Marie, / Wie am nächsten Tag / Sie wohl heißen mag? / Im Kalenderbuch / Ich vergebens such’ / Nach dem Frauennamen, den es gibt, / Den ich noch nicht geliebt! / Was nützt der gute Vorsatz mir? / Klopft der Versucher [sic!] leis an die Tür, / Dann ist vergessen die Moral! / Ich denke: Nur noch dies eine Mal! / Von morgen ab werd’ ich solid, / Ach, lieber Gott, ’s ist ein altes Lied! / Und morgen, ach ja, dann, ja dann, / Fang’ ich von vorne an!“ (*Wiener Blut*, II, 34-35)

Beim Besuch der Gräfin in Wien bemüht er sich zwar, den Schein zu wahren und einen soliden Ehemann darzustellen. Das Fest des Grafen Bittowski und die „Ramasuri“ in Hietzing geben der Ehefrau dennoch die Gelegenheit, hinter die zahlreichen Affären ihres Gatten zu kommen. Anstatt ihn jedoch zu verurteilen, zeigt sie sich beeindruckt:

„Doch schau, wie plötzlich, wer hätt’s gedacht, / Haben, mein Bester, Sie sich gemacht, / Aus dem soliden und strengen Mann, / Wurde der flotteste Don Juan!“ (*Wiener Blut*, II, 32)

Am Ende gesteht der Graf sogar ein, dass er nun genug „Wiener Blut“ in sich hat, um ein „treuer, zärtlicher, fescher Gatte“ (*Wiener Blut*, 70) zu werden und zu seiner Ehefrau zurückzukehren. Die amourösen Verhältnisse des Grafen sind in dieser Operette Teil des Reifeprozesses eines Mannes, der sich erst nach seinen erotischen Ausschweifungen für eine Ehe eignet. Das „Wiener Blut“ legitimiert dabei die erotischen Abenteuer und stellt zugleich die richtige Würze für eine Ehe dar.

Das Werk, das die vielfältigen Formen von Beziehungen zwischen Mann und Frau in sich vereint und darüber hinaus Zeugnis gibt, wie offen mit diesem Thema um die Jahrhundertwende in den Libretti umgegangen wird, ist Franz Lehárs *Die lustige Witwe*:

„Sexualität wird in dieser Operette [Die lustige Witwe] überall angerissen, das wichtigste Thema der damaligen Gesellschaft wird auch das wichtigste Thema des Stückes. Der Vollzug des Beischlafes wird aber auf der Bühne verhindert, Wünsche darf man haben, sie ausleben nicht.“²³⁵

In dieser Operette wird eindrucksvoll aufgezeigt, welche erotischen Wünsche und Begierden auf einem Fest freigesetzt werden können. Die drei aufeinanderfolgenden Feste in Lehárs Werk geben ausreichend Möglichkeit, das Fest als Ausbruchssituation zu nutzen und an ihm „das Spannungsfeld zwischen individuellen Verlangen und öffentlichen Anspruch“²³⁶ zu entfalten. Bereits zu Beginn wird das Thema der Treue/Untreue mit dem pontevedrinischen Gesandtschaftsrat Kromow eingeführt, der seiner Frau unentwegt vorwirft, zu kokettieren (vgl. z.B. *Die lustige Witwe*, 4 u. 33). Mit dem Paar Valencienne, der Frau des Gesandten Baron Zeta, und Camille zieht sich die Form der Koketterie schließlich durch das gesamte Werk. Die Operette knüpft mit dieser Art des erotischen Spiels an der gesellschaftlichen Realität an, wo die Koketterie als erlaubte Form des Flirtens in der Öffentlichkeit anerkannt wird.²³⁷ In *Die lustige Witwe* nutzt Valencienne die Gelegenheit der Feste, auf denen ihr Mann als Diplomat dienstlich zwar zugegen, aber mit der Vermählung Hanna Glawaris schwer beschäftigt ist, um sich mit ihrem Geliebten Camille zu amüsieren. Dabei gelingt es ihr gekonnt, ihren Anbeter hinzuhalten. Valenciennes Verhalten gegenüber Camille schwankt stets zwischen Hingabe und Ausweichen. Auf der einen Seite veranlasst sie mit ihrem Flirten, dass Camille glaubt, von ihr erhört zu werden, auf der anderen Seite beruft sie sich darauf, eine „anständ’ge Frau“²³⁸ (*Die lustige Witwe*, I, 9) zu sein, die sich „[s]treng nach der guten Sitte richten“ (*Die lustige Witwe*, II, 80) muss. Gerade das Bild der „anständ’gen Frau“

²³⁵ Marten: *Die Operette als Spiegel der Gesellschaft*, S. 109.

²³⁶ Stegemann: „Wenn man das Leben...“, S. 132.

²³⁷ Marten: *Die Operette als Spiegel der Gesellschaft*, S. 106.

²³⁸ Das Beharren Mariettas in Emmerich Kálmáns Operette *Die Bajadere*, eine Frau zu sein, „die ihren Mann nicht betrügt“ (*Die Bajadere*, I, 15), ist unverkennbar eine Reminiszenz auf die „anständ’ge Frau“ Valencienne der früher entstandenen Operette *Die lustige Witwe*.

drückt die ehelichen Wertvorstellungen um die Jahrhundertwende besonders klar aus, wo die Ehe als bürgerliche Institution erhalten bleiben muss und doch im Schutz dieser Verbindung kleine Freiheiten gewährt werden.²³⁹ Valencienne handelt zwar innerhalb des bürgerlichen Ehrenkodex', lässt sich aber zugleich nicht daran hindern, gemeinsam mit ihrem Geliebten Camille vom „Zauber der stillen Häuslichkeit“ (*Die lustige Witwe*, I, 32) zu träumen. Das Haus als Zufluchtsort, wo man allein die Zweisamkeit genießen kann und sich fernab von allen Wirren des Lebens befindet, wird als Ziel einer romantischen bürgerlichen Beziehung angepriesen. So schön sich dieser „Zauber, der uns gefangen hält“ (*Die lustige Witwe*, I, 32) auch präsentiert und von beiden herbeigesehnt wird, er stellt sich doch als unerreichbare Utopie heraus. Valencienne ist bereits verheiratet und wird sich niemals von ihrem Mann Baron Zeta scheiden lassen und Camille wird das bürgerliche Eheleben nicht seinen Freiheiten als Junggeselle vorziehen. Viel eher werden hier, ganz der Intention der Operette entsprechend, die bürgerlichen Ideale ehelicher Treue in ihr Gegenteil verkehrt, um sichtbar zu machen, wie groß die Diskrepanz zwischen individueller Liebe und sozialer Ehe ist.²⁴⁰ Diese Widersprüchlichkeit wird musikalisch noch verstärkt. Indem der erste Teil dieses Duets mit einem Twostep, einem zeitgenössischen Modetanz, musikalisch begleitet wird und so in auffallendem Kontrast zum biederem Text steht, tritt die Brüchigkeit der Szene zu Tage.²⁴¹ Die moderne Musik durchbricht nicht nur die traditionellen Haltungen der Figuren, sondern erklärt das gesamte Prinzip der Ehe und der trauten Zweisamkeit für fragwürdig. So schafft es *Die lustige Witwe* selbst an jenen Stellen, wo der Text konventionell erscheint, mittels Musik Zweifel entstehen zu lassen und eine Ebene der Zweideutigkeit einzuführen, die es dem Publikum überlässt, seinen persönlichen Weg der Interpretation zu finden.

Erhalten Valencienne und Camille auf dem Fest die Gelegenheit, ihre geheime Beziehung kurzfristig auszuleben, so zeigen die beiden Protagonisten Hanna und Danilo auf, wie die Ausbruchssituation des Festes den Wunsch nach ehelicher Bindung stärkt. Zunächst jedoch scheinen die modernen, freizügigen Ansichten des Hauptpaares die vermeintlich spießbürgerlichen Vorstellungen des zweiten Paares zu kontrastieren.

Danilo, dessen „prinzipieller Grundsatz ist: verliebe dich oft, verlobe dich selten, aber heiraten tu' nie!“ (*Die lustige Witwe*, I, 40)²⁴², spricht sich dezidiert gegen eine Ehe aus,

²³⁹ Vgl. Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 153.

²⁴⁰ Vgl. Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 216.

²⁴¹ Vgl. Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 154.

²⁴² Die gängigere Wendung von Danilos Grundsatz findet sich im 2. Akt: „Verlieb dich oft, / Verlob dich selten, / Heirate nie!“ (*Die lustige Witwe*, II, 93).

die für ihn „ein Standpunkt [ist], der längst überwunden“ (*Die lustige Witwe*, II, 93). Hanna wiederum hat nichts gegen eine Ehe einzuwenden, solange sich die Partner gegenseitig genügend Freiraum gewähren:

„Ein flotter Ehestand soll's sein, / Ganz nach Pariser Art! Er sagt ‚Madame‘ – ich sag’ ‚Monsieur‘, / Ganz nach Pariser Art! / Wir lieben uns, wie sich's versteht, / Ganz nach Pariser Art! / Wo jeder seiner Wege geht, / Ganz nach Pariser Art!“ (*Die lustige Witwe*, II, 93)

Die Propagierung einer offenen Beziehung, die es zulässt, dass sich Mann und Frau trotz ihrer Ehe getrennt ausleben können, wird hier klar mit der Stadt Paris verknüpft, die als Sinnbild für ein mondänes und freizügiges Leben gilt. Betrachtet man den historischen Kontext der Operette *Die lustige Witwe*, so erscheint Paris tatsächlich als Stadt, wo das Prinzip der ‚freien Liebe‘ gelebt werden kann. Ende des 19. Jahrhunderts sind in der Donaumonarchie weder Ehescheidung noch Wiedervermählung möglich²⁴³, während ersteres in Frankreich bereits gesetzlich geregelt ist. Dies bringt nicht nur eine deutliche Mobilität in die Beziehung von Mann und Frau mit sich, sondern sorgt auch dafür, dass unterschiedliche Arten des Zusammenlebens in der französischen Hauptstadt nicht mehr länger tabuisiert werden.²⁴⁴ In diesem Zusammenhang wird der beinahe neidvolle Blick in den Operetten auf die französische Hauptstadt verständlich. Mit seiner Freizügigkeit wird Paris so zum Brennpunkt aller sexuellen Wünsche und Sehnsüchte.

So sehr die Pariser Zwanglosigkeit in Franz Lehárs *Die lustige Witwe* von Hanna auch betont und die bürgerliche Ehe als Institution von Danilo abgelehnt wird, die Operette endet doch moralisch korrekt. Danilo, häufiger Besucher des Nachtlokals Maxim, beteuert zwar, dass Hanna heiraten kann, wen sie möchte, doch in Wahrheit sehnt er sich nach einem „Zweibund“ (*Die lustige Witwe*, II, 93) mit ihr. Nur so ist seine Enttäuschung über Hannas vermeintliche Verlobung mit Camille zu verstehen. In seinen Augen scheint diese Aktion wie ein tatsächlich begangener Seitensprung und entrüstet wirft er ihr „Politik der off’nen Türen“ (*Die lustige Witwe*, II, 93) vor. Seine Ausflüge ins Nachtlokal Maxim völlig vergessend, beschuldigt Danilo sie der Promiskuität. Die eigenen Gefühle drängen sich vor seine modernen Auffassungen von Ehe; die propa-

²⁴³ Hervorzuheben wären hier nur die sogenannten „Siebenbürgischen Ehen“. Österreichische Katholiken konnten demzufolge in Siebenbürgen ihre österreichische Ehe auflösen und sich anschließend neu vermählen. Voraussetzung waren neben dem Erwerb der ungarischen Staatsbürgerschaft auch ein vorübergehender Wohnsitz am Gerichtsort Klausenburg sowie ein Konfessionswechsel. (Vgl. Neschwara, Christian: *Eherecht und „Scheinmigration“ im 19. Jahrhundert: Siebenbürgische und ungarische, deutsche und Coburger Ehen*. In: Kohl, Gerald u.a. (Hg.): *Eherecht 1811-2011. Historische Entwicklungen und aktuelle Herausforderungen*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2012 (Beiträge zur Rechtsgeschichte Österreichs 1/2012), S. 101-117, hier: 105-106).

²⁴⁴ Vgl. Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 131.

gierte Offenheit besteht den Test auf ihre Realisierbarkeit nicht. Indem das Hauptpaar sich am Schluss seine Liebe gesteht und die Eheschließung verkündet, werden die im Vorfeld öffentlich eingeforderten Freiheiten unterminiert. So zeigt *Die lustige Witwe* auf, wie zwei Paare, die scheinbar gegensätzliche Konzepte des Zusammenlebens („Zauber der stillen Häuslichkeit“ und „flotter Ehestand“) vertreten, einander doch entsprechen. Auf der einen Seite Valencienne, die als verheiratete Frau von einer Zweisamkeit mit ihrem Geliebten schwärmt, die sich mittels Musik nur als Illusion herausstellt. Auf der anderen Seite Hanna und Danilo, die beide ihre modernen Auffassungen außer Acht lassen und sich vermählen. Die Operette zeigt folglich zwar die unterschiedlichen Modelle der Ehe, des Zusammenlebens und der zwischenmenschlichen Beziehungen auf, die moralischen Überschreitungen auf den Festen werden am Ende jedoch wieder zurückgenommen. So bleibt gewahrt, dass die Sittlichkeit nicht verletzt wird. Das Operettenpublikum darf zusammen mit den Figuren im Rahmen des Festes auf der Bühne kurzfristig das enge Korsett des bürgerlichen Ehrenkodex verlassen, wird allerdings im Anschluss daran in dieses wieder verabschiedet.

Wie sich herausstellt, dient das Fest in den Operetten auf moralischer Ebene dazu, das Konzept der Ehe kritisch zu reflektieren. Die dem Fest immanente Ausbruchsfunktion bietet sich an, eheliche Verbindung kurzfristig außer Kraft zu setzen. Die Figuren verknüpfen mit dem Fest von Anfang an erotische Abenteuer und nützen die Möglichkeit, dem Ehealltag für einen begrenzten Zeitraum zu entfliehen und einen Seitensprung zu begehen. Die meisten Betrügereien bleiben jedoch nicht geheim, sondern werden von dem Ehepartner oder der Ehepartnerin wahrgenommen und beobachtet. Vielfach wird die Treue auch bewusst vom Gatten oder der Gattin herausgefordert; das Fest wird so zum Spielplatz der Geschlechter, wo die Ehe auf die Probe gestellt und Revanche genommen wird. Zugleich lassen sich im Fest unterschiedliche Auffassungen von Ehe präsentieren. Die Doppelbödigkeit der Texte entspricht dabei genau dem Zeitgeist, wo Frivolität neben Biederkeit vorherrscht. Die bürgerliche Moral bleibt an der Oberfläche stets gewahrt, gleichwohl sie subtil angegriffen wird. Indem die Figuren jedoch am Ende der Operette zu ihren rechtmäßigen Partnerinnen und Partnern zurückkehren bzw. von ihren modernen Auffassungen ablassen, helfen sie dem Publikum, die bestehenden bürgerlichen Konventionen nicht in Frage zu stellen. Das Fest auf der Bühne zeigt folglich moralische Grenzüberschreitungen auf, die in der Realität gesellschaftlich nicht möglich waren. Zusammen mit den Figuren kann das Publikum für die Dauer der Aufführung den Zwängen der bürgerlichen Wertvorstellungen entkommen, um sich aller-

dings am Ende umso stärker in die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse zu fügen.

5.2.1. Orte des Vergnügens und der Lustbarkeit

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel angeklungen ist, stellt die Stadt Paris im Hinblick auf die moralische Dimension der Operette einen wesentlichen Bezugspunkt dar. Mit der französischen Hauptstadt wird all das assoziiert, was die unendliche Freiheit zwischen den Geschlechtern verdeutlicht. Nicht zuletzt die Möglichkeit der Ehescheidung lassen Frankreich zu einem Land werden, das für Freiheit, Modernität und Offenheit steht. Während des Zweiten Kaiserreichs zu einer „Kapitale des Luxus und der Moden“²⁴⁵ geworden, wie es Walter Benjamin beschreibt, wird die Pariser Lebewelt mit Prunk und Verschwendung gleichgesetzt.²⁴⁶ Dadurch wird Ende des 19. Jahrhunderts ein Bild dieser Stadt geschaffen, bei dem offen bleibt, wo die Grenze zwischen Klischee und Realität verläuft:

„Ob das Charisma der französischen Hauptstadt auf persönlichen Erfahrungen beruht, ob es sich als musikalischer und literarischer Topos verselbstständigt, ob hier Wunsch und Wirklichkeit eine teilweise Symbiose eingehen, fest steht, daß die faszinierendsten Operettenfeste und –bälle auf dem (imaginären) Boden der Seine-Metropole gefeiert werden, von Offenbachs ‚La Vie Parisienne‘, über Heubergers ‚Opernball‘, Lehárs ‚Die lustige Witwe‘ und ‚Der Graf von Luxemburg‘, bis hin zu Emmerich Kálmáns ‚Die Bajadere‘ (1921), Leo Falls ‚Madame Pompadour‘ (1922) oder Cole Porters hymnisches Musical ‚Can-Can‘ (1953).“²⁴⁷

Dieses Bild von einer Stadt, die als „Synonym für Laszivität, Vergnügen und leichtfertigem Glück“²⁴⁸ gilt, wird in vielen Operetten herangezogen, um mit ihr Weltanschauungen und Lebensentwürfe zu verbinden, die im Kontrast zu jenen des Publikums stehen. Die Assoziationen, die mit Paris verknüpft werden, dienen dazu, die geheimen Sehnsüchte der Zuschauer zu befriedigen. Die Stadt wird dabei als ein „vorwiegend von sexuellen Wünschen besetzte[r] Hohlraum des Amusements“²⁴⁹ wahrgenommen. In Jacques Offenbachs *Pariser Leben* wird dies deutlich, indem von Anfang an der Rausch der französischen Hauptstadt im Zentrum steht. Die ankommenden Gäste auf dem Gare de l’Ouest brennen geradezu darauf, sich in das Getriebe der Großstadt zu stürzen:

²⁴⁵ Benjamin, Walter: *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5,1: *Das Passagen-Werk*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 45-59, hier: S. 52.

²⁴⁶ Vgl. Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 192.

²⁴⁷ Stegemann: „Wenn man das Leben...“, S. 133-134.

²⁴⁸ Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 192.

²⁴⁹ Klügl: *Erfolgsnummern*, S. 135.

„La vapeur nous amène, / Nous allons envahir / La cité souveraine, / Le séjour du plaisir. / On accourt, on s’empresse, / Pour connaître, ô Paris, / Pour connaître l’ivresse, / De tes jours, de tes nuits. / Tous les étrangers ravis, / Vers toi s’élançant, Paris! / Nous allons danser, / Nous allons sauter, / Nous allons chanter, / Nous allons souper, / Nous allons aimer, / Nous allons crier, / [Oui mon Dieu, nous allons tous] / Nous amuser comme des fous.“

„Der Dampf bringt uns her, / wir werden überfluten / die unübertroffene Stadt, / den Ort des Vergnügens. / Man eilt herbei, drängt sich, / um zu erfahren, o Paris, / um den Rausch zu erfahren / deiner Tage und Nächte. / Alle entzückten Ausländer / stürzen sich auf Dich, Paris! / Wir werden tanzen, / wir werden springen, / wir werden singen, / wir werden soupieren, / wir werden lieben, / wir werden kreischen, / [ja, mein Gott], wir werden uns alle / wahnsinnig amüsieren.“ (*Pariser Leben*, I, 17)

Paris wird hier insbesondere mit Amusement und Lebenslust gleichgesetzt. Die Faszination, die in *Pariser Leben* von der französischen Hauptstadt ausgeht, ist mit einem Sog vergleichbar, der die Figuren in das Vergnügen geradewegs hineinzieht. Es scheint fast, als suchten die Besucher der Stadt in ihr nur den orgiastischen Trubel und als könnten sie sich dem Rausch der Großstadt gar nicht entziehen:

„A Paris, nous arrivons en masse, / A Paris nous nous précipitons! / A Paris, il faut nous faire place, / A Paris nous nous ruinerons.“

„Nach Paris kommen wir zuhauf, / wir stürzen uns auf Paris! / In Paris muß man uns Platz machen, / in Paris ruinieren wir uns.“ (*Pariser Leben*, I, 14)

Die Stadt gewinnt in *Pariser Leben* auf diese Weise eine Eigendynamik, die für die in ihr begangenen Grenzüberschreitungen verantwortlich gemacht werden kann. Paris wird so präsentiert, als wäre es unmöglich, dem Amusement zu entrinnen.

In den deutschsprachigen Operetten klingt das Ekstatische von Paris, das Jacques Offenbach nicht zuletzt durch die Musik vermittelt, nur mehr peripher an. Die großstädtische Präsenz beschränkt sich in Operetten wie *Der Opernball* oder *Die lustige Witwe* darauf, Hintergrundschablone zu sein. Als „Topos für erotische Freiheit“²⁵⁰ verdeutlicht die französische Hauptstadt in diesen Operetten vielmehr das Sinnliche und die moderne urbane Lebenswelt. Anders als in *Pariser Leben* nimmt Paris nicht mehr ein, sondern wird eingenommen; es wird zur „Chiffre für Kulturen, für bestimmte Weltanschauungen und Lebensentwürfe“²⁵¹.

In Richard Heuberger's *Der Opernball* wird Paris mit der Faszination für die Großstadt im Allgemeinen gekoppelt. Das aus Orléans stammende Ehepaar Paul und Angèle versucht sich dem Lebensstil der Reichen und Schönen in der Stadt anzupassen. Während Angèle es aber doch „am schönsten, am allerschönsten und mir am liebsten / [...] nur zu Haus!“ (*Der Opernball*, I, 12) findet, erwartet Paul von der französischen Hauptstadt vor allem eine Bekanntschaft mit einer echten Pariserin; der Opernball erscheint dafür

²⁵⁰ Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 129.

²⁵¹ Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 191.

als geeigneter Ort. Sein und Georges „heimlicher Ausbruchsversuch in den Sündenpfuhl Paris“²⁵² scheitert allerdings kläglich und endet auch bei ihm mit der Beteuerung:

„Ueberall, überall ist es schön in der Welt / Und Paris ist die holde Rose im Strauss- / Aber am schönsten, am allerschönsten / Ist es doch immer zu Haus!“ (*Der Opernball*, III, 109)

Der Opernball präsentiert demnach die französische Hauptstadt zwar als „Mekka des mondänen Großbürgertums“²⁵³ mit all seinen Reizen, die es für die untergeordneten Schichten bereithält, doch weit verhaltener und intimer als dies in *Pariser Leben* der Fall ist.

Das Milieu der vornehmen Pariser Gesellschaft wird auch in *Die lustige Witwe* herangezogen. Neben der Propagierung der ‚freien Liebe‘, wie sie in Frankreich gelebt werden kann, liegt das Hauptaugenmerk in dieser Operette auf dem großstädtischen Nachtleben. Bereits bei seinem ersten Auftritt beschwört Danilo die Atmosphäre des Maxim herauf, wo „champanisiert [sic!] / Auch häufig cancaniert“ (*Die lustige Witwe*, I, 21) wird und er seiner Arbeit als Diplomat entfliehen kann. Für ihn stellt das Pariser Nachtlokal einen Ort dar, um mit „Kosen, Küssen / Mit allen diesen Süßen“ (*Die lustige Witwe*, I, 21) die Sorgen des Alltags zu vergessen. Er empfiehlt das Maxim sogar Hanna, die das Pariser Leben kennenlernen möchte:

„Dort tanzen ausgezeichnet unzweifelhaft die zweifelhaftesten Dämchen! Wie Sie in den Saal treten, glaubt natürlich jeder: Aha, ein neues Grisettchen! Sämtliche anwesenden Monocles fixieren die neue Erscheinung! Die Kapelle spielt einen süßen Walzer, wo man so im Dreiviertel drei Viertel seiner Tugend vergißt!“ (*Die lustige Witwe*, II, 75)

Zugleich ist das Maxim für ihn ein Rückzugsort, wenn er nicht mehr Herr seiner Gefühle ist. Demnach wünscht er sich nach der vermeintlichen Verlobung Hannas mit Camille de Rosillon nur mehr in das Nachtlokal, wo er sich zu Hause fühlt (vgl. *Die lustige Witwe*, II, 96). Umso erstaunter ist er, als er das „Grisetten-Cabaret“ (*Die lustige Witwe*, II, 53) bereits in Hanna Glawaris Palais vorfindet, die es extra für ihn nachbauen hat lassen. Unter die Grisetten Lolo, Dodo, Jou-Jou, Frou-Frou, Clo-Clo und Margot mischt sich auch Valencienne. Gemeinsam propagieren sie Leidenschaft und Verlockung:

„Auf dem Boulevard am Abend, / Trippeltrapp und trippeltrapp, / Da flanieren wir Grisetten / Kokettierend auf und ab!
[...]
Und mit Goldlack-Halbstiefletten, / Trippel, trippel, trippeltrapp! / Und mit Hüten, pschütt-koketten, / Gehen wir dort auf und ab!
[...]
Wie die Spinnen in ihr Netzchen, / Zippelzippel, zippelzapp, / Sich die kleinen Falter fangen, / Fangen wir die Männer, schwapp!

²⁵² Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 193.

²⁵³ Stegemann: „*Wenn man das Leben...*“, S. 117.

[...]

Lassen sie dann zippeln, zappeln, / Zippelzippel, zippelzapp! / Und dann geh'n wir wieder weiter / Kokettierend auf und ab!“ (*Die lustige Witwe*, III, 100-101)²⁵⁴

Mit dem Grisetten-Lied und der simulierten Atmosphäre des Maxims wird die Welt der Prostitution hier für ‚salonfähig‘ erklärt, immerhin holt sich Hanna die Grisetten in ihr Palais.²⁵⁵ Indem sich die Frau des pontevedrinischen Gesandten Baron Zeta selbst als solche ausgibt, wird laut Marten den Frauen der gehobenen Gesellschaft sogar indirekt der Wunsch unterstellt, auch einmal auf den Strich gehen zu wollen.²⁵⁶ Das Leben der Grisetten „von Pariser Cabareten“ (*Die lustige Witwe*, III, 100) erhält auf diese Weise, zusammen mit dem Spielerischen in der Musik, etwas Positives, das eindeutig mit der französischen Hauptstadt und der dort herrschenden freien Atmosphäre verknüpft wird. Eine mit dem simulierten Maxim vergleichbare Situation findet sich in Emmerich Kálmáns *Gräfin Mariza*. In dieser Operette animiert Fürst Dragomir Populescu am Ende des ersten Aktes Mariza und ihre Gäste dazu, das Nachtlokal Tabarin in der Stadt zu besuchen. Doch nach der Prophezeiung der Wahrsagerin Manja steht ihr nicht mehr der Sinn nach Vergnügen und sie entlässt ihre Gäste. Daraufhin arrangiert Fürst Populescu das Tabarin in Marizas Schloss mit den Worten, „Wenn Mariza nicht ins Tabarin kommen will, dann kommt eben das Tabarin zu Mariza!“ (*Gräfin Mariza*, II, 70), und sorgt damit für ausgelassene Stimmung bei der Gräfin und ihren Gästen:

„Ist mein Geschmack! / Heut um zehn sind wir im Tabarin, / Wo schon hundert Flaschen stehn. / Heut betrügen wir die Nacht, / Getanzt wird und gelacht, / Wenn der Champagner kracht!“ (*Gräfin Mariza*, II, 42)

Eine ähnliche Sorglosigkeit bemächtigt sich der adeligen Lebemänner Graf Boni Kancsianu und Feri von Kerekes im Variété-Theater Orpheum in Budapest. Dort ist der erste Akt von Emmerich Kálmáns *Die Csárdásfürstin*, anlässlich der Abschiedsvorstellung der Chansonette Sylva Varescu, angesiedelt. Genauso wie Danilo für das Nachtlokal Maxim schwärmt, beschreiben Boni und Feri das Variété als einen Ort, wo man dem Alltag entfliehen kann: „Hier nur amüsiert man flott sich, / Bleibt gesund man wie ein Fisch! / Hier nur fühlt man wie ein Gott sich, / Bleibt man fesch und frisch!“ (*Die Csárdásfürstin*, I, 10). Dabei findet eine Zusammenführung des Variété-Theaters mit den „Mädels vom Chantant“ (*Die Csárdásfürstin*, I, 9) statt, die an die obligatorischen Grisetten im Maxim erinnert. Verlockung durch Vielfalt mehrt hier den Reiz:

²⁵⁴ Das Grisetten-Lied erinnert mit der schillernden Atmosphäre der Prostitution an *Pariser Leben*, wo die Handschuhmacherin Gabrielle dem schwedischen Baron Gondremarck von den Halbweltdamen berichtet. (Vgl. *Pariser Leben*, III, 57).

²⁵⁵ Vgl. Marten: *Die Operette als Spiegel der Gesellschaft*, S. 107.

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 107.

„Die Mädis, die Mädis, die Mädis vom Chantant, / Sie nehmen die Liebe nicht zu tragisch, / Drum ziehen und locken die Mädis vom Chantant / Uns Männer, uns Männer stets an so magisch. / Die Mädis, die Mädis, die Mädis vom Chantant, / Sie machen nicht viel sich aus der Treue. / So oft sich ändert das Programm, / Verändert man sein Herz auch stramm / Und nimmt sich, nimmt sich, nimmt sich eine Neue.“ (*Die Csárdásfürstin*, I, 9-10)

Die Austauschbarkeit der besungenen Varietédamen sorgt erst für ihre Anziehungskraft und macht den Aufenthalt im Orpheum besonders attraktiv.

