



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Operetteninszenierung und Tabubruch

Fallbeispiele zum Ernst der „leichten Muse“

Verfasserin

Daniela Hamberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ass.- Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle ganz herzlich bei all jenen Personen bedanken, die mich in den letzten Jahren unterstützt und auch immer wieder motiviert haben.

Herzlichen Dank an Ass.-Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter, die mich den ganzen Arbeitsprozess hindurch begleitet hat.

Ein großer Dank gilt auch meinen Interview- und Gesprächspartnern Bettina Bartz, Stefan Frey und Peter Konwitschny, die sich die Zeit genommen haben, all meine Fragen zu beantworten.

Ebenfalls bedanken möchte ich mich beim Archiv der Salzburger Festspiele sowie der Oper Graz, die mich in meiner Recherchearbeit unterstützt haben.

Weiters möchte ich mich auch bei meinen Korrekturleserinnen und allen Freunden bedanken, die mir in jeglicher Hinsicht zur Seite standen.

Der größte Dank gebührt meinen Eltern, die mir dieses Studium ermöglicht und mich bis zum Schluss, auch in schweren Momenten, begleitet und mich mit Rat und Tat unterstützt haben!

Widmen möchte ich diese Arbeit meinen Eltern und zwei Personen, die mir sehr nahe standen, meinen Abschluss jedoch leider nicht mehr miterleben können - Oma und Mimi.

Inhalt

Vorwort.....	I
1. Die Operette und ihr „Ruf“	1
1.1 Zur Inszenierungsästhetik der Operette.....	3
1.1.1 Die „leichte Muse“ und ihre Klischees – wie „leicht“ ist sie tatsächlich?	11
2. Ein Blick auf die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Operetten <i>Die Fledermaus</i> , <i>Die Csárdásfürstin</i> und <i>Das Land des Lächelns</i>	17
2.1 Johann Strauß' <i>Fledermaus</i> – Die Hymne der Wirtschaftskrise	18
2.2 Emmerich Kálmáns <i>Csárdásfürstin</i> und der Erste Weltkrieg.....	23
2.3 Franz Lehárs <i>Land des Lächelns</i>	27
3. Die Debatte um „Regietheater“ und „Werktreue“	31
3.1 „Regietheater“ und „Werktreue“	31
3.1.1 Befürworter und Gegner des „Regietheaters“	45
3.2 Exkurs: Zum Begriff des „Tabubruchs“	50
3.3 Exkurs 2: Zum Begriff des „Skandals“	56
4. Operetteninszenierungen und ihre Tabubrüche: Fallbeispiele	63
4.1 <i>Die Csárdásfürstin</i> in der Inszenierung von Peter Konwitschny (Semperoper Dresden 1999, Oper Graz 2010)	63
4.1.1 Der Prozess in Dresden – Exkurs: Regie und Urheberrecht.....	76
4.2 <i>Das Land des Lächelns</i> in der Inszenierung von Peter Konwitschny (Komische Oper Berlin 2007)	83
4.3 <i>Die Fledermaus</i> in der Inszenierung von Hans Neuenfels (Salzburger Festspiele 2001).....	91
5. Resümee.....	111
6. Quellen- und Literaturverzeichnis	113
Anhang.....	121
Abstract.....	169
Lebenslauf	171

Vorwort

Die Inspiration für diese Diplomarbeit erhielt ich, als ich zum ersten Mal in einer Lehrveranstaltung des Regisseurs Peter Konwitschny am Wiener Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft saß. Gegenstand der damaligen Diskussion war Konwitschnys Inszenierung von Emmerich Kálmáns Operette *Die Csárdásfürstin*, die erstmals 1999 an der Dresdner Semperoper und erneut 2010 an der Grazer Oper auf die Bühne kam. Mir waren Inszenierungen dieses Genres bis zu diesem Zeitpunkt nur in sehr konventioneller Ästhetik bekannt, und ich war überrascht, was Konwitschny in dieser Operette entdeckte und wie er die gesellschafts-politischen Begebenheiten in sein Regiekonzept miteinbezog.

Durch Konwitschnys Arbeit inspiriert, beschäftigt sich diese Diplomarbeit mit der auf wissenschaftlicher Basis nur in Teilbereichen erforschten Operette. Im speziellen mit Inszenierungen, die mit der bisherigen konventionellen Inszenierungsästhetik gebrochen und Tabuthemen auf die Bühne gebracht haben. Ziel dieser Arbeit ist es, dies anhand von drei Regiearbeiten zu zeigen: Neben Peter Konwitschnys Inszenierung von Emmerich Kálmáns *Csárdásfürstin* und Franz Lehárs *Land des Lächelns* wurde auch Hans Neuenfels Inszenierung von Johann Strauß' *Fledermaus* für die Analyse ausgewählt.

Die Diplomarbeit soll auf folgende Fragen Antwort geben: Welche Klischees werden mit dem Genre verbunden? Wie „leicht“ ist die „leichte Muse“ tatsächlich? Was verbirgt sich hinter den Begriffen „Regietheater“ und „Werktreue“ und in welchem Zusammenhang stehen sie mit Operetteninszenierungen? Welche Tabus werden gebrochen? In welchem Fall entsteht daraus ein Skandal? Wie lesen Regisseure wie Peter Konwitschny und Hans Neuenfels dieses Genre?

Das zugrundeliegende Material für die Forschung zu diesem Thema waren neben der einschlägigen Literatur, Libretti, Kritiken, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, Programmhefte der ausgewählten Inszenierungen, Videoaufzeichnungen dieser Inszenierungen sowie persönlich geführte Interviews mit dem Regisseur Peter Konwitschny, der Dramaturgin Bettina Bartz und dem Theaterwissenschaftler Stefan Frey.

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit dem „Ruf“ der Operette, den Klischees und der konventionellen Inszenierungsästhetik des Genres. Im zweiten Kapitel folgt ein Einblick in die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der für die Analyse ausgewählten Operetten *Die Fledermaus*, *Die Csárdásfürstin* und *Das Land des*

Lächelns. Die Debatte um die Begriffe „Regietheater“ und „Werktreue“ bildet das zentrale Thema des dritten Kapitels, welches auch einige punktuelle Stimmen von Befürwortern und Gegnern dieser beinhaltet.

Abschließend sollen Überlegungen zu den ausgewählten Inszenierungen einen Einblick in die Regiearbeit von Peter Konwitschny und Hans Neuenfels bieten und anhand einiger Szenen die Frage, inwiefern die beiden Regisseure mit der Tradition gebrochen haben, beleuchten.

November 2014

1. Die Operette und ihr „Ruf“

Der Operette eilt der Ruf voraus, „leichte Unterhaltung“ ohne tieferen Hintergrund zu sein.¹ Doch der Literaturwissenschaftler Volker Klotz stellt in seinem umfangreichen Werk „Operette. Portät und Handbuch einer unerhörten Kunst“ bereits zu Beginn des ersten Kapitels fest: „Die Operette ist besser als ihr Ruf.“²

Klotz ist der Ansicht, dass die Operette auch im 21. Jahrhundert noch das sein könnte, was sie vor über hundert Jahren war. Denn zum Zeitpunkt, als die Gattung den Zenit ihrer Popularität erreicht hatte, stellte sie eine fortschrittliche und vitale Kunst dar, die die Gesellschaft auf hohem Niveau unterhielt. Klotz stellt jedoch fest, dass von dieser ursprünglichen Idee der Operette nicht mehr viel erhalten geblieben ist, da sich Inszenierungen der letzten Jahrzehnte immer mehr von der vermeintlich ursprünglichen Form entfernten.³

Die ursprüngliche Qualität und Ernsthaftigkeit des Genres fällt bei vielen Inszenierungen der ertragreichen Vermarktung und dem Erfüllen von Klischees, die eine Operette vermeintlich ausmachen, zum Opfer.

Musik- und Theaterwissenschaft haben sich bisher nur zögerlich der „leichten Muse“ angenommen. Die meisten Werke, die sich mit Operette befassen, sind Biografien von Komponisten, darüber hinaus beschäftigen sich ihre Autoren, wie auch Moritz Csáky in seinem Essay⁴, zumeist mit kulturhistorischen Fakten und der gesellschaftlichen Ideologie der Wiener Operette. Der Literaturwissenschaftler Volker Klotz setzt sich in seinem sehr umfangreichen Werk zur „unerhörten Kunst“⁵ hauptsächlich mit der Entstehungsgeschichte und der Rezeption einer Vielzahl von Operetten auseinander.

Marion Linhardt hat es sich als eine der Wenigen zur Aufgabe gemacht, der Gattung aus einer wissenschaftlichen Sicht anzunähern und zu analysieren,

¹ Siehe Kraus, Karl, „Ernst ist das Leben, heiter war die Operette“, in: *Die Fackel* 12 (1910/11), Nr. 313/314, S.13-16, hier in: Linhardt, Marion (Hg.), *Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933)*, Wien: Verlagsbüro Mag.Johann Lehner Ges.m.b.H. 2009, S.65-68.

² Klotz, Volker, *Operette. Portät und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Kassel: Bärenreiter 2004, S.15.

³ Siehe ebd.

⁴ Siehe Csáky, Moritz, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Wien [u.a.]: Böhlau 1996.

⁵ Siehe Klotz, Volker, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*.

warum der Ruf der Operette seit ihrer Entstehung an Zuspruch verloren hat.⁶ Auch sie erwähnt, dass Operette in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen „bisher kaum als vielschichtiges theater- und kulturhistorisches Phänomen wahrgenommen“⁷ wurde. Die Meinung zum Genre der Operette hat sich über einige Jahrzehnte hinweg festgefahren. So ist aus dieser Ansicht im Laufe der Zeit eine Debatte entstanden, die sich bis heute hält und

„[...] stets zugleich eine Diskussion um Identitäten und um die Funktion von Kunst im weiteren Sinn [ist]. Insofern sie die ‚Krise der Operette‘ thematisierte, ist sie nicht zu trennen von der Debatte um die ‚Krise der Oper‘, die zumal nach dem 1. Weltkrieg immer kontroverser geführt wurde. Die Veränderungen in der institutionellen Struktur der Theaterszene, etwa der Wegfall der Hofbühne und die Neuetafelung eines Netzes von Stadt- und Staatstheatern mit ihrer spezifischen Organisationsform und gesellschaftlichen Anbindung, die Problematisierung der ‚Gattung‘ Oper aus ästhetischer Sicht, die Konstituierung eines eigenständigen Bereiches der Opernregie, die sich nicht zuletzt an der Auseinandersetzung mit älteren Werken schulte – all dies waren Erscheinungen, denen man mit der Festschreibung ‚kultureller Werte‘ begegnen wollte; [...]“⁸

Zu dieser sehr umfangreichen Diskussion um das Genre der Operette fand im September 1999 der Kongress der *Europäischen Musiktheater-Akademie* statt. Unter dem Titel „Operette. Eine unerhörte Kunst?“ vereinten sich im Wiener Radiokulturhaus des Österreichischen Rundfunks (ORF) fünf Tage lang zahlreiche internationale Praktiker und auch Wissenschaftler. Diese bemühten sich unter anderem die Qualität dieses Genres aufzuzeigen.⁹ Heinz Röggl verfasste in den Salzburger Nachrichten einen Artikel, in dem er eingangs einige Worte von Operettenforscher Volker Klotz zitierte, mit denen ein Großteil der Kongressteilnehmer vollkommen d'accord war:

„Wir brauchen Operette. Sie dreht – im Idealfall – qua Inversion politische und soziale Konventionen um, sie unterhält, bringt uns mit ihrer Leichtigkeit zum Lachen, erfüllt utopische Sehnsüchte. Sie ist als Musiktheaterform, die Gesang, Tanz und Sprechen auf

⁶ Siehe Linhardt, Marion, „*Warum es der Operette so schlecht geht*“: *ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880 – 1916)*, Maske und Kothurn 45/1-2, 2001.

⁷ Linhardt, Marion, „Schlaglichter auf die Operette: „*Was das Publikum will und was es nicht will*“ – „*Die moderenen Operetten-Schmarren*“ – „*Auch die Operette bringt uns Kultur*“ – „*Die Operette rüstet auf*“, „*Warum es der Operette so schlecht geht*“: *ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880 – 1916)*, Maske und Kothurn 45/1-2, 2001, S.2.

⁸ Ebd., S.10.

⁹ Sie dazu die Homepage der *Europäischen Musiktheater-Akademie*, <http://www.univie.ac.at/ema/en/rec.php?recordID=6>.

einzigartige Weise verknüpft, unverzichtbar, sie verbindet Körper- und Denkkakte, hat länger als die Oper Belcanto-Traditionen bewahrt.“¹⁰

Heinz Rögl meint den Grund für den mittlerweile als „minderwertig“ geltenden Ruf der Operette zu kennen, denn:

„Man spielt immer die gleichen zwölf Stücke, oft in schlechten Bearbeitungen, pseudorealistischen Inszenierungen, arbeitet möglichst billig, ohne Verankerung im sonstigen Spielplan und ist fahrlässig bei der Auswahl des Leading-Teams.“¹¹

1.1 Zur Inszenierungsästhetik der Operette

„Die vornehmste Aufgabe eines Komponisten aber mag gerade darin bestehen, eine musikimmanente semantische Schicht zu entwickeln, die jenseits von Worten Sinn zu vermitteln imstande ist. [...] Der Komponist macht den Hörer quasi zum geheimen Mitwisser eines Geschehens, das auf Vergangenes zurückverweist oder das sich erst in der Zukunft ereignen wird.“¹²

Regisseure wie Peter Konwitschny haben diesen Aspekt für ihre Arbeit aufgegriffen, um ein Werk „aus der Musik heraus“ zu inszenieren und zu interpretieren. Konwitschny selbst merkt immer wieder an, dass für ihn die Musik den Verlauf der Handlung und auch seine Ideen der szenischen Umsetzung entscheidet.¹³

Doch die akzentuierten Interpretationen fanden ihren Weg zur Operette erst relativ spät, so wurde die bühnenmäßige Umsetzung dieses Genres anfänglich meist durch sogenannte Operetten-Stars bestimmt. Ein Beispiel für einen Tenor, der ganze Werkserien mit seiner Persönlichkeit prägte, war Richard Tauber, der zur wichtigsten Figur in Franz Lehárs großen, tragischen Operetten wurde. An seiner Seite standen Sängerinnen wie Vera Schwarz, Gitta Alpar oder Jarmila Novotná.¹⁴

Versuchte sich in den vergangenen Jahrzehnten eine Vielzahl an Regisseuren an den unterschiedlichsten Operetten, so erwies sich die sogenannte „leichte Muse“ als äußerst schwer zu inszenieren. Wenn Regisseure die Werke nicht in der Tradition konservativer Regie-Ästhetik inszenieren und innovative Konzepte auf die Bühne bringen, ereilt sie zumeist, wie auch in den Fällen von Peter

¹⁰ Rögl, Heinz, „Richtig tot ist sie ja nicht“, *Salzburger Nachrichten*, <http://www.univie.ac.at/ema/en/rec.php?recordID=8> 08.09.1999, 10.08.2013.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Konwitschny, Peter, Einführungsmatinee zu Giuseppe Verdis *Attila* am Theater an der Wien, 30.06.2013 (persönliche Aufzeichnungen).

¹⁴ Vgl. ebd.

Konwitschny und Hans Neuenfels, harsche Kritik durch Publikums- und Pressestimmen.

Bereits 1999 schrieb Hans Rögl in den Salzburger Nachrichten, dass es der Operette keineswegs so schlecht ginge, wie behauptet wurde. Der Erfolg und die Beliebtheit des Genres sei jedoch von den Erwartungen der Zuschauer abhängig, die sich gegen jegliche Art von Experimenten stellten. So schrieb Rögl mit sarkastischem Unterton:

„Die Operette ist nicht tot. Im Gegenteil, sie strotzt geradezu vor Gesundheit. Mörbisch ist ausverkauft, die Häuser sind voll, alles läuft wie geschmiert und man weiß, was das Publikum will. Nur machen böse Regisseure die Stücke kaputt. [...] Bitte keine Experimente mit der Operette.“¹⁵

Die szenische Umsetzung von Operetten ist somit ein kritischer Punkt, der Regisseuren kaum Freiheit für Interpretationsgedanken lässt. Auch Dominique Mentha äußerte sich zu diesem brisanten Thema, als er 1999 Intendant der Wiener Volksoper wurde. Er meinte, dass jede Abweichung des vom Publikum heraufbeschworenen Idealbilds einer Operette sofort Missfallen hervorrufe, das er weder im Sprechtheater noch in der Oper in den letzten Jahrzehnten so stark empfunden habe.¹⁶ Besonders in Österreich scheint das Publikum auf „adäquate Darstellung“ zu bestehen, Abweichungen werden hier nicht geduldet. Die starke Sozialkritik sowie politische Hintergründe in Operetten, wie beispielsweise in Lehárs *Lustiger Witwe*, werden gerne beiseite geschoben, um die „Traumwelt“ auf der Bühne nicht zu gefährden.¹⁷ „List und Respektlosigkeit sind in das Genre eingeschrieben [...]“, doch davon will ein Operettenpublikum nichts wissen.¹⁸

Aufgrund dieser Tatsache kann man die Aufführungspraxis im deutschsprachigen Raum mittlerweile auf zwei Extreme eingrenzen:

„[H]ier die Behandlung der Operette als Teil manchen Stadttheaterrepertoires, mit dem ein Publikum jenseits der 60 angelockt und abgesungenen Ensemblemitgliedern oder unerfahrenen Jungregisseuren ein Betätigungsfeld geboten werden soll, dort die Wiederentdeckung der einen oder anderen Operette durch international renommierte Dirigenten und/oder Regisseure, die

¹⁵ Rögl, Heinz, „Richtig tot ist sie ja nicht“.

¹⁶ Krassnitzer, Michael, „Die unerhörte Kunst“, *Die Furche* Nr.37, <http://www.univie.ac.at/ema/en/rec.php?recordID=11> 16.09.1999, 10.08.2013.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Vgl. ebd.

dem jeweiligen Werk durch ihre Deutung die Aura des Kulturguts zu verleihen scheinen.“¹⁹

Auch Bettina Bartz, Dramaturgin und langjährige konzeptionelle Mitarbeiterin von Regisseur Peter Konwitschny, gibt zu bedenken, dass es zwischen Inszenierungen in Deutschland und jenen in Österreich Differenzen gibt, da Operette in Österreich immer noch einen bedeutenden Platz in der Nationalkultur hat.²⁰

Diese Bedeutung bestätigt auch Theaterwissenschaftler Stefan Frey und weist in diesem Zusammenhang auf die Tradition der österreichischen Operetten- und Sommerfestspiele hin.²¹ In Österreich wird das Genre insbesondere durch die Aufführungen der Festspiele konserviert. Für Frey ist besonders Baden einer der authentischsten Orte, an dem die genuine Ästhetik der Operette gepflegt und eine Traditionslinie verfolgt wird. Er erwähnt an dieser Stelle den Regisseur Robert Herzl, der in Bezug auf die Beibehaltung einer konservativen Ästhetik eine wichtige Rolle spielt.²²

Die Seefestspiele in Mörbisch oder das Lehárfestival in Bad Ischl bringen jedes Jahr zahlreiche Operettenklassiker auf die Bühnen. Diese Festspiele bedienen Klischees und liefern dem österreichischen Operettenpublikum, was es sehen will. In der Ära Serafin bestätigten die Zahlen den Erfolg dieses Konzepts, denn beispielsweise 1999 zählten die Seefestspiele in Mörbisch 160 000 Operetten-Anhänger, die *Wiener Blut* von Johann Strauß sehen wollten. Noch im selben Jahr waren bereits 90 000 Karten für den *Zigeunerbaron* im Folgejahr vorbestellt worden.²³ Die Zahlen des Premierenjahres der neuen Intendantin Dagmar Schellenberger lassen einen Besucherrückgang erschließen, dieser wird jedoch, so die Pressesprecherin der Seefestspiele, Evelyn Bäck, mit der aktuellen

¹⁹ Linhardt, Marion, „Schlaglichter auf die Operette: ‚Was das Publikum will und was es nicht will‘ – ‚Die modernen Operetten-Schmarren‘ – ‚Auch die Operette bringt und Kultur‘ – ‚Die Operette rüstet auf‘“, Hg. Marion Linhardt, *„Warum es der Operette so schlecht geht. Eine ideologische Debatte um das musikalische Unterhaltungstheater (1880-1916), Maske und Kothurn 45,1/2*, Wien: Böhlau 2001.

²⁰ An dieser Stelle möchte ich mich bei Dramaturgin Bettina Bartz für das persönliche Interview am 30.06.2013 bedanken. Das vollständige Interview ist im Anhang nachzulesen.

²¹ Ein ebenso großer Dank gilt an dieser Stelle dem Theaterwissenschaftler Stefan Frey, der am 12.07.2013 die Zeit für ein persönliches Gespräch gefunden hat. Auch dieses Interview befindet sich in vollständiger Version im Anhang dieser Arbeit.

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. Krassnitzer, Michael, „Die unerhörte Kunst“.

wirtschaftlichen Lage begründet. Knapp 120 000 Besucher wohnten den Aufführungen des *Bettelstudenten* 2013 bei.²⁴

Frey kam anhand seiner persönlich durchgeführten Umfragen bei den Seefestspielen in Mörbisch zu dem Ergebnis, dass den Befragten nur wenige ästhetische Merkmale wichtig sind, die vor allem das Schaubedürfnis befriedigen: opulente Kulissen und prächtige Kostüme. Wer für die Regie verantwortlich ist, interessiert nur die wenigsten Besucher.²⁵ Auch mit der Vielfalt der aufgeführten Werke verhält es sich ähnlich, es werden hauptsächlich Operettenklassiker von Lehár, Kálmán, Strauß und einigen ihrer Zeitgenossen aufgeführt, denn hier wird das Sprichwort „Kennt man nicht, will man nicht“ groß geschrieben.²⁶

Auch die österreichische Kulturpolitik verleitet die Intendanten der sommerlichen Operettenfestspiele immer wieder zum altbekannten Repertoire zu greifen, da dieses die Massen und somit auch den finanziellen Ertrag einbringt. Die Kulturpolitik „[kann oder will] nicht wahrnehmen, was ein wirklich spannendes, neugieriges, engagiertes Operettenfestival für den ganzen Ort bedeuten könnte [...]“.²⁷ Doch das Operettenrepertoire ist nicht nur bei den Festspielen äußerst beschränkt.

Dieses Thema beschäftigt auch Volker Klotz in seinem Artikel „Utopisch vergnügt. Die flüchtige Operette: Steckbrief einer entwischten Kunst“, wo er seine Enttäuschung über den fehlerhaften Umgang mit der Gattung zum Ausdruck bringt:

„Flüchtig fürwahr. Man braucht sich nur umzublicken bei den Spielplänen der einschlägigen europäischen Musikh Bühnen. Verflüchtigt hat sich da die Operette bis auf weniger als ein Dutzend von immer gleichen landauf landab wundgescheuerten Stücken.“²⁸

Raritäten des Genres gibt es mittlerweile en masse, da nur noch der finanzielle Erfolg im Vordergrund steht. Sollte sich ein Operettenfestival einer längst vergessenen Operette widmen wollen, würde es finanzielle Unterstützung benötigen, denn ein Zuschaueransturm bliebe in diesem Fall mit hoher Wahrscheinlichkeit aus.

²⁴ Vgl. o.V., „Besucherrückgang in Mörbisch und St.Margarethen“, *Die Presse*, <http://diepresse.com/home/kultur/klassik/1445357/Besucherruckgang-in-Morbisch-und-St-Margarethen?from=simarchiv> 26.08.2013, 03.10.2013.

²⁵ Vgl. Interview Stefan Frey.

²⁶ Rhode, Gerhard, „Kennt man nicht, will man nicht. Von Glanz und Elend des Operettenbetriebs“, *Opernwelt*, September/Oktober 2008, S.94.

²⁷ Ebd., S.95.

²⁸ Klotz, Volker, „Utopisch vergnügt. Die flüchtige Operette: Steckbrief einer entwischten Kunst“, *Opernwelt*, September/Oktober 2008, S.89.

Es wird das produziert, was das Publikum sehen möchte, der sozio-historische Kontext wird völlig außer Acht gelassen. Peter Konwitschny erwähnt in einem persönlichen Gespräch, dass hier im Rahmen einer Inszenierung der erste und wohl auch größte Tabubruch stattfindet, wenn Operette ernst genommen wird.²⁹ Die Unterhaltung steht im Vordergrund, das hat auch Franz Lehár bereits zu Lebzeiten erkennen müssen:

„Viele sehen darin [in der Operette] heute nur eine Angelegenheit flüchtiger Augenblicksunterhaltung, die im Grunde über die paar unbeschäftigten Stunden hinaus, die man in angenehmer Gesellschaft im Theater verbringt, niemandem etwas gibt und geben soll. Die Entwicklung der letzten zwanzig Jahre hat das so mit sich gebracht. Der einmalige große Serienerfolg ist das Ziel, nicht die Schöpfung eines Kunstwerks [...].“³⁰

Man könnte beim Lesen dieser Zeilen darauf schließen, dass sie von jemandem aus diesem Jahrhundert verfasst wurden, doch bereits Lehár musste eine starke Veränderung des Genres miterleben. Er selbst plädierte bereits für eine tiefer gehende Interpretation der Werke:

„Ich meine aber, dass in der Operette niemals der Zusammenhang mit dem Menschlichen verloren gehen darf. Die Gestalten, die da oben auf der Bühne stehen und singen, müssen lebendige Menschen sein, Menschen von Fleisch und Blut, die in unserer Mitte gelebt haben könnten. Das ist das Geheimnis einer Wirkung, die sich an das Gefühl wendet, und die tiefer, reiner und echter ist als die bloße Schau (und sei sie noch so nackt und bloß), die vielleicht gewisser Augenblicksreize fähig ist, bei der Wiederholung aber nur Langeweile und Überdruß erzeugt.“³¹

Auch Lehár war bei der Komposition seiner Werke um Identifikationsmöglichkeit mit einzelnen Charakteren bemüht. Lehár trat Gegnern des Genres bereits mit Argumenten entgegen, die auch im 21. Jahrhundert bei Verfechtern der Operette und Inszenierungen im Stile Konwitschnys Anklang finden könnten:

„Etwas Unechtes also? Das kann doch wirklich nur jemand sagen, der den Schaffensvorgang nicht kennt, nicht begreift. Denn die Gestalten, die mich fesseln, werden in mir lebendig, ihr Leben, ihre Gefühle werden meine Gefühle, ihr ganzes Wesen löst sich, wie die Landschaft, in der sie stehen, und die Luft, die sie atmen, in Musik auf.“³²

²⁹ Ich möchte mich an dieser Stelle bei Regisseur Peter Konwitschny bedanken, der sich unermüdlich all meinen Fragen gestellt und diese beantwortet hat. Das Interview ist ebenfalls im Anhang nachzulesen.

³⁰ Lehár, Franz, „Die Operette, wie ich sie mir vorstelle“, Programmheft Komische Oper Berlin 2007, Regie: Peter Konwitschny, S.23.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

Lehárs Gedanken ähneln in seinen Ausführungen jenen Konwitschnys, der in Interviews und Gesprächen mit Studenten immer wieder darauf hinweist, dass die Gleichgültigkeit der Menschen immer mehr zu- und die sogenannte „Herzensbildung abnimmt“³³.

„Was aus dieser Quelle an die Oberfläche drängt, kann nicht unecht sein, muss den Stempel des ehrlich Empfundene[n] tragen. Aber es könnte sein, dass Menschen, denen das Gefühl für echtes Gefühl abhanden gekommen ist, jede Gefühlsäußerung mit falscher Sentimentalität verwechseln.“³⁴

Die Musik spielt in der Operette eine sehr wichtige Rolle, da sie diese Emotionen verstärkt und auch trägt. Die Qualität liegt hier in zwei Ebenen: An der Oberfläche erscheint sie leicht, doch aus der Tiefe wird Spannung und Aktualität bezogen. Musik besitzt die Fähigkeit, Gefühle auszudrücken und so eine veränderte Sinneswahrnehmung zu erzeugen.³⁵ Für Regisseure wie Peter Konwitschny bildet die Musik einer Operette die Basis ihrer Regiearbeit. Sie entscheidet, wie sie den Handlungsablauf inszenieren werden.³⁶

Vermeintliches Fehlverhalten in Bezug auf die „Werktreue“ wird Regisseuren wie Konwitschny und Neuenfels immer wieder vorgeworfen. Auch der Begriff „Regietheater“ taucht in diesem Zusammenhang immer wieder auf, womit sich jedoch nicht jeder Regisseur identifizieren kann. Konwitschny erwähnt immer wieder, dass das heutige Publikum vollkommen anders sozialisiert ist und man daher als Regisseur die Aufgabe hat, zu übersetzen, damit es die Geschichte verstehen und diese das Publikum auch berühren kann.³⁷

Hierzu gilt es grundsätzlich zu verstehen, welchen Zweck eine Inszenierung und auch die Interpretation einer Operette haben soll. Besonders in Europa formuliert sich das Selbstverständnis einer Kultur vorrangig in theatralen Prozessen.³⁸ Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte fasst die Ergebnisse zahlreicher kulturwissenschaftlicher Forschungen mit folgenden Worten zusammen:

³³ Private Aufzeichnungen: Konwitschny, Peter, Einführungsmatinee zu Giuseppe Verdis *Attila* am Theater an der Wien, 30.06.2013.

³⁴ Lehár, Franz, „Die Operette, wie ich sie mir vorstelle“, Programmheft Komische Oper Berlin 2007, Regie: Peter Konwitschny, S.23.

³⁵ Vgl. Interview Stefan Frey.

³⁶ Eine genauere Beschreibung der Lesarten dieser Regisseure folgt in einem späteren Kapitel.

³⁷ Vgl. Konwitschny, Peter, Einführungsmatinee zu Giuseppe Verdis *Attila* am Theater an der Wien, 30.06.2013.

³⁸ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, „Theatralität und Inszenierung“, *Inszenierung von Authentizität*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Tübingen: Francke 2007, S.9.

„Unsere Gegenwartskultur konstituiert und formuliert sich zunehmend nicht mehr in Werken, sondern in theatralen Prozessen der Inszenierung und Darstellung, die häufig erst durch Medien zu kulturellen Ereignissen werden.“³⁹

Nicht nur Fischer-Lichte ist der Ansicht, dass der Begriff der Inszenierung gegenwärtig „Hochkonjunktur“⁴⁰ hat, auch Josef Früchtel hat bereits 2001 erkannt, „[s]o viel Inszenierung war noch nie“⁴¹. Früchtel merkt an, dass sich der Begriff mittlerweile in beinahe allen Bereichen des alltäglichen Lebens durchgesetzt hat:

„Wohin man sich auch dreht und wendet, zu den Künsten oder zu den Wissenschaften, zur Politik, zur Populärkultur oder zum Sport, zur Religion, zur Natur oder schlicht zur Alltagssphäre, nahezu überall drängt sich der Faktor ‚Inszenierung‘ auf. Sie scheint so allgegenwärtig wie die Hintergrundmusik im Kaufhaus, der bunt flimmernde Bildschirm und die sogenannten neuen Medien.“⁴²

Der Begriff stammt aus dem semantischen Umfeld des Theaters und ist mit seiner späten Einführung in den deutschen Sprachraum, Anfang des 19. Jahrhunderts, ein sehr junger Terminus. Mit dem Begriff „mise en scène“, der in den 1820er und 1830er Jahren aus dem Französischen übernommen wurde, kam die Entwicklung des Regisseurs vom Arrangeur zum eigenständigen Schöpfer von Kunstwerken. Eine Bewertung dieser Tätigkeit fand allerdings noch nicht statt.⁴³

Da sich der Begriff nun mittlerweile in sehr vielen Bereichen des alltäglichen Lebens etabliert hat, ist, „[d]ie Inszenierung des Selbst demnach eine aktuelle Strategie der Selbstfindung oder Identitätssicherung, eine epochal verschärfte existenzielle Notwendigkeit und durchaus keine bloße Täuschung.“⁴⁴ Die Konnotation ist zumeist wertneutral, was im Bereich des Theaters oft stark in eine negative Wertung umschlägt.⁴⁵ Fischer-Lichte beschreibt die Inszenierung „[...] als ein[en] Prozeß, in dem die Strategien entwickelt und erprobt werden, nach denen was, wann, wie lange, wo und wie vor den Zuschauern in Erscheinung treten soll [...]“.⁴⁶

³⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, „Theatralität und Inszenierung“, S.9.

⁴⁰ Vgl. ebd., S.11.

⁴¹ Vgl. Früchtel, Josef, *Ästhetik der Inszenierung*, Hg. Josef Früchtel/Jörg Zimmermann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S.9.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, „Theatralität und Inszenierung“, S.12-13.

⁴⁴ Früchtel, Josef, *Ästhetik der Inszenierung*, S.16.

⁴⁵ Vgl. Fischer-Lichte, „Theatralität und Inszenierung“, S.15.

⁴⁶ Ebd., S.18.

Brigitte Scheer hat sich sehr intensiv mit dem Inszenierungsbegriff auseinandergesetzt und es für schwierig befunden, eine eindeutige Definition, vor allem für den Theaterbereich, zu finden. Sie beschränkt den Umfang ihrer Ausführungen auf die Interpretation und Übersetzung von Dramen in ein Regiekonzept, merkt jedoch an, dass dieselben Gegebenheiten auch bei Werken des Musiktheaters sowie des Tanzes gelten.⁴⁷ „Jedes Kunstwerk braucht, um als Kunst zu gelten und zu wirken, entsprechende Präsentations- und Rezeptionsbedingungen. Es ist eingebettet in das ‚soziale System Kunst‘.“⁴⁸ Damit möchte Scheer konstatieren, dass jede Art der Kunst ihrer ganz eigenen Form der Inszenierung bedarf.

Inszenierungen polarisieren Zuschauer schon seit Jahrzehnten, da sie im Zusammenhang mit Begriffen wie „Werktreue“ und „Regietheater“ oft eine negative Konnotation erhalten. Eine für Scheer gelungene Inszenierung bezeichnet sie als „poietische Übersetzung“⁴⁹, im Sinne von Aristoteles und spricht sich klar gegen den Begriff der „Werktreue“ aus, da sie hier die Unterbindung einer Dynamisierung der Werke erkennt, die sie als äußerst notwendig empfindet. So sieht sie unter anderem in einer Musiktheater-Inszenierung Prozesse, die erst durch die Vereinigung von Musik und der Aktion und Emotion durch die Darsteller vollständig realisiert werden. Scheer erkennt Inszenierungen einen eigenständigen Kunstcharakter an.⁵⁰ Die Debatte um die Anerkennung dieses Kunstcharakters von Regiearbeiten wird in den folgenden Kapiteln noch detaillierter behandelt, da Peter Konwitschnys Inszenierung der *Csárdásfürstin* einen Gerichtsprozess mit sich brachte.

„Der Begriff des Poietischen wehrt die defizitäre Vorstellung einer bloß mechanischen Transformation des einen Textes (des Damentextes) in einen anderen (den theatralischen Text) ab.“⁵¹ Hier werden die Ideen, die aus eigener Kreativität entstehen, betont, die dieser rein mechanischen Übersetzung (oftmals als „Werktreue“ bezeichnet) entgegenwirken sollen.⁵² Übersetzung beziehungsweise Interpretation dient der Erschaffung einer Präsentationsform, aber auch einer Zugangsweise zu einem Werk⁵³. Der Regisseur findet sich vor

⁴⁷ Vgl. Scheer, Brigitte, „Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung“, *Ästhetik der Inszenierung*, Hg. Josef Früchtl/Jörg Zimmermann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S.98.

⁴⁸ Scheer, Brigitte, „Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung“, S.95.

⁴⁹ Ebd., S.93.

⁵⁰ Vgl. ebd., S.94.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. ebd.

⁵³ Vgl. ebd., S.95.

die Aufgabe gestellt, sehr unterschiedliche Zeichensysteme zusammenzufassen, um sie dem Publikum schlussendlich durch die Darstellung auf der Bühne zu präsentieren und verständlich zu machen.⁵⁴ Speziell im Musiktheater können nonverbale Momente, die sich meist in der Musik wiederfinden, durch präzise Inszenierung sehr verstärkt werden. So fasst Scheer zusammen:

„Die Inszenierung eines Dramentextes kann, sofern sie poetische Übersetzung ist, als der Versuch verstanden werden, durch Verkörperung und artikulierte sinnliche Prozesse nicht nur eine Form der Realisierung des Bühnenwerkes zu leisten, sondern darüber hinaus das Feld des als sinnvoll Erfahrbaren zu erweitern.“⁵⁵

1.1.1 Die „leichte Muse“ und ihre Klischees – wie „leicht“ ist sie tatsächlich?

Das „leichte“ Genre kann durchaus schwierig zu inszenieren sein. Die Dramaturgin Bettina Bartz sieht das Genre als eine Art Spiegel der jeweiligen Entstehungszeit an; ein Spiegel, der mit dem Ausdruck bestimmter Lebensgefühle ebenso politisches Potenzial in sich trägt, was die „leichte Muse“ zu einem äußerst ernsten Genre werden lässt. Eines der Klischees im Hinblick auf Operette ist es, Problemen aus dem Weg zu gehen und so keinen Stoff für die Bearbeitung durch ernsthafte Künstler zu bieten.⁵⁶

Doch, so Bartz, liege bei genauerer Betrachtung das Gegenteil vor, da vor allem die Musik der Operetten, die kurz vor dem Ersten Weltkrieg entstanden ist, etwas ganz Besonderes mit sich trägt. Das Wissen um den Untergang der Donaumonarchie, das der Bevölkerung damals durchaus bewusst war, wird auf der Bühne zelebriert, die begangenen Fehler werden aufgezeigt. Bartz konnte im Laufe ihrer Karriere feststellen, dass Operettenbesucher die besondere Eigenschaft des „Nicht-Sehen- und Nicht-Hören-Wollens“ entwickelt haben. Sie wenden sich mit Hilfe der Operetten von der Realität ab und träumen sich in melancholischer und auch nostalgischer Weise in die „guten alten Zeiten“ zurück. Wann diese stattgefunden haben, ist in diesem Fall ein subjektives Empfinden. Die Zuschauer erwarten sich von einer Operette Geschichten im Sinne von Märchen mit einem Happy-End.⁵⁷

⁵⁴ Vgl. Scheer, Brigitte, „Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung“, S.98.

⁵⁵ Ebd., S.102.

⁵⁶ Vgl. Interview Bettina Bartz.

⁵⁷ Vgl. ebd.

Diese Erwartung erscheint, folgt man Bartz' Argumentation, paradox, da ein Werk, das den Spiegel der Zeit mit all seinen sozio-politischen Aspekten verkörpert, keineswegs Märchen mit glücklichem Ausgang errahnen lässt.

Konwitschny benennt auch typische Operettenklischees, die die aktuelle Ästhetik der Inszenierungen prägen. Die Operette steht seiner Meinung nach der Oper in der Ernsthaftigkeit und dem Existenziellen der Geschichten in nichts nach. Nur ihre Art, diese zu erzählen und dem Publikum zu präsentieren, unterscheidet sie von der Oper.⁵⁸ In den Inszenierungen geht es, um es mit Konwitschnys Worten zu sagen, „[...] hauptsächlich um Äußeres, Hübsches, Niedliches, Happy End und Geschichten, die nicht ernst genommen werden.“⁵⁹

Ein für den Regisseur sehr spezielles Klischee ist die Rolle des Buffo, der zumeist dümmlich dargestellt wird. Konwitschny erwähnt hierfür die Figur des Zsupán in Kálmáns Operette *Gräfin Mariza*⁶⁰, die er in vielen Fällen mit roten Stiefeln, einem roten Taschentuch in der Brusttasche und einer künstlichen Sprache auf der Bühne gesehen hat. So wird er von vornherein als ernstzunehmender Partner für die Gräfin ausgeschlossen, und somit werden alle Widersprüche getilgt. Doch der Widerspruch und das Paradoxe sind besondere Vorzüge der Operette, die auch bedient werden sollten. Konwitschny assoziiert mit den typischen Klischees dieses Genres „alles ohne Widersprüche“ und „Figuren ohne Geschichten“.⁶¹

Auch der Dramaturg und Schriftsteller Gottfried F. Kasperek⁶² empfindet als Besucher zahlreicher Operettenvorstellungen sowie durch seine Tätigkeit als Dramaturg eine ganz bestimmte Art der Inszenierung des Genres als klischeehaft: „[...] Plüsch, bunte Folklore, Frack und Abendkleid [und] ein putziges Ballett [...]“⁶³ dürfen in diesen traditionsorientierten, oft einfallslosen Inszenierungen nicht fehlen. Auch auf die durchdachte Personenführung wird grundlegend verzichtet. Allerdings hänge die Qualität sehr stark von der

⁵⁸ Vgl. Interview Peter Konwitschny.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Konwitschnys Inszenierung der *Gräfin Mariza* hatte am 31.1.1981 im Theater Greifswald Premiere, Musikalische Leitung: Franz Kliem, Bühnenbild: Pieter Hein.

⁶¹ Vgl. Ebd.

⁶² Gottfried Franz Kasperek, geb. 1955 in Wien, lebt in Salzburg als freischaffender Dramaturg und Schriftsteller, arbeitet für das Mozarteum Orchester Salzburg, das Österreichische Ensemble für Neue Musik und ist Lehrbeauftragter für Musikgeschichte des American Institute für Foreign Study. Er schreibt u.a. für die Internationale Stiftung Mozarteum, die Oper Köln und das Lehár Festival Bad Ischl.

⁶³ Ich möchte mich an dieser Stelle bei Gottfried F. Kasperek bedanken, dass er sich die Zeit genommen hat, meine Fragen zu beantworten. Auszüge der E-Mail-Korrespondenz sind im Anhang dieser Arbeit nachzulesen.

Regiearbeit und nicht nur von der reinen Bühnenästhetik ab. In diesem Zusammenhang erwähnt Kasperek Otto Schenks Operetteninszenierungen, die in einem historischen Setting zur Aufführung kommen, aber penibel und detailliert erarbeitet wurden und somit nicht den Klischee-Inszenierungen zuzuordnen seien. Als Pendant zu den „Plüsch-Inszenierungen“ hat sich in den letzten Jahrzehnten eine neue Ästhetik entwickelt, die der Dramaturg mittlerweile als unerträgliches Klischee empfindet⁶⁴: Sogenannte „moderne“ Operetteninszenierungen mit „[...] Koffern und SS-Männern [...]“⁶⁵, zu denen man auch Hans Neuenfels Inszenierung der *Fledermaus* 2001 bei den Salzburger Festspielen zählen kann.

Kasperek erkennt in den Inszenierungsversuchen vieler Regisseure, ob bei Operettenfestspielen oder auch an großen Häusern wie beispielsweise der Volksoper, ein großes Problem, da mit dem Genre, seiner Meinung nach, zu lieblos umgegangen wird. Er äußert sich dazu in seinem Leserbrief auf Paul Flieders Gastkommentar im Feuilleton der *Presse* vom 11. März 2006 wie folgt:

„Natürlich, Operette ist schwierig. Operette wurde in den letzten Dezennien allzu oft entweder billig als Kassenfutter produziert oder auf der Bühne regelrecht hingerichtet. Lahme oder an den Haaren herbeigezogene Erneuerungsversuche, oberflächliche mit modischen Gags verfremdet und musikalisch zweifelhaft, gab es leider auch in der Volksoper. Das Haus am Gürtel deswegen gleich als Schmientheater hinzustellen, ist aber eine saftige und beleidigende Übertreibung.“⁶⁶

Auch Kasperek ruft dazu auf, nicht der „[...] pauschale[n] Verurteilung des musikalischen Unterhaltungstheaters zwischen etwa 1860 und 1930 [...]“⁶⁷ zu folgen, sondern auch zu versuchen, die Hintergründe dieses Genres und seiner Geschichten zu sehen und zu verstehen:

„Operettenlibretti sind im Detail meist veraltet und brauchen einfühlsame Bearbeitung, aber hinter den textlichen Schwächen stehen faszinierende Sittenbilder der Gesellschaft einer Zeit, in der viele Wurzeln für unser Heute zu finden sind – und archaische menschliche Gefühle, von großen Musikern durchaus genial auf die Bühne gebracht.“⁶⁸

⁶⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Kasperek, Gottfried F., „Operette muss keine Schmiere sein“, nicht veröffentlichter Leserbrief an die *Presse* 12.03.2006.

(Ich bedanke mich an dieser Stelle bei Gottfried F. Kasperek dafür, dass er mir diesen Leserbrief zur Verfügung gestellt hat. Der vollständige Text ist im Anhang nachzulesen).

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd.

Michael Krassnitzer zitiert hierzu in seinem Artikel in der österreichischen Tageszeitung *Die Furche* die Worte des ehemaligen Intendanten der Seefestspiele in Mörbisch, Harald Serafin. „Die Operette ist ein Brillant!“⁶⁹, so Serafin, doch noch im selben Moment fügte er hinzu „[a]ber vielleicht muß man ein bisserl primitiv sein, um sie zu lieben“⁷⁰. Krassnitzer entgegnet dieser „operettenhaften Selbstironie“ Serafins ein simples „[m]an muß nicht, auch nicht ein bisserl“⁷¹.

Denn Operette war und ist nicht nur heiteres Unterhaltungstheater, das mit „Schlagern“ und hübschen Kostümen überzeugen soll. Das Genre ist unter anderem eine maßgebliche Informationsquelle, vor allem für das sozio-kulturelle Leben in Wien um die Jahrhundertwende.⁷² Marion Linhardt hat sich mit diesem Thema intensiv beschäftigt:

„Zum einen war die Operette mit ihrer vielschichtigen Topographie aufs engste verknüpft mit dem Stadtkörper, war sie ein Massenmedium, über Jahrzehnte das wichtigste Element der Unterhaltungskultur und in zunehmendem Maß auch ein Wirtschaftsfaktor.“⁷³

Doch nicht nur ihre Inszenierungsästhetik ist von Klischees geprägt. Sie selbst agiert als Medium, das sich mit sozialen Klischees der jeweiligen Entstehungszeit beschäftigt und diese an die Zuschauer weitergibt. Den Status der Informationsquelle trägt sie unter anderem auch, weil

„[...] gerade in der Operette viele jener Klischees etabliert und weitertransportiert [wurden], die das Image von Wien bis in die Gegenwart beherrschen, ja, wurde die Operette selbst zu einem wichtigen Element der Selbst- und Fremdwahrnehmung, die Wien erfuhr und erfährt.“⁷⁴

Zurückführend stellt sich nun nochmals die Frage, wie ein Genre, das den historischen Kontext seiner Entstehungszeit und die sozio-politische Aspekte derart plakativ zur Schau stellt, als „leicht“ bezeichnet werden kann. Trägt dieser Begriff die Bewertung des Genres mit sich?

Die erste Assoziation zu diesem Begriff ist meist die der minderen Kunst, die „kleine Form der komischen Oper“, deren Aufführungen keineswegs ernst zu

⁶⁹ Krassnitzer, Michael, „Die unerhörte Kunst“.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

⁷² Siehe Csáky, Moritz, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität, Wien [u.a.]: Böhlau 1996.

⁷³ Linhardt, Marion, *Residenzstadt und Metropole*, Tübingen: Max Niemeyer 2006, S.133.

⁷⁴ Ebd., S.134.

nehmen sind. Nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich diese Meinung im deutschsprachigen Raum weitgehend festgesetzt, und die Operette wurde in ihrer Form als eigenständige, hochwertige Kunst aus dem Theaterraum verbannt. Bettina Bartz erwähnte im Gespräch, dass selbst sie, als 1960 Geborene, mit dieser Einstellung aufgewachsen sei, und sie erklärte am Beispiel ihrer Mutter, dass diese bis heute keine Operettenaufführung besuchen würde, da sie das Genre nicht als eigenständige Kunstform akzeptierte.⁷⁵ Für sie ist es „[...] ein nichtssagendes Kostümfest ohne Bezug zur Realität.“⁷⁶ Bartz konnte jedoch feststellen, dass sich die Meinung bezüglich der Operette in den letzten zwei Jahrzehnten verbessert hat, da sich Regisseure intensiver mit dem Genre beschäftigen.⁷⁷

Der Theaterwissenschaftler Stefan Frey gibt zu bedenken, dass es vielerlei Kriterien gibt, die die Leichtigkeit der Operette beschreiben können. Sie kann für die Zuschauer leicht zu konsumieren sein, leicht zu verstehende Themen können behandelt werden, auch die Abwesenheit von Problemen, grundsätzlich ein Merkmal der Operette, kann eine gewisse Leichtigkeit hervorrufen. Menschen tragen Freys Meinung zufolge seit jeher eine gewisse Sehnsucht nach Leichtigkeit in sich, die sie sich von Operettenaufführungen auch erwarten.⁷⁸

Bei Peter Konwitschny bedeutet der Begriff „leicht“ die Art und Weise, über das Leben und dessen Ernst zu sprechen. Schwierigkeiten werden für ihn hier nicht ausgeblendet, sondern es wird auf heitere Weise damit umgegangen und nach Lösungen „gesucht“, die sich in der Operette meist von selbst ergeben. Auch das fehlende tragische Ende und die (in den meisten Operetten) Wende zum Guten erinnert ihn an das „lieto fine“ vieler Barockoperen. Konwitschny erkennt heutzutage allerdings eine veränderte Semantisierung der Bezeichnung „leicht“ als noch zur Entstehungszeit der Operetten. Das primäre Ziel der aktuellen „Event-Kultur“ ist an einem bestimmten Indikator abzulesen, so musste auch Konwitschny erkennen, dass es hauptsächlich darum geht, wie viel „Fun“ die Zuschauer bei einer Aufführungen verspüren.⁷⁹

Der fortschreitende Qualitätsverlust des Genres beschäftigte 1999 auch die Teilnehmer des Wiener Operettenkongresses: „Operette. Die unerhörte Kunst?“. Frieder Reininghaus beschrieb die Stimmung der Referenten wie folgt:

⁷⁵ Vgl. Interview Bettina Bartz.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl. ebd..

⁷⁸ Vgl. Interview Stefan Frey.

⁷⁹ Vgl. Interview Konwitschny.

„Kopfzerbrechen macht, daß und wie eine im späten 19. Jahrhundert weithin elektrisierende Form der Unterhaltung zunehmend dem ‚Verbreiten von Wohlbefinden‘ dient, weithin zum Vehikel provinzieller Mentalität degenerierte. Wie manch andere Form einstiger Unterhaltungskultur wurde die Operette von aktuelleren Formen des Entertainments überrollt, fiel teilweise der Vergessenheit anheim [...]“⁸⁰

Auch das kulturelle Schaffen entwickelt sich in der Meinung Peter Konwitschnys immer stärker zu einem Opfer der Konsumgesellschaft, da alles käuflich und messbar werde.⁸¹

Der Unterschied zur Oper ist für Konwitschny keineswegs qualitativ, sondern historisch begründet: Die Oper, Jahrhunderte vor der Operette entstanden, hat seiner Überzeugung nach im Laufe ihrer Entstehungszeit den aktuellen Bezug zur Realität verloren. Mit der Revolution 1848 begann die Endphase der k.u.k. Monarchie, der Untergang der Zivilisation näherte sich mit großen Schritten. Kapitalismus und Krieg ließen das alltägliche Leben immer absurder erscheinen, was die Oper in ihrer ästhetischen Form nicht fassen hätte können, da sie immer noch an den Realismus gebunden war.⁸² „Somit wurde die Oper, was die Behandlung unseres Lebens betrifft, von der Operette abgelöst.“⁸³

Die gesellschaftlichen Verhältnisse wurden immer undurchschaubarer, und genau das Paradoxe war und ist auch immer noch ein großer Vorzug der Operette. Dieser sogenannte „Salto mortale der Vernunft“ wäre in der Oper undenkbar. Für Konwitschny ist die Operette die einzig mögliche Form, den „Irrsinn des Lebens“ abzubilden und fassbar zu machen.⁸⁴

Aktuelle Themen sieht Peter Konwitschny in der Oper zu Zeiten der Operette nicht mehr behandelt. Die Operette nahm sich, wie auch Konwitschny betonte, des „wahren Lebens“ und der aktuellen Themen an, die das Volk beschäftigten. Es galt hier Emotionen zu betonen, um das Publikum zu berühren und in die Geschichte, die auf der Bühne stattfand, zu entführen. Es wurde die Möglichkeit geboten, sich mit Charakteren zu identifizieren und Erlebtes zu verarbeiten.⁸⁵

⁸⁰ Reininghaus, Frieder, „Das Image der Operette“, *Die Deutsche Bühne*, 10/1999, <http://www.univie.ac.at/ema/en/rec.php?recordID=12>, 10.08.2013.

⁸¹ Vgl. Interview Konwitschny.

⁸² Vgl. ebd.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Vgl. ebd.

⁸⁵ Siehe Klotz, Volker, *Operette. Portät und Handbuch einer unerhörten Kunst*.

2. Ein Blick auf die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Operetten *Die Fledermaus*, *Die Csárdásfürstin* und *Das Land des Lächelns*

Der historische, gesellschaftliche und auch politische Kontext spielten bei der Entstehung einer Operette eine große Rolle, da das Genre als Spiegel der jeweiligen Entstehungszeit gesehen wird.⁸⁶ Gemeinsam haben alle drei Werke, dass sie in Zeiten des Um- und Aufbruchs geschrieben wurden. Wissenschaft, Technik, Politik, Zeitgeschichte und Gesellschaft befanden sich in stetiger Veränderung und Entwicklung. All diese Einflüsse haben sich markant auf die Ästhetik der Operetten, wenn auch einige Jahrzehnte zwischen den Uraufführungen liegen, ausgewirkt.

Die Fledermaus wurde im Jahr 1874 uraufgeführt, einer Zeit, in der Wissenschaft und auch Technik große Fortschritte machten. Nach dem „Schwarzen Freitag“ 1873 kippte die Weltwirtschaft, der Börsenmarkt brach zusammen. *Die Fledermaus* wurde insgeheim zur Hymne der Finanzkrise.⁸⁷

Mit der Komposition der *Csárdásfürstin* hatte Kálmán bereits begonnen, als am 28. Juni 1914 das Attentat auf den österreichischen Erzherzog Franz Ferdinand und dessen Gattin Sophie ausgeübt wurde. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs brachte Kálmáns Arbeit an der *Csárdásfürstin* ins Stocken. Noch vor Kriegsbeginn konnte er den ersten Akt der Operette fertigstellen, die weiteren zwei Akte schrieb er erst im Frühjahr 1915, was musikalische auch deutlich erkennbar ist. Die Lebenslust aus dem ersten Akt kippt und Melancholie sowie eine Weltuntergang-Stimmung, die damals die Gesellschaft bewegte, beherrschen das Geschehen.