Ein weiteres Nachtlokal findet sich in der Operette *Die keusche Susanne*, wo das Palais de Danse zum Handlungsort des zweiten Aktes wird. Mit dem Namen der Lokalität verbindet sich auch hier Leichtsinn zu nächtlichen Stunden:

„Palais de Danse ist bekannt in Berlin, / Ja, so bekannt wie die Donau in Wien! / Und wer's nicht kennt, tut mir leid, / Denn der weiß noch nicht Bescheid, / Was man bei Nacht alles macht / In Berlin, in Berlin! / Und alle zieh'n wie in Trance – / In das Palais de Danse!“ (*Die keusche Susanne*, I, 32)

Egal ob die in den Operetten auftauchenden Vergnügungsstätten nun Maxim, Tabarin, Orpheum oder Palais de Danse heißen, es zeigt sich in allen Fällen, dass von ihnen ein gewisser Reiz ausgeht, der alle Figuren in ihren Bann zieht. Mit ihnen werden Gedanken an erotische Abenteuer geweckt und die Möglichkeit des Ausbruchs aus dem Alltag assoziiert, sodass in ihnen die Feste fortgesetzt werden oder aber die Lokale durch ihre implizierte Ausgelassenheit ein Fest für sich evozieren. Die Verbindung zum großstädtischen Nachtleben bleibt dabei stets aufrecht, immerhin verführt „das Großstadtpflaster [...] zum Laster“ (*Die Csárdásfürstin*, I, 9), wie es Feri in *Die Csárdásfürstin* zum Ausdruck bringt. Die Nacht verdeutlicht dabei einen ähnlichen Hohlraum wie das Fest, wo die Verhältnisse des Alltags bis zum Anbruch des Morgens umgekehrt werden können. Neben den Nachtlokalen finden sich in den Operetten noch weitere Orte der Lustbarkeit, etwa Lauben oder Chambres séparées. Diese Rückzugsorte für Liebespaare stellen in ihrer Intimität einen großen Kontrast zur Öffentlichkeit des Festes dar. In ihnen können die Verliebten für sich sein, ohne das Fest verlassen zu müssen. Zugleich erleben die Zuschauer den Austausch von Zärtlichkeiten als Teil des Bühnengeschehens mit, wodurch ihre Erwartungen zufriedengestellt werden.

In gewisser Weise lässt sich auch der Pavillon in *Die lustige Witwe*, wohin sich Valencienne und Camille im zweiten Akt auf dem Fest des Fürsten in Hannas Garten zurückziehen, zu diesen Orten zählen. Hier entzieht sich der Flirt allerdings den Blicken der Öffentlichkeit.²⁵⁷ Die Figuren brechen die Regeln der Geselligkeit, indem sie den Pavillon abschließen und so das Publikum nicht mehr an ihrem Liebesabenteuer teilhaben

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 106.

lassen. Ein rechtmäßiges Ausmaß des Flirts ist damit nicht mehr länger gewährleistet und muss dramaturgisch sanktioniert werden. In *Die lustige Witwe* geschieht dies durch die humoristische Auflösung, dass Hanna für die Frau des Barons Zeta einspringt und Valencienne so vor einer Kompromittierung bewahrt. Baron Zeta, der zuvor durch das Schlüsselloch seine Frau erkannt haben will, wird so für dumm verkauft (vgl. *Die lustige Witwe*, II, 88).

Wie der Pavillon stellen Lauben und Chambres séparées Orte der Verführung dar. In ihnen wird der Seitensprung überhaupt erst möglich gemacht, weil das Liebespaar alleine ist und sich nach keinen gesellschaftlichen Regeln verhalten muss. Es scheint, als würden diese kleinen Räume für die richtige Stimmung bei den Figuren sorgen, um moralische Grenzen zu überschreiten. Daher sind die Erwartungen an die Wirkung eines Chambre séparée auch sehr hoch:

„Geduld! Geduld! Mein Schatz! / Gehen wir in's Chambre séparée, / Ach, zu dem süßen tête-à-tête- / Dort beim Champagner und beim Souper / Man Alles sich leichter gesteht!“ (*Der Opernball*, II, 48)

„Lockt Sie denn die Laube nicht? / Hör'n Sie nicht, was sie spricht? / Trautes Pärchen, sei willkommen, / Bist hier gut aufgenommen! / Wie sie uns einladend winkt –“ (*Wiener Blut*, III, 60)

„Zum erstenmal im Separée – / O wie das Herz mir schlägt / So bang und aufgeregt! – / Zum erstenmal im Separée – / Ich wird' schon blaß bei der Idee! / Zum ersten Mal ein Rendez-vous, / Mit Sekt und was weiß noch dazu! / Das alles macht mich etwas scheu – / Ich bin ja schließlich hier noch neu!“ (*Die keusche Susanne*, II, 47)

„Fräulein, gestatten Sie, daß ich Sie begleit', / In ein Se-epareetscherl zu Zweit, / Knallt der Champagner dort und schäumt über's Glas, / Da versteht doch jede einen kleinen Spaß!“ (*Die Faschingsfee*, I, 27)

Der Reiz dieser Orte besteht folglich darin, einen intimen Raum für zwei inmitten der Festlichkeit zu schaffen, wo neben moralischen auch soziale Grenzüberschreitungen begangen werden können. Die damit zusammenhängende „sexuelle[n] Demokratisierung“²⁵⁸ lässt diese Orte zu einem gesellschaftlichen Vakuum werden, wo die Grenzen des Flirts neu verhandelt werden können.

Zugleich verbinden sich mit den Chambres séparées auch Prunk und Luxus, die sich in dem bestellten Essen und Getränken zeigen. Das Menü, das Tangolita in *Ball im Savoy* anfordert – „Austern, Kaviar, Pastete, Poulet avec truffes, Veuve Cliquot.“ (*Ball im Savoy*, II, 52) – stellt geradezu eine typische Bestellung dar. Meist sind es die Frauen, die ungeniert von der Speisekarte auswählen, während die Männer besorgt auf den Preis achten und sich darum kümmern, dass „es nicht teuer ist und doch moussiert!“ (*Der Opernball*, II, 50). Der auf der Bühne dargebotene Luxus zeigt eine für das Publikum

²⁵⁸ Stegemann: „Wenn man das Leben...“, S. 118.

unerreichbare Lebenswelt auf und verdeutlicht auf diese Weise den Ausstieg aus dem Alltag. Der Wunsch der Zuschauer, der Realität zu entfliehen und die Sorgen des täglichen Lebens zu vergessen, wird für die Dauer des Festes, respektive für die Zeit in den abgeschiedenen Räumlichkeiten, eingelöst.

Für dramaturgische Brisanz sorgt, wenn sich Ehepartner in den nebeneinander liegenden *Chambre séparées* gegenseitig betrügen, wie dies in den Operetten *Der Opernball* und *Ball im Savoy* gezeigt wird. Dazu braucht es einen verschwiegenen Kellner, der über die Umstände informiert, aber taktvoll ist. In den meisten Fällen stellt sich dieser Kellner jedoch als bestechlich heraus, wie etwa in Paul Abrahams Operette, in der sich der Kellner Pomerol sein „Prinzip der Diskretion“ (*Ball im Savoy*, II, 53) abkaufen lässt und dafür Madeleine über die Geschehnisse im Nebenséparée Bericht erstattet. Selbst Aristides Kontrollanruf, ob sich seine Frau zu Hause befindet, kann mithilfe des Kellners Pomerol verhindert werden, der dank des „Telefonanschluß[es] in allen Séparées“ (*Ball im Savoy*, II, 55) Aristide mit Madeleine im Séparée nebenan verbinden lässt. Die Kellner stellen sich als klug und als Verbündete der Paare heraus, die allerdings angesichts der Tatsache, dass in den *Chambres séparées* „Männer ihre Frauen und Frauen ihre Männer betrügen“ (*Die keusche Susanne*, II, 52) zu „Moralist[en]“ (*Die keusche Susanne*, II, 52) geworden sind. Wie wichtig es dabei ist, dass die Geschehnisse in den Séparées geheim bleiben, zeigt sich, als in der Operette *Die keusche Susanne* der ehemalige Kellner des Palais de Danse namens Krause seinen Dienst in der Familie von Felseneck antritt. Den meisten Familienmitgliedern von der Nacht zuvor bekannt, kann er erst überzeugen, als er bekundet: „auf Krause kann man sich verlassen – denn Krause ist diskret...“ (*Die keusche Susanne*, III, 89). Verschwiegenheit und Rücksichtnahme sind somit wesentliche Merkmale der Kellner in Vergnügungslokalen.

Das Vergnügen an der Verführung verbindet sich in den Operetten nicht nur mit dem Fest im Allgemeinen, sondern auch mit bestimmten Orten, an denen gefeiert wird. Die Atmosphäre von Paris erweist sich dabei besonders stimulierend. Die französische Hauptstadt als Ort der Moderne und Freizügigkeit bedeutet bereits von sich aus grenzenloses Vergnügen und Amusement. Operetten, die in dieser Stadt spielen, nützen die mit ihr verknüpften Assoziationen gezielt aus, um damit die Erwartungshaltung des Publikums zu bedienen. Daneben erweisen sich Nachtlokale und Lauben oder *Chambres séparées* als Orte der Lustbarkeit. Die Feste verlängern sich bis in diese Räumlichkeiten, indem die glitzernde Atmosphäre der Halbwelt bzw. die Intimität der Rückzugsorte für Liebespaare zusammen mit der in diesen Orten verankerten erotischen

Dimension genutzt werden, um die Grenzüberschreitungen zu ermöglichen und zu legitimieren.

5.3. Alkohol

Der Alkohol wird in den Operetten als Fluidum eingesetzt, das die Grenzüberschreitungen, die bei einem Fest möglich sind, erleichtert. Dabei reicht die Bandbreite, wie Alkohol im dramaturgischen Gesamtgefüge der Operette eingesetzt wird, von der Möglichkeit, soziale Unterschiede zu überwinden, über den geschützten Rahmen, innerhalb dessen politische Statements in die Figurenrede eingebaut werden können, bis hin zur Gelegenheit, dem Alltag zu entfliehen. Die enthemmende Wirkung des Alkohols wird damit auf vielerlei Ebenen sichtbar.

Betrachtet man die ausgelassene Stimmung bei den Operettenfesten genauer, so erkennt man, dass kaum eine Feier ohne alkoholische Getränke auskommt, denn „[g]etränken wird, um trinkend den Rausch hochleben zu lassen.“²⁵⁹ Es gibt also immer einen Grund, das Glas zu erheben:

„Trink’, wenn du verliebt bist! / Trink’, wenn du betrübt bist! / Trink’, wenn dich eine küßt – / Trink’ auch, wenn dich keine küßt! / Trink’, wenn du dein Glück siehst, / Und wenn du zurücksiehst, / Trink’ darauf, wie schön es war, / Und auf’s nächste Jahr!“ (*Die keusche Susanne*, II, 71)

Egal ob Champagner, Wein oder Sekt, in den Werken gehört Alkohol zu einem geselligen Ereignis und erweist sich als Symbol der Gastfreundschaft. In *Die Bajadere* lädt Prinz Radjami alle Pariserinnen und Pariser mit folgenden Worten in sein Palais ein:

„Tout Paris ist heute von mir / Höflichst eingeladen: / Alle Herr’n und Damen hier / Bitte ich zu mir. / Heute woll’n wir Götter sein / Von Champagners Gnaden / Wollen uns der Freude weih’n, / Alle im Verein! / Champagner, sperrt uns auf das Himmelreich, / Champagner, macht uns Menschen göttergleich. / Du Inbegriff der Seligkeit, Fröhlichkeit, Seligkeit! / Schaumgebor’ner Götterwein, / Heut sind wir Dein!“ (*Die Bajadere*, I, 67)

Die Einladung zum Fest ist mit der Aufforderung des unbeschränkten Alkoholkonsums verknüpft. Die Gäste erhalten ein Gefühl der Freiheit und des Überflusses, wodurch die Stimmung erst recht angeheizt wird.

Während des Festes selbst kommen dem Champagner oder Wein die unterschiedlichsten Funktionen zu. Zunächst sorgen die Getränke für eine Ausgelassenheit, die enthemmend wirkt. So versetzt der Alkohol so manche Figur in den Glauben, beim anderen Geschlecht besonders gut anzukommen. Das Fest bietet dabei einen geeigneten Rahmen, Erwartungshaltungen aufzubauen und Grenzen auszuloten. Ganz nach der

²⁵⁹ Klotz: *Bürgerliches Lachtheater*, S. 281.

Devise, „Keck wagt beim Sekt man / Dann seinen Seitensprung!“ (*Die Faschingsfee*, II, 42), wird sogar die Möglichkeit der Untreue nicht ausgeschlossen:

„Heut will ich einmal Schampus trinken, / Dort, wo man lacht und küsst, / Vielleicht wird heut das Glück mir winken, / Wenn's auch verboten ist! / Es gibt ja hunderttausend Schampusflaschen / Und Männer blond und braun. / Man muss doch wissen, / Wie die andern küssen, / Um dem eig'nen zu trau'n!“ (*Ball im Savoy*, I, 31-32)

Unter dem Einfluss des Schaumweins lassen sich moralische Grundsätze leichter über Bord werfen; eine Wirkung, die bewusst ausgenützt wird. In *Wiener Blut* verführt auf diese Weise Graf Zedlau die Probiermamsell Pepi. Er erhebt sein gefülltes Glas und appelliert an ihre Lebenslust:

„Stoß an, stoß an, du Liebchen mein, / Und schlürf mit mir Champagnerwein / Und denk' an die Moral: / Man lebt ja nur einmal! / Stoß an, benütz' den Augenblick / Stoß an, genieß das Erdenglück!“ (*Wiener Blut*, III, 61)

Bei allen Verliebten, sei es lediglich für die Dauer des Festes oder für das ganze Leben, kommt dem Alkohol die Aufgabe eines „Liebeskatalysators“²⁶⁰ zu. Er fördert erotische Hintergedanken und fungiert wie ein Bindeglied zwischen den Paaren, das eine Beziehung erst möglich macht. Ein wichtiges Mittel also, mit Hilfe dessen die Liebenden zueinanderfinden.

Zudem bietet sich die Möglichkeit, sämtliche Sorgen im Alkohol zu ertränken. Darauf verweisen etwa die Hauptfiguren in *Wiener Blut*, wenn sie einstimmig erkennen, „Stoß an! Stoßt an! Trinkt munter fort / Und denkt doch an das weise Wort: / Wer nicht liebt Wein, Weib, Gesang, / Bleibt ein Narr sein Leben lang!“ (*Wiener Blut*, III, 62).

Doch auch die Katerstimmung nach übermäßigem Alkoholkonsum wird in den Operettenhandlungen thematisiert. Im dritten Akt von Johann Strauss' Pizzicato-Operette klagt Kagler, dass der Wein ihn „ganz musidamisch“ gemacht habe (*Wiener Blut*, III, 65) und auch beim Fürst Ypsheim-Gindelbach „dreht sich alles rundumádum“ (*Wiener Blut*, III, 71). Doch der Premierminister von Reuß-Schleiz-Greiz gibt nicht dem Champagner die Schuld, sondern dem Wiener Blut und dem Wiener Walzer. Eine Gleichschaltung des Blutes mit (Rot-)Wein scheint hier mitzuschwingen, wodurch neben dem Tanz auch über den Alkohol ein eindeutiger Wien-Bezug hergestellt wird²⁶¹; der Wein übernimmt hier folglich eine identitätsstiftende Funktion.

²⁶⁰ Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*, S. 236.

²⁶¹ Eine Hommage an den Wiener Wein findet sich insbesondere in Edmund Eyslers *Die gold'ne Meisterin*: „So ein' Wein! So ein' Wein! / Gibt's nur einmal auf der Welt, [...]“ (*Die gold'ne Meisterin*, III, 1). Diese Operette gilt auch als Beispiel für jene Werke, in denen das Weintrinken „als fast religiöser Ritus“ aufgegriffen wird, „der am authentischsten [sic!] in einem der ‚Heurigen‘ vollzogen werden kann.“ (Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*, S. 181).

In Emmerich Kálmáns Operette *Gräfin Mariza* werden die Nachwirkungen des Alkohols ebenfalls offengelegt. Zu Beginn des dritten Aktes, der beim Ausklang des Festes einsetzt, zeigt die Szene den schlafenden Fürst Dragomir Populescu, „in einer Hand eine leere Sektfflasche haltend, auf dem Kopf einen Sektkübel.“ (Regieanmerkung *Gräfin Mariza*, III, 55). Vom Diener Tschekko plötzlich aus dem Schlaf gerissen, muss Populescu bekennen, „Mein Schädli klingt so hohl!“ (*Gräfin Mariza*, III, 55), doch kehrt angesichts der unzähligen leeren Flaschen Champagner seine Erinnerung an die vorangegangene Nacht zurück und verleitet ihn sogar zum Tanzen (vgl. *Gräfin Mariza*, III, 56). Alkohol berauscht somit während des Trinkens die Sinne, verändert aber bei übermäßigem Konsum die Wahrnehmung und schränkt die Reaktionsfähigkeit ein.

Ein Werk, durch dessen Handlung sich der Alkohol und seine Wirkung geradezu paradigmatisch „wie eine Untertitelungsschrift oder wie ein Strichcode, der den Preis einer Ware angibt“²⁶², ziehen, ist Johann Strauss’ *Fledermaus*. Hier sind die wesentlichen Aspekte, wie Alkohol als dramaturgisches Mittel im zeithistorischen Kontext in der Operette eingesetzt werden kann, aufgegriffen und verarbeitet. Immerhin stellt das Werk doch zum ersten Mal Alkohol dar „as a socially acceptable means of coping with anxieties about the future and regrets about the past.“²⁶³

Bereits im ersten Akt stimmt Rosalindes Verehrer Alfred ein Trinklied an, welches das im Rausch verankerte Vergessen zum Thema macht. Die „kalmierende[n], das Gewissen narkotisierte[n] Wirkung des Alkohols“²⁶⁴ verdeutlichen bereits seine Worte, „Flieht auch manche Illusion, die dir einst dein Herz erfreut, gibt der Wein dir Tröstung schon durch Vergessenheit!“ (*Die Fledermaus* (Partitur), I, 135-136).²⁶⁵ Sie entsprechen dem Lebensgefühl jener, die die Folgen der Finanzkrise von 1873 noch spüren. Der daran anschließende Refrain, „Glücklich ist, wer vergißt, was doch nicht zu ändern ist!“ (*Die Fledermaus* (Partitur), I, 138-139) wird schließlich zum Leitsatz für dieses krisen-

²⁶² Jelinek, Elfriede: *Die verfolgte Unschuld. Zur Operette „die Fledermaus“*. In: Beitrag zum Programmheft der Opera Bastille zur Aufführung der *Fledermaus* (14.12.2000-21.1.2001). <http://www.a-em-gmbh.com/ej/ffleder.htm> (Zugriff: 2.9.2014).

²⁶³ Crittenden, Camille: *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*. Cambridge: Univ. Press 2000 (Cambridge studies in opera), S. 135-136.

²⁶⁴ Panagl / Schweiger: *Die Fledermaus*, S. 132. Hinter diesen Zeilen steckt eine Reminiszenz an *Oracolo manual* von Baldasar Gracian, das in einer Bearbeitung von Arthur Schopenhauer beim gehobenen Bildungsbürgertum durchaus bekannt gewesen sein dürfte, wie Moritz Csáky herausarbeitet. (Vgl. Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 48-49).

²⁶⁵ Eine dem Vergessen entgegengesetzte Wirkung des Alkohols beschreibt Rosalinde im dritten Akt: „Champagner hat’s verschuldet, [...], was wir heut’ erduldet, [...]. Doch gab er mir auch Wahrheit und zeigt’ in vollster Klarheit mir meines Gatten Treue und führte ihn zur Reue.“ (*Die Fledermaus* (Partitur), III, 480-482). An dieser Stelle verspricht der Rausch allen voran die Schärfung des Bewusstseins und das Aufdecken verborgener Zusammenhänge. Somit vermag der Konsum von Champagner nicht nur kurzfristig sämtliche Sorgen aus dem Weg zu räumen, sondern verhilft ebenso dazu, die Wahrheit ans Licht zu bringen.

gebeutelte Publikum, das sich nichts sehnlicher als ein momentanes Eintauchen in eine (Fest-)Szenerie wünscht, die ihnen von eigenen, früheren Erfahrungen her nur allzu sehr vertraut ist.²⁶⁶ Alkohol macht somit jegliche Sorgen des Alltags vergessen und sorgt dafür, dass das Leben zumindest im Moment leichter genommen werden kann.

Im zweiten Akt der *Fledermaus* kommt der Gastgeber Prinz Orlofsky ebenfalls auf den Alkohol zu sprechen. Dabei mischt sich seine gönnerhafte Art mit der Neigung zur Zwangsbeglückung:

„Wenn ich mit Andern sitz’ beim Wein, und Flasch’ um Flasche leer; muß jeder mit mir durstig sein, sonst werde grob ich sehr! Und schenke Glas um Glas ich ein, duld’ ich nicht Widerspruch, nicht leiden kann ich’s, wenn sie schrei’n: ‚Ich will nicht, hab genug.‘ Wer mir beim Trinken nicht pariert, sich zieret wie ein Tropf,- dem werfe ich ganz ungeniert die Flasche an den Kopf, [...]!“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 206-209)

Der Konsum von Alkohol im Rahmen eines Festes erscheint hier beinahe als Nötigung, doch mit dem Kehrreim, „’s ist mal bei mir so Sitte,- chacun à son goût!“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 210) löst sich Orlofskys intolerante Art in der stereotypen Charakterzeichnung eines Russen auf.²⁶⁷ Der rücksichtslose Befehl, zu trinken, wird somit als persönliche Marotte abgetan.

Gerhard Scheit wiederum legt Orlofskys Couplet als „Allegorie des Verwertungszwangs des Kapitals, als Vorwegnahme der Freizeitindustrie“²⁶⁸ aus, wo Bedürfnisse durch die Aufforderung, diese zu konsumieren, erst geschaffen werden. Die gewaltsame Dimension in Orlofskys Worten geht seiner Meinung nach über die persönlichen Bedürfnisse eines Einzelnen hinaus und verdeutlicht bereits in den 1870er Jahren die „gesellschaftliche Zwangsneurose des Warenkonsums, die gerne als dionysischer Rausch ausgegeben wird“²⁶⁹, und die beispielhaft für das herannahende 20. Jahrhundert werden soll. Die brachiale Aufforderung zum Trinken steigert in dem Sinne das Verlangen nach Alkohol und verweist auf das Konsumverhalten einer späteren Gesellschaft. Der Rausch wird hier doppeldeutig; zum einen bezieht er sich auf die Wirkung des Alkohols, zum anderen aber auf den Kaufzwang und das daraus erwachsende Bedürfnis, Champagner erst überhaupt genießen zu wollen.

Das fröhliche Souper im Palais des Prinzen Orlofsky und mit ihm der Einsatz des Alkohols erreicht schließlich im zweiten Finale seinen Höhepunkt. „Im Feuerstrom der Re-

²⁶⁶ Vgl. Crittenden: *Johann Strauss and Vienna*, S. 136-137.

²⁶⁷ Vgl. Panagl / Schweiger: *Die Fledermaus*, S. 132.

²⁶⁸ Scheit, Gerhard: *Die Geburt der Operette aus dem Geist der Warenform. Johann Strauss und Eduard Hanslick*. In: Fink, Monika / Pass, Walter (Hg.): *Straussiana 1999. Studien zu Leben, Werk und Wirkung von Johann Strauss (Sohn)*. Internationaler Kongress anl. d. 100. Wiederkehr des Todestages von Johann Strauss (Sohn). Bd. 2. Tutzing: Schneider 2002 (Musik in Theorie, Geschichte und Ästhetik 3), S. 191-206, hier: S. 203.

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 203.

ben“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 274) sind sich die Figuren keiner Schranken mehr bewusst. Unter dem Schutzmantel des Alkohols lässt sich sogar Kritik äußern, etwa wenn Adele singt:

„Dir [dem Champagner] huld’gen die Nationen, [...], bis zu fernsten Zonen, [...], 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, dem König aller Weine! [...] Die Majestät wird anerkannt, anerkannt, rings im Land, jubelnd wird Champagner der Erste sie genannt! [...]“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 274-281)

Indem der Champagner zum Herrscher gekürt wird, zeigt sich einmal mehr die Doppeldeutigkeit der Texte. Ganz den Regeln eines Festes entsprechend, wo innerhalb eines eng gesteckten Rahmens Grenzen überschritten werden dürfen, nützen die Librettisten in den Operetten den Rausch als Möglichkeit „anzugreifen, ohne angreifbar zu sein.“²⁷⁰ Politisch-gesellschaftliche Statements erhalten hier eine ungewöhnliche Aussagekraft und können zugleich als Grenzüberschreitung in der Trunkenheit abgetan werden. So entsteht eine enge „Verbindung von spontaner Aufrichtigkeit (‘in vino veritas’) und vollständiger Unzurechnungsfähigkeit“.²⁷¹

Diese Hymne an den „König aller Weine“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 277) stellt damit die zweite Nummer, nach Alfreds Trinklied im ersten Akt, in dieser Operette dar, die Alkohol als Mittel zur Zufriedenheit durch Vergessen anpreist.²⁷² Sie spiegelt damit deutlich den drastisch anwachsenden Alkoholkonsum in der Habsburgermonarchie Ende des 19. Jahrhunderts.²⁷³ Gerade in wirtschaftlich und politisch unruhigen Zeiten kommt Alkohol die Funktion zu, „die Illusion von Stabilität aufrecht“ zu erhalten, denn obgleich „jeder ahnt, was nach dem Erwachen folgt, macht sein Genuß den Verlust an kritischer Distanz und Selbstkontrolle erklärbar“²⁷⁴, wie Heike Quissek deutlich macht. In *Die Fledermaus* kulminiert der Lobgesang auf den Champagner am Ende des zweiten Aktes in Falkes Aufforderung „Drum lasset uns Alle ein großer Verein / Von Schwestern und von Brüdern sein!“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 289). Alkohol wird hier eindeutig als Bindeglied zwischen den Gesellschaftsschichten eingesetzt. Die Champagner-schwangere Stimmung voller Gemütlichkeit verleitet dazu, sich „das traute ,Du‘“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 293-294) zu schenken und täuscht vorüberge-

²⁷⁰ Stegemann: „Wenn man das Leben...“, S. 102.

²⁷¹ Ebd., S. 102.

²⁷² Vgl. Crittenden: *Johann Strauss and Vienna*, S. 154.

²⁷³ Vgl. Brusatti, Otto / Deutschmann, Wilhelm (Hg.): *FleZiWiCsá & Co. Die Wiener Operette*. Katalog zur 91. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, gemeinsam mit der Wiener Stadt- und Landesbibliothek vom 20.12.1984 bis 10.2.1985. Wien: Eigenverlag d. Museen d. Stadt Wien 1984 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 91), S. 91.

²⁷⁴ Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 25.

hende Einigkeit vor. So fällt es leicht, über Standesgrenzen hinweg, mit einem gemeinsamen Walzer das Fest abzuschließen.

Von dieser Eintracht ist im dritten Akt nicht mehr viel zu spüren, geht doch die Champagnerlaune in eine Katerstimmung über. Ähnlich wie in Emmerich Kálmáns *Gräfin Mariza* zieht sich das Fest aus dem zweiten Akt in den nächsten. In Strauss' Operette geschieht dies musikalisch. Der Gefängnisdirektor Frank kommt direkt von der Einladung beim Prinzen Orlofsky in sein Büro zurück. Ebenso taumelnd, wie redlich darum bemüht, seine Trunkenheit zu verbergen (vgl. Regieanmerkung *Die Fledermaus* (Partitur), III, 393-394), bewegt er sich durch den Raum. Dazu spielt das Orchester Reminiscenzen aus dem zweiten Akt, von denen Oswald Panagl und Fritz Schweiger schreiben:

„[...] eine genialische Komposition, voll von Zitaten, verfremdeten Harmonien und melodischen Bruchstücken, deren verzerrtes Klangbild und ramponierter Zustand die Verfassung des übernächtigen Amtsträgers getreulich widerspiegelt.“²⁷⁵

So klingt das rauschhafte Fest noch in den Gefängnismauern nach, in denen der Alkohol in der Figur des „Frosch“ auch seinen karnevalesken Höhepunkt erfährt. Dieser dauertrunkene Gefängniswärter nimmt lediglich vorweg, worauf die gesamte Operettenhandlung abzielt; sämtliche Verwirrungen und Treulosigkeiten unter die Patronanz von „Seine Majestät de[m] Schwips“²⁷⁶ zu stellen.

Gerade an Johann Strauss' Operette *Die Fledermaus* wird deutlich, dass der ausgiebige Konsum von Wein, Champagner oder sonstigen alkoholischen Getränken auf der Bühne ein Gefühl der Freiheit und des Überflusses impliziert. Die Wirkung auf das Publikum ist dabei von den Librettisten auf das genaueste mit einberechnet. Egal ob es sich um die Zeit nach dem Börsenkrach 1873 handelt, in dessen Umfeld die *Fledermaus* entstanden ist, oder um die 1920er und 1930er Jahre, in denen die Operette immer mehr zu einem prunkvollen Ausstattungsstück wird. Es sind die Krisenzeiten, in denen die Verschwendungssucht auf der Bühne besonders imponiert.²⁷⁷ Indem die Zuschauer sich nostalgisch an eigene, frühere Ballbesuche oder Feste erinnern, bei denen sie selbst eifrig dem Alkohol zusprechen konnten, tauchen sie in die Handlung ein, glücklich, für einen Moment diesen Luxus erneut miterleben zu dürfen.²⁷⁸ Gleich einem Schlagwort aus dem Bereich der Reklame erwecken die Operetten den Eindruck, mit Champagner sei Luxus und Lebenslust verbunden, wobei allein die Nennung des Markennames die

²⁷⁵ Panagl / Schweiger: *Die Fledermaus*, S. 134.

²⁷⁶ Magris: *Der habsburgische Mythos*, S. 203.

²⁷⁷ Vgl. Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*, S. 237.

²⁷⁸ Vgl. Crittenden: *Johann Strauss and Vienna*, S. 137.