Die ursprüngliche Fassung von Lehárs *Land des Lächelns*, *Die gelbe Jacke*, fand im Jahr 1923 nicht sehr viel Anklang. Erst die Überarbeitung, und das trotz des fehlenden obligatorischen „Happy-Ends“, brachte Lehár 1929 den Welterfolg. Er schaffte es mit dieser Operette, die Gattung auch in der Zwischenkriegszeit am Leben zu erhalten, obwohl sie aufgrund von Revue und Film stark an Popularität verloren hatte. Bereits zu Lehárs Zeit war die Operette mit einer negativen Konnotation, die der „minderen Kunst“, behaftet, gegen diese sich der Komponist

⁸⁶ Siehe dazu Csáky, Moritz, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Wien [u.a.]: Böhlau 1996, S.62-100.

⁸⁷ Vgl. Mayer, Anton, *Johann Strauß. Ein Pop-Idol des 19. Jahrhunderts*, Wien [u.a.]: Böhlau 1998, S.157.

zu wehren wusste. Mit dieser Einstellung wollte er eine der Oper ebenbürtige Operette komponieren und schuf das *Land des Lächelns*.

2.1 Johann Strauß' *Fledermaus* – Die Hymne der Wirtschaftskrise⁸⁸

Die Fledermaus brachte Johann Strauß großen Erfolg. Es war die Zeit des Unterhaltungstheaters, des Varietés und der Operette. Doch die Dekadenz, mit der sich die Kunstbewegungen des herannahenden Fin de siècle in Folge beschäftigten, war bereits zur Uraufführungszeit der *Fledermaus* zu spüren.

Es war eine hochexplosive Zeit, in der sich nicht nur das Stadtbild veränderte, sondern sich auch die Gesellschaft, die Wiener Bevölkerung weiterentwickelte.⁸⁹ Johann Strauß' *Fledermaus* wurde zum Inbegriff dieser bewegenden Zeit und vom Bürgertum zum Repräsentanten auserkoren.⁹⁰

Andreas Homoki, der die *Fledermaus* im Jahr 2007 an der Komischen Oper Berlin inszenierte, bezeichnet das Werk als die „vollkommenste aller Operetten“⁹¹, da sie „[...] ein sehr präzises und nicht geschöntes Porträt der bürgerlichen Gesellschaft seiner Zeit [liefert], die Geltungssucht der Menschen [karikiert], sich über eine Welt lustig [macht], in der Schein mehr zählt als das Sein, vom Leben in allzu großer Sicherheit und von scheiternden Versuchen, auszubrechen und wenigstens ein wenig vom wirklichen Leben zu kosten [erzählt].“⁹²

Die rasant herannahende Wirtschaftskrise wurde nicht zuletzt durch die Weltausstellung 1873 aus den Köpfen der Bürger verdrängt, doch folgte bereits am 9. Mai desselben Jahres der sogenannte „Schwarze Freitag“. Der Börsenkrach, der alle Schichten der Gesellschaft betraf. Schon am 16. Mai wurde

⁸⁸ Vgl. ebd.

⁸⁹ Einerseits bestimmte die politische Gesinnung der unterschiedlichen Schichten die Gesellschaft, andererseits hatte die Unterhaltungsindustrie und das „Vergnügen für alle“ einen sehr wichtigen Stellenwert. Neben den starken Institutionen Kirche und Staat entwickelten sich politische Parteien wie Christlichsoziale, Sozialdemokraten, Liberale und Deutschnationale, die die Gesellschaft immer mehr bestimmten. Aktuelle Themen dieser Zeit waren weiters Nationalkonflikte, Zuwandererprobleme und ein immer stärker werdender Antisemitismus. Weiterführend siehe Mayer, Anton, *Johann Strauß*, S124ff.

⁹⁰ Vgl. Gebauer, Yvonne, „Shootingstars never stop even when they reach the top“, Programmheft Salzburger Festspiele 2001, Regie: Hans Neuenfels.

⁹¹ Hintze, Werner, „Ausbrechen- scheitern – vergessen? Andreas Homoki im Gespräch über seine Inszenierungskonzeption“, Programmheft Komische Oper Berlin 2007, S.4.

⁹² Ebd.

von hundert Insolvenzen und zahlreichen Selbstmorden berichtet, was das Ausmaß dieser Wirtschaftskrise sehr deutlich machte.⁹³

Auch die Musik veränderte sich in dieser Zeit und mit Johann Strauß' „[...] todesselige[m] Wiener Walzer wird der Totentanz der Monarchie eröffnet.“⁹⁴

Die Theaterdirektoren des Theaters an der Wien, Marie Geistinger und Maximilian Steiner, waren auf ein Stück aufmerksam geworden, das noch ein Jahr zuvor in Paris unter dem Titel *La Réveillon* einen Sensationserfolg verbuchte. Und noch im Frühjahr 1874 wurde die Uraufführung der neuen Strauß-Operette geplant, da die Wirtschaftskrise auch vor den Theatern nicht Halt machte.⁹⁵

Am 5. April 1874 kam es zur Uraufführung von Johann Strauß' *Fledermaus*⁹⁶ am Theater an der Wien. Ab diesem Tag konnte sich Strauß an einem grandiosen Erfolg erfreuen, der bis heute währt, denn immer noch gilt *die Fledermaus* „[als] weltweit unerreichtes Meisterwerk der Wiener Operette.“⁹⁷ Uraufgeführt am Ostersonntag dieses Jahres, läutete die sogenannte „Goldene Operettenära“ ein und wurde „[...] zur Hymne der vom Finanzdebakel Geschädigten und Ruinierten.“⁹⁸

Das Leitmotiv der Operette behandelt den sozialen Rollenwechsel und ein kollektives Verwehlungsspiel, womit er den Nerv der Zeit und des

⁹³ Vgl. Ebd., S. 24.

⁹⁴ Gebauer, Yvonne, „Shooting Stars never stop even when they reach the top“.

⁹⁵ Vgl. Sebastian Kämmerer/ Volker Klotz/ Marion Linhardt, „Die Fledermaus. Komische Operette in drei Akten“, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, Bd. 5, Hg. Carl Dahlhaus und das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, München: Piper 1994, S. 56.

⁹⁶ Der Text des Lustspiels der beiden Autoren Henry Meilhac und Ludovic Halevy wurde vom Hausdichter des Theaters an der Wien, Karl Haffner, übersetzt und von Theaterkapellmeister Richard Genée für die Wiener Verhältnisse adaptiert, um es schlussendlich Johann Strauß zur Vertonung übergeben zu können. Im Laufe der Übersetzung erkannte man, dass Meilhac und Halevy auf ein Stück zurückgegriffen hatten, das auch in Wien bekannt war. Es handelte sich um *Das Gefängnis* des Leipziger Schriftstellers Roderich Benedix.

Vgl. dazu ebd. S. 157-158.

⁹⁷ Sebastian Kämmerer/ Volker Klotz/ Marion Linhardt, „Die Fledermaus. Komische Operette in drei Akten“, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, Bd. 5, Hg. Carl Dahlhaus und das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, München: Piper 1994, S. 54.

⁹⁸ Mayer, Anton, *Johann Strauß*, S. 157.

krisenerschütterten Publikums der Gründerjahre traf.⁹⁹ Es war die erste seiner Operetten, in denen er ein zeitgenössisches Sujet vertonte.¹⁰⁰

Die Figuren betreiben ein Spiel, „[...] um dem sozialen Status quo und den Rollenzwängen des Alltags in einen selbstvergessenen, erlösenden Rausch zu entfliehen.“¹⁰¹ So, wie sich die Figuren in der *Fledermaus* der Realität entziehen, flüchteten auch die Zuschauer ins Theater, um für kurze Zeit die Angst und den Schrecken der Krise und der untergehenden Monarchie vergessen zu können. Wie so oft spielt auch das Fest in der Operette eine wichtige Rolle, denn es scheint die Lösung jedes Problems darzustellen. Auch Peter Konwitschny merkte im Rahmen einer Matinee an, dass es für das Genre ein äußerst typisches Motiv gibt, das mit dem Fest im Zusammenhang steht und immer widerzukehren scheint: „Wenn es gar keine Lösung mehr gibt, dann heißt es einfach: Hoch die Tassen!“¹⁰², und alle Probleme werden für die Dauer der Festivität vergessen und mit Champagner begossen.

Noch 1874 folgte die erfolgreiche Erstaufführung am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin und in New York, schon bald drauf fand man die *Fledermaus* auf zahlreichen Bühnen der ganzen Welt.¹⁰³

Eine ebenfalls sehr wichtige Station war 1878 der Auftritt von Alexander Girardi als Frosch, der damit die Tradition des „Dritten-Akt-Komikers“ begründete. 1885 wurde die *Fledermaus* am Theater an der Wien zum ersten Mal mit Sängern der Hofoper aufgeführt. Johann Strauß dirigierte 1894, zu seinem 50.Künstlerjubiläum, die Aufführung an der Wiener Hofoper.¹⁰⁴

Die Rezeptionsgeschichte der *Fledermaus* wurde in Europa zwischen 1960 und 1980 von zwei Regiekonzepten mitgeprägt, jenen von Leopold Lindtberg und

⁹⁹ Sebastian Kämmerer/ Volker Klotz/ Marion Linhardt, „Die Fledermaus. Komische Operette in drei Akten“, S.54.

¹⁰⁰ Siehe Klotz, Volker, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. Erweiterte und aktualisierte Auflage*, Kassel: Bärenreiter 2004, S.685-691.

¹⁰¹ Ebd., S.55.

¹⁰² Vgl. Konwitschny, Peter, Einführungsmatinee zu Giuseppe Verdis *Attila* am Theater an der Wien, 30.06.2013.

¹⁰³ Vgl. Sebastian Kämmerer/ Volker Klotz/ Marion Linhardt, „Die Fledermaus. Komische Operette in drei Akten“, S.56: In Paris jedoch verzögerte sich die Erstaufführung um etliche Jahre, da Meilhac und Ludovic erheblichen Widerstand leisteten. Mit einem neuen Text von Delacour und Victor Wilder und weiteren Bearbeitungen konnte die *Fledermaus* unter dem Titel *La Tzigane (Die Zigeunerin)* schließlich 1877 auf die Bühne des Théâtre de la Renaissance gebracht werden. Nachdem er 1875 die Neufassung seiner ersten Operette *Indigo und die 40 Räuber* in Paris erfolgreich auf die Bühne gebracht hat, konnte er in dieser Stadt auch mit *La Tzigane* einen Erfolg verzeichnen. Einige Jahre später, im Jahr 1904 wurde die *Fledermaus* in Originalfassung erstmals am Théâtre des Variétés und somit in Paris aufgeführt.

¹⁰⁴ Vgl. ebd.

Otto Schenk (Ausstatter: Teo Otto beziehungsweise Günther Schneider-Siemssen). Lindtbergs Inszenierung, damals von Herbert von Karajan dirigiert, kam im Jahr 1960 erstmals auf die Bühne der Wiener Staatsoper, wo sie erst im Jahr 1979 von Otto Schenks Konzept abgelöst wurde. Lindtbergs Inszenierungskonzept war 1964 auch in Hamburg zu sehen, sowie 1977 in London, wo die Aufführung von Zubin Metha dirigiert wurde. Otto Schenk hatte die *Fledermaus*, bevor er sie 1979 an der Wiener Staatsoper auf die Bühne brachte, mit Schneider-Siemssen 1972 an der Deutschen Oper Berlin und 1974 an der Staatsoper München inszeniert. An letzterer gehört die Inszenierung seitdem mit wechselnder Besetzung zum Repertoire.¹⁰⁵

Bereits einige Jahre vor Hans Neuenfels' „Skandalinszenierung“ bei den Salzburger Festspielen 2001, kam es durch Lesarten anderer Regisseure zu Missfallenskundgebungen des Publikums und der Presse, da mit der bisherigen Aufführungstradition gebrochen wurde. Im Jahr 1983 provozierte der Auftritt von Stripteasetänzerinnen in Richard Foremans Inszenierung an der Opéra Paris einen Skandal, der sich mehrere Tage in den Medien hielt¹⁰⁶:

„[...] he made headlines in Paris several days in a row after audiences booed his production of "Die Fledermaus" for its use of nudity and bright lights shining in the audience's eyes - two of Mr. Foreman's favorite devices.“¹⁰⁷

1992 knüpfte Herbert Wernicke in Basel an Adolf Müllers *Wiener Blut* an, das dieser 1899 aus dem Nachlass von Johann Strauß arrangiert hatte. Die provokante Gesamtkonzeption wurde musikalisch auf ein Kammerensemble mit Flügel, Harmonium und Schlagzeug reduziert.¹⁰⁸ Neben dem fehlenden Orchester wurden hier auch Arien und Couplets auf ein Minimum reduziert, sowie ein statisches Bühnenbild in Form einer rot beleuchteten Treppe geschaffen:

„Hier rutscht Adele rauf und Alfred runter. Hier trippeln, tänzeln, turteln, intrigieren und kopulieren die Herrschaften nach Herzens- und Lendenlust. Hier schwemmt der Schampus alle Anstandsregeln fort: Man rülpst, grapscht und pinkelt ins Beinkleid.“¹⁰⁹

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S.57.

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁷ Shewey, Don, „Richard Foreman remains provocative“, *New York Times*, <http://www.nytimes.com/1983/05/15/theater/richard-foreman-remains-provocative.html> 15.05.1983, 10.08.2013.

¹⁰⁸ Vgl. Sebastian Kämmerer/ Volker Klotz/ Marion Linhardt, „Die Fledermaus. Komische Operette in drei Akten“, S.57.

¹⁰⁹ o.V., „Kräftiger Tritt. Ist die Operette noch zu retten? Der Regisseur Herbert Wernicke hat es mit der ‚Fledermaus‘ probiert“, *Der Spiegel* 5/1992, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13680031.html> 27.01.1992, 01.12.2013.

Abgesehen von „fragwürdigen“ Inszenierungen ist es ein Faktum, dass dieser Operette „Kultcharakter“ zugestanden wird. Andreas Homoki nennt sie „die vollkommenste aller Operetten“¹¹⁰, und auch Jahre zuvor meinte schon der Dirigent Felix von Weingartner „[d]ie *Fledermaus* ist nicht die beste Operette. Sie ist *die* Operette, das Meisterwerk dieser Kunst.“¹¹¹

Oswald Panagl und Fritz Schweiger haben das Sujet der *Fledermaus* analysiert und die Operette auf ihre Ernsthaftigkeit überprüft. In ihren Ausführungen ist deutlich zu erkennen, dass sie mit der Rezeption von Strauß' Meisterwerk in den letzten Jahrzehnten nicht einverstanden waren, da es den Interpretationen ihrer Meinung nach an Ernsthaftigkeit fehlte. Und das überdeckte das wahre Potenzial dieser Operette.

„Das Sujet der *Fledermaus* ist somit gar nicht harmlos, ihr Personal ist kein Verein von Lichtgestalten, und das vordergründig versöhnliche Ende sollte aber den maliziösen Rahmen, die Zumutungen und Beleidigungen, den Betrug als Instrument der ‚praktischen Vernunft‘ nicht hinwegtäuschen.“¹¹²

Panagl und Schweiger weisen darauf hin, dass die scharfe Gesellschaftskritik, die in dem Werk enthalten ist, einen Großteil des Erfolgs der Operette ausmacht, denn sie spiegelt Probleme wider, die nicht nur zur Uraufführungszeit, sondern auch heute noch aktuell sind.¹¹³

„Mit dem verbliebenen Salz, mit dem noch erkennbar kritischen Zugriff ist dieses Werk den französischen Ursprüngen, dem Œuvre eines Jacques Offenbach noch erfreulich nahe. Und eben die Melange aus exakter Figurenzeichnung, stimmigem Milieubezug und musikalischer Verve, im Bild gesagt: ästhetischen Qualitäten von Stahlstich *und* Aquarell, macht das besondere Profil, den ‚leibeigenen‘ Charme des Werkes aus.“¹¹⁴

Die Begeisterung galt zur Zeit der Uraufführung allerdings hauptsächlich den Strauß'schen Melodien, denn eine Gesellschaftsschicht erkannte sich in diesem Spiegel wieder und spürte die Kritik, die hier ausgeübt wurde¹¹⁵:

„Was sich da vor ihnen auf der Bühne entfaltete, war haargenau das Leben und Treiben, jener gewissenlosen Börsianer, jener

¹¹⁰ Hintze, Werner, „Ausbrechen- scheitern – vergessen? Andreas Homoki im Gespräch über seine Inszenierungskonzeption“, Programmheft Komische Oper Berlin 2007, S.4.

¹¹¹ Grun, Berard, *Kulturgeschichte der Operette*, München: Georg Müller 1961, S.198.

¹¹² Panagl, Oswald/ Fritz Schweiger, *Die Fledermaus. Die wahre Geschichte einer Operette*, Wien [u.a.]: Böhlau 1999, S.138.

¹¹³ Vgl.Ebd., S.139.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Vgl. Scheiderei, Otto, *Johann Strauss und die Stadt an der schönen Blauen Donau*, Berlin: VEB Lied der Zeit 1972, S.170-171.

hasardierenden Spekulanten, jener sich übersättigt gebenden Hochstapler, jener Dienstboten mit dem verhängnisvollen Hang zur „großen Welt“ und jener von der Ehe zutiefst gelangweilten Damen, wie man sie vor dem „großen Krach“ in Wien hundert- und tausendfach hatte sehen und bei ihren Festen, ihren Eskapaden, hatte erleben können.“¹¹⁶

Genée wusste die Mentalität eines „neuen Wiens“ in das Libretto einfließen zu lassen. Nach der großen Krise galt hier der alles bestimmende Leitspruch, den man der *Fledermaus* entnehmen kann: „Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist!“.¹¹⁷

2.2 Emmerich Kálmáns *Csárdásfürstin* und der Erste Weltkrieg¹¹⁸

Der Csárdás ist der wohl traditionellste Tanz Ungarns, der in seinen Melodien die Melancholie, aber auch das Feuer und Folklore der Pusztaebene widerspiegelt. Emmerich Kálmán wusste viele Tänze kreativ in Szene zu setzen, doch, so Volker Klotz in seinem Buch „Operette. Porträt und Handbuch der Operette“, war er ein Meister des Csárdás:

„Seine eigentliche Stärke behauptet sich jedoch nach wie vor in den heimischen Tanzweisen, die schon dem Zigeunerprimas und der Csárdásfürstin das Gepräge gaben. Wo immer Kálmán in diesen Stücken Csárdás singen und tanzen lässt, treibt er sie zu Ekstasen, wie es sonst nur noch seinen Landsleuten Huszka, Szirmai und Lehár bisweilen gelingt. Und wo immer er dort Walzerszenen entfesselt, können sie sich an rhythmischer Schwungkraft, melodischer Prägnanz, dynamischer Vielfalt mit denen von Fall, Straus und Lehár messen.“¹¹⁹

Kálmán - ein Großmeister der Melodienvielfalt. So bekam er kurz nachdem sein *Zigeunerprimas* am Johann-Strauß-Theater 200 mal en suite gespielt worden war, das Buch zur *Csárdásfürstin* vorgelegt. Die Librettisten Bela Jenbach und Leo Stein stellten ihm ein Werk vor, das anfangs noch den Titel *Es lebe die Liebe!* getragen hat. Nachdem er im Mai 1914 nur den 1.Akt erhielt, arbeitete er

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Vgl. Ebd., S.171.

¹¹⁸ Dieses Kapitel enthält einen Exkurs zum Ersten Weltkrieg, da sich Peter Konwitschnys Dresdner Inszenierung aus dem Jahr 1999 mit der Entstehungszeit und somit dem Geschehen und der Gesellschaft zur Zeit dieses Krieges widmet. Der Exkurs wird nicht in einem Unterkapitel behandelt, sondern bewusst in die Abhandlung dieses Punktes integriert.

¹¹⁹ Klotz, Volker, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. Erweiterte und aktualisierte Auflage*, Kassel: Bärenreiter 2004, S.188.

gemeinsam mit den beiden Librettisten an weiteren Liedtexten, um mit der Komposition beginnen zu können.¹²⁰

Doch es war keine einfache Zeit, in der Kálmáns kreative Arbeit an der Vertonung der *Csárdásfürstin* begann, denn mit der Ermordung des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich brach der Erste Weltkrieg aus, der in seiner Folge rund 17 Millionen Opfer forderte.¹²¹

Kálmán befand sich am 28. Juni 1914 in Budapest und „[ü]ber Nacht hatte sich alles geändert, auch in der Operette.“¹²²

Noch vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatte Kálmán den ersten Akt der *Csárdásfürstin* fertiggestellt, doch genau dieser riss ihn unsanft aus seiner schöpferischen Phase und ließ ihn inne halten. So unterbrach er die Komposition und konzentrierte sich auf die Umarbeitung seines *Guten Kameraden in Gold gab ich für Eisen*. Zu dieser Zeit erschienen viele dieser sogenannten Konjunkturoperetten, die beim Publikum allerdings wenig Anklang fanden. Kálmán durchlebte eine wenig kreative Zeit, bis er schlussendlich im Frühsommer 1915 die Arbeit an der *Csárdásfürstin* wieder aufnahm. Vorerst änderte er den Titel, denn bis dahin hieß die Operette immer noch *Es lebe die Liebe*, was zu Irreführungen mit Oscar Straus Operette *Rund um die Liebe* führen hätte können.¹²³ Von den drei bereits vorhandenen Liedtexten wurden allerdings nur zwei für die *Csárdásfürstin* übernommen: „[...] die erste Strophe des nachtlebenslustigen Marschlieds über die „Mädls vom Chantant“ sowie der spätere Walzerrefrains ersten Duetts von Edwin und Sylva „Mädchen gibt es wunderfeine“.“¹²⁴

Ein großes Thema in Musik und Text ist die Melancholie, die Kálmán und sein Librettist Bela Jenbach perfekt umzusetzen wussten.¹²⁵ Sie stellten die Operette in den Kontext eines Weltuntergangs, denn nur vor diesem Hintergrund konnte

¹²⁰ Vgl. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 3, S.242.

¹²¹ Am 28. Juni 1914 fand das Attentat auf den Erzherzog und seine Gattin Sophie Chotek, Herzogin von Hohenberg, in Sarajevo statt. Gavrilo Princip, ein Mitglied einer bosnisch-serbischen nationalistischen Studentenbewegung, gilt als Attentäter, den der Befreiungsgedanke zu der Ermordung trieb. Das Ziel dieser Bewegung war es, Bosnien-Herzegowina von der österreichisch-ungarischen Monarchie zu befreien.

Am 23. Juli, in der sogenannten „Julikrise“, stellte die Monarchie ein Ultimatum an Serbien, doch dies führte zum endgültigen Kriegsausbruch.

¹²² Klotz, Volker, *Operette*, S.14.

¹²³ Vgl. Frey, Stefan, „Es lebe die Liebe in Zeiten des Krieges...“, Programmheft Volksoper 2011, Regie: Robert Herzl, S.15-16.

¹²⁴ Vgl. Ebd.

¹²⁵ Siehe Frey, Stefan, „Unter Tränen lachen“. *Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiografie*, Berlin: Henschel 2003.

es auch zu einem Happy End kommen. In keiner anderen Operette häufen sich apokalyptische Textzeilen wie in der *Csárdásfürstin*. Es war die Operette des Ersten Weltkriegs, denn keine andere spiegelte die Stimmung dieser Zeit besser wider.¹²⁶ Kálmán und seine Librettisten wussten mit dem Werk das Publikum zu bewegen. Dies wurde auch in einigen Pressereaktionen angemerkt:

„Dabei müsste ‚das Lächeln des teilnahmsvoll mitgehenden Zuschauers...sich eigentlich in Tränen auflösen‘, meinte die *Neue Freie Presse* hellichtig nach der Uraufführung. Und das lag nicht nur an der Musik. Der Versuch, ‚der Operette eine vernünftige, dem Leben entnommene Handlung zugrunde zu legen‘, wurde ausdrücklich gewürdigt. ‚Der in einem Varieté spielende ... erste Akt ist einer der ‚packendsten‘, die man je auf der Operettenbühne gesehen,‘ konstatierte *Die Zeit*.“¹²⁷

Das Theater und auch das Musiktheater waren zur Zeit des Ersten Weltkriegs stark dem historischen Geschehen unterworfen. Kálmán schaffte es, die Figuren so darzustellen, dass sich die Menschen im Publikum damit identifizieren konnten. So wurde auch in der *Neuen Freien Presse* am 18. November 1915 geschrieben:

„Es geht etwas vor auf der Bühne, die meisten der vorkommenden Personen sind menschlicher als es sonst die im Schema erstarrten Operettenfiguren zu sein pflegen, und in der Szenenführung ist die reinliche Absicht unverkennbar. Theater auf dem Theater ist immer wirksam, und der einstudierte Applaus aus der Bühne wird von dem spontanen Beifall des Publikums im Zuschauerraum übertönt.“¹²⁸

Regisseur Peter Konwitschny merkt in seinen „Konzeptionellen Gedanken“ zu seiner Inszenierung an, dass es erstaunlich sei, dass die Operette noch während des Ersten Weltkrieges aufgeführt wurde, denn zu dieser Zeit begann Österreich-Ungarn bereits auseinander zu brechen. Die Menschen waren stark geprägt von der Kriegssituation, und auch in Wien dieser Zeit spürte man die voranschreitende Untergangsstimmung. Und genau in dieser Zeit wurde eine Operette uraufgeführt, die all das Elend widerspiegelt und sich sogar noch lustig darüber macht.

Bereits vor 1870 war zu spüren, dass eine schwere Krise auf die Monarchie zukam, dennoch entwickelte sich eine sehr heitere Form der Unterhaltungsmusik, die auch den Wiener Walzer beinhaltete. Konwitschny hält diese Entwicklung für logisch, denn gegen diese Tendenz zum Ende einer

¹²⁶ Vgl. Frey, Stefan, „Es lebe die Liebe in Zeiten des Krieges...“, Programmheft Volksooper 2011, Regie: Robert Herzl, S.17-18.

¹²⁷ Ebd., S.20.

¹²⁸ Ebd., S.24.

ganzen Kultur wehrte sich die Bevölkerung mit aller Kraft. Diese Kraft, die sich gegen den Tod und den Untergang stellt, zeigt sich in der Fröhlichkeit, der Frivolität und dem Jux, so auch im Csárdás und dem Wiener Walzer. Und all diese positiven Eigenschaften fasst die Operette zusammen und bildete eine Gegenkraft zum Untergang der Menschheit. Möglicherweise kann man sie als ein Mittel zur Flucht aus der Realität sehen, doch gewiss ist für Konwitschny, dass diese Flucht der Verteidigung des Lebens dient.¹²⁹

Kálmáns Operette wurde trotz oder vielleicht genau wegen der mitschwingenden Melancholie und dem Weltuntergang-Gedanken zu einem grandiosen Erfolg. Seinen Durchbruch erlebte er in Wien am 1908 eröffneten Johann-Strauß-Theater, das beinahe seinen Namen hätte tragen sollen. Bis zum Jahr 1921 wurde die *Csárdásfürstin* insgesamt 500-mal aufgeführt. Die Uraufführungsbesetzung weist Namen auf wie Mizzi Günther (Sylva), Susanne Barich (Stasi), Karl Bachmann (Edwin), Max Brod (Fürst), Josef König (Boni) und Antal Nyárai (Feri). Kálmáns Erfolg breitete sich auch innerhalb Europas schnell aus.¹³⁰

Doch ob der hauptsächlich positiven Reaktionen aus den Publikumsrängen und der Presse fand sich eine kritische Stimme, die Kálmáns Werk nichts Gutes abgewinnen konnte. So schrieb *Der Adelscourier*, ein *Konservatives Intelligenzblatt für die gebildeten Stände*, über die angeblich skandalöse Uraufführung:

„Die *Csárdásfürstin* nannte sich das in höchster Weise lächerliche Produkt, das die Herren Stein und Jenbach sich zu schreiben erfrechten, und zu dem der sonst rühmlichst bekannte Komponist Kálmán sich nicht entblödete, einige Takte Musik zu entwerfen.

Angeblich sollen auf der Bühne Offiziere der K.u.K. Armee und Herren des Adels dargestellt werden und es erregt höchste Pein, diese Verunglimpfung der bedeutendsten und höchsten Schicht unserer Monarchie ertragen zu müssen. Ein umsichtiger Mensch kann darüber nur den Kopf schütteln. Wie sollte es denn geschehen, dass ein Vertreter unseres Adels oder des Offizierskorps sich an eine vom Varieté oder vom Theater verlieren könnte oder ihr womöglich von Heirat oder dergleichen sprechen sollte.

Der Rezensent verzichtet, weiter auf dieses Machwerk einzugehen. Es lohnt sich nicht. Man sollte von Seiten der Gendarmerie darauf

¹²⁹ Vgl. Konwitschny, Peter, „Operettenwahrheiten? Konzeptionelle Gedanken von Peter Konwitschny zur ‚Csárdásfürstin‘“, Programmheft Oper Graz 2009/10, Regie: Peter Konwitschny, S.5-6.

¹³⁰ Vgl. Rhode, Gerhard, „Die Csárdásfürstin. Operette in drei Akten“, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 3, S.244.

achten, dass derlei Beleidigungen unserer Kreise nicht zum Gegenstand öffentlicher Belustigungen beim gemeinen Volke gemacht werden.“¹³¹

Doch dieser Empörungsschrei blieb der einzige, denn bis zum Mai 1917 folgten 533 Ensuevorstellungen und Kálmáns Operette erfreute sich weltweit höchster Popularität.¹³² Im Jahr nach der Uraufführung stand am Johann-Strauß-Theater ausschließlich Kálmáns *Csárdásfürstin* auf dem Programm, was den enormen Erfolg unterstrich und nach Europa hinaustrug. Ob als *Gypsy Princess* (übersetzt von Arthur Miller und Arthur Stanley) 1921 in London, als *Princesse Czardas* 1930 in Paris oder 1931 im Berliner Admiralspalast, Kálmáns Operette brachte überall bleibenden Erfolg mit sich. Parallel zu den zahlreichen Aufführungen kam es 1927 zur ersten Verfilmung der *Csárdásfürstin*, die unter der Regie von Hanns Schwarz, allerdings noch als Stummfilm, zu sehen war. Bereits 1934 wurde sie von einem Tonfilm abgelöst, dessen Regie George Jacoby innehatte. Dieser widmete sich 1951 erneut der Verfilmung dieser Operette und brachte sie mit den Hauptdarstellern Marika Rökk und Johannes Heesters zum zweiten Mal auf die Leinwände. Auch der bekannte österreichische Musiktheaterregisseur Robert Herzl widmete sich 1982 Kálmáns Operette und brachte sie „[...] als eine Komödie des Abschieds“¹³³ auf die Bühne der Wiener Volksoper.¹³⁴ Der Musikkritiker Gerhard Rhode lobt diese Inszenierung, denn durch sie „[erfuhr] Kálmáns Musik endliche einmal die gebührende szenische Reverenz“. Rhode kritisiert zahlreiche Interpretationen dieser Operette, die sich der reinen Präsentation der Ausstattung widmeten und die Kernbotschaft außer Acht ließen.¹³⁵

2.3 Franz Lehárs *Land des Lächelns*

In einem privaten Bekenntnis lässt Franz Lehár sein eigenes Leben Revue passieren und berichtet aus seiner Sicht von Ereignissen und Rückschlägen. Zur Premiere von *Land des Lächelns* in Amerika schrieb er folgende Zeilen:

„Die Operette ist in Amerika Freiwild. Die Übersetzer „verbessern“ das Werk, und meine Musik, die aus dem Buch geboren ist, passt nicht zu einer geänderten Szene. [...] Die Premiere meiner Operette „Land des Lächelns“ fand in New York am Schubert-Theater statt. Über das Wer selbst will ich nicht sprechen. Dafür sprechen die

¹³¹ Krispin, Bernd, „Der Weltuntergang wird zum Lebensgefühl“, Programmheft Oper Graz 2009/10, S.26-27.

¹³² Vgl. Ebd.

¹³³ Vgl. Rhode, Gerhard, „Die Csárdásfürstin“.

¹³⁴ Vgl. ebd.

¹³⁵ Vgl. ebd.

vielen tausend Aufführungen. Tauber spielte die Hauptrolle. Nach der Premiere erhielt ich von ihm ein Telegramm folgenden Inhalts: „Musik fabelhaft gewirkt, ich habe großartig gefallen.“ Vom Buch machte er keine Erwähnung. Ich wusste genug. Ein amerikanischer „Dichter“ schrieb die Worte unter meine Melodien, unbeschadet dessen, dass die Handlung des Stückes in ein anderes Milieu versetzt wurde. Meine original Librettisten Beda-Löhner und Ludwig Herzer wurden einfach totgeschwiegen, kamen auf dem Theaterzettel gar nicht mehr vor, aus dem Grunde, weil Karl Farkas als Verfasser des Librettos genannt wurde.“¹³⁶

Lehár war erbost, denn er machte sich bei der Komposition seiner Werke sehr viele Gedanken zur Gestaltung der Figuren und auch zur Handlung. Er wusste, dass die Menschen nicht mehr nur die starre Form der alten Oper sehen wollten, sondern Figuren, mit denen sie sich identifizieren konnten. Er stellte damit eine Nähe zum Publikum her, die kaum ein anderer Komponist mit seinen Werken schaffen konnte. Lehár selbst formulierte zu diesem Thema folgendes:

„Ich grübelte darüber nach und empfand als Ursache die vielen Unwahrscheinlichkeiten und Dummheiten der Handlung. Die Menschen auf der Bühne waren lieb und nett, aber es fehlte ihnen das Herz, die Seele. Ich setzte mir in den Kopf, Menschen zu schaffen, sie so zu schildern, dass sie unter uns gelebt haben könnten. Sie empfinden Liebe und Leid so wie wir.“¹³⁷

Liebe und Leid empfinden auch die Figuren in Lehárs Operette *Das Land des Lächelns*. Exotische Motive und der Blick nach Asien waren bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts modern geworden. Mit der Weltausstellung 1873 kamen auch viele vor allem asiatische Produkte nach Wien, wie zum Beispiel Papiertapeten oder bemalte Seidenstoffe. Der Stoff der *Gelben Jacke*, so der Titel der Erstfassung dieser Operette, entsprang einer realen Situation der höheren Gesellschaft in Wien. Diplomaten der chinesischen Botschaft hatten einen fixen Platz in der Gesellschaft. Doch die Operette brachte im Uraufführungsjahr keinen großen Erfolg und so wurde sie ad acta gelegt, bis sie einige Jahre später von Lehár selbst überarbeitet wurde, um seinen Berliner Auftraggebern, den Gebrüder Rotter, eine „neue“ Operette zu liefern. Unter anderem komponierte er auch neue Arien dazu, die speziell auf seinen Startenor Richard Tauber zugeschnitten waren.¹³⁸

Die Premiere im Jahr 1929 am Berliner Metropol-Theater war ein großer Erfolg und so konnte man der Festschrift zur Uraufführung entnehmen:

¹³⁶ Lehár, Franz, *Bekenntnis*, <http://www.franz-lehar-gesellschaft.com>, 01.06.2011.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Vgl. Mayer, Anton, *Franz Lehár – Die lustige Witwe. Der Ernst der leichten Muse*, Wien: Edition Steinbauer 2005, S.131.

„Wenn er Stoffe aus fremden Ländern komponiert, verschmährt er die billige Arbeitsweise, Volksthemen zu arrangieren und zu instrumentieren. Er, Lehár, ist zuerst immer er selbst, Lehár. Mit seiner warmherzigen, vollblütigen Melodie, mit seiner Harmonik, die an Puccini und Richard Strauss erinnert, mit seiner Instrumentation, die die Freude des Ungarn an der Farbe bezeugt und in reichen Mittelstimmen sich auslebt. Dieses echte Lehártum aber, das sich nie verleugnet, das immer wiederkehrt, das stets zu erkennen ist, stellt er in den Scheinwerfer-Lichtkegel eines internationalen Musikertums.“¹³⁹

Lehár schaffte es, die Gattung der Operette auch zwischen den beiden Weltkriegen aufrecht zu erhalten, obwohl sie in dieser Zeit stark an Popularität einbüßen musste. Er versuchte der Operette eine neue Wertigkeit zu verleihen, indem er sie lyrischer gestaltete und der Opernform anpasste. Man kann diese Form seiner Operetten als tragische Operette bezeichnen, da das obligatorische „Happy-End“ nun wegfiel.¹⁴⁰

Erneut ist zu erkennen, dass die Operette immer wieder ein Zeichen ihrer jeweiligen Entstehungszeit war, den Spiegel der Gesellschaft darstellte und nach außen projizierte, was die Menschen beschäftigte.

Bereits Lehár wehrte sich dagegen, dieses musikalische Genre als eine mindere Kunst und reine „Ausstattungsrevue“¹⁴¹ anzusehen, als die sie immer öfter bezeichnet wurde. Auch als der Tonfilm das neue Massenunterhaltungsmittel geworden war, hielt er an seinem Standpunkt fest. Lehár schaffte es tatsächlich, seine Vorstellung eine der Oper ebenbürtige Operette im *Land des Lächelns* durchzusetzen.¹⁴² Zwei Impulse waren bei der Überarbeitung für Lehár sehr wichtig: einerseits seine langjährige Künstlerfreundschaft zu Richard Tauber, für den er immer wieder Arien komponierte, und andererseits die Hinwendung zum Tragischen. Eine durchkomponierte Form wie in der Oper hält Lehár in dieser Operette allerdings nur an wenigen Stellen. Im Großteil ist es vor allem die Exotik, die die Operette zu etwas Besonderem macht. Trotz Erinnerungsmotivik, Quint- und Quartenharmonien, Pentatonik, chromatischen Bläsertrillern und der üppigen Instrumentation, dominiert hier die Form. Sehnsüchtige, erotisierende

¹³⁹ o.V., „Festschrift zur Uraufführung der Lehárschen Operette *das Land des Lächelns* (1929)“, Programmheft Komische Oper Berlin 2006/07, Regie: Peter Konwitschny, S.25.

¹⁴⁰ Vgl. Mayer, Anton, *Franz Lehár – Die lustige Witwe. Der Ernst der leichten Muse*, S.134-136.

¹⁴¹ Siehe Křenek, Ernst, „Operette und Revue. Diagnose ihres Zustandes“, in: *Anbruch* 11 (1929), S.102-108, hier in: Linhardt, Marion, *Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933)*, Hg. Marion Linhardt, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner 2009.

¹⁴² Vgl. Mayer, Anton, *Franz Lehár – Die lustige Witwe. Der Ernst der leichten Muse*, S.135.

Melodik, Soloviolen, Holzbläsertriller und -chromatiken, sowie einigen Buffonummern mit eingängigen Tänzen am Ende.¹⁴³

Bettina Bartz merkt an, dass der Wille Lehárs, die Operette der Opernform näher zu bringen, spürbar ist, wenn man sich intensiv mit ihr beschäftigt. *Das Land des Lächelns* ist mit großem Aufwand komponiert worden und man müsse diese Operette behandeln wie auch die Musik großer Opernkomponisten. Ein Beispiel für einen herausragenden Opernkomponisten ist Giacomo Puccini, der die Arbeit Lehárs sehr bewundert hat. Im Rahmen ihrer starken Freundschaft sind die fließenden Grenzen zwischen Oper- und Operettenschaffen zu erkennen.¹⁴⁴

Auch Peter Konwitschny hat die Ernsthaftigkeit dieser Operette erkannt und sieht es als Grundproblem des Genres, dass es diese durch unterschiedlichste Arten der Inszenierung immer wieder verliert. Bei Konwitschnys Interpretation des Werks im Jahr 2007 an der Komischen Oper Berlin spielt diese Ernsthaftigkeit jedoch eine große Rolle.

Das Land des Lächelns stellt in seiner Form als tragische Operette ein Paradoxon dar. Dies wird in der Betrachtung der beiden Fassungen deutlich, denn endet die *Gelbe Jacke* im Jahr 1923 noch versöhnlich, steht in der neuen Fassung 1929 das Scheitern der Liebe im Mittelpunkt; dennoch wurde das Stück zu einem Welterfolg.

Daran ist zu erkennen, dass Operetten immer wieder Spiegel der Zeit waren, in der sie geschrieben wurden. Der herannahende Nationalsozialismus war 1929 nicht mehr weit entfernt, was auch die Gesellschaft spürte. Das Ende der abendländischen patriarchalischen Kultur prägte das Leben der damaligen Zeit. All dies dokumentierte auch die „Silberne Operette“, die Operette nach dem Ersten Weltkrieg, zu der auch Lehárs *Land des Lächelns* zählt.¹⁴⁵

An Stelle eines Skandals brachte der tragische Schluss der Operette Lehár allerdings großen Erfolg und bis 1930 wurde sie bereits über 200 Mal inszeniert.¹⁴⁶ Die tragische Operette wurde zum Zeichen der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg.

¹⁴³ Vgl. Dick, Alexander, „Notizen zum Werk“, Programmheft Lehár Festival Bad Ischl 2009, Regie: Leonard C. Prinsloo, S.26-27.

¹⁴⁴ An dieser Stelle möchte ich mich bei Bettina Bartz, Dramaturgin und langjährige Kollegin von Peter Konwitschny, für das Gespräch bedanken, das sie am 30.06.2013 mit mir führte.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd., S.4-5.

¹⁴⁶ Vgl. Koebner, Thomas, „Das Land des Lächelns“, *Pipers Enzyklopädie*, S.453.

3. Die Debatte um „Regietheater“ und „Werktreue“

Der erste Teil dieses Kapitels widmet sich der Erläuterung der Begriffe „Regietheater“ sowie „Werktreue“, welche immer wieder in sehr engem Verhältnis miteinander auftauchen. Zwei Begriffe, die seit ihrer Einführung auf die Gesellschaft, wie auch auf die Wissenschaft, stark polarisierend wirken. Sie haben eine Debatte entfacht, die mittlerweile über Jahrzehnte hinweg existiert und immer wieder neu entflammt, wenn es um die Definition des Stellenwerts einer Inszenierung geht.¹⁴⁷

Zwei weitere Begriffe, die in dieser Debatte unabdinglich sind, sind die des „Tabus“ beziehungsweise des „Tabubruchs“. Weiters ist auch der Terminus „Skandal“ ein äußerst wichtiger, wenn es um „Regietheater“ und „Werktreue“ geht, denn nicht selten entfachten bearbeitete Inszenierungen dieser Art einen Skandal, der an die Öffentlichkeit tritt und von großer Medienwirksamkeit ist.

Somit befasst sich der zweite Teil mit den erwähnten Termini, um die Inszenierungen von Peter Konwitschny und Hans Neuenfels im Folgekapitel im Rahmen dieser analysieren zu können.

3.1 „Regietheater“ und „Werktreue“

Den Begriff „Regietheater“ kann man in so gut wie allen Formen des Theaters wieder entdecken, so auch im Musiktheater. Da, wie eingangs erwähnt, die Operette bisher nur sehr selektiv wissenschaftlichen Analysen unterzogen worden ist, bezieht sich auch die Fachliteratur der letzten Jahrzehnte hauptsächlich auf Operninszenierungen, wenn von Regisseuren und ihrer „werktreuen“ Arbeit gesprochen wird. Im Musiktheater fand das sogenannte „Regietheater“ allerdings erst mit Verzögerung Einzug.

Doch, ob Musik- oder Sprechtheater, so schreibt auch die Theaterwissenschaftlerin Hilde Haider zu Beginn ihrer aktuellen Abhandlung zum Thema „Regietheater“, entfacht diese besondere Regieform auch nach Jahrzehnten immer noch hitzige Debatten, es scheint aktueller denn je zu sein:

„Seit etwa vier Jahrzehnten sorgt das sogenannte „Regietheater“ unter Theaternachmachern, in den Medien und beim Publikum auf theaterästhetischer, kulturpolitischer und ideologischer Ebene für kontroversielle, zumeist polemisch-

¹⁴⁷ Vgl. Gutjahr, Ortrud (Hg.), *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S.11.

emotionsgeladene Diskussionen.“¹⁴⁸

Schlägt man den Begriff „Regietheater“ im Theaterlexikon nach, erhält man folgende Erklärung:

„Regietheater weist im weiteren Sinn auf ein erkennbares Konzept durch Regieführung hin, meint im Besonderen jedoch die Methode der Anpassung eines dramatischen Werks an das Regieinteresse, v.a. die Dominanz von Inhalten und Theorien, Bild- und Materialentwürfen gegenüber den individuellen Darstellungsweisen des Schauspielers.“¹⁴⁹

Bei genauerer Betrachtung der Literatur und Definitionen zu diesem Thema stellt sich der Terminus jedoch als äußerst komplex heraus, was auch einige Probleme in der Zuordnung der Vertreter des „Regietheaters“ aufwirft. Hilde Haider hat die Definitionsversuche genauer analysiert und kaum Zufriedenstellendes gefunden, auch mangelt es an Übersetzungen des deutschen Wortes.¹⁵⁰ „Man könnte also den voreiligen Schluss ziehen, dass es sich beim ‚Regietheater‘ in der Tat um ein deutschsprachiges Phänomen handelt“¹⁵¹, so Haider.

Nach Jürgen Kühnel stammt der Begriff des „Regietheaters“ aus einer „polemischen Diskussion“¹⁵² der 1970er Jahre, die sich mit den Rahmenbedingungen und Grenzen der Regie, hauptsächlich jener im deutschsprachigen Raum, befasst.¹⁵³ Die Rolle des Regisseurs änderte sich nach der Wende zum 20. Jahrhundert vom Spielleiter hin zum Interpreten eines Werkes.¹⁵⁴ Die kreative Leistung des Regisseurs wurde immer wichtiger, Viebeke Peusch beschreibt dessen Tätigkeit um 1918 wie folgt:

„Didaktische Fähigkeiten, den Sänger zu führen, ohne ihm die individuelle Nuance seiner Interpretationen zu nehmen, zugleich aber

¹⁴⁸ Haider, Hilde, „Regietheater“, S.35.

¹⁴⁹ Sandhack, Monika, „Regietheater“, *Theaterlexikon I. Begriffe, Epochen, Bühnen, Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch⁵ 2007, S.838.

¹⁵⁰ Vgl. Haider, Hilde, „Regietheater“, S.38-39.

¹⁵¹ Ebd., S.39.

¹⁵² Kühnel, Jürgen/Ulrich, Müller/Panagl, Oswald (Hg.), „Regietheater“. *Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts. Vorträge des Salzburger Symposions 2005*, Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2007, S.13.

¹⁵³ Vgl. ebd.

¹⁵⁴ Siehe dazu Döhring, Sieghart, „Von der Inszenierung zur Regie. Die Aufwertung des Szenischen in der Geschichte der Oper“, *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, Hg. Gerhard Brunner, Sarah Zalfen, Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S.45-52.

der Inszenierung einer formerzeugende Spannung zu geben, werden als besondere Qualitäten des Regisseurs herausgestellt.“¹⁵⁵

Durch die subjektiven Interpretationen der Regisseure spielte neben guten Sängern, aufwändigen Bühnenbildern und Kostümen nun auch die Inszenierung an sich eine wichtige Rolle.¹⁵⁶

Das Theater hatte in den 1920er Jahren im Allgemeinen stark mit äußeren Einflüssen zu kämpfen, die die Entwicklung des „Regietheaters“ begünstigten. Auch im Musiktheater spielte die Regie eine immer wichtigere Rolle und reagierte damit auf folgende Prozesse, die nach Kühnel das Theaterschaffen dieser Zeit stark beeinflussten:

„(1) eine Krise des ‚bürgerlichen Theaters‘, die Ausdruck einer Krise der bürgerlichen Gesellschaft und des bürgerlichen Individuums und der mit dieser Krise verbundenen Diskontinuitätserfahrung ist, und

(2) die ‚Konkurrenz‘ des Theaters mit den ‚neuen‘ Medien des Kinos (seit der letzten Jahrhundertwende), des Radios (seit den 20er Jahren) und (zuletzt) des Fernsehens.“¹⁵⁷

Speziell im Musiktheater gibt es, so nennt es Christopher Balme in seiner *Einführung in die Theaterwissenschaft*, einen „verabsolutierten Werkbegriff“¹⁵⁸, der keine Bearbeitung des Werkes zulässt:

„Darunter ist die vor allem in Musikkreisen verbreitete Vorstellung eines unveränderbaren – weil durch Geniehand festgelegten – Werkes zu verstehen, dem sich das Theater, d.h. der Regisseur und sein Team, ehrfurchtsvoll anzunähern habe.“¹⁵⁹

Balme erwähnt hierfür ein Beispiel aus dem Jahr 1994, um zu zeigen, dass diese Haltung bei Opernliebhabern auch Jahrzehnte nach der Einführung des Begriffs „Regietheater“ keineswegs veraltet ist. Er zitiert eine Passage aus einem Artikel von Ekkehart Kroher zur Neuinszenierung von Händels *Giulio Cesare in Egitto* an der Bayrischen Staatsoper München:

„Die Partitur ist stets der Ausgangspunkt und der eigentliche Brennspeigel der Ideen und Visionen, der menschlichen Schicksale und Empfindungen, die auf die Bühne kommen, die uns in ihren Bann schlagen und gleichzeitig unsere Phantasie herausfordern. Ob und wie sie uns freilich herausfordern, das hängt von den

¹⁵⁵ Peusch, Viebeke, *Opernregie Regieoper. Avantgardistisches Musiktheater in der Weimarer Republik*, Frankfurt/Main: tende 1984, S.25.

¹⁵⁶ Vgl. Peusch, Viebeke, *Opernregie Regieoper*, S.21.

¹⁵⁷ Kühnel, Jürgen/Ulrich, Müller/Panagl, Oswald (Hg.), „*Regietheater*“, S.14.

¹⁵⁸ Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: ESV 2003, S.102.

¹⁵⁹ Ebd.

Voraussetzungen, vom Dirigenten, von der Regie, von den Sängern ab. Jede Inszenierung, vollends jede Aktualisierung einer Oper, muß sich an der Partitur orientieren. Ein Regisseur, der nicht auf die Musik hört, der möglicherweise keine Partitur, nicht einmal einen Klavierauszug lesen kann (was gar nicht so selten sein soll!), kann Händels Absichten und Ästhetik nicht nahekomen und wird zwangsläufig scheitern.“¹⁶⁰

Doch so einfach, wie es diese Abgrenzung vermuten lässt, verhält es sich mit der Definition des „Regietheaters“ beziehungsweise der Zuordnung der Regisseure nicht. Bei genauerer Analyse dieses Begriffs ist festzustellen, dass eine starke Differenzierung vorgenommen werden muss. Dies kann anhand der für diese Arbeit ausgewählten Regisseure verdeutlicht werden, da sowohl Peter Konwitschny als auch Hans Neuenfels die Partitur als Basis ihrer Regiearbeit sehen, jedoch als Vertreter des „Regietheaters“ angesehen werden. Eine weitere Differenzierung wäre im Falle Konwitschnys vorzunehmen, der sich, wie etwas später in diesem Kapitel noch genauer ausgeführt wird, von dieser „Regie-Form“ deutlich abgrenzt.

Um nun den Punkt der Differenzierung nicht vorzuziehen, geht der Schritt zurück zur Definition der Begriffe „Regietheater“ und „Werktreue“, sowie ihrer Co-Existenz im Musiktheater.

Das avantgardistische „Regietheater“ der 1920er Jahre brachte das Gegenteil einer Vorstellung von „Werktreue“, denn Regisseure deuteten nun klassische Werke neu, hinterfragten die Intentionen der Autoren und brachten den historischen Kontext in ihre Inszenierungen ein.¹⁶¹

Anselm Gerhard, der den Begriff der „Werktreue“ als einen „Phantombegriff“¹⁶² bezeichnet, sieht vor allem im Musiktheater eine starke Sehnsucht nach eben dieser: „„Werktreue“ wurde und wird als Kampfbegriff konservativer Zuschauer gegen modernisierende Inszenierungen verwendet, nicht nur im Bereich des Musiktheaters, vor allem aber dort.“¹⁶³

Doch scheint sich der Diskurs hauptsächlich auf die Interpretation des Textes der jeweiligen Werke zu beziehen, so schreibt Hans-Joachim Hinrichsen dazu:

„Denn natürlich stellt sich sofort die Frage, wo, wie und an welcher Stelle sich denn der Wille des Komponisten – wenn man ihn als

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Vgl. Peusch, Viebeke, *Opernregie Regieoper*, S.37.

¹⁶² Gerhard, Anselm, „Was ist Werktreue? Ein Phantombegriff und die Sehnsucht nach Authentischem“, *Werktreue. Was ist Werk, was treue?*, S.17

¹⁶³ Ebd.

verbindliche Instanz zu akzeptieren bereit ist – eigentlich erkennen lässt. [...] Der Wille des Komponisten äußert sich im notierten Text des zu interpretierenden Werks. Und eben dieser Text, der Werktext, scheint deshalb die verbindliche Instanz zu bilden, die man als Niederschlag des Autorenwillens erkennt und an die man sich zu halten hat.“¹⁶⁴

„Werktreue“ wird somit sehr oft als „Buchstabentreue“¹⁶⁵ und Wahrung des geistigen Eigentums des Urhebers angesehen, wodurch die primäre Aufführungsform nicht mehr verändert werden dürfte.¹⁶⁶

Doch Gerhard Brunner sieht hier einen ästhetischen Diskurs, der sich mit mehr als einer Frage beschäftigen sollte. Auch die Frage nach der Übersetzung, den Regieanweisungen oder Übertiteln gehören seiner Ansicht nach zur Diskussion um die „Werktreue“.¹⁶⁷ Es ist für ihn

„[u]mso erstaunlicher, dass es in dieser Auseinandersetzung kaum einmal um musikalische Fragen geht, sondern fast ausschließlich um szenische, also das viel geschmähte, durch einen weiteren unsinnigen Begriff denunzierte „Regietheater“.“¹⁶⁸

Auch Ulrich Müller steht dem Diskurs der „Werktreue“ äußerst kritisch gegenüber, da keine Uraufführung in ihrer vollkommenen Form erneut wiedergegeben werden könnte. Jede Aufführung unterscheidet sich von der vorhergehenden. Ebenso verändern sich die Erwartungen der Zuschauer im Laufe der Zeit. Nicht nur die gesellschaftlichen Gegebenheiten und das ästhetische Empfinden, auch die Menschen entwickeln sich weiter:

¹⁶⁴ Hinrichsen, Hans-Joachim, „Werk und Wille, Text und Treue. Über Freiheit und Grenzen der musikalischen Interpretation“, *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, S.25.

¹⁶⁵ Peusch, Wiebeke, *Opernregie Regieoper.*, S.35.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S.35-36.

¹⁶⁷ Vgl. Brunner, Gerhard, „Von Treue und Verrat“, *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, S.9.

¹⁶⁸ Ebd., S.9-10.