Wirkung auf das Publikum potenziert.²⁷⁹ Somit verstärkt der Ruf nach „Heidsik“ oder „Veuve Cliquot“ bei den Zuschauern nicht nur sämtliche Assoziationen, die mit dem Alkohol verbunden sind, sondern auch das Gefühl der Teilhabe an einem Moment des Überflusses.

Für das Fest in der Operette bedeutet der Alkohol eine Möglichkeit der Rauscherfahrung, die die Empfindungen steigert und das Vergessen der alltäglichen Sorgen fördert. Egal ob seine Wirkung Klassengegensätze überwinden lässt oder gesellige Leichtigkeit fördert, stets dient die Trunkenheit als Mittel zur Grenzüberschreitung.²⁸⁰ In diesem Zusammenhang sind sich Fest und Rausch verwandt. Beide Phänomene sind zeitlich begrenzt und ermöglichen innerhalb eines festgesteckten Rahmens, bestehende Ordnungen aufzubrechen und Grenzen auszuloten. Der Alkohol dient somit im Kleinen, wofür das Fest im Ganzen eingesetzt wird: er bewirkt eine gesteigerte Lebensform, um den Alltag leichter zu bewältigen, indem dieser durch den Rausch für kurze Zeit beiseite gerückt wird.

5.4. Die Macht der Tänze

Die Ausbrüche aus dem Alltag, die die Ausnahmesituation eines Festes gestattet, werden durch den Einsatz von Tanz wesentlich erleichtert. Der Tanz, als empfindsame Bewegung des Körpers zu Musik, erweist sich insbesondere in den Festszenen als verbindendes Element. Er ermöglicht eine Vereinigung zwischen den verschiedenen Schichten herzustellen, indem sich die Tanzbegeisterung sowohl bei den Bürgerlichen wie bei den Adeligen in gleichem Maße zeigt. Die Kraft der Tanzmusik macht folglich keinen Halt vor Standesunterschieden. Ebenso fördert der Tanz das Bedürfnis, die moralischen Grenzen zu überschreiten. Die enge Tanzhaltung der Paartänze des 19. und frühen 20. Jahrhunderts trägt wesentlich dazu bei, dem anderen Geschlecht näher zu kommen. Zudem versetzt die mitreißende Musik, die in die Beine fährt, die Figuren äußerlich in Bewegung und treibt damit ebenso ihre inneren Gefühle voran. Oftmals wird sogar tänzerisch ausgedrückt, was die Figuren sprachlich nicht in der Lage sind zu sagen; der Tanz wird so zum emotionalen Kommunikationsmittel. Die Komponisten orientieren sich dabei vielfach an der Tanzmusik ihrer Zeit²⁸¹ oder lassen ihre persönliche Erfahrung als Tanzmusiker oder Militärkapellmeister mit einfließen. Das hat zur Folge, dass

²⁷⁹ Vgl. Frey: „Was sagt ihr zu diesem Erfolg“, S. 146.

²⁸⁰ Vgl. dazu auch: Szabo, Sacha-Roger: *Rausch und Rummel. Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte*. Bielefeld: transcript 2006, S. 210-212.

²⁸¹ Vgl. Fink: *Ballszenen in Operetten*, S. 6.

nicht nur das Repertoire der Tanzhallen und Ballsäle künstlerisch verarbeitet, sondern dieses im Gegenzug durch Operettenschlager bereichert wird.

An dieser Stelle sollen insbesondere der Cancan und der Walzer – beides signifikante Tänze für die französische und deutschsprachige Operette – ausführlich beleuchtet werden, zumal sich die historische Dimension als relevant für ihren Einsatz in den Operetten erweist. Innerhalb der Festszenen nehmen gerade diese Tänze einen wesentlichen Stellenwert ein, da sie das Rauschhafte und Erotische, das sowohl dem Walzer wie dem Cancan zugrunde liegt, in die Handlung mit einbringen. Zusammen mit einem Seitenblick auf andere verarbeitete Modetänze lässt sich so die Entwicklung zur Tanzoperette besser nachvollziehen und bewusst machen, dass die Operette „nicht sosehr durch ihre parodistischen Elemente, durch Tagesanspielungen und aktuelle Glossen, sondern allein durch ihren Walzer, Cancan, Cake-Walk, Tango, Foxtrott und Black-Bottom zum Zeittheater“²⁸² avanciert.

5.4.1. Der Cancan

Der Cancan, wie ihn Offenbach in seinen Operetten einsetzt und in dessen Rausch die Figuren in *Orpheus in der Unterwelt* oder *Pariser Leben* schier aufzugehen scheinen, hat von jeher ein anrühiges Image. Bereits bei Aufkommen dieses Tanzes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind sich Zeitzeugen über den leidenschaftlichen, beinahe dämonischen Kontext dieses Tanzes einig. So berichtet Heinrich Heine aus Paris:

„Wohlan: der Cancan ist ein Tanz, der nie in ordentlicher Gesellschaft getanzt wird, sondern nur auf gemeinen Tanzböden, wo derjenige, der ihn tanzt, oder diejenige, die ihn tanzt, unverzüglich von einem Polizeyagenten ergriffen und zur Thür hinausgeschleppt wird. [...]

Es sind aber nicht bloß die geschlechtlichen Beziehungen, die auf den Pariser Bastringuen der Gegenstand ruchloser Tänze sind. Es will mich manchmal bedünken, als tanze man dort eine Verhöhnung alles dessen, was als das Edelste und Heiligste im Leben gilt, aber durch Schlauköpfe so oft ausgebeutet und durch Einfaltspinsel so oft lächerlich gemacht worden, daß das Volk nicht mehr wie sonst daran glauben kann. [...] Ich wiederhole es, mit einer unsäglichen Trauer erfüllt mich immer der Anblick des tanzen- den Volks an den öffentlichen Vergnügungsorten von Paris; und gar besonders ist dies der Fall in den Carnevalstagen, wo der tolle Mummenschanz die dämonische Lust bis zum Ungeheuerlichen steigert. Fast ein Grauen wandelte mich an, als ich einem jener bunten Nachtfeste beywohnte, die jetzt in der Opéra comique gegeben werden, und wo, nebenbey gesagt, weit prächtiger als auf den Bällen der Großen Oper der taumelnde Spuk sich geberdet. Hier musiziert Beelzebub mit vollem Orchester, und das freche Höllenfeuer der Gasbeleuchtung zerreißt einem die Augen. Hier ist das verlorne Thal, wovon die Amme erzählt; hier tanzen die Unholden wie bey uns in der Walpurgisnacht,

²⁸² Rabenalt, Arthur Maria: *Die Operette ist tot! – Ist die Operette tot?* In: Rabenalt, Arthur Maria: *Operette als Aufgabe. Aufsätze zur Operettenkrise*. o.O.: Heinz Menge-Verlag 1948 S. 11-16, hier: S. 16.

und manche ist darunter, die sehr hübsch und bei aller Verworfenheit jene Grazie, die den verteuflten Französinnen angeboren ist, nicht ganz verläugnen kann.“²⁸³

Es ist die Faszination des Verbotenen, des Frivolen und Sinnlichen, die den „Tanz des toll gewordenen Fleisches“²⁸⁴ zu seinem ungeheuren Erfolg verhilft und ihm gleichzeitig einen schlechten Ruf einbringt. Die übertriebenen Gesten der Tänzer, ihre wilden Improvisationskünste und die Kicks der Beine zusammen mit dem bacchantischen Gehabe²⁸⁵ rühren an den moralischen Gesinnungen der Beobachter:

„Soviel ist ebenfalls gewiß, daß von dem Cancan sich nicht nur die Tugend, sondern auch die Grazie errötend abwendet, und was mich betrifft, so hat er noch mehr mein ästhetisches als mein sittliches Gefühl verletzt.“²⁸⁶

Über den Ursprung des Cancans existieren in der Sekundärliteratur lediglich Spekulationen; so finden sich Aussagen, dass ein gewisser Chicard der Erfinder des Cancans gewesen sei²⁸⁷, neben jenen, dass der Tanz aus Algerien gekommen sei²⁸⁸ oder dass in ihm das „alte Fruchtbarkeitsmotiv des weiblichen Beinhochwurfs“²⁸⁹ stecken soll. Relative Einigkeit herrscht in der Forschung darin, dass der Cancan in seiner Entstehungszeit um 1830 – Tamina Groepper bezeichnet ihn als „kulturelles Phänomen der Julimonarchie“²⁹⁰ – als Tanz des Volkes gilt. Insbesondere das Grand Chaumière im Pariser Bezirk Montparnasse, das hauptsächlich von Studenten aufgesucht wird, die auf der Suche nach einem amourösen Abenteuer sind, gilt in der Forschungsliteratur als Ort, wo der Cancan erstmals getanzt worden sein soll.²⁹¹

Tanzmusikalisch können zum einen die Quadrille des 18. Jahrhunderts, zum anderen der Coudrydanse aus England als Vorstufen des Cancans angesehen werden, beides choreographisch starre Tänze, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts bei der französischen Gesellschaft beliebt waren.²⁹² Aus dem Galopp, der paarweise im Rahmen der Quadrille getanzt wird, entwickelte sich der Cancan als eigenständiger Tanz weiter.²⁹³ Cancan und Galopp weisen den gleichen Zweierrhythmus auf und bieten daher den Tänzern die bes-

²⁸³ Heine, Heinrich: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Bd. 13.1: *Lutezia I: Text. Apparat 1.-10.Artikel*. Hg. v. Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988, S. 157-158.

²⁸⁴ Kalisch, Ludwig: *Wo der Cancan aufhört...* In: Offenbach, Jacques. *Pariser Leben*. Stück in 5 Akten von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. Übers. u. hg. v. Josef Heinzelmänn. Frankfurt am Main: Insel 1982 (insel taschenbuch 543), S. 257-259, hier: 257.

²⁸⁵ Vgl. Price, David: *Cancan!* London: Cygnus Arts / Madison & Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press 1998, S. 24.

²⁸⁶ Kalisch: *Wo der Cancan aufhört...*, S. 257.

²⁸⁷ Sachs, Curt: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. 3. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1933. Hildesheim: Olms 1992, S. 296.

²⁸⁸ Kracauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, S. 39.

²⁸⁹ Sachs: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, S. 296.

²⁹⁰ Groepper: *Aspekte der Offenbachade*, S. 70.

²⁹¹ Vgl. Price: *Cancan!*, S. 24.

²⁹² Vgl. Klügl: *Erfolgsnummern*, S. 123.

²⁹³ Vgl. Price: *Cancan!*, S. 24.

te Möglichkeit, sich abzureagieren und sämtliche Hemmungen fallen zu lassen.²⁹⁴ Auf diese dem Cancan immanente Möglichkeit, die innersten Gefühle auszuleben und damit gegen herrschende Machtstrukturen aufzubegehren, verweist Siegfried Kracauer:

„Revolutionäre Romantiker verspotteten dadurch, daß sie ihn tanzten, den Trug der gesellschaftlichen Konventionen und die dynastischen Absichten Louis-Philippes, für den sie auf den Barrikaden gekämpft hatten; und indem legitimistische Aristokratensöhne bei Musard ihre Glieder verrenkten, veranschaulichten sie drastisch, wie sehr sie die Hofbälle und die dort anwesenden Bankiers verachteten. [...] Der Cancan, dem ihre gestaute Leidenschaft zufließt, erhielt durch sie eine stark polemische Funktion. Sie stellten in ihm die Ironie, mit der sie die Welt und sich selber zur Kenntnis nahmen, und holten die ganze Respektlosigkeit aus ihm heraus, die das »Milieu« in ihn hineingelegt hatte.“²⁹⁵

Bemerkenswert im Vergleich zu anderen Tänzen ist, dass der Cancan nicht mehr paarweise getanzt wird; viel eher „scheinen die Agierenden in autistischen Verrenkungen mehr mit sich selbst beschäftigt als mit ihrem Gegenüber.“²⁹⁶ Diese zappelnden Bewegungen betont schon der Zeitzeuge Karl Gutzkow in einem seiner Briefe aus Paris:

„Um über den Cancan die Wahrheit zu sagen, so ist dieser Tanz weniger freie Erfindung, als traurige Nothwendigkeit. Ich glaube nämlich, daß Derjenige, der ihn zuerst getanzt hat, an einer Krankheit des Rückenmarks litt. Ich glaube, daß der Cancan aus Übersättigung und Unvermögen entstanden ist. [...] Es ist ein Tanz nicht vor der Liebe, sondern nach ihr. Auch nicht eine Figur des Cancans ist die Folge der herausfordernden Kraft; jede ist die Folge der entnervten Abspannung. Der beste Cancantänzer ist satt, satt bis zum Ekel. Er ironisiert die Liebe, er persifliert sie. Dies Zappeln der Arme, dies Zucken des Oberkörpers, dieses Schlenkern der Glieder, diese Nachahmung aller jener Bewegungen, die die Folge der Rückenmarksdarre sind, hat als Karikatur allerdings etwas sehr Lächerliches, als Volkstanz aber, als Ausdruck der Liebe ist dieser Tanz gemein und unpoetisch. [...] Der Cancan ist häßlich. Er ist der Tanz der Jugend mit weißem Haar.“²⁹⁷

In Gutzkows wenn auch ablehnender Aussage stecken wesentliche Merkmale des Cancans. Neben der Betonung des Volkscharakters und dem Chaos der wilden Raserei, spricht der Autor das seltsame Gebaren der werbenden Tänzer ebenso an wie die parodistische Grundtendenz dieses Tanzes, und legt damit ein beeindruckendes Zeugnis für dessen zwiespältige Wirkung ab, die sich in begeisterter Aufnahme oder ablehnender Haltung äußert.

Den strengen Maßnahmen der Exekutive zum Trotz erfreut sich der Cancan zunehmender Beliebtheit und löst sich schon bald aus seinem ursprünglichen studentischen Milieu am Rande der Stadt. War das Volk noch ausschlaggebend für das Aufkommen und rasche Umsichgreifen der Tanzwut, so sind es im Zweiten Kaiserreich Aristokratie und

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 108.

²⁹⁵ Kracauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, S. 45.

²⁹⁶ Klügl: *Erfolgsnummern*, S. 121.

²⁹⁷ Gutzkow, Karl: 21. Brief. Paris, 10.4.1842. In: Gutzkow, Karl: *Gesammelte Werke Bd. 12: Briefe aus Paris 1842. Pariser Eindrücke 1846. Vollst. umgearb. Ausg.* Frankfurt am Main: Rütten 1846, S. 202-217, hier: S. 205-206. <http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ165214206> (Zugriff: 2.9.2014).

Bourgeoisie, die sich von der Musik mitreißen lassen.²⁹⁸ Bereits 1842 zeichnet sich der Cancan dann als Bestandteil der Pariser Opernbälle ab, bevor er auch in Bühnenwerke integriert wird.²⁹⁹

Für den unmittelbaren Erfolg und die Verbreitung des Cancans in der Oberschicht wird der selbst ernannte „Comte“ Charles de la Battut verantwortlich gemacht. Im Jahr 1832 präsentiert er den Tanz im Theater Variété den feiernden Anwesenden und animiert sie zum Mittanzen, bis die Polizei einschreitet.³⁰⁰ In zahlreichen Etablissements, wie etwa Bal-Bullier oder Bal-Mabille, entwickeln Männer den Tanz weiter. Zu den eigentlichen Stars avancieren allerdings schon bald die Frauen³⁰¹, die unter Namen wie Pavillon, La Reine Pomaré und Rigolboche erfolgreich werden. Sie alle weisen eigene Tanzstile auf³⁰², die die Vielseitigkeit des Cancans sichtbar machen.

Neben dem anrühenden Image dürfte die bereits erwähnte Unordnung am Tanzparkett mitunter ein Grund sein, dass der Cancan lange Zeit nicht als solcher ausgewiesen wird.³⁰³ Dabei gilt es zu bedenken, dass der Cancan zwar ein Tanz ist, der performativ aufgeführt wird, nicht aber als musikalische Form existiert, sondern in der Regel auf einen Galopp getanzt wird. Im Fall des Cancans gibt es demnach keine Übereinstimmung zwischen dem Tanz als Tanz und dem Tanz als musikalischer Form – wie dies etwa beim Walzer der Fall ist –, wodurch es schwierig wird, einen Cancan im Gesamtgefüge einer Operette auszumachen.³⁰⁴ Selbst der „Spezialist von Rauschmusik“³⁰⁵, Jacques Offenbach, bezeichnet seine berühmten Cancans nicht als solche.³⁰⁶ Ihm ist es allerdings zu verdanken, dass der Tanz gesellschaftsfähig wird und jene Bühnenpräsenz gewinnt, die durch das Milieu des Cabarets weiter verbreitet wird.³⁰⁷ Es ist die sorglose Atmosphäre der Opernbälle unter der Regierungszeit Napoleons III, die Jacques Offenbach auf kunstvolle Weise verarbeitet.³⁰⁸ Für die gesellschaftlichen Vorlieben seiner Zeit empfänglich, mischt er die allgemeine Frivolität des Zweiten Kaiserreichs mit der Ausgelassenheit der Feste, die einen wichtigen Bestandteil der Handlungen bilden, und

²⁹⁸ Vgl. Groepper: *Aspekte der Offenbachade*, S. 70.

²⁹⁹ Vgl. Klügl: *Erfolgsnummern*, S. 128-129.

³⁰⁰ Vgl. Price: *Cancan!*, S. 28.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 30-31.

³⁰² Vgl. ebd., S. 109.

³⁰³ Vgl. Klügl: *Erfolgsnummern*, S. 124.

³⁰⁴ An dieser Stelle möchte ich mich bei Frau Prof. Dr. Marion Linhardt bedanken, die mir meine Fragen im Bereich der Tanzwissenschaft umgehend beantwortet hat.

³⁰⁵ Kracauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, S. 260.

³⁰⁶ Vgl. Price: *Cancan!*, S. 110.

³⁰⁷ Vgl. Klügl: *Erfolgsnummern*, S. 121 und 125.

³⁰⁸ Vgl. Price: *Cancan!*, S. 44.

setzt dem Cancan ein musikalisches Denkmal. Jacques Offenbach trägt so wesentlich zum Erfolg und zur Verbreitung dieses Tanzes bei.

In seinem 1858 herausgebrachten Zweiakter *Orpheus in der Unterwelt* spielt der Komponist mit der erotischen Dimension und Ausgelassenheit des Cancans. Bei einem Fest in der Unterwelt zu Ehren Jupiters wird zuerst ein Menuett gegeben, das sich blitzartig in einen Höllengalopp verwandelt und die infernalische Stimmung zum Kochen bringt:

„Ce bal est original, / D’un galop infernal, / Donnons tous le signal, / Vive le galop infernal!“

„Dieser Ball ist einmalig, / Zum Höllengalopp / laßt uns alle das Signal geben, / es lebe der Höllengalopp!“ (*Orpheus in der Unterwelt*, II, 55)

Dieser wilde, leidenschaftliche Cancan, auch hier als Galopp bezeichnet, steht im deutlichen Gegensatz zum steifen Menuett, das nach klar festgelegten Figuren getanzt wird.³⁰⁹ Darin spiegeln sich nicht nur aufweichende gesellschaftliche Konventionen und die übertriebene Sinnesfreude des Zweiten Kaiserreichs wider, sondern auch die tanzgeschichtliche Weiterentwicklung hin zu einem individuellen Tanzstil.

Der Höllengalopp aus Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* ist allgemein bekannt und gilt als der Cancan schlechthin. Von den ersten Takten an, drückt die Musik ungeheuerliche Strapaze aus:

„After the opening bars, there is apparently no opportunity for performers to pause for breath, the tempo is unremitting and the thrills are kept at fever pitch by the dynamics and phrasing.“³¹⁰

Auch Michael Klügl verweist auf die Atemlosigkeit, die der federnde Rhythmus der Cancanmusik im Allgemeinen auslöst, weshalb diese Tänze nur von kurzer Dauer sein können, denn über „längeren Zeitraum hinweg läßt sich kein Tanz cancannisieren. Dazu ist der Cancan zu erschöpfend und atemlos.“³¹¹

Doch gerade in diesem immanenten Tanzmoment der Cancanmusik findet sich „die Gestaltwerdung der Lust, die in den Füßen nistet“³¹². Sie liegt im Zweivierteltakt begründet, der den Wechsel von gesteigerter Energie und ihrer Entladung möglich macht: „die Eins ist betont, die Zwei unbetont; auf dem zweiten Zählwert staut sich motorische Energie, auf dem ersten entlädt sie sich.“³¹³

Offenbach gelingt es folglich, mittels seiner Musik die allgemeine soziale Anspannung in die Beine auszulagern, die sich schließlich im Tanzen Luft verschafft. Dass revoluti-

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 110.

³¹⁰ Ebd., S. 111.

³¹¹ Klügl: *Erfolgsnummern*, S. 130.

³¹² Stuppner: *Technik und Ambivalenz musikalischer Lusterzeugung*, S. 54.

³¹³ Ebd., S. 54.

onäres Potenzial im Cancan aus *Orpheus in der Unterwelt* steckt, kann nicht geleugnet werden, da gerade das die Essenz des Tanzes darstellt:

„Es ist der Cancan aus den Zeiten nach der Revolution von 1830, der im »Orpheus«-Galopp seine Auferstehung feiert; der alte Cancan, in dem sich die ungebrochenen Leidenschaften des Volks mit der Unruhe der aristokratischen und bürgerlichen Frondeure vermengten. Und der Höllengalopp kann seine Abkunft nicht verleugnen. Denn obwohl er durch die Gestaltung des Rauschs den Zielen der kaiserlichen Politik dient und die Wünsche der Gesellschaft befriedigt, fügt er doch dem Rausch Ingredienzien bei, die bedrohliche Wirkungen erzeugen. Er übersteigert ihn ins Dionysische und peitscht derart zu Orgien auf, die mit Selbstzerstörung enden müssen. Rückt die Marseillaise im »Orpheus« der Diktatur direkt auf den Leib, so greift dieser Höllengalopp das Regime indirekt an. Indem er die von der Devise: Freut Euch! gepackten Massen ins Bacchanal hineinjagt, tilgt er den letzten Rest der Besinnung und treibt auf dämonische Weise der Katastrophe entgegen.“³¹⁴

Der Cancan wird hier von Siegfried Kracauer mit seiner vollen Wirkungskraft beschrieben. Zum einen verschafft der Tanz Berauschung und fördert die Ekstase und Ausgelassenheit, nicht nur der Figuren. Zum anderen wird mit seiner Hilfe die aufkommende Kritik am Staatssystem verarbeitet und im selben Moment abgebaut. Der Cancan erhält damit eine Ambivalenz, die seinen Reiz steigert.

Neben dem bekannten Höllengalopp im zweiten Finale von *Orpheus in der Unterwelt* verarbeitet Jacques Offenbach den Cancan auch acht Jahre später in *Pariser Leben*, wo der Tanz nicht mehr in einem antiken Ambiente eingebettet ist, sondern in eine zeitgenössische Handlung, die den Paris-Aufenthalt eines schwedischen Barons mit seiner Gattin zum Inhalt hat.³¹⁵

Am ersten Schauplatz, dem Gare de l'Ouest, kommt zunächst der Rausch zum Ausdruck, der bezeichnend für Offenbachs Musik geworden ist. Die am Bahnhof ankommenden Besucher ergeben sich sofort dem Sog der Stadt, die alle Wünsche zu erfüllen scheint (vgl. *Pariser Leben*, I, 17). Die Sucht nach Vergnügen vermischt sich dabei mit der Faszination, die von den Maschinen ausgeht, sodass diese Musik das Tempo des 19. Jahrhunderts repräsentiert und zugleich „dem anbrechenden Maschinenzeitalter“³¹⁶ gebührend Rechnung trägt. Eindringlich wird hier Rausch mit (technischer) Beschleunigung und Sinnesfreuden verknüpft und so dem aktuellen Fortschritt angepasst. In diesem Sinne greift Offenbach auch auf die Ursprünge des Theaters zurück, wo die Diony-

³¹⁴ Kracauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, S. 182.

³¹⁵ Anscheinend erhielt der Komponist die Anregung zum Hauptteil dieser Offenbachade beim Besuch einer Darbietung der berühmten Cancan-Interpreten Rigolboche, die eigentlich Marguerite Badel hieß (vgl. Mariel, Pierre: *Cancan einst*. In: Mariel, Pierre / Trocher, Jean: *Paris Cancan*. Übers. v. Waldemar Sonntag und Sabine Weller. Bonn: Verlag d. Europäischen Bücherei H. M. Hironimi 1959, S. 7-68, hier: S. 39).

³¹⁶ Groepper: *Aspekte der Offenbachade*, S. 70.

sien die Möglichkeit boten, im festlichen Rausch Unbekanntes auszuleben und festgelegte Grenzen spielerisch zu überschreiten.

Noch deutlicher kommt das dionysische Moment in einer der Festszenen in *Pariser Leben* zum Tragen. Bobinet gibt als Admiral Walter im Hause Quimper-Karadec für den Baron von Gondremarck die „exakte Kopie einer Soiree der großen Gesellschaft“ (*Pariser Leben*, III, 43). Eingeladen werden sämtliche Dienerinnen und Diener, die sich im Gewand ihrer Herrschaften als Gäste des so genannten Hotels ausgeben, um mit dem Baron zusammen zu feiern. Dank Alkohol wird die Stimmung immer ausgelassener, bis „[t]he fun and excitement of the party reaches its climax in a cancan which almost achieves the flair and finesse of the *galop infernal*.“³¹⁷ Über ein einträchtig gesungenes „Tout tourne, tout danse, / Et voilà déjà, / Que ma tête s'en va!“ // „Alles dreht sich, alles tanzt, / und schon, / macht sich mein Kopf davon!“ (*Pariser Leben*, III, 62), stimmen alle zusammen in den Final-Chor ein:

„Feu partout! / Lâchez tout! / Qu'on s'élance, / Que l'on danse! / Feu partout! / Lâchez tout! / Feu partout!“

„Feuer überall! / Laßt alles los! / Mit viel Schwung, / auf zum Tanz! / Feuer überall! / Laßt alles los! / Feuer überall!“ (*Pariser Leben*, III, 64)

Offenbachs Musik klingt an dieser Stelle wie eine Vertonung der Memoiren jener Tänzerin namens Rigolboche, die ihn zu diesem Werk inspiriert haben soll:

„»Wenn ich tanze, erlebe ich so etwas wie einen Tobsuchtsanfall und vergesse alles um mich her ... Die Musik verdichtet sich in meiner Brust und steigt mir zu Kopfe, wie Champagner. Wenn die letzte Note des Nachspiels erklingt, bin ich betrunken. Dann befällt mich eine Wut, die mit nichts verglichen werden kann. Meinen Armen wird schwindlig, meine Beine sind wie von Sinnen. Mir ist, als wirble alles um mich herum, die Dekoration, die ganze Einrichtung und die Beleuchtung ...«“³¹⁸

Im Gegensatz zu *Orpheus in der Unterwelt*, wo der Cancan von den obersten Göttern getanzt wird, hebt der Rausch in *Pariser Leben* die Standesgrenzen auf.³¹⁹ Die Musik reißt alle mit, egal ob es sich dabei um Bedienstete oder den Grafen handelt. An dieser Stelle wird deutlich, wie sehr der Tanz mit dem Fest in Zusammenhang steht. Dem Fest wohnt die Eigenschaft inne, für kurze Zeit die alltäglichen Regeln außer Kraft zu setzen und damit eine Durchmischung der Stände zu ermöglichen. Der Cancan fördert diese Funktion, indem das gemeinsame Tanzen herrschende Klassenschränken durchbricht und über den Einsatz von Musik eine zusätzliche Berausung bereithält. Jacques Offenbach gelingt es folglich nicht nur die bacchantischen Auswirkungen der zeitgenössi-

³¹⁷ Price: *Cancan!*, S. 114.

³¹⁸ Zit. nach Mariel: *Cancan einst*, S. 41-42. Es wird allgemein angezweifelt, dass die Memoiren tatsächlich von Rigolboche stammen. Vgl. Price: *Cancan!*, S. 35 und Klügl: *Erfolgsnummern*, S. 131.

³¹⁹ Vgl. Groepper: *Aspekte der Offenbachiade*, S. 73.

schen Tanzmusik aufzuzeigen und gezielt einzusetzen, sondern gleichzeitig den vom Cancan ausgehenden Rausch durch seine Melodien entscheidend mitzuprägen.³²⁰ Das Ekstatische seiner Musik überträgt sich von der Bühne aus auf das Publikum und fördert auch dort die Entladung sämtlicher aufgestauter Energien. Damit wird der Cancan zum Ausdruck seiner Entstehungszeit und wirkt gleichzeitig auf den Zeitgeist zurück.

Als Beispiel für eine weitere Verwendung des Cancans innerhalb der Gattung Operette sei an dieser Stelle auf das Grisetten-Lied im dritten Akt von Franz Lehárs *Die lustige Witwe* verwiesen. Der Tanz wird dramaturgisch eingesetzt, um die glitzernde Atmosphäre des Maxims wiederzugeben, das Hanna eigens für Danilo nachbauen lässt. Die Frau des pontevedrinischen Gesandten, Valencienne, wird dabei eine Szene lang zu einer Grisette und schwärmt, gemeinsam mit Lolo, Dodo, Jou-Jou, Frou-Frou, Clo-Clo und Margot, vom Leben als Kokotte (vgl. *Die lustige Witwe*, III, 100). Diese forsch Koketterie entspricht nicht mehr der frechen Verführung eines Offenbachs, vielmehr drückt sich der extravagante Zeitgeist der Belle Époque in diesem Cancan aus, der weniger zum Mittanzen einlädt, sondern eher das Spiel mit den Reizen musikalisch umsetzt.³²¹ Während Offenbach also noch im Cancan die allgemeine Tanzlust auf die Spitze treibt, rückt Franz Lehár die erotische Dimension dieses Tanzes in den Mittelpunkt und verleiht dem Cancan dadurch neue Ausdruckskraft. Steht bei dem deutsch-französischen Komponisten das Anarchische des Tanzes im Vordergrund und mit ihm das revolutionäre Potenzial seines Ursprungs, so findet sich Franz Lehár eher eine versteckte Frivolität, die die sinnliche Verführungskraft des Tanzes nur mehr anklingen lässt, aber nicht mehr offen auf der Bühne ausstellt.

5.4.2. Der Walzer

Das subversive Potenzial und die sinnliche Komponente durch die Berausung im Tanz lassen sich ebenfalls im Walzer wiederfinden. Zusammen mit der Möglichkeit, mittels des Tanzes, Standesunterschiede zu überwinden, dringen diese Funktionen in die Festszenen der Operetten ein und werden gezielt genutzt, um Grenzüberschreitungen zu begünstigen. Aus diesem Grund soll auf die historische Entwicklung des Walzers näher

³²⁰ Vgl. ebd., S. 71.

³²¹ Vgl. Price: *Cancan!*, S. 125-126. Nicht vergessen werden darf dabei, dass sich auch der Cancan selbst verändert hat. Ende des 19. Jahrhunderts wird er im Umfeld des Moulin-Rouges zu einem Schautanz samt akrobatischen Elementen, der zusehends von Berufstänzerinnen gezeigt wird. (Vgl. Klügl: *Erfolgsnummern*, S. 132).

eingegangen werden, um in der Folge auch die Bedeutung dieses Tanzes für die Operettenfeste herausarbeiten zu können.

Im Gegensatz zum Cancan reicht die Entstehung des Walzers weiter zurück, wobei auch beim „König unter den Tänzen“³²² ungeklärt bleibt, wo die genaue Herkunft des Tanzes zu finden ist. Einflüsse aus Frankreich, Spanien und Italien sind nicht auszuschließen, doch am ehesten wird in der Forschung als Ursprung der Ländler genannt, der sich zum Deutschen Tanz weiterentwickelt.³²³ Dieser tanzhistorische Überbegriff schließt den frühen Walzer mit ein. Dabei verweist die Bezeichnung Deutscher Tanz ebenso auf die in Süddeutschland und Österreich übliche Art zu tanzen, im Speziellen auf die kreisförmige Aufstellung der Paare, wie sie die Gleichsetzung von „deutsch“ mit „gewöhnlich“ mit einbezieht, die der Abstammung des Tanzes aus dem ländlichen, unteren Milieu verschuldet ist.³²⁴ Etymologisch geht der Begriff Walzer auf das mittelhochdeutsche Wort „walzen“ zurück, welches neben der Bedeutung „auf der Wanderschaft sein“ auch das „walzertanzen“ beinhaltet.³²⁵

Tanzgeschichtlich setzt sich die Frühform des Walzers, der wildere Deutsche Tanz, vom strengen, höfischen Menuett ab. Eine bühnengerechte Konfrontation der beiden Tänze findet sich im ersten Finale von Mozarts *Don Giovanni*, wo der Deutsche Tanz das bäuerliche Milieu repräsentiert, während der Adelsstand ein Menuett tanzt (vgl. Don Giovanni, I, 197f.).³²⁶ Der derbe Charakter des frühen Walzers wird hier noch betont und vom gezierten Tanzstil des Menuetts abgehoben. Gesellschaftsfähig wird der Walzer erst mit seiner Bühnenmusikalischen Verwendung in *Cosa rara*, einer Oper von Vicente Martín y Soler.³²⁷ Diese Oper gilt in der Forschung als erstes Bühnenwerk, das einen Walzer einbezieht. Allerdings findet sich bereits um 1750 ein Walzer in eine szenische

³²² Pohanka, Reinhard: „Alles Walzer“. 200 Jahre Wiener Ballkultur. In: „Alles Walzer“. 200 Jahre Wiener Ballkultur. Eine Ausstellung des Marchfelder Schlösservereins in Zusammenarbeit mit dem Historischen Museum der Stadt Wien. SchlossHof im Marchfeld, 27.3.-1.11.1999. Schloßhof: Marchfelder Schlösserverein 1999, S. 9-30, hier: S. 10.

³²³ Vgl. ebd., S. 10.

³²⁴ Vgl. Witzmann, Reingard: *Wiener Walzer und Wiener Ballkultur*. In: Erben, Tino (Hg.): *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815-1848*. Katalog zur Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien vom 17.12.1987 bis 12.6.1988. Wien: Eigenverlag d. Museen d. Stadt Wien 1988 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 109), S. 130-137, hier: S. 131. Dieser Aufsatz stellt eine überarbeitete und erweiterte Version jenes Aufsatzes dar, den die Autorin bereits 1979 unter dem Titel *Fasching in Wien* herausgebracht hat. (Vgl. Witzmann, Reingard: *Fasching in Wien*. In: Witzmann, Reingard: *Fasching in Wien. Der Wiener Walzer 1750 – 1850*. 58. Katalog zur 58. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien vom 14.12.1978 bis 25.2.1979. Wien: Historisches Museum der Stadt Wien 1979 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 58), S. 5-9).

³²⁵ Vgl. Mendelsohn, Ignaz: *Zur Entwicklung des Walzers*. In: *Studien zur Musikwissenschaft* 13 (1926), S. 57-87, hier: S. 57.

³²⁶ Vgl. Witzmann: *Wiener Walzer und Wiener Ballkultur*, S. 131.

³²⁷ Vgl. Roschitz: *Vom Mythos des Walzertanzens*, S. 14.

Handlung integriert und zwar in einem Stück des Stegreifkomödianten Josef Kurz, genannt Bernadon, das laut Ignaz Mendelssohn „für die Entwicklung des Singspiels und späterhin der Operette von größter Wichtigkeit war.“³²⁸ In dem etwas später entstandenen Stück *Der auf's neue begeisterte und belebte Bernadon* von Josef Kurz erklingt in einer Tanzszene ebenfalls ein Walzer, worauf sogar der Liedtext verweist: „»Bald singen, bald springen, bald saufen, bald ranzen, bald spielen, bald tanzen, bald walzen umadum.«“.³²⁹ Im Gegensatz zu *Cosa rara* wird der Walzer hier in die Wiener Volkstheatertradition zwar integriert, aber noch mit dem unteren Milieu verbunden, dem auch der Tanz entstammt, während Vicente Martín y Soler den Walzer durch die Aufnahme in die Gattung der Oper einen höheren Stellenwert zukommen lässt.

Die Entwicklung der Tanzgestalt und Musik vom ursprünglichen Deutschen Tanz über den Langaus bis hin zum Wiener Walzer ist bereits eingehend erforscht.³³⁰ Demnach sei an dieser Stelle nur ein kurzer Überblick gegeben. In der ursprünglichen Form des Deutschen Tanzes bilden die bürgerlichen wie adeligen Paare mehrere Tanzkreise; choreographisch ist ein gesprungener Schritt vorgesehen. Beim Langaus kommt es zur Auflösung dieser strengen Anordnung. Individuell bewegt sich jedes einzelne Paar mit großen gesprungenen Geh- und Drehschritten quer über das Parkett, so dass sich als Raumform ein länglicher Kreis ergibt. Die Tanzpaare brauchen plötzlich keine Rücksicht mehr aufeinander zu nehmen, sondern können sich frei im Raum bewegen. Daraus entwickelt sich schließlich der Walzer, bei dem jedes Paar seinen eigenen Kreis auf der Tanzfläche zieht.³³¹

Die Möglichkeit der Individualität und das rasante Tempo, in dem der Walzer getanzt wird, kommen insbesondere der Tanzlust der Wienerinnen und Wiener entgegen. Für die StadtbewohnerInnen stellt der Walzer einen Freiraum dar, „wo sie im Kräftefeld zwischen Ausgelassenheit und Entrückung aus dem Alltagsbereich in die Sphäre des Spiels wechseln können.“³³² Trotz oder gerade aufgrund der höchsten körperlichen Anstrengung, die nötig war, die Drehbewegung mitsamt dem gesprungenen Schritt in Perfektion auszuüben, „trat eine Verselbständigung des Körpers ein, die – psychologisch gesehen – immer mit einem gewissen Maß an ‚Ich-Aufgabe‘ verbunden ist und somit

³²⁸ Mendelssohn: *Zur Entwicklung des Walzers*, S. 57.

³²⁹ Zit. nach: Klügl: *Erfolgsnummern*, S. 50.

³³⁰ Vgl. Witzmann, Reingard: *Der Ländler in Wien. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Walzers bis in die Zeit des Wiener Kongresses*. Wien: Arbeitsstelle für den Volkskundeatlas in Österreich 1976 (Veröffentlichungen der Kommission für den Volkskundeatlas in Österreich / Österreichische Akademie der Wissenschaften 4), S. 46-81. Vgl. ebenso: Mendelssohn: *Zur Entwicklung des Walzers*, S. 57-87.

³³¹ Vgl. ebd., S. 77 und S. 132-133.

³³² Witzmann: *Wiener Walzer und Wiener Ballkultur*, S. 132.

auch den Einstig in einen Trancezustand bietet. Der rauschhafte Effekt des Walzertanzens blieb nicht aus.“³³³

Ähnlich dem Cancan findet der Walzer als „Inbegriff sinnlicher Tollheit“³³⁴ nicht nur Zuspruch. Immerhin kommen zur engen Körperhaltung und freien Formation am Tanzparkett, die durch anstrengende, rasante Tanzweise verschuldeten Herzinfarkte und Atemwegserkrankungen bei Tänzerinnen hinzu.³³⁵ Mehrfach wird der Langaus verboten³³⁶, nicht zuletzt ob des gesellschaftskritischen Potenzials, das in diesem Tanz steckt, denn beim Walzertanzen verschwimmen zusehends die Standesunterschiede, die tänzerischen Fähigkeiten stehen im Vordergrund.³³⁷ Zugleich zeichnet sich ab, wie ein Tanz für kurze Zeit Ausbruch aus bestehenden Systemen ermöglicht und revolutionäres Potenzial abzubauen vermag:

„In jener Zeitenwende um 1800 war der Walzer als Gesellschaftstanz keine Flucht vor der Wirklichkeit, sondern als deren Umwertung und Neuordnung von therapeutischem Nutzen: Er belebte, gab wieder Kraft zur Entwicklung einer neuen Spiritualität. Die Stilisierung der Drehung entschärfte die explosive Kraft. Die alte feudale Gesellschaftsordnung und das früher bestehende Gleichgewicht wurde aufgelöst, eine neue Ordnung vorbereitet. Der Tanz schuf die Verbindung.“³³⁸

Die sozialen Einschränkungen im Alltag können im Tanz völlig vergessen werden und lassen sich folglich leichter ertragen. Auf diese Weise beseitigt der Tanz aufrührerische Tendenzen und löst aufkeimende Kritik in Bewegung auf.

Im Biedermeier entwickelt sich der wirbelnde Langaus schließlich zu einem Schweben und Gleiten.³³⁹ Die rhythmische Verschiebung von einem Dreiachtel- zu einem Dreivierteltakt bewirkt diesen Übergang zu einem graziösen, schwerelos anmutenden Tanz.³⁴⁰ Die Musik dazu liefern Josef Lanner und Johann Strauss Vater, deren Kompositionen den Wienbezug dieses Tanzes fördern. Schon viele Musiker vor ihnen huldigten den neuen Tanz in ihren Werken, man denke neben dem bereits zuvor erwähnten Wolfgang Amadeus Mozart, auch an Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert oder Carl Maria von Weber.³⁴¹ Doch erst unter Josef Lanner und Johann Strauss Vater kommt es zur Erweiterung der musikalischen Walzerform und Einbezug

³³³ Ebd., S. 130.

³³⁴ Hanson, Alice M.: *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier*. Übers. v. Lynne L. Heller. Wien: Böhlau 1987 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 15), S. 189.

³³⁵ Vgl. ebd., S. 190.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 192.

³³⁷ Vgl. Witzmann: *Wiener Walzer und Wiener Ballkultur*, S. 133.

³³⁸ Ebd., S. 136.

³³⁹ Vgl. ebd., S. 137.

³⁴⁰ Vgl. Klügl: *Erfolgsnummern*, S. 56.

³⁴¹ Eine eingehende Besprechung der musikalischen Entwicklung sowohl des Tanz- als auch Kunstwalzers findet sich bei Mendelsohn: *Zur Entwicklung des Walzers*, bes. S. 63-85.

eines klassischen Orchesters.³⁴² Beide ebnen damit Johann Strauss Sohn den Weg, der schließlich mit berühmten Werken wie *An der schönen blauen Donau*, *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Wiener Blut* zu einer Kommerzialisierung des Walzers beiträgt und große Erfolge in den Tanzstätten wie Dianabad oder Sophienbadsaal feiert.

Die unglaubliche Kraft, die in Johann Strauss' Kompositionen liegt, findet auch Eingang in seine Bühnenwerke. Carl Dahlhaus spricht dem Musiker zwar im Vergleich zu Offenbach das „orgiastische Moment“ ab und bekrittelt den fehlenden „Eindruck einer sich überstürzenden, gleichsam besinnungslosen Musik“³⁴³, doch drückt sich gerade in seinen Werken die allgemeine Tanzbegeisterung am deutlichsten aus. Als komponierender Tanzmusiker ist es nur zu verständlich, dass seine Operetten „buchstäblich aus dem Tanz geboren“³⁴⁴ scheinen und beispielhaft für das vergnügungssüchtige Wien des 19. Jahrhunderts werden. Nicht ohne Grund wettet Karl Kraus noch mehr als ein halbes Jahrhundert später, dass Johann Strauss' „Tonmeisterung einer entgeistigten Welt die Bühne nur als Tanzlokal erkennen ließ.“³⁴⁵

Allein der Schauplatz des Festes in seinem Hauptwerk *Die Fledermaus* bezieht sich auf die „Hausbälle der Ringstraßenzeit, als die begüterten Bürger in ihren neuen Ringstraßenpalais erstmals über genügend Platz verfügten und sich auch Bälle leisten konnten.“³⁴⁶ Die Tanzsituation in der herrschaftlichen Villa des Prinzen Orlofsky entspricht somit der Zeit und ermöglicht es, gegenwärtige Tanzmusik mit einzubinden. Das Publikum wird an die eigene Teilnahme an Feierlichkeiten erinnert und folglich mitgerissen von den unterschiedlichen Tanzweisen von Polka bis Quadrille. „[H]eimatliches Wohlbehagen und genüßliche Selbstgefälligkeit“³⁴⁷ vermittelt aber insbesondere der Wiener Walzer. In der *Fledermaus* ist dies eindrucksvoll erkennbar am berühmten „Du und Du“-Walzer im Finale des zweiten Aktes, zu dessen Klängen sich die unterschiedlichsten Paarkonstellationen ergeben. Schlussendlich stimmen alle Festbeteiligten ein in einen „Walzer, Zeit und Raum vorübergehend vergessen machende[n] Walzerklang“³⁴⁸. Die Drehbewegungen des Tanzes ergeben einen Sog, in den das Publikum und die Bühnenfiguren gleichermaßen hineingezogen werden, und der die Sorgen des Alltags für kurze Zeit verdrängt. Der Dreivierteltakt lässt für die Zeitspanne einer Nacht Standesun-

³⁴² Vgl. Mendelsohn: *Zur Entwicklung des Walzers*, S. 81.

³⁴³ Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion / Laaber: Laaber-Verlag 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), S. 192.

³⁴⁴ Scheit: *Die Geburt der Operette*, S. 196.

³⁴⁵ Kraus, Karl: *Dame im Traum*. In: Kraus, Karl: *Die Fackel*. Nr. 917-922. XXXVII. Jahr (Febr. 1936), S. 52-68, hier: S. 64. <http://www.aac.ac.at/fackel> (Zugriff: 8.9.2014).

³⁴⁶ Pohanka: „*Alles Walzer*“, S. 19.

³⁴⁷ Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*, S. 115.

³⁴⁸ Panagl / Schweiger: *Die Fledermaus*, S. 55.

terschiede überwinden und glückliche Seligkeit vortäuschen, während im Hintergrund die Intrige bereits dem Höhepunkt zusteuert. „[E]in wirbelnder Tanz“ aller Beteiligten erhöht zwar „des Festes Glanz“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 352), doch schon weisen Rosalinde, Orlofsky und Falke mit den Worten, „Welch ein rührend Wiederseh’n wird das im Arreste geben!“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 358-359), auf die Geschehnisse im dritten Akt hin. Diese emotionsgeladene Festatmosphäre vor dem Hintergrund rauschender Walzerklänge vermag erst das jähe Schlagen der Standuhr zu beenden.

Drückt der Walzer in *Die Fledermaus* noch die allgemeine ausgelassene Stimmung aus, die mittels Champagnerkonsum direkt ins Blut übergeht, und tänzerisch ausgelebt wird, so geht Franz Lehár einen Schritt weiter und setzt ihn dort ein, wo Worte nicht mehr ausreichen. Am Ende von *Die lustige Witwe* wird die Tanzmusik zum (einzigen) Kommunikationsmittel. Der Walzer allein vermag es, die wahren Gefühle zwischen Hannah und Danilo auszudrücken:

„Lippen schweigen, / ’s flüstern Geigen: / Hab’ mich lieb! / All die Schritte / Sagen: Bitte, / Hab’ mich lieb! / Jeder Druck der Hände / Deutlich mir’s beschrieb, / Er sagt klar: ’s ist wahr, ’s ist wahr, / Du hast mich lieb!“

„Bei jedem Walzerschritt / Tanzt auch die Seele mit, / Da hüpf’t das Herzchen klein, / Es klopft und pocht: Sei mein! Sei mein! / Und der Mund, er spricht kein Wort, / Doch tönt es fort und immer fort: / Ich hab’ dich ja so lieb... / Ich hab’ dich lieb!“ (*Die lustige Witwe*, III, 109).

Der an dieser Stelle im Dreivierteltakt stattfindende „erotische Schweigekampf“³⁴⁹ wird tänzerisch ausgetragen und verbindet das Paar körperlich und emotional. Damit wird das in dieser Operette auffallende Konzept des Tanzes – die Handlung ist mit der Aneinanderreihung von drei Festen innerhalb der drei Akte so konzipiert, „daß sie Tanzszenen zwingend aus sich hervorbring[t]“³⁵⁰ – an dieser Stelle an die Spitze getrieben.

Nicht von ungefähr wird mit *Die lustige Witwe* die Ära der Tanzoperette³⁵¹ eingeläutet: „Tanz ist hier keine flotte Zugabe oder gar selbstgenügsame Einlage, dieweil die eigentliche Aktion aussetzt. Hier wird in und mit Tänzen agiert.“³⁵² Carl Dahlhaus widerspricht diesem Ansatz, indem er aufzeigt, dass die Tänze „weniger eine Sphäre [bilden], die sämtliche Vorgänge einhüllt, als daß sie Nummern oder Teile von Nummern sind,

³⁴⁹ Klotz, Volker: *Wann reden – wann singen – wann tanzen sie? Zur Dramaturgie der Tanzoperette bei Lehár, Kálmán, Künneke und anderen*. In: Irmischer, Hans Dieter / Keller, Werner (Hg.): *Drama und Theater im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Walter Hinck. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1983, S.105-120, hier: S. 112.

³⁵⁰ Ebd., S. 112.

³⁵¹ Volker Klotz fasst unter dem Begriff „Tanzoperette“ jene Werke zusammen, in denen „kaum eine Solo- oder Gesangsnummer gesungen wird, die nicht wenigstens im Nachspiel auch noch betanzt würde“ und wo „entscheidende Drehpunkte, Höhepunkte und Zielpunkte des musikdramatischen Geschehens durch Tanzsituationen zum Ausdruck kommen.“ (Klotz: *Bürgerliches Lachtheater*, S. 328). Für eine ausführlichere Betrachtung vgl. auch Klotz: *Operette*, S. 168-196).

³⁵² Klotz: *Wann reden – wann singen – wann tanzen sie?*, S. 112.

die neben anderen Nummern stehen.“³⁵³ Doch gilt es hier erneut darauf hinzuweisen, dass die gesamte Operette den Tanz zu ihrem Postulat erhebt. Es wird nicht nur auf Ballformalitäten angespielt – etwa wenn die Herren nach Hannas Tanzordnung bitten, um sich dort für einen Tanz eintragen zu können (vgl. *Die lustige Witwe*, 17), – sondern auch politische Tagesaktualitäten mit der Tanzkultur gleich gesetzt. Im Finale des ersten Aktes wird die Damenwahl mit der aktuellen Debatte um das Frauenwahlrecht verschränkt³⁵⁴ und die einzelnen Tänzer preisen sich mit „Wahlplakat“ als „würdigste Tanzkandidat[en]“ (*Die lustige Witwe*, I, 41) an, ganz wie Spitzenkandidaten der Politik. Erst Danilo erlöst die von allen Seiten bedrängte Hanna, indem er mit den Ballsirenen das „Fest zu krönen“ (*Die lustige Witwe*, I, 44) versteht. Die herbeigeholten Damen stimmen in die Walzermelodie ein und betonen die Wirkung der Musik:

„Ach ja, wir folgen gern den süßen Tönen, / Die das Leben uns verschönen, / Wie sie singen und klingen! / O Walzerschritt / Wirst uns besiegen! / Wir fliegen im Tanze mit! / Wer kann da widerstehe / Den süßen Tönen? / 's ist der Tanz doch unser Sehnen, / Der uns zwingt mit hellen Tönen, / Er macht uns leicht beschwingt, / Solang er klingt.“ (*Die lustige Witwe*, I, 45)

Das tänzerische Talent gilt in Lehárs *Die lustige Witwe* als wesentliches Qualitätsmerkmal eines Mannes. So preist Valencienne Camille de Rosillon mit folgenden Worten als würdigen Partner für Hanna an:

„Der junge Mann tanzt Polka, / Ich hab' es ausprobiert, / Auch tanzt famos er Mazurka, / Ich hab' es ausprobiert, / Nach rechts und links kann er tanzen, / Ich hab' es ausprobiert, / Im Walzer, da hat er exzelliert, / Drum wird er von mir protegiert.“ (*Die lustige Witwe*, I, 46)

Doch Hannas Wahl fällt auf Danilo, dessen Tanzfähigkeiten sie am Schluss des ersten Aktes mit, „Sie abscheulicher Mann – ! / Wie prächtig Sie tanzen – !“ (*Die lustige Witwe*, I, 50), kommentiert. Der Handlungsverlauf von Lehárs *Die lustige Witwe* suggeriert folglich, dass die perfekte Beherrschung der Tanzschritte auch den Weg zum Herzen mitbestimmt.

Der Tanz als Ausdruck der Leichtigkeit des Seins kristallisiert sich schon früher als wesentlicher Bestandteil der Operettenhandlung heraus, nimmt allerdings ab der Jahrhundertwende zu. Dabei zeigt sich ein geschlechtlicher Unterschied bei der Tanzaffinität; die Motivation geht auffallend stark von den weiblichen Figuren aus. In *Eine Nacht in Venedig* von Johann Strauss kann Annina den Walzerklängen aus dem rückwärtigen

³⁵³ Dahlhaus: *Zur musikalischen Dramaturgie der „Lustigen Witwe“*, S. 638.

³⁵⁴ Moritz Csáky beschreibt ausführlich den sozialpolitischen Hintergrund der Wahlrechtsdebatte und ihre Aufnahme in die Operette *Die lustige Witwe*. (Vgl. Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 98-100).

Saal nicht widerstehen und beschreibt zusammen mit dem Herzog von Urbino die Wirkung wie folgt:

„Ja, beim Tanz / Hüpf auch das Herz,/Schnell gestimmt / Zum leichten Scherz! / Wie das rührt / Und verführt! / Vergessen ist die Sprödigkeit! / Jeden Zwang / Löst der Klang; / Solch' ein Tanz ist Seligkeit!“ (*Eine Nacht in Venedig* (TW), II, 675)

In Richard Heubergers *Der Opernball* bevorzugt Féodora den Ballsaal, anstatt bei Beaubuisson im *Chambre séparée* zu verweilen, weil ihr die Tanzerei alles bedeutet (vgl. *Der Opernball*, II, 61). Auch das Ladenmädchen Riki in Oscar Straus' *Eine Ballnacht* schwärmt vom Walzer „als einzig berauschender Tanz“ und „möcht' ohne Walzer nicht sein“ (*Eine Ballnacht*, II, 45), während Odette in *Die Bajadere* gegenüber dem Prinzen Radjami bekennt: „Hoheit, ich bin auf einem Ball, ich will mich amüsieren und vor allem will ich einen Walzer tanzen!“ (*Die Bajadere*, II, 85).

Eine regelrechte Hommage an den Walzer, im Speziellen an dessen Wiener Ausformung, findet sich in der Pasticcio-Operette *Wiener Blut* von Johann Strauss. Zum einen wird auf die historische Entwicklung dieses Tanzes Bezug genommen, indem der Walzer gegenüber dem Langaus abgegrenzt wird: „Langaus mög'n wir net mehr hör'n, / Walzer hab'n mir gern!“ (*Wiener Blut*, I, 14). Zum anderen erscheint der Wiener Walzer als Markenzeichen der Stadt, womit an das Heimatgefühl des Publikums appelliert werden soll:

„Die Wienerstadt, sie hat ein Symbol, / In allen Landen kennt man es wohl: / Walzer genannt, / Der zaub'risch bannt, / Das ist nur Wien zuerkannt! / Des Festes Glanz / Kann krönen nur ganz / Ein Wiener Walzertanz!“ (*Wiener Blut*, II, 55)

Selbst die Berliner Operette nimmt auf den wienerischen Tanz Bezug. In Jean Gilberts *Die keusche Susanne* fragt das Ensemble: „Fräulein, könn' Sie linksrum tanzen? / Linksrum tanzen? Linksrum tanzen? / Linksrum ist der Clou vom ganzen / Linksrum muß man tanzen!“ (*Die keusche Susanne*, II, 72).

Die Betonung des Walzers als Wien-Spezifikum findet sich noch in der 1927 entstandenen Operette *Die gold'ne Meisterin*, wo der Goldschmiedegeselle Christian in einem Duett mit Margarete schwärmt: „So tanzt man nur in Wien / An der schönen blauen Donau! / Wo hold die Frauen blüh'n, / An der schönen, blauen Donau!“ (*Die gold'ne Meisterin*, I, 22). Die anschließende Regieanmerkung wird noch deutlicher, indem sie vorschreibt: „Dieser Tanz muß ein ehrliches Bekenntnis zum Wiener Walzer sein.“ (*Die gold'ne Meisterin*, I, 23). Der wienerische Tanz wirkt hier gleichermaßen identitätsstiftend wie klischeebehaftet. Dabei werden die inhaltlichen Konnotationen von Lebens-

freude und Geselligkeit auch auf die topographische Herkunft des Tanzes verlagert³⁵⁵ und so ein Wien-Bild suggeriert, welches in dieser Form nie existierte.³⁵⁶

Die unterschiedlichen Tanzweisen, die in den Operetten erklingen, lassen sich zwar vielfach ob ihrer Herkunft schwer zuordnen, werden aber von den Zeitgenossen durchaus als national und lokal aufgefasst.³⁵⁷ Sie stärken damit ein Heimatbewusstsein, selbst noch in einer Zeit, die gravierenden gesellschaftlichen, politischen und nationalen Veränderungen ausgesetzt ist, wie etwa nach dem Ersten Weltkrieg. Zugleich schaffen die Operetten mit dezidiertem Wien-Bezug, „eine Art ‚Metamusik‘, eine Musik über sich selbst“.³⁵⁸ Sie beeinflussen und festigen das Wien-Sujet gleichermaßen, wie sie es im selben Moment beschreiben und zum Klingen bringen.

5.4.3. Die Tanzoperette

Ausgehend von Franz Lehárs *Die lustige Witwe*, die wie bereits erwähnt die Ära der Tanzoperette einleitet, lässt sich Anfang des 20. Jahrhunderts und in der Zwischenkriegszeit eine Zunahme der Tanzszenen feststellen.³⁵⁹ Tänze werden dramaturgisch mit der Handlung verknüpft, indem sie aus „Variété-, Zirkus-, Ball- oder Theaterszenerie[n]“³⁶⁰ hervorgehen. In den Libretti dominieren folglich Schauplätze, wo von Grund auf viele unterschiedliche Menschen zusammenkommen und jeden gleichermaßen, über die Standesgrenzen hinweg, die Freude an Bewegung erfassen kann. Egal ob Nachtlokal oder Ballsaal, das Figurenensemble taucht stets ein in den „kollektiven Taumel, der die einzelnen Stimmen und Gesichter, mithin die persönlichen Belange kurzfristig aufgehen lässt im großen Ganzen gemeinsamen Tanzens“³⁶¹. Aus dieser berauschten Masse kristallisieren sich allerdings zunehmend Einzelpaare heraus. Gleich einem Scheinwerferstrahl richtet sich der Fokus auf solche solistischen Tanzszenen, in denen sich die zwischenmenschliche Anziehungskraft durch die enge Tanzhaltung ebenso offenbart wie die in Bewegung übertragenen Emotionen. Dies lässt sich an Hanna Glawari und Danilo in *Die lustige Witwe* festmachen, aber auch an Angèle und René in *Der Graf von Lu-*

³⁵⁵ Vgl. Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 102.

³⁵⁶ Vgl. Kos, Wolfgang / Rapp, Christian (Hg.): *Alt-Wien. Die Stadt die niemals war*. Katalog zur Ausstellung im Wien-Museum im Künstlerhaus vom 25.11.2004 bis 28.3.2005. Wien: Czernin 2004 (Sonderausstellung des Wien-Museums 316). Vgl. darin insbesondere den Artikel von Glanz, Christian: *Himmelblaue Zeit. Alt-Wien in der Operette*, S. 228-234.

³⁵⁷ Vgl. Linhardt: „Der Wiener Stoff...“, S. 223.

³⁵⁸ Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*, S. 178.

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 114.

³⁶⁰ Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 91.

³⁶¹ Klotz: *Operette*, S. 169.

xemburg (vgl. *Der Graf von Luxemburg*, II, 75) oder Prinz Radjami und Odette in Emerich Kálmáns *Die Bajadere* (vgl. *Die Bajadere*, II, 87).