„Selbst wenn wir wüssten, dass eine bestimmte Opern-Uraufführung gänzlich im Sinne von Librettist und Komponist war und wenn es dann möglich wäre, diese erste Aufführung soweit wie möglich heute nachzubilden, also zu rekonstruieren, wäre dies für uns mehr oder minder nutzlos: Denn auch im Bereich der Bühnenästhetik und des Aufführungsstils haben sich im Laufe der Jahrzehnte und Jahrhunderte die Kenntnisse und Erwartungen verändert, und auch hier ist es für uns letztlich unmöglich, das seitdem Geschehene völlig zu vergessen und zu verdrängen. Weder Ohr noch Auge können dazu gezwungen werden, die Entwicklung zu ignorieren und sich in die Vergangenheit zurückprogrammieren zu lassen.“¹⁶⁹

Interessant ist hier auch die Beobachtung, dass dieses Bedürfnis nach „Werktreue“ hauptsächlich im Sprech- und Musiktheater zu existieren scheint, denn weder in Literatur noch bildender Kunst gibt es einen derart ausgeprägten Diskurs zu diesem Thema.¹⁷⁰

Alexandra Riener stellt fest, dass der Bezug des Theaters zur „Werktreue“ zu hinterfragen ist, denn:

„[e]s geht ja meistens nicht darum, zu rekonstruieren, wie es damals wirklich, sprich im jeweiligen sozialen Umfeld und unter den herrschenden Umständen ausgesehen hat, sondern einzig und allein um das Stillen des Bedürfnisses, sich heute das Gestern vorzustellen. Werktreue ist zu allen Zeiten ein Versuch über den Historismus.“¹⁷¹

Mit dem Zweiten Weltkrieg legte sich die Debatte um „Regietheater“ und „Werktreue“, da in der Zeit von 1933-1945 ein reines „Repräsentationstheater“¹⁷² vorherrschte, dessen Inhalte ausschließlich von den Nationalsozialisten bestimmt wurden. Erst mit den 1950er Jahren wurde die Debatte wiederbelebt und zugleich die Stellung des Theaters in der Gesellschaft hinterfragt. Der Zustand der Theaterlandschaft im deutschsprachigen Raum war wie die Häuser selbst, äußerst desolat. Es gilt die Vermutung, dass die Tendenz zur Abstraktion und Stilisierung von Werken hier ihren neuerlichen Ursprung fand. Viebeke Peusch beschreibt die Entwicklungen der Regie dieser Zeit mit folgenden Worten:

¹⁶⁹ Müller, Ulrich, „Werktreue, Originalklang, Regietheater. Essai zu einem aktuellen Problem des Musiktheaters, „Regietheater“. *Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts. Vorträge des Salzburger Symposions 2005*, Hg. Jürgen Kühnel/Ulrich Müller/Oswald Panagl, Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2007, S.39.

¹⁷⁰ Vgl. Rühle, Günther, *Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S.94, hier zitiert nach: Riener, Alexandra, „Von der Regie zum Regietheater und Kollektive [Gegen] Entwürfe. Über die Ambivalenz von Werktreue und Regie“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2005, S.46.

¹⁷¹ Riener, Alexandra, „Von der Regie zum Regietheater und Kollektive [Gegen] Entwürfe, S.47.

¹⁷² Peusch, Viebeke, *Opernregie Regieoper*, S.46.

„Die Regie fand ihren Arbeitsansatz, indem sie die werkimmanente Anlage des psychologischen Spannungsfeldes der Charaktere szenisch herauskristallisierte. Stark formale, zum Teil an die Abstraktionsebene kultischer Handlungen erinnernde Konzeptionen beließen die geschilderten Konflikte in ihrer vorgegebenen historischen Situation, wobei die szenische Abstraktion der handlungstragenden Idee eine zeitliche Ungebundenheit signalisierte, die das Fortdauern der menschlichen Problemstellung als Gegenstand des Kunstwerkes unterstrich.“¹⁷³

Unter diesem Aspekt entwickelte sich das „Regietheater“ bis in die 1970er Jahre zu einer besonderen „Regie-Form“, deren Mittelpunkt die Person des Regisseurs darstellte. Regisseure machten durch spektakuläre Inszenierungen auf sich aufmerksam und sorgten durch eine unverkennbare Handschrift für Wiedererkennungswert.¹⁷⁴

Peter Konwitschny ist einer jener Regisseure, die eine besondere Lesart ihrer Inszenierungen und einen eigenen persönlichen Stil erkennen lassen. Er selbst definiert den Begriff der „Werktreue“ auf zwei Arten. Einerseits der „mechanische Umgang“¹⁷⁵ mit einem festgeschriebenen Werk und all seinen Ebenen - wie Musik, Text und Regieanweisungen – als ein unantastbares Gut. Diese Variante erzeugt für ihn ein museales beziehungsweise totes Theater ohne jeden Ausdruck.¹⁷⁶ „Wenn der Treue ihr Sinn abhanden kommt, wenn sie nur noch an und für sich eingefordert wird, schafft sie sich tote Verhältnisse, mörderische Verhältnisse“¹⁷⁷, so Konwitschny. Dem gegenüber steht der „dialektische Umgang“¹⁷⁸ mit Werken, wo das Handwerk des Inszenierens eine sehr wichtige Rolle spielt. Das bereits vorhandene Werk soll nicht reproduziert werden, Inszenieren bedeutet hier „[...] anstelle des Ausstellens von Antiquitäten das Eingreifen in gesellschaftliche Prozesse.“¹⁷⁹ Bereits für Bertolt Brecht war die Veränderung der Fabel die alleinige Voraussetzung, um sie auch für die Zukunft erhalten zu können, denn, und diesen Aspekt hat auch Konwitschny für seine Arbeit aufgegriffen, ihre Veränderung macht sie für das heutige Publikum verständlich. Der sich verändernde Kontext liefert einem Regisseur immer wieder neue Möglichkeiten ein Werk zu interpretieren und der aktuellen gesellschaftlichen Situation anzupassen. Ein ganz zentraler Punkt in

¹⁷³ Peusch, Viebeke, *Opernregie Regieoper*, S.46..

¹⁷⁴ Vgl. Gutjahr, Ortrud (Hg.), *Regietheater!*, S.19.

¹⁷⁵ Konwitschny, Peter, „Was ist ein Werk? Was ist Treue? Was ist Werktreue?“, *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, Hg. Brunner, Gerhard/Sarah, Zalfen, Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S.103.

¹⁷⁶ Vgl. ebd.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

Konwitschnys Arbeit ist die Erhaltung des Sinns und nicht der Buchstaben, denn für ihn sind Regieanweisungen vergänglich.¹⁸⁰ Interessant ist hier, dass sich Konwitschny für den „dialektischen Umgang“¹⁸¹ ausspricht und somit, seiner Meinung nach, dem Sinn des Werkes treu ist. Dem Buchstaben treu zu sein macht für ihn keinen Sinn, da seiner Meinung nach, Werke für das heutige Publikum übersetzt werden müssen, um sie verständlich und begreifbar zu machen. Konwitschny erwähnt in einem persönlichen Interview ein Beispiel dafür, warum er der Ansicht ist, Werke gehörten in die heutige Sprache übersetzt:

„Ein Beispiel ist die *Götterdämmerung*, wenn Hagen gegen Ende dem toten Siegfried den Ring vom Finger ziehen will, steht in der Partitur ‚Der tote Siegfried hebt seinen Arm‘. Dadurch schreckt Hagen zurück und das Schlimmste wird vermieden, Hagen bekommt den Ring nicht. Nun weiß ich nicht, wie die Zuschauer das damals assoziiert haben, ob sie lachten oder erschrocken sind. Ich kann nur sagen, Wagner war ein großartiger Theatermensch, der wird da keinen Unsinn geschrieben haben. Aber, wenn ich heute als Regisseur den Darsteller an der Stelle den Arm heben lasse, dann empfinde ich das als Unfug, da sowieso nur noch 0,007% Zuschauer erschrecken würden.“¹⁸²

Konwitschny erklärt anhand dieses Beispiels seine Interpretation für ein Publikum im 21. Jahrhundert wie folgt:

„Hier haben wir es aber mit etwas anderem zu tun, mit einem Einspruch des Autors, dass Wagner Veto anmeldet. Der Ring darf nicht in die Macht des Bösen, Destruktiven gelangen und da erfindet er, der Theatermann Wagner, einen Vorgang, und Wagner war nicht religiös, dass der Tote den Arm hebt. Es ist ein unrealistisches Zeichen, im Brecht’schen Sinn eine Verfremdung. Wenn ich das dem Buchstaben nach treu inszeniere, dann ist das Blödsinn. Hier muss ich als Regisseur dafür sorgen, dass der Einspruch Wagners vom Zuschauer begriffen wird. Da haben wir damals beschlossen, dass das Saallicht schlagartig angehen muss und hier die Erzählweise endet, die bis dahin gegolten hat. Und ab da ist die 4. Wand weg.“¹⁸³

Auch Claus Spahn, Redakteur der Wochenzeitung *Die Zeit* und Chefdramaturg am Opernhaus Zürich, hat sich mit „Werktreue“ und der Debatte um das „Regietheater“ beschäftigt und erkannt, dass mit der Kritik meist eine Sehnsucht nach einfachen Inszenierungen verbunden ist.¹⁸⁴ Für ihn ist „Werktreue“ ein

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S.104.

¹⁸¹ Ebd., S.103.

¹⁸² Interview Peter Konwitschny.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Vgl. Spahn, Claus, „Werktreue – die große Scheindebatte“, *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, Hg. Brunner, Gerhard/Sarah, Zalfen, Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S.178.

„Kampfbegriff des immer offensiver werdenden Kulturkonservatismus“¹⁸⁵, der sich gegen die aktuelle Richtung der Musiktheaterproduktionen richtet. Spahn kritisiert die Ansichten der „Werktreue“-Verfechter, da dieser Konservatismus zu einem sehr starren und wenig unterhaltsamen Theater führt. Er fasst dies mit folgenden Worten zusammen:

„So liefern denn auch die Produktionen, die unter dem Banner wahrer Werktreue über die Bühne gehen, keine wirklich guten Argumente: Die meisten sind sterbenslangweilig.“¹⁸⁶

Auch Spahn ist der Ansicht, dass ein Werk immer wieder neu interpretiert werden muss, um es für ein Publikum zugänglich zu machen.

„Deutlich ist, dass das, was das ominöse Werk ist, sich schwer ausmachen lässt, dass es über die Partitur und das Libretto hinaus alle Schichten des Stoffes, Stil- und Gattungsfragen, die Rezeptionsgeschichte und die Aufführungssituation in der Gegenwart einbeziehend, eine Gleichung mit vielen Variablen ist, die es in jeder Produktion neu zu lösen gilt.“¹⁸⁷

Verfechter der „Werktreue“ jedoch bestehen auf Inszenierungen, die die liebgewonnenen Klischees, die sich über Jahrzehnte hinweg festgesetzt haben, bedienen. Doch, so Spahn, passen viele Stücke nur sehr selten in diesen „Goldrahmen“, da sie sich des Öfftens als sehr vielschichtig und ambivalent erweisen.¹⁸⁸

Auch der Dramaturg der Komischen Oper Berlin, Pavel B. Jiracek, sieht, dass bei der Einhaltung absoluter „Werktreue“ Probleme für Opernhäuser aufkommen könnten. In seinen Ausführungen unter dem Titel „Werktreue und kulturelles Gedächtnis“ weist er darauf hin, dass, sollte das Musiktheater immer mehr zur „Hüterin des kulturellen Gedächtnisses“¹⁸⁹ werden, es sich zu einer Art „Wunderkammer“¹⁹⁰ entwickeln wird, die ihrer Rolle als Institution der Zeitgenossenschaft nicht gerecht werden würde.¹⁹¹ Gattungen wie Oper und Operette werden sich in den nächsten Jahren und Jahrzehnten als lebendige

¹⁸⁵ Spahn, Claus, „Werktreue – die große Scheindebatte“, S.177.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd., S.178.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S.182.

¹⁸⁹ Jiracek, Pavel B., „Werktreue und kulturelles Gedächtnis“, *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, Hg. Brunner, Gerhard/Sarah, Zalfen, Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S.187.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Vgl. ebd.

Formen des Musiktheaters beweisen müssen, um den Bezug zur Gegenwart nicht zu verlieren und nicht von neuen Gattungen abgelöst zu werden.¹⁹²

In Diskussionen zur Inszenierungsästhetik des „Regietheaters“ wird seit den späten 1970er Jahren immer wieder der Begriff der „Postmoderne“ eingebracht. Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann steht dem umstrittenen Begriff kritisch gegenüber, denn er ist der Ansicht, dass der Terminus oftmals „[...] bereits angewendet [wird], wenn ‚klassische Stoffe‘ in die zeitgenössische Alltagswelt übertragen werden [...]“¹⁹³. Hier muss jedoch differenziert werden, da der Begriff „Postmoderne“ nicht pauschal für jede moderne Inszenierung verwendet werden kann. Susanne Vill hat sich mit der postmodernen Theaterästhetik beschäftigt und sieht einen Unterschied zwischen modernen Inszenierungen von Klassiker und jenen mit postmoderner Inszenierungsästhetik. Das Erscheinungsbild der ersteren beschreibt sie wie folgt:

„‘Moderne‘ Klassikerinszenierungen versuchen die Werke interessant und aktuell zu gestalten mit Abstraktion oder aparter Metaphorik, mit einer Konzentration auf den Mythos, die Fabel, die Rohmaterialien von Text und Musik, die unterschiedlichen Sinndimensionen und Diskurse. Die visuellen Materialien zu Text und Musik werden nach hermeneutischen Entwürfen koordiniert. Das Konzept bestimmt die Selektion der Bildprogramme und Bildzitate.“¹⁹⁴

Im Gegensatz dazu stehen die Inszenierungen, deren Konzeption der postmodernen Theaterästhetik angehört und die sich von den „modernen Klassikerinszenierungen“¹⁹⁵ folgendermaßen unterscheiden:

„Die *postmoderne* Theaterästhetik löst sich von der Bindung an Konzept und Hermeneutik. Lieber folgt sie einer Traumlogik und wie im Surrealismus der freien Assoziation. Materialien unterschiedlicher Provenienz – Texte, Bilder, Musik, Filme, Choreographien, Comics – können aufeinander folgen, wie dies auch bei den äußeren Sinneseindrücken im Alltag üblich ist. Der Körper versucht, möglichst alle Emotionen des Dramas zu vermitteln, und beteiligt das Publikum durch empathische Übertragung an den Erregungszuständen. Nach der Phase streng dramaturgischer Konzeptionen nimmt sich die Bühne wieder die Freiheit, ohne Zwang zur Anpassung zu wechseln

¹⁹² Vgl. ebd., S.189

¹⁹³ Lehmann, Hans-Thies, „Postdramatisches Theater“, Frankfurt/Main: 1999, hier zitiert nach: Herr, Corinna, „Nur schöne bunte Bilderwelten? Postmoderne Erzählstrategien für das Drama per musica“, *OperMachtTheaterBilder. Neue Wirklichkeiten des Regietheaters*, Hg. Jürgen Schläder, Leipzig: Henschel 2006, S.27f.

¹⁹⁴ Vill, Susanne, „Wagners *Ring des Nibelungen* in postmodernen Perspektiven um die Jahrtausendwende“, *Richard Wagners „Ring der Nibelungen“: Europäische Traditionen und Paradigmen*, Hg. Isolde Schmid-Reiter, Regensburg: ConBrio 2010, S.192.

¹⁹⁵ Ebd.

zwischen konträren Bildwelten und verschiedenen Wirklichkeiten zu schichten. Die Fülle und Überfülle der Zeichen ist willkommen.“¹⁹⁶

Der Begriff „postmodern“ bringt äußerst radikale ästhetische Mittel mit sich, die sich von den, wie Vill sie bezeichnete, „modernen Klassikerinszenierungen“¹⁹⁷ deutlich unterscheiden. Mit „Postmoderne“ werden im Bereich der Kunst ästhetische Erscheinungen zusammengefasst, die speziell nach den beiden Weltkriegen und somit dem Ende der industriellen Gesellschaft, die Kulturszene sehr stark prägten. In dieser Zeit stand die Avantgarde der traditionellen Linie mit einer äußerst ablehnenden Haltung gegenüber. Anhänger der „Postmoderne“ hatten es sich zur Aufgabe gemacht, Themen, die von der klassischen modernen Kunst durch Abwesenheit thematisiert wurden, auf die Bühne zu bringen und auch schmerzhaft und grausame Ereignisse anzusprechen und sichtbar zu machen.¹⁹⁸ „Das postmoderne Gefühl der Erhabenheit ist kein konventionelles, passiv tröstendes, es geht einher mit dem Zerschneiden überkommener Ordnungen und des sogenannten guten Geschmacks.“¹⁹⁹ Radikale ästhetische Mittel und Mehrfachkodierungen gehen mit der postmodernen Kunst einher und tauchen in Theater, Film, Literatur, Musik und Tanz gleichermaßen auf.²⁰⁰

Mit dem „Regietheater“ und der postmodernen Inszenierungsweise gewann auch die Produktionsdramaturgie an Bedeutung, da nun von Beginn an unter anderem auch philosophische und wissenschaftliche Materialien hinzugezogen wurden, um einen Klassiker auf die Bühne zu bringen.²⁰¹

„Im Theater der Postmoderne ging es oft nicht mehr darum, die Handlung im szenischen Transformationsprozess aus aktueller Perspektive zu interpretieren, sondern im assoziativen Zitiervorgang interpolierte Textfragmente aus anderen Werken, Bilddokumente etc. – auf die Differenz zwischen Entstehungs- und Jetztzeit hinzuweisen.“

Die Frage, ob Regietheater klassische Texte zertrümmere oder neu belebe, blieb daher nach wie vor virulent.“²⁰²

In den 1970er Jahren hatte das „Regietheater“ eine starke politische, links orientierte Motivation, die sich in den 1980ern stark abschwächte.²⁰³ In den 90er

¹⁹⁶ Vill, Susanne, „Wagners *Ring des Nibelungen* in postmodernen Perspektiven um die Jahrtausendwende“, S.192f.

¹⁹⁷ Vgl. ebd.

¹⁹⁸ Vgl. Schubert, Thomas, „Postmoderne/Postmodern“, *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Hg. Achim Trebeß, Stuttgart: Metzler 2006, S.303.

¹⁹⁹ Ebd., S.304.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S.305.

²⁰¹ Vgl. Haider, Hilde, „Regietheater“, S.52.

²⁰² Ebd., S.53.

²⁰³ Vgl. ebd., S.56.

Jahren werden die bisher bekannten Techniken „[...] radikalisiert, oft auch ironisiert, intermedial ausgeweitet und nach wie vor an Klassikern, aber nicht nur an diesen, erprobt“.²⁰⁴

Wie im Schauspielbereich sorgen die teilweise sehr radikalen Lesarten der Regisseure auch im Musiktheater immer wieder für Kritik. Durch Regisseure wie Hans Neuenfels und Peter Konwitschny sind diese postmodernen Erzählweisen jedoch nicht mehr nur auf die Oper beschränkt, denn durch ihre Operetteninszenierungen haben sie auch in diesem Genre bereits Einzug gehalten. Brüche mit der genuinen Ästhetik, Dekonstruktion, Intertextualität und die bereits erwähnte Mehrfachkodierung sind Merkmale der postmodernen Inszenierungen.²⁰⁵

Immer wieder kommt es jedoch zu Inszenierungen, die dem Publikum durch beabsichtigte Dekonstruktion beziehungsweise Abstraktion missfallen und somit auch die Inszenierungskonzepte nicht verstanden und angenommen werden.

In Kritiken zu derartigen Inszenierungen fallen zumeist die eingangs beschriebenen Begriffe „Regietheater“ und „Werktreue“, „[d]enn um das Regietheater als bösen Buben so richtig vorführen zu können, hat man ihm rasch einen Musterknaben namens Werktreue zur Seite gestellt.“²⁰⁶ Ortrud Gutjahr stellt fest, dass der Begriff „Regietheater“ zumeist als „Container für den Theaternüll“²⁰⁷ verwendet wird. Jede Inszenierung, die weder dem Geschmack des Publikums noch dem der Kritiker entspricht, wird pauschal als „Regietheater“ bezeichnet. Ihrer Meinung nach ist es in Einzelfällen zutreffend, dass „Regietheater“ einem „Theater des Eingriffs“²⁰⁸ gleicht, doch ist eine deutliche Tendenz erkennbar, den Begriff als „Sammelcontainer“²⁰⁹ darzustellen.²¹⁰ Vor allem im Zusammenhang mit Theaterkritiken ist dieses Phänomen deutlich sichtbar:

„Hat man doch durch die Lektüre von launig-scharfen Theaterkritiken oder gar Verrissen gelernt, dass sich damit famos über die Zulässigkeit von Inszenierungsmitteln, aber auch ganz grundsätzlich über Sinn und Unsinn einer Theateraufführung streiten lässt. Und

²⁰⁴ Vgl. ebd., S.55-56.

²⁰⁵ Vgl. Brug, Manuel, *Opernregisseure heute*, Leipzig: Henschel 2006, S.24.

²⁰⁶ Gutjahr, Ortrud, *Regietheater!*, S.14.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd., S.15.

²¹⁰ Vgl. ebd.

was das Schöne daran ist: Mit dem Begriff wird die Lizenz zu deftiger Wortwahl gleich gratis mitgeliefert.“²¹¹

Doch ist diese harte Kritik nicht immer vollkommen gerechtfertigt, da hinter den meisten Inszenierungskonzepten die monatelange Arbeit eines Regisseurs beziehungsweise seines Regieteams steckt. Immer wieder neue szenische Lösungen werden gesucht, historischer Kontext und modernes Theater sollen miteinander verknüpft und die zeitgenössischen Bezüge für das Publikum sichtbar gemacht werden.²¹²

Doch neben dieser Vielzahl an ästhetischen Formen und Mitteln des Theaters, die immer wieder neue Interpretationen eines Werks zulassen, erwähnt Jürgen Kühnel in seinem Text über das „Regietheater“, dass dieses auch einige Probleme mit sich bringt, auf die zu achten ist:

„Mangelnde Professionalität (sprich: fehlendes Handwerk)

Beliebigkeit; gemeint sind ebenso die genannten Versatzstücke des Regietheaters – Sonnenbrillen, Reisemäntel und Koffer, das Tennismatch, der Fernsehapparat ... - wie die Austauschbarkeit ganzer Inszenierungen: etwa derangierte Hotelhallen, Bahnhofshallen oder Speisesäle auf Schiffen als Einheitsdekoration, bestückt mit dem immer gleichen heruntergekommenen Figureninventar (Christoph Marthaler und Anna Viebrock)

„Programmheftdramaturgie“: Inszenierungen also, die vor allem im Programmheft stattfinden, bei denen das meist intellektuell brillante Konzept nur unzulänglich in sinnfällige Bilder übersetzt wird“²¹³

Sogenannte „Regietheater-Inszenierungen“ weisen des Öfteren eine hohe Komplexität auf, die sie einerseits als eigenständiges Kunstwerk erscheinen lassen, andererseits jedoch, wie Kühnel in seinem letzten Punkt beschreibt, das Nachlesen in den Programmheften verlangt, um überhaupt verstanden werden zu können. Hier liegt nun also das Problem bei der Übertragung der vielseitigen Konzepte auf die Bühne. An der Umsetzung und dem fehlenden Handwerk der Regisseure scheitern zahlreiche Inszenierungen. Doch auch das Publikum bildet ein weiteres Problem, denn zu komplexe Inszenierungen stoßen auf Ablehnung, da Theater in erster Linie unterhalten sollte und nur bis zu einem gewissen Grad mitgedacht werden möchte.

„Avancierte Inszenierungen erfüllen heute zwei Funktionen: Sie sind zum einen moderne Interpretationen von Texten und Partituren und

²¹¹ Gutjahr, Ortrud, *Regietheater!*, S.13.

²¹² Vgl. Kühnel, Jürgen/Ulrich, Müller/Panagl, Oswald (Hg.), *„Regietheater“*, S.16.

²¹³ Ebd., S.27f.

insofern überprüfbare Deutungen von literarischen und musikalischen Kunstwerken. Sie sind zum anderen aber längst selber Kunstwerke geworden, die wir als Zuschauer vor allem sinnlich erfahren – mit aller Subjektivität, die solcher Wahrnehmung eigen ist. Das Kunstwerk Inszenierung fordert von jedem Betrachter Bereitschaft zur Auseinandersetzung, aktiviert Vorwissen und kulturelles Verständnis und öffnet einen subjektiven Erfahrungshorizont, vor dem das Kunstwerk zur Kenntnis genommen wird.²¹⁴

„Regietheater“ bietet Zuschauern ein hohes Maß an Interpretationsfreiraum und fordert sie dazu auf, sich ihr eigenes Bild von einem Werk zu machen.

„Regietheater bietet längst keine definitiven Lösungen und präzise ausformulierte Interpretationen mehr; es verlangt in seiner stilistischen wie inhaltlichen Vielfalt vielmehr den mündigen und kompetenten Zuschauer, der bereit ist zur Assoziation und dem selbstständigen Entschlüsseln von Theaterbildern zur Herausforderung wird. Vor allem die postmoderne Ästhetik und theatralen Erzählweisen, [...], eröffnen ein breitgefächertes Spektrum des Verstehens, in dem sich der Zuschauer zurecht finden und seinen individuellen Standpunkt finden muß.“²¹⁵

Haider hinterfragt das „Regietheater“ in den Schlussworten ihrer Abhandlung nochmals, da sie vor allem postmoderne Mittel wie zum Beispiel Video-Kameras in Inszenierungen sehr kritisch betrachtet:

„Gerade der Einsatz der Videokamera, die neben dem real auf der Bühne befindlichen Schauspieler auf Screens sein Abbild zeigt, ihn manchmal auch hinter die Bühne verfolgt, kann auch als skeptische Selbstreflexion des Theaters gesehen werden. Wie kann Theater noch glaubhaft die Realität künstlerisch abbilden, wenn die Realität selbst nur noch als eine von den Medien inszenierte wahrgenommen wird?“²¹⁶

Haider gibt weiters zu bedenken, dass die im neuen Jahrtausend erneut entfachte Debatte um „Regietheater“ und „Werktreue“ einen sehr wichtigen Punkt zumeist nicht behandelt: „[...] die Frage nach einer nicht nur theoretisch fundierten, sondern auch praktikablen Neudefinition von Autorenschaft.“²¹⁷

Die Frage nach Autorenschaft und Urheberrecht wurde bei Peter Konwitschnys Inszenierung der *Csárdásfürstin* 1999 und dem damit einhergegangenen Prozess erstmals öffentlich thematisiert. Es folgten zwar gerichtliche Beschlüsse

²¹⁴ Schläder, Jürgen, „Vorwort“, *OperMachtTheaterBilder*, S.7.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Haider, Hilde, „Regietheater“, S.56.

²¹⁷ Ebd.

zugunsten Konwitschnys²¹⁸, jedoch wurde dieser Punkt damit wieder ad acta gelegt. Eine umfassende Neudefinition ist bis heute ausgeblieben.

3.1.1 Befürworter und Gegner des „Regietheaters“

Die Entwicklung eines bestimmten Inszenierungskonzepts erweist sich immer wieder als Herausforderung. Für den Dramaturgen der Komischen Oper Berlin, Pavel B. Jiracek, ist die Entwicklung des „Regietheaters“ eine äußerst wichtige und vorhersehbar gewesen:

„Die Dichte der europäischen Theaterlandschaft, die Globalisierung mediatisierter Theaterereignisse, das mediale Museum der Operninszenierungen und die Notwendigkeit der Theater, die Aufmerksamkeit der Berichterstatter zu erregen, hat die Tendenz verstärkt, in jeder Neuinszenierung traditioneller Werke neue Interpretationsansätze anzubieten. Zu den äußeren Anlässen hinzu kommen kunstimmanente Motive, dem Gehalt der Werke auch die ihnen in ihrer Rezeptionsgeschichte zugewachsenen Aspekte zuzuordnen und ihren Gegenwartsbezug jeweils neu zu deuten.“²¹⁹

Auch die derzeitige Intendantin der Kölner Oper und ehemalige Chefdramaturgin der Wiener Volksoper, Birgit Meyer, spricht sich für das „Regietheater“ und vor allem für lebendiges Theater aus: „Ein Bild ist für die Ewigkeit gemalt, das Theater ist für den Augenblick gemacht, und damit vergänglich, und Abend für Abend sehen wir eine andere Vorstellung derselben Inszenierung.“²²⁰

Weiters zitiert Meyer in diesem Zusammenhang Peter Brooks Worte aus „Der leere Raum“²²¹, um ihren Standpunkt zu verdeutlichen: „Es gibt sie nicht, die ultimative Deutung. Wäre es so, wäre das Theater tot.“²²²

Der Redakteur und Kritiker der deutschen Tageszeitung *Die Welt*, Manuel Brug hat vor allem im Zusammenhang mit den Regisseuren Peter Konwitschny und Hans Neuenfels seine Zustimmung zum „Regietheater“ ausgedrückt und auch

²¹⁸ Auf den Prozess zu Peter Konwitschnys *Csárdásfürstin* wird in Kapitel 4 genauer eingegangen.

²¹⁹ Vill, Susanne, „Wagners *Ring der Nibelungen* in postmodernen Perspektiven um die Jahrtausendwende“, S.191.

²²⁰ Meyer, Birgit, „Regietheater im Spannungsfeld zwischen künstlerischem Anspruch, Kulturauftrag, ökonomischen Zwängen und Kulturpolitik am Beispiel der Volksoper Wien“, *„Regietheater“. Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts. Vorträge des Salzburger Symposions 2005*, Hg. Jürgen Kühnel/Ulrich Müller/Oswald Panagl, Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2007, S.111.

²²¹ Siehe Brook, Peter, *Der leere Raum*, Berlin: Alexander 1983.

²²² Meyer, Birgit, „Regietheater im Spannungsfeld zwischen künstlerischem Anspruch, Kulturauftrag, ökonomischen Zwängen und Kulturpolitik am Beispiel der Volksoper Wien“, S.111.

die bereits erwähnte Meinung Peter Konwitschnys, man müsse bei der Kritik des Begriffes „Regietheater“ differenzieren, unterstrichen:

„Mag man auch mit den Fantasien eines Hans Neuenfels oder Peter Konwitschny nicht unbedingt übereinstimmen, diese Regisseure leiten ihr Konzept streng aus den Partituren ab, sie wissen um die Rezeptionsgeschichte, können Noten lesen, beherrschen ihr Handwerk perfekt. Und sie haben immer wieder ganze Arbeit geleistet. Haben sie so manchem Werk verstörende, begeisternde, erschütternde, jedenfalls verschüttete Tiefenschichten freigelegt, haben Harmloses ernst genommen, manchem Schwergewicht Leichtigkeit geschenkt, scheinbar Eindeutiges zum Schillern gebracht.“²²³

Doch, wie aus den bisherigen Ausführungen ersichtlich wurde, gibt es auch einige Gegner des „Regietheaters“ und Verfechter der „Werktreue“. Ein besonders bekannter Vertreter jener Gegner beziehungsweise Verfechter ist der Regisseur Joachim Herz, der bereits 1971 starke Kritik an der immer stärker werdenden Regieform übte:

„Wir haben heute zwei, wie mir scheint, grundverschiedene Methoden, Oper zu spielen: Integration und Aufspaltung; Brüche und Widersprüche des Werkes ausstellen oder das Werk als Einheit ausgeben – selbst dort, wo die Analyse zutage gefördert hat, daß da genaugenommen einiges nicht zusammenstimmt; dem Zuschauer als fertiges Ergebnis eine Ganzheit übermitteln oder ihn dazu provozieren, sich gerade aus den ungelösten Widersprüchen seinen Vers selbst zu machen [...].“²²⁴

Anfang der 1990er Jahre hat sich seine Ansicht gegenüber dem „Regietheater“ keineswegs zum Positiven verändert, Herz kritisiert auch fehlendes Handwerk und die Modeerscheinung des sogenannten „Starregisseurs“²²⁵. Er vergleicht seine Regiearbeit mit jenen Arbeiten des „Regietheaters“ wie folgt:

„Unser Prinzip ist also genau lesen [...], also genau lesen was dasteht. Diese Methode ist total außer Mode. Heutige Starregisseure halten davon gar nichts. Man hat oft den Eindruck, dass sie das Stück gar nicht gelesen haben. Sie haben sich die Geschichte erzählen lassen, und zu dieser Geschichte lassen sie sich dann was einfallen und erfinden dazu ein Theaterstück, ohne Rücksicht darauf, dass dereinst ein Librettist und Komponist sich schon was habe einfallen lassen.“²²⁶

²²³ Brug, Manuel, *Opernregisseure heute*, S.24.

²²⁴ Irmer, Hans-Jochen (Hg.), *Joachim Herz. Regisseur im Musiktheater*, Beiträge zu Theorie und Praxis des Musiktheaters von Hans-Jochen Irmer und Wolfgang Stein, Berlin: Henschel 1977, S.7.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Herz, Joachim, „Genau lesen“, *Joachim Herz inszeniert „Don Giovanni“ in Salzburg*, Hg. Ulrich Müller/ Oswald Panagl, Salzburg: Ursula Müller-Speiser 1990, S.27f.

Der Autor Daniel Kehlmann kritisiert die „Starregisseure“ ebenfalls in seiner Rede mit dem Titel „Die Lichtprobe“²²⁷, die er bei der Eröffnung der 89. Salzburger Festspiele im Jahr 2009 gehalten hat:

„Wer gegen das Regietheater ist, muß beileibe nicht konservativ sein, aber gerade mancher tiefkonservative Mensch hält die teuren und konventionellen Spektakel des Regietheater [sic!] für unangreifbar. Ein teuflischer Kreis: Wo Regisseure die Stars sind, dort halten sich Autoren zurück. Wo sich die Autoren zurückhalten, beanspruchen die Regisseure wiederum den Status eines Stars, dem kein Urheber, lebend oder tot, dreinzureden habe: „Wir sind die Praktiker!“ rufen sie und haben vom Praktischen oft weniger Ahnung als jeder Beleuchter, der hinter ihrem Rücken die Augen verdreht, wenn ihnen wieder einmal die Einfälle kommen.“²²⁸

Kehlmann, dessen Vater Michael Kehlmann ein angesehener Regisseur war, tritt in seiner Rede für jene Regieform ein, als deren Vertreter auch sein Vater gesehen werden kann: „Vor allem aber sah er im Regisseur einen Diener des Autors“²²⁹, so Kehlmann in seiner Rede. Doch mit dieser Ansicht schien Michael Kehlmann nicht mit den damaligen Entwicklungen im Bereich der Regie konform zu gehen, denn schon bald wurde ihm vorgeworfen er wäre „altmodisch“, und in der Folge war er schnell als bekannter Regisseur in Vergessenheit geraten.²³⁰ Ein Vorwurf, mit dem Daniel Kehlmann bis heute hadert, denn für ihn ist die Entwicklung des „Regietheaters“ nicht begreifbar:

„Bei uns ist etwas Absonderliches geschehen. Irgendwie ist es in den vergangenen Jahrzehnten dahin gekommen, daß die Frage, ob man Schiller in historischen Kostümen oder besser mit den inzwischen schon altbewährten Zutaten der sogenannten Aktualisierung aufführen solle, zur am stärksten mit Ideologie befrachteten Frage überhaupt geworden. Eher ist es möglich, unwidersprochen den reinsten Wahnwitz zu behaupten, eher darf man Jörg Haider einen großen Mann oder George W. Bush intelligent nennen, als leise und schüchtern auszusprechen, daß die historisch akkurate Inszenierung eines Theaterstücks einfach nur eine ästhetische Entscheidung ist,

²²⁷ Die vollständige Rede von Daniel Kehlmann ist im Anhang nachzulesen. Die von mir verwendete Version stammt aus folgender Quelle:
<http://landversand.salzburg.gv.at/WebRoot/Store/Shops/Landversand/5252/A3F4/B2AD/9DCB/3785/4DEB/AE3E/249B/kehlmann09.pdf>, 10.09.2014.

Weiters ist die Festrede in audiovisuellem Format in der *3sat Mediathek* vorhanden und unter folgendem Link zu finden:

<http://www.3sat.de/mediathek/index.php?display=1&mode=play&obj=13703>.

²²⁸ Kehlmann, Daniel, *Die Lichtprobe*, Eröffnungsrede Salzburger Festspiele 2009,
<http://landversand.salzburg.gv.at/WebRoot/Store/Shops/Landversand/5252/A3F4/B2AD/9DCB/3785/4DEB/AE3E/249B/kehlmann09.pdf>, 10.0.2014.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Vgl. ebd.

nicht besser und nicht schlechter als die Verfremdung, auf keinen Fall aber ein per se reaktionäres Unterfangen.²³¹

Mit seiner äußerst harschen Kritik am „Regietheater“ entfachte Kehlmann eine Diskussion, die sich durch eine große Uneinigkeit auszeichnete.

Peter Kümmel von der Tageszeitung *Die Zeit* empfindet Kehlmanns Rede eher als Forderung von Gerechtigkeit für seinen verstorbenen Vater als eine ernsthafte Kritik am „Regietheater“²³². Kümmel zitiert eine Stelle aus Kehlmanns Rede, die mit Applaus bedacht wurde, und den angeblichen Konservatismus der Zuschauer anspricht:

„Nach wie vor und allezeit schätzt der Philister das Althergebrachte, aber mittlerweile muss sich dieses Althergebrachte auf eine strikt formelhafte Weise als neu geben. Denn wer ein Reihnhaus bewohnen, christlich-konservative Parteien wählen, seine Kinder auf Privatschulen schicken und sich dennoch als aufgeschlossener Bohemien ohne Vorurteil fühlen möchte – was bleibt ihm denn anderes als das Theater?“²³³

Kümmel stimmt mit Kehlmann nicht überein, denn seiner Meinung nach bringen die in diesem Zitat angesprochenen Rezensenten dem „Regietheater“ erst jenen schlechten Ruf, den es bis heute hat. Kümmel reagiert wie folgt auf Kehlmanns Aussage:

„Das ‚Regietheater‘ ist in der Reihnhauskonversation nämlich das, was einst das miese Wetter, das miese Fernsehen und zuletzt die miese deutsche Bahn war: eine Institution, bei der sich alle einig sind, dass sie früher besser war. All diese Leute brauchen bei Gott nicht das Theater, um sich als aufgeschlossene Bohemiens zu fühlen. Meine Beobachtung ist vielmehr, dass der aufgeschlossene Bohemien derjenige ist, der in die Klage über das ‚deutsche Regietheater‘ als Erster einstimmt.“²³⁴

Zahlreiche Kritiker haben sich in deutschsprachigen Zeitungen, wie zum Beispiel im *Kurier*, *Standard*²³⁵, *Hamburger Abendblatt*, *Kölner Stadtanzeiger* oder in der *Berliner Zeitung* sowie der *Süddeutschen Zeitung* zu Kehlmanns Rede geäußert. Doch auch die Regisseurin Andrea Breth erhob in der *Kölner Rundschau* ihre Stimme. Wider Erwarten stellte sie sich hinter Kehlmann und befand seine Rede

²³¹ Kehlmann, Daniel, *Die Lichtprobe*.

²³² Vgl. Kümmel, Peter, „Hier wird ums Leben gesungen“, *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/2009/32/Salzburg-Theater> 30.07.2009, 08.08.2013, S.1.

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Siehe o.V., „Ausführliche Kontroversen zu Kehlmanns Rede. Breitflächiger Spott, einige Verteidiger und vielfach Familienpsychologie“, <http://derstandard.at/1246543340648/Presse-Ausfuhrliche-Kontroversen-zu-Kehlmanns-Rede> 30.07.2009, 09.08.2013.

als „[...] gut und wichtig für die selbstüberschätzende momentane Theaterszene.“²³⁶

Wie man nun dem „Regietheater“ als Musiktheaterbesucher, Kritiker oder Theaterpraktiker auch gegenüberstehen mag, es ist kein einfaches Unterfangen, eine Conclusio zu diesem Thema zu ziehen. Allerdings ist zu erkennen, dass sich der sogenannte „Opernkonservatismus“²³⁷ im Bereich des Musiktheaters deutlich bemerkbar macht. „Der Groll der Konservativen hält sich nicht mehr mit der Kritik an einzelnen Regisseuren oder Lesarten auf, er richtet sich gegen den modernen Opernbetrieb überhaupt“²³⁸, so Claus Spahn in seinem Artikel „Kein Weg zurück in die Gemütlichkeit“ in der Online-Ausgabe der Tageszeitung *Die Zeit*. Die Auswirkungen und Entwicklungen im Musiktheater gleichen auch heute, im Jahr 2014, immer noch jenen, die Spahn in seinem Artikel aus dem Jahr 2006 wie folgt beschrieben hat:

„Man muss nur in den Spielplänen der kommenden Opernsaison blättern und wird darin viel Mutlosigkeit entdecken. Zaghafter werden die Versuche, das Repertoire zu erweitern und unbekannte Werke auszugraben, von der beklagenswerten Nichtpräsenz zeitgenössischer Musik ganz zu schweigen. Die Theaterleitungen überlegen sich jedes Regiewagnis dreimal, bevor sie es auf die Bühne lassen, und jedes halbwegs ambitionierte Projekt wird vor allem an den kleineren Theatern mit viel Operette abgesichert. Zu groß sind die Geldnöte und der Erfolgsdruck. Natürlich gibt es Ausnahmen: Bühnen, in denen nach wie vor darauf beharrt wird, dass Oper als Kunstform sich auf unsere Gegenwart beziehen muss. Aber der Trend weist in eine andere Richtung: zurück zum schönen, kulinarischen Abend im Museum der Meisterwerke. Macht sich da der Einfluss des neuen Konservatismus schon bemerkbar?“²³⁹

„Regietheater“ und der sich der „Werktreue“ verschriebene Konservatismus stehen einander gegenüber; nicht nur Operninszenierungen, auch Operetteninszenierungen werden seit einigen Jahren von diesen Entwicklungen geprägt. Wie Spahn beschreibt, spielt vor allem die finanzielle Lage eines Opernhauses eine maßgebende Rolle bei der Auswahl der Stücke beziehungsweise auch der Regisseure. Es wird auf klassische Werke gesetzt, die die Massen anziehen und den damit verbundenen Gewinn sichern.

²³⁶ o.V., „Salzburger Festspiele: Reaktionen und Pressestimmen zu Kehlmanns Rede“, *salzburg24.at*, <http://www.salzburg24.at/salzbürger-festspiele-reaktionen-und-pressestimmen-zu-kehlmanns-rede/news-20090730-12310851> 30.07.2009, 09.08.2013.

²³⁷ Spahn, Claus, „Kein Weg zurück in die Gemütlichkeit“, *zeit.de*, http://www.zeit.de/2006/39/Konservat_Oper 21.09.2006, 09.10.2013.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd.

Es scheint also, als würde man an Opernhäuser und auch bei Festspielen auf Konservatismus und altbewährte Inszenierungen setzen.

3.2 Exkurs: Zum Begriff des „Tabubruchs“

Die Bedeutung des Begriffs „Tabu“ differiert von Kultur zu Kultur in hohem Maße. Ethnologen konnten im Laufe ihrer Forschungen feststellen, dass im westlichen Lebensraum der Begriff „Tabu“ äußerst negativ konnotiert ist und mit Unsittlichkeit und Verbrechen in Verbindung gebracht wird. Doch dies gilt nur für die westliche Welt, denn in anderen Regionen der Erde werden Tabus anerkannt und gelten als Teil menschlicher Existenz.²⁴⁰ Sigmund Freud zufolge sind „Tabus [...] Verbote, die jeder Begründung entbehren; sie sind unbekannter Herkunft; für uns unverständlich, erscheinen sie gerade jenen selbstverständlich, die unter ihrer Herrschaft leben.“²⁴¹

Ursprünglich stammt der Begriff aus dem polynesischen Sprachraum, dem Wort *tapu* wird in der Südseesprache die Bedeutung „das nach geheiligter Sitte Verbotene“ zugeschrieben. Darunter fällt hier alles, was in bestimmten sozialen Gruppierungen nicht getan werden darf. Für viele dieser Völker gelten Tabus als Basis ihrer sozialen Strukturen und Ordnungen. Etwaige Überschreitungen und Brüche dieser Tabus ziehen hier strenge Sanktionen mit sich.²⁴²

Die Übersetzung dieses polynesischen Wortes war nicht einfach, doch man geht davon aus, dass das *sacer* der alten Römer dem Tabu-Begriff der Polynesier gleichzusetzen sei. Hier ergibt sich die nächste Hürde bei der Deutung des Wortes, denn das lateinische *sacer* ist mit Doppeldeutigkeit belegt. Es bedeutet zugleich geweiht und verflucht, sowie ehrwürdig und abscheulich.²⁴³ Gleiches hat auch Sigmund Freud in seinen Studien festgestellt und sieht den Versuch der Begriffserklärung als diffiziles Unterfangen, da man hier „heilig, geweiht und unheimlich, gefährlich, verboten“²⁴⁴ und unrein nicht voneinander trennen kann.

Tabus sind also vom begrifflichen Standpunkt aus nicht vollkommen einzugrenzen, dennoch begegnen sie uns in vielen Lebenssituationen, Sitten und Bräuchen. Besonders bekannt sind in der westlichen Gesellschaft Sexualtabus, Speisetabus, Tabus in Bezug auf Eigentum anderer, Tabuisierung bestimmter

²⁴⁰ Vgl. Spahn, Claus, „Kein Weg zurück in die Gemütlichkeit“, S.173.

²⁴¹ Freud, Sigmund, *Totem und Tabu: einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt am Main [u.a.]: Fischer-Bücherei 1956, S.25.

²⁴² Vgl. Kaltenbrunner, Gerd-Klaus, *Der innere Zensor*, S.173.

²⁴³ Ebd., S.8.

²⁴⁴ Freud, Sigmund, *Totem und Tabu*, S.25.

vegetativer Funktionen, Personentabus - und eines der stärksten Tabus ist der Tod.²⁴⁵ Es stellt sich die Frage, warum gerade der Tod, die Vergänglichkeit ein derart brisantes Thema ist und von der Gesellschaft als Tabuthemen angesehen wird. Ute Ströbel schreibt in ihrer Analyse zum Tabuthema Tod in ihrem Text *„Die Konfrontation mit dem ganz Anderen“*, dass einzig das Leben zählt, denn Sterben und Tod sind für die Menschen wertlos. Eine große Rolle spielt hier auch die Angst vor der Ungewissheit. Der Mensch tabuisiert vieles, von dem er nichts weiß und was ihm womöglich auch noch Angst macht. So kommt es beispielsweise zur sozialen Diskriminierung ganzer Altersgruppen, die im Bild des „perfekten Menschen“ keinen Platz mehr finden.²⁴⁶

„Das Zeichen der Verwundbarkeit, das sich in diesem Tabu des Todes meldet, könnte man vielleicht auf die Formel bringen: Der Mensch wird mit seiner Endlichkeit nicht mehr fertig. Das Vergehen wird von ihm als ein Attentat auf seine Identität empfunden, denn alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit. [...] Wer seine Endlichkeit nicht mehr mit tieferem Sinn zu erfüllen vermag, kann sie auch nicht bejahen. Und wenn er sie nicht mehr bejaht, muß er verdrängen. So zwingt die unbewältigte Endlichkeit dazu, die Zeit nicht mehr wahrhaben zu wollen. Sie führt deshalb zu einem Protest wider das Altern ... Die Erinnerung an die Endlichkeit, an das Unbewältigte und den Grund der Unsicherheit ‚gehört sich nicht‘.“²⁴⁷

Das sogenannte „Es – Gehört - Sich - Nicht“ ist ein maßgebender Aspekt der Tabuisierung, mittlerweile hat die westliche Gesellschaft allerdings viele Tabus verworfen und dem Aberglauben zugeordnet. Besonders Sprachtabus sind lockerer geworden.²⁴⁸

Peter Konwitschny spielt in seiner Inszenierung der *Csárdásfürstin* stark mit dem Tabuthema Tod. Es ist wichtig zu realisieren, was ein Tabu in unserer Gesellschaft bedeutet, um den Bruch in Konwitschnys Inszenierung verstehen zu können. Auch ist dies ein wichtiges Merkmal der Operette, speziell der Wiener Operette, sie spielt mit Tabus, die sie geschickt in die Geschichten verpackt.

Doch was führt zu diesem Verlangen Tabus zu brechen? Sigmund Freud erklärt, dass die Verdrängung einen Konflikt zwischen Trieb und Verbot darstellt, was sich in einem Tabu vereint. Das Verlangen danach, Verbotenes zu tun, ist stark

²⁴⁵ Vgl. Ströbel, Ute, „Die Konfrontation mit dem ‚ganz Anderen‘. Der tabuierte Tod.“, *Der innere Zensor – Neue und alte Tabus in unserer Gesellschaft*, Hg. Gerd-Klaus Kaltenbrunner, Freiburg [u.a.]: Herder 1978, S.44.

²⁴⁶ Vgl. Ebd., S.53.

²⁴⁷ Ute Ströbel zitiert aus „Mensch sein – Mensch werden. Entwurf einer christlichen Anthropologie“ des Theologen Helmut Thielicke (S.95), siehe Ströbel, Ute, „Die Konfrontation mit dem ‚ganz Anderen‘“, S.53.

²⁴⁸ Vgl. Ebd., S.51.

im Unterbewusstsein der Menschen verankert und bildet die Basis für die Erstellung von Tabus sowie ihren Bruch.²⁴⁹ Konwitschny und Neuenfels bedienen sich dieser Neigung zur Übertretung von Verbotenem in ihren Inszenierungen und bringen die Zuschauer in die Lage, sich damit auseinanderzusetzen und sich möglicherweise dabei zu ertappen, den Tabubruch für etwas Gutes zu befinden.

„Ein Tabu kann durch ein anderes ersetzt werden, auch negative und positive Umpolungen sind möglich; aber man kann die Tabus nicht aus dem Leben der Menschen entfernen.“²⁵⁰ Eine Gesellschaft ohne Tabus wäre kaum vorstellbar, denn es scheint, als würde sich der Mensch zum Teil dadurch identifizieren beziehungsweise glaubt er, dass er dies tut. Eine Welt ohne Tabus wäre wohl erschreckend, denn „[b]efreit von den entfremdeten Zwängen der Tradition, würde der Mensch endlich imstande sein, sein wahres Selbst umweglos zu verwirklichen und zu akzeptieren.“²⁵¹

Mittlerweile weiß die westliche, vermeintlich aufgeklärte Welt mit einigen veralteten Tabus umzugehen, doch auf diese folgen immer wieder neue.

„Enttabuierung erweist sich dem aufmerksamen Beobachter als eine vortreffliche Methode, neue Tabus an die Stelle alter zu setzen. Die Zensur, heißt es, findet nicht statt. Doch möglicherweise bleibt ihr Ausmaß durchaus konstant; es wechseln nur die Mächte, die sie ausüben, und die Themen, auf die ihr Schatten fällt.“²⁵²

Es scheint, als wäre ein gesellschaftliches Zusammenleben nicht möglich, ohne es mit Verboten, Regeln, Grenzen und Tabus zu regulieren.

Auch die Psychologie hat sich sehr intensiv damit beschäftigt, welchen Nutzen Tabus und ihre Brüche für die Gesellschaft haben und wie sie sich auf den Charakter der Menschen auswirken. Nicht nur Sigmund Freud hat sich mit dem Triebkonflikt des Menschen beschäftigt, der ihn im Unbewussten dahin leitet, verbotene Handlungstendenzen zu entwickeln. In der Sozialpsychologie wird das Phänomen des Tabus als Sonderfall von Gruppennormen angesehen. Hier dienen sie als eine Art Regulierung, um das Verhalten der Gemeinschaft steuern zu können, beispielsweise zur Stärkung von Gemeinschaften, wie sie im Militär oder bei religiösen Gruppierungen vorkommen.²⁵³

Es gibt auch aus psychologischer Sicht sehr unterschiedliche Erklärungen für das Phänomen Tabu. Auch die Kinder- und Jugendpsychotherapeutin Christa Meves hat sich intensiv mit dem Thema auseinandergesetzt. Ihre Analyse

²⁴⁹ Vgl. Freud, Sigmund, *Totem und Tabu*, S.40.

²⁵⁰ Kaltenbrunner, Gerd-Klaus, *Der innere Zensor*, S.16.

²⁵¹ Vgl. Ebd., S.7.

²⁵² Ebd., S.10.

²⁵³ Vgl. ebd., S.161.

bezieht sich stark auf die Entwicklungspsychologie, speziell auf das Kindes- bzw. Jugendalter und die frühen Entwicklungsschritte, dennoch hat man das Gefühl, dass folgende Aussage auch auf viele Erwachsene zutreffen könnte:

„Entwicklungspsychologisch gesehen, ist also die Welt der Tabus die adäquate Passung für Lebewesen, deren geistig-seelischer Status die Vorschrift unumgänglich macht. Freiheit von unserer Natur als Mensch setzt ihre geistige Integration, aber keineswegs ihre Vergewaltigung, Verdrängung oder Vernachlässigung voraus. Erst ein Mensch, der bewußt in der Lage ist, der Natur zu geben, was der Natur gebührt, hat allmählich die Chance eine Reifestufe zu erreichen, in der Raum ist für verantwortungsbewußtes Handeln als erwachsener Mensch.“²⁵⁴

Meves stellt sich die Frage, ob Tabus denn mittlerweile nicht ohnehin überflüssig geworden sind und man sie zugunsten einer Normfreiheit abschaffen sollte, die dem Menschen die Möglichkeit gibt, jeden einzelnen Fall für sich selbst zu entscheiden.²⁵⁵

Ein Tabubruch im Sprech- sowie im Musiktheater kann unterschiedliche Reaktionen hervorbringen. Vor allem gesellschaftliche, religiöse, sexuelle, ästhetische und moralische Tabubrüche erzeugen oft abwehrende Haltungen des Publikums, die mit „Buh-Rufen“ und im Extremfall sogar mit Tätlichkeiten verbunden sind.

In einem persönlichen Gespräch mit Konwitschnys langjähriger konzeptioneller Mitarbeiterin und Dramaturgin Bettina Bartz schilderte sie die hochemotionale Stimmung am Premierenabend der *Csárdásfürstin* im Jahr 1999 in Dresden, die erahnen lässt, wie es zu einem derartigen Skandal kommen konnte. Aufgrund von Berichterstattungen im Vorfeld kamen viele Zuschauer mit negativer Einstellung zur Aufführung und Bartz ist der Ansicht, dass vor allem die Qualität der Inszenierung und die Intensität der Musik diese Gefühle potenzierten. Sie war überrascht, welche politische Wirkung Theater und im Speziellen Musiktheater haben konnte, denn eine derartige Reaktion hatte sie seit DDR-Zeiten nicht mehr erlebt. Durch das gemeinsam erlebte Ereignis schaukelten sich die Gefühle hoch. Doch diese negativ konnotierte Reaktion regte den Teil der Zuschauer, denen die Inszenierung zusagte, an, ihren Beifall und die „Bravo-Rufe“ noch extremer zu gestalten. Abschließend merkte Bartz an, dass sie nach diesem

²⁵⁴ Meves, Christa, „Vom Nutzen der Tabus. Überlegungen einer Psychagogin“, *Der innere Zensor – Neue und alte Tabus in unserer Gesellschaft*, Hg. Gerd-Klaus Kaltenbrunner, Freiburg [u.a.]: Herder 1978, S.135.

²⁵⁵ Ebd., S.129.

Abend verstehen konnte, warum Arnold Schönbergs erstes Konzert in einer Prügelei geendet haben soll.²⁵⁶

Dieser kurze Exkurs zeigt, wie sehr Theater an Emotionen und die Zuschauer der jeweiligen Aufführungen gebunden ist. Politik spielte vor allem in Zeiten von Krisen und Diktaturen eine große Rolle.