Dabei zeigt sich, dass nicht allein dem Walzer gefrönt wird, sondern dass auch immer mehr Rhythmen internationaler Tänze mit einfließen.³⁶² Für diese Tendenz lässt sich die Kálmánsche Operette *Die Bajadere* von 1921 exemplarisch heranziehen. In ihr wechseln sich indische Volksmusik mit nordamerikanischen Tanzrhythmen und donaumonarchischen Klängen ab.³⁶³ Am eindrucksvollsten wird in ihr wohl der neue Modetanz Shimmy³⁶⁴ präsentiert, der sogar im Text als solcher genannt wird. In dem Duett zwischen Louis Philipp La Tourette und Marietta „Fräulein, bitte, woll’n Sie Shimmy tanzen?“ (Nr. 15) wird der tänzerische Zeitgeist heraufbeschworen. Als „Schlager dieser Ballsaison“ angepriesen, ist es gleich „[o]b die Dame Füßchen so oder so hat, / ob der Herr die Beine X- oder O- hat“, weil der Shimmy „die allerletzte Kreation!“ darstellt. (*Die Bajadere*, III, 151) Die Operette suggeriert hier höchste Aktualität und animiert das Publikum zum Mittanzen, denn alle wollen „heutzutage schick und modern sein“ und deswegen „muss man tanzen können alles, was mondain, / heißt es schieben, wackeln, wedeln oder dreh’n.“ (*Die Bajadere*, III, 149) Dies gleicht geradezu einem modischen Zwang, wenn der Shimmy sich selbstreflexiv in den Operettentext einwebt und als einzigartig zur Schau stellt.³⁶⁵ Die Wechselwirkung zwischen Operette und Realität verdichtet sich dabei, indem sich solche Schlager umgehend verselbstständigen, auch abseits der Operettenbühnen gespielt werden und als eigenständige Schlagernummern Eingang finden in die zeitgenössischen Tanzlokalitäten.

Neben Kálmáns *Die Bajadere* ist auch Paul Abrahams Operette *Ball im Savoy* als beispielhaft für die Aufnahme von Modetänzen zu nennen. In dieser 1932 entstandenen Operette wird nicht nur ein Savoy-Walzer getanzt (Nr. 9b „Ball im Savoy“, *Ball im Savoy*, II, 33), sondern auch Foxtrott (Nr. 12 „Es ist so schön, am Abend bummeln zu geh’n“, *Ball im Savoy*, II, 45-46) und Tango (Nr. 13 „Ich küß’ genau so gut wie Tango-lita“, *Ball im Savoy*, II, 49). Doch als fortschrittlichsten Tanz erfinden die Librettisten Alfred Grünwald und Fritz Löhner-Beda den sogenannten „Känguruh-Tanz“ zur Musik eines Foxtrotts:

³⁶² Vgl. Hadamowsky / Otte: *Die Wiener Operette*, S. 302.

³⁶³ Vgl. Klotz: *Wann reden – wann singen – wann tanzen sie?*, S. 115.

³⁶⁴ Im Gegensatz zu Walzer und Cancan ist der Shimmy weit weniger erforscht. Einen guten Überblick über die Entwicklung der modernen Gesellschaftstänze, im Speziellen des Shimmys, bietet Michael Klügl in seinem Werk *Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette*. (Vgl. Klügl: *Erfolgsnummern*, S. 184-198.

³⁶⁵ Vgl. ebd., S. 195.

„Känguruh! Der neue Modetanz heisst Känguruh! O yes! / Känguruh! Man tanzt in ganz Europa Känguruh! O yes! / Ganz Paris ist von dem Tanz entzückt / Und London ist damit verrückt! / Auch Berlin wird bald damit beglückt. / Und selbst die flotten Hot-tentotten / Trotten statt Black-Bottom / Känguruh! Der neue Modetanz heisst Känguruh! O yes! / Känguruh! Ein Fox gemischt mit Blues heisst Känguruh! O yes! / Wie das Känguruh im Urwald boxt, / So foxt und boxt im Nu auch du! / Känguruh! Känguruh! / Ist jetzt im Salon der Clou!“ (*Ball im Savoy*, I, 13)

Die Entwicklung der zeitgemäßen Gesellschaftstänze wird hier auf ironische Weise auf die Spitze getrieben. Zu schmissigen Klängen besingt Daisy den aktuellsten Hit der Tanzsaison aus Amerika und präsentiert sich damit als moderne Frau. Die modischen Rhythmen werden hier mit der Exotik des fernen Herkunftsorts verknüpft und üben auf diese Weise besondere Faszination auf das Publikum aus.

Wenngleich die modernen Gesellschaftstänze sich rasch abwechseln und keinerlei zeitlose Konstante bilden, wie etwa der Walzer,³⁶⁶ so ist den unterschiedlichen Tänzen und ihrem Einsatz in der Operette doch gemein, dass sie wesentliche Aspekte des Festes für sich beanspruchen. Der Rausch, der von der Musik ausgeht, zusammen mit der Trance, in die die Tänzerinnen und Tänzer verfallen, geben die Möglichkeit, gegen gesellschaftliche Konventionen anzukämpfen. Wie Heike Quissek bereits zu Recht bemerkt, bildet der Tanz im Allgemeinen „ein Ventil, um der sich neu formierenden Gesellschaftsstruktur in geradezu anarchisch-revolutionärer Weise entgegenzutreten.“³⁶⁷ Im Gleichklang zur zunehmenden Individualisierung der Tanzbewegungen und engen Tanzhaltung entsteht mit den tänzerischen Rhythmen ein utopischer Zustand, indem sich sämtliche gesellschaftlichen Grenzen überwinden lassen.³⁶⁸ Auf dem Tanzparkett ist kein Platz mehr für Standesunterschiede, die Lebenslust steht im Vordergrund:

„Wenn die Füßchen sich heben und schweben, wie wunderbar! / Walzermärchen, du machst jedes Pärchen zum Liebespaar! / Jedes Mädchen wird Schönste vom Städtchen mit einem Mal, / Jeder Mann wird ein Prinz, jeder Saal wird zum Hochzeitssaal!“ (*Die keusche Susanne*, II, 61)

In diesem realitätsfernen Rahmen zählen einzig und allein das tänzerische Können und die Lust an der Bewegung. Für die Herren stellt dabei die vollkommene Beherrschung der Tanzschritte den geeigneten Schlüssel zum weiblichen Herz dar, um die Ballnacht unvergesslich zu machen.

Indem die Komponisten zeitgenössische Klänge in ihre Werke einbinden, spielen sie gleichermaßen mit der Aussagekraft dieser Tänze. Darunter fällt der Rauschzustand, der musikalisch zum Ausdruck kommt und sich durch die Bewegung der Beine entlädt, gleichermaßen wie das Spiel mit der erotischen Konnotation. Denn ganz gleich ob die

³⁶⁶ Vgl. Klügl: *Erfolgsnummern*, S. 197.

³⁶⁷ Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 92.

³⁶⁸ Vgl. Klotz: *Wann reden – wann singen – wann tanzen sie?*, S. 118.

Operettenfiguren Cancan, Walzer, Shimmy oder Csárdás tanzen, die Rhythmen bringen die vollkommenste „Befriedigung aller Sinne“³⁶⁹. Der Genuss des Tanzes erfasst dabei die Partner innerhalb der Operettenhandlung ebenso wie die Zuschauer.³⁷⁰ Meist verstärkt eine indirekte Aufforderung zum Tanz noch die Wirkung auf das Publikum. Der Aufruf, die tägliche Last im Tanzen zu vergessen, richtet sich über das Ensemble auf der Bühne hinaus an die Zuschauer:

„Beim Wiener Tanz / Vergißt man d’ Sorg’ ganz!“ (*Wiener Blut*, II, 57)

„Rechts herum und links herum / Versunken und trunken / Vom Walzer so süß und weich! / Rechts herum und links herum, / Die Geigen, sie zeigen / Den Weg Dir ins Himmelreich. / Rechts herum und links herum, / Ein Wiegen und Schmiegen, / Ein Fliegen durch lichten Raum, / Wie das lockt und wie das klingt / Und wie das wirbt und wie das zwingt / Und das betört wie ein holder Traum!“ (*Die Bajadere*, II, 87)

Die Tänze suggerieren dem Operettenpublikum „jene Erfüllung, die die Realität des Alltags verweigerte“³⁷¹ und lassen für einen Moment die Sorgen vergessen. Damit wirken sie wie ein Brennpunkt all jener Merkmale, die auch typisch für die Operette im Allgemeinen sind und in den Festszenen im Besonderen zu Tage treten. Zum einen schaffen es die Tänze, die Figuren unterschiedlicher Stände zu vereinen. Zum anderen bringen Walzer und Cancan in die Operette das ekstatische Moment und die erotische Dimension ein, die ihnen von der historischen Entwicklung her bereits eigen ist. Mit dem Fest haben die Tänze gemeinsam, dass sie einen Rahmen bilden, innerhalb dessen unbeschadet gegen gesellschaftliche, moralische und politische Konventionen aufbegehrt werden kann. Durch die Zunahme der Tänze in der Operette ab der Jahrhundertwende wird allerdings dieses kritische Potenzial weitgehend zurückgenommen und eine Nostalgie heraufbeschworen, die sich mit Heimatgefühl und Vergangenheitsverklärung verbindet. Die Tänze werden nicht mehr so sehr als Ausdruck der Kritik eingesetzt, sondern als Fluidum trunkener Geselligkeit. Sie dienen somit ab Anfang des 20. Jahrhunderts vorrangig als Ausdruck der Zerstreuung und allgemeinen Heiterkeit. Gleichzeitig verweisen Walzer, Csárdás, Foxtrott und Shimmy aber auf die allgegenwärtige Weltuntergangsstimmung und der daraus resultierenden Lebensbejahung, die sich in der tänzerischen Ausgelassenheit bereits Bahn bricht.

³⁶⁹ Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*, S. 113.

³⁷⁰ Vgl. ebd., S. 115.

³⁷¹ Ebd., S. 178.

5.5. Die Flüchtigkeit der Feste

Wie in den vorangegangenen Kapiteln aufgezeigt wurde, ermöglichen die Feste in den Operetten soziale und moralische Grenzüberschreitungen der Figuren, wozu der Einsatz von Tanz und Alkohol wesentlich beiträgt. Die Umkehrung der Ordnung, die sich im sozialen Rollentausch oder im Seitensprung verdeutlicht und damit grundsätzlich den geregelten Alltag in Gefahr bringt, ist allerdings nur möglich, weil das Fest einen zeitlich begrenzten Rahmen hat. Jegliche gesellschaftliche Prinzipien können außer Kraft gesetzt werden, weil von Anfang an das Ende eingeschrieben ist. An dieser Stelle sollte noch einmal darauf hingewiesen werden, dass das Fest in den Operetten jenem Ansatz in der Fest-Theorie folgt, der die Funktion des Ausbruchs und Exzess' betonen. Fest und Alltag werden klar voneinander abgegrenzt, ermöglichen aber erst in ihrer Einheit ein ausgeglichenes Leben. Die Übersteigerung im Fest erfährt in ihrer Rückführung in das tägliche Leben seine volle Wirkung. Mit seiner kurzen Dauer bedroht das Fest somit nicht die bestehende Ordnung; viel eher finden die Gebote des Alltags im Fest eine Bestätigung, weil sie von Zeit zu Zeit überwunden werden können. Der Ausbruch im Feiern ermöglicht erst die herrschenden Gesetze zu ertragen; das Fest funktioniert folglich immer nur in Kontrast zum Alltag.

Die Vergänglichkeit lässt sich in diesem Zusammenhang als wesentliches Merkmal der Feste begreifen. Das immanente Ende wird selbst in den Operettenfesten besonders deutlich, wo die Begeisterung und der Rausch der Figuren dies nicht vermuten ließen. In diesem Genre wird von Grund auf alles Negative ausgeschaltet und die Handlung, oberflächlich betrachtet, von Walzerseligkeit, gesellschaftlicher Harmonie und Lebensglück dominiert. Doch der stattfindende Verdrängungsprozess wird subtil unterlaufen, indem der Schluss des Festes immer wieder ins Gedächtnis gebracht wird: „Mädels, der Fasching ist ja so kurz und der Aschermittwoch kommt so schnell ...“ (*Madame Pompadour*, I, 4). Melancholie und Sentimentalität durchbrechen auf diese Weise die Ausgelassenheit und Lebenslustigkeit der Figuren. Inmitten ihres Vergnügens halten die Figuren inne und werden sich des Ausklangs und des Endes bewusst. Demzufolge bildet das Ende eine Gegenkraft zum Fest, sodass neben der Ekstase das Maßvolle und die Besinnung, neben der Berauschung die Zurückhaltung existiert.

Zugleich bringt gerade der kurze Moment der Einkehr die Ausgelassenheit der Festteilnehmer zurück:

„Heut' flieg ich aus, / Komm' nicht nach Haus', / Durchgetanzt wird die ganze Nacht! /
Wer mir grad paßt, / Ja, den lad' ich ein, / Heut' wird umfaßt / Jedes Mägdlein! / Ja,
Kinder, heut' flieg ich aus, / Komm' nicht nach Haus! / Selbst wenn der Mond sich

empfehlen schon muß, / Machen wir, machen wir noch nicht Schluß!“ (*Die Faschingsfee*, II, 33)

Angesichts des Gedankens an den bevorstehenden Morgen oder das nahende Faschingsende steigert sich das Bedürfnis nach Fröhlichkeit und Übermut. Riki (*Eine Ballnacht*) bringt dieses Gefühl deutlich zum Ausdruck, zumal mit dem Ende der Ballnacht auch ihr Dasein als Komtesse der Vergangenheit angehört:

„Heute Nacht, heute Nacht, / Wird getanzt und gelacht! / Heute Nacht, heute Nacht / Wird an gar nichts gedacht! / Und kommt dann der dämmernde Morgen an, / Dann ist's zwar vorbei! – Doch was liegt denn dran? / Heut fang ich vom Glücksstern den Schimmer mir ein, / Heut' will ich einmal meines Lebens mich freu'n, / Die Welt und der Himmel und alles ist mein! / Heut' Nacht will ich selig sein!“ (*Eine Ballnacht*, I, 27)

Die Gewissheit von der Vergänglichkeit des Festes rückt den Wunsch, jeden Augenblick voll auszukosten, ins Zentrum. Die Figuren begreifen, wie flüchtig die Momente der Freude sind, und betonen umso stärker ihre Unbekümmertheit. Dabei lässt sich eine Übertragung der Leichtigkeit im Rahmen eines Festes auf das Leben im Allgemeinen feststellen. Nicht allein auf einem Fest soll es ungezwungen hergehen, sondern auch im alltäglichen Leben. Die Flüchtigkeit des Festes deckt infolgedessen die Endlichkeit des Daseins auf und verstärkt das Verlangen nach Ausgelassenheit. Die damit propagierte Lebensbejahung der Figuren erklärt zugleich ihre Mühelosigkeit, Grenzen zu überschreiten:

„Man lebt nur einmal in der Welt – / Je toller, je lieber! / Und flott zu leben mir gefällt. / Da geht nichts darüber! / Man lebt nur einmal in der Welt – / Wie schade, ach, wie schad'... / Ja, wenn ich des Lebens Schöpfer wär', / Dann hätt's ein Duplikat!“ (*Der Opernball*, I, 4)

Die hier von Georges und Paul in Richard Heuberger's Operette *Der Opernball* an den Tag gelegte Lebenslust macht ihren Drang nach Amüsement plausibel. Mit dem Ziel, das Leben voll auszukosten, stürzen sie sich in jedes Vergnügen, nehmen also die schriftliche Einladung einer Unbekannten auf den Opernball an.

In anderen Operetten steht der Wunsch im Mittelpunkt, die angesichts des herannahenden Endes aufkeimenden Sorgen und Bedenken aus dem Weg zu räumen. In *Der Graf von Luxemburg* lässt sich niemand von einem Gedanken an den morgigen Tag quälen, „Uns plagen keine Sorgen, / Der Teufel hol' das Morgen, / Das Leben liri, lari lump, / Ist nur ein Pump!“ (*Der Graf von Luxemburg*, I, 58), während Graf Zedlau in *Wiener Blut* die Probiermamsell Pepi mit einem Hinweis an die Vergänglichkeit dazu bringen möchte, seinen Verführungskünsten zu erliegen. Zweifel an der Moral versteht er mit dem Spruch, „Sorgen der Teufel jetzt hol'! / Das sei fortan die Parol'!“ (*Wiener Blut*, III, 62) zu beseitigen. Hier wird ein weiteres Mal deutlich, dass der Alltag im Fest ausgeschaltet wird, indem die sonst geltenden Regeln für die Dauer des Festes ihre Gültig-

keit verlieren. Der Anklang an das tägliche Leben in Form von Bedenken oder gar Sorgen wird im Keim erstickt und stattdessen in Leichtsinn und Fröhlichkeit umgewandelt. Charakteristisch für die meisten Operettenfeste ist somit ein Nebeneinander von Wehmut und Vergnügen, Vergehen und Übersteigerung. Im Moment größter Heiterkeit dringt das Bewusstsein des Endes ein und initiiert zugleich eine noch ausgelassener Stimmung.

Das Eindringen der Melancholie in den Operettenfrohsinn lässt sich vor dem Hintergrund der historischen Situation in Österreich-Ungarn im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert erklären. So wie „der letzte Abschnitt der habsburgischen Kultur zwischen zwei entgegengesetzten Polen zu liegen [scheint], nämlich zwischen dem wehmütigen Bewußtsein des Untergehens, das mit stummer Würde ertragen wird, und einem gedankenlosen, operettenhaften Leichtsinn.“³⁷², so verdichten sich Vergänglichkeit und Übermut auch in den Operetten, denn diese Gattung „ist die frivole, heitere Antwort auf jede Sorge, die den habsburgischen Himmel umwölkt“³⁷³. Die Mischung aus Exzess und Vergänglichkeit stellt sich als österreichisches Spezifikum heraus. In ihr kommt das barocke Erbe mit seinen Carpe Diem- und Vanitas-Anklängen zum Ausdruck und wird speziell von der Wiener Operette aufgenommen.

Als bemerkenswertes Beispiel sei hier Johann Strauss' *Die Fledermaus* herangezogen, eine Operette, die unmittelbar auf den Börsenkrach des Jahres 1873 Bezug nimmt. Den zahlreichen Bürgern im Publikum, die sich an der Börse verspekuliert hatten und nun vor den Trümmern ihrer Existenz standen, kommt die Operette insbesondere im Jahr der Uraufführung 1874 mit ihrer Verdrängungstaktik entgegen. Der vorzelebrierte Champagnerausch und die Fröhlichkeit auf der Bühne befriedigen das aus der politischen und wirtschaftlichen Lage heraus gewachsene Bedürfnis nach Betäubung. Zugleich bleibt der Bezug zur gegenwärtigen Situation aufrecht, indem die größte Vergnügtheit mit Melancholie durchtränkt wird. So wird die Erinnerung an eine frühere, sorgenfreie Zeit genährt und der positive Blick nach vorne geschärft: „Glücklich ist, wer vergißt, was doch nicht zu ändern ist!“ (*Die Fledermaus* (Partitur), I, 138-139). Wie Moritz Csáky aufzeigt, findet sich in dem Ausspruch Alfreds eine versteckte Reminiszenz an *Oracolo manual* von Baldasar Gracian aus dem Jahr 1647, ein Werk, das zur Entstehungszeit der *Fledermaus* in der Übersetzung von Arthur Schopenhauer einem breiten bürgerlichen Publikum bekannt ist, und die Sensibilisierung für ein Leben im Hier und

³⁷² Magris: *Der habsburgische Mythos*, S. 167.

³⁷³ Ebd., S. 169.

Jetzt zum Thema macht.³⁷⁴ Die Aufnahme dieses bildungsbürgerlichen Gedankenguts bringt die Zuschauer dazu, sich noch deutlicher mit der Handlung zu identifizieren und so für die Inhalte empfänglich zu werden.

Die gesteigerte Lebenslust inmitten eines Unglücks bringen, neben Alfred, auch die anderen Figuren zum Ausdruck. Mit Leichtigkeit kann Falke Eisenstein davon überzeugen, vor seinem Arrestantritt noch das Fest des Prinzen Orlofsky zu besuchen:

„Eh du in der stillen Kammer, laborierst am Katzenjammer, mußt du dich des Lebens freu’n, ein fideler Bruder sein! Ballerinen, leichtbeschwingt, in den blendendsten Toiletten fesseln dich mit Rosenketten, wenn die Polka lockend klingt. Freundchen, glaub’ mir, das verjüngt! Bei rauschenden Tönen im blendenden Saal mit holden Sirenen beim Göttermahl, da fliehen die Stunden in Lust und Scherz, da wirst du gesunden von allem Schmerz. Soll dir dein Gefängnis nicht schädlich sein, mußt du etwas tun, dich zu zerstreu’n! Siehst du das ein?“ (*Die Fledermaus* (Partitur), I, 92-98)

Mit der in Aussicht gestellten Möglichkeit, den Gefängnisaufenthalt für eine Nacht hinauszuzögern, nimmt Falke den Freund für seinen Plan ein. Zusammen können sie sich ihrer Vorfreude auf ein Souper hingeben, „wie noch gar kein’s dagewesen“ (*Die Fledermaus* (Partitur), I, 109).

In Orlofskys Villa markiert schließlich das Bewusstsein um die Flüchtigkeit der schönen Momente das Fest. Zu Beginn des zweiten Aktes erhebt der Chor das Vergnügen zur Maxime und weist bereits auf die zahlreichen Grenzüberschreitungen hin, die sich bei dem Prinzen Orlofsky ereignen werden: „Wie fliegen schnell die Stunden fort! Die Zeit wird sicher keinem lang, es heißt ja hier das Losungswort: Amusement, Amusement, Amusement, nur Amusement.“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 197-199)

Den Aktschluss bildet ebenfalls eine Ensemblestelle, die die Ewigkeit neben die Vergänglichkeit stellt:

„Brüderlein, Brüderlein und Schwesterlein wollen alle wir sein, stimmt ein, ja alle ein, laßt das traute Du uns schenken für die Ewigkeit immer so wie heut’, wenn wir morgen noch dran denken! Erst ein Kuß, dann ein Du, Du, Du, Du, immerzu!“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 296-300)

Ähnlich zu Alfreds Ausspruch im ersten Akt wird auch hier das Vergessen in den Blickpunkt gerückt. Jegliche Bedenken sollen im Keim erstickt und stattdessen von einem Zusammengehörigkeitsgefühl überlagert werden. Dieser Passage geht die Hymne an den Champagner, den „König aller Weine“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 277) voraus. Dort wird bereits der Wunsch angesprochen, zusammen mit dem Konsum des Schaumweines sämtliche Sorgen hinunterzuspülen, denn „[i]m Feuerstrom der Reben, [...], sprüht ein himmlisch Leben“ (*Die Fledermaus* (Partitur), II, 274-275). Auf diese Weise verbindet sich das angesichts der Wirtschaftskrise gesteigerte Bedürfnis, sämtli-

³⁷⁴ Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 48-49.

che Zweifel zurückzudrängen, mit der betäubenden Wirkung des Alkohols. Johann Strauss' *Die Fledermaus* wird so zu einem Zeitphänomen, in der inmitten der vorzelebrierten Lebensfreude subtil die allgemeinen Nöte und Sehnsüchte des Publikums mit einfließen.

Was in der Operette *Die Fledermaus* bereits sichtbar wird, nämlich das Element des Verdrängens im größten Vergnügen, dringt auch in die Festszenen der späteren Operetten ein. Die Übersteigerung des Lebens, die in dieser Gattung vorgezeigt und zugleich durchbrochen wird, spiegelt dabei gekonnt die ambivalente Lebensauffassung der Menschen um 1900 wider. Diese drückt sich auf der einen Seite in einem Fortschrittsglauben aus, der durch die Industrialisierung und sämtliche technische Entwicklungen genährt wird. Auf der anderen Seite findet sich eine Endzeitstimmung, bewirkt durch die Rückständigkeit und das Ressentiment. Die Operette nimmt diese innere Zerrissenheit der Gesellschaft in sich auf, indem sie die propagierte Lebenslust mit Melancholie und Untergangstendenzen mischt. Der Gedanke an das Ende des Festes und des Daseins im Allgemeinen nimmt die Widersprüchlichkeit des Zeitgeistes vorweg und verleiht zugleich dem Genre Lebendigkeit. Das Spätzeitgefühl, das literarisch in der Strömung der Dekadenz zum Ausdruck kommt, bildet dabei den Hintergrund für eine anklingende Wehmut inmitten der Vergnügtheit. Der die Zeit der Jahrhundertwende bestimmende Fatalismus findet sich demnach ebenfalls als Merkmal der Operette, der im Fest zwar von dem Rausch und der Ektase überlagert wird, aber dennoch durchscheint. Insofern verdeutlichen die Feste in den Operetten eine „fröhliche Apokalypse“³⁷⁵, weil sie das Gefühl des Untergangs in sich aufnehmen, aber mit Ausgelassenheit verhüllen.

Hermann Broch, von dem dieser Ausdruck stammt, fasst darunter allerdings den Werte- und Kulturverfall zusammen, der durch die Gattung der Operette mitbestimmt wird. Analog zu Karl Kraus, der die Meinung vertritt, die Operetten „managen den Weltuntergang“³⁷⁶, macht Broch die Operette mit ihrer vorgeführten Lust am Verdrängen zum Ausdruck der kulturellen Krise Anfang des 20. Jahrhunderts und bezeichnet sie als „Menetekel für das Versinken der Gesamtwelt.“³⁷⁷ Für Kraus und Broch stellt die beschwingte Walzerseligkeit und Operettenheiterkeit die Ursache des Untergangs dar.³⁷⁸

³⁷⁵ Broch, Hermann: *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*. In: Broch, Hermann: *Gesammelte Werke*. Bd. 6.1: *Dichten und Erkennen. Essays*. Zürich: Rhein-Verlag 1955, S. 43-181, hier: S. 76.

³⁷⁶ Kraus, Karl: *Ritter Sonnet und Ritter Tonreich*. In: Kraus, Karl: *Die Fackel*. Nr. 343-344. XIII. Jahr (29.2.1912), S. 5-8, hier: S. 8. <http://www.aac.ac.at/fackel> (Zugriff: 8.9.2014).

³⁷⁷ Vgl. Broch: *Hofmannsthal und seine Zeit*, S. 83.

³⁷⁸ Lee, Hyunseon: »so wunderschön exotisch dieses Lied«. *Franz Lehárs Operettenmusik als Medium kultureller Identifikation*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 141 (2006), S. 100-119, hier: S. 100-101.

Beide vermissen die Satire in den zeitgenössischen Wiener Operetten, die den Werken Offenbachs noch eigen war. Sie sehen dadurch einen Niedergang in der kulturellen Entwicklung und schließen aus diesem Grund die Operette mit der Apokalypse kurz. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass die ausgelassene Fröhlichkeit auf der Operettenbühne durchaus Nuancen aufweist und die Zuschauer sehr wohl für die Weltuntergangsstimmung sensibilisiert. Insbesondere in den Festen lassen sich feine Abstufungen der propagierten Lebenslust wiederfinden, weil das darin verstärkt zum Ausdruck kommende Vergnügen der Figuren einen kontrastreichen Hintergrund für Melancholie und den Zusammenbruch der Welt abgibt:

„Einem Faschingsabenteuer ein Ende gemacht! Der Fasching ist aus – Aschermittwoch beginnt! / Alles, was schön – muß doch vergeh’n! / Es wird so leer um mich her – Scheiden ist schwer! / Kalt ist die Welt und heiß ist der Schmerz! / Streut mir Asche auf mein Herz!“ (*Die Faschingsfee*, II, 63)

Insofern sind die „kleinen Skandälchen“, die in vielen Operetten im Finale des zweiten Aktes zur Auflösung der Festgesellschaft führen, nur die konsequente Folge dieser permanent durchbrochenen Ausgelassenheit. Das Fest schaltet von sich aus alles Negative aus, wodurch das Apokalyptische umso deutlicher eindringen kann. Die stete Besinnung an das Ende des Festes während des Feierns selbst nimmt in diesem Sinne den Eklat bereits vorweg.

Ein Werk, das wie kein zweites die apokalyptischen Tendenzen in die festliche Stimmung mit einbezieht, ist Emmerich Kálmáns *Die Csárdásfürstin*. Zum Zeitpunkt der Uraufführung im Jahr 1915 hat die allgemeine Weltuntergangsstimmung bereits einen realen Anhaltspunkt bekommen, den Ausbruch des Ersten Weltkriegs. So dringt auch das „Weltfest des Todes“³⁷⁹, wie Thomas Mann den Ersten Weltkrieg bezeichnet, in Form von Untergangsphantasien der Figuren in die Handlung der *Csárdásfürstin* ein und macht die Operette zu einem „Werk des Abschieds“, wo das „Kokettieren des Genres mit dem Weltuntergang zum Lebensgefühl erhoben“³⁸⁰ wird. Durch die gesamte Operette ziehen sich Ahnungen von einem nahenden Zusammenbruch und verbinden sich mit der gleichzeitigen Bereitschaft der Figuren, das Leben erst recht in vollen Zügen auszukosten. Bereits im Variété-Theater Orpheum im ersten Akt, wo der letzte Abend vor Sylva Varescus Abreise nach Amerika gefeiert wird, dringt der Abschied in den Gesangstext ein. Das Nachtlokal stellt dabei den geeigneten Ort dar, um die Sorgen des Alltags außen vor zu lassen und sich nicht um den drohenden Untergang zu küm-

³⁷⁹ Mann, Thomas: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 5.1.: Der Zauberberg*. Hg. v. Michael Neumann. Frankfurt am Main: S. Fischer 2002, S. 1085.

³⁸⁰ Frey: „Unter Tränen lachen“, S. 112.

mern, wie Boni und Feri mitteilen: „In der trauten Atmosphäre / Wo man tanzt und küßt und lacht, / Pfeif’ ich auf der Welt Misère, / Mach’ zum Tag die Nacht!“ (*Die Csárdásfürstin*, I, 9). Selbst Sylva möchte nichts von ihrer nahenden Abreise wissen, sondern macht das Feiern zur Maxime: „Keiner darf mir vom Abschied reden. Lachen, scherzen, tanzen, toll sein und, wenn’s sein muß, ein Händedruck, ein Kuß – und dann [...] huit!“ (*Die Csárdásfürstin*, I, 21). Sylvas Umgang mit ihrem Abschied von Budapest erhält angesichts der zahlreichen Einzugsbefehle für Ersten Weltkrieg eine weitreichende Dimension. Dennoch steht, trotz der unübersehbaren Endzeitstimmung, das Amüsement im Vordergrund. Diese Tendenz lässt sich auch im zweiten Akt beobachten, wo das Quartett von Sylva, Stasi, Edwin und Boni mit seinem „Carpe Diem“-Motiv geradezu barocke Stimmung aufkommen lässt:

„Hurra! Hurra! / Man lebt ja nur einmal! / Und einmal ist keinmal! / Nur einmal lebt man ja! / Hurra! Hurra! / Zum lachen [sic!] und scherzen [sic!], / Zum küssen [sic!] und Herzen [sic!], / Hurra! – sind wir ja da! / Nur du! Nur du! / Schwört jeder immerzu! / Man girrt und schnäbelt / Süß benebelt. / Nützt die flüchtige Zeit, die goldene! / Drum tanz’, mein Lieber, / Eh’s vorüber! / Heut’ ist heut’!“ (*Die Csárdásfürstin*, II, 60)

Doch immer wieder durchdringen makabere Vorahnungen den Text, so etwa bei Edwins Liebesgeständnis: „Mag die ganze Welt versinken, / Hab ich dich!“ (*Die Csárdásfürstin*, II, 68). Am stärksten offenbart sich die apokalyptische Färbung des Textes allerdings im dritten Akt, als Feri von Kerekes Sylva davon zu überzeugen versucht, statt der gescheiterten Hochzeit mit Edwin nachzutrauern, wieder als Chansonnette aufzutreten. Das Unglück ihrer Situation stellt hier den Hintergrund dar, vor dem die allgegenwärtige Situation des Zusammenbruchs einer ehemals heilen Welt nachgezeichnet wird:

„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!“ (*Die Csárdásfürstin*, III, 81)

Wie bereits das Quartett im zweiten Akt macht auch diese Textstelle bewusst, dass sich in die größte Verzweiflung der Figuren eine Leichtigkeit mischt, die sie erst recht dazu verführt, das Leben vollends auszukosten. So vermag das „ganze Jammertal“ für sie zum „Nachtlokal“ (*Die Csárdásfürstin*, III, 82) zu werden, weil der bevorstehende Untergang sie nicht entmutigt, sondern erst zum Feiern antreibt.

Wie Stefan Frey in seiner Biographie über Emmerich Kálmán aufzeigt, nehmen die apokalyptischen Textstellen im zweiten und dritten Akt der *Cárdásfürstin* zu. Dabei verweist er auf die Tatsache, dass diese Akte erst nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs entstanden sind, als der Komponist mit seinen Librettisten Leo Stein und Bela Jenbach die Arbeit an dem Werk wieder aufnimmt, das ursprünglich den Titel *Es lebe*

die Liebe trug.³⁸¹ Neben der Entstehungsgeschichte des Werkes, die sichtbar macht, wie sehr Musik und Libretto den Zeitumständen entsprechen, sei aber auch auf die auffallend enge Verschränkung der Endzeitstimmung mit der Ausgelassenheit der Figuren hingewiesen. In allen drei Akten dringt die Melancholie in eine übersteigerte Feierlaune ein. Sie macht die Vergänglichkeit bewusst und fördert doch im selben Moment das Bestreben, die Gegenwart zu genießen. Die Fröhlichkeit, die das Fest evoziert, ist demzufolge in einen fortlaufenden Kreislauf eingebettet. So wie das gesteigerte Vergnügen erst die Gedanken an ein Ende erträglich macht, steigert die Wehmut wiederum den Wunsch nach noch größerer Ausgelassenheit. In diesem Sinne entsprechen die Operetten, von *Die Fledermaus* bis hin zur *Csárdásfürstin*, genau der Zeit, der sie entstammen. Sie vermitteln das Bild einer Welt, die sich maskiert und „den eigenen Untergang mit überschäumender Lebensfreude [verhüllt], um in eine oberflächliche, sorglose Sinnlichkeit zu flüchten.“³⁸² Doch anstatt die Zeitphänomene nur abzubilden, kommt der Gattung selbst die Aufgabe zu, mit ihrer „überschäumenden Lebensfreude“ die Weltuntergangsstimmung zu überdecken. Die Operetten werden so zu einer fiktiven Gegenkraft im realen Weltgefüge:

„Wenn alles zu Ende zu gehen scheint, erwacht eine Gegenkraft in den Menschen, die das Leben behauptet. Und diese Kraft bricht sich Bahn in Fröhlichkeit, im Jux, im Überdie-Stränge-Schlagen. Dahin gehört der Tanz, der Walzer, der Csárdás. Der Körper bewegt sich. Das tut gut. Da merkt man, dass man nicht tot ist. Man lässt sich nicht unterkriegen durch die Verhältnisse. Da ist eine Gegenkraft. Und das ist eben die Operette. Flucht aus der Realität in eine Traumwelt? Vielleicht. Aber eine Flucht zur Verteidigung des Lebens.“³⁸³

³⁸¹ Vgl. Frey: „Unter Tränen lachen“, S. 112.

³⁸² Magris: *Der habsburgische Mythos*, S. 167.

³⁸³ Konwitschny, Peter: *Operettenwahrheiten? Konzeptionelle Gedanken von Peter Konwitschny zur »Csárdásfürstin«*. In: Programmheft der Oper Graz zu Emmerich Kálmáns *Die Csárdásfürstin*, 2009/2010, S. 4-9, hier: S. 4-6.

6. Publikumswirksamkeit der Operettenfeste

Wie der Regisseur Peter Konwitschny im vorangegangenen Zitat feststellt, birgt die Gattung der Operette eine auffallende Lebensbejahung in sich. Insbesondere in ihren elementaren Bestandteilen Tanz und Musik kommt jene Heiterkeit zum Tragen, die dafür verantwortlich gemacht werden kann, dem Publikum eine geeignete Realitätsflucht zu ermöglichen. Dieser Ausstieg aus dem Alltag fällt umso leichter, als die Grenzen zwischen Realität und Illusion verschwimmen. Während mehrmals in den Operetten die eigene Erfahrungswelt des Publikums anklingt und ihm dadurch eine leichtere Identifikation ermöglicht wird, lässt die Gattung zugleich genügend Freiraum für individuelle Sehnsüchte und Träume, die einen Abend lang verwirklicht und ausgelebt werden können. Die Operette erhält auf diese Weise die „Funktion eines Rauschmittels, einer Droge, die das Bewußtsein des Publikums trüben und den Eindruck erwecken sollte, die Gegenwart bewältigen zu helfen“³⁸⁴.

Innerhalb der Forschung wird mehrfach der „sinnlich-hedonistische Genuß“³⁸⁵ des Genres hervorgehoben und darauf verwiesen, dass die Operette im Gesamten dem Publikum ebenso als „Sprachrohr seiner Wünsche“³⁸⁶ dient, wie sie eine „Welt der Illusion“³⁸⁷ erschafft. Die Aufhebung jeglicher logischer Zusammenhänge und die Überschreitung moralischer und sozialer Grenzen scheinen Prämissen dieser Gattung zu sein, wie Karl Kraus bereits im Jahr 1909 konstatiert:

„Dieses graziöse Wegspülen aller logischen Bedenken und dies Entrücken in eine Konvention übereinander purzelnder Vorgänge [...] dieses Aufheben aller sozialen Unterschiede zum Zwecke der musikalischen Eintracht, [...] diese Summe von heiterer Unmöglichkeit bedeutet jene reizvolle Gelegenheit, uns von den trostlosen Möglichkeiten des Lebens zu erholen.“³⁸⁸

Bei eingehender Betrachtung konzentriert sich das Potenzial der Realitätsflucht allerdings auf jene Situationen, in denen das Alltagsleben mittels Maskeraden oder Trugspielen verrückt und Ausnahmezustände wie Karneval, Bällen, Maskenfesten oder Jahrmarktstreiben erschaffen werden.³⁸⁹ Die erwähnten Schauplätze stellen allesamt festliche Szenerien dar, die exzessiv ausfallen. Die grundsätzlich der Operette zugeschriebenen Attribute wie Fröhlichkeit, Lebenslust und Walzerseligkeit kommen vor

³⁸⁴ Lichtfuss: *Operette im Ausverkauf*, S. 135-136.

³⁸⁵ Magris: *Der habsburgische Mythos*, S.

³⁸⁶ Huhn: *Zwischen Utopie und Traum*, S. 474.

³⁸⁷ Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 88.

³⁸⁸ Kraus, Karl: *Grimassen über Kultur und Bühne*. In: Kraus, Karl: *Die Fackel*. Nr. 270-71. X. Jahr. (19.1.1909), S. 1-18, hier: S. 10. <http://www.aac.ac.at/fackel> (Zugriff: 8.9.2014).

³⁸⁹ Vgl. Klotz: *Operette*, S. 107.

allem in den Festen zum Tragen. Gerade weil diese spielerisch Möglichkeiten des Ausbruchs aufzeigen und die Publikumserwartungen nach Alltagsflucht vorübergehend einlösen, ermöglichen sie den Zuschauern „körperliche und geistige Reproduktion von den Anstrengungen des Arbeitsages“³⁹⁰. Den Festen kommt in diesem Sinne die Funktion der doppelten Realitätsflucht zu. Innerhalb der Bühnenhandlung bedeuten die Feste für die Figuren einen Ausstieg aus ihren täglichen Verpflichtungen. Im Kontext der Aufführungssituation überschreiten die Figuren zusätzlich, als „Repräsentanten des Publikums selbst“³⁹¹, für die Zuschauer die moralischen und gesellschaftlichen Grenzen. Die Ausbrüche der fiktiven Figuren aus der bürgerlichen Enge dienen so nicht nur der Unterhaltung, sondern auch dem heimlichen Ausleben der Begierden der Zuschauer. Diesen Gedanken der zweifachen Grenzüberschreitung, für die Figuren auf der einen Seite und für das Publikum auf der anderen Seite, gilt es an dieser Stelle weiterzuverfolgen. Dadurch können möglicherweise Erklärungsansätze geliefert werden auf die Fragen, warum Feste in der Gattung Operette derart häufig in den Handlungsablauf eingebaut werden und weshalb diese so gut funktionieren.

Die Feste auf der Bühne kommen der grundsätzlichen Forderung nach Amusement der städtischen Bevölkerung entgegen. Das steigende Unterhaltungsbedürfnis des aufstrebenden bürgerlichen, urbanen Publikums spiegelt sich in den zahlreichen Theatergründungen, die in Wien mit der Öffnung der Ringstraße und der damit neu entstandenen Prachtbauten einhergehen, wider.³⁹² Angesichts der wirtschaftlich schlechten Situation, wie sie etwa durch den Börsenkrach 1873 eintritt, suchen die Zuschauer verstärkt nach Möglichkeiten, aus ihrem Alltag herauszutreten und ihn mittels Abwechslung besser bewältigen zu können. Das Theater dient den Bürgern hierfür als geeigneter geselliger Ort, der ihnen hilft, die Sorgen für die Dauer einer Aufführung zu vergessen. Diese Situation des Ausbruchs und der Verdrängung übertragen die Operettenfeste auf die Bühne, indem sie eine Situation erschaffen, in der nicht nur für die Figuren, sondern auch für die Zuschauer die Grenzen der Vernunft überwindbar scheinen und eine Teilhabe an „ersungenen und ertanzten Wachträumen“³⁹³ möglich ist. Die Operetten nehmen demzufolge den bestehenden Wunsch des Publikums nach Amusement und Vergessen in sich auf und bedienen ihn mit ihren zahlreichen Festsituationen.

³⁹⁰ Marten: *Die Operette als Spiegel der Gesellschaft*, S. 57.

³⁹¹ Frey, Stefan: *Warenhaus Operette. Die lustige Witwe schreibt Geschichte*. In: Programmheft der Oper Frankfurt zu Franz Lehárs *Die lustige Witwe*, 1996/1997, S. 68-81, hier: S. 79.

³⁹² Zur Wiener Stadtopographie im Hinblick auf die Theatergründungen vgl. Linhardt: *Residenzstadt und Metropole*.

³⁹³ Klotz: *Operette*, S. 15.

Dem Bedürfnis nach Vergnügen wird in den Operettenfesten zusätzlich entgegengekommen, indem die dargestellten Figuren auf der Bühne dasselbe suchen, wie das Publikum im Theater: „Amusement, Vergessen und die zeitweilige Auflockerung der sonst so strengen Verhaltensnormen.“³⁹⁴ So etwa gibt der Chor in Emmerich Kálmáns *Die Faschingsfee* von Anfang an die Parameter des kommenden Festes vor:

„Volk von München, wache jetzt endlich doch auf, / Denn der Fasching beginnt seinen fröhlichen Lauf! / Hör’ die Klänge, sie rufen zum goldenen Fest, / Heut’ verläßt selbst die älteste Eule ihr Nest! / Schöne Maid, ja was nützt die Tugend? / Schade wär’s um deine Jugend! / Heute trinkt man, / Heute singt man, / Die Moral heißt: ‚Karneval!’ / Heut’ ist der Narr Minister, / Leg’ dich ins Bett, Philister! / Tanz und Liebe, / Tanz und Liebe, / Die regieren überall! / Nicht lang gefragt, / Gleich keck gewagt! / Tralalalala, / Ja, er ist heut’ da, / Ja, der Karneval ist da!“ (*Die Faschingsfee*, I, 6)

Mittels direkter Anrede werden gesellschaftliche Gleichberechtigung, Alkohol, Tanz und amouröse Verbindungen gleichermaßen für die Figuren wie für die Zuschauer in Aussicht gestellt. Das Publikum fühlt sich mit seinen Bedürfnissen wahrgenommen.

Darüber hinaus bieten Operettenfeste einen geeigneten Rahmen, um Realität und Scheinwelt in sich zu vereinen. Gerade die verfremdete Darstellung der Gegenwart bietet eine Möglichkeit der Identifikation. Anklänge an das Lebensumfeld der Zuschauer finden sich sowohl in der Musik durch die Verwendung bekannter Ballmusik³⁹⁵, als auch im Hinblick der dargestellten Festgesellschaft. William M. Johnston etwa betont den realen Gehalt der Operettenfrivolität. Er verweist dabei auf zahlreiche Wiener Bälle im 19. Jahrhundert und Anfang des 20. Jahrhunderts, die zur Faschingszeit Gelegenheit bieten, Standesunterschiede mühelos zu überwinden. Als Beispiele führt er die Bälle der Wäschermdeln in den Wiener Vororten an, zu denen auch Aristokraten und Offiziere erscheinen.³⁹⁶ Das Spiel mit der Verrückung der Klassengrenzen, das vor dem Hintergrund der Faschingszeit noch leichter mittels Verkleidung möglich ist, dringt schließlich in die Operettenhandlung ein. Die aufgehobene Hierarchie, die sich in der Realität auf die Karnevalszeit und Ballsaison beschränkt, lebt auf der Bühne neu auf. In diesem Sinne bringen Operettenfeste, indem sie Grenzüberschreitungen ermöglichen und Ausbruchssituationen aufzeigen, dem Publikum weitere kleine Festtagsinseln außerhalb der Karnevalszeit und den üblichen Feiertagen in den Alltag.

Neben den Anklängen an die reale Lebenssituation der Bürger werden in den Festen auch ihre geheimen Sehnsüchte verarbeitet. Realität und Illusion sind dabei nicht klar

³⁹⁴ Stegemann: „*Wenn man das Leben...*“, S. 104.

³⁹⁵ Für die Operetten von Johann Strauss etwa stellt Hans-Albrecht Koch fest, dass sie die zeitgenössische Ballwelt auf der Bühne abbilden. (Vgl. Koch, Hans-Albrecht: *Die österreichische Ballkultur des 19. Jahrhunderts im Werk Hofmannsthals*. In: Hofmannsthal-Forschungen 2 (1974), S. 23-38, hier: S. 23).

³⁹⁶ Vgl. Johnston: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte*, S. 141.

voneinander zu unterscheiden, sorgen aber in ihrer Einheit für das nötige Identifikationspotenzial. Am Beispiel von Franz Lehárs *Die lustige Witwe* sei dies näher verdeutlicht.

Die Lehársche Operette ist wie kaum eine andere durchdrungen vom Lebensgefühl ihrer Entstehungszeit, in diesem Fall des Fin de siècle:

„In der ‚Lustigen Witwe‘ wird sie [unsere Melodie] angestimmt. Alles, was so in unseren Tagen mitschwingt und mitsummt, was wir lesen, schreiben, denken, plaudern und was für moderne Kleider unsere Empfindungen tragen, das tönt in dieser Operette, klingt in ihr an. [...] Lehárs Musik ist heiß von dieser offenen, verbrühenden Sinnlichkeit; ist wie erfüllt von geschlechtlicher Wollust ... man könnte moderne Verse zu ihr singen. [...] Lehár aber ist mehr allgemein modern als wienerisch; er ist mehr durch die Zeit als durch einen Ort zu bestimmen. Er ist von 1906, von jetzt, von heute, gibt den Takt an zu unseren Schritten.“³⁹⁷

In dieser Operette vereinen sich tagesaktuelle Anspielungen³⁹⁸ mit Wunschvorstellungen und Utopien. Eindrucksvoll lässt sich dies in Danilos Auftrittscouplet veranschaulichen. Das vielzitierte Maxim-Lied verbindet auf gekonnte Weise die Mühen des Arbeitsalltags mit dem Wunsch, das Nachtlokal als Ort des Vergessens einzusetzen:

„[...] Um eins bin ich schon im Bureau, / Doch bin ich gleich drauf anderswo; / Weil man den ganzen lieben Tag / Nicht immer im Bureau sein mag! / Erstatte ich beim Chef Bericht, / So tu’ ich’s meistens selber nicht: / Die Sprechstund’ halt’ ich niemals ein – / Ein Diplomat muß schweigsam sein. / Die Akten 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 tut, / 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, Jou-Jou / Clo-Clo, Margot, Frou-Frou; / Sie lassen mich vergessen / Das teure Vaterland!“ (*Die lustige Witwe*, I, 21)

Der Büroalltag klingt an dieser Stelle deutlich an und ruft mittels allbekannter Utensilien wie Papier, Akten, Feder und Tinte persönliche Erfahrungen im Publikum wach. Er wird aber im gleichen Moment kühn umgedeutet, indem der Müßiggang über die Pflicht erhoben wird und das Nachtlokal zum Zufluchtsort vor den alltäglichen Sorgen wird. Der Text reduziert die Arbeit auf die Zeit danach, in der das eigentlich Lebenswerte stattfindet. So bekommen die Theaterbesucher „Lebenskunst als Banalisierung“³⁹⁹ vorgeführt. Die täglichen Geschäfte klingen zwar an, die Möglichkeiten, diese zu kompensieren und einen Ausgleich zu ihnen zu schaffen, werden aber sogleich mitgeliefert. Das Publikum fühlt sich integriert, indem es an ihre eigenen Tagesgeschäfte und alltäglichen

³⁹⁷ Salten, Felix: *Die neue Operette*. In: *Die Zeit* (Wien), 8.12.1906, S. 1-3, hier: S. 2.

³⁹⁸ Hier sei beispielhaft auf die Andeutung an das allgemeine Wahlrecht bei der Damenwahl. (Vgl. *Die lustige Witwe*, I, 40-43) verwiesen oder auf den Anklang des fiktiven Ländernamens Pontevedro an Montenegro (Vgl. dazu Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, S. 62-108).

³⁹⁹ Frey: „*Was sagt ihr zu diesem Erfolg*“, S. 138.

Anstrengungen erinnert wird. Zugleich aber verschafft Danilo Lebenshaltung nicht nur ihm selbst, sondern auch den Zuschauern einen Ausstieg aus dem Alltag.

Der frivole Anklang in Danilos Lied, das in der Operette *Die lustige Witwe* mehrmals als Reminiszenz erklingt, verstärkt sich durch die Assoziationen, die mit dem Nachtlokal Maxim verbunden werden. Neben den anwesenden Grisetten sind es insbesondere die implizierten Grenzüberschreitungen im Tanz und der verschwenderische Umgang mit Champagner, die das Nachtlokal zum unverkennbaren Gegenpol zum Alltag machen. Das Maxim wird zum Ausdruck eines Lebensgefühls, das Amüsement zur Norm erhebt. Danilo, als Vertreter dieses ungezwungenen Lebensstils, erscheint dabei als charakteristische „Figur, die beim Bleigießen unserer Lebenswünsche zustande kam“⁴⁰⁰ und der es nachzueifern gilt.

So wie das Maxim als Parole für unzensiertes Vergnügen eingesetzt wird, so macht der Operettentext mittels Schlagwörter, die an die Reklame erinnern, weitere Versprechungen. Neben dem Schauplatz Paris, der bereits ungeahnte Ausdrucksmöglichkeiten bereithält (vgl. Kapitel 5.2.1.), drückt sich die Logik der Werbung insbesondere im Stichwort Champagner aus (vgl. auch Kapitel 5.3.). Fällt dieses Zauberwort auf der Bühne, so potenziert sich seine Wirkung. Als „Symbol des Warenkonsums“⁴⁰¹ steht er für den Überfluss und Luxus, in dem sich die Figuren auf der Bühne verlieren können. Das Getränk wird so präsentiert, dass jegliche Konflikte mit seiner Hilfe negiert oder sogar ausgelöscht werden und vorgetragene Kritik einen Deckmantel erhält. Damit wird der Champagner zum Ausdruck einer Lebenswelt, die dem Publikum sonst verwehrt bleibt, ihm jedoch für einen Abend lang durch das präsentierte Fest auf der Bühne zugänglich wird. Die Schlagworte werden auf diese Weise zum Ausdruck einer exklusiven Traumwelt, die eine vorübergehende Flucht aus der bürgerlichen Enge ermöglicht und zugleich eine Identifikation mit dem Geschehen erleichtert:

„Wie schön, wie verschwenderisch gesegnet ist das Leben – jeder sagt es sich, vom Handlungsgehilfen auf der obersten Galerie bis zum Lebemann in der Proszeniumsloge, und läßt sich selig vom Glück dieser strahlenden Sonntagsmenschen beglänzen, die im Frack auf die Welt gekommen sind, sich von Kaviar, Austern, Champagner nähren, deren Dasein sich in Ballsälen, auf illuminierten Hotelterrassen, im »Moulin rouge« oder im *Séparé* bei ‚Sacher‘, in Luxuskabinen und Schlafcoupés festlich vollendet, denen eine Welt von Erbinnen, Kokotten und Oberkellnern zu Füßen liegt.

Vergnügen kann auf verschiedenartigste Weise erzeugt werden. Nur bleibt stets zu bedenken, daß man unvermittelt aus den Tagesgeschäften gekommen ist und nicht Lust hat, sich nun in eine ungewohnte Gedankenwelt zu versetzen – darum: Alltäglichkeit; man hat aber die neutrale Atmosphäre des Theaters ausgesucht, um auf kurze Stunden

⁴⁰⁰ Kraus: *Grimassen über Kultur und Bühne*, S. 2.

⁴⁰¹ Scheit: *Die Geburt der Operette*, S. 204.

die Sorgen des eigenen Daseins zu vergessen: also nur nicht, das ernstlich an das wirkliche Leben erinnern könnte.“⁴⁰²

Das Publikum wird folglich mit Verweisen auf die reale Situation und seine Lebensbedingungen abgeholt und mit der eigenen Gegenwart konfrontiert. Im gleichen Moment aber wird die Realität verfremdet und mit Luxus aufgeladen, wodurch die Theaterbesucher über ihr eigenes Dasein hinausgehoben werden. Der dargestellte Prunk versinnbildlicht dabei die Wunschvorstellungen der Zuschauenden und bietet die Möglichkeit, die Sorgen des Alltags für einen Abend lang zu vergessen.

Neben der propagierten Verschwendungssucht sind es die zahlreichen Tabubrüche, die den Zuschauern das Gefühl vermitteln, durch die Operettenfesten Zutritt zu einer fremden Lebenswelt zu bekommen. Stellvertretend für das Publikum dürfen die Operettenfiguren im Rahmen des Festes moralische, soziale und politische Tabus brechen. Die Ausnahmesituation hat jedoch von Beginn an ein vordefiniertes Ende. Die Überschreitungen werden auf diese Weise ihrer möglichen Kritikfähigkeit beraubt, zugleich bleibt die Moral unangetastet. Grenzen können von den Figuren ausgelotet, nicht aber das Fest zum Alltag erhoben werden:

„Die Wiederherstellung des Status Quo im Sinne bürgerlicher Wertvorstellungen und herrschender gesellschaftlicher Regeln wird zum ungeschriebenen Gesetz aller Operettenfinale.“⁴⁰³

So wie in den allgemeinen theoretischen Überlegungen zum Fest ein festgelegter zeitlicher Rahmen als unabdingbare Voraussetzung für den Exzess hervorgehoben wird, so haben auch die Operettenfeste ein klar definiertes Ende (vgl. Kapitel 5.5.). Die Rückkehr zur Ausgangssituation ist absolute Bedingung für jegliche Ausschweifungen auf der Bühne. Die Operettenfinale orientieren sich wieder am Alltag der Zuschauer und führen sie, ebenso wie die Figuren, zum Ausgangspunkt zurück. Die Sehnsüchte werden auf diese Weise zwar aufgezeigt, nicht aber eingelöst, sondern das Publikum stattdessen in die Realität entlassen. Der Ausbruch im Operettenfest wird dadurch zu einem „sanktionierten Exzess“⁴⁰⁴. Konstruiert durch die Bühnenhandlung und in seinem Ausgang vorweggenommen, enden die Grenzüberschreitungen der Figuren mit der Wiedereinführung der geltenden moralischen und gesellschaftlichen Gesetze des Alltags. Alltagsfrust kann beim Besuch der Operette vorübergehend abgebaut werden, doch nur, damit das Publikum im Anschluss umso eifriger den Tagesgeschäften nachgehen kann.

⁴⁰² Pringsheim, Klaus: *Operette*. In: *Süddeutsche Monatshefte* 9 (2) 1912, S. 178-187, hier: S. 181-182 (Hervorhebungen von K.P.)

⁴⁰³ Quissek: *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, S. 25.

⁴⁰⁴ Marten: *Die Operette als Spiegel der Gesellschaft*, S. 73.

Auf den ersten Blick scheinen die Feste auf der Bühne demnach keine weitreichenden Folgen für das Publikum zu haben. Dennoch ließe sich die Behauptung aufstellen, dass die Operettenfeste mehr als nur einen Exzess für die Figuren bedeuten und die Theaterbesucher, trotz des immanenten Festendes und der Rücknahme jeglicher Freiheiten im dritten Aktfinale, nicht frustriert, sondern zufrieden in ihren Alltag entlassen, ganz so, als hätten diese den Ausbruch selbst erlebt.

Die an mehreren Stellen angeklungenen Betrachtungen zur Identifikation der Zuschauer mit dem Operettengeschehen sollen in der Folge mit der Theorie der Interpassivität verknüpft werden. Auf diese Weise kann den Überlegungen zur Publikumswirksamkeit der Operetten ein theoretischer Rahmen gegeben werden.

6.1. Die Operettenfeste und die Interpassivität

Die Ausschweifungen, die das Operettenfest bereithält, werden von den Zuschauern passiv mitverfolgt. Im sicheren Umfeld des Zuschauerraums sitzend, kann das Publikum den Exzess auf der Bühne miterleben, ohne selbst an dem Fest zu partizipieren. Die fehlende Teilnahme tut dem Vergnügen der Theaterbesucher allerdings keinen Abbruch. Sie bemerken gar nicht, dass sie nicht selbst, sondern nur die Figuren feiern und vergnügt sind, weil sie ihre Empfindungen und Lust an die Figuren bereits im Vorfeld delegiert haben.

Der Anklang an die von Robert Pfaller begründete Theorie der Interpassivität ist dabei bewusst gewählt. Pfaller beschreibt unter dem Begriff der Interpassivität allen voran Kunstwerke, die es dem Betrachter abnehmen, sie konsumieren zu müssen. Stattdessen liefern sie die eigene Konsumtion bereits in sich mit.⁴⁰⁵ Um dieses Phänomen näher zu erklären, beruft Pfaller sich auf Jacques Lacan. Lacan schreibt dem griechischen Chor in der antiken Tragödie die Funktion zu, Mitleid und Furcht für und statt dem Publikum zu empfinden, sodass es diese Gefühle nicht mehr selbst erleben muss.⁴⁰⁶ In weiterer Folge verweist Robert Pfaller auf Slavoy Žižek, der basierend auf Lacans Beispiel des antiken Chores, das Dosengelächter in amerikanischen Sitcoms unter diesem Gesichtspunkt analysiert hat.⁴⁰⁷ Das Lachen aus der Konserve, das in Fernsehkomödien bei lus-

⁴⁰⁵ Vgl. Pfaller, Robert: *Einleitung*. In: Pfaller, Robert (Hg.): *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*. Wien: Springer 2000 (Ästhetik und Naturwissenschaften: Bildende Wissenschaften - Zivilisierung der Kulturen), S. 1-11, hier: S. 2.