Diese Wirkung versteht auch Konwitschny mit seinen Inszenierungen²⁵⁷ zu erzeugen, in einer Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts, die täglich mit Bildern des Krieges, der Zerstörung und von Krisen konfrontiert ist und dadurch immer mehr abstumpft.

Zuschauer stören sich an unterschiedlichen Aspekten, die sie dann aus meist persönlicher Sicht als Tabubruch empfinden. Eine derartige Reaktion kann daher rühren, dass Tabuthemen auf der Bühne realistisch dargestellt werden. Seien es sexuelle Tabus wie Vergewaltigung, die Darstellung von nackten Menschen auf der Bühne oder historisch-politische Tabus, wie die Darstellung Hitlers oder anderer Diktatoren oder eine Vielzahl weiterer Themen, die den Zuschauer in ihrer Darstellung unangenehm berühren.

Hier sei nochmals auf Meves Aufruf zur Reflexion verwiesen, die den Menschen dazu bewegen soll, sich den Themen zu stellen, darüber nachzudenken und sich damit auch auseinanderzusetzen, denn der Weg der Verdrängung ist mittlerweile nicht mehr angebracht.²⁵⁸

Hans Neuenfels hat in seiner Inszenierung der *Fledermaus* bei den Salzburger Festspielen im Jahr 2001 auf eigene Art Tabus gebrochen und einen Skandal provoziert. Die „Operette aller Operetten“²⁵⁹ war allerdings auch schon vor Neuenfels des Öfteren Auslöser für Missfallenskundgebungen im Zuschauerraum und der Presse gewesen. Regisseurin Ruth Berghaus blieb es bei ihrer Inszenierung im Jahr 1975 an der Berliner Staatsoper Unter den Linden bei keinem einzigen Schlussvorhang erspart, eine Welle an „Buh-Rufen“ über

²⁵⁶ Vgl. Interview Bettina Bartz.

²⁵⁷ Auf Tabubrüche im Theater reagiert die Medienlandschaft zumeist mit sehr ausufernden Reaktionen. Ebenso können diese politische Konsequenzen mit sich bringen, die von der Zensur bis hin zum Aufführungsverbot reichen. Im Kapitel zu Peter Konwitschnys Inszenierung der *Csárdásfürstin* widmet sich ein Exkurs dem speziellen Thema „Regie und Urheberrecht“, da diese als Beispiel für Inszenierungen mit juristischen Folgen gesehen werden kann.

²⁵⁸ Siehe Meves, Christa, „Vom Nutzen der Tabus. Überlegungen einer Psychagogin“, S.105.

²⁵⁹ Kranz, Dieter, *Verzeihen Sie, wenn ich so heftig bin ... Lange Nacht der Opernskandale*, http://www.dradio.de/dlf/sendungen/langenacht_alt/001223.html 2000, 26.06.2013.

sich und ihre Inszenierung ergehen zu lassen. Sie wagte es, die Moralvorstellungen und die gespielte Fröhlichkeit der Champagner-Gesellschaft in Frage zu stellen. Das Publikum verlangte allerdings nach der singenden Amüsiergesellschaft und wollte sich seine Stimmung nicht verderben lassen. Dies wurde Ruth Berghaus übel genommen und mit „Buh-Rufen“ quittiert.²⁶⁰

Doch auch Neuenfels dekonstruktivistische Lesart entsprach nicht den Vorstellungen des Operettenpublikums in Salzburg und löste einen Skandal aus. Er brach die genuine Ästhetik und zertrümmerte das Genre der Operette, um es dann nach seinen Vorstellungen neu aufzubauen.

Ein besonderes Tabu im deutschsprachigen Raum und vor allem in Österreich ist die Zeit des Nationalsozialismus und des Austrofaschismus. Viele Zeitzeugen aus dieser Zeit, aber auch junge Menschen fühlen sich immer noch als Opfer dieses Regimes und empfinden es als Tabubruch, darüber zu sprechen oder gar auf der Bühne zu inszenieren. Neuenfels sah über dieses Tabu hinweg und verlegte die Handlung in die Zeit des Austrofaschismus.

Auch das Thema Gewalt ist in seiner Inszenierung mehr als präsent, so wird unter anderem parallel zu Rosalindes Csárdás ein Soldat exekutiert. Der vorbildliche Charme der K.u.K.-Beamten wird hier in einer faschistoiden Mischung aus Sex und Gewalt dargestellt. Schlussendlich wurden Neuenfels überladene Szenen und unnötige Brutalisierung vorgeworfen. Die Inszenierung glich in ihrer Machart einem Horrorfilm, der die Gemüter des Publikums der Salzburger Festspiele erregte.²⁶¹

Im Falle von Musiktheaterinszenierungen beziehen sich Tabubrüche, wie an den Beispielen von Konwitschny und Neuenfels sehr gut zu erkennen ist, meist auf die ästhetische Umsetzung der Werke und auf den vermeintlichen Bruch mit der „Werktreue“.

²⁶⁰ Vgl. ebd.

²⁶¹ Vgl. Nyffeler, Max, *Kein Spaß mit der Operette (DVD Rezension)*. Hans Neuenfels' Salzburger Inszenierung der Fledermaus, <http://www.beckmesser.de/dvd/fledermaus.html> 11/2003, 10.08.2013.

3.3 Exkurs 2: Zum Begriff des „Skandals“

„Die schönsten Bühnenskandale schreibt das Operettenpublikum noch immer selbst. Indem es buht, protestiert, zetert, wenn es sich bei der Abonnentenehre gepackt fühlt.“²⁶²

In seiner ursprünglichen Form leitet er sich von dem altgriechischen Wort *scándalon* beziehungsweise dem lateinischen *scandalum* ab.²⁶³ Beide Begriffe erschienen in den ersten Bibelübersetzungen und deuteten hier auf einen Verstoß gegen religiöse Vorstellungen hin. In der neuhochdeutschen Sprache gehörte der Begriff „Ärgernis“, der für den Skandal verwendet wurde, ausschließlich zum biblischen Vokabular, ehe er in der Umgangssprache verwendet wurde. Erst im 18. Jahrhundert entwickelte sich aus dem lateinischen *scandalum* das deutsche Wort *Skandal*, das im Zusammenhang mit Vorfällen Verwendung fand, die ein Ärgernis und einen Aufsehen erregenden Vorgang mit sich brachten. Dirk Käsler behauptet, dass es zu dieser Zeit im deutschsprachigen Raum allerdings auch schon Begriffe wie „Skandalzeitung“, „Skandalgeschichte“ und „Skandalprozess“ gab.²⁶⁴

Skandale entstehen, wenn die Normen und Wertvorstellungen der Gesellschaft angegriffen werden. Im Theater wie im Musiktheater führen unkonventionelle Inszenierungen immer wieder zu „Skandalen“, die durch das Medienecho noch potenziert werden.

Käsler erwähnt zwei maßgebende Merkmale, die bis heute die Basis für einen Skandal begründen. Einerseits „[...] ein irgendwie sozial signifikantes Ereignis, das ein (öffentliches) *Ärgernis* darstellt [...]“²⁶⁵ und andererseits „[...] eine öffentliche Reaktion auf dieses Ereignis, die *Anstoß* nimmt und Aufsehen erregt.“²⁶⁶

²⁶² Schleusener, Jan, „Galant über den Abgrund hinwegtanzen. Nach den Bühnenskandalen am Gärtnerplatztheater: was Regisseur Franz Winter an Operetten interessiert“, *Die Welt*, <http://www.welt.de/print-welt/article434963/Galant-ueber-den-Abgrund-hinwegtanzen.html> 20.02.01, 30.06.13.

²⁶³ Vgl. Käsler, Dirk, *Der politische Skandal. Zur symbolischen und dramaturgischen Qualität von Politik*, Opladen: Westdeutscher 1991, S.69, hier zitiert nach: Tsalikoglou, Nicole, „Journalistische Qualität von Theaterkritiken. Die Bewertung der Qualität von Theaterkritiken in deutschsprachigen Tageszeitungen am Beispiel der Inszenierung „Die Fledermaus“ bei den Salzburger Festspielen und „Maria Stuart“ am Wiener Burgtheater“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften 2002, S.82.

²⁶⁴ Vgl. Ebd., S.82, hier zitiert nach: Ebd.

²⁶⁵ Käsler, Dirk, *Der politische Skandal*, S.84, hier zitiert nach: Tsalikoglou, Nicole, „Journalistische Qualität von Theaterkritiken“, S83.

²⁶⁶ Käsler, Dirk, *Der politische Skandal*, S.84.

Skandale treten in den unterschiedlichsten Bereichen des alltäglichen Lebens auf und sind nach Sighard Neckel „kontextgebundene Ereignisse, die nur vor dem sozialen Feld und dem normativen Hintergrund der jeweiligen gesellschaftlichen Sphäre, in der sie auftreten, verständlich werden können.“²⁶⁷

Konventionen und Werte werden bei Auftreten eines Skandals angegriffen, doch „das öffentliche Ritual von Untersuchung, Diskussion und Bestrafung dient letztlich dazu, den Primat dieser von der Gemeinschaft geteilten Normen und Werte zu bestärken.“²⁶⁸

Neckel zieht einen Vergleich und beschreibt die Entstehung eines Skandals anhand eines eigenen „Theaterstücks“, was die vorhergegangenen Erläuterungen unterstreicht:

„[...] schiebt man nur die jeweils besonderen Kulissen des Skandals zur Seite, entkleidet man die Darsteller ihrer historischen Kostüme, bleiben immer dieselben Akteure auf der Bühne zurück: der Skandalisierte (der einer Verfehlung von öffentlichem Interesse öffentlich bezichtigt wird), der Skandalisierer (einer, der diese Verfehlung öffentlich denunziert) sowie ein, oder besser: mehrere Dritte, denen über das, was zum Skandal geworden ist, berichtet wird und die daraufhin eine wie auch immer geartete Reaktion zeigen. Diese Skandal-Triade muß mindestens besetzt sein, soll das Stück gelingen. Und wie bei Drama oder Komödie: nicht alles, was gespielt wird, gefällt dem Publikum.“²⁶⁹

Besonders „Regietheater“-Inszenierungen, die mit Tabus spielen, verursachen Skandale, da sich die Zuschauer nicht selten davon angegriffen fühlen. Hierzu merkte auch Bettina Bartz in unserem Gespräch an, dass sie im Laufe ihrer Tätigkeit als Dramaturgin immer öfter feststellen musste, dass die Gesellschaft die Theaterskandale selbst erzeugt. Man dürfe nicht immer den Regisseuren beziehungsweise ihren Inszenierungen die Schuld an einem Skandal geben, denn ein besonders wichtiger Faktor bei jeder Aufführung ist das Publikum. Dies dürfe nie außer Acht gelassen werden und ebenso entscheidend ist der Ort der Aufführung. Bartz erwähnte hierzu Christoph Marthalers Inszenierung von Offenbachs *Pariser Leben* bei den Wiener Festwochen im Jahr 1998. Hier

²⁶⁷ Neckel, Sighard, „Das Strohölzchen der Macht. Zur Soziologie des politischen Skandals“, *Anatomie des politischen Skandals*, Rolf Ebbinghausen/ Sighard Neckel (Hg.), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S.56, hier zitiert nach: Tsalikoglou, Nicole, „Journalistische Qualität von Theaterkritiken“, S.83.

²⁶⁸ Markovits, Andrei S./Mark, Silverstein, „Macht und Verfahren. Die Geburt des politischen Skandals aus der Widersprüchlichkeit liberaler Demokratien“, *Anatomie des politischen Skandals*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S.154, hier zitiert nach: Tsalikoglou, Nicole, „Journalistische Qualität von Theaterkritiken“, S.84.

²⁶⁹ Neckel, Sighard, „Das Strohölzchen der Macht“, S. 58f, hier zitiert nach: Tsalikoglou, Nicole, „Journalistische Qualität von Theaterkritiken“, S.86.

wurden zahlreiche Tabus gebrochen, dennoch konnte ein großer Erfolg verzeichnet werden. In diesem Fall erwartete man jedoch genau das von ihm, dazu wurde ein Team engagiert, das mit Marthaler harmonierte und der letzte wichtige Faktor war das Publikum. Man wusste, dass das Festwochenpublikum seine Inszenierung annehmen würde. Hätte man die gleiche Inszenierung allerdings in einem Stadttheater mit regelmäßigem Abonnentenbetrieb aufgeführt, so wäre es zu einer kontroversiellen Reaktion gekommen.²⁷⁰

Das Genre der Operette spielt seit seiner Entstehung mit Tabus, gebrochen werden sie jedoch nie, beziehungsweise lässt sie, wie Stefan Frey anmerkt, „den österreichischen Ausweg“ offen, es im Geheimen zu brechen. Diese Doppelmoral wurde in den 1970er Jahren stark angeprangert, doch wie so vieles in der Operette, ist auch dies etwas Menschliches.²⁷¹

Neben den Themen Sex und Gewalt ist vor allem das Thema Tod ein Tabu auf der Bühne. Speziell in Operetten werden diese Tabuthemen nicht angesprochen und schon gar nicht inszeniert. Doch wie nun bereits bekannt ist, gibt es immer wieder Regisseure, die sich trauen, auch diese Themen auf die Bühne zu bringen.

Hans Neuenfels widmete sich in seiner Version der *Fledermaus* besonders den ersten Themen, die seine Inszenierung stark dominieren. Bereits im Vorfeld wurde in den Printmedien über die bevorstehende Premiere am 17. August 2001 berichtet und bereits zu diesem Zeitpunkt sorgte seine Inszenierung in der Öffentlichkeit für Aufsehen. Insbesondere Beiträge über den Intendanten Gérard Mortier, Hans Neuenfels und seine Frau, die Schauspielerin Elisabeth Trissenaar, die in der Operette die Rolle des Gefängniswärters Frosch verkörperte, wurden veröffentlicht. Besonders intensiv wurde das Thema „Kokain“ behandelt, denn Neuenfels, und dies ist nur eine seiner zahlreichen Abweichungen zum Original, ließ die Festgesellschaft beim „Grand-Souper“ statt dem üblichen Champagner Kokain konsumieren. Nachdem die Premiere von einigen Zusehern frühzeitig verlassen und von anderen mit „Buh-Rufen“ bedacht wurde, berichtete die österreichische Medienlandschaft ausgiebig über diesen Abend. Aufgrund der Vorberichterstattung und des starken Medienechos nach

²⁷⁰ Vgl. Interview Bettina Bartz.

²⁷¹ Vgl. Interview Stefan Frey.

der Premiere waren die Voraussetzungen für einen Skandal erfüllt.²⁷²

Nach der Premiere forderten unter anderem FPÖ-Nationalratsabgeordneter Hermann Böhacker und auch die *Wiener Zeitung* dazu auf, sich an das Kartenbüro der Salzburger Festspiele zu wenden und das Geld für die Karten zurückzufordern.²⁷³ „Es gibt immer Besucher, die nach negativen Kritiken ihre Karten zurückgeben wollen“²⁷⁴, so der Leiter des Kartenbüros der Salzburger Festspiele Andreas Vrtal in einem *Presse*-Interview.

Der bereits entfachte Skandal und auch die mediale Aufforderung, das Geld zurückzufordern, regten einen Halleiner Arzt dazu an, den Festspielfonds auf Rückerstattung von 519,61 Euro für zwei Karten zu klagen. Er argumentierte, von den Salzburger Festspielen hinters Licht geführt worden zu sein, da er den Hinweis auf die bearbeitete Fassung der Johann Strauß Operette erst im Programmheft kurz vor der Vorstellung erhalten hatte. Vor der Verhandlung wurde der Fall in den Printmedien publiziert. Wäre der Klage des Halleiner Arztes stattgegeben worden, hätte das, mit dem immer fortlaufenden Medienecho, für die Salzburger Festspiele eine „Klageflut“ bedeuten können.²⁷⁵ Der Rechtsanwalt der beklagten Partei wies im Vorfeld darauf hin, dass „[d]ie Freiheit der Kunst ein Grundrecht des bürgerlichen Gesetzbuches [sei] und Verfassungsrang [habe]“²⁷⁶, Neuenfels Inszenierung somit eine mögliche Interpretation der *Fledermaus* sei. Weiters erwähnte er gegenüber der Presse, „[d]ie Couplets (deren provokanten [sic!] Texte viele Besucher zum Verlassen der Felsenreitschule veranlasst hatten, Anm.), [seien] immer zeitbezogen und müssen nicht jedem gefallen.“²⁷⁷

Der Prozess war innerhalb von 45 Minuten zu Ende, auf die Befragung von Zeugen, unter anderem Marcel Prawy, wurde in beiderseitigem Einvernehmen verzichtet. In Österreich ist es üblich, die Freiheit der Kunst - nach einem Urteil des Obersten Gerichtshofes - möglichst breit zu definieren. Die subjektive

²⁷² Vgl. Tsalikoglou, Nicole, „Journalistische Qualität von Theaterkritiken. Die Bewertung der Qualität von Theaterkritiken in deutschsprachigen Tageszeitungen am Beispiel der Inszenierung „Die Fledermaus“ bei den Salzburger Festspielen und „Maria Stuart“ am Wiener Burgtheater“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften 2002, S.93.

²⁷³ Vgl. Pribil, H.G., „Fordern Sie bitte Ihr Geld zurück!“, *Wiener Zeitung*, 20.August 2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

²⁷⁴ o.V., „Fledermaus: 200 wollten Karten zurückgeben“, *Die Presse*, 24.August 2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

²⁷⁵ Vgl. Trenkler, Thomas, „‘Fledermaus’ nun vor dem Richter“, *derstandard.at*, <http://derstandard.at/105000> 25.August 2002, 02.07.2013.

²⁷⁶ o.V., „Fledermaus“-Prozess. Neuenfels-Inszenierung beleidigt Arzt“, *wienerzeitung.at*, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/178549_Fledermaus-Prozess.html 20.09.2002, 30.06.2013.

²⁷⁷ Ebd.

Meinung des Halleiner Arztes war hier zweitrangig, denn es galt festzustellen, ob die von Hans Neuenfels inszenierte *Fledermaus* immer noch eine mögliche Variante der Interpretation darstellte. Im Vorfeld wurde in den Medien über Gérard Mortiers Abschied und seine geplanten kontroversiellen Aufführungen der *Fledermaus* sowie *Ariadne auf Naxos* berichtet, die er zum Abschied seiner Festspielintendanz ausgewählt hatte. Der Kläger hätte die Möglichkeit gehabt, sich noch vorm Kauf der Karten über die Stücke, deren Regisseure und die Bearbeitungen informieren zu können.²⁷⁸

Auch Peter Konwitschny erntete für die Darstellung des Todes in Form eines tanzenden, kopflosen Soldaten viele „Buh-Rufe“ und schlechte Kritik, die schlussendlich, wie auch bei Neuenfels in einen Skandal ausartete. Seine *Csárdásfürstin* wurde zu einem der bekanntesten Theaterskandale der letzten Jahrzehnte. Auch diese Inszenierung beziehungsweise dieser Skandal zeigen, wie markant sich die Reaktion des Publikums und der Presse unterscheiden, wenn die Operette in einem anderen lokalen Umfeld aufgeführt wird. Konwitschnys ungestrichene Fassung der *Csárdásfürstin* wurde 2010 in Graz erneut auf die Bühne gebracht, zu einem Skandal reichte es hier allerdings nicht, weniger noch, es „vermochte hier kaum die Gemüter zu erregen“.²⁷⁹ Der Kulturredakteur der *Kleinen Zeitung*, Ernst Naredi-Rainer, beschreibt in seiner Kritik zur Premiere in Graz seine bereits während des ersten Aktes aufkommende Langeweile. Der für ihn weitgehend konventionell inszenierte erste Akt führt direkt in den zweiten Akt über, und das bei unverändertem Schauplatz, denn die Handlung findet immer noch im Varieté statt. Weiters beschreibt er, dass die uniformierte Gesellschaft, die munter ihren eigenen Schützengraben aushebt, während eine kopflose Leiche umhertanzt und der Kopf von Sanitätern getragen wird, nur ein Gekicher im Publikum auslöste. Die Szene, die zehn Jahre zuvor noch einen ganzen Zuschauerraum in Aufruhr versetzte, schien in Graz niemanden mehr zu erregen. Schlussendlich folgten auch hier Buh-Rufe, diese allerdings in Einklang mit Bravo-Rufen, und verebbten ebenso schnell wie der Applaus.²⁸⁰ Von einem Skandal kann man hier nicht mehr sprechen.

²⁷⁸ Vgl. Trenkler, Thomas, „Kurzer ‚Fledermaus‘-Prozess: 45 Minuten. Marcel Prawy war nicht vonnöten, bei der Debatte um ‚ekelhaftes Theaterstück‘“, *derstandard.at*, <http://derstandard.at/1078982> 23. September 2002, 30.06.2013.

²⁷⁹ Naredi-Rainer, Ernst, „Die Csárdásfürstin: Der Totentanz einer Epoche“, *kleinezeitung.at*, <http://www.kleinezeitung.at/steiermark/graz/graz/2276916/csardasfuerstin-bombenstimmung-schuetzengraben.story> 24.01.2010, 02.02.2012.

²⁸⁰ Vgl. ebd.

Warum Konwitschnys Inszenierung in Graz kein Aufsehen mehr erregte, kann vielerlei Gründe haben. Das Haus und auch das Publikum der Grazer Oper, sowie der historische Kontext der Stadt haben sicher dazu beigetragen. Ein besonders wichtiger Aspekt ist sicherlich, dass das Grazer Publikum „Regietheater“, auch in der Oper, bereits seit den 1980er Jahren gewöhnt ist. Konwitschny konnte hier seine ersten Erfolge in diese Richtung verzeichnen. In den 1980er und auch 1990er Jahren hat sich in Graz eine Organisation gegründet, die derartige Regiearbeit unterstützt beziehungsweise diese auch verlangt.²⁸¹

Hier ist allerdings darauf aufmerksam zu machen, dass sich Peter Konwitschny selbst nicht als Vertreter des „Regietheaters“ sieht.

In Konwitschnys Inszenierung von Lehárs *Land des Lächelns* werden unterschiedliche ästhetische Tabus aufgegriffen und behandelt, doch auch hier verändert er den Schluss und greift zu drastischen Mitteln: Er lässt die Hauptdarstellerin Lisa sterben. Erneut wagt er es in einer Operette, den Tod nicht nur anzusprechen, sondern auch zu inszenieren. Lehár hat mit dem *Land des Lächelns* eine besondere Operette geschrieben, die sehr stark zeigt, in welcher besonderen Umbruchsphase sich die damalige Gesellschaft um das Jahr 1929 befunden hat. Lehár und seine Librettisten Ludwig Herzer und Fritz Löhner-Beda griffen hier ein Tabu auf, das die Menschen dieser Zeit sehr beschäftigte: die Verbindung zwischen einem Asiaten und einer Europäerin. Weiters war das Konzept des sogenannten „Antihelden“, der Demontage des Lebemanns, äußerst unkonventionell. Der unglücklich zurückbleibende Mann entwickelt sich in diesem Stück zur Sympathiefigur.²⁸² Konwitschny griff all diese Tabus auf und erarbeitete ein Konzept, dass die Gebrochenheit des „Antihelden“ zur Schau brachte. Auch liegt ihm die Rolle der Frau sehr am Herzen und so entschied er sich für die Einarbeitung des bisher meist gestrichenen Frauenchors im 3. Akt. Er hatte hier eine neue Szene gebastelt, in der die Frauen Flüchtlinge verkörpern und Heiner Müllers Text *Das Herzstück*²⁸³ sprechen.

Hierzu erzählte Bettina Bartz, dass es im Vorfeld bereits einen „Mini-Skandal“ gab, da der Verlag die Verwendung des Textes von Müller in Konwitschnys Inszenierung verbieten wollte. Die Lektorin war absolut dagegen, ihn in Franz Lehárs Werk zu verwenden. Konwitschny versuchte, ihr sein Konzept zu

²⁸¹ Vgl. Interview Stefan Frey.

²⁸² Vgl. ebd.

²⁸³ Das Herzstück von Heiner Müller kann im Anhang nachgelesen werden.

erklären, und schlussendlich wurde es ihm gestattet, in Lehárs Operette die dreizehn Sätze von Heiner Müller einzuarbeiten.²⁸⁴

Anhand der erwähnten Ausschnitte aus Peter Konwitschnys und Hans Neuenfels' Inszenierungen ist gut zu erkennen, wie unterschiedlich sich Skandale entwickeln können und wie sie sich auswirken. Die maßgebenden Faktoren für einen Skandal sind das jeweilige Publikum einer Aufführung sowie die Medien, die Publikumsreaktionen aufnehmen und potenzieren.

²⁸⁴ Vgl. Interview Bettina Bartz.

4. Operetteninszenierungen und ihre Tabubrüche: Fallbeispiele

Peter Konwitschny und Hans Neuenfels, wenngleich auch sehr verschiedene Regisseure, haben sich mit neuen Lesarten der von ihnen inszenierten Werke einen Namen gemacht. Ihre Standpunkte bezüglich „Regietheater“ sind sehr unterschiedlich, dennoch wird bei der Analyse ihrer Arbeiten meist nur an der Oberfläche gekratzt und ihre Interpretationen mit Begriffen wie „werkuntreu“ oder „Regietheater“ versehen. Wie in Kapitel 3 bereits erwähnt, empört es vor allem Peter Konwitschny, dass man seine Arbeit pauschal als „Regietheater“ bezeichnet.

Anhand ausgewählter Szenen von Operetten-Inszenierungen möchte ich nun analysieren, wo mit konventioneller Operettenästhetik gebrochen worden ist:

Peter Konwitschnys *Csárdásfürstin* hat 1999 in Dresden für Furore gesorgt und einen gerichtlichen Prozess mit sich gebracht. In Graz kam diese Inszenierung 2010 ohne Abänderungen und in ungestrichener Form auf die Bühne.

Peter Konwitschnys Inszenierung von Franz Lehárs *Land des Lächelns* feierte 2007 an der Komischen Oper Berlin Premiere.

Hans Neuenfels' Inszenierung der *Fledermaus* sorgte 2001 bei den Salzburger Festspielen für zahlreiche Gegenstimmen und ein starkes negatives Medienecho.

4.1 *Die Csárdásfürstin* in der Inszenierung von Peter Konwitschny (Semperoper Dresden 1999, Oper Graz 2010)

Am 25. Februar 1993 bekam Peter Konwitschny den Konrad-Wolf-Preis der Akademie der Künste verliehen. Die Laudatio²⁸⁵ wurde von Regisseurin Ruth Berghaus gehalten, die Konwitschny einige Jahre als Assistent begleitet hatte und deren Arbeit seine eigene Regiearbeit prägte.

In dieser Laudatio beschrieb sie treffend die grundlegenden Intentionen Konwitschnys und die Motivation seines Schaffens:

„Mit traumwandlerischer Sicherheit findet er in Note und Text der Figur den ihr innewohnenden Trieb, er findet das Fremde zwischen den Figuren, das sie einander nicht erkennen läßt, das Befremdliche

²⁸⁵ Siehe Berghaus, Ruth, „Laudatio für Peter Konwitschny“, *Musiktheater als Chance. Peter Konwitschny inszeniert*, Hg. Anja Oeck, Berlin: Akademie der Künste 2008, S.8f.

zwischen ihnen, das sie blind macht gegen sich selbst und den anderen, blind ihrer Bestimmung gegenüber: nämlich zu den Zwecken der Zeit abgerichtet zu werden. Gegen das, das sie fernsteuert und voneinander entfernt, geht er an.

Und wenn wir als Zuschauer dann sehen, sehen lernen, warum diese Figur einsam ist, Angst vor Berührung hat, dann entsteht eine kleine Hoffnung, daß man das verändern kann oder könnte. Konwitschny hält nämlich die Liebe nicht für einen unbefangenen Ausdruck des Egoismus, er ist außerstande, sich wehleidig auf sein ICH anstatt auf das zu inszenierende Stück hinaus zu reden; eher ist er schon gewillt, uns das größte aller denkbaren Wagnisse auf der Bühne zuzumuten: Musik als Sprache zu begreifen zur Verständigung.“ [...]

„Konwitschny glättet nichts und führt uns nicht auf's Glatteis. Seine Unbestechlichkeit läßt das gar nicht zu. Sie ist im Angesicht unserer Zeit sozusagen sein größtes Laster. Er gibt uns Einblicke in die Schichten unter dem Glatteis, er nutzt vergnüglich mit Sängern und Schauspielern und Licht und Form und Stoff und Vers und Farbe und Noten die Dimensionen des Theaters. [...] Konwitschny überbringt spielend. Ganz und gar körperlich, elementar, unverfälscht und sinnlich. Treu seiner eigenen Erfahrung, treu seinem Gedächtnis, Erinnerungen hält er wach – Berührung wird nicht vergessen und abgetan. Die Nähe zueinander gehört zur Arbeit, Kontinuität kann ein Vergnügen sein, und er hofft, das Unmögliche hier und da möglich zu machen, denn: Wer von uns möchte nicht in Übereinstimmung kommen mit dem anderen nebens ich, der Frau, dem Mann – den wenigen, die uns nahe und den vielen, die uns fremd sind.“²⁸⁶

Für Peter Konwitschny ist die Erarbeitung eines Konzepts ein ganz besonderer Prozess, bei dem folgendes Credo gilt: „Inszeniere nicht das Libretto, sondern das Ganze. Inszeniere auch nicht die Musik, sondern das Ganze.“²⁸⁷ Die Redakteurin und Autorin Anja Oeck durfte Konwitschny bei seiner Arbeit begleiten und von ihm lernen. Sie fasst seine eigene Einstellung zur Regiearbeit folgendermaßen zusammen:

„Für Peter Konwitschny ist eine wesentliche Aufgabe des Regisseurs im Musik- wie im Sprechtheater, eine eigene Haltung zum Stück einzunehmen und eine persönliche Sicht auf unsere heutige Welt zu vermitteln. Seine Interpretationen versteht er als durch Material und Inszenierungsprozess bewusst geformte Angebote an das Publikum. Die damit ausgesandten Impulse sollen die Zuschauer inspirieren, dasselbe zu tun: sich die eigene Haltung zu vergegenwärtigen, das Dargebotene zu hinterfragen und die neu gewonnenen, veränderten Einstellungen im Leben möglicherweise sogar anzuwenden.“²⁸⁸

²⁸⁶ Berghaus, Ruth, „Laudatio für Peter Konwitschny“.

²⁸⁷ Konwitschny, Peter, „Prolog, das Journal der Wiener Staatsoper“, 82/2004, S.3, hier zitiert nach: Oeck, Anja, *Musiktheater als Chance*, S.11.

²⁸⁸ Oeck, Anja, *Musiktheater als Chance*, S.11.

Viele Kritiker sind sich darüber einig, dass Konwitschny aus der weltweiten Theaterszene nicht mehr wegzudenken wäre. Einer, der diese Meinung vertritt, ist der Redakteur Manuel Brug, der Konwitschny als „deutsches Qualitäts-Label“²⁸⁹ bezeichnet. „Er ist [...] ein Schalk, ein Kindskopf, einer der sich bewusst zum Narren macht, mutwillig mit dem Publikum spielt, Grenzen austestet“²⁹⁰, so Brug.²⁹¹ Diese Meinung vertritt auch der Theaterwissenschaftler Stefan Frey, denn für ihn ist Operette „[...] ein Zwischending zwischen senil und kindisch“²⁹², und genau diese Absurdität weiß Konwitschny mit seiner verspielten Art auf die Bühne zu bringen²⁹³.

Auch für die konzeptionelle Mitarbeiterin und Dramaturgin Bettina Bartz ist die Zusammenarbeit mit Konwitschny immer wieder interessant, da sie am Entstehungsprozess einer Konwitschny-Inszenierung von Beginn an dabei sein kann. Es gibt auch Werke, die sie gemeinsam besprechen, zu denen Konwitschny jedoch keinen Zugang finden kann und die er nicht inszenieren möchte. Diese Werke enthalten für ihn keine Elemente, die er verwenden könnte, um dem Publikum etwas mitzuteilen. Ein besonderes Merkmal des Entstehungsprozesses seiner Inszenierungen ist die Zusammenarbeit des gesamten Leading-Teams mit den Sängerinnen und Sängern. Von Beginn an hat jeder das Recht, sich in diesen Prozess einzubringen.²⁹⁴ In Konwitschnys Inszenierungen wird jedes Element, vom Gesang über das Bühnenbild bis hin zu den Kostümen, hinterfragt, denn jedes noch so kleine Detail unterstreicht, was er mit der Inszenierung zu vermitteln versucht. In seinen Musiktheaterinszenierungen möchte er keine Scheinwelten schaffen, die dem Zuschauer eine falsche Idylle präsentieren.²⁹⁵

„Durch seine Erzählweise setzt sich Konwitschny von Inszenierungen ab, bei denen der politisch-soziale Gehalt der Stücke und die Anliegen der Figuren hinter optischer Staffage verschwinden. Bühne und Kostüme dienen ihm dagegen zum Erzählen einer Geschichte von Menschen. Dekoratives benutzt er nur insoweit, als es dem Zusammenhang oder der Verdeutlichung von Beziehungen zwischen den Figuren dient.“²⁹⁶

²⁸⁹ Brug, Manuel, *Opernregisseure heute*, S.85.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Vgl. ebd.

²⁹² Interview Stefan Frey.

²⁹³ Vgl. ebd.

²⁹⁴ Vgl. Interview Bettina Bartz.

²⁹⁵ Vgl. Oeck, Anja, *Musiktheater als Chance*, S.19.

²⁹⁶ Ebd., S.52.

Wie Brecht spricht sich Konwitschny gegen ein Illusionstheater aus. Das Ziel seiner Inszenierungen ist die Sensibilisierung der Zuschauer. Dabei ist es Konwitschny wichtig, den Verfremdungseffekt nicht plakativ zu verwenden, denn das Publikum soll zum Mitdenken angeregt werden. Hierzu bedarf es einer von Konwitschny immer wieder angesprochenen „Übersetzung“ der Werke für ein modernes Publikum und die Gegenwart. „Die Sensibilisierung, die Brecht meinte, kann nur mit immer neuen, zeitgemäßen Mitteln erreicht werden, wobei sich das Neue immer auf das Bestehende beziehen muß. An und für sich Neues ist sinnlos“²⁹⁷, so Konwitschny in einem Interview mit dem Theater- und Musikwissenschaftler Stephan Mösch.

„Kunst kann vor allem ein Politikum sein, da sie uns sensibilisiert und Maßstäbe bietet. Dort kann ich am besten lernen, was in einem anderen Menschen vorgeht, dem ich mit Stiefeln ins Gesicht trete: Denn im Theater habe ich die wunderbare Möglichkeit, die Geschehnisse nicht im Ernstfall erleben zu müssen, sondern im Spiel. [...] Wenn Theater gut gemacht und eine sinnvolle Botschaft vorhanden ist, kann das eine sehr menschen- und wertebildende Kraft in der Gesellschaft sein.“²⁹⁸

Kommunikation und Selbstreflexion bilden zwei wichtige Punkte in Konwitschnys Arbeit, um Zuschauern die Möglichkeit zu bieten, ihrer eigenen Grundhaltung kritisch gegenüber zu stehen und ihren Blick für die Zukunft zu schärfen.²⁹⁹ Konwitschny sucht in jenen Werken, die er inszeniert, nach Parallelen zur Gegenwart. Es interessiert ihn, welchen Bezug die „alten“ Geschichten zu unserer Gegenwart haben und was diese über die heutige Zivilisation vermitteln könnten. Für Konwitschny hat jede Generation die Aufgabe, ein Werk auf eigene Art und Weise neu zu interpretieren und an die aktuellen Gegebenheiten anzupassen, um Relevantes aufzugreifen und auf der Bühne zu thematisieren.³⁰⁰

Da sich diese Arbeit mit dem Genre der Operette beschäftigt, stellt sich nun die Frage, warum sich ein weltweit bekannter Opernregisseur wie Peter Konwitschny dazu entschieden hat, sich der klischeebehafteten „leichten Muse“ zu widmen. Im persönlichen Interview gab Konwitschny folgende Antwort auf diese Frage:

„Ich finde das Genre einfach fantastisch und würde so weit gehen zu sagen, dass hier theatralisch einfach noch mehr möglich ist, als in der Oper. In der Operette spielt die Glaubwürdigkeit eine andere Rolle, in

²⁹⁷ Mösch, Stephan, „Musik be-greifen! Peter Konwitschny über den Umgang mit der Partitur, über Erziehung und Theater in der DDR, über Berlin als Opernstadt und die Ausbildung junger Regisseure“, *Opernwelt* Jahrbuch 1999, S.48.

²⁹⁸ Ebd., S.31.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S.32f.

³⁰⁰ Vgl. ebd., S.16f.

der Oper muss ich der Handlung, der Fabel folgen, die sich kontinuierlich erzählt. In der Operette sind Verrücktheiten, ‚Salti Mortali‘ der Vernunft angesagt – sie sind eine Tugend. Manches ist ja nur im Paradoxon fassbar zu machen – allgemein gesehen. So ist es auch in der Operette, wenn sozusagen die Vernunft Purzelbäume schlägt, dann kann das Theater diesen Irrsinn fassbar machen. Den Irrsinn des Lebens.“³⁰¹

Ein weiterer wichtiger Grund für Konwitschny, Operette zu inszenieren, ist die subversive Musik. Diese sagt ihm besonders in Emmerich Kálmáns *Csárdásfürstin* zu, da sie hier seiner Meinung nach zum Widerspruch auffordert. Denn trotz der allgegenwärtigen Weltuntergangsstimmung und dem immer näher kommenden Krieg, verleitet die Musik, das Leben dennoch zu genießen. Konwitschny beschreibt die Musik als sehr „tänzerisch“³⁰² und „körperlich“³⁰³.

Im Programmheft zu Konwitschnys Inszenierung der *Csárdásfürstin* 1999 in Dresden wird der Text „Tanzen möchte‘ ich...“ des deutschen Schriftstellers Ludwig Speidel zitiert, der die Besonderheiten und Macht der zahlreichen Tänze zusammenfasst und Konwitschnys Ansicht zu diesem Thema unterstreicht:

„Der Tanz ist eine universale Macht, die sich an ihren Verächtern doppelt rächt, er ist eines jener Gesetze, die man, wie der Apostel sagt, in den Gliedern fühlt. Ihn ein flüchtiges Kind des Augenblicks nennen, heißt ihn missdeuten, heißt die gelegentliche Ursache seines Daseins mit seinem Wesen und Ursprung verwechseln. Genau und mit dünnen Worten zu sagen, was er ist, wird nie gelingen; er birgt ein tiefes Geheimnis in sich, das nur der Tanzende fühlt. Man kann wohl sagen, wir tanzen Weltgesetze, wir ahmen mit unseren Beinen den ewigen Rhythmus alles Geschehens nach, wir spielen mit jenen im Kosmos allverbreiteten Gegensätzen, die sich im Menschengeschlechte als Mann und Weib so reizend und verführerisch begegnen. Jede Zeit drückt den idealen Sinn des Tanzes in den Formen aus, die ihrem Geist entsprechen, aber an diesem Sinne selbst wird nichts geändert, ob der Tanz sich im Menuett zierlich bewegt, ob er mit der Doppelbewegung der Erde in rascherem Wirbel sich dreht und ob er, wie im Galopp, mir verhängtem Zügel dahinschießt. In dieser zeitlichen Form der Erscheinung liegt das Verhältnis des Tanzes zur Geschichte, hier ist der Ort, wo der Tanz von der Gefühlsweise einer gewissen Zeit beeinflusst wird und auf diese Gefühlsweise wieder zurückwirkt. So verstehen wir ‚Tanz und Weltgeschichte‘.“³⁰⁴

³⁰¹ Interview Peter Konwitschny.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Speidel, Ludwig, „Tanzen möchte‘ ich...“, Die *Csárdásfürstin*, Programmheft Semperoper Dresden 1999/00, Regie: Peter Konwitschny.

Der Dramaturg und langjährige konzeptionelle Mitarbeiter Konwitschnys, Werner Hintze, vergleicht ihn mit einem Meisterkoch, der nicht nach Rezept kocht, sondern nach Gefühl:

„Konwitschny ist einer, der den Entwurf mit seiner eigenen Existenz ‚abschmeckt‘, der sozusagen durch sich selbst durchgehen lässt, was da gefunden wird, und das solange befragt, bis er merkt, dass die angestrebte Wirkung tatsächlich eintritt.“³⁰⁵

Die Partitur bildet dabei stets den Grundstein für Konwitschnys Inszenierungen und trägt zum Entstehungsprozess der Konzepte bei. „[D]ie Partitur [wird bei Konwitschny] nicht etwa auf ein kodiertes Regiebuch reduziert. Die Musik erzählt die Fabel auf ihre eigene Weise, auf eine andere Art als der Text oder die Szene. Sie muss eben auch selbstständig wahrgenommen werden.“³⁰⁶

Konwitschny will dem „falschen Realismus“³⁰⁷ und der „schillernde[n] Optik“³⁰⁸ auf der Musiktheaterbühne entgegenwirken und Probleme aus dem realen Leben ansprechen. Erfolg heißt für den bereits mehrfach zum „Regisseur des Jahres“ gekürten Regisseur nicht, Preise in Händen zu halten, sondern bei den Menschen etwas zu bewirken. Diese Momente bestärken ihn in seiner Arbeit:

„Was greifbar ist, sind Menschen, die glücklich oder betroffen aus einer Vorstellung auf mich zukommen, weil sie etwas über sich erfahren haben, etwas, was sie selber spüren, aber worüber man schwer sprechen kann. Dann sehe ich die Augen und fühle mich verbunden. Das hat zugenommen, und das tut gut.“³⁰⁹

Seit einigen Jahren arbeitet Konwitschny auch mit Studentinnen und Studenten zusammen und unterrichtet an einigen deutschsprachigen Universitäten. Er schätzt diese Arbeit sehr, da er seine Haltung gegenüber dem Theater und dem Leben ansich vermitteln und diskutieren kann. Er selbst sagt dazu in einem Interview: „Ich denke inzwischen, daß ich dabei mehr lerne als die Studenten.“³¹⁰ Am Wichtigsten ist Konwitschny, seinen Gesprächspartnern, den Studenten und den Zuschauern seiner inszenierten Werke, den hohen Stellenwert der Musik im Musiktheater zu vermitteln. Für ihn hat sie Priorität, denn sie interpretiert, verdeutlicht Handlungsabläufe und das Agieren der Figuren. Musik ist für Konwitschny der Ausgangspunkt seiner Regiearbeit. Jede Nummer wird für sich

³⁰⁵ o.V., „Die Musik zum Erzählen bringen. Arbeiten mit dem Regisseur Peter Konwitschny – zwei Dramaturgen im Dialog“, Opernwelt Jahrbuch 2000, S.19.

³⁰⁶ Ebd., S.24.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S.46.

³⁰⁸ Vgl. ebd.

³⁰⁹ Ebd., S.49.

³¹⁰ Ebd.

analysiert, um die Gesamtstruktur des Werkes zu erfassen und auf die Bühne bringen zu können. Die Interpretationsideen, die das gesamte Regieteam einbringt, stammen zu allererst aus der Musik.³¹¹

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass Peter Konwitschnys Intention seiner Inszenierungen darin liegt, den Zuschauern das Werk näher zu bringen, sie damit zu berühren, zum Mitdenken anzuregen und mit Themen zu konfrontieren, die immer noch aktuell sind. Für ihn stehen nicht reine Unterhaltung oder pure Provokation an erster Stelle, sondern den Zuschauern die Möglichkeit zu bieten, sich mit Tabuthemen auseinanderzusetzen und selbst zu reflektieren, um so etwas für das eigene Leben lernen zu können. Konwitschny erwähnt als Vergleich dazu Brechts Stück *Mutter Courage*, das in der DDR aufgrund des hoffnungslosen Endes immer wieder für Unmut sorgte. Doch Konwitschny ist der Ansicht, dass der ethische Impuls des Theaters im Menschen nur dann länger festhält, wenn ein Stück wie *Mutter Courage* endet. Der Zuschauer soll die Lücken selbst schließen und verarbeiten.³¹²

Konwitschny hatte sich für die Inszenierung³¹³ von Kálmáns Operette entschieden, da er die Musik des Komponisten sehr schätzte und ihm die Vielfältigkeit der Handlung zusagte. Er selbst sagt dazu:

„Und bewirken wollte ich, was ich immer will, dass Zuschauer gereifter aus der Aufführung kommen. [...] Ich möchte dem Zuschauer ein Erlebnis erschaffen, allerdings kein Fun, kein Wellness oder Spaß. Darum geht es mir nicht, ich will, dass wir lachen über unsere Begrenzungen, dass wir uns freuen, wenn eine Beziehung klappt wenn zwei Menschen glücklich sind, aber auch wahrnehmen, wenn es bedroht ist.“³¹⁴

Konwitschny selbst wundert es nicht, dass dem Genre ein schlechter Ruf vorausseilt, denn für ihn ist die „Geschichte der Operette [...] die Geschichte eines fortwährenden Niedergangs“³¹⁵. Die „Duidu-Seligkeit“³¹⁶ der Wiener Operette hat dem Genre jegliche Ernsthaftigkeit entzogen. Doch er möchte mit seinen

³¹¹ Vgl. Oeck, Anja, *Musiktheater als Chance*, S.135ff.

³¹² Private Aufzeichnungen anhand Peter Konwitschnys Ausführungen in der Lehrveranstaltung „Musik inszenieren“ am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Sommersemester 2010, Universität Wien.

³¹³ Die zugrundeliegenden Materialien für die Inszenierungsanalyse sind ein Aufführungsmitschnitt der Oper Graz (2010), die Programmhefte der Volksoper Wien (2010/11), der Semperoper Dresden (1999), der Oper Graz (2010) des Lehár Festivals Bad Ischl (2010), Interviews mit Regisseur Peter Konwitschny, Dramaturgin Bettina Bartz und Theaterwissenschaftler Stefan Frey, sowie Kritiken, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel.

³¹⁴ Interview Konwitschny.

³¹⁵ Konwitschny, Peter, „Operettenwahrheiten? Konzeptionelle Gedanken von Peter Konwitschny zur ‚Csárdásfürstin‘“, Programmheft Oper Graz 2009/10, S.7.

³¹⁶ Ebd.

Inszenierungen gegen das Klischee, „[i]n der Operette ginge es um nichts“³¹⁷, ankämpfen:

„Tausend kleine Engel singen, habt euch lieb!‘ Ist das Kitsch? Sentimental? Ist es nichts, um das es hier geht? Es ist letztlich das Gleiche, um das es im *Tristan*, in *Aida*, im *Wozzeck* geht. Bitte nicht durch das Vokabular bluffen lassen, auch über Wagners Texte ließe sich leicht lustig machen. ‚Habt euch lieb!‘ verweist auf die wichtigste Qualität menschlicher Existenz. Und wenn es einem nicht mehr der liebe Gott sagt, der sich laut Heine 1835 in Geld aufgelöst hat, oder eine Mutter, dann sagen es eben tausend kleine Engel. Sofern man sie noch nicht abgeschafft hat.“³¹⁸

Als Beispiel für die Ernsthaftigkeit dieser Operette erwähnt Konwitschny das Finale des Ersten Akts³¹⁹, in dem sich die Hauptfiguren, der Sohn des Fürsten, Edwin Ronald von und zu Lippert-Weylersheim, und seine Geliebte, die „Bretteldiva“ aus dem Varieté, Sylva Varescu, das Hochzeitsversprechen geben. Konwitschny sieht hier kein Unterhaltungstheater, denn die Szene beschäftigt sich mit der moralischen Frage nach einer Zivilisation ohne Liebe.³²⁰

Konwitschnys *Csárdásfürstin* fand 1999 beim Dresdner Publikum wenig Anklang, die Zuschauer fühlten sich in ihren Erwartungen und Einstellungen enttäuscht. Wie er selbst aber im Nachhinein feststellen konnte, basierte der „Skandal“ nicht ausschließlich auf seiner Inszenierung. Auf die genaueren Umstände, die auf Intendantenebene ihren Anfang fanden, wird im Exkurs genauer eingegangen.

Die grundlegenden Vorwürfe an Konwitschnys Inszenierung lagen darin, dass sich das Publikum der Premiere eine Operettenaufführung im konventionellen Sinne erwartet beziehungsweise gewünscht hatte. Doch er verweigerte sich der „Unverbindlichkeit der Spaßgesellschaft“³²¹ und inszenierte ein Stück, das die Begebenheiten zur Zeit des Ersten Weltkriegs veranschaulichte und somit an Ernsthaftigkeit gewonnen hatte.³²²

Konwitschny hat die Stimmung aus dem Kriegsjahr 1915 übernommen und darauf seine Inszenierung aufgebaut. Der Krieg spielt eine zentrale Rolle in seiner Inszenierung, und schon sehr früh lässt er erkennen, dass der Untergang der k.u.k. Monarchie vorherbestimmt ist. Das Thema Krieg in einer Operette

³¹⁷ Ebd., S.9.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Siehe *Die Csárdásfürstin*, Regie: Peter Konwitschny, Mittschnitt der Oper Graz, Österreich 2010, ab 51:44 Min.

³²⁰ Private Aufzeichnungen „Musik inszenieren“.

³²¹ Lange, Joachim, „Tanz am Abgrund. Peter Konwitschny findet in Emmerich Kálmáns Operette *Die Csárdásfürstin* szenischen Sprengstoff“, *Bühne* Februar 2000, S.54.

³²² Vgl. ebd.

aufzugreifen, war bereits der erste Tabubruch, den Konwitschny mit seiner Inszenierung beging, doch dazu äußerte er sich wie folgt: „Man kann eine Welt, die kaputt geht, nicht draußen lassen.“³²³ Es ist ein Thema, das seiner Meinung nach auch in der Operette aufgearbeitet werden sollte. Die sehr im Vordergrund stehende Idylle des Stücks ist für ihn ein Zeichen der Verdrängung.³²⁴

In einer Stadt wie Dresden den Krieg zu einem Hauptthema zu machen, war für viele Zuschauer zu viel. Der Krieg weckt bei vielen Dresdnern noch heute schlimme Erinnerungen, da am 13. Februar 1945 große Teile der Stadt durch einen Luftangriff zerstört wurden.

Auf der Bühne wird der Krieg durch unterschiedlichste Mittel dargestellt. Neben einer Geräuschkulisse aus Fliegern und Bombenexplosionen, verfällt das Variété im Laufe der Handlung immer mehr, da auch dieser Ort der Operettenidylle vor Zerstörung nicht sicher ist. Weiters hat Konwitschny den Originalschauplatz des 2. und 3. Akts in einen Schützengraben verlegt. Im ursprünglichen Libretto werden ein Wiener Hotel beziehungsweise der Palast des Fürsten als Handlungsorte angegeben. Doch nicht nur der Ort, auch die Personen und Requisiten wurden der Kriegszeit angepasst, um eine möglichst authentische Atmosphäre zu schaffen. Und so findet man in dieser Inszenierung uniformierte Soldaten, Kriegsoffer und Versehrtete, Stahlhelme, Waffen wie Handgranaten oder Panzerfaust, Gasmasken, Feldtelefone.³²⁵ Zu Beginn des 2. Akts tritt der gesamte Chor in Uniform auf die Bühne und beginnt den Schützengraben für die folgenden Szenen auszuheben.³²⁶

Doch die vermeintliche Provokation lag in Dresden in vier speziellen Szenen aus dem 2. Akt, die die Gemüter der Zuschauer derart erhitzen, dass sie für darauffolgende Vorstellungen von der Intendanz gestrichen wurden. Es handelt sich hier um die 4. Szene, in der Edwins Vater erzürnt eine Handgranate in den Schützengraben wirft, wo sie daraufhin explodiert und die Zuschauer abgetrennte Extremitäten umherfliegen sehen können.³²⁷ In der Grazer Fassung wurde auf

³²³ Mahlke, Sybill, „Die Csárdásfürstin‘ an der Semperoper Die kopflose Leiche tanzt den Totentanz“, *Tagesspiegel*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/die-csardasfuerstin-an-der-semperoper-die-kopflose-leiche-tanzt-den-totentanz/113598.html> 30.12.1999, 08.08.2013.

³²⁴ Vgl. ebd.

³²⁵ Vgl. Urleb, Katharina, „Die Csárdásfürstin‘ als Antwort auf die Frage der Regie als eigenständiges Kunstwerk“, Programmheft Oper Graz 2009/10, Regie: Peter Konwitschny, S.30.

³²⁶ Vgl. *Die Csárdásfürstin*, Regie: Peter Konwitschny, Mittschnitt der Oper Graz, Österreich 2010, ab 01:10:00.

³²⁷ Vgl. ebd., 01:24:38.

diese, wie auch auf die folgenden Szenen, nicht verzichtet, schockierte Reaktionen blieben jedoch aus.

Weitere Szenen, die dem Premierenpublikum der Semperoper missfielen, waren die Szenen 12-14 des 2. Akts. Während Edwin, Sylva und das Buffopaar Boni und Stasi in einem Quartett vor dem Schützengraben und von Rauchschwaden umhüllt das Leben und die Liebe mit den Worten „Hurrah, hurrah! Man lebt ja nur einmal und einmal ist keinmal, nur einmal lebt man, ja!“ besingen, tragen Soldaten Bahren mit Verletzten und Leichen an ihnen vorbei.³²⁸ Eine Bahre mit einer kopflosen Leiche wird sodann vor ihnen aufgestellt und diese beginnt im Takt des Gesangs zu tanzen, während Boni den abgetrennten Kopf in Händen hält. Sylva Varescu und die tanzende Leiche finden zusammen und führen den Tanz gemeinsam fort, bis die Musik verstummt und Sylva den Kopflosen erschrocken von sich stößt. Die Leiche rollt schließlich langsam in den Schützengraben und verschwindet.³²⁹

Einen weiteren Hinweis auf die explosive Stimmung gibt Peter Konwitschny in den Szenen, in denen Boni Mozartkugeln verteilt, wovon einige mit einer Substanz gefüllt sind, die eine kleine Explosion erzeugt, wenn man sie zu Boden wirft. Weiters gibt es in dem Stück die Rolle des Dieners, dessen äußeres Erscheinungsbild und Habitus sich immer mehr einer Nazifigur annähert.³³⁰ Der Musikkritiker Georg Friedrich Kühn schreibt zu Konwitschnys Konzept für diese Figur folgendes:

„Aufgewertet wird auch der Diener Miksa. Mit fortschreitender Kriegszerstörung wandelt sich der vom einfachen Kellner zum brummelnd-bramabarsierende, hackenschlagenden kleinen Gefreiten aus Braunau. Sylva serviert er den Mantel schon mal mit Hitler-Gruß. Den hochgestreckten Arm muss die Erschrockene sanft wieder nach unter [sic!] biegen.“³³¹

Das Finale II endet mit der Explosion einer Fliegerbombe und dem herabfallenden Vorhang, den er ebenfalls kriegsbeschädigt zeigt und in Grau- und Rottönen gehalten ist. Während des Intermezzos tritt ein „Versehrtenballett“ auf, das trotz schwerer Verletzungen vor dem Vorhang tanzt und mit schrillen Stimmen die Worte „Hurrah, hurrah! Man lebt ja nur einmal und einmal ist

³²⁸ Vgl. ebd., ab 01:49:17.

³²⁹ Vgl. ebd., 01:50:30.

³³⁰ Vgl. ebd., 01:25:30 – 01:26:08.

³³¹ Kühn, Georg Friedrich, „Mesalliance mit der Stasi. Peter Konwitschnys Interpretation der *Csárdásfürstin* an der Dresdner Semperoper“.

keinmal, nur einmal lebt man, ja!“ wiederholt.³³² Mit einem Marsch und erneuten Explosionsgeräuschen tritt das Ballett ab und der Vorhang fällt.³³³

Die Inszenierung löste in Dresden einen Theaterskandal aus, in Anbetracht der erneuten Aufführung 2010 in Graz stellte sich jedoch die Frage, was genau das Publikum 1999 schockiert hat. Der damalige Intendant der Semperoper ließ nach der Premierenvorstellung die beschriebenen Szenen streichen, ohne dies mit Konwitschny abzusprechen. Dieser Eingriff zog einen Gerichtsprozess nach sich, der sich mit dem Urheberrecht bei Inszenierungen beschäftigte. Auf diesen Prozess wird im folgenden Exkurs genauer eingegangen.

Konwitschny hat mit seiner Inszenierung gezeigt, dass das Genre durchaus als Vermittler ernster Inhalte fungieren kann, doch das Premierenpublikum wollte die typische Operettenidylle auf der Bühne sehen, und somit beging Konwitschny den ersten Tabubruch. In den zuvor beschriebenen Szenen des 2. Akts folgte der nächste Tabubruch, denn Konwitschny wagte es, den Tod, der ein absolutes Tabuthema in der Operette darstellt, durch eine tanzende kopflose Leiche zu symbolisieren. Auch der Granatenwurf des Fürsten bricht ein Tabu, da zwar nicht aktiv über den Tod gesprochen, dieser jedoch folglich durch herumfliegende Extremitäten sehr deutlich dargestellt wird.³³⁴

Doch bei diesem Skandal spielte nicht nur die Inszenierung an sich eine große Rolle, sondern auch das Publikum, das dem Premierenabend beiwohnte. Konwitschny erzählte im Interview, dass von der Semperoper für einen Operettenabend geworben wurde, der mit einem Galadinner ins neue Jahrtausend begleiten sollte. Dieses „Silvester-Genusspaket“³³⁵ lockte somit zahlreiche Touristen nach Dresden, die den Jahrtausendwechsel hier verbringen wollten. Vorenthalten wurde ihnen jedoch, dass Konwitschny der Regisseur dieser Inszenierung war und es nicht um „Ulk und Melange“³³⁶ ging. Dies bildete gepaart mit dem Konservatismus des Dresdner Publikums den Grundstein für diesen Skandal.³³⁷

Auf die Frage, warum die gleiche Inszenierung 2010 in Graz keinen weiteren Skandal mehr hervorrief, antwortete Konwitschny im Interview, dass er der

³³² Vgl. *Die Csárdásfürstin*, Regie: Peter Konwitschny, Mittschnitt der Oper Graz, Österreich 2010, ab 02:17:00.

³³³ Vgl. ebd., 02:19:26.

³³⁴ Vgl. Interview Frey.

³³⁵ Ebd.

³³⁶ Interview Konwitschny.

³³⁷ Vgl. ebd.

Ansicht sei, dass dieser unter den damaligen Umständen ein „inszenierter Skandal“³³⁸ gewesen war. Die Intendantin der Oper Graz, Elisabeth Sobotka, war interessiert daran, „was Operette sein kann“, und holte Konwitschny an das Haus, da sie von seiner Arbeit überzeugt war. Auch Konwitschny bezeichnet die Inszenierung als einen „Tabubruch mit der Operette selbst“, da er sich eben gegen eine konventionelle Inszenierung entschieden hatte. Das Grazer Publikum wiederum war gespannt auf die Skandalinszenierung, reagierte jedoch schnell ernüchtert, so erzählte Konwitschny im Interview: „Was ist denn da auf der Bühne zu sehen? Ein kopfloser Soldat, der mit der Primadonna tanzt und in einem Kontext wo Schützengraben und Krieg vorkommen – das ist eben kein Skandal! Es war in Dresden einfach ein inszenierter Skandal. Das Grazer Publikum war dann sogar ein bisschen enttäuscht.“³³⁹ Kulturredakteur der *Kleinen Zeitung*, Ernst Naredi-Rainer, beschrieb in seiner Kritik die Stimmung des Grazer Publikums:

„Zum Entr’acte schaufelt die nunmehr uniformierte Gesellschaft einen Schützengraben, vor dem die Protagonisten munter hopsen. Wenn eine kopflose Leiche mittanz und Sanitäter den Kopf vorbeitragen, setzt Gekicher ein.

In Dresden hatte diese Szene vor zehn Jahren fast zum Abbruch der Premiere geführt, in Graz erregt sie jetzt die Gemüter kaum. Zwar gab es beim Erscheinen des Regisseurs Buh- und Bravo-Rufe, doch diese verebten ebenso rasch wie der Applaus.“³⁴⁰

Die Dresdner wie auch die Grazer Inszenierung wurden dahingehend kritisiert, dass die Operette der Ernsthaftigkeit, die Konwitschny ihr auferlegt, nicht Stand halten könne. So schrieb Sybill Mahlke im *Tagesspiegel*:

„Die ästhetische Kategorie der ‚Csárdásfürstin‘ wird überstrapaziert, wenn sie die Schmerzen des Jahrhunderts tragen soll. Die Schmerzen werden so klein wie die Kunstwahrheit des Werkes.“³⁴¹

In einem Video der *Kleinen Zeitung* wurden nach der Premiere in Graz einige Publikumsstimmen zusammengefasst, welche durchwegs positiv ausfielen.³⁴² Auch Ernst Naredi-Rainer spricht über Konwitschnys Inszenierung und meint,

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Naredi-Rainer, Ernst, „Die Csárdásfürstin: Der Totentanz einer Epoche“.

³⁴¹ Mahlke, Sybill, „Die Csárdásfürstin‘ an der Semperoper – Die kopflose Leiche tanzt den Totentanz“.

³⁴² Vgl. Leodolter, Markus, „Die Csárdásfürstin in der Grazer Oper“, http://www.kleinezeitung.at/allgemein/video/multimedia.do?action=showEntry_VideoDetail&project=462&id=75342, Videobeitrag zur Premiere in Graz 2010, *Kleine Zeitung* 24.Jänner 2010, 15.09.2012.

dass von einem Skandal keine Rede mehr sein, Kálmáns Operette jedoch den Ernst des Ersten Weltkriegs nicht tragen könne:

„Von einem Skandal kann hier überhaupt nicht die Rede sein. Buhs und Bravos haben sich ungefähr die Waage gehalten. Und sie galten einer Inszenierung die relativ zäh beginnt und sicherlich an Explosivkraft verloren hat zur Premiere in Dresden, die schon zum Makabren neigt, letztlich die Musik überfrachtet, denn die Musik von Kálmán trägt nicht wirklich die Schrecken des Weltkriegs, die Peter Konwitschny auf die Bühne bringt.“³⁴³

Auch der Theaterwissenschaftler Stefan Frey sieht in Kálmáns Operette weitaus mehr Potenzial, als auf den ersten Blick erkennbar. Frey äußert sich dazu wie folgt:

„Und die *Csárdásfürstin* bietet sich ja dafür an, denn hier liegt es bereits in der Musik. Die Verzweiflung ist spürbar und man merkt, dass es um Leben und Tod geht. Die Einberufung konnte damals jedem männlichen Bürger passieren und dieser existenzielle Eingriff beschäftigte natürlich die Bevölkerung. Gerade der Tanz mit dem kopflosen Soldaten verkörpert dieses Gefühl und hat sich absolut aus der Musik entwickelt. Die Inszenierung ist schlüssig und diese Operette hält das auch aus.“³⁴⁴

Doch auch 1999 fanden sich bereits Befürworter für Konwitschnys Inszenierung, so schrieb ihm Dagmar Kaiser, eine Besucherin aus Berlin, in einem Brief:

„Die *Csárdásfürstin* war ein Volltreffer. [...] Daß Ihnen das gerade mit dieser Puderzuckeroperette gelungen ist, finde ich genial! Ich danke Ihnen und wünsche Ihnen noch viel Kraft und Mut und Wut, sich auch weiterhin nicht korrumpieren und funktionalisieren zu lassen, sondern Ihre Begabung, Ihren Durchblick, Ihre Macht und Ihren Einfluß zu nutzen, die Kunst wieder zum Mittel der Wahrhaftigkeit und Erkenntnis werden zu lassen. Ich danke Ihnen!“³⁴⁵

Viele unterschiedliche Faktoren tragen zur Entstehung eines Theaterskandals bei. Im Hinblick auf die klassische Operettenästhetik hat Konwitschny hier zwar mit der eingespielten Tradition des Genres gebrochen, jedoch ist anhand der Publikums- und Pressestimmen zu erkennen, dass diese Inszenierung im Jahr 2010 weder für einen Skandal, noch für besondere Aufregung sorgen konnte. 1999 spielten viele Faktoren mit, die schlussendlich zur Streichung der Szenen und dem Prozess führten.

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Interview Stefan Frey.

³⁴⁵ Kaiser, Dagmar, „Brief an Peter Konwitschny“, 01.10.2000, Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Peter-Konwitschny-archiv, Nr.216, hier zitiert in: Oeck, Anja, *Musiktheater als Chance*, S.15.

4.1.1 Der Prozess in Dresden – Exkurs: Regie und Urheberrecht

„Die Zeiten sind vorbei, in denen Operetten noch Tabus brachen. Die gesellschaftlichen Verstöße damals ecken heute nicht mehr an, meist werden Operetten eher als zuverlässige Kassenschlager eingesetzt. [...] Früher waren solche Operetten noch die lustigen Freiheitskämpfer der Opernszene, die der Gesellschaft einen spöttischen Schlag ins Gesicht versetzten. Heute werden sie eher belächelt. Das ergibt ein Inszenierungsdilemma: führt man das Stück werktreu auf, ist es altbacken, wird das Werk verändert, ist es zerstört – schließlich hat Kálmán die Csárdásfürstin perfekt durchdacht.“³⁴⁶

Mit 22. November 1998 übertrug die Semperoper Dresden Konwitschny die Neuinszenierung von Kálmáns *Csárdásfürstin*. Nachdem er den Gastvertrag angenommen hatte, präsentierte er dem Intendanten während der laufenden Saison 1998/99 immer wieder sein Regiekonzept. So war Intendant Christian Albrecht von Beginn an über Konwitschnys Absichten, das Geschehen in den historischen Kontext des Ersten Weltkrieges zu verlegen, informiert worden.³⁴⁷

Wie Peter Mosimann zu diesem Fall bereits schrieb, hatte Christian Albrecht bis zur Generalprobe nichts an Konwitschnys Konzept kritisiert, und so kam es am 29. Dezember 1999 zur Premiere, die jedoch aufgrund der Publikumsreaktionen zweimal unterbrochen werden musste. Nach dieser Premiere reagierte Albrecht plötzlich und bat Konwitschny die Szenen, welche beim Publikum auf Ablehnung trafen, aus seiner Inszenierung zu streichen. Doch Konwitschny war gegen die Abänderung seines Konzepts und verweigerte die Streichung vorerst mündlich. Der Intendant strich daraufhin unter Eigenregie drei Szenen, ohne dies mit dem Regisseur abzusprechen, und die *Csárdásfürstin* wurde am 31. Dezember 1999 in abgeänderter Form auf die Bühne gebracht.³⁴⁸

„Folgende Szenen wurden gestrichen:

Im 2. Akt, 4. Szene, wirft der Vater Edwins aus Wut eine Stabhandgranate, welche im Schützengraben explodiert, aus welchem das Publikum dann Körperteile fliegen sieht.

In der 12. und 13. Szene des 2. Aktes tanzt Silva mit einer kopflosen Leiche.

³⁴⁶ Grade, Ananda, „Kalkulierter Tabubruch. Die Csárdas-Fürstin von Kálmán im Palladium“, *Die Kölner Theaterzeitung*, <http://www.theaterzeitung-koeln.de/archiv/akt20-februar-2011/kritisiert-im-februar-2011/die-csardas-fuerstin> Februar 2011, 30.06.2013.

³⁴⁷ Vgl. Mosimann, Peter, „Kultureller Fundus, geschütztes Werk und Interpretation im Theaterrecht. Geschützte Werke im kulturellen Diskurs“, *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, Hg. Gerhard Brunner/ Sarah Zalfen, Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S.205.

³⁴⁸ Vgl. ebd.

In der 14.Szene erscheinen während eines Gesangsduetts Träger einer Bahre, auf welcher sich der abgetrennte Kopf und ein Kreuz befinden. Der Kopf gehört zum Rumpf, mit welchem Silva [sic!] getanzt hatte.³⁴⁹

Konwitschny befand sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in Dresden. Hamburger Freunde wiesen ihn darauf hin, dass er dies nicht dulden dürfe und sich rechtlich gegen diesen Schritt wehren müsse. Auch der bekannte Jurist Kurt Groenewold unterstützte Konwitschny bei der Entscheidung, mit dem Fall vor Gericht zu gehen, und erklärte ihm, dass nach einer Premiere ohne Zustimmung des Regisseurs nichts mehr an der Inszenierung verändert hätte werden dürfen. Die einzig rechtlich akzeptable Möglichkeit für Albrecht wäre eine Absetzung des Stücks gewesen. So folgte für Konwitschny ein Schritt, der für ihn, wie er auch im Interview immer wieder erwähnte, kein leichter gewesen war: Er musste mit seiner Inszenierung vor Gericht treten.³⁵⁰

Konwitschny musste im Laufe seiner Karriere bereits einige Male um die Anerkennung seiner Regiekonzepte kämpfen, juristische Konsequenzen folgten bis zur *Csárdásfürstin* jedoch nie.

Er selbst erzählt in einem Gespräch mit Frank Kämpfer, dass er etwas Vergleichbares, allerdings mit staatsideologischem Hintergrund, bisher nur an DDR-Theatern erlebt hatte. Seine Politisierung von Lortzings Stück *Waffenschmied* im Jahr 1986 erboste den Intendanten der Leipziger Oper Karl Kayser. Konwitschny verlegte die kleine Waffenschmiede in eine große Fabrik, da er der Ansicht war, Lortzing habe die Oper im Vorfeld auf die Revolution 1848 komponiert. In der Mitte der Fabrikshalle hing eine überdimensionale Fahne in den Farben Schwarz, Weiß und Rot, welche Kayser in Rage versetzte. Er unterstellte Konwitschny damit die Glorifizierung des Imperialismus und ließ die Fahne in viele kleine Bänder zerschneiden, womit sie all ihre Bedrohlichkeit verlor, die der Regisseur damit jedoch ursprünglich erwirken wollte. Konwitschny wurde in diesem Fall direkt politisch zensiert, was seiner Meinung nach auf einem Missverständnis beruhte, da er mit dieser Geste Kritik und keineswegs Glorifizierung im Sinn hatte.³⁵¹

³⁴⁹ Mosimann, Peter, „Kultureller Fundus, geschütztes Werk und Interpretation im Theaterrecht“, S.205-206.

³⁵⁰ Vgl. Interview Peter Konwitschny.

³⁵¹ Vgl. Kämpfer, Frank, *Peter Konwitschny. Regisseur*, Hamburg :Europ. Verl.-Anst. 2001, S.39.

Einen weiteren derartigen Konflikt musste Konwitschny 1985 an der Komischen Oper Berlin erleben, wo er *Die verkaufte Braut* probte. Er wollte die Szene, in der der Preis für die Braut verhandelt wird, im Pissoir einer böhmischen Dorfkneipe spielen lassen. Als er diese Idee präsentierte, wurde ihm vorgeworfen, dies wäre der Bühne Walter Felsensteins nicht würdig und so wurde die Arbeit ohne weitere Diskussion abgebrochen und von Harry Kupfer übernommen.³⁵²

Konwitschny wurde von seitens der Semperoper vorgeworfen, dass seine Inszenierung für Menschen unzumutbar sei, und deshalb die Szenen gestrichen werden mussten. Das Gericht in Dresden und Leipzig vertraten diese Meinung allerdings nicht und entschieden zugunsten Konwitschnys. Für eine übermäßige Provokation und somit eine Streichung der drei Szenen fand man hier keinen Anlass. Die Gerichte befanden die Szenen als grotesk, waren aber der Meinung, dass Derartiges auch in jedem Film zu sehen wäre und somit nicht in die Arbeit des Regisseurs eingegriffen werden dürfe. Konwitschnys Anwalt wollte erneut Berufung einlegen, um vor das Oberlandesgericht zu kommen, doch Konwitschny hatte erreicht, was er wollte und so kam es zu einem Vergleich, der besagte, dass die Inszenierung an der Semperoper abwechselnd mit und ohne die gestrichenen Szenen gespielt werden musste.³⁵³ Bereits nach 16 Aufführungen wurde die *Csárdásfürstin* endgültig abgesetzt.

Seit der Jahrtausendwende betrachten viele Gerichte in Europa das Urheberrecht aus einer neuen Sichtweise, für die drei Interessensebenen relevant sind: Werkschaffende, Werkvermittler, Werknutzer.³⁵⁴

Das Urheberrecht schützt nun eine geistige Schöpfung individuellen Charakters, aus den Bereichen Kunst und Literatur. Für die „Werktreue“ bedeutet dies, dass sie dann gegeben ist, wenn Werk und Inszenierung, unter Wahrung des Textes, gemeinsam einen Sinn ergeben.³⁵⁵ Denn „[e]s ist gerade der Sinn der Kunst, und damit der Kunstfreiheit, für mehrere Interpretationen Raum zu lassen.“³⁵⁶

Mit der Jahrtausendwende hat sich im Bereich des Urheberrechts mit spektakulären Fällen, wie auch jenem von Peter Konwitschny, einiges verändert. Die etwas veraltete Betrachtung, die meist zugunsten des Urhebers entschied, wurde in Deutschland überarbeitet und mit den Urteilen *Germania 3* und

³⁵² Vgl.ebd.

³⁵³ Vgl. Interview Konwitschny.

³⁵⁴ Vgl. Mosimann, Peter, „Kultureller Fundus, geschütztes Werk und Interpretation im Theaterrecht“, S.209.

³⁵⁵ Vgl. ebd.

³⁵⁶ Ebd.

Antenne 2 einem kulturellen Diskurs angepasst, der dem Kulturschaffenden mehr Interpretationsfreiraum lassen soll.³⁵⁷ Mit dem Urteil *Germania 3* des deutschen Bundesverfassungsgerichts vom 29. Juni 2000 wurden zwei Punkte des Urheberrechts besonders hervorgehoben. Einerseits die Bedeutung und Tragweite der Kunstfreiheit und andererseits die Festlegung, dass ein Werk nach seiner Veröffentlichung nicht mehr nur seinem Schöpfer zur Verfügung steht.³⁵⁸

Zwei Personen prägen eine Musiktheaterinszenierung besonders, der Dirigent und der Regisseur. Doch nur im Falle des Regisseurs bestehen Diskurse zum Thema Interpretenschutz und Urheberrecht.³⁵⁹

Peter Mosimann beschreibt die Problematik in seinen Ausführungen zum Leistungsschutzrecht wie folgt:

„Bezeichnenderweise befaßt sich die Auseinandersetzung über Antinomie zwischen Anspruch des Urhebers (Komponist und Librettist) auf werkgetreue Darbietung und dem Anspruch des Interpreten auf Entfaltung im Rahmen der Kunstfreiheit im Musiktheater ausschließlich mit dem Regisseur und nicht mit dem Dirigenten; auch in freizügigsten Interpretationen von Musikwerken ist in der Regel jede Note des Komponisten gespielt, im Gegensatz zu den Regieanweisungen und zum Libretto.“³⁶⁰

In seinen Ausführungen zum Theaterrecht erläutert Mosimann das Urteil des Oberlandesgerichts Frankfurt vom 23. Dezember 2003³⁶¹, das die aktuellste Auslegung des Urheberrechts, auch in Bezug auf die Aufgabe des Regisseurs, auf den Punkt bringt:

„Die Sichtung und Deutung des Werks in seiner Zeit ist die Aufgabe des Regisseurs und in musikdramatischen Werken gleichsam des Dirigenten. [...] Ohne die Freiheit zu einem von Generation zu Generation veränderten Umgang mit dem Überlieferten ist Theater nicht denkbar. [...] Auch Regieanweisungen sind auf ihre Äquivalenz mit dem Werk im Lichte des Inszenierungssicht und Deutung zu prüfen. Die An- und Vorgaben der Schöpferzeit müssen durchaus

³⁵⁷ Ebd., S.193.

³⁵⁸ Vgl. Ebd., S191-192.

³⁵⁹ Vgl. Mosimann, Peter, „Ausgewählte Fragen des Leistungsschutzrechts im Musiktheater“, Hg. Christiane Zentgraf, *Musiktheater-Management III. Musiktheater und Recht*, Thurnau: Europäische Musiktheater-Akademie e.V. 1995, S.157.

Peter Mosimann verweist in seinen Ausführungen weiterführend auf die Dissertation von Andrea Francesco Giovanni Raschér, „Für ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs“, Baden-Baden: 1989.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Vgl. Mosimann, Peter, „Kultureller Fundus, geschütztes Werk und Interpretation im Theaterrecht“, S.208.

Anmerkung in der Fußnote: Der Prozess behandelte den Einschub erfundener Personen in Ödön von Horváths *Zur schönen Aussicht* vor der abgedunkelten Bühne zwischen erstem und zweitem Akt.

nicht mehr den theatralischen Zeiten der Inszenierung entsprechen. Schließlich kann zur Deutung des dramatischen Textes durchaus angemessen sein, diesen mit einem anderen Text auszuleuchten, solange der Gesamteindruck des Autorenwerks nicht beeinträchtigt und der Einschub deutlich erkennbar ist.“³⁶²

Die „Werktreue“ wird trotz der zahlreichen Urteile zugunsten der Interpreten, auch in Zukunft noch ein Streitthema bleiben, aber an diesem Beispiel lässt sich erkennen, dass Konwitschnys Regiearbeit durchaus akzeptiert wird. Er selbst beschreibt seine Arbeit als eine Übersetzung eines alten Werks in einen neuen Kontext, um es für das Publikum verständlich zu machen. Nicht dem Buchstaben müsse man treu bleiben, sondern dem Sinn, der Intention des Autors. Als Beispiel dazu erwähnt er die Inszenierung der *Csárdásfürstin*, die, hätte er den historischen Kontext des Ersten Weltkrieges weggelassen, ein falsches Bild hinterlassen hätte. Der eigentliche Sinn des Werks, der Ernst und die Melancholie dieser Zeit, wären somit untergegangen.³⁶³

Peter Konwitschny wusste bereits, als er das Angebot der Semperoper annahm, dass ein Vertreter einer reaktionären Dresdner Kulturpolitik eine Intrige gegen Christoph Albrecht plante. Konwitschnys Inszenierung wurde Mittel zum Zweck.³⁶⁴ Der Sänger Theo Adam zum Beispiel hatte seine Abneigung auch schriftlich in den Medien abgegeben. Konwitschny erzählt dem Journalisten Kai Luehrs-Kaiser in einem Interview³⁶⁵ für *Die Welt*, Adam hätte ihm vorgeworfen, wie man denn in Dresden, wo es den 13. Februar 1945³⁶⁶ gab, so eine Inszenierung auf die Bühne bringen könne.

Die rechtliche Lage in Österreich unterscheidet sich hinsichtlich der Anerkennung einer Inszenierung als eigenständiges Werk von der deutschen in ihrer Definition. Der Regisseur gilt hier, laut fundierter Lehrmeinungen und Entscheidungen der obersten Gerichte, nicht zwingend als Urheber, beziehungsweise die Regiearbeit nicht automatisch als eigenständiges Werk, das urheberrechtlichen Schutz bekommen kann. Hier ist ein Regisseur somit nicht sicher, was Eingriffe in seine

³⁶² Ebd.

³⁶³ Vgl. Interview Konwitschny.

³⁶⁴ Vgl. ebd.

³⁶⁵ Vgl. Kaiser-Luehrs, Kai, „Oper ist kein echtes Vergnügen“, *Welt Online*, http://www.welt.de/kultur/article1016389/Oper_ist_kein_echtes_Vergnuegen.html 11.07.07, 30.06.2013.

³⁶⁶ Große Teile Dresdens wurden in der Nacht von 13. auf 14. Februar 1945 durch einen Luftbombenangriff vollkommen zerstört. Seit 1946 finden hier jährlich politische Gedenkveranstaltungen statt, die, ihr Thema immer wieder ändernd, hauptsächlich den Opfern des Zweiten Weltkrieges gewidmet werden. Jedoch werden diese Veranstaltungen seit 1998 auch von rechtsextremen Gruppierungen Dresdens zu Propagandazwecken genutzt und finden von Jahr zu Jahr mehr Anklang.

Inszenierung betrifft. Sollte der Regisseur aber als Urheber anerkannt werden, hat er keine Abänderungen seiner Arbeit zu befürchten.³⁶⁷

Es ist ein schwieriges Unterfangen, eine Regiearbeit anhand des österreichischen Urheberrechtsgesetzes schützen zu lassen, da dieses äußerst genaue Vorstellungen eines zu schützenden Werkes impliziert. Es muss sich laut § 1 Urheberrechtsgesetz um eine eigentümliche geistige Schöpfung auf den Gebieten der Literatur, der Tonkunst, der bildenden Künste oder der Filmkunst handeln.³⁶⁸ Hier ist sofort zu erkennen, dass das Urheberrechtsgesetz die darstellenden Künste beziehungsweise die Regiearbeit an sich nicht definiert. Das Bühnenwerk selbst, *Die Csárdásfürstin* von Emmerich Kálmán kann nach § 2 Urheberrechtsgesetz der Kategorie der Sprachwerke der Literatur zugeordnet werden, Konwitschnys Inszenierung jedoch ist weder der Literatur, der Tonkunst, der bildenden Kunst noch der Filmkunst zuzuordnen und aus dieser Sicht nach dem Urheberrechtsgesetz nicht zu den Werken zu zählen, die urheberrechtlichen Schutz erhalten. Das Urheberrechtsgesetz stammt noch aus dem Jahr 1936, in dem die Aufgabe eines Regisseurs ausschließlich darin bestand, ein fertiges Werk, ohne Interpretation, zur Aufführung zu bringen. Diese Ansicht ist im 21. Jahrhundert allerdings mehr als überholt, der Gesetzgeber hat jedoch auf die Novellierung bis heute verzichtet.³⁶⁹

Grundsätzlich, von der fehlenden Definition der Regiearbeit im Urheberrechtsgesetz abgesehen, erfüllt Konwitschny mit seiner Inszenierung der *Csárdásfürstin* einige Punkte, die ihm urheberrechtlichen Schutz gewährleisten würden. Die sogenannte „eigentümliche geistige Schöpfung“ muss aus der Persönlichkeit des Schöpfers entstehen und sich von bisherigen Werken deutlich abheben. Nach dem Gesetz wird nur die künstlerische Kreativität beurteilt, das Urteil des Betrachters wird hier außen vor gelassen. Mit der Verlegung der Handlung in den historischen Kontext des Ersten Weltkriegs verfolgte Konwitschny eine Idee, die sich von bisherigen Operetteninszenierungen deutlich unterschied, somit hat er die „eigentümliche geistige Schöpfung“ vollzogen. Weiters ist es für die Gewährleistung des urheberrechtlichen Schutzes wichtig, das Werk, in diesem Fall die Inszenierung, wahrnehmbar zu machen, eine schriftliche Aufzeichnung ist dafür nicht notwendig. Die Inszenierung der

³⁶⁷ Vgl. Urleb, Katharina, „*Die Csárdásfürstin* als Antwort auf die Frage der Regie als eigenständiges Kunstwerk“, Programmheft Oper Graz 2009/10, Regie: Peter Konwitschny, S.28.

³⁶⁸ Vgl. ebd., S.31.

³⁶⁹ Vgl. ebd., S.32-33.

Csárdásfürstin hat auch diesen Punkt im Rahmen der Premiere in Dresden erfüllt.³⁷⁰

Die wesentlichen Voraussetzungen für eine Urheberschaft fehlen im Fall von Konwitschny jedoch, da die Neuschöpfung des Regisseurs nach österreichischem Gesetz eindeutig nicht anerkannt werden kann. Für Konwitschny müsste im Fall *Csárdásfürstin* der Antrag auf Urheberschaft nach § 1 Urheberrechtsgesetz abgelehnt werden.³⁷¹

Jedoch gibt es im Urheberrechtsgesetz noch weitere Paragraphen, die die Auslegung der Urheberschaft im Fall *Csárdásfürstin* von einer anderen Seite beleuchten können. Somit müsste sich Konwitschny auch in Österreich nicht mit Änderungen seiner Inszenierung abfinden.

Der urheberrechtliche Schutz kann in Österreich nach § 5 Urheberrechtsgesetz für den „Bearbeiter eines Werkes“ gelten, der sich um ein fremdes Werk schöpferisch annimmt. Das fremde Werk muss wie bereits erwähnt, aus den Bereichen Literatur, Tonkunst, bildende Kunst oder Filmkunst stammen. Beispiele dafür sind immer wieder Werke der Literatur, die durch einen Regisseur in eine darstellende Bühnenform gebracht werden.³⁷² Auch in Peter Konwitschnys Fall wurde der Charakter des Stücks durch die Interpretation soweit umgeformt, sodass das Ergebnis „[...] eine eigentümliche geistige Bearbeitung im Sinn des österreichischen Urheberrechts darstellt.“³⁷³

Zusammenfassend ist also festzustellen, dass Konwitschnys Inszenierung der *Csárdásfürstin* in Österreich die Voraussetzungen einer „Bearbeiterurheberschaft“ erfüllt und der Regisseur in Bezug auf Änderungen seiner Arbeit abgesichert ist, da diese ohne seine Zustimmung auch hier nicht erfolgen dürften. Wichtig ist jedoch, dass eine Urheberschaft in jedem Einzelfall erneut auf die Erfüllung der Voraussetzungen geprüft werden muss, ein generelles Gesetz existiert nicht.³⁷⁴

³⁷⁰ Vgl. ebd., S.32.

³⁷¹ Vgl. ebd., S.34.

³⁷² Vgl. ebd.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S.35.

4.2 *Das Land des Lächelns* in der Inszenierung von Peter Konwitschny (Komische Oper Berlin 2007)

Nach der *Csárdásfürstin* in Dresden dauerte es rund sieben Jahre, bis Konwitschny wieder eine Operette inszenierte. Es war Franz Lehárs *Land des Lächelns*³⁷⁵, das 2007 unter seiner Regie den Weg auf die Bühne der Komischen Oper Berlin fand.³⁷⁶ Er hat sich ganz bewusst erneut für dieses Genre entschieden, denn „Operetten sind Dokumente der Zeit, aus denen wir sehr viel erfahren über die Entstehungszeit“³⁷⁷, so Konwitschny, und auch das möchte er mit seinen Inszenierungen vermitteln. Diese tragische Operette verbirgt eine Tiefendimension, die Konwitschny aufgespürt hat und folglich auf die Bühne bringen wollte. *Das Land des Lächelns* bietet weitaus mehr als bloße Repräsentation der immer lächelnden Welt mit exotischen Klängen. Konwitschny gibt zu beachten, dass „[...] diese Operette [zeigt], [wie] der Versuch eines liebenden Paares, die kulturellen Schranken zwischen einem Chinesen und einer Wienerin zu überwinden, scheitert und tragisch endet“³⁷⁸. Dieses Thema stellt den Fokus seiner Inszenierung dar. Zum Entstehungsprozess der Neuinszenierung merkte der musikalische Leiter, Kirill Petrenko, an:

„[...] dass sich die Vorbereitungen nicht unterscheiden, die Arbeit an einer Operette ist vielleicht sogar noch intensiver und noch genauer und noch tiefer. Es stimmt, was man immer sagt, dass das so genannte leichte Genre für die Ausführenden viel schwerer ist. Die Musik nicht nur oberflächlich schön darzustellen, sondern ihr eine Wahrhaftigkeit zu geben – denn Schönheit und Wahrhaftigkeit ist ja nicht immer dasselbe –, ist eine wirkliche Herausforderung. Aber da Lehárs Komposition einem so großen Raum gibt zur Differenzierung und Kontrastierung, macht diese Arbeit auch unheimlichen Spaß.“³⁷⁹

Bettina Bartz stand Konwitschny als Dramaturgin bei der Konzeptfindung für die *Csárdásfürstin* zur Seite. Für sie geht es beim *Land des Lächelns* ebenfalls nicht darum, das Exotische möglichst authentisch auf die Bühne zu bringen, viel interessanter sei es hingegen, hinter diese Sehnsucht nach einem schönen

³⁷⁵ Die zugrundeliegenden Materialien für die Inszenierungsanalyse sind ein Aufführungsmitschnitt (3sat, 2007), die Programmhefte der Komischen Oper Berlin (2007) und des Lehár Festivals Bad Ischl (2009), Interviews mit Regisseur Peter Konwitschny, Dramaturgin Bettina Bartz und Theaterwissenschaftler Stefan Frey, sowie Kritiken, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel.

³⁷⁶ Vgl. o.V., „Konwitschny zeigt nach Dresdner Skandal erstmals wieder Operette“, *Neue Musikzeitung*, <http://www.nmz.de/kiz/nachrichten/konwitschny-zeigt-nach-dresdner-skandal-erstmals-wieder-operette> 29.06.2007, 13.08.2013.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Gerlach, Ingo, „Utopie in Gestalt der Operette...Kirill Petrenko und Peter Konwitschny über *Das Land des Lächelns*“, Programmheft *Das Land des Lächelns*, Komische Oper Berlin 2006/07, Regie: Peter Konwitschny, S.6.

chinesischen Ambiente zu blicken und die Realität zu zeigen, die politischen Verhältnisse mitsamt strenger Konventionen, die dem Exotischen jeglichen Charme entziehen. Darin sieht sie den wahren Realitätsgehalt dieser Operette, mit dem sie das Publikum konfrontieren und die Augen jedes einzelnen öffnen wollen. Alle Klischees, die diese Operette behandelt, wurden von Konwitschny aufgegriffen und verarbeitet, besonders die europäische Arroganz gegenüber „Ausländern“ war für ihn ein wichtiges Thema. Die Beleuchtung der verschiedenen Kulturen und das Aufzeigen der Probleme durch die Vereinigung der jungen Wienerin Lisa und des chinesischen Prinzen Sou-Chong brechen mit einer langen Aufführungstradition. Dennoch ist es Konwitschny bei aller Ernsthaftigkeit auch wichtig, den Unterhaltungswert einer Operette nicht zu vergessen, da dieser ein fixer Bestandteil des Genres ist. Auch ist er der Ansicht, dass Menschen besser erreicht werden können und für grundlegende Botschaften empfänglicher werden, wenn sie sich zuvor amüsiert haben und sich im besten Fall mit einer Person auf der Bühne identifizieren können.³⁸⁰

Konwitschny fand es spannend Klischees aufzugreifen und in ironischer Interpretation auf die Bühne zu bringen. Weiters war es für ihn wichtig, die Unterschiede der beiden Kulturen beziehungsweise die Probleme aufzuzeigen, die in diesem Fall unüberwindbar sind. Konwitschny macht bei der Erarbeitung seiner Konzepte keinen Unterschied zwischen Operette und Oper, beide Genres sind für ihn ernst zu nehmen.³⁸¹ So äußert er sich im Interview wie folgt zu diesem Thema: „Ich meine das ernst, ich setze das nicht tiefer an als *Tristan und Isolde*, es ist eben nur eine andere Erzählweise.“³⁸²

Auch im Fall von Lehárs *Land des Lächelns* hat Konwitschny die Qualität der Musik erkannt und für seine Arbeit genutzt:

„Ich glaube gute Werke sind dann gut, wenn sie unbewusst einen bestimmten Nerv treffen. Ich glaube, dass das *Land des Lächelns* auch deshalb so gut ist, weil es den Rückzug ins ich selbst und das Verschließen auch musikalisch ausspricht. Konwitschny denkt hier weiter, was Lehár begonnen hat.“³⁸³

Lehár schrieb ein Werk, das sich durchgehend mit der Resignation beschäftigt und mit der bisherigen Operettenseligkeit bricht.³⁸⁴ Doch nicht nur die Themen ähneln kaum mehr einer Operette. Lehár schrieb eine sehr komplexe Partitur, die

³⁸⁰ Vgl. Interview Bettina Bartz.

³⁸¹ Vgl. ebd.

³⁸² Interview Peter Konwitschny.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Vgl. Frey, Stefan, „Was sagt ihr zu diesem Erfolg“, S.263.

neben dem klassischen Wiener Walzer und Ländler, Märsche und fernöstliche Melodien beinhaltet. Die Auseinandersetzung mit der fernöstlichen Kultur, speziell der chinesischen und japanischen, war Anfang des 20. Jahrhunderts durch die politischen und auch wirtschaftlichen Beziehungen in Mode gekommen. In der Malerei sowie der Literatur hatte diese Kultur bereits eine längere Tradition, in der Musik hielt sie erst im 20. Jahrhundert Einzug. Wie viele andere Komponisten, reiste Lehár nie nach China und musste sich bei der Komposition zu *Land des Lächelns* auf Überlieferungen verlassen. Er wusste, dass die chinesische Musik auf der pentatonischen Tonleiter beruht und schrieb die fernöstlichen Melodien nach diesem Vorbild. Bei genauerer Betrachtung birgt dies jedoch ein Problem, denn diese wurden nach keinen originalen chinesischen Kompositionen geschrieben und so gleichen Lehárs Melodien, wie Kirill Petrenko im Programmheft der Komischen Oper Berlin anmerkte, oftmals Alban Bergs *Wozzeck* und klingen somit atonal.³⁸⁵ Neben pentatonischen Kompositionen und den erwähnten Tänzen sind auch ungarische Melodien, wie im „Tee á deux“, oder spanische Melodien, an Stellen im chinesischen Hochzeitszug, zu vernehmen und bilden eine sehr komplexe Partitur, die für Petrenko „[...] den Rahmen eines leichten Genres insgesamt sprengt“³⁸⁶.

Konwitschny erkannte in dieser komplexen Komposition eine Brisanz, die von der herannahenden Weltwirtschaftskrise sowie dem Nationalsozialismus herrührte, und ihn sofort ansprach. Stefan Frey merkte dazu an:

„[D]ie Musik weiß von Katastrophen, die weit über den harmlos-exotischen Anlass des Stücks hinausgehen. Unter der glatten Oberfläche des operettenseligen ‚Immer nur lächeln‘ rumort es merklich: die Mittelstimmen führen ein expressives Eigenleben – kleine Strudel, die unvermittelt ausbrechen zu Momenten großer Emotionalität.“³⁸⁷

Hier spielt Konwitschny mit dem Genre und bricht es auf, um mit Hilfe der Musik die Wahrheit den Zuschauern näher zu bringen. Frey erklärt Konwitschnys Vorgehensweise folgendermaßen:

„ Diese Brüche im schönen Operettenschein verleihen dem *Land des Lächelns* eine changierende Doppelbödigkeit, wie sie etwa im chinesischen Hochzeitszug unverstellt zum Ausdruck kommt: ein

³⁸⁵ Vgl. Gerlach, Ingo, „Utopie in Gestalt der Operette...Kirill Petrenko und Peter Konwitschny über *Das Land des Lächelns*“, S.10.

³⁸⁶ Gerlach, Ingo, „Utopie in Gestalt der Operette...Kirill Petrenko und Peter Konwitschny über *Das Land des Lächelns*“, S.10.

³⁸⁷ Frey, Stefan, „‘Das wahre Zeitalter’. Operettenlyrik aus dem *Land des Lächelns*“, „, Programmheft *Das Land des Lächelns*, Komische Oper Berlin 2006/07, Regie: Peter Konwitschny, S.12.

orchestraler Alptraum, der alle Operettenillusionen zur Schostakowitsch-grimasse verzerrt. ‚Doch wenn uns Chinesen das Herz auch bricht, wen geht das was an? Wir zeigen es nicht.‘ – wohl aber die Musik.“³⁸⁸

Obwohl Bettina Bartz von „einer Art gewollten Skandal“³⁸⁹ spricht, ist es zu diesem nie gekommen. Konwitschnys war durch seine besondere Lesart bis zum Jahr 2007 bereits vielen Musiktheaterbesuchern bekannt, und nach dem *Csárdásfürstin*-Skandal in Dresden war mit einer unkonventionellen Inszenierung zu rechnen. Weiters, betrachtet man auch die Aufführungsmodalitäten dieser Inszenierung, ist davon auszugehen, dass Konwitschny in der Komischen Oper Berlin auf ein offeneres und im Vorfeld informiertes Publikum traf als 1999 in Dresden.

Von der *Berliner Zeitung* als „kritisch-dialektisches Regietheater“³⁹⁰ bezeichnet, beginnt Konwitschny den 1. Akt der Operette mit zahlreichen gewollten „Opapa-Operetten-Klischees“³⁹¹. Bühnenbild sowie Kostüme wiegen die Zuschauer in Sicherheit, doch der Schein der Operettenidylle trügt, denn die Regie bedient diese Klischees mit Absicht. Die Offiziere tragen typische blaue k.u.k.-Uniformen, die Damen des Hofes opulente Kleider und neben dem „Franz-Joseph-Backenbart“³⁹² sind auch Miniaturmodelle von Riesenrad und Stephansdom, eine Johann-Strauß-Büste und ein großer Kristallluster auf der Bühne zu sehen. Konwitschny und sein Bühnenbildner Jörg Koßdorff erfüllen mit der Inszenierung des *Land des Lächelns* eine „satte Wiener Operettenherrlichkeit“³⁹³, die allerdings, wie auch das Klischee des ewigen Lächelns der Chinesen, nur eine Fassade darstellt. Das Bühnenbild im 1. Akt stellt ein „drehbares, kreisrundes

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Interview Bettina Bartz.

³⁹⁰ Fuhrmann, Wolfgang, „Peter Konwitschny erklärte Franz Lehárs ‚Land des Lächelns‘ an der Komischen Oper. Das ist kritisch-dialektisches Regietheater!“, *Berliner Zeitung*, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/peter-konwitschny-erklaert-franz-lehars--land-des-laechelns--an-der-komischen-oper-das-ist-kritisch-dialektisches-regietheater-10810590,10487808.html> 03.07.2007, 13.08.2013.

Nebenbei sei angemerkt, dass Konwitschny die Verwendung von Begriffen wie „kritisch-dialektisch“ in Kritiken nicht unterstützt, da es ihm ein Anliegen ist, dass alle Leser verstehen können, worum es ihm in seiner Arbeit geht und welche Botschaft er mit seinen Inszenierungen übermitteln möchte. Er möchte, dass seine Inszenierungen die Wirklichkeit darstellen und als humorvolles, aber auch kritisches Theater bezeichnet werden. (Genauere Ausführungen zum Thema sind im Interview im Anhang dieser Arbeit zu finden.)

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Ebd.

³⁹³ Brug, Manuel, „Buddha kaputt, Operettenzopf ab“, *Die Welt*, http://www.welt.de/welt_print/article992723/Buddha-kaputt-Operettenzopf-ab.html 03.07.2007, 13.08.2013.

Gefängnis³⁹⁴ dar, das die Wiener Gesellschaft mit all ihren eigenen Klischees zusammenhält. Konwitschny bildet hier die Basis für die Aufarbeitung der in dem Stück vorkommenden Themenkomplexe. Er möchte zeigen, dass die auftauchenden Probleme und Mechanismen keineswegs nur ein chinesisches, sondern ein globales Problem sind. So unterschiedlich die beiden Kulturen dargestellt werden, bereits im 1. Akt ist zu erkennen, dass sie eine gemeinsame Sprache sprechen, die der Verdrängung. Sei es im Duett „Freunderl mach' dir nix draus“³⁹⁵, in dem der unglücklich verliebte Gustl Lisa vorspielt, dass er sich mit ihrer Zurückweisung abgefunden hat oder im Auftrittslied „Immer nur lächeln“³⁹⁶ des Prinzen Sou-Chong, in dem er davon singt, dass er, egal welcher Schmerz ihm in seinem Leben widerfährt, diesen nicht nach außen tragen darf und mit einem Lächeln überspielen muss. In beiden Kulturen gilt es, Schlimmes aus dem Leben zu verbannen, indem der Gedanke daran verdrängt wird.³⁹⁷ Gustls Lüge wird von Konwitschny allerdings sofort aufgedeckt, da er am Ende des Duetts den Kronleuchter zu Boden fallen lässt.³⁹⁸

Der Regisseur kommuniziert während des gesamten Stücks über derartige Hinweise mit dem Publikum, um es auf das Thema der Verdrängung aufmerksam zu machen. Konwitschny benutzt die Verfremdung auch in seiner Inszenierung als Stilmittel, um dem Publikum zu zeigen, dass das Lächeln des Prinzen Sou-Chong nur eine Maske ist. Zu diesem Zweck lässt Konwitschny den Sänger ungeschminkt auftreten und erst während seines Auftrittslieds von einem Maskenbildner auf der Bühne schminken. Er verwandelt sich dadurch in den immer lächelnden Chinesen, den er in diesem Lied besingt und geht von diesem Moment an mit einer Maske durch das Geschehen.³⁹⁹

Im 2. Akt ist die Idylle aus dem 1. Akt verschwunden und durch den Palast in Peking, eine rostrote „Baugerüst-Pagode“⁴⁰⁰ ersetzt worden, die aus mehreren Einzelzellen besteht. Jeglicher „Wiener Operettencharme“ ist mit Beginn dieses Akts von der Bühne verschwunden. Gezeigt wird dem Publikum ein China, das

³⁹⁴ Hablützel, Niklaus, „Radikalkur“, *TAZ*, <http://www.taz.de/!1465> 04.07.2007, 13.08.2013.

³⁹⁵ Vgl. Léhar, Franz, „Nr.2 Freunderl mach' dir nix draus“, *Das Land des Lächelns. Romantische Operette in drei Akten nach Victor Léon*, Wien: Glocken 1957, S.6-7.

³⁹⁶ Vgl. ebd., „Nr.3 Immer nur Lächeln“, S.8-9.

³⁹⁷ Vgl. Gerlach, Ingo, „Utopie in Gestalt der Operette...Kirill Petrenko und Peter Konwitschny über *Das Land des Lächelns*“, S.7.

³⁹⁸ Vgl. *Das Land des Lächelns*, Regie: Peter Konwitschny, 3sat, Deutschland 2007, 00:19:32.

³⁹⁹ Vgl. *Das Land des Lächelns*, 00:20:09.

⁴⁰⁰ Spahn, Claus, „Porzellanherz“, *Die Zeit*, http://www.zeit.de/2007/28/Land-d_L-chelns 05.07.2007, 16.08.2013.

von strengen Konventionen geprägt ist und einem Diktator regiert wird. Der Chor in blauen Arbeitsanzügen zeigt ein Volk, das seinem Herrscher durch harte Arbeit dienen muss. Eine exotische, fernöstliche Welt mit zarten Klängen ist hier unter keinem Aspekt wieder zu finden. Der Onkel des Prinzen, Tschang, verkörpert in dieser Inszenierung den chinesischen Herrscher Mao-Tse Tung, der zu Beginn dieses Akts die „Familie“ auf die Bühne bittet. Darauf folgt Konwitschnys Version der Balletteinlage, die in anderen Inszenierungen oft gestrichen wird: Der Regisseur spielt hier mit dem Klischee, dass sich Diktatoren immer wieder mit ihren Waffen übertrumpfen müssen, um ihre Macht zu demonstrieren. Die „Familie“ besteht in diesem Fall aus Hitler, Stalin, Caesar, Barbarossa, George W. Bush, Idi Amim und dem Urmenschen, einem Neandertaler. Schlussendlich artet dieses „Vernichtungsballett“⁴⁰¹ in einen Waffenvergleich aus, den George W. Bush mit seiner Atombombe gewinnt, die Diktatoren sind begeistert.⁴⁰² Konwitschny begeht hier den Tabubruch, die Themen Gewalt und Krieg in einer Operette bildlich darzustellen.

Nach dem Lied „Dein ist mein ganzes Herz“⁴⁰³, das das Publikum für einen kurzen Moment in eine romantische Atmosphäre hüllt, folgt der chinesische Hochzeitszug. Doch dieser holt den Zuschauer sehr schnell in die Realität zurück, denn vor die Hochzeitskutsche sind an Stelle der Pferde vier Bräute gespannt.⁴⁰⁴ Mit diesem Bild zeigt Konwitschny die strengen Konventionen, die in China herrschen. Der Prinz hat durch die Hochzeit die vollkommene Macht über seine Frauen und erklärt auch Lisa, dass sie in China nicht mehr als „ein wertloses Ding“ sei. Von diesem Moment an ist sie Sou-Chongs Untergebene und muss sich der chinesischen Tradition und ihrem Herren beugen.

Der Beginn des 3. Akts zeigt den oftmals gestrichenen Frauenchor, der von Konwitschny bearbeitet wurde. Er kreierte daraus eine Szene ohne Musik und fügte Heiner Müllers *Herzstück*⁴⁰⁵, einen 13-zeiligen Text, ein, der von den Frauen gesprochen, geflüstert, geschrien und geweint wird. Es ist nun zu erkennen, dass der Operettentraum sich in einen Alptraum verändert hat und die Liebe sich langsam in Hass verwandelt. Heiner Müllers Text soll „[...] die

⁴⁰¹ Fuhrmann, Wolfgang, „Peter Konwitschny erklärte Franz Lehárs ‚Land des Lächelns‘ an der Komischen Oper.“

⁴⁰² Vgl. *Das Land des Lächelns*, 01:03:00.

⁴⁰³ Vgl. Léhar, Franz, „Nr. 11 Dein ist mein ganzes Herz“, S.22-23.

⁴⁰⁴ Vgl. *Land des Lächelns*, ab 01:37:09.

⁴⁰⁵ Der vollständige Text ist im Anhang nachzulesen: Müller, Heiner, „Herzstück“, *Das Land des Lächelns*, Komische Oper Berlin 2006/07, Regie: Peter Konwitschny.

Tragikomik und Paradoxie der Situation zwischen den beiden Liebenden umso deutlicher machen⁴⁰⁶.

Das Ende gestaltete Konwitschny, vor allem für das Genre, sehr drastisch, dies begründet er wie folgt:

„Ich habe nun gedacht, wenn das wirklich eine tragische Operette sein soll, dann muss da noch was passieren, und da kam wieder die Musik ins Spiel. Wenn sie gehen [Lisa und Gustl], gibt es zwei fürchterliche Takte, und Sie wissen ja, in meiner Inszenierung hat Sou-Chong die beiden Europäer ermorden lassen. Er wird dadurch aber keineswegs glücklich, und so kriegt auch die Äußerung ‚Liebes Schwesterlein, musst nicht traurig sein‘ etwas Bitteres. Da kann ich mich quasi auf die Figur einlassen und kann etwas an mir selbst verstehen. Wenn eine extreme Vernichtungswut aufgrund einer tiefen Verletzung auftaucht, dann ist das nicht bloß sentimental.

Wenn das jemand anders sehen sollte, dann soll er mir erklären, was die zwei Takte sonst bedeuten.“⁴⁰⁷

Konwitschny zeigt in der Schlusszene sehr realistisch Gewalt auf der Bühne. Die Redakteurin Anja Oeck analysiert diese Szene, nachdem die beiden ermordet worden waren, wie folgt:

„Seine abschließende Bemerkung gegenüber der fassungslosen Mi: ‚Liebes Schwesterlein, lass sie glücklich sein, sie versteh’n nicht unser Herz ..., unser Schicksal bleibt doch: Immer nur lächeln und immer vergnügt, lächeln trotz Weh und tausend Schmerzen, doch wie’s da drin aussieht, geht niemand was an‘, wird in einen völlig unerwarteten neuen Kontext gesetzt. So gelingt es Konwitschny mit einem zugegebenermaßen ebenso gewaltsamen Eingriff, der Schlusspointe des Stückes ihre sentimental-verlogene Rührseligkeit zu nehmen und den versteckten rassistischen Aspekt zu eliminieren. Stattdessen wird diskutierbar, was einem Menschen an Verlust und Verzicht zumutbar ist. Konwitschny rundet das mit einem Nachklapp ab, gibt dem Zuschauer dadurch einen Moment zur Verarbeitung, bevor der Vorhang ganz fällt: Wie zu Beginn der Operette stellt sich das Ensemble auf und sieht ins Publikum, diesmal nicht mit dem grimassenhaften Lächeln. Doch wie viel Brutalität und wie viel Leid stecken hinter jedem Lächeln?“⁴⁰⁸

Durch Konwitschnys Bearbeitung ist zu erkennen, dass hier kein Walzer mehr spielerisch über die emotionale Entfremdung des Liebespaares mehr hinweghelfen kann. Die kulturellen Unterschiede sind in seiner Inszenierung immer präsent und führen schlussendlich zum Tod.

⁴⁰⁶ Oeck, Anja, *Musiktheater als Chance*, S.100.

⁴⁰⁷ Interview Peter Konwitschny.

⁴⁰⁸ Oeck, Anja, *Musiktheater als Chance*, S.65.

Wie bereits eingangs erwähnt, hat die Inszenierung trotz zahlreicher Brüche mit dem Genre für keinen Skandal gesorgt. Die brutale Realität, Gewalt und Tod haben in dieser Operette kaum ein Gemüt übermäßig erschüttert. So ist einigen Pressestimmen zu entnehmen, dass kaum Schockierendes auf der Bühne zu sehen und Konwitschnys Inszenierung vorhersehbar war. Manuel Brug schreibt in seiner Kritik in der *Welt*:

„So aber ist sie nur einer der inzwischen erwartbaren, von keinerlei Buh getrühten szenischen Aufrüttler von Peter Konwitschny, der hier mit dem Choreografen Enno Markwart einer lieben, oft überzuckerten Lehár-Operette ein wenig auf den längst nicht mehr so scharfen Regietheaterzahn fühlt.“⁴⁰⁹

Auch Claus Spahn gibt in seiner Kritik in der *Zeit* einige Punkte bezüglich der Klischees zu bedenken:

„Natürlich ist es sehr gekonnt, wie Konwitschny (nach seinem *Csárdásfürstin*-Skandal vor sieben Jahren in Dresden) einmal mehr die Operettenglücksspielle als Wahrheitsserum verabreicht. Aber ist der Antischwung, den er in allem Tänzeln erkennt, sind die Depressionsgesten, die sich hinter der Hochstimmung verbergen, nicht auch nur ein Gegenklischee eines gestanzten Genres? Hat der Trümmerhaufen der menschlichen Beziehungen, auf den das Publikum blickt, nicht auch etwas Kulissenhaftes?“⁴¹⁰

Georg Friedrich Kühn kritisiert ebenfalls Konwitschnys Inszenierung und zeigt sich eher gelangweilt:

„Die Leichtigkeit, die selbst eine sogenannte ‚tragische‘ Operette schon vom musikalischen Zuschnitt her braucht, wird ihr hier fast ganz genommen. Und eine neue Lesart zeigt Konwitschny kaum, nur eine verengte Perspektive – keine erweiterte jedenfalls wie bei der *Csárdásfürstin* einst in Dresden. Da können 2 ¾ Stunden dann doch sehr lang werden.“⁴¹¹

Im *Tagesspiegel* ist der Journalist Frederik Hanssen auf Konwitschnys Seite, dennoch merkt auch er an, dass das Stück der Interpretation an manchen Stellen kaum Stand halten kann:

„Der dreistündige Abend hat einige genialisch doppelbödige Momente, Szenen, in denen die Stimmung immer wieder von gnadenlos überzeichneter Komödien-Heiterkeit ins Lehrstückhafte kippt: Bert Brecht trifft Jérôme Savary trifft Walter Felsenstein trifft den Karneval der Kulturen. Konwitschny beherrscht alle Stilebenen

⁴⁰⁹ Brug, Manuel, „Buddha kaputt, Operettenzopf ab“.