⁴⁰⁶ Vgl. Pfaller, Robert: *Das Kunstwerk, das sich selbst betrachtet, der Genuß und die Abwesenheit*. In: Pfaller, Robert (Hg.): *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*. Wien: Springer 2000 (Ästhetik und Naturwissenschaften : Bildende Wissenschaften - Zivilisierung der Kulturen), S. 49-84, hier: S. 57.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd., S. 57.

tigen Stellen eingespielt wird, ist im Produkt der Fernsehkomödie bereits verankert und nimmt dem Publikum, das vor dem Fernseher sitzt, das Lachen ab. Die Sendung amüsiert sich über sich selbst, während der Zuschauer unbewegt vor dem Fernsehapparat sitzen kann.⁴⁰⁸ Das eingespielte Lachen macht demzufolge das persönliche Lachen überflüssig. Dass der Zuschauer dennoch eine Befriedigung darin empfindet, erklärt Robert Pfaller mit dem unbewussten Vorgang der Delegation von Lust. Das Publikum merkt die Übertragung des eigenen Genusses an andere Menschen oder an ein Objekt nicht, sondern glaubt, die Gefühle selbst zu erleben. Insofern bleibt die Lust aufrecht, weil die Empfindungen zwar nicht selbst und auch nicht gemeinsam mit dem Objekt durchlebt, sondern durch die anderen Menschen wahrgenommen werden.⁴⁰⁹ Die Übertragung von Vergnügen auf andere geschieht demzufolge unbemerkt und sorgt paradoxerweise für die luststeigernde Einbildung, selbst zu lachen, während eigentlich nur das Dosengelächter erklingt. Das „delegierte[n] Genießen“⁴¹⁰ scheint die eigenen Empfindungen überflüssig zu machen und zu ersetzen.⁴¹¹ Der Konsument ist auf diese Weise befriedigt und zufrieden, ohne dass er direkt konsumiert.

In seinen Überlegungen zur Interpassivität zieht Robert Pfaller vorderhand Beispiele aus der bildenden Kunst, des Tanzes und der Malerei heran⁴¹², während er das Theater weitestgehend unbeachtet lässt. Die Übertragung des Interpassivitätstheorems auf das Theater nimmt Matthias Warstat als einer der wenigen in seinem Werk *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters* vor. In einem kurzen Abschnitt stellt er darin fest, dass die Theorie der Interpassivität in zweifacher Weise auf das Theater angewendet werden kann; zum einen auf die Wahrnehmungsverhältnisse in einzelnen Aufführungen, zum anderen auf die gesamte Institution des Theaters.⁴¹³ In seinen Ausführungen zum interpassiven Gehalt der Aufführungssituation nimmt Warstat, ausgehend von Lacans Beispiel des antiken Chores, der für die Zuschauer die Katharsis durchlebt, auch für die Dramenfiguren an, dass sie dem Publikum Gefühle wie Trauer oder Freude abnehmen. Indem es die affektiven Anforderungen der Bühnenhandlung an die Figuren

⁴⁰⁸ Vgl. ebd., S. 57.

⁴⁰⁹ Vgl. ebd., S. 62-63.

⁴¹⁰ Pfaller, Robert: *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (edition suhrkamp 2279), S. 28.

⁴¹¹ Vgl. Pfaller: *Das Kunstwerk, das sich selbst betrachtet*, S. 56.

⁴¹² Vgl. u.a. dazu spezifische Beiträge in Pfaller, Robert: *Ästhetik der Interpassivität*. Hamburg: Philo Fine Arts 2008 (Fundus-Bücher; 175), S. 111-117, S. 118-120, S. 190-218, S. 277-285.

⁴¹³ Vgl. Warstat, Matthias: *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*. München: Fink 2011, S. 105-106.

überträgt, kann das Publikum emotional passiv bleiben. Die Figuren werden zu Stellvertretern der Zuschauer und durchleben für sie die Gefühle des Handlungsablaufs.⁴¹⁴

Übertragen auf die Feste in den Operetten würde das Interpassivitätstheorem bedeuten, dass die Operette die Konsumierbarkeit des in die Handlung eingebundenen Festes bereits in sich mitliefert, indem die Figuren anstelle des Publikums den Ausbruch aus dem Alltag durchleben. Die Figuren werden in diesem Sinne zu Vertretern der Zuschauer und dürfen an ihrerstatt, die Grenzüberschreitungen vornehmen und durchleben. Obwohl das Fest von den Figuren begangen wird, hat das Publikum aber trotzdem das Gefühl, daran zu partizipieren. Es erlebt die Realitätsflucht mit, weil es bereits im Vorfeld den Vorgang des Genießens an die Figuren abgegeben hat. So entsteht bei den Zuschauern das Empfinden, das Fest durch die Figuren selbst zu erleben. Die unbewusste Delegation von Genuss an die Figuren erweckt beim Publikum den Eindruck, das Fest gemeinsam zu feiern, obwohl es passiv im Theatersaal sitzt und die Vorgänge lediglich beobachtet. Die Übertragung des Lustempfindens geht somit über den Identifikationsprozess hinaus. Das Publikum erlebt nicht mit den Figuren den Exzess, indem sie sich in die Figuren hineinversetzt; viel eher begehen die Zuschauer durch die Figuren die moralischen oder sozialen Grenzüberschreitungen selbst, weil für sie die Figuren zu „äußere[n] Agenten“⁴¹⁵ werden. Auf der Bühne können auf diese Weise auch vom Publikum Seitensprünge begangen und gesellschaftliche Schranken durchbrochen werden, während in der Realität die herrschenden Normen nicht angegriffen werden. Demzufolge stellen die Operettenfeste einen gesellschaftlichen Schutzmechanismus dar. Die Zuschauer können sich real nicht in vergleichbarem Maße ausleben, wie es ihnen durch die Bühnenfiguren in den Operetten erlaubt ist. Nach einem miterlebten Operettenfest ist das Bedürfnis nach einem Ausbruch aus den bestehenden Regeln aber gestillt, weil das Publikum durch die Figuren bereits den Rausch mitverfolgt und selbst erlebt hat. Zugleich kommt den Festen auf der Bühne auf diese Weise eine Ventilfunktion zu. Sie ermöglichen den Zuschauern einen Theaterabend lang, vertreten von den Figuren, Grenzen zu überschreiten und Tabus zu brechen, die sonst unberührt blieben.

Wie sich abzeichnet, haben die Feste in den Operetten eine besondere Bedeutung. Zum einen nehmen sie das allgemeine Bedürfnis des Publikums nach Amüsement in sich auf und ermöglichen einen Ausbruch aus dem Alltag. Zum anderen integrieren sie die Zuschauer mehr in die Handlung, indem sie die Erlebniswelt des Publikums anklingen lassen und mit der Darstellung von Luxus und offener Frivolität zugleich dessen gehei-

⁴¹⁴ Vgl. Warstat: *Krise und Heilung*, S. 106.

⁴¹⁵ Pfaller: *Das Kunstwerk, das sich selbst betrachtet*, S. 68.

men Sehnsüchte und Wünsche bedienen. Diese Faktoren tragen zum Erfolg der Feste erheblich bei.

Der eigentliche Grund, dass die Feste in den Operetten so gut funktionieren, findet sich allerdings in der interpassiven Teilnahme des Publikums. Als Stellvertreter des Publikums dürfen die Figuren für die Dauer des Festes die bestehende Ordnung außer Acht lassen und die herrschenden Normen durchbrechen. Die Zuschauer bekommen so das Fest und seine Auswirkungen vorgeführt. Indem sie ihren Genuss aber an die Figuren delegieren, feiern sie durch die Figuren mit. Sie nehmen nicht direkt an den Festen auf der Bühne teil, erleben aber den Exzess auf der Bühne so, als würden sie selbst die moralischen und gesellschaftlichen Grenzüberschreitungen vornehmen. Die Ausschweifungen in der Realität werden überflüssig. Der Alltagsfrust der Zuschauer wird auf diese Weise in den Operettenfesten ventiliert, um das Publikum am Ende wieder in die Realität zurückzuführen und noch fester in das bestehende System einzugliedern.

7. Zusammenfassung

Seit Anbeginn der Gattung erweist sich das Fest in der Operette als beliebter Handlungsrahmen, der stets bewusst eingesetzt wird, um einen Gegenpart zum Alltag und damit zur Erfahrungswelt des Publikums zu schaffen. Als Schauplatz hat das Fest innerhalb der Gattung keine spezifische Entwicklung durchgemacht, obgleich sich ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts eine Zunahme an Tänzen in den Operetten feststellen lässt. Die Entwicklung zur Tanzoperette fördert demnach auch die Verlagerung des Geschehens auf ein Fest, wo Tanzsituationen mitsamt ihrer musikalischen Gestaltung dramaturgisch plausibel aus der Handlung hervorgehen können. Doch die untersuchten Operetten legen es nahe, sämtliche Funktionen der Feste auf Handlungs- und Publikums-ebene von Anbeginn der Gattung unter dem Begriff „Ausbruch“ zusammenzuführen. Der durch das Fest gegebene zeitliche Rahmen wird in den Operetten durchgehend dazu genutzt, dem Alltag zu entfliehen und sämtliche Sorgen vorübergehend zu vergessen. Durch den Ausbruch aus dem Alltag können geheime Wünsche ausgelebt und Sehnsüchte befriedigt werden. Die Feste schaffen so einen kurzfristigen Ausnahmezustand, der den Figuren jegliche Freiheiten gewährt. Bereits die dramaturgische Verankerung des Festes in der Handlung legt diesen Schluss nahe. Die Operettenfeste werden nicht nur im Vorfeld, vielfach mittels Briefen, angekündigt und nehmen die Möglichkeiten der Grenzüberschreitungen und die damit verknüpfte Ausgelassenheit vorweg. Die Feste klingen auch im anschließenden Akt noch nach, indem musikalische Reminiszenzen die Tanzmusik widerspiegeln oder aber die durch das Fest ermöglichten Überschreitungen ausgeglichen und Konflikte beseitigt werden müssen. Die Feste selbst, häufig im zweiten Akt angesetzt, bieten sich als idealer Schauplatz an, der alle Figuren zusammen kommen lässt, einen verbindenden Rahmen schafft und heimliche Sehnsüchte erfüllt. Dabei steuert die Handlung auf dem Fest einem Höhepunkt mit Tanz, Alkohol und moralischen wie sozialen Verwirrungen zu. Der schablonenartige Aufbau der Operettenhandlung, der nach einem tragischen zweiten Finale verlangt, macht es allerdings notwendig, dass Feste subtil gestört werden, um die daraus resultierenden Konflikte im darauffolgenden Akt auflösen zu können. Die subtextuellen Irritationen überlagern in den Operetten selten die festliche Stimmung, erinnern aber entfernt an die nahezu obligatorische Verschränkung von Skandal und Fest in Opern oder in der dramatischen Literatur der Jahrhundertwende.

Bei eingehender Betrachtung der Operettenfeste zeigt sich die kurzfristige Umkehrung der Ordnung zunächst anhand der Festgesellschaft. Diese legt den Eindruck einer gesellschaftlichen Utopie nahe, da auf dem Fest nicht mehr zwischen den einzelnen Ständen unterschieden wird. Dabei lässt sich, neben einer vereinzelt auftauchenden Überlegenheit des Bürgertums, vor allem eine Orientierung am Adel feststellen. Diese Idealisierung fördert bei den Bürgern den Wunsch nach einem sozialen Aufstieg, der für die Dauer des Festes ermöglicht wird. Als wesentliches Hilfsmittel für den sozialen Rollentausch erweist sich dabei die Verkleidung, die durch die Verlagerung der Handlung in die Zeit des Karnevals zusätzlich plausibel gemacht wird. Mit ihrer Hilfe können gesellschaftliche Schranken ohne Aufwand überwunden werden. Zudem bietet die Maskierung Schutz; sie verschafft den Figuren eine neue Identität und damit auch einen größeren Handlungsspielraum, als sie im Alltag jemals hätten.

Zusätzliche Entfaltungsmöglichkeiten ergeben sich auf dem Fest auf moralischer Ebene. Die Frivolität, die als gattungsbestimmend gilt, tritt im Fest zutage, indem dieser Schauplatz die Gelegenheit bietet, eheliche Verbindungen zu hintertreiben oder zumindest auf die Probe zu stellen. Ungeachtet der Verpflichtungen im Alltag können im Fest neue amouröse Verbindungen angebahnt und eingegangen werden. Die Ehe wird in der Gattung von Grund auf in Frage gestellt, wodurch die zahlreichen Seitensprünge auf dem Fest eine natürliche Legitimation erhalten. Indem jedoch die Affären ohne Konsequenzen bleiben, wird der Ausbruch nach dem Fest zurückgenommen und die Ordnung lässt sich am Ende leichter wieder herstellen. Die Feste bieten sich demnach an, die Untreue kurzfristig vergnüglich ins Bild zu setzen, um im Finale die Sittsamkeit regieren zu lassen. Auf diese Weise wird dem Publikum bewusst gemacht, dass die Grenzüberschreitung nur für kurze Dauer möglich ist; der Ausnahmezustand darf nicht zur Regel erhoben werden.

Der Exzess, der beim Operettenfest auf sozialer und moralischer Ebene zutage tritt, wird wesentlich durch den Einfluss von Champagner und Sekt gefördert. Allein der Überfluss, in dem diese alkoholischen Getränke auf der Bühne vorhanden sind und konsumiert werden, führt den Zuschauern den Gegensatz zum Alltag vor Augen und sorgt für eine Welt der Illusion. Die Wirkung des Alkohols wird bewusst eingesetzt, um unter dessen Schutzmantel Kritik an dem herrschenden Staatssystem zu äußern, oder aber es wird vorgezeigt, wie mithilfe des Weines oder Sektes die Hemmschwelle sinkt und die Möglichkeit eines Seitensprungs leichter ergriffen werden kann. Zugleich lassen sich

die Sorgen des Alltags im Alkohol ertränken; die aufkommende Melancholie nimmt dabei die Flüchtigkeit der Feste und das Ende der Ausgelassenheit bereits vorweg.

Zur enthemmenden Wirkung des Alkohols kommt die Macht der Tanzmusik. Sie trägt zusammen mit der engen Tanzhaltung wesentlich dazu bei, die unterschiedlichen Gesellschaftsschichten für die Dauer der Feste zu vereinen. Die subversive Kraft der Tänze ermöglicht ein kurzfristiges Aufbegehren gegen jegliche gesellschaftliche und politische Konventionen. Aus ihrer historischen Entwicklung heraus tragen Tänze wie Cancan oder Walzer erotisches Potenzial in sich, das in den Festen zutage tritt und das rauschhafte Erleben des Ausnahmezustands unterstützt. Die Körperlichkeit des Tanzens begünstigt die Ekstase und mit ihr die Entrückung des Bewusstseins. Der Exzess wird in der Tanzmusik vertont und auf diese Weise in seiner Wirkung verdoppelt.

Einen Gegenpol zur Ausgelassenheit liefern Melancholie und Sentimentalität, die stellenweise die Operettenfeste mit ihrer vordergründigen Heiterkeit durchdringen. Das Bewusstsein der Figuren um die Flüchtigkeit der schönen Momente hängt dabei eng mit der begrenzten Dauer der Feste zusammen. Das vorbestimmte Ende macht sämtliche Überschreitungen erst möglich, weil der Ausbruch zeitlich beschränkt bleibt und schlussendlich in dem wieder in Kraft tretenden Alltag mündet. Innerhalb der Operettenfeste wird der Frohsinn mit den Gedanken an die Vergänglichkeit subtil unterlaufen. Zugleich aber fördert gerade das Wissen um das Festende den Drang nach Amusement und den Wunsch der Figuren, sich noch mehr ins Vergnügen zu stürzen.

Aufbauend auf diesen Überlegungen zum Fest und dessen dramaturgischer Wirksamkeit innerhalb der Operette ließe sich eine musikwissenschaftlich fundierte Analyse anschließen. Diese hätte zur Aufgabe zum einen die Anklänge an historische Fest- und die Aufnahme zeitgenössischer Ball-, zum anderen die Weiterverbreitung der Tanzmusik näher zu untersuchen. Ebenso ließe sich noch ausführlicher der Frage nachgehen, woher die auffallende Affinität der Operette zum Fest kommt. In die Untersuchung einzubeziehen wären hierfür Vorformen der Operette wie Volkskomödien, Vaudevilles und Possen, die möglicherweise ebenfalls vermehrt Feste als Schauplätze einsetzen und auf diese Weise eine historisch begründete Verbindung des Unterhaltungstheaters zum Exzess nahelegen.

Im Bestreben der vorliegenden Arbeit, eine Begründung dafür zu finden, warum die Höhepunkte der Operettenhandlungen vielfach im Rahmen eines Festes stattfinden, ergaben sich allerdings aus der Analyse der einzelnen Feste bereits aufschlussreiche Erklärungsansätze für die Häufung von Festen in den Operetten. Zunächst konnte nachge-

zeichnet werden, dass Feste den Wunsch der Bürger nach Ablenkung und Vergnügen besonders bedienen und ihnen das heimliche Ausleben ihrer Begierden ermöglichen. Innerhalb der Feste klingt nicht nur die reale Lebenssituation der Bürger an, indem auf Tagesaktualitäten angespielt wird oder analog zur Situation auf zeitgenössischen Bällen gesellschaftliche Unterschiede aufgehoben werden. Die Feste verschaffen auch Zutritt zu einer sonst verwehrten Lebenswelt voller Luxus und Überfluss und vermitteln zugleich ein Lebensgefühl, das dauerhaft Amusement verspricht. Anhand der Interpassivitätstheorie von Robert Pfaller konnte jedoch zusätzlich dargelegt werden, dass die Feste in den Operetten sowohl für die Figuren als auch für die Zuschauer einen Ausbruch aus dem Alltag ermöglichen. Das Publikum delegiert im Vorfeld den Genuss des Feierns an die Figuren; auf diese Weise verfolgen die Zuschauer den Rausch auf der Bühne mit, als würden sie ihn selbst erleben. Als Stellvertreter der Zuschauer dürfen die Figuren sämtliche Grenzüberschreitungen vornehmen, die dem Publikum im Alltag verwehrt bleiben. Das interpassive Miterleben dieser Exzesse auf der Bühne gibt den Zuschauern jedoch die Möglichkeit, selbst herrschende Konventionen für die Dauer der Operettenfeste außer Acht zu lassen. Dem Fest in der Operette kommt demnach nicht nur eine Ventilfunktion zu, es stellt auch einen Schutzmechanismus dar. Die Figuren vollziehen anstelle des Publikums den Ausbruch, das reale Ausleben der Zuschauer wird überflüssig. Stattdessen kann das Publikum im Anschluss an die Vorstellung befriedigt in den Alltag zurückkehren.

Diesen Überlegungen zufolge verschwimmen die Grenzen zwischen dem Fest selbst und der Gattung Operette. Nicht nur vereint das Fest in sich jene Elemente, die gattungsbestimmend für die Operette gelten – mit Richard Traubner gesprochen, wären dies: „Flowing champagne, ceaseless waltzing, risqué *couplets*, Graustarkian uniforms and glittering ballgowns, romancing and dancing! Gaiety and lightheartedness, sentiment and *Schmalz*.“⁴¹⁶ –, und lassen das Fest dadurch zu einer „Mikrooperette“ werden. Bezieht man ihre Wirkung auf das Publikum mit ein, kann die Operette selbst als Fest gesehen werden, das seinen Zuschauern für die Dauer einer Aufführung einen Ausbruch aus dem Alltag und mit ihm ein kurzfristiges Vergessen jeglicher Sorgen beschert.

⁴¹⁶ Traubner, Richard: *Operetta. A Theatrical History*. Rev. Ed. New York: Routledge 2003, S. VIII.

8. Quellenverzeichnis

8.1. Primärquellen

Abraham, Paul: *Ball im Savoy*. Operette in drei Akten und einem Vorspiel (7 Bildern) von Alfred Grünwald und Fritz Löhner-Beda. Musik von --. Regie- und Soufflierbuch. München: Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag o.J., Copyright: 1933 Doremi Musikverlag AG., Basel / Dr. Alexander Marton, Budapest.

(Leihmaterial Josef Weinberger Musikverlagszentrum Wien; Kurztitel *Ball im Savoy* mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss)

Eysler, Edmund: *Die gold'ne Meisterin*. Operette in drei Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von --. Bühnenmanuskript. London: Octava Music Co. Ltd. o.J., Copyright: 1927 by W. Karczag, Wien – Leipzig – New York.

(Leihmaterial Josef Weinberger Musikverlagszentrum Wien; Kurztitel *Die gold'ne Meisterin* mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss)

Fall, Leo: *Madame Pompadour*. Operette in drei Akten von Rudolf Schanzer und Ernst Welisch. Musik von --. Regie- und Soufflierbuch. Manuskript. München: Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag o.J., Copyright: 1922 by Drei Masken Verlag, Berlin.

(Leihmaterial Josef Weinberger Musikverlagszentrum Wien; Kurztitel *Madame Pompadour* mit Aktangabe in römischer und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss).

Gilbert, Jean: *Die keusche Susanne*. Operette in drei Akten nach dem Französischen von Georg Okonkowski. Gesangstexte von Georg Okonkowski und Alfred Schönfeld. Musik von --. Textliche und musikalische Neubearbeitung von Robert Gilbert. Regiebuch. Unverkäufliches Manuskript. Copyright: 1953 by Musikverlag und Bühnenvertrieb Zürich AG., Utoquai 4, 8008 Zürich.

(Leihmaterial Josef Weinberger Musikverlagszentrum Wien; Kurztitel *Die keusche Susanne* mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss).

Heuberger, Richard: *Der Opernball*. Komische Oper in drei Akten nach dem Lustspiele „Die Rosa-Domino's“ von Victor Léon und H. von Waldberg. Musik von --. Manuskript. Leipzig, Wien, London: Bosworth & Co o.J.

(Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: B-263031; Kurztitel *Der Opernball* mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss).

Kálmán, Emmerich: *Die Csárdásfürstin*. Operette in drei Akten. Text von Leo Stein und Bela Jenbach. Musik von --. Soufflier- und Regiebuch. Eingerichtet nach der Wiener Aufführung. Leipzig, Wien: Josef Weinberger o.J. Copyright: 1916 by Josef Weinberger.

(Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: A-109985/1.Ex.; Kurztitel *Die Csárdásfürstin* mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss).

Kálmán, Emmerich: *Die Faschingsfee*. Operette in drei Akten von A. M. Willner und Rudolf Österreicher. Musik von --. Nach der Einrichtung des Johann Strauß-Theaters von Paul Guttman. Soufflier- und Regiebuch. Leipzig, Wien: Josef Weinberger o.J. Copyright: 1917 by Josef Weinberger.

(Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: B-109993; Kurztitel *Die Faschingsfee* mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss).

Kálmán, Emmerich: *Die Bajadere*. Operette in drei Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von --. Soufflier- und Regiebuch. Berlin: Drei Masken Verlag o.J. Copyright: 1922 by Drei Masken-Verlag, A.G., Berlin.

(Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: A-165367; Kurztitel *Die Bajadere* mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss)

Kálmán, Emmerich: *Gräfin Mariza*. Operette in drei Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Musik von --. Manuskript. London: Octava Musik o.J. Copyright: 1958 by Octava Musik Co. Ltd., London.

(Leihmaterial Josef Weinberger Musikverlagszentrum Wien; Kurztitel *Gräfin Mariza* mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss).

Lehár, Franz: *Die lustige Witwe*. Operette in drei Akten (teilweise nach einer fremden Grundidee) von Victor Léon und Leo Stein. Musik von --. Vollständiges Soufflierbuch mit sämtlichen Regiebemerkungen. Wien, München: Doblinger o.J. Copyright: 1906 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmann) K. G., Wien.

(Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: A-307240; Kurztitel *Die lustige Witwe* mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss).

Lehár, Franz: *Der Graf von Luxemburg*. Operette in drei Akten von A. M. Willner und Robert Bodanzky. Musik von Franz Lehár. Vollständiges Regiebuch. Wien, Leipzig: Karczag & Wallner o.J. Copyright: 1909 by Breitkopf & Härtel, New York.

(Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: B-165357; Kurztitel *Der Graf von Luxemburg* mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss).

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Bd. 17: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Vorgelegt v. Wolfgang Plath u. Wolfgang Rehm. Kassel: Bärenreiter 1968 (BA 4550).

(Hauptbibliothek der Universität Wien; Signatur: II-809172/Ser.2,5,17; Kurztitel *Don Giovanni* mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss).

[Offenbach, Jacques:] *Orphée aux Enfers (1858)*. Livret / Libretto. Paroles de Hector Crémieux [et Ludovic Halévy]. Übers. v. Christiane Montulet u. Richard Duployen. In: Offenbach, Jacques: *Orphée aux Enfers*. (Version de 1858). Supplément. CD-ROM. Berlin: Boosey & Hawkes / Bote & Bock 2001 (Offenbach Edition Keck / Kritische Ausgabe Jean-Christophe Keck), S. 2-66.

(Universitätsbibliothek der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien; Signatur: GA-88419/1,1/CD-ROM; Kurztitel *Orpheus in der Unterwelt* mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss).

[Offenbach, Jacques:] *[La Vie parisienne]*. Libretto. Fassung 1866. In: Offenbach, Jacques: *La Vie parisienne*. Edition intégrale. (Versions de 1866/1867/1873).

Supplément. CD-ROM. Berlin: Boosey & Hawkes / Bote & Bock 2003 (Offenbach Edition Keck / Kritische Ausgabe Jean-Christophe Keck), S. 1-98.

(Universitätsbibliothek der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien; Signatur: GA-88419/1,4/CD-ROM; Kurztitel *Pariser Leben* mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss).

Straus, Oscar: *Eine Ballnacht*. Operette in drei Akten von Leopold Jacobson und Robert Bodanzky. Musik von --. Soufflier- und Regiebuch. Leipzig, Wien: Josef Weinberger o. J. Copyright: 1917 by Josef Weinberger, Leipzig.

(Leihmaterial Josef Weinberger Musikverlagszentrum Wien; Kurztitel *Eine Ballnacht* mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss).

Strauss, Johann: *Neue Johann-Strauss-Gesamtausgabe Serie I, Werkgruppe 2, Band 3: Die Fledermaus*. Operette in drei Akten. Text von Richard Genée nach der Komödie „Le Réveillon“ von Ludovic Halévy und Henri Meilhac. RV 503. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Michael Rot. Wien: Strauss-Ed. 1999.

(Fachbereichsbibliothek Musikwissenschaft der Universität Wien; Signatur: Neue J.Strauß-GA-1/2.3; Kurztitel „*Die Fledermaus* (TK)“ oder „*Die Fledermaus* (Partitur)“ mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss)

Strauss, Johann: *Neue Johann-Strauss-Gesamtausgabe Serie I, Werkgruppe 2, Bd. 10: Eine Nacht in Venedig*. Operette in 3 Akten. Text: F. Zell und Richard Genée nach der komischen Oper „Le Château Trompette“ von Cormon und Michel Carré. Berliner und Wiener Fassung RV 510 A/B. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Michael Rot. Wien: Strauss-Ed. 2001.

(Kurztitel „*Eine Nacht in Venedig* (TW)“ mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss)

Strauß, Johann: *Wiener Blut*. Operette in drei Akten von Victor Léon und Leo Stein. Musik von --. Sein letztes Werk (1899). Nach seinen persönlichen Angaben für die Bühne bearbeitet von Adolf Müller jun. Vollständiges Textbuch. Manuskript.

(Leihmaterial Josef Weinberger Musikverlagszentrum Wien; Kurztitel *Wiener Blut* mit Aktangabe in römischen und Seitenverweis in arabischen Ziffern im Textfluss)

8.2. Sekundärliteratur

Assmann, Jan (Hg.): *Das Fest und das Heilige. Religiöse Kontrapunkte zur Alltagswelt*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn 1991 (Studien zum Verstehen fremder Religionen 1).

Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. v. Adelheid Schramm nach d. 2. überarb. u. erw. Auflage 1963. München: Carl Hanser 1971 (Literatur als Kunst).

Bachtin, Michail M.: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. v. Renate Lachmann. Übers. v. Gabriele Leupold. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1187).

Bauer, Günther (Hg.): *Fest und Spiel*. München: Katzbichler 1998 (Homo ludens – Der spielende Mensch 8).

Benjamin, Walter: *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5,1: *Das Passagen-Werk*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 45-59.

Berg, Marlene: *Das Fest in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*. Dipl. Univ. Wien 2004.

Bollnow, Otto Friederich: *Neue Geborgenheit. Das Problem einer Überwindung des Existentialismus*. Stuttgart: Kohlhammer 1955.

Braun, Werner: *Fest*. In: MGG 2. Sachteil 3: Eng-Hamb. Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 1995, Sp. 411-426.

Broch, Hermann: *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*. In: Broch, Hermann: *Gesammelte Werke*. Bd. 6.1: *Dichten und Erkennen. Essays*. Zürich: Rhein-Verlag 1955, S. 43-181.

Bruckmüller, Ernst / Stekl, Hannes: *Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich*. In: Kocka, Jürgen (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*. Bd. 1. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988 (Dtv 4482), S. 160-192.

Brusatti, Otto / Deutschmann, Wilhelm (Hg.): *FleZiWiCsá & Co. Die Wiener Operette*. Katalog zur 91. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, gemeinsam mit der Wiener Stadt- und Landesbibliothek vom 20.12.1984 bis 10.2.1985. Wien: Eigenverlag d. Museen d. Stadt Wien 1984 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 91).

Burke, Peter: *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*. Hg. v. Rudolf Schenda. Übers. v. Susanne Schenda. Stuttgart: Klett-Cotta 1981.

Cailliois, Roger: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Übers. v. Sigrid von Massenbach. Frankfurt am Main: Ullstein 1982 (Ullstein-Buch 35153: Ullstein-Materialien).

Caillois, Roger: *Der Mensch und das Heilige*. Durch drei Anhänge über den Sexus, das Spiel und den Krieg in ihren Beziehungen zum Heiligen erweiterte Ausgabe. Übers. v. Brigitte Weidmann. München: Hanser 1988.

Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Hamburg: Claassen 1960.