⁴¹⁰ Spahn, Claus, „Porzellanherz“.

⁴¹¹ Kühn, Georg Friedrich, „Im Land des Abmurksens. Peter Konwitschny und Kirill Petrenko mit Franz Lehárs ‚Land des Lächelns‘ in der Berliner Komischen Oper“, <http://www.gf-kuehn.de/oper/konw/konw.htm> 01.07.2007, 16.08.2013.

meisterlich und schickt am Ende sogar eine ostasiatische Mutter Courage samt einer Schar von Migrantinnen auf die Bühne, die einen Heiner-Müller-Text deklamieren: Darf ich Ihnen mein Herz zu Füßen legen? – Wenn Sie mir meinen Fußboden nicht schmutzig machen. – Mein Herz ist rein.

Das alte Stück ächzt mächtig unter dem Deutungsballast, den Dirigent wie Regisseur ihm aufladen. [...] Dennoch hält das Stück der Umarmung durch zwei so starke Interpreten stand. Und beweist damit seine Qualität.⁴¹²

Eine durchaus positive Kritik bekam Konwitschny für seine Inszenierung vom Redakteur der *TAZ*. Niklaus Hablützel schrieb über das *Land des Lächelns* an der Komischen Oper, nachdem er einleitend auf den Gerichtsprozess zur Inszenierung der *Csárdásfürstin* 1999 einging:

„Recht hatten die Richter, er muss sogar, und an der Komischen Oper in Berlin hat er nun wieder gezeigt, warum ihm ausgerechnet die Operette am Herzen liegt. Er liest die besten Werke des Genres als Lehrstücke von geradezu Brechtschem Ausmaß. Auch das ist im Grunde keine Überraschung, wenn man an Konwitschnys Wurzeln in der Schule von Ruth Berghaus denkt, überraschend vielmehr, wie gut diese Radikalkur einem Komponisten wie Franz Lehár bekommt. [...] Als bloße Unterhaltung dieser Art ist diese Operette natürlich längst mautetot, aber sie überlebt als Seismogramm ihres Publikums.“⁴¹³

4.3 Die Fledermaus in der Inszenierung von Hans Neuenfels (Salzburger Festspiele 2001)

Auch Neuenfels zählt sich zu jenen Regisseuren, die den Dialog mit dem Publikum nicht scheuen und es unter anderem durch Tabubrüche wachzurütteln, auch zu schockieren und zu einer Auseinandersetzung mit dem Stück zu bringen versuchen.⁴¹⁴ Neuenfels erfährt zumeist heftige Kritik für seine Inszenierungen, doch möchte er nicht zwingend provozieren, sondern mit dem Publikum kommunizieren. So erzählt er in einem Interview mit Johanna Schickentanz, dass es viele Themen gibt, die seiner Ansicht nach angesprochen, aufgearbeitet und diskutiert werden müssen. Er erhofft sich durch das Hören und Sehen seiner Inszenierungen ein Einsetzen der Selbstreflexion beim Publikum und

⁴¹² Hanssen, Frederik, „China, wie es singt und kracht“, *Tagesspiegel*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/pop/musiktheater-china-wie-es-singt-und-kracht/974840.html> 02.07.2007, 16.08.2013.

⁴¹³ Hablützel, Niklaus, „Radikalkur“, *TAZ*, <http://www.taz.de/!1465> 04.07.2007, 13.08.2013.

⁴¹⁴ Vgl. Oeck, Anja, *Musiktheater als Chance*, S.11-12.

weiterführend die Auseinandersetzung mit den im Stück auftauchenden, existentiellen Fragen.⁴¹⁵

So wie Konwitschny wird Hans Neuenfels aufgrund seiner unkonventionellen Inszenierungen von Medien und Kritikern immer wieder als Vertreter des sogenannten „Regietheaters“ bezeichnet. Bereits in den 1980er Jahren wurde ihm vorgeworfen, dass seine Interpretationen nicht mehr das Original darstellen würden und er „schlimmstes Regietheater“⁴¹⁶ produziere.⁴¹⁷ Im Gegensatz zu Konwitschny berührt Neuenfels diese Kategorisierung wenig, dennoch kritisiert er die Begrifflichkeiten „Regietheater“ und „Werktreue“:

„Das Ausspielen des sogenannten Regietheaters gegen den Begriff der Werktreue, das konnte ich nie verstehen. Ein Kunstwerk, eine Dichtung, fordert zur Interpretation heraus. Je stärker die Herausforderung, desto größer die Qualität des Kunstwerks. Die Stärke des Theaters besteht in der Vielfalt der Interpretationsarten.“⁴¹⁸

Er untermauert seine Ansicht mit zwei Beispielen und erklärt anhand dieser, was genau für ihn das Interessante an dieser Vielzahl an Inszenierungen und Interpretationen eines Stückes ist:

„Denken Sie an Shakespeare, an die großen Kortner-Inszenierungen im Gegensatz zu den Fehling-Inszenierungen. Wenn die beiden auch zufällig dieselben Stücke inszenierten, wie war doch der Ausdruck unterschiedlich! Theater setzt substantiell voraus, daß ich immer darüber verblüfft bin, wie *der* „Tasso“ inszeniert und wie *der* „Tasso“ inszeniert. Das ist das eigentlich Aufregende am Theater, und ich meine, es ist auch das Inhaltliche, daß man immer wieder sagen kann: ‚Ich kenne das Stück nicht wieder! Ich habe es fasch gelesen!‘. Und in der nächsten Aufführung sagt man: ‚Ich habe es noch falscher gesehen, es ist ganz anders!‘. Das ist das Spannendste, was es überhaupt gibt!“⁴¹⁹

Neuenfels stellt Tabuthemen wie Sexualität und Gewalt zumeist sehr drastisch zur Schau, so wird in seinen Inszenierungen grundsätzlich mit Tabus gebrochen. Manuel Brug findet sich in Neuenfels-Inszenierungen immer wieder in „[...] surrealen, kinematographischen Kollagen, die Politik mit Psychologie kreuzen“⁴²⁰.

⁴¹⁵ Vgl. *Abgeschminkt. Hans Neuenfels*, Regie: Johanna Schickentanz, 3sat, Deutschland 2002.

⁴¹⁶ Kässens, Wend/Jörg W., Gronius (Hg.), *Theatermacher. Gespräche mit Luc Bondy, Jürgen Flimm, Hansgünther Heyme, Hans Neuenfels, Peter Palitzsch, Claus Peymann, Frank-Patrick Steckel, George Tabori, Peter Zadek*, Frankfurt/Main: Athenäum 1987, S.83..

⁴¹⁷ Vgl. ebd.

⁴¹⁸ Ebd.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Brug, Manuel, *Opernregisseure heute*, S.63.

Die Psychologie spielt in Neuenfels' Erarbeitungsprozess eine wichtige und grundlegende Rolle, bereits als junger Regisseur⁴²¹:

„[...] es ist immer eine Form von Spuren gewesen, Aufspüren von Zonen, die mich sehr interessiert haben – Zonen des Unbewußten, in der Psychoanalyse die Zone des Es, auch andere Begriffe, die über das Ich weit hinausgehen. In der Überwirklichkeit, damit meine ich nicht Übersinnlichkeit, sondern eine noch genauer bezeichnete Wirklichkeit, die der Surrealismus ja eigentlich treffen will, fand ich dies alles adäquat wieder.“⁴²²

„[...] Am Surrealismus interessierte mich immer die Beschäftigung mit der Psychoanalyse. Später, durch die Bekanntschaft und die Zusammenarbeit mit Peter Palitzsch, habe ich versucht, und sicherlich ist mir das bis zu einem gewissen Grad gelungen, die Soziologie hinzuzuziehen. Ich wollte die Psychologie nicht ausschließlich werden lassen und die gesellschaftlichen Strukturen und historischen Elemente stärker miteinbeziehen.“⁴²³

Neuenfels bedient sich dabei aber traditioneller Regieelemente und versetzt sie mit sehr provokanten und drastischen Zeichen, „[...] deren Gewalt-, Sexual- oder Naturmetaphorik häufig dem Bereich der Psychoanalyse oder Tiefenpsychologie zu entstammen scheint.“⁴²⁴ Wolfgang Behrens konstatiert weiters, dass sich Neuenfels stark von Regisseuren wie Ruth Berghaus oder Robert Wilson unterscheidet, die in ihren Arbeiten vorrangig die „Künstlichkeit gegenüber einem mimetischen Realismus betonen“⁴²⁵. Müsste im Fall von Berghaus und Wilson

„[...] jede einzelne Bewegung komplett transformiert werden, um eine mehr oder minder konventionelle Aufführung zu ergeben, genügt bei Neuenfels häufig die mathematische deutlich einfachere Operation der Subtraktion. Man streiche einen (wenn auch entscheidenden) Teil der Inszenierung, übrig bleibt ein konventionelles Produkt.“⁴²⁶

Barbara Beyer hat in ihrem Interview mit dem Regisseur beschrieben, wie seine Inszenierungen auf sie wirken und ihre persönliche Definition formuliert:

„Eine Neuenfels-Inszenierung erkennt man an ihrem antinaturalistischen Stil. Eine surreale Bildwelt beherrscht die Szene, die Bilder sind mit Zitaten aus Literatur, Mythologie, Psychoanalyse unterlegt. Es heißt, um eine Neuenfels-Inszenierung zu verstehen, braucht es viel Bildung. Alles hat eine Bedeutung, alles hat einen

⁴²¹ Vgl. Behrens, Wolfgang, „Gefährdungen der Wirklichkeit. Das Musiktheater des Hans Neuenfels“, *Realistisches Musiktheater. Walter Felsenstein: Geschichte, Erben, Gegenpositionen*, Hg. Werner Hintze, Berlin: Theater der Zeit 2008, S.222.

⁴²² Kässens, Wend/Jörg W., Gronius (Hg.), *Theatermacher*, S.76.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Behrens, Wolfgang, „Gefährdungen der Wirklichkeit“, S.224.

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Ebd., S.225.

Sinn, gleichnishaft wie in einer Parabel werden allgemeingültige Wahrheiten erzählt.“⁴²⁷

Neuenfels sieht seine Inszenierungen als mögliche Interpretationen der Werke und verlangt vom Publikum den Diskurs zu erkennen, den er ihm vorschlägt, und sich mit diesem auseinanderzusetzen.⁴²⁸ Wie für Peter Konwitschny ist es auch für Neuenfels wichtig, die Stücke den heutigen gesellschaftlichen Gegebenheiten anzupassen. Im Interview mit Barbara Beyer erklärt er:

„Die heutige Zeit ist sicherlich entfremdeter und steht auch geknechteter den Ansprüchen des Individuellen gegenüber, als sie das vor fünfzig Jahren tat. Auch die Unterscheidung der Klassen hat sich aufgehoben, äußerlich auf jeden Fall. Die Bezüge – das gilt zumindest für uns Europäer – zu den Begriffen Religion und Utopie beispielsweise haben sich zerlöst. Dennoch stelle ich fest, daß die Bedeutung der Musik und die Faszination [...] weiterhin groß sind. Vorausgesetzt, sie impliziert noch den Wunsch oder die Sehnsucht nach einer Erweiterung des Gefühls oder einer utopischen Handlung. Das macht die Leute auch heute glücklich. Ich meine glücklich im Sinne des Begreifens, daß sie gern da mitmachen, wenn es nicht hinter einer verdickten Illusionsschicht verborgen ist, wenn es ihnen auf eine Weise nahegebracht wird, daß es für sie nachvollziehbar ist. Wenn sie folgen können und auch etwas durchschauen, wenn sie sich identifizieren können, ein paar Minuten lang – bis zu dem Moment, wo sie ganz verzaubert werden.“⁴²⁹

Im Rahmen der Salzburger Festspiele fand am 17. August 2001 die Premiere von Hans Neuenfels Inszenierung von Johann Strauß' *Die Fledermaus*⁴³⁰ statt. Neuenfels wurde vom damaligen Festspiel-Intendanten Gerard Mortier mit der Inszenierung beauftragt, der nach zehn Jahren seine Festspiel-Intendanz beendete und die Neuinszenierung der *Fledermaus*, des „Nationalheiligtums der österreichischen Operettenliebhaber“, als sein Abschiedsgeschenk ansah. Es sollte eine „sanfte Ohrfeige an die Anti-Mortier-Bewegung“⁴³¹ werden.

Anfangs haderte Neuenfels mit der Entscheidung, diese Operette zu inszenieren, da er sich zuvor hauptsächlich dem Genre Oper gewidmet hatte und keinen

⁴²⁷ Beyer, Barbara, *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*, Berlin: Alexander 2005, S.81.

⁴²⁸ Vgl. ebd., S.91.

⁴²⁹ Ebd., S.88-89.

⁴³⁰ Die zugrundeliegenden Materialien für die Inszenierungsanalyse sind ein Aufführungsmitschnitt (DVD Arthaus Musik 2001), die Programmhefte der Salzburger Festspiele (2001) und der Komischen Oper Berlin (2007/08), sowie Kritiken, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel.

⁴³¹ Vgl. Brüggemann, Axel, „Die Rache der Fledermaus“, *Die Welt*, <http://www.welt.de/print-wams/article614344/Die-Rache-der-Fledermaus.html> 19.08.2001, 21.07.2013

Zugang zur „leichten Muse“ fand. Dazu erzählte er in einem Interview mit Peter Schneeberger für die Zeitschrift *Profil*:

„Das Genie von Mozart treibt einen zu Exzessen des Denkens. Bei der ‚Fledermaus‘ muss man manchmal so billig sein, dass man erschrickt. Ich war so leer. Ich stand zweimal kurz davor, die Produktion abzugeben. Doch nach und nach wurde deutlich, dass man in der Operette die Zerstörung der eigenen heilen Welt besser sieht als in der Oper, die auf einen geschlossenen Kunstgenuss hinauslaufen kann, oder als in einem Schauspiel, das ohnedies den Duktus des Zweifels in sich trägt.“⁴³²

Der Regisseur hatte sich für die Inszenierung der *Fledermaus* entschieden, doch war es für ihn wichtig, dem Genre das Klischee der Leichtigkeit zu nehmen. So fand eine starke Bearbeitung des Originals statt:

„Ich habe das Libretto sehr verändert, weil ich diese Texte nicht ertragen konnte, die die Personen lächerlich und bewusstlos wirken lassen und damit die oft genialen Melodien gefährden. Ich möchte, dass die Menschen, die auf der Bühne ihre Figuren spielen, in dem Sinne ernst zu nehmen sind, dass sie verantworten, was sie tun.“⁴³³

Neuenfels bearbeitete jedoch nicht nur das Libretto, indem er die Dialoge umschrieb und Texte von Karl Kraus, Hugo Ball und Gottfried Benn einfügte, er ließ auch die Figur des Frosch typische Wienerlieder, wie beispielsweise Ludwig Grubers *Mei Muatterl war a Weanarin*, singen oder Johann Strauß' *Kaiserwalzer* in einer Bearbeitung von Arnold Schönberg spielen.

Für Neuenfels war neben der Musik vor allem die Rache der Fledermaus, die grundlegende Geschichte mit der alles begann, besonders interessant:

„Ein ungewöhnlicher Ausgangspunkt für eine Operette, eine äußerst hintergründige Beobachtung, ein scharfer, realistischer Blick, eine Ouvertüre härtester Konsequenz.

Es ist der Kuß, den wir ersehnt und nie bekommen haben, der unerwiderte Blick, der abgewiesene Händedruck, der erhoffte und nicht stattgefundene Telefonanruf, das verweigerte Gespräch, der falsche Verdacht, das unbegründete Mißvertrauen, was unser Leben bestimmt, was eines Tages ausbricht und scheinbar unerklärliche Handlungen auslöst. Das ist der Augenblick, in dem jeder Mensch ein Jesus am Ölberg ist. Es ist nicht die Einsamkeit, sondern das nackte, hilflose Ausgesetztsein, in dem der Mensch sich von der Welt verraten fühlt und sich entscheiden muß, ob er sich damit abfinden kann oder ob er sich dafür rächen will, denn diese Bagatelle – selbst wenn wir sie erkennen – sitzt bleiern in uns jenseits von Seele und

⁴³² Schneeberger, Peter, „Randale im Parkett“, *Profil* 06.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

⁴³³ Ebd.

Verstand, ist das ewige Unheile, das ewige Unvereinbare, Gift, unsere einzige Mitgift.“⁴³⁴

Für Neuenfels spielt die Musik eines Werks eine besondere Rolle, da diese ihn zu seinem Konzept inspiriert. David Hermann, Neuenfels' Regieassistent bei der Salzburger *Fledermaus*, erzählte in einem Interview vom Entstehungsprozess und der Arbeit mit Neuenfels. In den Monaten, bevor er auf das Ensemble traf, vertiefte er sich in die Vorbereitungen und diktierte seinem Assistenten, während er die Musik hörte, wie er sich die einzelnen Szenen vorstellte.⁴³⁵

Neuenfels wusste von Beginn an, dass er etwas Neues schaffen wollte, um sich von vorherigen *Fledermaus*-Inszenierungen abzuheben, denen er sehr kritisch gegenübersteht:

„Ich kenne keine einzige Inszenierung der *Fledermaus*, die besser ist, als die von Otto Schenk. In der ganzen Aufführungstradition gibt's nur eine wirklich gute, und die ist von ihm. Diese Unsterblichkeit will ich dem Otto Schenk auch zugestehen. Es gibt keine konsequentere und insistierendere Aufführung als diese. Jede Inszenierung muß sich an dieser Aufführung orientieren. Es ist daher ganz einfach: Wenn man nichts anderes findet, wäre es klüger, diese Inszenierung noch einmal zu wiederholen.“⁴³⁶

So brachte Neuenfels mit dem Austrofaschismus einen gesellschafts-politischen Aspekt in seine Inszenierung und entdeckte einen Punkt, der sich nicht nur in der *Fledermaus*, sondern in vielen Operetten wieder finden lässt, und eine für ihn sehr eigene, typisch österreichische Stimmung darstellt: Er machte es sich zur Aufgabe, den Walzer „[a]uf eine Haltung, auf Liebe, auf Tod“⁴³⁷ zu untersuchen, denn dieser steht für ihn „[...] in Österreich für Lebenslust und Depression“⁴³⁸. Sei die Situation noch so dramatisch, „[...] über allem tanzt der Walzer. Es ist der „Tanz auf dem Vulkan“⁴³⁹. So schreibt er auch in seiner Autobiografie *Das Bastardbuch* über die Doppelbödigkeit in der *Fledermaus* und den Walzer:

„Die *Fledermaus* ist nicht nur ein scharfes, witziges Porträt der Heuchelei, verborgener, unterdrückter Sehnsüchte über Lebenskel und Lebensgier, sondern auch eine äußerst raffinierte und nicht minder vitale Unterhaltung über Musik, Sänger und vor allem über den Walzer. Walzer als Lebensform eines Landes und eines Zeitalters, Tanz am Abgrund, rauschend und kläglich zugleich, geschaffen von einem Komponisten, der die Widersprüche seiner

⁴³⁴ *Die Fledermaus*, Salzburger Festspiele 2001, Regie: Hans Neuenfels [Archiv der Salzburger Festspiele].

⁴³⁵ Vgl. *Porträt Hans Neuenfels*, Regie: János Darvas, arte, Deutschland 04.06.2003.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Ebd.

eigenen Person mit Visionen und vollendetem Können auf die Szene und in die Konzertsäle schleuderte: elegant geschliffene Pflastersteine, aber Steine! Und Kiesel, viele, viele Kiesel, über die oftmals die muntersten Bäche rieseln und die manchmal derart ins Auge gehen, dass es erschrocken sehend wird. Der musikalische Geniestreich eines scheinbar wohlgezogenen Provokateurs.“⁴⁴⁰

Für Neuenfels muss Theater den Zuschauern zeigen, dass sie vieles überspielen, um sich Freiheit vorzugaukeln, die in ihrem Leben nicht existiert.⁴⁴¹ Unter Berücksichtigung all dieser Punkte schuf Neuenfels eine Inszenierung, die dem Salzburger Festspielpublikum einen Theaterabend bescherte, der zu großer Empörung führte.

Neuenfels wird oftmals als politischer Regisseur bezeichnet, womit er sich nicht identifizieren kann, da er nicht nur politische Themen mit seinen Inszenierungen anspricht. Viel eher sieht er sich als „gesellschaftlichen Regisseur“, da er sich im Besonderen dafür interessiert, „[...] wie das Individuum in der Gesellschaft existieren kann“⁴⁴². Auch im Rahmen der *Fledermaus* kam erneut die Frage der politischen Inszenierung auf ihn zu, da er, für seine gesellschafts-politischen Kritiken bekannt, zu einer Zeit an seinem Konzept arbeitete, in der sich die österreichische Regierung aus der Koalition zwischen ÖVP und FPÖ zusammensetzte und sich die österreichischen Bürger in Aufruhr befanden⁴⁴³. Neuenfels war kein Befürworter dieser Regierung und erkannte einen Verfall der politischen Landschaft:

„In Österreich merkt man stärker als in vergleichbaren Ländern, wie gefährdet der Beruf des Politikers als verantwortungsbewusste

⁴⁴⁰ Neuenfels, Hans, *Das Bastardbuch. Autobiografische Stationen*, München: Edition Elke Heidenreich bei C.Bertelsmann 2011, S.433.

⁴⁴¹ Spahn, Claus, „Kurz vor dem Wahn“, *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/2011/34/Regisseur-Neuenfels/komplettansicht> 17.08.2011, 21.07.2013.

⁴⁴² Blech, Volker, „Wie Hans Neuenfels mit Buhstürmen umgeht“, *Morgenpost*, <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article110594096/Wie-Hans-Neuenfels-mit-Buhstuermen-umgeht.html> 03.11.12, 21.07.2013.

⁴⁴³ Nach den Nationalratswahlen am 03.10.1999 scheiterte die stimmenstärkste Partei, die SPÖ unter Viktor Klima, an der Regierungsbildung und es kam zu ersten Verhandlungen zwischen ÖVP und der drittstärksten Partei, der FPÖ. Wolfgang Schüssel (ÖVP) und Jörg Haider (FPÖ) einigten sich im Jänner 2000 auf einen Koalitionspakt und so wurde am 04.02.2000 Österreichs erste Schwarz-Blau Regierung angelobt, was zahlreiche Demonstrationen mit sich zog. Auch auf EU-Ebene sprachen sich die 14 Mitgliedsstaaten gegen die Regierungsbeteiligung der rechten FPÖ aus und es folgten Maßnahmen, die die bilateralen Beziehungen zwischen Österreich und den EU-Partnern auf unbestimmte Zeit einfroren, da befürchtet wurde, rassistisches Gedankengut würde so verbreitet werden. Ein Jahr nach Angelobung fanden bereits Großdemonstrationen mit über 150 000 Teilnehmern statt, die sich deutlich gegen die Schwarz-Blau Regierung aussprachen. Trotz hauptsächlich negativer Stimmen, kam es 2003 neuerlich zur Angelobung einer Schwarz-Blauen Regierung.

Person ist. Bei Bruno Kreisky war das Verantwortungsbewusstsein enorm hoch. Jetzt ist der Begriff heruntergekommen.“⁴⁴⁴

Neuenfels sah die Gesellschaft durch diese Regierung gefährdet und befürchtete, dass diese sich immer weniger auf Neuerungen im Theater und der Kunst einlassen würde:

„Es gibt eine Form von Auflösung, die sehr gefährlich ist für das Bewusstsein und für die Kreativität eines Volkes. Die Folge ist, dass jede Form von Utopie oder von Entscheidungen zu radikalen Veränderungen im Sinn von Neugierde total fehlläuft.“⁴⁴⁵

Neuenfels verlegte das Geschehen der *Fledermaus* in die Zeit des Austrofaschismus und brachte damit eine starke politische Komponente mit ins Spiel. Doch war es ihm wichtig, damit Probleme aufzuzeigen, die von der Gesellschaft zumeist verdrängt werden. Österreich war in diesem Fall nur ein Beispiel, doch hatte er nicht vor, die aktuelle politische Lage anhand von Figuren darzustellen:

„Wir sehen Machtverhältnisse, Persiflagen, Andeutungen, aber keine Trachten und sicher keine Personifizierung von Jörg Haider oder Wolfgang Schüssel. Ich habe Österreich als Beispiel genommen für die Gefahr eines ziemlich verwirrenden Begriffs des Zerfalls, eine Auflösung bis zur Faschismus-Latenz. In Österreich, aber auch in der Schweiz und Italien, verkommt die Politik zu einer Kompensation persönlicher Probleme. Die Rosalinde aus der ‚Fledermaus‘ ist so eine Figur. Das Nichterfülltsein des Privaten auf der einen Seite und die Kompensation in der Politik auf der anderen Seite, die aber auch nicht erfüllt ist – diese zwei Nichterfüllungspunkte ergeben einen gefährlichen und ziemlich widerlichen Mischmasch, unter dem wir dann alle zu leiden haben.“⁴⁴⁶

Für Neuenfels ist „[...] die Operette eine der traurigsten Gattungen schlechthin“⁴⁴⁷. Schneeberger befragte Neuenfels im *Profil*-Interview nach seiner Meinung zum Operettenpublikum, das sich üblicherweise nicht mit ernsthaften Themen auseinandersetzen möchte, worauf dieser antwortete:

„[Dieses] Publikum sucht nach einer Bestätigung seiner selbst. Das ging aber schon bei Strauß nicht. Da haben sich alle geirrt. In die Musik und das Libretto sind so viele Fallen eingebaut, so viele Bösartigkeiten, dass man die gar nicht übersehen kann. Strauß war ein echter Österreicher. Die ‚Fledermaus‘ ist in ihrer Zerrissenheit,

⁴⁴⁴ Schneeberger, Peter, „Randle im Parkett“.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd.

Fragmentarik, in ihrem Grant und ihrer Lust am Zerstörerischen eine spezifisch österreichische Operette.“⁴⁴⁸

Neuenfels spielt im Gegensatz zu Konwitschny sehr direkt mit Tabus auf der Bühne. Seine Arbeit ist vor allem für die drastische Darstellung von Sexualität und Gewalt bekannt, doch das Publikum der Salzburger Festspiele dürfte bis zur Premiere über diesen Punkt hinweggesehen haben. Wie auch das Publikum in Dresden, welches von Konwitschnys Inszenierung der *Csárdásfürstin* dermaßen schockiert war, scheint das Salzburger Publikum ähnlich konservative Erwartungen an die Operette gehegt zu haben.

Neuenfels fand vor allem die werk-immanente Depression, die Lust an der Zerstörung und aus aktuellem Anlass auch den immer wieder kehrenden Faschismus besonders interessant und baute sein Konzept auf diesen Punkten auf. Themen, die er in dieser Operette behandelte und damit auch Tabus brach, waren unter anderem Sexualität in Familie sowie Gesellschaft, Gewalt, Drogenkonsum, Faschismus und Tod. In diesem Kapitel folgen ausgewählte Szenen, anhand derer die Tabubrüche manifestiert werden sollen.

Das Bühnenbild⁴⁴⁹ erarbeitete Neuenfels wie schon in zahlreichen vorhergehenden Produktionen mit seinem langjährigen Kollegen Reinhard von der Tannen. Die übliche „[...]“ Beschwörung von Wiener Schmach und toten Witzen [...]“⁴⁵⁰ sollte kein weiteres Mal kopiert werden und so wurde es „[...]“ ein genau gestalteter Trümmerhaufen eines versinkenden Zeitalters“⁴⁵¹. Das Bühnenbild zeigt eine trostlose Szenerie mit geborstenen Kutschen, der Andeutung einer Landschaft und im 1.Akt die Küche, ein Zimmer der Familie Eisenstein. Nichts deutet auf das Haus einer bürgerlichen Familie des späten 19.Jahrhunderts hin. Prinz Orlofskys Fest spielt beinahe in derselben Szenerie wie der vorhergehende Akt. Im 3.Akt besteht das Gefängnis aus weißen Türen, die die Zellen darstellen, sowie Tisch und Sesseln für die Gefängniswärter. Das Bühnenbild spiegelt in seiner minimalistischen Ausstattung den trostlosen Zustand der Gesellschaft dieser Zeit wider. Bereits mit dem Bühnenbild und der Verlegung der Handlungszeit in eine Zeit von Krieg, Gewalt und Hoffnungslosigkeit erfüllt Neuenfels keines der gängigen Operettenklischees.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Das verwendete audiovisuelle Material für die Analyse dieser Inszenierung: *Die Fledermaus*, Regie: Hans Neuenfels, DVD *Arthaus Musik*, Österreich 2001.

⁴⁵⁰ Braunmüller, Robert, „Lachen ist eine ernste Sache“, *OperMachtTheaterBilder*, Hg.Jürgen Schläder, Leipzig: Henschel, S.81.

⁴⁵¹ Neuenfels, Hans, *Das Bastardbuch*, S.433.

Nicht nur die Zeit der Handlung, auch die Figuren wurden, zumindest was ihr Äußeres betrifft, abgeändert. Der Herr des Hauses, Gabriel von Eisenstein, erinnert mit grauem Anzug und blondem Haar an Reichsmarschall Hermann Göring⁴⁵², während seine Frau Rosalinde mit kurzen blonden Locken einen Vergleich mit Magda Goebbels erahnen lässt.⁴⁵³ Die beiden sind in Neuenfels' Inszenierung Eltern zweier Kinder, im Original existieren diese Figuren, als debiles Geschwisterpaar dargestellt, nicht. Zwei weitere Figuren fallen bei Neuenfels besonders auf: Zum einen die des Prinzen Orlofsky, der von dem amerikanischen Stimmenimitator David Moss dargestellt wurde, und der sich im Falsett, als drogenabhängiger, mit dunklen Augenringen versehener, Prinz durch die Aufführung krächzt. Zum anderen die Rolle des Frosch, die in dieser Inszenierung von Neuenfels' Ehefrau Elisabeth Trissenaar verkörpert wird. Der Regisseur brach in diesem Fall mit einer Aufführungstradition, da er den Frosch mit einer Frau besetzte. Elisabeth Trissenaar war sich von Beginn an im Klaren darüber, dass das österreichische Publikum einen weiblichen Frosch nicht sofort akzeptieren würde, da diese Rolle unter anderem durch Hans Moser, Otto Schenk, Josef Meinrad oder Helmut Lohner geprägt wurde. So erwähnte Trissenaar in einem Interview dazu:

„Da gibt es schon ein leichtes Knurren in der Herrengeneration. Ich hätte mir in meinem ganzen Leben nicht träumen lassen, dass man sagt: ‚Was braucht denn die das zu spielen?‘ Vielleicht ist dies ja in Österreich noch immer ein Sakrileg. Aber mir macht die Vorstellung Spaß, dass ich es probieren werde.“⁴⁵⁴

Der Frosch tritt bei Neuenfels, nachdem er im 1. Akt über Lautsprecher bereits zu hören war, im 2. Akt erstmals auf. In dieser Inszenierung verkörpert der Frosch eine Art Conférencier, abwechselnd in schwarzem oder grünem Frack, der das gesamte Geschehen verfolgt, erklärt und mit Wienerliedern und Gedichten immer wieder kommentiert. Auch die Bearbeitung des Librettos und der Einschub von Gedichten und Liedern veränderten die Dramaturgie:

Im 1. Akt sitzt Rosalinde mit einer Flasche Champagner und ihren beiden Kindern alleine am Tisch und starrt ins Dunkle. In diesem Moment schleicht sich Frosch auf die Bühne und zitiert Gottfried Benns Gedicht *Schöne Jugend*:

⁴⁵² Vgl. Braunmüller, Robert, „Lachen ist eine ernste Sache“, S.83.

⁴⁵³ Vgl. Brug, Manuel, „Nur ein müder Knallfrosch. Auf Duidu folgt Buh: Hans Neuenfels' brave Fledermaus-Provokation zu den Festspielen in Salzburg“, *Die Welt* 20.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

⁴⁵⁴ Mandl, Eva Maria, „Riskante Partie“, *Sim's Kultur*, Sommer 2001, S.106 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

„Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach
war die Speiseröhre so löcherig.
Schließlich, in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die anderen lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schön und schnell kam auch ihr Tod:
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschen!“⁴⁵⁵

Rosalinde reagiert darauf schockiert und verschließt die Flasche wieder, Frosch beendet den Auftritt mit dem Refrain von Alexander Steinbrechers Wienerlied *Zwei aus Ottakring*.

Im 2. Akt, auf Prinz Orlofskys Fest, wird Eisenstein dem Gefängnisdirektor, um nicht erkannt zu werden, als „Generalfeldmarschall Marquis von Wald zu Wiesenheim“ vorgestellt. Auch der Gefängnisdirektor Frank ist inkognito auf dieser Veranstaltung und wird Eisenstein als dessen Landsmann „Chevalier Jorgos Napf von Leider“ vorgestellt. Es folgt der bekannte Dialog, auch dieser wurde von Neuenfels bearbeitet, in dem Eisenstein und Frank versuchen, Französisch miteinander zu sprechen, obwohl keiner der beiden Herren die Sprache beherrscht:

„Eisenstein (für sich): Verflucht, der sprich vielleicht Französisch.

Frank: Bonsoir, monsieur!

Eisenstein: Bonsoir, madame!

Frank: Merci.

Eisenstein: Pardon.

Frank: Oui, oui, oui.

Ida: Vous, vous, boudoir.

⁴⁵⁵ Benn, Gottfried, „Schöne Jugend“, *Morgue und andere Gedichte*, Stuttgart: Klett-Cotta 2012, S.6.

Eisenstein: Comment ça va?

Frank: Comme ci, comme ci, comme ça.

Ida: Vous, vous, bidet.

Eisenstein: L' amour, la mort, la mer, ma mère.

Frank: J' ai l'honneur...serviteur! (für sich:) Will er noch möhr, gibt's ein Malheur.“⁴⁵⁶

Frosch unterbricht die peinliche Situation zwischen den beiden Herren mit: „Meine Damen und Herren, ehe wir noch ganz unser Niveau verlieren, ein Gedicht!“⁴⁵⁷. Daraufhin zitiert sie das Laut-Gedicht *Karawane* von Hugo Ball:

„jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba- umf“⁴⁵⁸

Das Publikum reagierte in diesem Moment verstimmt und es folgten Buh-Rufe, sowie der Zwischenruf „Ein Skandal is' das!“⁴⁵⁹. Die Salzburger Festspiele als Kontext dürften dafür ein ausschlaggebender Faktor gewesen sein.

⁴⁵⁶ Ab 01:14:00, *Die Fledermaus*, Regie: Hans Neuenfels, DVD *Arthaus Musik*, Österreich 2001.

⁴⁵⁷ Ebd.

⁴⁵⁸ Ball, Hugo, „Karawane“, *Erklügelte Nervenkultur. Kabarett der Neopathetiker und Dadaisten*, Hg.Reinhard Hippen, Zürich: pendo 1991, S.145.

⁴⁵⁹ *Die Fledermaus*, Regie: Hans Neuenfels, DVD *Arthaus Musik*, Österreich 2001, 01:17:00.

Im 2. Akt hat Neuenfels Strauß' *Kaiserwalzer* eingefügt, dies jedoch in der Bearbeitung von Arnold Schönberg. Diese wird von Frosch mit der Betonung auf den „Juden Schönberg“ angekündigt. Mit dessen Worten „Kunst kommt von Können, denn käme sie von Wollen hieße sie Wunst!“⁴⁶⁰ beendet sie die Ankündigung und stimmt *Zwei aus Ottakring* an. Der Prinz leidet unter der Musik „des Juden“ und schreit in schrillum Ton „Lasst mich allein!“⁴⁶¹, worauf auch das Orchester den Orchestergraben verlässt. Mit dieser Szene, die sich mitten im 2. Akt befindet, kündigt Frosch die Pause an, was vom Publikum mit wenig Applaus und zahlreichen Buh-Rufen bedacht wurde.

Nach der Pause tritt das Ensemble an den vorderen Bühnenrand und Frosch stellt dem Publikum die Frage: „Sind wir nicht alle am Rande eines Nervenzusammenbruchs?“⁴⁶². Sie erklärt – unter Applaus des Publikums - dass sich Prinz Orlofsky für sein Benehmen entschuldigen möchte.

Im 3. Akt wendet sich Frosch, nachdem zwischen den Gefängniswärtern ein Streit ausgebrochen ist, an das Publikum:

„Ja ja, meine Damen und Herren, das Gefängnis, der grausamste Ort menschlicher Entwürdigung. Selbst die Operette kann darüber nicht hinwegtäuschen! Und auch, wenn Sie es wollten, ich könnte es Ihnen nicht erlauben! Denn Frösche sind Antifaschisten! Im Gegensatz zu Goldfischen, die größtenteils evangelisch sind. Kapitalisten und kalte Lutheraner, sind Frösche eher katholisch. Das macht ihren Widerspruch aus. Ihre grundsätzliche Zerrissenheit.“⁴⁶³

Danach stimmt sie erneut das Wienerlied *Zwei aus Ottakring* an. Nach einigen Zeilen, setzt sie ihr Gespräch mit dem Publikum fort:

„Sind Sie nicht auch oft einsam, meine Damen und Herren? So einsam, dass Sie ins Theater gehen müssen!? Fühlen Sie sich eingemauert? (in Richtung Gefängnis) Herr Direktor, mir san eingemauert! (wieder zum Publikum) Wer hat das noch gesagt?“⁴⁶⁴

Darauf folgen aus dem Publikum einige etwas leisere Antworten und schlussendlich ruft ein Herr laut „Neuenfels!“⁴⁶⁵. Die Aussage löst kurzes Gelächter im Publikum aus und auch Trissenaar dürfte, wie ihr Gesichtsausdruck

⁴⁶⁰ Ebd., ab 01:40:00.

⁴⁶¹ Ebd., ab 01:44:00.

⁴⁶² Ebd., 01:47:39.

⁴⁶³ Ebd., ab 02:05:50.

⁴⁶⁴ Ebd., ab 02:07:50.

⁴⁶⁵ Ebd., 02:08:17.

erkennen lässt, in diesem Moment nicht mit einer derartigen Reaktion gerechnet haben. Nach einem kurzen Gespräch unter den Gefängniswärtern folgt ein weiteres Wienerlied, das in die Inszenierung eingefügt wurde. Frosch singt Ludwig Grubers *Mei Muatterl war a Weanarin* aus dem Jahr 1908 und wendet sich dann erneut an das Publikum:

„Alle Mütter sind in ihrem tiefsten Herzen Wienerinnen! Denkt an die Japanerinnen, jede echte Japanerin ist eine echte Wienerin! Was ist das Gulasch anderes als ein preiswerteres Sushi?“⁴⁶⁶

Frosch fragt die anwesenden Gefängniswärter „Wo ist denn der Slibowitz, den wir immer in dieser Operette trinken?“⁴⁶⁷, daraufhin beschließen sie „Frosch, lassen wir ihn einmal weg!“⁴⁶⁸.

Die auf der Bühne behandelten Tabuthemen stießen beim Publikum und der Presse ebenfalls auf wenig Anklang: Wie bereits kurz angeschnitten, wurde in dieser Inszenierung die „Majestät“ der Champagner, der in den meisten Operetten vorzukommen scheint, durch Kokain ersetzt, was die gesamte Festgesellschaft, sowie Eisenstein zu Drogenabhängigen machte. Prinz Orlofsky versorgt in diesem Fall die gesamte Gesellschaft mit der Droge und ist selbst sichtlich gezeichnet von deren Konsum. Er selbst hat seine Stimmungsschwankungen nur durch die zusätzliche Einnahme von Pillen unter Kontrolle. Während der Drogenparty im 2. Akt tanzen Adele und ein Soldat einen Walzer, den man als den „Tanz auf dem Vulkan“ interpretieren könnte, da sich die Gesellschaft rund um das Paar langsam selbst zerstört.

Ein Thema, das Neuenfels immer wieder zur Diskussion stellt, ist die Gewalt, die der Regisseur zumeist mit Brutalität zur Schau stellt. In seiner Inszenierung wird der Advokat Dr. Blind, in diesem Fall tatsächlich als Sehbehinderter dargestellt, von einem Schlägertrio verprügelt. Die Szene findet im 1. Akt am Bühnenrand statt. Während Eisenstein und seine Frau Rosalinde eine Diskussion über die bevorstehende Arreststrafe führen, wird Dr. Blind von drei jungen Nazis verhört, ob er denn Jude oder Kommunist sei. Als er auf die Frage, ob er denn blind sei, mit Ja antwortet, wird er mit den Worten „Das reicht!“ von ihnen verprügelt.⁴⁶⁹

Eine weitere Szene, die sich mit Gewalt und Tod beschäftigt, findet während Rosalindes Csárdás im 2. Akt statt. Eisenstein, von Frosch beobachtet, ergreift

⁴⁶⁶ Ebd., ab 02:09:11.

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Vgl. ebd. ab.00:21:33.

ein Gewehr und erschießt einen jungen Soldaten. Eisenstein hat plötzlich Blut an seinen Händen und erstarrt vor Schreck, Frosch bringt ihm einen Champagnerkühler mit Wasser, um das Blut abzuwaschen. Darauf wird wieder Kokain verteilt, was den Eindruck entstehen lässt, dass auch dieses Geschehnis einfach verdrängt werden soll.⁴⁷⁰

Im 3. Akt befindet sich Eisenstein inkognito im Gefängnis und bittet Dr. Blind mit ihm die Garderobe zu tauschen. Doch dies geschieht nicht ohne Gewalt, denn Eisenstein will auch die Haare des Advokaten und skalpiert ihn aus diesem Grund. Blind läuft mit schmerzverzerrtem Gesicht und schreiend von der Bühne.⁴⁷¹

Zum Thema Tod erlaubt sich Neuenfels bereits im 1. Akt einen makabren Scherz erlaubt, indem er das Dienstmädchen Adele auf die Frage ihrer Arbeitgeberin Rosalinde, woran ihre Tante denn erkrankt sei, antworten ließ: „Nekrophilie“⁴⁷².

Doch auch im 3. Akt kehrt das Thema erneut zurück, da die die Kinder Rosalindes und Eisensteins mit der Schande der Inzucht nicht länger leben können. Der Sohn erschießt zuerst seine Schwester und richtet schlussendlich sich selbst.

Das neben der Gewalt in Familie und Gesellschaft präsenteste Thema ist die Sexualität, die bereits in der Ouvertüre durch laszive Tänzerinnen Ausdruck findet. Während des gesamten Stücks vollziehen Figuren der Handlung immer wieder Geschlechtsverkehr, zumeist am Rande der Bühne. Im 1. Akt kommt es während der Einladung zu Prinz Orlofskys Souper zum Inzest des Geschwisterpaares, nachdem der Vater die Tochter, mit einem Schleier verhüllt, unsittlich berührt hatte.⁴⁷³

Am Ende des 1. Akts wurde Freuds These „[...] neurotisierende Familienverhältnisse und mangelnde Triebkontrolle seien die Ursache für den europäischen Faschismus“⁴⁷⁴ von Neuenfels in Szene gesetzt. Er legte hier, um das Spiel mit dem Rollen- und Identitätswechsel zu unterstreichen, seiner Inszenierung Jean Genets umstrittenes Theaterstück *Le balcon* als Subtext.⁴⁷⁵ In diesem Stück bietet die Bordellbesitzerin Irma jedem die Möglichkeit, sich das

⁴⁷⁰ Vgl. ab 01:31:00, *Die Fledermaus*, Regie: Hans Neuenfels, DVD *Arthaus Musik*, Österreich 2001.

⁴⁷¹ Vgl. ab 02:27:49.

⁴⁷² Ebd., 00:13:33.

⁴⁷³ Vgl. ebd. ab 00:26:30.

⁴⁷⁴ Braunmüller, Robert, „Lachen ist eine ernste Sache“, S.83.

⁴⁷⁵ Vgl. ebd.

Kostüm und die Szenerie zu wünschen, wovon er schon immer geträumt hatte. So treten in Verbindung mit dieser Assoziation in Neuenfels' Inszenierung Tänzer auf, die als schwarze Nonnen mit Strapsen, mit Bischofsmütze oder Maske lasziv über die Bühne tanzen. Das Thema sexuelle Präferenzen wird hier sehr offen dargestellt. Am Ende des Finales des 1. Akts zielen Soldaten mit Gewehren auf die Maskierten, was Gewalt mit ins Spiel bringt.

Neuenfels widersetzte sich mit seiner Inszenierung allen Erwartungen der Operettenliebhaber, die die Salzburger Festspiele besuchten. „Die Operette scheint [...] eine ernste Sache, eine heilige Kunst, bei der man nicht ungestraft den Spaß von seinen Zwecken freisetzen darf.“⁴⁷⁶ Seine Inszenierung der *Fledermaus* ist ein herausragendes Beispiel für den Bruch mit traditioneller Operettenästhetik. Wenn man Konwitschnys Aussage beurteilt, dann hat Neuenfels bereits mit dem Genre gebrochen, indem er es ernst nahm und gesellschafts-politische Themen zum Mittelpunkt der Inszenierung machte. Ein weiterer Bruch erfolgte durch die Bearbeitung des Librettos, das er durch die Umarbeitung der Dialoge, sowie das Einfügen der Gedichte von Hugo Ball und Gottfried Benn und auch der Wienerlieder stark abänderte.

Der Redakteur der *Wiener Zeitung* H.G. Pribil forderte in seinem Artikel die Festspielgäste dazu auf, ihr Geld zurück zu verlangen, da es bei dieser Inszenierung sogar „[s]chade um jeden Topfen Druckerschwärze“⁴⁷⁷ wäre, um darüber zu berichten. Er behauptete, dass vor Besuch der Vorstellung nicht klar gewesen wäre, dass es sich um eine Bearbeitung durch Neuenfels handle und riet jedem, der bereits eine Karte besaß, diese zurückzugeben: „[...] was ich dringend empfehlen würde (jeder, der sich das anschaut, ist selbst Schuld daran). Man sollte das Geld lieber caritativen Einrichtungen spenden.“⁴⁷⁸ In diesem Fall handle es sich für ihn um keine Geschmacksfrage mehr, die Inszenierung könne er nur noch als „kriminell“⁴⁷⁹ bezeichnen.

Auch in der Kritik des *Kuriers* wird „[v]or dem Besuch der ‚Fledermaus‘ in Salzburg [...] eindringlich gewarnt“⁴⁸⁰. Der Redakteur Franz Endler kritisierte einen bewussten „Etiketten-Swindel“⁴⁸¹ durch das Direktorium der Salzburger

⁴⁷⁶ Ebd., S.90.

⁴⁷⁷ Pribil, H.G., „Fordern Sie bitte Ihr Geld zurück!“, *Wiener Zeitung* 20.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

⁴⁷⁸ Pribil, H.G., „Fordern Sie bitte Ihr Geld zurück!“.

⁴⁷⁹ Ebd.

⁴⁸⁰ Endler, Franz, „Erstmals eine juristische Angelegenheit“, *Kurier* 19.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

⁴⁸¹ Ebd.

Festspiele, da die Besucher erst durch den Kauf eines Programmheftes über die Bearbeitung durch Hans Neuenfels aufgeklärt wurden. Auch er empfahl, die Karten zurückzugeben und das Geld retour zu verlangen.⁴⁸²

Gegenteilig reagierte Gerhard Rohde in seiner Kritik in *Oper und Tanz*. Für ihn war nicht vollkommen ersichtlich, woher dieser Skandal kam:

„Jedem auch nur halbwegs Informierten war klar, dass Mortiers ‚Fledermaus‘-Team mit dem Regisseur Hans Neuenfels, dem Bühnen- und Kostümbildner Reinhard von der Thannen und dem Dirigenten Marc Minowski keine artige Operette auf die Bühne der Felsenreitschule stellen würde.“⁴⁸³

Noch kurz vor der Premiere wurde im *Kurier* die Bearbeitung durch Hans Neuenfels angekündigt. Das abgeänderte Libretto sowie die im Mittelpunkt stehende Sozialkritik werden erwähnt und auch der Vergleich mit Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* werden nicht außer Acht gelassen.⁴⁸⁴ Dennoch vermutete Gert Korentschnig, dass Aufregung bevorstehen würde:

„Wer diesmal die Operette hören und sehen will, wird verwundert sein. Musiker des Mozarteum Orchesters, die unter Dirigent Marc Minowski während der Proben heftig mit Neuenfels diskutiert haben sollen, fürchten um den Stellenwert der Musik. Hinter vorgehaltener Hand hört man in Salzburg sogar das Wort ‚Etikettenschwindel‘.“⁴⁸⁵

Neuenfels kündigte noch vor der Premiere an, dass er den Interpretationsspielraum der *Fledermaus* ausreizen wolle. Für Reinhold Tauber von den *Oberösterreichischen Nachrichten* ging dieses Vorhaben schief: „Es war wohl der Versuch, die Flügelspannweite des Flattertiers auf zwei Meter zu erstrecken. Bei diesem Versuch musste es zerreißen.“⁴⁸⁶

Auch in den deutschen Medien schaffte Neuenfels mit seiner Inszenierung keine positive Kritik. So schrieb Eleonore Büning in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*:

„So geschah es, daß die Operette der Operetten, gebenedeite Herzensbotschafterin und boshaft geborstener Zuckerzerrspiegel der untergegangenen k.u.k. Monarchie, durch eine allzu didaktische

⁴⁸² Vgl. ebd.

⁴⁸³ Rohde, Gerhard, „Ende laut, Belgien out“, *Oper und Tanz*, <http://www.operundtanz.de/archiv/2001/05/bericht-salzburg.shtml> 05/2001, 30.06.2013.

⁴⁸⁴ Vgl. Korentschnig, Gert, „Suppe für Arme, Kokain für Reiche“, *Kurier* 17.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

⁴⁸⁵ Ebd.

⁴⁸⁶ Tauber, Reinhold, „Grotesker Eintopf mit Fledermausteilen“, *Oberösterreichische Nachrichten* 20.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

Anhäufelung neu hinzugefügter Sprechpartien zu einer auf mehr als drei Stunden ausgedehnten Übung in Geduld geriet. Es wurde streckenweise sterbenslangweilig. Langweilig! Die ‚Fledermaus‘.⁴⁸⁷

Sie bezeichnet die Inszenierung weiters als „Tierquälerei“⁴⁸⁸ bei der Hans Neuenfels und Marc Minowski die *Fledermaus* „massakrieren“⁴⁸⁹.

In der *Schwäbischen Zeitung* war man nicht weniger entsetzt über die Neuenfels'sche Inszenierung. Redakteur Klaus Adam fasste seine Empörung folgendermaßen zusammen:

„Hans Neuenfels will gar nicht ‚Fledermaus‘ inszenieren, weder die traditionelle charmante Anarchie im Abendrot der Donaumonarchie, noch die von Wernicke, Castorf oder Haussmann vorexerzierte kaputte Operettenwelt als pathologische Verzerrung der Menschheit von heute. Er will provozieren. Und da schreckt er in stückferner Einfallswut, wie man seit Aidas Tod mit Auschwitz-Zyclon B (Frankfurt, 1981) weiß, vor nichts zurück, auch nicht im Sexuellen, in der Gewalttätigkeit, Sado-Maso-Finessen sind seine Spezialität.“⁴⁹⁰

Dem Musikkritiker der *Presse* Wilhelm Sinkovicz blieb nur noch das Geschehen auf der Bühne als „desaströse Fledermaus“⁴⁹¹ zu bezeichnen, „[d]enn die Proteste, die sich dort während und nach der Vorstellung ereigneten, genügen, um die Premiere als größten Skandal der bisherigen Festspielgeschichte in die Annalen eingehen zu lassen.“

Detlef Brandenburg, Kritiker der *Deutschen Bühne*, sieht hinter Neuenfels' Inszenierung nicht nur die Darstellung der Verleugnung von „[...] Österreichs latente[m] Nazismus; d[er] sexuellen Obsession hinter der High-Snobiety-Fassade; d[er] Gefahr der degenerativen Auflösung im Walzer und Champagner-Rausch [...] und, und, und [...]“⁴⁹², sondern auch die bewusste „Inszenierung des Publikums“⁴⁹³:

„Er treibt die *wirklichen* Zuschauer in die wütende Rezeptionsverweigerung und spekuliert damit auf den Beifall einer

⁴⁸⁷ Büning, Eleonore, „Trinkmitmir und sinkmitmir“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 20.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Adam, Klaus, „Glücklich ist, wer vergisst, was nicht mehr zu ändern ist“, *Schwäbische Zeitung* 20. August 2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

⁴⁹¹ Sinkovicz, Wilhelm, „Die Unterschiede zwischen Kunst und Pfusch im modernen Musiktheater“, *Die Presse* 20.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

⁴⁹² Brandenburg, Detlef, „Sturm im Champagnerglas“, *Die deutsche Bühne* 10/2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

⁴⁹³ Ebd.

idealen Gemeinde der Gleichgesinnten für diese Entlarvung der reaktionären Gegner seines ideologiekritischen Theaters.“⁴⁹⁴

Die bewusste Provokation des Publikums thematisiert auch Manuel Brug in seiner Kritik in der *Welt*: „Wo jedes Buh aufs Duidu schon einkalkuliert, ja mitkomponiert ist, da folgt das sorgsam konditionierte Publikum brav, blökt aufs Stichwort und verharret letztlich doch in aufbrausend-friedlicher Lethargie.“⁴⁹⁵

Neben zahlreichen empörten Leserbriefen an die Presse, ging auch die Freiheitliche Partei auf die Neuenfels'sche Provokation ein. Helene Partik-Pablé sprach davon, „[...] dass damit die Reputation der Festspielstadt aufs Spiel gesetzt werde“⁴⁹⁶ und der FPÖ-Nationalratsabgeordnete Hermann Böhacker empfahl allen Kartenbesitzern, diese ohne die Aufführung besucht zu haben, zurückzugeben.

Wie Konwitschnys Inszenierung der *Csárdásfürstin* brachte Neuenfels' Inszenierung einen Gerichtsprozess mit sich. Allerdings klagte in diesem Fall nicht der Regisseur selbst, sondern ein erboster Zuschauer, ein Arzt aus Hallein, die Festspiele auf die Rückerstattung von 519,61€, da er sich durch die Regie in die Irre geführt fühle und auf der Bühne nicht das sah, was er sich erwartet hatte.⁴⁹⁷ Er bezeichnete es als „ekelhaftes Theaterstück mit Musikuntermalung von Johann Strauß“⁴⁹⁸. Die Verhandlung fand am 23. September 2002 statt und dauerte nur 45 Minuten, das Urteil erging schriftlich: Der Anwalt der angeklagten Partei respektiere den Geschmack des Klägers, jedoch könne das Gericht nur bestimmen, ob die von Neuenfels geschaffene Inszenierung noch eine mögliche Variante der *Fledermaus* darstellte, da nach Oberstem Gerichtshof „[...] die Freiheit der Kunst möglichst weit auszulegen [sei]“⁴⁹⁹. Dies blieb das einzige juristische Nachspiel, weitere Kartenbesitzer gaben ihre Karten im Kartenbüro zurück. Schlussendlich wurde die letzte Vorstellung, in der Gerard Mortier selbst mitspielen hätte sollen, entschärft. Prinz Orlofsky schrie nicht mehr den Orchestergraben und das Publikum, sondern das eigene Gefolge an und Trissenaar bekam für ihre Frage „Sind wir nicht alle am Rande eines

⁴⁹⁴ Ebd.

⁴⁹⁵ Brug, Manuel, „Nur ein müder Knallfrosch“, *Die Welt* 20.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

⁴⁹⁶ o.V., „‘Fledermaus’: Eine nachhaltige Erregung“, *Salzburger Nachrichten* 20.08.2001 2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

⁴⁹⁷ Vgl. o.V., „‘Fledermaus nun vor dem Richter“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/105000> 25.08.2002, 29.06.2013.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Trenkler, Thomas, „Kurzer ‚Fledermaus‘-Prozess: 45 Minuten“.

Nervenzusammenbruchs?“ tosenden Applaus. Der Auftritt von Mortier blieb aus und somit verebbte die Skandalstimmung der Premiere schnell wieder.⁵⁰⁰

Neuenfels selbst schrieb 10 Jahre nach der Skandalinszenierung in seiner Autobiografie, dass er damals anders empfunden habe, als jetzt:

„[...] das ist es auch, was mich zutiefst, je länger ich mich mit den Erinnerungen befasse, beschäftigt: Ich wollte nie verachten, nie bloßstellen, nie mich über etwas stellen. Ich wollte mit allen Mitteln, vielleicht oft zu gewaltsam, zu rasch, zu ungeduldig verstehen, diskutieren, teilnehmen.“⁵⁰¹

⁵⁰⁰ Vgl. o.V., „Kein Mortier, keine Eier!“, *Kronen Zeitung* 02.09.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].

⁵⁰¹ Neuenfels, Hans, *Das Bastardbuch*, S.434.

5. Resümee

„Lasst die Operette nicht mehr in überfälligen Reminiszenzen schwelgen lasst sie wieder tanzen: Ob auf dem Vulkan oder auf Trümmern – die echte Operette hat es immer getan, nachdem sie sich von dem Opernggenre endgültig gelöst hatte – und dann wird sie wieder das sein, was sie darstellen müsste: einen tollen Vexierspiegel der Zeit, und dem bacchantischen Zug der Operettengestalten mit ihrem bunten Narrensaum, der im Walzerschritt vorbeidreht, cancansierend oder im Cake-Walk-, Foxtrott- und Rumbarythmus vorüber tollt, werden sich neue, dem Heute entsprungene Maskenschemen anschließen, die nichts anderes sind als heilsame Beschwörungen des Zeitgeistes und der Geister der Zeit.“⁵⁰²

Oftmals für „tot“ erklärt, ist die Operette keineswegs ein Genre der Vergangenheit. Regisseure wie Peter Konwitschny und Hans Neuenfels zeigen, wie viel Ernsthaftigkeit sich dahinter verbirgt und wie sie auch im 21. Jahrhundert durchaus Botschaften vermitteln kann.

Diese Diplomarbeit nimmt sich diesem oftmals verkannten und wissenschaftlich kaum beachteten Genre des Musiktheaters an. Der Schwerpunkt gilt Inszenierungen, die sich von der herkömmlichen Operettenästhetik distanzieren, ihre Klischees nicht mehr bedienen und das Publikum so aus der Operettenidylle in die Realität holen. Es wird gezeigt, in welcher Weise die Regisseure Peter Konwitschny und Hans Neuenfels sich mit dem Genre auseinandersetzen und welche Tabuthemen auf der Bühne behandelt wurden. Ebenfalls wird erläutert, welche Klischees der Begriff der „leichten Muse“ mit sich trägt und wie „leicht“ diese tatsächlich ist.

Da die beiden Regisseure in vielen Fällen dem sogenannten „Regietheater“ zugeordnet werden setzt sich das dritte Kapitel genauer mit diesem und dem Begriff der „Werktreue“ auseinander, um zu zeigen, inwieweit Konwitschny und Neuenfels „werktreu“ inszenieren. Es ist zu erkennen, dass es einer Differenzierung der Regiearbeiten bedarf, da sich beispielsweise Peter Konwitschny selbst nicht als Vertreter des „Regietheaters“ sieht. Der Begriff wird von Zuschauern wie auch den Medien mittlerweile als Sammelbegriff für all jene Inszenierung verwendet, die ihren konservativen Vorstellungen nicht entsprechen. Werden die eingefahrenen Klischees nicht bedient, fühlt sich das Publikum in seinen Erwartungen enttäuscht.

⁵⁰² Rabenalt, Arthur Maria, Programmheft *Die Csárdásfürstin*, Semperoper Dresden 1999/00, Regie: Peter Konwitschny.

Die Arbeiten von Konwitschny und Neuenfels sind, wie im letzten Kapitel deutlich wurde, sehr unterschiedlich, dennoch bildet in beiden Fällen die Partitur die Basis des Konzepts. Beide sprechen der Operette eine tiefere Bedeutung zu und stellen den „Tanz auf dem Vulkan“ auch bildlich dar. Sie brechen die Operettenidylle auf und bringen den ernsten Hintergrund, oftmals auch unter Verwendung des Stilmittels der Verfremdung ans Licht.

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass beide Regisseure Klischees nur mit Absicht bedienen, um ihre Lesarten und Botschaften zu unterstreichen. Die durch diese Inszenierungen hervorgerufenen Skandale sind aus sehr unterschiedlichen Gründen entstanden. Ein Faktor, der bei Konwitschnys *Csárdásfürstin* und auch Neuenfels *Fledermaus* deutlich wird, ist der Aufführungsort selbst und das damit verbundene konservative Publikum. Das Publikum in Dresden und jenes bei den Salzburger Festspielen war nicht auf eine unkonventionelle Inszenierung vorbereitet und fühlte sich in den Erwartungen enttäuscht. Hingegen wusste das Grazer Publikum bereits von dem „Skandal“ aus dem Jahr 1999 und erwartete sich eine außergewöhnliche Inszenierung. Das Berliner Publikum war auf eine Inszenierung, die der klassischen Operettenästhetik nicht mehr entsprechen würde, eingestellt.

Die Forschung für diese Arbeit basiert auf der Auswertung der vorhandenen Literatur sowie der Kritiken, den persönlichen Gesprächen mit Peter Konwitschny, Bettina Bartz und Stefan Frey, der Analyse der ausgewählten Inszenierungen anhand von audiovisuellem Material und Programmheften. Die Arbeit soll sowohl rezeptionsgeschichtlich als auch theoretisch Einblick in die Ästhetik der Operette geben und schlussendlich zeigen, dass dieses Genre weitaus mehr als bloße Unterhaltung ist. Regisseure wie Peter Konwitschny und Hans Neuenfels haben das „tot“ geglaubte Genre wieder zum Leben erweckt. Die „leichte Muse“ hat sich in ihren Händen als eine ernstzunehmende Gattung entwickelt.

Operette bietet eine Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten, die ihr die Möglichkeit geben, als ernsthaftes Genre wahrgenommen werden zu können. Sie muss keine Gattung der Vergangenheit sein. Auch in der Forschung sollte die Operette einen Platz finden, der der „leichten Muse“ gerecht wird, um ihren wahren Wert erkenntlich zu machen.

6. Quellen- und Literaturverzeichnis

Selbstständige Literatur

- Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: ESV 2003, S.72-107.
- Beyer, Barbara, *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*, Berlin: Alexander 2005.
- Brook, Peter, *Der leere Raum*, Berlin: Alexander 1983.
- Brug, Manuel, *Opernregisseure heute*, Leipzig: Henschel 2006.
- Brunner, Gerhard/Sarah, Zalfen (Hg.), *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, Wien [u.a.]: Böhlau 2011.
- Csáky, Moritz, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Wien [u.a.]: Böhlau 1996.
- Eckert, Nora, *Von der Oper zum Musiktheater. Wegbereiter und Regisseure*, Berlin: Henschel 1995.
- Endler, Franz, *Johann Strauss. Um die Welt im Dreivierteltakt*, Wien/München: Amalthea 1998.
- Fischer-Lichte, Erika (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen: Franck 2007.
- Freud, Sigmund, *Totem und Tabu: einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt am Main [u.a.]: Fischer-Bücherei 1956.
- Frey, Stefan, „Unter Tränen lachen“. *Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiografie*, Berlin: Henschel 2003.
- Frey, Stefan, *Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik*, Tübingen: Max Niemeyer 1995.
- Frey, Stefan, „Was sagt ihr zu diesem Erfolg“. *Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main [u.a.]: Insel 1999.
- Grun, Bernhard, *Kulturgeschichte der Operette*, Düsseldorf/Zürich: Artemis&Winkler 1961.
- Gutjahr, Ortrud (Hg.), *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Früchtel, Josef, *Ästhetik der Inszenierung*, Hg. Josef Früchtel/ Jörg Zimmermann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Hintze, Werner (Hg.), *Realistisches Musiktheater. Walter Felsenstein: Geschichten, Erben, Gegenpositionen*, Berlin: Theater der Zeit 2008.
- Irmer, Hans-Jochen (Hg.), *Joachim Herz. Regisseur im Musiktheater*, Berlin: Henschel 1977.
- Kämpfer, Frank, *Peter Konwitschny. Regisseur*, Hamburg : Europ. Verl.-Anst. 2001.
- Kämpfer, Frank (Hg.), *Sehnsucht nach unentfremdeter Produktion. Der Regisseur Peter Konwitschny. Ein Materialbuch*, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information Berlin 1992.
- Käsler, Dirk, *Der politische Skandal. Zur symbolischen und dramaturgischen Qualität von Politik*, Opladen: Westdeutscher 1991.

- Kässens, Wend/Jörg W., Gronius (Hg.), *Theatermacher. Gespräche mit Luc Bondy, Jürgen Flimm, Hansgünther Heyme, Hans Neuenfels, Peter Palitzsch, Claus Peymann, Frank-Patrick Steckel, George Tabori, Peter Zadek*, Frankfurt/Main: Athenäum 1987.
- Klotz, Volker, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. Erweiterte und aktualisierte Auflage*, Kassel: Bärenreiter 2004.
- Konwitschny, Peter, *Auf der Suche nach einem ganz anderen. Operntexte von der Bewahrung des Sinns, nicht des Buchstabens*, Weitra: Bibliothek der Provinz 2010.
- Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau 2005.
- Marten, Christian, *Die Operette als Spiegel der Gesellschaft. Franz Lehár „Die lustige Witwe“ – Versuch einer sozialen Theorie der Operette*, Frankfurt/Main: Lang 1988.
- Oeck, Anja, *Musiktheater als Chance. Peter Konwitschny inszeniert*, Berlin: Akademie der Künste 2008.
- Kálmán, Emmerich, *Die Csárdásfürstin. Operette in 3 Akten von Leo Stein und Bela Jenbach. Musik von Emmerich Kálmán*, Wien: Weinberger 1990.
- Kaltenbrunner, Ger-Klaus (Hg.), *Der innere Zensor. Neue und alte Tabus in unserer Gesellschaft*, München: Herder 1978.
- Keller, Otto, *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Musik, Libretto, Darstellung*, Wien [u.a.]: Stein 1926.
- Kühnel, Jürgen/Ulrich, Müller/Panagl, Oswald (Hg.), *„Regietheater“. Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts. Vorträge des Salzburger Symposions 2005*, Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2007.
- Léhar, Franz, *Das Land des Lächelns. Romantische Operette in drei Akten nach Victor Léon*, Wien: Glocken 1957.
- Linhardt, Marion, „Warum es der Operette so schlecht geht. Ideologische Debatte um das musikalische Unterhaltungstheater (1880-1916)“, *Maske und Kothurn* 45, 1/2, Hg. Marion Linhardt, Wien: Böhlau 2001.
- Linhardt, Marion, *Residenzstadt und Metropole*, Tübingen: Max Niemeyer 2006.
- Linhardt, Marion, „Musikalisches Unterhaltungstheater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd.14, Hg. Siegfried Mauser, Laaber: Laaber 2002, S.105-110.
- Linhardt, Marion, *Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933)*, Hg. Marion Linhardt, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner 2009.
- Lütteken, Laurenz, „Wider den Zeitgeist der Beliebigkeit. Ein Plädoyer für die Freiheit des Textes und die Grenzen der Interpretation“, *Wagnerspectrum* 2, 2005, S. 23-29.
- Mayer, Anton, *Franz Lehár – Die lustige Witwe. Der Ernst der leichten Muse*, Wien: Edition Steinbauer 2005.
- Mayer, Anton, *Johann Strauß. Ein Pop-Idol des 19. Jahrhunderts*, Wien [u.a.]: Böhlau 1998.
- Müller, Ulrich/ Oswald, Panagl (Hg.), *Joachim Herz inszeniert „Don Giovanni“ in Salzburg*, Salzburg: Ursula Müller-Speiser 1990.
- Neuenfels, Hans, *Wie viel Musik braucht der Mensch? Über Oper und Komponisten*, München: Edition Elke Heidenreich bei C.Bertelsmann 2009.

- Neuenfels, Hans, *Das Bastardbuch. Autobiografische Stationen*, München: Edition Elke Heidenreich bei C.Bertelsmann 2011.
- Panagl, Oswald/ Fritz Schweiger, *Die Fledermaus. Die wahre Geschichte einer Operette*, Wien [u.a.]: Böhlau 1999.
- Peusch, Vibeke, *Opernregie Regieoper. Avantgardistisches Musiktheater in der Weimarer Republik*, Frankfurt/M.: tende 1984.
- Redepenning, Dorothea, *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur*, Hg. Dorothea Redepenning/ Joachim Steinheuer, Kassel: Bärenreiter 2011.
- Riener, Alexandra, „Von der Regie zum Regietheater und Kollektive [Gegen] Entwürfe. Über die Ambivalenz von Werktreue und Regie“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2005.
- Rühle, Günther, *Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982.
- Schläder, Jürgen (Hg.), *OperMachtTheaterBilder. Neue Wirklichkeiten des Regietheaters*, Leipzig: Henschel 2006.
- Schmid-Reiter, Isolde (Hg.), *Richard Wagners „Ring der Nibelungen“: Europäische Traditionen und Paradigmen*, Regensburg: ConBrio 2010.
- Schmid-Reiter, Isolde, *Opera Staging. Erzählweisen*, Regensburg: ConBrio 2014.
- Schneiderei, Otto, *Johann Strauss und die Stadt an der schönen blauen Donau*, Berlin: VEB Lied der Zeit 1972.
- Strauss, Johann, *Die Fledermaus. Komische Operette in drei Akten nach Halevy und Meilhac. Bearb. Von C.Haffner und Richard Genée*, Wien: Weinberger 1930.
- Stegemann, Thorsten, „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“. *Textbücher der Wiener Operette zwischen Provokation und Reaktion*, Frankfurt/Main [u.a.]: Lang 1995.
- Tsalikoglou, Nicole, „Journalistische Qualität von Theaterkritiken. Die Bewertung der Qualität von Theaterkritiken in deutschsprachigen Tageszeitungen am Beispiel der Inszenierung „Die Fledermaus“ bei den Salzburger Festspielen und „Maria Stuart“ am Wiener Burgtheater“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften 2002.
- Ursuliak, Natascha, „Das Bild der Operette in der heutigen Zeit. Hat die Operette eine Zukunft? Gezeigt und diskutiert am Beispiel von David Aldens „Zigeunerbaron“ an der Volksoper Wien“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2002.
- Wagner, Cosima, *Das zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883-1930*, Hg. Dietrich Mack, München: Piper 1980, S.630f.
- Zentgraf, Christiane (Hg.), *Musiktheater-Management III. Musiktheater und Recht*, Thurnau: Europäische Musiktheater-Akademie 1995.

Nachschlagewerke

- Brauneck, Manfred/ Gérard, Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 2 Bde., Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch⁵ 2007.
- Dahlhaus, Carl/ Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, Bd.5, Hg. Bayreuth, München: Piper 1994,
- Sucher, Bernd (Hg.), *Theaterlexikon. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*, 2 Bde., München: Dt.Taschenbuch 1996.
- Trebeß, Achim (Hg.), *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart: Metzler 2006.

Unselbstständige Literatur

- Adam, Klaus, „Glücklich ist, wer vergisst, was nicht mehr zu ändern ist“, *Schwäbische Zeitung* 20.August 2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].
- Ball, Hugo, „Karawane“, *Erklügelte Nervenkultur. Kabarett der Neopathetiker und Dadaisten*, Hg.Reinhard Hippen, Zürich: pendo 1991, S.145.
- Benn, Gottfried, „Schöne Jugend“, *Morgue und andere Gedichte*, Stuttgart: Klett-Cotta 2012, S.6.
- Brug, Manuel, „Nur ein müder Knallfrosch“, *Die Welt* 20.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].
- Endler, Franz, „Erstmals eine juristische Angelegenheit“, *Kurier* 19.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].
- Gier, Albert, „Auf der Suche nach der guten alten Zeit. Marion Linhardts Studie über Unterhaltungstheater in Wien“, *Opernwelt*, Jänner 2007, S.30.
- Kathrein, Karin, „Tanz auf dem Vulkan. Hans Neuenfels inszeniert bei den Salzburger Festspielen Die Fledermaus mit Elisabeth Trissenaar als Frosch“, *Bühne* 7/8, 2001, S.38-39 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].
- Klotz, Volker, „Utopisch vergnügt. Die flüchtige Operette: Streckbrief einer entwichenen Kunst“, *Opernwelt*, September/Oktober 2008, S.88-93.
- Korentschnig, Gert, „Suppe für Arme, Kokain für Reiche“, *Kurier* 17.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].
- Konwitschny, Peter, „Prolog, das Journal der Wiener Staatsoper“, 82/2004, S.3.
- Lange, Joachim, „Tanz am Abgrund. Peter Konwitschny findet in Emmerich Kálmáns Operette Die Czárdásfürstin szenischen Sprengstoff“, *Bühne* Februar 2000, S.54.
- Linhardt, Marion, „Musikalisches Unterhaltungstheater in der ersten Hälfte des 20.Jahrhunderts“, *Handbuch der musikalischen Gattungen. Musiktheater im 20.Jahrhundert*, Hg. Siegfried Mauser, Laaber: Laaber 2002, S.105-110.
- Mandl, Eva Maria, „Riskante Partie“, *Sim's Kultur*, Sommer 2001, S.106-107 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].
- Mösch, Stephan/Albrecht, Thiemann, „Von der Gegenwart des Werks. Ein Gespräch über Opernregie heute mit Karolina Gruber, Tatjana Gürbaca,

- Kirsten Harms, Andreas Homoki, Jossi Wieler“, *Opernwelt*, Jahrbuch 2006, S.54-64.
- Mösch, Stephan, „Erneuerung und Bewahrung. Beschädigt das Regietheater ein „Werk“? Ein Bayreuther Symposion zu einem Dauerkonflikt in der Oper“, *Opernwelt*, November 2007, S.31
 - Mösch, Stephan, „Musik be-greifen! Peter Konwitschny über den Umgang mit der Partitur, über Erziehung und Theater in der DDR, über Berlin als Opernstadt und die Ausbildung junger Regisseure“, *Opernwelt* Jahrbuch 1999, S.48-54.
 - Norquet, Matthias, „Die alte Operette lebt. Historisches aus Rundfunkarchiven“, *Opernwelt*, April 2007, S.65.
 - o.V., „Fledermaus: 200 wollten Karten zurückgeben“, *Die Presse*, 24.August 2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].
 - o.V., „Die Musik zum Erzählen bringen. Arbeiten mit dem Regisseur Peter Konwitschny – zwei Dramaturgen im Dialog“, *Opernwelt* Jahrbuch 2000, S.18-24.
 - o.V., „‘Fledermaus’: Eine nachhaltige Erregung“, *Salzburger Nachrichten* 20.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].
 - o.V., „Kein Mortier, keine Eier!“, *Kronen Zeitung* 02.09.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].
 - Pribil, H.G., „Fordern Sie bitte Ihr Geld zurück!“, *Wiener Zeitung*, 20.August 2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].
 - Rhode, Gerhard, „Kennt man nicht, will man nicht. Von Glanz und Elend des Operettenbetriebs“, *Opernwelt*, September/Okttober 2008, S.94-95.
 - Schneeberger, Peter, „Randale im Parkett“, *Profil* 06.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].
 - Sinkovicz, Wilhelm, „Die Unterschiede zwischen Kunst und Pfusch im modernen Musiktheater“, *Die Presse* 20.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].
 - Tauber, Reinhold, „Grotesker Eintopf mit Fledermausteilen“, *Oberösterreichische Nachrichten* 20.08.2001 [aus der Sammelmappe der Presseabteilung der Salzburger Festspiele].
 - Thiemann, Albrecht, „Nostalgie, nein danke! Barrie Kosky, designerter Intendant der Komischen Oper Berlin, sprüht vor Tatendrang: Frische Impulse fürs Kernrepertoire, neues Musiktheater, leichte Muse“, *Opernwelt*, März 2012, S.72.
 - Vratz, Christoph, „Melthau. Naxos hat Kálmán mit einer neuen „Csárdásfürstin“ keinen Gefallen getan“, *Opernwelt*, Mai 2005, S.65.
 - Vratz, Christoph, „Leicht muss man sein. Die Musik hat stets das letzte Wort: Christian Thielemann über historische Aufführungspraxis, die Aura des Dirigenten, Type-Casting und seine Schwäche für Operette“, *Opernwelt*, Juli 2006, S.28-31.

Internetquellen

- Blech, Volker, „Wie Hans Neuenfels mit Buhstürmen umgeht“, *Morgenpost*, <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article110594096/Wie-Hans-Neuenfels-mit-Buhstuermen-umgeht.html> 03.11.12, 21.07.2013.
- Brug, Manuel, „Buddha kaputt, Operettenzopf ab“, *Die Welt*, http://www.welt.de/welt_print/article992723/Buddha-kaputt-Operettenzopf-ab.html 03.07.2007, 13.08.2013.
- Fuhrmann, Wolfgang, „Peter Konwitschny erklärte Franz Lehárs ‚Land des Lächelns‘ an der Komischen Oper. Das ist kritisch-dialektisches Regietheater!“, *Berliner Zeitung*, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/peter-konwitschny-erklaert-franz-lehars--land-des-laechelns--an-der-komischen-oper-das-ist-kritisch-dialektisches-regietheater-,10810590,10487808.html> 03.07.2007, 13.08.2013.
- Grade, Ananda, „Kalkulierter Tabubruch. Die Csardas-Fürstin von Kálmán im Palladium“, *Die Kölner Theaterzeitung*, <http://www.theaterzeitung-koeln.de/archiv/akt20-februar-2011/kritisiert-im-februar-2011/die-csardas-fuerstin> Februar 2011, 30.06.2013.
- Hablützel, Niklaus, „Radikalkur“, *TAZ*, <http://www.taz.de/!1465> 04.07.2007, 13.08.2013.
- Hanssen, Frederik, „China, wie es singt und kracht“, *Tagesspiegel*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/pop/musiktheater-china-wie-es-singt-und-kracht/974840.html> 02.07.2007, 16.08.2013.
- Kaiser-Luehrs, Kai, „Oper ist kein echtes Vergnügen“, *Welt Online*, http://www.welt.de/kultur/article1016389/Oper_ist_kein_echtes_Vergnuegen.html 11.07.07, 30.06.2013.
- Kehlmann, Daniel, *Die Lichtprobe*, Eröffnungsrede der Salzburger Festspiele 2009, <http://landversand.salzburg.gv.at/WebRoot/Store/Shops/Landversand/5252/A3F4/B2AD/9DCB/3785/4DEB/AE3E/249B/kehlmann09.pdf>, 10.09.2014.
- Kranz, Dieter, *Verzeihen Sie, wenn ich so heftig bin...Die Lange Nacht der Opernskandale*, http://www.dradio.de/dlf/sendungen/langenacht_alt/001223.html 2000, 26.06.2013
- Krassnitzer, Michael, „Die unerhörte Kunst“, *Die Furche* Nr.37, <http://www.univie.ac.at/ema/en/rec.php?recordID=11> 16.09.1999, 10.08.2013.
- Kühn, Georg Friedrich, „Im Land des Abmurksens. Peter Konwitschny und Kirill Petrenko mit Franz Lehárs ‚Land des Lächelns‘ in der Berliner Komischen Oper“, <http://www.gf-kuehn.de/oper/konw/konw.htm> 01.07.2007, 16.08.2013.
- Luehrs-Kaiser, Kai, „Oper ist kein echtes Vergnügen“, *Die Welt Online*, <http://www.welt.de/kultur/article1016389/Oper-ist-kein-echtes-Vergnuegen.html> 11.07.07, 10.08.2013.
- Mahlke, Sybill, „Die Csárdásfürstin‘ an der Semperoper Die kopflose Leiche tanzt den Totentanz“, *Tagesspiegel*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/die-csardasfuerstin-an-der-semperoper-die-kopflose-leiche-tanzt-den-totentanz/113598.html> 30.12.1999, 08.08.2013.

- Naredi-Rainer, Ernst, „Die Csárdásfürstin: Der Totentanz einer Epoche“, *kleinezeitung.at*, <http://www.kleinezeitung.at/steiermark/graz/graz/2276916/csardasfuerstin-bombenstimmung-schuetzengraben.story> 24.01.2010, 02.02.2012.
- Nyffeler, Max, *Kein Spaß mit der Operette (DVD Rezension)*. Hans Neuenfels' Salzburger Inszenierung der *Fledermaus*, <http://www.beckmesser.de/dvd/fledermaus.html> 11/2003, 10.08.2013.
- o.V., „Fledermaus nun vor dem Richter“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/105000> 25.08.2002, 29.06.2013.
- o.V., „Besucherrückgang in Mörbisch und St.Margarethen“, *Die Presse*, <http://diepresse.com/home/kultur/klassik/1445357/Besucherruckgang-in-Morbisch-und-St-Margarethen?from=simarchiv> 26.08.2013, 03.10.2013.
- o.V., „Fledermaus'-Prozess. Neuenfels-Inszenierung beleidigt Arzt“, *wienerzeitung.at*, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/178549_Fledermaus-Prozess.html 20.09.2002, 30.06.2013.
- o.V., „Kräftiger Tritt. Ist die Operette noch zu retten? Der Regisseur Herbert Wernicke hat es mit der ‚Fledermaus‘ probiert“, *Der Spiegel* 5/1992, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13680031.html> 27.01.1992, 01.12.2013.
- o.V., „Salzburger Festspiele: Reaktionen und Pressestimmen zu Kehlmanns Rede“, *salzburg24.at*, <http://www.salzburg24.at/salzbürger-festspiele-reaktionen-und-pressestimmen-zu-kehlmanns-rede/news-20090730-12310851> 30.07.2009, 09.08.2013.
- o.V., „Ausführliche Kontroversen zu Kehlmanns Rede. Breitflächiger Spott, einige Verteidiger und vielfach Familienpsychologie“, *derstandard.at*, <http://derstandard.at/1246543340648/Presse-Ausführliche-Kontroversen-zu-Kehlmanns-Rede> 30.07.2009, 09.08.2013.
- o.V., „Konwitschny zeigt nach Dresdner Skandal erstmals wieder Operette“, *Neue Musikzeitung*, <http://www.nmz.de/kiz/nachrichten/konwitschny-zeigt-nach-dresdner-skandal-erstmals-wieder-operette> 29.06.2007, 13.08.2013.
- Rögl, Heinz, „Richtig tot ist sie ja nicht“, *Salzburger Nachrichten*, <http://www.univie.ac.at/ema/en/rec.php?recordID=8> 08.09.1999, 10.08.2013.
- Rohde, Gerhard, „Ende laut, Belgien out“, *Oper und Tanz*, <http://www.operundtanz.de/archiv/2001/05/bericht-salzburg.shtml> 05/2001, 30.06.2013.
- Schleusener, Jan, „Galant über den Abgrund hinwegtanzen. Nach den Bühnenskandalen am Gärtnerplatztheater: was Regisseur Franz Winter an Operetten interessiert“, *Die Welt*, <http://www.welt.de/print-welt/article434963/Galant-ueber-den-Abgrund-hinwegtanzen.html> 20.02.01, 30.06.13.
- Shewey, Don, „Richard Foreman remains provocative“, *New York Times*, <http://www.nytimes.com/1983/05/15/theater/richard-foreman-remains-provocative.html> 15.05.1983, 10.08.2013.
- Spahn, Claus, „Porzellanherz“, *Die Zeit*, http://www.zeit.de/2007/28/Land-d_L-chelns 05.07.2007, 16.08.2013.
- Spahn, Claus, „Kein Weg zurück in die Gemütlichkeit“, *Die Zeit*, http://www.zeit.de/2006/39/Konservat_Oper 21.09.2006, 09.10.2013.

- Spahn, Claus, „Kurz vor dem Wahn“, *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/2011/34/Regisseur-Neuenfels/komplettansicht> 17.08.2011, 21.07.2013.
- Trenkler, Thomas, „‘Fledermaus’ nun vor dem Richter“, *derstandard.at*, <http://derstandard.at/105000> 25.August 2002, 02.07.2013.
- Trenkler, Thomas, „Kurzer ‘Fledermaus’-Prozess: 45 Minuten. Marcel Prawy war nicht vonnöten, bei der Debatte um ‘ekelhaftes Theaterstück’“, *derstandard.at*, <http://derstandard.at/1078982> 23.September 2002, 30.06.2013.

Audiovisuelles Material

- *Die Csárdásfürstin*, Regie: Peter Konwitschny, Mittschnitt der Oper Graz, Österreich 2010.
- *Die Fledermaus*, Regie: Hans Neuenfels, DVD *Arthaus Musik*, Österreich 2001.
- *Das Land des Lächelns*, Regie: Peter Konwitschny, 3sat, Deutschland 2007.
- *Abgeschminkt. Hans Neuenfels*, Regie: Johanna Schickentanz, 3sat, Deutschland 2002.
- *Abgeschminkt. Peter Konwitschny*, Regie: Johanna Schickentanz, arte, Deutschland 2006.
- Kehlmann, Daniel, *Die Lichtprobe*, Eröffnungsrede der Salzburger Festspiele 2009, 3sat Kulturzeit, <http://www.3sat.de/mediathek/index.php?display=1&mode=play&obj=13703>, 08.08.2013.
- Leodolter, Markus, „*Die Csárdásfürstin* in der Grazer Oper“, http://www.kleinezeitung.at/allgemein/video/multimedia.do?action=showEntry_VideoDetail&project=462&id=75342, Videobeitrag zur Premiere in Graz 2010, *Kleine Zeitung* 24.Jänner 2010, 15.09.2012.
- *Portät Hans Neuenfels*, Regie: János Darvas, arte, Deutschland 04.06.2003

Programmhefte

- *Die Csárdásfürstin*, Volksoper Wien 1982/83, Regie: Robert Herzl
- *Die Csárdásfürstin*, Semperoper Dresden 1999/00, Regie: Peter Konwitschny
- *Die Csárdásfürstin*, Lehár Festival Bad Ischl 2010, Regie: Wolfgang Dosch
- *Die Csárdásfürstin*, Volksoper Wien 2010/11, Regie: Robert Herzl
- *Die Csárdásfürstin*, Oper Graz 2009/10, Regie: Peter Konwitschny
- *Das Land des Lächelns*, Komische Oper Berlin 2006/07, Regie: Peter Konwitschny
- *Das Land des Lächelns*, Lehár Festival Bad Ischl 2009, Regie: Leonard C. Prinsloo
- *Die Fledermaus*, Salzburger Festspiele 2001, Regie: Hans Neuenfels
- *Die Fledermaus*, Komische Oper Berlin 2007/08, Regie: Andreas Homoki

Anhang

Herzstück⁵⁰³

EINS Darf ich Ihnen mein Herz zu Füßen legen.

ZWEI Wenn Sie mir meinen Fußboden nicht schmutzig machen.

EINS Mein Herz ist rein.

ZWEI Das werden wir ja sehn.

EINS Ich kriege es nicht heraus.

ZWEI Wollen Sie daß ich Ihnen helfe.

EINS Wenn es Ihnen nichts ausmacht.

ZWEI Es ist mir ein Vergnügen. Ich kriege es auch nicht heraus.

EINS *heult.*

ZWEI Ich werde es Ihnen herausoperieren. Wozu habe ich ein Taschenmesser. Das werden wir gleich haben. Arbeiten und nicht verzweifeln. So, das hätten wir. Aber das ist ja ein Ziegelstein. Ihr Herz ist ein Ziegelstein.

EINS Aber es schlägt nur für Sie.

Heiner Müller

⁵⁰³ Die hier verwendete Version von Heiner Müllers *Herzstück* ist im Original im Programmheft zu Peter Konwitschnys Inszenierung des *Land des Lächelns* an der Komischen Oper Berlin 2007 auf Seite 21 zu finden.

Interview mit Bettina Bartz

(Dramaturgin, langjährige konzeptionelle Mitarbeiterin von Peter Konwitschny)

Wien, 30.06.13

Wie würden Sie den Begriff der Ästhetik im Genre der Operette definieren?

Operette ist glaube ich in Österreich noch etwas anderes als in Deutschland. Ich habe ja auch in Graz gearbeitet, 1990 haben wir da angefangen und ich habe dort nicht nur mit Peter Konwitschny gearbeitet, sondern auch mit anderen Regisseuren. Ich habe auch eine „Fledermaus“ mit Michael Wallner betreut, auch da gab es ein bisschen Skandal, weil er auch vom Schema abgewichen ist und die Figur des Frosch nicht als reinen Komiker gefasst hat, sondern auch Texte von Karl Kraus mit hineingenommen hat. Er hat also durchaus auch politische Bezüge gesetzt und das mochten einige Leute auch nicht. Ähnlich wie beim „Land des Lächelns“, das wir an der Komischen Oper gemacht haben, mit Konwitschny, das fast live im Fernsehen übertragen wurde. Hier gab es zum Beispiel einen Anruf beim Pförtner, aus Oberösterreich, wo man ihm sagte, er müsse sofort auf die Bühne gehen und das Geschehen unterbinden, da mit der Operette Schindluder getrieben würde und man das nicht geschehen lassen durfte. So ernst nehmen das in Deutschland nicht sehr viele, weil die Operette nicht so ein großer Teil der Nationalkultur ist, wie das hier in Wien oder auch in Österreich der Fall ist.

Aber was bei Karl Kraus immer wieder anklingt und auch Volker Klotz in seinen Büchern immer wieder schreibt ist, dass Operette als Spiegel ihrer Zeit und auch als Ausdruck bestimmter Lebensgefühle durchaus ein politisches Potenzial hat. Also das Vorurteil, Operette würde die Welt immer nur rosarot zeichnen und man dürfe sich als ernsthafter Künstler gar nicht damit beschäftigen, das würde ich nicht teilen. Ich habe mich auch viel mit Offenbach beschäftigt, auch mit englischen „Offenbachiaden“ von Gilbert und Sullivan, und ich finde hier auch viele Parallelen in Wiener Operetten - Kálmán, Lehár, aber eben auch Johann Strauß – und man kann sagen, dass diese Autoren und Musiker die Themen widerspiegeln, sehr stark auch in der Musik, die die Menschen damals beschäftigt haben. Die großen Operetten die kurz vor dem 1. Weltkrieg entstanden sind, zeigen ganz deutlich dieses innere Wissen, dass die Welt untergehen wird. Also die alte Welt, dieses kaiserlich-königliche Reich wird

untergehen, das war den Leuten damals klar. Und das wurde zelebriert auf der Bühne. Manchmal wird auch gezeigt, woran alles scheitert. Natürlich manchmal auch in lustiger, burlesker Form, aber es steckt da alles drin. Große Teile des Publikums haben aber auch ein Bedürfnis entwickelt, das nicht hören und sehen zu wollen und Operette dafür zu nutzen, sich in melancholischer, nostalgischer Weise in gute alte Zeiten zurück zu träumen. Diese Realitätsabkehr, oder scheinbare Abkehr, hat die Operette auch immer bedient, hin zu märchenhaften Geschichten, in denen die Prinzessin immer ihren Prinzen kriegt und die reiche lustige Witwe ihren armen Geliebten heiratet. Entgegen jeder Wahrscheinlichkeit, aber das ist genau das, was die Leute, gestresst vom Alltag und verängstigt von den aktuellen politischen Geschehnissen, dann im Theater sehen wollten.

Man muss sich glaube ich bei der Frage, was löst einen Skandal aus und was nicht, nicht nur die Werke ansehen, sondern auch die Situation in der sie gespielt werden. Wir haben in Leipzig einen kleinen Kongress abgehalten zum Thema „Werktreue“, weil das eine Sache ist mit der wir uns immer wieder auseinandersetzen, da uns auch oft vorgeworfen wird, dass wir die Werke misshandeln. Peter Konwitschny antwortete darauf, dass er immer treu dem Sinn und nicht den Kostümanweisungen der Autoren sei. Er glaubt in den Werken zu finden, was die Autoren auch wirklich gemeint haben. Da kam dann eine junge Theaterwissenschaftlerin mit einem sehr interessanten Ansatz auf uns zu und sagte, dass es etwas wie Werktreue eigentlich nie gibt, da man einen wichtigen Faktor nicht außer Acht lassen dürfe: das Publikum. Ein anderes Publikum, eine andere Umgebung verändert die Werke total. Peter Konwitschny wäre nicht so berühmt geworden, wenn er nicht doch gewissen Erwartungen des Publikums bedienen würde. Das heißt, auch der Skandal als gesellschaftliches Ereignis, ist vielleicht etwas, was das Publikum erwartet. Aber man darf sich nicht einbilden, dass man nur selbst beteiligt ist, dass nur die Theatermacher diejenigen sind, die den Skandal provozieren. Eigentlich provoziert ihn das Publikum.

Wie kann ein Tabubruch im Genre der Operette stattfinden?

Das ist sicherlich immer ein bisschen anders, je nachdem wo man etwas macht. Es gab eine Produktion der Wiener Festwochen (Marthaler mit Offenbachs *Pariser Leben*), wo er einige Tabus brach, es wurde aber dennoch ein großer Erfolg, weil man genau das von ihm erwartet hatte. Es wurden extra Leute engagiert, wo man wusste, dass diese bei so einer Produktion gerne dabei sein würden und dass man diese bei einem Festival Publikum auch aufführen kann.

Die gleiche Inszenierung wäre an einem Stadttheater mit einem regelmäßigen Abonnentenbetrieb sicher anders aufgenommen worden.

Wenn Sie mich jetzt fragen, was der Tabubruch bei der „Csárdásfürstin“ in Dresden war – da kamen glaube ich einige Faktoren zusammen. Das hat auch mit Dresden und den Menschen zu tun, die sich bis heute zum großen Teil als Opfer des 2. Weltkrieges fühlen. Es ist ja auch schrecklich. Aber was auch sehr bedenkenswert ist, ist die Tatsache, dass es in Dresden eine sehr stark konservative und rechtsradikale Szene gibt. Hier finden die größten Jungnaziaufmärsche Deutschlands statt. Es gibt viele Leute die nicht daran erinnert werden wollen, dass Hitler und die Deutschen es waren, die den Krieg angefangen haben, sondern nur glauben, sie sind die Opfer und die Ausländer sind die Feinde.

In dieser Atmosphäre ist natürlich eine Inszenierung, die mit dem Krieg umgegangen ist, wo während der Musik Geräuschen von Bomben und Luftangriffen zu hören waren, als Skandal empfunden worden. Ich glaube auch, dass Inszenierung an sich viel dazu beigetragen hat. Es wurde sehr gut musiziert unter Soltesz, die melancholischen, lyrischen Passagen hat er mit dem Orchester sehr gut herausgearbeitet. Die Leute wurden dadurch während des Stücks emotional immer wieder herausgefordert. Ebenso hat das Thema des Stücks beigetragen, Gefühle werden nicht ausgesprochen, es entstehen Missverständnisse und die Operette endet beinahe tragisch. Die Operette hat einen künstlichen positiven Schluss, das Happy-End wird ja durch ein makabres Telefonat herbeigezaubert. Aber eigentlich sieht man als Zuschauer, dass es die ganze Zeit auf eine Katastrophe zusteuert und die handelnden Personen nicht gerade unschuldig an dieser Situation sind.

Meine Theorie ist, dass es in Dresden die Leute besonders empört hat, weil sie nicht daran erinnert werden wollten, dass sie sich ihr Schicksal auch selbst zuzuschreiben haben. Und nicht nur die Alten, die den Krieg noch erlebt haben und die vielleicht für Hitler gestimmt haben, sondern auch die Jungen wollten sich von diesem kollektiven Schuldgefühl nicht einnehmen lassen und die Tatsache nicht wahrhaben.

Dazu kommt dann auch noch, dass die Semperoper ein sehr berühmtes Gebäude ist, wo man hingeht, um sich einmal schön anzuziehen, sich einen netten Abend zu machen und etwas Gutes zu gönnen, aber nicht, um sich wie in einer psychotherapeutischen Sitzung mit seinen Ängsten und Verdrängungen

auseinanderzusetzen. Und das hat das Publikum zum Teil emotional zu hochgepeitscht, dass sie nicht mal mehr bis zum Schluss gewartet haben, um das Regieteam mit ihren Buh-Rufen zu strafen. Sie haben bereits während der Aufführung versucht zu stören und der Dirigent, Stefan Soltesz, hat das mit einer bewundernswerten Ruhe zu Ende gebracht. Ich weiß nicht, ob ein anderer Dirigent mit weniger Erfahrung in der Lage gewesen wäre, das Stück zu Ende zu bringen.

Das Publikum möchte bis heute nicht, dass die Scheinwelt auf der Bühne angegriffen und es zum Nachdenken angeregt werden wird?

Ja, manchmal, es gibt auch anderes Publikum, das deswegen auch extra in diese Inszenierungen kommt. Es ist in Dresden dann auch anders geworden, kurioserweise gab es diesen Rechtsstreit, weil der Intendant eingegriffen hat. Und man hat sich dann drauf geeinigt abwechselnd die ungekürzte Version zu spielen, wie Peter Konwitschny sie inszeniert hat, mit allen skandalträchtigen Elementen und Symbolen, dass da Leichen ohne Kopf tanzen und so weiter, oder die abgeschwächte Version, wo eben alles, was dem Publikum missfallen könnte nicht gezeigt wurde. Und das Publikum hätte sich aussuchen können, welche Vorstellung besucht wird. Doch es war im Endeffekt egal, denn vor allem die Touristen hat der Unterschied nicht interessiert, sie haben sich nur nach dem Termin gerichtet. Auch im Kartenverkauf war kein Unterschied festzustellen und der Skandal war somit nicht mehr existent, es wurden plötzlich beide Versionen akzeptiert.

Der Unterschied zwischen Oper und Operette – warum bezeichnet man die Operette als die „leichte Muse“? Wie leicht ist sie denn tatsächlich, wo doch gerade hier der historisch-politische Kontext eine große Rolle spielt? Ist die Operette nicht aktueller, als Oper?

Wie auch Peter Konwitschny heute in der Matinee (Einführungsmatinee zur Premiere von Giuseppe Verdis „Attila“, Theater an der Wien) gesagt hat, ist die Operette keine mindere Gattung. Ich bin aber damit aufgewachsen, als ich Theaterwissenschaft studiert habe, war Oper schon suspekt und Wagner, da er von den Faschisten sehr missbraucht wurde, war auch bis in die 80er Jahre sehr suspekt. Erst in den letzten zwanzig, dreißig Jahren hat man ihn wieder freigesprochen von der Nazigezogenheit und neu interpretiert.

Aber auch Operette war verpönt. Meine Mutter würde zum Beispiel bis heute in keine Operette gehen, weil es in ihren Augen mindere Kunst ist. Eigentlich gar

keine Kunst, eher Opium für das Volk, Revue, ein nichtssagendes Kostümfest ohne Bezug zur Realität.

Das, muss ich sagen, ist ein Vorurteil, das verschwindet, wenn man sich näher mit den Stücken beschäftigt. Inzwischen machen wir Operette mindestens genauso gerne wie Oper. Man findet auch in vielen Opern Elemente, die man der Operette zurechnen würde und umgekehrt. Das „Land des Lächelns“ und auch andere Lehár Stücke sind mit so großem Aufwand komponiert, dass man umgehen muss wie mit Musik von, zum Beispiel, Puccini. Puccini hat Lehár auch sehr bewundert, hier gibt es fließende Grenzen.

Sind Sie auch persönlich dafür, dass man sich in Zukunft intensiver mit Operetten auseinandersetzt?

Unbedingt! Auch das Musical, das sich in Amerika durch die vielen Immigranten, die mit der Operette zu tun hatten, entwickelt hat, hat viele Elemente der europäischen Musiktheaterauffassung. Auch hier bin ich der Meinung, dass man sich damit ernsthaft auseinandersetzen kann, denn amerikanisches Musical ist nicht immer nur Show und geistlose Unterhaltung. Auch da steckt in den Stücken oft sehr viel mehr. Es ist eine etwas modernere Form von Musiktheater, aber mit ebenso spannenden Geschichten und ästhetischen Verstrickungen. Das ist auch das Spannende an Operetten, dass sie sehr viel Material für Interpretation bieten.

Zur Zusammenarbeit mit Peter Konwitschny – die Arbeit mit Konwitschny ist sehr intensiv, auch Bühnenbildner und Dramaturgen sind von Beginn an dabei. Wie läuft ein typischer Erarbeitungsprozess mit ihm ab?

Das beginnt immer mit einer sehr gründlichen Analyse der Stücke und natürlich auch der Recherche, um die Entstehung dieser Stücke herum. Der Versuch möglichst viel über Autoren und die Zeit in der das Stück spielt und auch geschrieben wurde herauszufinden. Dann geht es ihm aber auch immer darum, ein Motiv zu finden, dieses Stück zu machen. Warum will man das machen? Was möchte man dem Publikum damit sagen? Was sollen die Menschen fühlen, lernen? Sollen sie Spaß daran haben? Es geht also darum, was möchte man mit der Inszenierung erreichen. Ich arbeite seit über 30 Jahren mit Peter Konwitschny zusammen und ich habe es auch mehrmals erlebt, dass er zu einem Stück keinen Zugang findet. Wenn ihm die Aussage nicht passt oder er kein Element findet, mit dem er heute etwas ausdrücken könnte, dann wird das Stück nicht inszeniert und der Auftrag zurückgegeben. Entweder wird dann gemeinsam mit den Intendanten ein neues Stück gefunden oder es kommt zu

keiner Zusammenarbeit. Er ist jemand, der, wenn er ein Stück macht, jedes Detail erarbeitet und auch dazu steht, was er auf die Bühne bringt. Er überlegt sich auch sehr gründlich, welche Wirkung es haben soll und er versteht sich auch als Überbringer der Botschaft der Autoren.

Er hat dadurch kein schlechtes Gewissen, wenn er Passagen, die nicht passen, streicht oder andere hinzufügt. Im „Land des Lächelns“ zum Beispiel gibt es einen Frauenchor im 3. Akt, der normalerweise immer gestrichen wird, da er ein bisschen aufhält. Die Frauen singen sehr melancholisch davon, dass sie ihre Heimat verloren haben. Konwitschny hat eine neue Szene daraus gebastelt, wo er den Frauenchor in verschiedene Kostüme gesteckt hat, sodass sie wie Flüchtlinge aus der ganzen Welt ausgesehen haben, und dann sprechen sie einen Text von Heiner Müller. Das „Herzstück“, das kürzeste Stück der Welt wahrscheinlich, besteht nur aus dreizehn Sätzen. Hier gab es im Vorfeld auch schon so eine Art Mini-Skandal, denn der Verlag wollte die Verwendung des Stücks in Konwitschnys Inszenierung verbieten. Die Textautoren sind schon seit langer Zeit tot, doch die Verlage versuchen dafür zu sorgen, dass an den Stücken nicht herumgepfuscht wird und dass sie möglichst in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten bleiben. Die Lektorin war vehement dagegen, den Text von Heiner Müller in das Stück hineinzunehmen. Peter Konwitschny hat sich daraufhin mit ihr getroffen und sein Konzept erläutert und hat sie überzeugt, dass es richtig und auch im Sinne der Autoren wäre. Sie selbst hat dann nach der Premiere gesagt, dass man es auch eigentlich nur so machen könnte.

Natürlich ist es immer wieder ein bisschen absurd, diese Stücke als Originalgestalt und als Unantastbar hinstellen. Für viele Operetten gibt es unterschiedliche Fassungen, unter anderem auch, weil die Quellenlage unfassbar schlecht ist. Man findet kaum noch heraus, was die Autoren ursprünglich geschrieben haben und was später bei Proben hinzugekommen ist. Auch nach den ersten Vorstellungen wurden die gedruckten Textbücher oftmals verändert. Sätze die beim Publikum gut ankamen wurden eingefügt, Theaterdirektoren hatten meist noch Veränderungsvorschläge und auch Pausen wurden immer wieder verlegt. Jetzt zu sagen, das was schlussendlich gedruckt wurde ist die Originalversion, die in ihrer Gestalt niemals verändert werden darf, ist heuchlerisch. Das gilt für Opern genauso, da es immer „Work-in-progress“ gewesen ist. Die Autoren haben immer, wenn das Stück an ein anderes Theater kam, wo andere Sänger und überhaupt andere Umstände waren, etwas geändert und angepasst. Ich finde es deswegen auch vollkommen legitim, wenn man

Stücke auch heutzutage ändert und anpasst an das, was man sagen will. Es gilt meiner Meinung nach die vollkommen verschwommene Regel, die nie in einem Gesetzbuch vorkam, da man sie juristisch nicht verifizieren kann, dass man die Stücke verändern darf, wenn man es kann, wenn man ein Team hat, das auf Augenhöhe mit dem Stück steht und durch die Veränderung ein neues Kunstwerk schafft, dass dem „Original“ nicht nach- oder entgegensteht. Das ist und bleibt aber natürlich Geschmackssache.

Die „Csárdásfürstin“ im Jahr 1999 – Sie waren an dem Skandalabend vor Ort. Was haben Sie am Premierenabend miterlebt?

Ich habe schon öfter erlebt, dass es Buh-Rufe während einer Vorstellung gab, aber eine so hochemotionale Stimmung habe ich bis dahin noch nicht erlebt. Dass Theater auch eine derart politische Wirkung hat, habe ich auch seit der DDR-Zeit nicht mehr erlebt. Solange wir in einer Diktatur gelebt haben, haben sich politische Gefühle oft auch im Theater manifestiert. Wenn man „Don Carlos“ von Schiller gespielt hat und auf der Bühne fiel der Satz „Geben Sie Gedankenfreiheit.“, gab es spontan Applaus im Publikum, was heutzutage niemand mehr tun würde. Aber so war das damals und die Leute hatten ein Live-Erlebnis, das sie teilen konnten, da sie alle in einem Zuschauerraum waren und auf die Dinge die gesagt und getan wurden gemeinsam reagieren konnten.

Und ich glaube so war es auch damals in der Semper Oper, man hat sich gegenseitig ein bisschen aufgeschaukelt. Die Inszenierung war eben sehr emotional und von den Bildern her sehr kräftig. Es gibt ja immer wieder jüngere Regisseure, die versuchen einen Skandal zu inszenieren, um auf sich aufmerksam zu machen. Allerdings beherrschen sie das Handwerk oftmals noch nicht so wirklich, und wenn sie dem Publikum etwas sagen wollten, dann geht es nicht so richtig unter die Haut. Aber in Konwitschnys falls tat es das, da unter anderem die Sänger grandios gespielt haben und musikalisch war es von außergewöhnlicher Intensität.

Es war das Ereignis der Saison, von allen bereits im Vorfeld schon so wahrgenommen. Und es sind sicher viele Leute hingegangen, die durch Berichterstattungen und Gespräche die Einstellung hatten es schlecht zu finden, und deren negative Gefühle wurden dann durch die Qualität der Inszenierung und die Musik noch potenziert. Dadurch, dass die Zuschauer merkten sie sind im Zuschauerraum nicht alleine, haben sie sich noch mehr getraut ihre Gefühle zu zeigen. Das hat wiederum die Zuschauer, denen es gefallen hatte, angestachelt,

noch lauter „Bravo“ zu rufen. Ein bisschen konnte ich dann verstehen, was man auch in der Literatur so liest, dass das erste Konzert von Arnold Schönberg in einer Prügelei geendet haben soll. So eine Atmosphäre muss das auch da gewesen sein.

Wie ist es Peter Konwitschny selbst mit dem Skandal ergangen?

Für einen Künstler ist sowas eigentlich immer sehr verletzend. Denn die Unterstellung, dass er sich gegen Kálmán und die Operette gestellt hätte, tut dann jemandem wie ihm, der diese Stücke liebt und die Autoren und Komponisten auch sehr bewundert und möchte, dass deren Ideen transportiert werden, sehr weh.

Andererseits möchte Peter Konwitschny natürlich auch, dass seine Inszenierungen als eigene Schöpfung, Kreation und auch als Kunstwerk verstanden werden. Er arbeitet auch sehr lange und intensiv daran und opfert dafür auch privat, menschlich und beruflich sehr viel. Und wenn die Leute das dann abstoßend, widerwärtig oder als skandalös empfinden, dann ist er zutiefst betrübt. Andererseits würde er sich aber nie verbiegen und Stücke so inszenieren, dass die Leute, die gerne ins Theater gehen, um zu verdrängen, das dann schön finden. Konwitschny befindet sich hier in einem Dilemma, denn einerseits möchte er alle Menschen glücklich machen, andererseits möchte er das, was er als seine Verantwortung als Regisseur empfindet, auch ausüben. Dieses Verantwortungsgefühl schwingt bei seiner Arbeit immer mit. Ich hatte einmal die Gelegenheit mit einer jungen Maskenbildnerin zu sprechen, die bei der „Csárdásfürstin“ beteiligt war, die mir dann erzählte, dass in den letzten Wochen vor der Premiere im ganzen Haus eine besondere Atmosphäre entstanden war. Alle empfanden ihre Tätigkeiten als sehr wichtig und waren stolz darauf mit einer derart hohen Qualität und auch Intensität arbeiten zu dürfen. Das Gefühl Arbeit und Spaß verbinden zu können hatte sich hier sehr verbreitet. Das ist eine besondere Qualität von Peter Konwitschny, das Team einer Produktion so zusammenzuschweißen, dass es geschlossen hinter der Inszenierung steht. Er möchte auch nie mit Absicht einen Skandal hervorrufen.