Clarke, Kevin: *Aspekte der Aufführungspraxis oder: Wie klingt eine historisch informierte Spielweise der Operette?* In: Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft 9 (2006), S. 21-75, hier S. 28. http://www.fzmw.de/2006/2006_3.htm (Zugriff: 2.9.2014).

Clarke, Kevin: „Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen“. *Erich Wolfgang Korngolds Operetten(bearbeitungen) von „Eine Nacht in Venedig“ 1923 bis zur „Stummen Serenade“ 1954*. In: Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft 12 (2009), S. 16-95. http://www.fzmw.de/2009/2009_3.pdf (Zugriff: 22.8.2014)

Clarke, Kevin: *Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie. Definitionsmerkmale einer modernen Musiktheatergattung*. In: Arnbom, Marie-Therese / Clarke, Kevin / Trabitsch, Thomas (Hg.): *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness. Katalog zur Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum Wien vom 2.2.-24.9.2012 und im Deutschen Theatermuseum München vom 17.10.2012-10.3.2013*. Wien: Brandstätter / Wien: Österreichisches Theatermuseum 2011, S. 19-41.

Crittenden, Camille: *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*. Cambridge: Univ. Press 2000 (Cambridge studies in opera).

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

Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion / Laaber: Laaber-Verlag 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6).

Dahlhaus, Carl: *Zur musikalischen Dramaturgie der „Lustigen Witwe“*. In: Dahlhaus, Carl: *Gesammelte Schriften*. Bd 7: 19. Jahrhundert VI: Richard Wagner – Texte zum Musiktheater. Hg. v. Hermann Danuser in Verb. m. Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch. Laaber: Laaber-Verlag 2004, S.637-644.

Deile, Lars: *Feste – Eine Definition*. In: Maurer, Michael (Hg.): *Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*. Köln: Böhlau 2004, S.1-17.

Dressler, Robert: *Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft*. Diss. Univ. Wien 1986.

Fink, Monika: *Ballszenen in Opern*. In: *International review of the aesthetics and sociology of music* 28 (2) 1997, S. 169-188.

Fink, Monika: *Ballszenen in Operetten*. In: *International review of the aesthetics and sociology of music* 29 (1) 1998, S. 3-9.

Fischer-Lichte, Erika / Warstat, Matthias (Hg.): *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa*. Tübingen: Francke 2009 (Theatralität 10).

Fischer-Lichte, Erika / Warstat, Matthias / Littman, Anna (Hg.): *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*. Tübingen: Francke 2012 (Theatralität 20).

Foucault, Michel: *Von anderen Räumen*. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Bd. 4: 1980-1988. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Übers. v. Michael Bischoff u. a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 931-942.

Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 9: Totem und Tabu*. Hg. v. Anna Freud u.a. Nachdr. d. Ausg. v. 1940. Frankfurt am Main: S. Fischer 1999.

Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*. In: Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 13: Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*. Hg. v. Anna Freud u.a. Nachdr. d. Ausg. v. 1940. Frankfurt am Main: S. Fischer 1999, S. 71-161.

Frey, Stefan: *Warenhaus Operette. Die lustige Witwe schreibt Geschichte*. In: Programmheft der Oper Frankfurt zu Franz Lehárs *Die lustige Witwe*, 1996/1997, S. 68-81.

Frey, Stefan: „Was sagt ihr zu diesem Erfolg“. *Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Insel 1999.

Frey, Stefan: „Unter Tränen lachen“. *Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiographie*. Berlin: Henschel 2003.

Frey, Stefan: *Leo Fall. Spöttischer Rebell der Operette*. Wien: Ed. Steinbauer 2010.

Gebhardt, Winfried: *Fest, Feier und Alltag. Über die gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen und ihre Deutung*. Frankfurt am Main: Lang 1987 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 22: Soziologie 143).

Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Frankfurt am Main: Insel 2000 (insel taschenbuch 2666).

Gier, Albert: *Operette als Karneval. Burlesken, Idyllen und die literarische Gattungsgeschichte der Operetten*. In: *Il saggiatore musicale* 10 (2003), S. 269-285.

Glanz, Christian: *Himmelblaue Zeit. Alt-Wien in der Operette*. In: Kos, Wolfgang / Rapp, Christian (Hg.): *Alt-Wien. Die Stadt die niemals war*. Katalog zur Ausstellung im Wien-Museum im Künstlerhaus vom 25.11.2004 bis 28.3.2005. Wien: Czernin 2004 (Sonderausstellung des Wien-Museums 316), S. 228-234.

Groepper, Tamina: *Aspekte der Offenbachiade. Untersuchungen zu den Libretti der großen Operetten Offenbachs*. Frankfurt am Main: Lang 1990 (Bonner romanistische Arbeiten 33).

Gromes, Hartwin: *Vom Alt-Wiener Volksstück zur Wiener Operette. Beiträge zur Wandlung einer bürgerlichen theatralischen Unterhaltungsform im 19. Jahrhundert*. Diss. Univ. München 1967.

- Grun, Bernard: *Kulturgeschichte der Operette*. München: Langen Müller 1961.
- Gutzkow, Karl: 21. *Brief. Paris, 10.4.1842*. In: Gutzkow, Karl: *Gesammelte Werke* Bd. 12: *Briefe aus Paris 1842. Pariser Eindrücke 1846*. Vollst. umgearb. Ausg. Frankfurt am Main: Rütten 1846, S. 202-217, hier: S. 205-206.
<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ165214206> (Zugriff: 2.9.2014).
- Hadamowsky, Franz / Otte, Heinz: *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*. Wien: Bellaria-Verlag 1947 (Klassiker der Wiener Kultur 2).
- Haller, Miriam: *Das Fest der Zeichen. Schreibweisen des Festes im modernen Drama*. Köln: Böhlau 2002 (Kölner Germanistische Studien, Neue Folge 3).
- Hanson, Alice M.: *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier*. Übers. v. Lynne L. Heller. Wien: Böhlau 1987 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 15).
- Haug, Walter / Warning, Rainer: *Vorwort*. In: Haug, Walter / Warning, Rainer (Hg.): *Das Fest*. München: Fink 1989 (Poetik und Hermeneutik 14), S. XV-XVII.
- Heers, Jacques: *Vom Mummenschanz zum Machttheater. Europäische Festkultur im Mittelalter*. Übers. v. Grete Osterwald. Frankfurt am Main: S. Fischer 1986.
- Heine, Heinrich: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. 13.1: Lutezia I: Text. Apparat 1.-10.Artikel*. Hg. v. Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988.
- Herz, Joachim: *Das Fest auf der Opernbühne*. In: Csobádi, Peter u.a. (Hg.): „Und jedermann erwartet sich ein Fest“. *Fest, Theater, Festspiele*. *Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995*. Anif bei Salzburg: Müller-Speiser 1996 (Wort und Musik/Salzburger Akademische Beiträge 31), S. 199-209.
- Hottmann, Katharina: *Zwischen „Fledermaus“ und „Land des Lächelns“. „Arabella“ als Dokument der Auseinandersetzung mit der Wiener Operette*. In: Richard Strauss-Blätter. Neue Folge 45 (2001), S. 42-68.
- Huhn, Ingolf: *Zwischen Utopie und Traum. Gestalt und Funktion von Spieloper und Operette*. In: *Musik und Gesellschaft* 35 (1985), S. 469-475.
- Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Übers. v. H. Nachod. Hamburg: Rowohlt 1981 (Rowohlts deutsche Enzyklopädie 21: rororo-Wissen).
- Jelinek, Elfriede: *Die verfolgte Unschuld. Zur Operette „die Fledermaus“*. In: Beitrag zum Programmheft der Opera Bastille zur Aufführung der *Fledermaus* (14.12.2000-21.1.2001). <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/ffleder.htm> (Zugriff: 2.9.2014).
- Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*. Wien: Hermann Böhlau Nachfolger 1974 (Forschungen zur Geschichte des Donauraumes 1).
- Kämmerer, Sebastian / Klotz, Volker / Linhardt, Marion: *Die Fledermaus*. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 6: *Werke*. Spontini-Zumsteeg. Hg. v. Carl Dahl-

haus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. München: Piper 1997, S. 52-57.

Kalisch, Ludwig: *Wo der Cancan aufhört...* In: Offenbach, Jacques. *Pariser Leben*. Stück in 5 Akten von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. Übers. u. hg. v. Josef Heintelmann. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1982 (insel taschenbuch 543), S. 257-259.

Keller, Otto: *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Musik – Libretto – Darstellung*. Leipzig: Stein-Verlag 1926.

Kérynyi, Karl: *Antike Religion*. München: Langen Müller 1971 (Werke in Einzelausgaben / Karl Kérynyi 7).

Kirchhoff, Ursula: *Die Darstellung des Festes im Roman um 1900. Ihre thematische und funktionale Bedeutung*. Münster: Aschendorff 1969 (Münstersche Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft 3).

Klotz, Volker: *Bühnen-Briefe. Kritiken und Essays zum Theater. Davor eine Abhandlung über Briefszenen in Schauspiel und Oper*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972.

Klotz, Volker: *Wann reden – wann singen – wann tanzen sie? Zur Dramaturgie der Tanzoperette bei Lehár, Kálmán, Künneke und anderen*. In: Irmscher, Hans Dieter / Keller, Werner (Hg.): *Drama und Theater im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Walter Hinck. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1983, S.105-120.

Klotz, Volker: *Gräfin Mariza*. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper-Operette-Musical-Ballett. Bd. 3: Werke. Henze-Massine. v. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. München: Piper 1989, S. 246-249.

Klotz, Volker: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Erw. u. akt. Aufl. Kassel: Bärenreiter 2004.

Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. 4. akt. u. erw. Aufl. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007.

Klügl, Michael: *Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette*. Laaber: Laaber-Verlag 1992 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 13).

Klügl, Michael / Schusky, Renate: *Der Opernball*. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Bd. 3: Werke Henze-Massine. v. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. München: Piper 1989, S. 44-47.

Koch, Hans-Albrecht: *Die österreichische Ballkultur des 19. Jahrhunderts im Werk Hofmannsthal*. In: Hofmannsthal-Forschungen 2 (1974), S. 23-38.

Konwitschny, Peter: *Operettenwahrheiten? Konzeptionelle Gedanken von Peter Konwitschny zur »Csárdásfürstin«*. In: Programmheft der Oper Graz zu Emmerich Kálmáns *Die Csárdásfürstin*, 2009/2010, S. 4-9.

Kos, Wolfgang / Rapp, Christian (Hg.): *Alt-Wien. Die Stadt die niemals war*. Katalog zur Ausstellung im Wien-Museum im Künstlerhaus vom 25.11.2004 bis 28.3.2005. Wien: Czernin 2004 (Sonderausstellung des Wien-Museums 316).

Kracauer, Siegfried: *Schriften. Bd. 8: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

Kraus, Karl: *Grimassen über Kultur und Bühne*. In: Kraus, Karl: *Die Fackel*. Nr. 270-71. X. Jahr. (19.1.1909), S. 1-18. <http://www.aac.ac.at/fackel> (Zugriff: 8.9.2014).

Kraus, Karl: *Ritter Sonnet und Ritter Tonreich*. In: Kraus, Karl: *Die Fackel*. Nr. 343-344. XIII. Jahr (29.2.1912), S. 5-8. <http://www.aac.ac.at/fackel> (Zugriff: 8.9.2014).

Kraus, Karl: *Dame im Traum*. In: Kraus, Karl: *Die Fackel*. Nr. 917-922. XXXVII. Jahr (Febr. 1936), S. 52-68. <http://www.aac.ac.at/fackel> (Zugriff: 8.9.2014).

Küchenhoff, Joachim: *Das Fest und die Grenzen des Ich. Begrenzung und Entgrenzung im „vom Gesetz gebotenen Exzeß“*. In: Haug, Walter / Warning, Rainer (Hg.): *Das Fest*. München: Fink 1989 (Poetik und Hermeneutik 14), S. 99-119.

Kunze, Stefan: *Fest und Ball in Verdis Opern*. In: Becker, Heinz (Hg.): *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Bosse 1976 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42), S. 269-278.

Lee, Hyunseon: »so wundersam exotisch dieses Lied«. *Franz Lehárs Operettenmusik als Medium kultureller Identifikation*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 141 (2006), S. 100-119.

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

Linhardt, Marion: *Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*. Tutzing: Schneider 1997 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikedokumentation 19).

Linhardt, Marion: *Ausgangspunkt Wien. Operette als Gegensatz theaterwissenschaftlicher Auseinandersetzung*. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer 1999 (Theatron 29), S. 167-176

Linhardt, Marion: „Der Wiener Stoff ist [...] nicht unumgänglich notwendig, wenn nur die Wiener Seele in ihr lebt!“ – Was ist ‚wienerisch‘ am Libretto der Wiener Operette. In: Behár, Pierre / Schneider, Herbert (Hg.): *Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik*. Hildesheim: Olms 2005 (Musikwissenschaftliche Publikationen 26), S. 213-230.

Linhardt, Marion: *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)*. Tübingen: Niemeyer 2006 (Theatron 50).

Linhardt, Marion (Hg.): *Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906 - 1933)*. Wien: Lehner 2009 (Quodlibet; 9/Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft).

Linke, Norbert: *Franz Lehár*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2001 (Rowohlts Monographien 50427).

Lipp, Wolfgang: *Gesellschaft und Festkultur. Grossstadtfeste der Moderne*. In: Hugger, Paul (Hg.): *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*. Festschrift d. Phil. Fak. I der Universität Zürich zum 2000-Jahr-Jubiläum der Stadt Zürich. Unterägeri: W & H Verlags AG 1987, S. 231-250.

Lipp, Wolfgang: *Feste heute – Animation, Partizipation und Happening*. In: Haug, Walter / Warning, Rainer (Hg.): *Das Fest*. München: Fink 1989 (Poetik und Hermeneutik 14), S. 663-683.

Mailer, Franz: *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biographie*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1985 (Ein Österreich-Thema aus dem Bundesverlag).

Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Übers. v. Madeleine v. Pásztor. Überarb. Neuaufl. Wien: Zsolnay 2013.

Mann, Thomas: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 5.1.: Der Zauberberg*. Hg. v. Michael Neumann. Frankfurt am Main: S. Fischer 2002.

Mariel, Pierre: *Cancan einst*. In: Mariel, Pierre / Trocher, Jean: *Paris Cancan*. Übers. v. Waldemar Sonntag und Sabine Weller. Bonn: Verlag d. Europäischen Bücherei H. M. Hironimi 1959, S. 7-68.

Marquard, Odo: *Moratorium des Alltags. Eine kleine Philosophie des Festes*. In: Haug, Walter / Warning, Rainer (Hg.): *Das Fest*. München: Fink 1989 (Poetik und Hermeneutik 14), S. 684-691.

Marten, Christian: *Die Operette als Spiegel der Gesellschaft. Franz Lehárs „Die lustige Witwe“*. *Versuche einer sozialen Theorie der Operette*. Frankfurt am Main: Lang 1988 (Europäische Hochschulschriften 36. Musikwissenschaft 34).

Maurer, Michael: *Prolegomena zu einer Theorie des Festes*. In: Maurer, Michael (Hg.): *Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*. Köln: Böhlau 2004, S. 19-54.

Mendelsohn, Ignaz: *Zur Entwicklung des Walzers*. In: *Studien zur Musikwissenschaft* 13 (1926), S. 57-87.

Moser, Dietz-Rüdiger: *Fastnacht, Fasching, Karneval. Das Fest der „Verkehrten Welt“*. Graz: Styria 1986.

Neschwara, Christian: *Eherecht und „Scheinmigration“ im 19. Jahrhundert: Siebenbürgische und ungarische, deutsche und Coburger Ehen*. In: Kohl, Gerald u.a. (Hg.): *Eherecht 1811-2011. Historische Entwicklungen und aktuelle Herausforderungen*.

Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2012 (Beiträge zur Rechtsgeschichte Österreichs 1/2012), S. 101-117.

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873.* Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Berlin: de Gruyter 1999.

Oesterreicher, Rudolf: *Emmerich Kálmán. Das Leben eines Operettenfürsten.* Neu durchges. u. erw. Ausg. Wien: Amalthea 1988.

Panagl, Oswald / Schweiger, Fritz: *Die Fledermaus. Die wahre Geschichte einer Operette.* Wien: Böhlau 1999.

Pfaller, Robert: *Einleitung.* In: Pfaller, Robert (Hg.): *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen.* Wien: Springer 2000 (Ästhetik und Naturwissenschaften: Bildende Wissenschaften - Zivilisierung der Kulturen), S. 1-11.

Pfaller, Robert: *Das Kunstwerk, das sich selbst betrachtet, der Genuß und die Abwesenheit.* In: Pfaller, Robert (Hg.): *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen.* Wien: Springer 2000 (Ästhetik und Naturwissenschaften : Bildende Wissenschaften - Zivilisierung der Kulturen), S. 49-84.

Pfaller, Robert: *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (edition suhrkamp 2279).

Pfaller, Robert: *Ästhetik der Interpassivität.* Hamburg: Philo Fine Arts 2008 (Fundus-Bücher; 175).

Pieper, Josef: *Zustimmung zur Welt. Eine Theorie des Festes.* München: Kösel 1963.

Pohanka, Reinhard: „Alles Walzer“. *200 Jahre Wiener Ballkultur.* In: „Alles Walzer“. 200 Jahre Wiener Ballkultur. Eine Ausstellung des Marchfelder Schlösservereins in Zusammenarbeit mit dem Historischen Museum der Stadt Wien. SchlossHof im Marchfeld, 27.3.-1.11.1999. Schloßhof: Marchfelder Schlösserverein 1999, S. 9-30.

Price, David: *Cancan!* London: Cygnus Arts / Madison & Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press 1998.

Pringsheim, Klaus: *Operette.* In: *Süddeutsche Monatshefte* 9 (2) 1912, S. 178-187.

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

Rabenalt, Arthur Maria: *Die Operette ist tot! – Ist die Operette tot?* In: Rabenalt, Arthur Maria: *Operette als Aufgabe. Aufsätze zur Operettenkrise.* o.O.: Heinz Menge-Verlag 1948 S. 11-16.

Risi, Clemens u.a. (Hg.): *Theater als Fest. Fest als Theater. Bayreuth und die moderne Festspielidee.* Leipzig: Henschel 2010.

Roschitz, Karlheinz: *Vom Mythos des Walzertanzens*. In: Messer-Krol, Ulrike: *Der Wiener Opernball. Vom Mythos des Walzertanzens*. Wien: Brandstätter 1995, S. 7-47.

Roser, Hans-Dieter: *Franz von Suppé. Werk und Leben*. Wien: Ed. Steinbauer 2007 (Neue Musikportraits 3).

Sachs, Curt: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. 3. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1933. Hildesheim: Olms 1992.

Salten, Felix: *Die neue Operette*. In: *Die Zeit* (Wien), 8.12.1906, S. 1-3.

Saval, Dagmar: *...Nicht dass ich meinte sie könnten schreiben „wie Lehar“*. Eine Ergänzung zum Thema „Richard Strauss und die Operette“. – In: *Richard-Strauss-Blätter*. Neue Folge 48 (2002), S. 89-101.

Schäfer, Rudolf H.: *Hugo von Hofmannsthals „Arabella“*. Frankfurt am Main: Lang 1967 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Literatur und Germanistik 7).

Schäfer, Rainer: *Die Wandlungen des Dionysischen bei Nietzsche*. In: *Nietzsche-Studien* 40 (2011), S. 178-202.

Scheit, Gerhard: *Die Geburt der Operette aus dem Geist der Warenform. Johann Strauss und Eduard Hanslick*. In: Fink, Monika / Pass, Walter (Hg.): *Straussiana* 1999. Studien zu Leben, Werk und Wirkung von Johann Strauss (Sohn). Internationaler Kongress anl. d. 100. Wiederkehr des Todestages von Johann Strauss (Sohn). Bd. 2. Tutzing: Schneider 2002 (Musik in Theorie, Geschichte und Ästhetik 3), S. 191-206.

Schenk, Herrad: *Freie Liebe – wilde Ehe. Über die allmähliche Auflösung der Ehe durch die Liebe*. München: Beck 1987.

Schneidereit, Otto: *Operettenbuch. Die Welt der Operette. Die Operetten der Welt*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft⁸ 1961.

Schneidereit, Otto: *Operette von Abraham bis Ziehrer*. Berlin: Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft 1966.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Traurige Dionysien. Feste in der Literatur der Jahrhundertwende*. In: Knobloch, Hans-Jörg / Koopmann, Helmut (Hg.): *Fin de siècle – Fin du millénaire. Endzeitstimmungen in der deutschsprachigen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg 2001 (Stauffenburg-Colloquium 58), S. 27-41.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Die Feste scheitern, wie sie fallen. Eine kleine Literaturgeschichte des Festes im 20. Jahrhundert*. In: *Die Rampe. Hefte für Literatur*. Extra 2002, S. 9-21.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Von der Unfähigkeit zu feiern. Verpatzte Feste bei Horváth und seinen Zeitgenossen*. In: Schmidt-Dengler, Wendelin: *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*. Wien: Böhlau 2002 (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 7), S. 111-123.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der Wille zum Fest*. In: Lachmayer, Herbert (Hg.): Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Essayband zur Mozartausstellung in der Albertina, Wien vom 17.3.-20.9.2006. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag / Wien: Da Ponte Institut 2006, S. 677-680.

Schultz, Uwe (Hg.): *Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Beck 1988.

Schultz, Uwe: *Vorwort. Das Wesen das feiert*. In: Schultz, Uwe (Hg.): *Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Beck 1988, S. 8-12.

Spohr, Mathias: *Inwieweit haben Offenbachs Operetten die Wiener Operette aus der Taufe gehoben?* In: Franke, Rainer (Hg.): Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters. Laaber: Laaber-Verlag 1999 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 71), S. 31-67.

Stegemann, Thorsten: „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“ *Textbücher der Wiener Operette zwischen Provokation und Reaktion*. Frankfurt am Main: Lang 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 18: Vergleichende Literaturwissenschaften 10).

Stuppner, Hubert: *Technik und Ambivalenz musikalischer Lusterzeugung in Offenbachs Operetten*. In: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hg.): Jacques Offenbach. München: Ed. Text + Kritik 1980 (Musik-Konzepte 13), S. 50-70.

Szabo, Sacha-Roger: *Rausch und Rummel. Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte*. Bielefeld: transcript 2006.

Tenschert, Roland: *Erinnerungen an Strauss*. In: Österreichische Musikzeitschrift 19 (5/6) 1964, S. 243-247.

Teuber, Bernhard: *Fest/Feier*. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd.2: Dekadent-Grotesk. Stuttgart: Metzler 2001, S. 367-380.

Timms, Edward: *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874-1918. Eine Biographie*. Übers. v. Max Looser u. Michael Strand. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 (Suhrkamp-Taschenbuch 2995).

Traubner, Richard: *Operetta. A Theatrical History*. Rev. Ed. New York: Routledge 2003.

Warstat, Matthias: *Fest*. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzler 2005, S. 101-104.

Warstat, Matthias: *Wirkungsästhetiken des Festes und ihre Aporien*. In: Risi, Clemens u.a. (Hg.): Theater als Fest. Fest als Theater. Bayreuth und die moderne Festspielidee. Leipzig: Henschel 2010, S. 132-152.

Warstat, Matthias: *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*. München: Fink 2011.

Witzmann, Reingard: *Der Ländler in Wien. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Walzers bis in die Zeit des Wiener Kongresses*. Wien: Arbeitsstelle für den Volkskundeatlas in Österreich 1976 (Veröffentlichungen der Kommission für den Volkskundeatlas in Österreich / Österreichische Akademie der Wissenschaften 4).

Witzmann, Reingard: *Fasching in Wien*. In: Witzmann, Reingard: *Fasching in Wien. Der Wiener Walzer 1750 – 1850*. 58. Katalog zur 58. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien vom 14.12.1978 bis 25.2.1979. Wien: Historisches Museum der Stadt Wien 1979 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 58), S. 5-9.

Witzmann, Reingard: *Wiener Walzer und Wiener Ballkultur*. In: Erben, Tino (Hg.): *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815-1848*. Katalog zur Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien vom 17.12.1987 bis 12.6.1988. Wien: Eigenverlag d. Museen d. Stadt Wien 1988 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 109), S. 130-137.

9. Anhang

9.1. Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit untersucht Funktionen und Auswirkungen der Operettenfeste auf der Handlungs- und Publikumsebene. Dabei orientiert sich die Analyse an den Fragen, welche Elemente konstitutiv für die Gattung sind und warum Feste häufig Teil einer Operettenhandlung sind.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Wiener Operette, im Besonderen auf Johann Strauss' *Die Fledermaus* (1874) und Franz Lehárs *Die lustige Witwe* (1905), schließt aber weitere Werke von Paul Abraham, Edmund Eysler, Leo Fall, Jean Gilbert, Richard Heuberger, Emmerich Kálmán, Franz Lehár, Jacques Offenbach, Oscar Straus und Johann Strauss in die Analyse mit ein, um so die Genese des Festes in der Gattung und zugleich die Universalität seiner Charakteristika herauszuarbeiten.

Das Fest wird dabei als Gegensatz zum Alltag begriffen, der kurzfristig die Möglichkeit bietet, Grenzen zu überschreiten und mit herrschenden Konventionen zu brechen. Die Ausbruchsfunktion des Festes wird dabei anhand unterschiedlicher Aspekte demonstriert. Nicht nur können Klassengegensätze für die Dauer des Festes aufgehoben werden, sondern das Fest gibt auch Raum für erotische Abenteuer abseits des Ehealltags. Der übermäßige Konsum von Alkohol, die Kraft der Tanzmusik und das Bewusstsein um die Flüchtigkeit des Lebens sowie des Festes fördern zusätzlich den Exzess.

Aufbauend auf diesen Überlegungen kann, unter Bezugnahme auf die Theorie der Interpassivität von Robert Pfaller, auf die Wirkung der Feste beim Publikum näher eingegangen werden, um festzustellen, dass auch hier die Funktion des Ausbruchs Anwendung findet. Sämtliche Grenzüberschreitungen auf der Bühne werden demzufolge von den Zuschauern selbst erlebt und sorgen so für eine Ausnahmesituation. Auf diese Weise lässt sich nachzeichnen, dass das Fest wesentlich zur allgemeinen Auffassung beiträgt, die gesamte Gattung Operette als Welt der Illusion und Träume zu begreifen.

9.2. Abstract (Englisch)

The thesis presented investigates the features and effects of operetta festivities at the action level as well as at the public level. The basic analysis questions which elements are constitutive of the genre, and ask why festivities are often part of an operetta.

The thesis focuses mainly on the Viennese operetta, in particular *Die Fledermaus* (1874) by Johann Strauss and Franz Lehár's *The Merry Widow* (1905), but other works by Paul Abraham, Edmund Eysler, Leo Fall, Jean Gilbert, Richard Heuberger, Emmerich Kálmán, Franz Lehár, Jacques Offenbach, Oscar Strauss and Johann Strauss are also included in the analysis. In this way it is possible to examine the genesis of the festivities in the genre as well as the universal appeal of their characteristics.

Here the festivities are to be understood as the opposite of everyday life, as the brevity of the celebrations enables the crossing of boundaries and the breaking with prevalent conventions. Thereby the escape function of the festivity is demonstrated by its different aspects. Class antagonisms are put aside for the duration of the festivities; there is also the potential for erotic speculation aside from the routine of married life. Overindulgence in alcohol, the power of dance music and the awareness of life's transience contribute to and promote the exuberance.

Based on these aspects, a closer look is taken at the effects that such festivities have on the audience. Referring to the theory of Interpassivity by Robert Pfaller it can be shown that the escape from the ordinary is of relevance here, too. Several of the excesses on the stage are experienced by the audience as if he or she was actually participating in the celebrations while sitting in the auditorium and viewing the operetta, and therefore lead to an exceptional situation. In this way it is possible to trace the fact that festivities in operettas contribute to the popular belief that the whole genus of the operetta is a world of dreams and illusions.

9.3. Curriculum vitae

Angaben zur Person	
Titel Nachname Vorname	Mag. phil. FLADISCHER Konstanze
Staatsangehörigkeit	Österreich
Ausbildung	
seit 10/2004	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
04/2008-07/2008	Humboldt-Universität Berlin; Auslandssemester im Rahmen des Erasmus-Programms
10/2004-09/2010	Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien
1995-2004	Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium mit musikalischer Ausbildung, HIB, 1030 Wien
1991-1995	Volksschule II, Kindberg
Berufserfahrung & Praktika	
seit 06/2013	Organisationsassistentin an der Forschungsplattform Elfriede Jelinek: Texte – Kontexte – Rezeption der Universität Wien
seit 09/2011	Übertitelinspizienz an der Volksoper Wien
03/2013-06/2013 09/2012-12/2012	Guide im Kindermuseum Schloss Schönbrunn
10/2012-01/2013	Dramaturgiehospitanz im Burgtheater Wien (<i>Schatten (Eurydike sagt)</i> von Elfriede Jelinek; R: Matthias Hartmann)
09/2012-10/2012	Mitarbeit im Künstlerischen Betriebsbüro der Volksoper Wien
01/2012-03/2012	Dramaturgiehospitanz im Theater in der Josefstadt (<i>Sein oder Nichtsein</i> von Nick Whitby; R: Peter Wittenberg)
03/2011-06/2011	Dramaturgiehospitanz an der Komischen Oper Berlin (<i>Idomeneo</i> von Wolfgang Amadeus Mozart; R: Benedikt von Peter)
11/2010-01/2011	Dramaturgiehospitanz an der Volksoper Wien (<i>Die lustigen Weiber von Windsor</i> von Otto Nicolai; R: Alfred Kirchner)

Publikation:

„Gleich einer Hündin, Hunden beigelegt“. Zur Bedeutung der Tierbilder in Heinrich von Kleists *Penthesilea*. – In: Höller, Andrea / Palmanshofer, Hanna / Schweigler, Stefan (Hg.): *animalisch. Kreaturen und Kreationen*. Wien: Lit-Verlag 2012 (Syn; 4), S.12-22.