Das „Land des Lächelns“ 2007 an der Komischen Oper Berlin – in Kritiken wird geschrieben, dass das typisch „Exotische“ dieser Operette dekonstruiert wurde, inwiefern?

(lacht) Dekonstruiert ist auch so ein Modewort...Eigentlich gar nicht, es wurde nur gezeigt, dass das von vornherein eine Konstruktion ist, denn Lehár war nie in

China. Genauso wie Verdi nie am Meer war, als er „Aida“ komponiert hatte. Es geht nicht darum authentische Volksbräuche irgendwelcher exotischen Länder abzubilden, es ging bei „Land des Lächelns“ darum, dass diese „Wiener“, wir Europäer eigentlich, das Exotische unbedingt als Gegenüber brauchen, um uns bewusst zu werden, was wir eigentlich als Europäer sind. Die Fabel handelt eben davon, dass die Frau sich in einen Chinesen verliebt und er sich in sie, und beiden ist es egal, dass sie aus verschiedenen Welten sind. Sie geht mit ihm nach China und da stellen sie dann fest, dass es eben nicht nebensächlich ist. Es trennt sie kulturell und auch sozial sehr viel. Die Sehnsucht nach einem chinesischen Ambiente mit hübschen Porzellantässchen ist das eine und die Realität, die politischen Verhältnisse und die strengen Regeln sind die Kehrseite, wenn man hinter das Exotische sieht.

Das ist dann auch der Realitätsgehalt des Stücks, das zwar das Exotische zeigt, aber den Leuten durch diese Konfrontation auch die Augen etwas geöffnet werden. Es ist ja nicht spannend zu zeigen, welche Probleme die Chinesen haben, in Wahrheit ist es interessant zu zeigen, welche Probleme wir haben. Man kommt hier zu Erkenntnissen, die man nicht hätte, würde man die Geschichte nur eindimensional erzählen. Das sich gegenseitig Beleuchten ist ein wichtiger Effekt im „Land des Lächelns“. Hier gibt es aber eine Aufführungstradition, die das weggelassen hat, die versucht hat, die Kontraste zu annullieren. Wo die chinesischen Mädchen die Wiener Soubretten sind und eigentlich alles gleich ist, bis auf ein paar Menschen im Kimono, aber auch nur, weil es hübsch ist.

Peter Konwitschny und wir, sein Team, haben uns da sehr in die Details versenkt und versucht sehr viel von diesen Widersprüchlichkeiten, dass man da in China plötzlich Tennis spielt, nicht unter den Teppich zu kehren, sondern als Kuriosa nochmal emporzuheben und zu zeigen, was alles in einer einzigen Wiener Operette passiert. Ein Klischee jagt hier das andere. Auch das Klischee, dass Ausländer rückständig wären, wird hier behandelt. Ich habe einmal im Fernsehen ein Interview mit einem Professor aus Nigeria gesehen, der das Thema etwas belächelte und meinte, dass es in Afrika schon Hochkulturen gab, als man in Europa noch durch den Wald wanderte und Wildschweine jagte. Die europäische Arroganz kommt in dieser Konstellation besonders zum Vorschein und gerade das hat Peter Konwitschny fasziniert. Mit dieser Inszenierung kam es zu einem Bruch der langen Aufführungstradition und somit auch zu einer Art gewollten Skandal. Aber das eigentlich Skandalöse ist meiner Meinung nach, wie viele Theater mit diesen Operetten umgehen. Dass sie versuchen alles auf den

kleinsten gemeinsamen Nenner zu bringen. Alles hübsch, alles langweilig, damit sich das Publikum zwei, drei Stunden lang in bessere Welten träumt und ohne einen Impuls nach Hause geht, auch mal über das eigene Leben nachzudenken. Wenn Theater eine Funktion hat, dann dass es anregend sein soll, dass es durchaus ein bisschen aufstören und die Leute auch mal verunsichern kann, in ihren festgefahrenen Meinungen.

Und ich glaube auch, dass es ganz wichtig ist, alles was an der Operette Genuss und Amusement bietet, zu erhalten. Das ist auch etwas, was Peter Konwitschny oft sagt, wenn er gefragt wird, warum seine Inszenierungen so lustig sind. Er ist der Meinung, dass Menschen leichter erreichbar sind, auch für schwere Botschaften, wenn sie sich vorher amüsieren und erheitert werden. Auch ist es ausschlaggebend, wenn sie sich mit einer Person auf der Bühne identifizieren können.

Das Humane an einer Kunst ist nicht, alles langweilig zu machen und den pädagogischen Wert im Vordergrund zu halten, sondern, dass man es theatralisch, komödiantisch, witzig und auch mal pathetisch und sentimental macht. Man sollte alle Möglichkeiten nutzen, die Leute zu erreichen.

Und wir haben immer wieder sehr spannende Publikumsgespräche. Beim Gespräch an der Komischen Oper zu „Land des Lächelns“ war ich begeistert darüber, wie wenig über die Ästhetik gesprochen wurde. Das war nach der Aufführung gar kein Thema mehr, weder Kostüme noch der Auftritt Hitlers. Es wurde über die eigenen Erfahrungen mit Exotisch, Ausländern und auch Liebesbeziehungen, die über Kontinente hinweg bestehen gesprochen. Die Leute haben nach den ersten Einleitungssätzen sofort begonnen sich miteinander zu unterhalten. Die Operette war hier ein Mittel, um miteinander ins Gespräch zu kommen und zu kommunizieren. Das war für uns sehr spannend, da man aus diesen Gesprächen viel davon mitnehmen kann, was die Leute erreicht, was sie beschäftigt. Das ist für mich viel interessanter, als eine müßige Diskussion darüber, ob das Bühnenbild gut war, die Kostüme angebracht, was man verbessern hätte können.

Ich denke, wenn eine Inszenierung so wird, dass die Leute anfangen miteinander zu reden, dann war alles gut!

Lehár hat im „Land des Lächelns“ etwas für die Operette sehr Untypisches gemacht – es kommt zu keinem Happy-End. Damals vielleicht ein Tabubruch, wäre es auch heute noch einer?

Ich glaube schon, denn für einen Teil des Publikums ist das immer unerwartet. In Österreich weniger, denn hier kennt man seine Klassiker, doch in Deutschland wissen es wenige, dass diese Operette schlecht ausgeht. Aber das ist glaube ich ambivalent, wie auch der Skandal der „Csárdásfürstin“. Es war damals in den 20er Jahren für das Publikum, ich wollte schon fast sagen amüsanter, aber es war genussvoller weinen zu dürfen, als wenn sie sich die ganze Zeit nur totgelacht hätten.

Lehár hat damit sicher keinen Tabubruch beabsichtigt, sondern eher gespürt, was die Menschen brauchten. Ich denke, dass die Leute, bildlich gesprochen, in dieser Zeit immer mit einem Taschentuch in der Hand herumliefen und sehr dankbar für eine Gelegenheit waren, wo sie ihre ängstlichen Gefühle, die Trauer über das untergehende Europa und auch die Unsicherheit über die bevorstehende Zukunft herauslassen konnten. Es war eine Zeit wo kein Stein auf dem anderen blieb und die Leute brauchten es, ins Theater oder ins Kino zu gehen und weinen zu können, um sich dadurch etwas zu entspannen.

In den 20er und 30er Jahren gab es in Berlin unzählige Operettenhäuser und die Leute gingen jeden Abend in Vorstellungen. Richard Tauber hatte damals nicht ohne Grund einen derart großen Erfolg und hier entstand auch die tragische Operette. Es ist ein Zeichen dieser Zeit.

Sind sie der Meinung, dass das Operettenpublikum des 21. Jahrhunderts es immer noch als befreiend empfinden würde, am Ende einer Aufführung zu weinen? In einer Zeit in der Kriegsberichterstattung in den Medien alltäglich ist und die Menschen dadurch wohl auch immer mehr abstumpfen.

Ja, ich denke schon. Ich glaube auch, dass es Unsinn ist, wenn man im Theater versucht, das Publikum mit besonders brutalen Bildern noch mehr aufzustören. Die Abstumpfung erfolgt tagtäglich durch Blut und Zerstörung in allen Medien, das kann und soll man im Theater nicht übertreffen.

Mit Hilfe der Musik, der Figuren und ihren Geschichten, kann man die Menschen anders erreichen. Wenn wir uns, bildlich gesprochen, eine Clownsnase aufsetzen und uns gegenseitig die Stühle wegziehen, lachen die Leute, doch man kann sie auch dahin führen, zu verstehen, was dahinter steckt. Was vielleicht auch hinter

den Fernsehbildern steckt, die wir nicht mehr wahrnehmen. Und beim nächsten Mal, wenn man den Fernseher einschaltet, kann man vielleicht auch ein bisschen was operettenhaftes an unseren Politikern erkennen. Und das ist schon wichtig, wenn man vielleicht nicht mehr alles für bare Münze nimmt.

Ich denke, man kann den Leuten damit helfen, mit den Massenmedien umzugehen. Leider gehen aber zu wenige ins Theater.

Peter Konwitschny meint immer, man müsste es als Pflicht einführen, wie es auch damals im antiken Griechenland der Fall war. In den antiken Stücken ging es auch immer um aktuelle Themen und so wurden auch die Kriege, die Opfer die sie forderten und auch die Perversion verarbeitet. Diese 2000 Jahre alten Stücke sind immer noch sehr aktuell, auch eine 150 Jahre alte Operette.

Aber sie hat natürlich durch diese Künstlichkeit einen großen Vorteil, denn man gibt den Menschen so die Möglichkeit von außen einen Blick darauf zu werfen. Man kann sich nach einer Aufführung untereinander austauschen und das Gesehene besprechen und so verarbeiten. Daher finde ich es persönlich sehr wichtig, auch als Dramaturgin, zu vermitteln. Sei es durch Artikel in Zeitschriften, bei Matineen, bei Publikumsgesprächen oder bei der Arbeit mit Jugendlichen und Studenten. Inszenierungen sollen verstanden werden.

Ich finde es ganz falsch, was manche meiner Kollegen machen. Sich in einen Elfenbeinturm zurückzuziehen, mit Fremdwörtern zu bewaffnen und möglichst tiefsinnige Gespräche zu führen, um möglichst nicht verstanden zu werden und als intellektuell zu gelten.

Aber ich finde es wichtig, dass jede Küchenfrau verstehen kann worum es geht. Das Theater ist die letzte Bastion in der sich auftuenden Schere in Europa zwischen Eliteschichten und dem Prekariat. In der Realität findet die Kommunikation immer weniger statt, doch im Theater ist es noch möglich, dass man aufeinander trifft und eine Aufführung konsumieren kann, die alle verstehen. Man kann das Theater als eine Keimzelle für die Verständigung der Menschen untereinander ansehen.

Das Kuriose ist, dass die Leute, die aggressiv und ablehnend im Theater reagieren, oft die sind, die selten ins Theater gehen und alte, überlieferte Ansichten haben. Diese wollen ihre Klischees oft nur bestätigt haben. Und die, die regelmäßig gehen, und die neuen Entwicklungen in der Kunst verfolgen, die

nehmen einen Tabubruch oder einen neuen Ansatz viel dankbarer auf. Natürlich gibt es auch Ausnahmen. Die berufsmäßigen Klischeeverteidiger.

Was das angeht, bin ich auch schon sehr auf das Wiener Publikum bei unserem „Attila“ (Premiere: Volksoper Wien, 07.07.2013) gespannt. Wir sind schon gewarnt worden, dass es Leute gibt die jetzt schon Trillerpfeifen und Tomaten gekauft haben.

Interview mit Stefan Frey

(Theaterwissenschaftler)

Wien, 12.07.2013

Was verbinden Sie mit der klassischen Operettenästhetik?

Es gibt eine ungebrochene Aufführungstradition - wobei nicht sicher ist, wie ungebrochen sie tatsächlich ist, die sich auf die Uraufführung und die Werktreue dem Komponisten gegenüber, und auch textlich, berufen kann. Die Operettenkompetenz ist in Österreich ein nationales Gut, und wahrscheinlich auch in Ungarn. Also im ehemaligen k.u.k.-Raum blieb dieses auch über die Landesgrenzen hinweg erhalten. Die Budapester-Operette wurde in den 80er Jahren lange Zeit im Sommer aufgeführt.

Auch in Mörbisch war das jetzt wieder Thema, warum es denn eine Deutsche braucht, um eine Operette in Österreich auf die Bühne zu bringen. Sie knüpft an die althergebrachte Aufführungstradition an, doch die Zuschauer erwarten doch immer wieder etwas Neues und das bleibt hier aus, ob das tatsächlich noch trägt ist die Frage.

Mit Konventionen wird in Österreich überhaupt anders umgegangen als in Deutschland. So einen Skandal wie bei der „Attila-Premiere“ würde es da nicht geben, Konwitschny verstößt hier auch gegen Gattungskonventionen, aber das hätte zum Beispiel in Berlin nie zu einem derartigen Aufruhr geführt. In München vielleicht noch eher, aber das Berliner Publikum hätte das wohl nicht berührt.

Bei der Ästhetik stehen die Kostüme und die Kulisse im Mittelpunkt, Hauptsache historisch und bunt. Die eigentliche Regiearbeit interessiert die wenigsten Zuschauer, und ob da mit den Sängern zum Beispiel auch psychologisch gearbeitet wurde.

Ich mache ja viele Umfragen, gerade in Mörbisch, und da fällt mir immer wieder auf, dass es nur wichtig ist, dass Langenfass' „Pappkulissen“ stehen, die ja von der Ästhetik her auch noch aus dem vorletzten Jahrhundert stammen. So verhält es sich auch mit den Kostümen. Was dann auf der Bühne passiert und wie der Regisseur heißt, das interessiert niemanden und ist auch austauschbar. Das war auch die Ästhetik, für die Serafin stand.

In Deutschland ist das Operettenpublikum eine Minderheit.

In Österreich werden also mehr Operetten aufgeführt, als in Deutschland?

Auf jeden Fall! Es gibt ja auch die Tradition der Festspiele. Baden ist für mich eigentlich der authentischste Ort, wo die Ästhetik der Operette gepflegt wird. Auch durch die Figur von Herzl, der auch sehr weit zurückreichende Wurzeln bis in die Volksoper hat. Authentisch finde ich an Baden auch, dass der Gesang keine große Rolle spielt und das Darstellerische im Vordergrund steht. Das ist eine echte Traditionslinie. Herzl beherrscht das sehr gut.

Bad Ischl versucht ein bisschen modern zu sein. Hier wurde das *Land des Lächelns* 2009 aufgeführt und natürlich hat der Regisseur die Idee Konwitschnys aufgenommen, dass Lisa umgebracht wird. Er hat allerdings die abgeschwächte Version gewählt und ein rotes Seidentuch auf sie herabfallen lassen. Ein harmloses Zeichen, das niemanden erschreckt. Und es muss ja auch nicht den Tod bedeuten. Österreich kompatibel sozusagen.

Als frischen, neuen Impuls empfinde ich Barry Kosky an der Komischen Oper Berlin, der *Ball im Savoy* inszeniert hat. Das ist für mich eine Operettenästhetik, die sowohl an die Tradition anknüpft und auch das revuehafte in den Kostümen aufnimmt, als auch modern bricht. Dies aber ohne belehrende Absicht, eher in unterhaltender Form. Das liegt wohl unter anderem daran, dass er in einer australisch-britischen Tradition aufgewachsen und Jude ist. Er kann die Ironie des Genres besonders gut bedienen. Er versucht bewusst eine Berliner Tradition, die 1933 unterbrochen wurde, wieder aufzunehmen und diese aufleben zu lassen.

Das ist für mich ein Weg, wie man heute mit Operetten umgehen sollte, nicht so wie in Österreich die alten Traditionen zu konservieren.

Peter Konwitschny erwähnte, dass Menschen heutzutage anders sozialisiert sind als zu Uraufführungszeiten und man Musiktheater deshalb anders inszenieren müsse, um sie dennoch zu erreichen, zu berühren. Ist denn die Operette das richtige Genre, um eine Botschaft an das Publikum zu senden?

Warum nicht, das kann sehr erfrischend sein! Wenn Konwitschny es macht, dann kann es gut sein! Wenn es jemand anderes macht, dann weiß ich nicht, ob das funktioniert.

Das Problem bei der Operette ist, dass sie als Form an sich sehr fragil ist und leicht in ihre Bestandteile auseinanderbrechen kann. Das hat Konwitschny beim *Land des Lächelns* auch ein bisschen zu weit getrieben, da bricht dann auch die Musik zusammen. „Dein ist mein ganzes Herz“ hält das zum Beispiel nicht aus, bei „Immer nur lächeln“ funktioniert es dafür, da die Brüchigkeit schon mitkomponiert wurde. Doch ich finde, so ganz geht sein Konzept nicht auf.

Ich selbst bin vom *Land des Lächelns* immer wieder selbst ergriffen. Es ist natürlich eine Sentimentalität die auch zum Genre gehört und die hält Konwitschny einem hier vor, man ist nur geschockt. Ich denke man muss das von Fall zu Fall unterscheiden, doch es tut dem Genre gut.

Seine erste Operetteninszenierung war *Gräfin Mariza* und ich bitte ihn seit Jahren, diese Inszenierung wieder auf die Bühne zu bringen.

Und die *Csárdásfürstin* bietet sich ja dafür an, denn hier liegt es bereits in der Musik. Die Verzweiflung ist spürbar und man merkt, dass es um Leben und Tod geht. Die Einberufung konnte damals jedem männlichen Bürger passieren und dieser existenzielle Eingriff beschäftigte natürlich die Bevölkerung. Gerade dieser Tanz mit dem kopflosen Soldaten verkörpert dieses Gefühl und hat sich absolut aus der Musik entwickelt. Die Inszenierung ist schlüssig und diese Operette hält das auch aus.

Als grundsätzlicher Zugriff ist es nicht genreimmanent. Operette war nicht so gemeint, das ist falsch, wenn man sie als anarchische Kunst darstellt, wie es Volker Klotz auch manchmal darstellt. Operette spielt mit Tabus, bricht sie aber nie. Beziehungsweise lässt sie den österreichischen Ausweg offen, um das Tabu im Geheimen zu brechen. Aber sie lädt auf jeden Fall zum Tabubruch ein, doch man muss die Form wahren. Die Doppelmoral wurde vielleicht in den 1970er Jahren angeprangert, doch das ist etwas Menschliches.

Warum entfachte die Csárdásfürstin 1999 in Dresden Ihrer Meinung nach einen Skandal?

Es war ein reines Silvester-Genusspaket, für das die Leute viel Geld bezahlten. Da ist es natürlich klar, dass dieses Publikum auf Konwitschny so reagierte. Aber es ist auch klar, dass man an so einem Abend keinen Konwitschny spielt.

Der Konservatismus des Dresdner Ensembles spielte natürlich auch sehr stark mit. Auch der darauffolgende Prozess hat die Situation „gehypet“.

Dieser Skandal hatte eine wochenlange Geschichte und ist zu einem Beispiel für einen Theaterskandal geworden.

Der Tod in der Operette ist ein absoluter Tabubruch, den Konwitschny mit dem kopflosen Soldaten bedient hat.

Dieselbe Inszenierung wurde 2010 in Graz aufgeführt. Warum kam es in einem Land wie Österreich, in dem die Operettentradition einen großen kulturellen Stellenwert hat, zu keinem Skandal?

Das könnte möglicherweise auch an Graz selbst liegen. Ich habe eine Bekannte in Graz, die hat einmal gemeint, dass sie das Regietheater in der Oper bereits seit den 1980er Jahren gewohnt sind und dort hat Konwitschny auch seine ersten Lorbeeren verdient. In Graz hat sich Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre aus dem Publikum heraus eine Organisation entwickelt, die derartige Regiearbeit unterstützt und sogar danach verlangt.

Das andere ist vielleicht auch, dass die Österreicher einen eigenen Skandal wollen und keinen aus Dresden. Mich hat es auch etwas gewundert, doch vielleicht liegt es tatsächlich an Konwitschnys Bekanntheitsgrad in Graz.

Oft liegt es auch an den Theaterhäusern und der Aufführungstradition, dass Inszenierungen unterschiedlich angenommen werden.

Konwitschny unterscheidet sich nochmals von anderen Regisseuren da er aus der Musik kommt und es versteht diese aufzubrechen. Er versteht es brisante Themen aufzugreifen und das Publikum sehr direkt anzusprechen.

Unterschied zwischen Oper und Operette – wie leicht ist die „leichte“ Muse denn wirklich?

Hans Neuenfels würde sie mit Sicherheit als *leicht* bezeichnen.

Man muss sich hier die Frage stellen, was denn das Kriterium für die Leichtigkeit ist. Ist die Operette leicht zu konsumieren, sind es leichte Themen die behandelt werden, ist es die Abwesenheit von Problemen – was ja gewiss eine Qualität der Operette ist, bei Hans Neuenfels aber eher nicht zu spüren ist.

Die leichte Musik – leicht zu spielen, leicht zu singen, das war mit Sicherheit einmal ein Kriterium. Operettenchöre und Duette sind ja meistens unisono, Mehrstimmigkeit ist sehr selten. Es war immer wichtiger, dass Sänger gut aussehen, der Gesang war nebensächlich.

Operette ist heutzutage schon teil des Opernbetriebs. Kommerziell existiert sie nur noch in den Festspielen. Das ist die letzte Bastion, wo auch alle Klischees erfüllt werden. Oder aber auch Barry Kosky, der schafft es auch diese Leichtigkeit auf die Bühne zu bringen.

Aber Neuenfels will das ja gar nicht, die Abwesenheit von Problemen gibt es bei ihm nicht. Bei ihm werden sie geborgen und sichtbar gemacht, bei Konwitschny im Grunde auch. Die Operette ist ja nicht umsonst in der Zeit entstanden, in der die ernste Musik immer komplexer und atonaler wird, was sie dann kompensieren musste. Auch der späte Lehár schreibt in den späten 20er Jahren, weil die zeitgenössische Oper das nicht mehr hergegeben hätte.

Diese Sehnsucht nach Leichtigkeit war und ist immer da.

Neuenfels ist ein Spaßverderber, Konwitschny ist für mich hingegen ein Narr und macht seine eigenen Späße. Aber ich habe selten so gelacht wie im 3.Akt von *Atila!* (Premiere 07.07.2013, Theater an der Wien)

Man sagt Hans Neuenfels nach, dass er das Genre zertrümmert, um es dann wieder neu aufzubauen. Geht da der Spaß und die ursprüngliche Intention einer Operette verloren?

Ja natürlich, es ist ein anderer Spaß – Spaßverderber-Spaß! Die *Fledermaus* wurde ja von Mortier bestellt, als Abschiedsgeschenk an die Salzburger Festspiele sozusagen. Aber es war weniger ein Geschenk, als eine Abrechnung. Das hat mit dem Genre nur sofern etwas zu tun, dass man die *Fledermaus* als „Unterhaltungsrepräsentationsstück“ in Österreich sehr gut für diesen Zweck verwenden konnte. Wobei es auch hier durchaus auch amüsante Momente gab. Das Orlowsky Couplet hatte ich bis dahin noch nie so gut gehört.

Auch die Besetzung war gut und das Koksen, die Inszenierung war schlüssig, aber alles andere musste nicht sein. Und die Trissenaar war schrecklich als Fröschin, aber es hat seinen Zweck erfüllt.

Ich glaube ja die Operette muss über den Dialog und das Schauspielerische wiedergeboren werden. Jeder Schauspieler kann mühelos einen Operettendialog so sprechen, dass eine glaubwürdige Geschichte darauf wird. Das glaube ich keinem einzigen Opernsänger. Daran scheitert für mich ja das Konventionelle, ich glaube es ihnen einfach nicht. Und das war aber die Voraussetzung für eine gute Operette. Es ging nicht nur um schöne Liedchen.

Das Genre ist auch leicht, was die Stimmen betrifft. Leichte, bewegliche Stimmen, die gut artikulieren und die Pointen servieren können.

Auch das geeignete Theater braucht man dazu. Theater an der Wien, Gärtnerplatz in München oder auch die Komische Oper in Berlin. Das sind die Theater die nicht zu groß sind, wie zum Beispiel die Volksoper in Wien.

Operette hat man in der Musikästhetik nie wirklich gelten lassen.

Ist die Operette mittlerweile qualitativ hochwertiger?

Ich bin auch ein Fan der schlechten Operette, wenn diese gut gemacht ist! In Baden sieht man so oft Vorführungen, die ästhetisch eigentlich schlecht sind. Abgesungene Tenöre, Diven mit brüchiger Stimme, Soubretten die tanzen können, daraus entstehen aber wieder gute Aufführungen. Sie verleihen der Operette einen gewissen Charme. So wie zum Beispiel auch in Bad Ischl, halbmodern mit guten Sängern, die aber überhaupt nicht spielen können.

Was will mir das sagen? (*lacht*)

Soll Operette denn etwas sagen?

Ja! Die Operette hat eine Botschaft, sie feiert das Leben. Das Leben wird einem so oft schwer gemacht, da ist es doch schön, wenn sie es einem leicht erscheinen lässt. Die Operette führt das Leben als heiteres, leichtes Spiel vor und befreit die Leute von ihrem schweren Leben. Dies aber mit einer Art Intelligenz, die einem die Augen öffnen kann.

Macht Konwitschny Musiktheater für ausschließlich jüngeres Publikum?

Nein, das würde ich nicht sagen. Er will mir ja etwas erzählen und weiß, was er tut, das macht seine Inszenierungen sehr interessant. Es ist auch immer eine Frage nach Qualität. Konwitschny kann das machen, aber die Ästhetik ist nicht einfach übertragbar. Wenn jemand diesen spielerischen und auch musikalischen Zugang nicht hat, wird das nicht funktionieren.

Vera Nemirova hat ja die *Gräfin Mariza* gemacht, als Konwitschnys Schülerin, und das hat nicht funktioniert. Ich glaube man kann Regeln brechen, aber nur im Einzelfall, man kann darauf nicht wieder eine Regel machen.

Barry Kosky bricht ein Stück auch auf, doch er bedient vielmehr die Schaulleffekte und die Genremechanismen. Durch das auf die Spitze treiben ist es sowohl unterhaltend als auch erhellend.

Herbert Fritsch hat da einen sehr guten Satz gesagt, denn er ist absolut gegen das Belehrungstheater und die Annahme, dass Regisseure die Weisheit mit dem Löffel gegessen hätten. Die Welt ist viel zu komplex, um alles verstehen zu können.

In der Operette wird die Absurdität der Welt abgebildet und dieser „Blödsinn“ ist eine der kompliziertesten Aufgaben. Fritsch hat ein starkes Bewusstsein für diesen „Blödsinn“. Genauso wie Konwitschny. Operette ist ein Zwischending zwischen senil und kindisch, das fehlt der Schellenberger bei der momentanen Mörbisch Inszenierung.

Werktreue – Konwitschny behauptet von sich selbst, dass er im Sinne der Autoren und Komponisten agiert, wie sehen Sie das?

Komponisten haben nur ihre Werke und Briefe hinterlassen, aber richtige Anweisungen gibt es kaum. Weiters wäre auch interessant den Begriff der Werktreue zu erforschen, woher der denn überhaupt stammt. Es gibt Quellen die behaupten, er käme aus dem Dritten Reich, doch das konnte ich noch nicht wirklich verifizieren.

Inszenierungen die man als „nicht werktreu“ bezeichnet hat kamen ja erst in den 1920er Jahren auf. Bei Max Reinhardt zum Beispiel, und es geht dabei immer um die Übersetzung in eine zeitgenössische Ästhetik. Dieses Problem hat man im 19. Jahrhundert scheinbar noch nicht gehabt. Für mich hängt das auch immer mit der ästhetischen Entwicklung zusammen. Durch die Avantgarde hat eine Entfremdung stattgefunden, irgendwann hat das auch bei der Regiearbeit eingesetzt.

Was man Konwitschny zugutehalten kann, ist seine Arbeit aus der Musik heraus, von daher kann man nicht sagen, dass er überhaupt nicht den Intentionen der Komponisten folgt.

Ich glaube gute Werke sind dann gut, wenn sie unbewusst einen bestimmten Nerv treffen. Ich glaube, dass das *Land des Lächelns* auch deshalb so gut ist, weil es den Rückzug in sich selbst und das Verschließen auch musikalisch ausspricht. Konwitschny denkt hier weiter, was Lehár begonnen hat.

Die Qualität dieser Musik ist, dass sie an der Oberfläche leicht ist und dennoch eine zweite Ebene hat und daraus bezieht sie ihre Spannung und die Aktualität. Viele frühere Operetten haben was und die Texte sind zum Teil witzig, aber es ist

klar, warum diese es nicht ins Repertoire geschafft haben. Sie bedienen nicht die Dimension die über die Zeit hinausgeht.

Konwitschny spürt das in der Struktur des Werks auf, übertreibt es dann manchmal aber auch etwas, so wie im *Land des Lächelns*, und dann ist er meiner Meinung nach etwas zu werktreu.

Wie sehen Sie das bei Hans Neuenfels?

Ich glaube nicht, dass der werktreu sein will. Dennoch schafft er es in der Musik etwas offen zu legen, was sich darin versteckt, wie zum Beispiel seine Interpretation des Orlowsky.

Ein guter Regisseur setzt sich zwar über die Konventionen und Intentionen der Autoren hinweg, aber über das eigentliche Material darf er nicht hinweg sehen. Er kann aus dem Material Dinge herausholen, die man vorher nicht gesehen hätte. Bei Neuenfels ist die Absicht leider absehbar, bei Konwitschny auch, aber da ist die Absicht ins Werk eingebunden.

Kálmán hat die Csárdásfürstin zur Zeit des Ersten Weltkriegs geschrieben, Themen wie Krieg und Vergänglichkeit spielen hier eine große Rolle. Warum war es dennoch ein derart großer Erfolg?

Er hat das Gefühl mitschwingen lassen, die Themen jedoch nie ausgesprochen. Die Texte der Musiknummern wurden während des Kriegs geschrieben, was man sehr stark merkt.

Damals gab es einen kleinen Skandal, den das *Adelsblatt* entfachte. Doch hier ging es glaube ich nicht wirklich um die Mesalliance an sich, an der sich das *Adelsblatt* störte, sondern der soziale Abstieg des Fürstensohnes, der zum Happy End führte. Sozusagen eine Entwertung des Adels. Es war ein Akt der Komik, der glaube ich gar nicht so subversiv gemeint war, wie er eigentlich ist. Das nahm damals auch wieder etwas vorweg, was im Ersten Weltkrieg dann passierte, die völlige Nivellierung des Adels. Der Stammbaum zerbricht sozusagen in lauter „Bretteln“. Der Text der *Csárdásfürstin* ist einer der besten Operettentexte überhaupt, das Stück an sich ist grandios. Es ist ein Originalstück, es ist eines der wenigen, für die es kein Vorbild gibt. Béla Jenbach und Leo Stein haben hier großartiges geleistet, das Thema zu verarbeiten. Ich muss sagen, es ist ein perfektes Stück, dass auch einen Konwitschny aushält.

Homoki hat es ebenfalls inszeniert, mit Krankenschwestern, hat mir überhaupt nicht gefallen.

Das ist ein gutes Beispiel wie Operette schwere Themen behandelt. Sie spricht sie nicht aus, macht sie aber dennoch spürbar und bietet immer eine leichte Lösung an. Damit ist sie sehr lebensbejahend, was gerade im Krieg unheimlich wichtig war. Das beschreibt die menschliche Existenz mit all ihrer Verzweiflung und den Glücksmomenten.

Der Text ist voll großer Lebensweisheiten!

Man kann die Operette also als ‚Lebensratgeber‘ ansehen?

Absolut! Ich sage immer, die Operette ist viel näher am Leben als die Oper! Die Operette weiß auf jede Lebenssituation eine Antwort. Gerade in Sachen Liebe, das ureigenste Thema der Operette, findet man unzählige Antworten.

‚Das Land des Lächelns‘ wurde nach der Überarbeitung 1929 sehr gut aufgenommen, warum hat das sogenannte Un-Happy-End damals kein Tabu gebrochen?

Es passte zur Zeit und es war auch nicht die erste Operette, die schlecht ausging, daher war es kein Tabubruch. Das Urbild ist *Altheidelberg*, das stammt ja noch vom Anfang des Jahrhunderts, dann die *Försterchristl* von 1906, *Das Dreimäderlhaus* war das erste Werk, das groß den Verzicht darstellte. Insofern war es damals kein Thema und die erste Version Lehárs mit Happy-End hat ja überhaupt nicht funktioniert. Der Tabubruch hier war ja eher die Verbindung zwischen Gelb und Weiß. Ich glaube hier ist das Entscheidende, dass der unglücklich zurückbleibende der Mann ist. Das ist sehr ungewöhnlich, denn normalerweise waren es die Frauen, die leiden mussten. Das ist eine Konvention, die auch in der Oper immer wieder zu finden ist.

Der Mann wird dadurch zur Sympathiefigur, obwohl er der Asiatische, der Fremde ist. Es liegt hier das Konzept eines Antihelden vor, die Demontage des Heroens, des Lebemanns.

Alles zusammen ist es beachtlich, dass dieses Werk einen derartigen Erfolg hatte. Das zeigt aber auch, dass sich die Gesellschaft in einer Umbruchsphase befand und sich auch die Geschlechterrollen langsam veränderten.

Diese Gebrochenheit hat Konwitschny natürlich aufgegriffen, er ist ein Frauenverstehender, der sich auf der Bühne für die Rolle der Frau einsetzt. Darum war ihm auch dieser Frauenchor so wichtig.

Interview mit Peter Konwitschny

(Regisseur)

Oktober 2013

Was ist Ihrer Meinung nach die gegenwärtige Inszenierungsästhetik der Operette?

Das kann ich nicht beantworten, da müsste ich viele Operetteninszenierungen anschauen. Ich kann nur sagen, nachdem was ich sehe, lesen und auch höre darüber, dass die Ästhetik eigentlich bodenlos ist. Da geht es hauptsächlich um Äußeres, Hübsches, Niedliches, Happy End und die Geschichten werden einfach nicht ernst genommen. Echte Komik gibt es nicht. Komik die eben auch mit Tragik verbunden ist. Und ich finde, dass die Geschichten in der Operette ja dem in nichts nachstehen, was die Ernsthaftigkeit, das Existenzielle der Geschichten in der Oper angeht, aber in der Operette wird es anders erzählt.

Was verbinden Sie mit typischen Operetten-Klischees?

Alles was ohne Widersprüche ist. Figuren haben in sich keine Widersprüche, schwarz-weiß, und sie haben keine Geschichte.

Ein ganz schlimmes Klischee ist der Buffo. Zsupán zum Beispiel, in der *Gräfin Mariza*, wird, egal ob mit einem alten oder jungen Sänger, dümmlich dargestellt. Der schlägt dann die roten Stiefel zusammen, hat ein rotes Taschentuch das raushängt und spricht ganz komisch und künstlich. Er wird so für Mariza gar kein ernstzunehmender Partner. Hier sind alle Widersprüche getilgt und wir wissen aber, dass der Widerspruch der Kern des Lebens ist – hier ist tote Hose, sozusagen.

Warum bezeichnet man das Genre als „leichte Muse“? Ist die Operette tatsächlich leicht bzw. was ist das sogenannte „leichte“?

Leichte Muse, naja, ich finde den Ausdruck eigentlich gut. Es ist eben die Weise über das Leben zu sprechen, und auch über den Ernst des Lebens zu sprechen, die leichte Weise, also auch ähnlich der Komödie. Am Schluss gibt es keine toten Frauen, wie zum Beispiel bei Puccini oder Verdi, es erinnert mich hier eher an das „Lieto fine“. Man findet hier eine heitere Weise mit den Schwierigkeiten

umzugehen und nicht etwa die Schwierigkeiten auszublenden, das ist sehr entscheidend.

Ich denke, dass der Begriff mittlerweile anders semantisiert ist. Letztlich hängt alles mit dem Konsum zusammen, es wird alles käuflich, alles messbar. Es geht nur noch um „Fun“.

Deshalb gibt es die Operette erst nach der Revolution 1848, sie hat die Spieloper abgelöst.

Wo liegt der Unterschied zwischen Operette und Oper?

Der ist, denke ich, auch historisch begründet. Die Geschichten sind ja im Wesentlichen die gleichen, genauso wie die Themen. Im *Land des Lächelns* gibt es zum Beispiel zwei Menschen die zusammenkommen wollen, dann geht das aber nicht, in der *Gräfin Mariza* wollen sie das auch, da kommen sie am Schluss aber zusammen – was ist da anders als in *Tristan*? Die Weise, wie alles abgehandelt wird. Die Oper kommt aus einer anderen Zeit, sie entsteht 1600, mit der Revolution 1848 tritt ja unsere Zivilisation in die Endphase, wo der Kapitalismus ungehindert alles aufsaugt, was es überhaupt gibt. Jede Art von Kritik ist vermarktbare, so wird auch die Oper vermarktet, plötzlich sind Stars das Wichtigste. Der Sound - die CD-Aufnahme ist der letzte Hieb gegen gutes Musiktheater, denn damit wird dem Zuschauer suggeriert, es müsse genauso klingen, wie auf der Aufnahme. Außerdem haben Komponisten ja immer auch an eine Bühne und eine Handlung gedacht, konzertante Aufführungen sind sowieso absurd.

Die Oper wird, was die Behandlung unseres Lebens betrifft, von der Operette abgelöst. Nach der Revolution 1848, dem Krieg 1870/71 und dann auch dem Weltkrieg wird alles so absurd, dass die Oper das nicht mehr fassen kann, da sie immer noch sehr an die Glaubwürdigkeit, den Realismus gebunden ist. In der Operette geht es ja gerade um den "salto mortale" der Vernunft, das Paradoxe ist ein Vorzug der Operette, was in der Oper nicht geht. Dass die reiche Tante im 5. Akt auftritt und sich herausstellt, dass alles ein Missverständnis war und die Probleme überhaupt nicht existieren, das würde in der Oper nicht funktionieren.

Die Verhältnisse werden undurchschaubar, durch den Kapitalismus, durch virtuelle Realität – das spüren wir heute umso mehr – unser Leben wird durchlöchert. Und all das kann die Operette viel besser oder überhaupt abbilden – im Gegensatz zur Oper.

Was ist für Sie ein Tabubruch? Und speziell in einer Operetteninszenierung?

Ein Tabu ist etwas, was man nicht übertreten darf, ein Gesetz, ein Verbot. Tabu ist, wenn ich auf der Straße, mittags, meine Hosen ausziehe. Das ist moralisch, historisch entstanden, es sind Grenzüberschreitungen. In der Operette war es am Anfang sicher so, dass es tabu war, wenn man sie nicht ernst genommen und für Blödsinn gehalten hat. Inzwischen ist es sicher so, dass das Tabu drin besteht, es ernst zu nehmen. Da werden die Zuschauer gehässig und fühlen sich im Recht.

Sie selbst sehen sich nicht als Vertreter des sogenannten „Regietheaters“. Warum werden Sie, ihrer Meinung nach, dennoch immer wieder damit in Verbindung gebracht?

Regietheater, das ist ein Begriff, ich weiß gar nicht wie alt der ist und wer den erfunden hat. Es ging ja zunächst darum, ob Theater mit oder ohne Regie gemacht wird. Bis kurz vor Wagner wussten die Sänger scheinbar selbst, wie die Rolle zu interpretieren ist, denn da funktionierte es ja ohne Regie. Dann gab es jemanden der das organisierte und arrangierte und dann wurde es anders, ich denke, durch die Abreitsteilung. Es ist komplexer geworden, auch die Gegenstände und Geschichten, die Universalgenies starben aus. Dann wurde ein Interpret nötig und immer mehr ging es dann schon darum, die existentiellen Stellen zu verdecken und unklar zu machen. Das wollen wir ja nicht sehen, dass diese Welt immer unbewohnbarer wird. Unser Reichtum gründet sich auf der Armut von Milliarden Menschen inzwischen. Dass wir uns kaputt machen, durch diese Art von Leben, immer mehr Psychopharmaka brauchen, Therapeuten. Die Lebenserwartung steigt, aber die Frage wird akut, was ist das für ein Leben, an Schläuchen usw. All das sind sehr wichtige Fragen, doch hier gibt es inzwischen ein Verbot, diese öffentlich, und Theater ist nun mal öffentlich, zu diskutieren.

„Regietheater“ ist heute für viele ein Begriff, für alles was ihnen „nicht passt“. Im engeren Sinne ist es auch ein Begriff dafür - natürlich auch missverstanden - wenn *Rigoletto* im Schwimmbad oder im Schlachthof stattfindet. Es ist mittlerweile auch zu einem Begriff für die Dummheit der Kritiker geworden, denn das verstehen sie. Ja, da war eben *Walküre* am Alexanderplatz – das verstehen sie als Sensation. Oder dass Frank Castorf, den ich schätze, zehn Minuten vor dem Vorhang stehen blieb, so etwas verstehen sie. „Eine ungeheure

Provokation“, ich hab es gelesen, das hat der Kritiker in seiner sogenannten „Kritik“ mehrfach geschrieben.

Also zum „Regietheater“ in dem Sinn, dass da eine Idee ist und mehr nicht, dass die Sänger letztlich beziehungslos nebeneinander stehen, im Schwimmbad oder im Schlachthof, zähle ich mich nicht. Es ist ganz typisch für die Zeit, die meisten Zuschauer und für die ganze öffentliche Beschreibung in Kritiken, dass das gar nicht differenziert wird, dass ICH anderes Theater mache. Das sieht sehr wohl anders aus, als in den „Wald und Wiesen Inszenierungen“, aber das ist nicht beliebig oder irgendeine Idee, sondern von mir aus dem Werk herausgearbeitet!

Obwohl natürlich mein Theater in dem Sinn „Regietheater“ ist, dass die Regie eine sehr wichtige Rolle spielt. Aber das muss man natürlich erst mal definieren, wenn man den Begriff bei mir anwendet.

Was bedeutet für Sie „Werktreue“? Empfinden Sie Ihre Arbeit als werktreu?

Meine Arbeit ist absolut werktreu! Obwohl auch dieser Begriff für ein Sammelsurium an Meinungen und Missverständnissen steht.

Aber ich will sagen, warum ich mich als einen Vertreter der Werktreue bezeichne: Da gibt es das Werk und es ist 200 Jahre alt. Dann gibt es den Autor, der damals etwas wollte, und ich glaube nicht nur Geld verdienen, aber das können wir heute gar nicht mehr trennen. In diesem Autor ist etwas gewesen, was ausgedrückt werden musste, da war eine Not. Expression ist Ausdruck – wenn man eine Apfelsine ausdrückt, dann kommt kein Möhrensaft heraus und wenn man eine Banane isst, dann isst man keine Grapefruit. Das ist immer spezifisch!

Jetzt ist der Autor tot, das Werk ist aber noch da, unverändert, liegt aber im Schrank und lebt nicht. Da muss es jemand herausnehmen und lesen, es beginnt im Leser zu leben. Jetzt haben wir ein Werk und einen Leser und was passiert jetzt? Mit wessen Leben wird es denn belebt? Mit dem Leben derer die es spielen, die es heute inszenieren, in 50 Jahren sind das dann andere Leute. So kommt automatisch und unweigerlich deren Leben mit ins Spiel. In welches Spiel? In die Dialektik zwischen dem alten Werk und der Zeit in der es jetzt gespielt wird. Der Kontext um das Werk vor 200 Jahren war ein anderer, der hat sich verändert, das Werk selbst nicht. Das Werk gibt jetzt Dinge von sich, die es vor 50 oder 100 Jahren noch nicht von sich geben konnte.

Heiner Müller sagt den tollen Satz „Das Werk ist klüger als der Autor“ und so haben wir es mit einer wunderbaren Dialektik zu tun. Wir können auf zweierlei Arten treu sein: Entweder dem Buchstaben nach, also alles, auch die Regieanweisung, so zu machen, wie es in der Partitur steht. Oder dem Sinn nach, das heißt, dass bestimmte Dinge äußerlich verändert werden, in die heutige Sprache übersetzt werden müssen.

Ein Beispiel ist die *Götterdämmerung*: Wenn Hagen gegen Ende dem toten Siegfried den Ring vom Finger ziehen will, steht in der Partitur „Der tote Siegfried hebt seinen Arm“. Dadurch schreckt Hagen zurück und das Schlimmste wird vermieden, Hagen bekommt den Ring nicht. Nun weiß ich nicht, wie die Zuschauer das damals assoziiert haben, ob sie lachten oder erschrocken sind. Ich kann nur sagen, Wagner war ein großartiger Theatermensch, der wird da keinen Unsinn geschrieben haben. Aber, wenn ich heute als Regisseur den Darsteller an der Stelle den Arm heben lasse, dann empfinde ich das als Unfug, da sowieso nur noch 0,007% Zuschauer erschrecken würden.

Hier haben wir es aber mit etwas anderem zu tun, mit dem Einspruch des Autors, dass Wagner hier ein Veto anmeldet. Der Ring darf nicht in die Macht des Bösen, Destruktiven gelangen und da erfindet er, der Theatermann Wagner, den Vorgang, und Wagner war nicht religiös, dass der Tote den Arm hebt. Es ist ein unrealistisches Zeichen, im Brecht'schen Sinn eine Verfremdung. Wenn ich das dem Buchstaben nach treu inszeniere, dann ist das Blödsinn. Hier muss ich als Regisseur dafür sorgen, dass der Einspruch Wagners vom Zuschauer begriffen wird. Da haben wir damals beschlossen, dass das Saallicht schlagartig angehen muss und hier die Erzählweise endet, die bis dahin gegolten hat. Und ab da ist die 4. Wand weg, usw.

Und in der Operette, in der *Csárdásfürstin*, 1915 uraufgeführt, musste man hinter den Noten aufspüren, dass da die Ablenkung eine sehr starke Funktion hatte, da das Leben ziemlich gefährdet war, also auch in Wien und Budapest. Die Liebe und das Suchen des Partners war hier aber überhaupt nicht ausgeblendet – manche haben meine Inszenierung so blöd interpretiert, als ob da nicht Lustiges mehr wäre und nur noch Krieg stattfinden würde, das war nicht nur dumm, sondern auch böse – das ist auch eine Form der Werktreue, da muss ich etwas übersetzen, was damals ja klar war. Als die Operette uraufgeführt wurde knallte es rundherum, was es heute ja zum Glück nicht tut. Wenn ich das alles weg lasse, denken die Leute, und das ist dann falsch, dass alles lustig ist.

Inszenierung: Csárdásfürstin***Wie haben Sie die Premiere, den „Skandalabend“, persönlich empfunden?***

Das war eine wunderbare Arbeit und die Sänger und der Chor standen alle hinter mir. Aber ich habe ganz deutlich gespürt, dass eine Intrige gab, die von den reaktionärsten Leuten in Dresden, der Kulturpolitik, aber auch von Leuten im Theater, zum Beispiel Theo Adam, er schrieb auch in der Zeitung, dass er einer der Empörten war, ausgetüftelt wurde. Das hat auch dazu geführt, dass Christoph Albrecht, der ein lieber Mensch ist und das Theater gut geleitet hat, Opfer dieser Intrige wurde. Albrecht kriegte es zu spüren, dass Regisseure wie ich in Dresden nicht sein dürfen.

In den Medien wurde zahlreich über Ihre Inszenierung berichtet, doch was denken Sie, wo bzw. warum es in der Inszenierung zum Tabubruch kam, der die Zuschauer in Aufruhr versetzte?

Der Tabubruch war, dass es um ernste Dinge ging, dass es mit Granaten, MG-Feuer und Schützengräben zu tun hatte. Dann kam ein Soldat, der umgekommen war, auf einer Bahre, und die vier sagen das Quartett „Hurra, hurra, man lebt ja nur einmal“ und das ist in dieser Operette das Ensemble, dass am meisten überdreht ist. Überdreht im absurden Sinn. Die beiden Paare, die falschen Paare, machen sich gegenseitig vor, wie glücklich sie seien. Sie sind aber nicht glücklich und wollen nur, dass die anderen sagen, dass sie unglücklich sind.

Das war meinerseits wieder ein Ausdruck, dieser Musik, dieser Situation, dass sie gar nicht merken, dass sie sich im Schützengraben befinden. Die Csárdásfürstin tanzt auch mit dem toten Soldaten. Das ist eine Groteske, die, das haben auch die Richter in Dresden und Leipzig gesagt, in jedem Film vorkommen könnte. Jetzt war die Frage, warum denn das Publikum in Dresden diese Szene als derartig schockierend empfand. Dazu muss man sagen, dass viele zu Theo Adam schauten, da er einmal der König der Dresdner Oper war. In Dresden schauen die Leute immer auf die großen Herren und wie sie dann in bestimmten Situationen reagieren. Am Tag der Premiere, oder der Generalprobe, ich weiß nicht mehr genau, stand schon, mit großem Foto auf der Titelseite einer Zeitung „Konwitschny schockt die Dresdner“. Ist auch eher ungewöhnlich, dass so eine Kritik schon vor der Premiere in der Zeitung steht. Dazu kam auch, dass die Dresdner Oper in Wien, Mailand und anderen Opernstädten für einen wunderbaren Operettenabend, einen Übergang ins neue Jahrtausend mit der Operette *Die Csárdásfürstin* geworben hat. Man hat aber verabsäumt

hinzuzufügen, wer inszeniert und dass es nicht nur um Ulk und Wiener Melange geht. Der Abend wurde mit Übernachtung angeboten, beinahe wie eine Gala mit berühmten Sängern und süßer Musik. Das hat der Oper sehr geschadet, da es eine lügenhafte Werbung war. Da waren die Leute, das verstehe ich auch, die mit Regie und „Regietheater“ nichts zu tun haben wollen, sauer, dass sie dahin gelockt wurden. Schlussendlich liefen diese Dresdner Intrige und die lügnerische Werbung zusammen, was den Grundstein für den Skandal bildete.

Was war Ihr Zugang zu dieser Operette, was wollten Sie mit Ihrem Inszenierungskonzept bewirken?

Das ist eine wunderbare Geschichte, eine ernste und auch witzige. Ich finde das Genre Operette toll und besonders Kálmán und seine Musik waren mein Zugang, da es mich begeistert hat. Und bewirken wollte ich, was ich immer will, dass Zuschauer gereifter aus der Aufführung kommen. Das möchte ich aber auch, wenn ich Oper oder Schauspiel mache. Ich möchte dem Zuschauer ein Erlebnis erschaffen, allerdings kein Fun, kein Wellness oder Spaß. Darum geht es mir nicht, ich will, dass wir lachen über unsere Begrenzungen, dass wir uns freuen, wenn eine Beziehung klappt, wenn zwei Menschen glücklich sind, aber auch wahrnehmen, wenn es bedroht ist. Ich wollte den Leuten einen schönen, berührenden und auch witzigen Operettenabend geben.

Ein Prozess zum Thema Urheberrecht folgte. Wie ist der Prozess abgelaufen und wie haben Sie es empfunden, dass man mit Ihrer Inszenierung vors Gericht geht?

Der Intendant hat aufgrund der Intrige in seinem Haus noch mehr Angst bekommen und mich gebeten, diese Stelle mit dem kopflosen Soldaten wegzulassen. Ich hatte dazu aber keine Lust. Dann habe ich aber gehört, er hätte es einfach so entschieden.

Ich musste dann aber leider Dresden bereits verlassen und Hamburger Freunde haben mich darauf aufmerksam gemacht, dass das so doch nicht ginge. Darunter war auch Kurt Groenewold, ein bedeutender Jurist, der mir ins Gewissen geredet hat, dass ich das nicht dulden dürfe, da es nicht rechtens ist nach der Premiere ohne Zustimmung des Regisseurs etwas zu verändern. Vor der Premiere hätte er diesen Schritt machen dürfen, danach nicht mehr, da die Inszenierung dann von ihm abgenommen wurde. Er hätte die Inszenierung lediglich absetzen können.

Dann habe ich mich hinreißen lassen mit dem Anwalt vor Gericht zu gehen, sehr wohl war mir nicht dabei. Ich sage Ihnen, es ist furchtbar, wenn man dann Schwarz auf Weiß liest, dass die eigene Inszenierung für Menschen nicht zumutbar sei. Mir wurde angst und bange, wo wir denn eigentlich leben und natürlich weiß ich auch, wer das geschrieben hat. Und auch, dass dem Intendanten sicher nicht wohl dabei war, das unterschreiben zu müssen.

Dann ging es vor Gericht, in Dresden, und zu meinen Gunsten wurde entschieden, dass der Intendant so nicht handeln dürfe. In Leipzig war es noch eindeutiger, denn im Urteil der Richter stand auch, dass es keine Begründung gibt, warum diese Szene zu einem Skandal führen könnte. Also wurde auch hier zu meinen Gunsten entschieden.

Am Abend bevor die Verhandlung in zweiter Instanz war, habe ich einen Anruf von Christoph Albrecht bekommen, da im Betriebsbüro der Dresdner Oper eine Mail eingegangen sei, wonach ich beschuldigt werde, beim Staatssicherheitsdienst der DDR gearbeitet zu haben. Ich habe ihm gesagt, dass ich mich nicht erinnern könnte, er sagte, dass er mir das auch glaubt und mich nur informieren wollte. Ob das nun nur eine Finte war, weiß ich nicht, aber möglicherweise hat man den Intendanten mit dem Mail unter Druck gesetzt. Zum Glück habe ich nicht die Nerven verloren, denn ich kenne ein paar andere Kollegen aus der DDR, und wenn man erst einmal beschuldigt wird, kriegt man das nicht mehr so leicht los, egal ob man jetzt wirklich bei der Stasi war oder nicht.

Ich kann mich über die Westdeutschen nur wundern, die denken wohl, dass nur die DDR einen solchen Dienst hatte.

Also hatte ich zweimal gewonnen, dann wollte mein Anwalt erneut Berufung einlegen, um so vor das höchste Gericht zu kommen. Doch für mich war das genug und so kam es zu einem Vergleich, der aussagte, dass die Inszenierung einmal mit und einmal ohne dem toten Soldaten gespielt werden soll. Darauf hat sich Albrecht dann eingelassen und ich finde die Situation ja beinahe so absurd wie Operettenhandlungen. Sie wurde dann noch ein paar Mal gespielt und schlussendlich nach zwei Jahren abgesetzt.

Ich würde sagen, ich gehe, was die Kunst angeht, nicht mehr vor Gericht!

In Graz wurde die ungestrichene Fassung auf die Bühne gebracht, doch für einen Skandal sorgte die Inszenierung hier nicht mehr. Was hat sich Ihrer Meinung nach verändert, dass dieselbe Inszenierung ganz anders empfunden wird?

Naja, erstens war es 10 Jahre später und dann auch noch im Land der Operette selbst. Ich glaube es war ein „inszenierter Skandal“ in Dresden. Frau Sobotka hatte 2010 in Graz nicht mit solchen Feinden zu rechnen, wie Albrecht 1999 in Dresden. Sie hat die Operette aufgenommen, weil sie sie für eine gute Arbeit hielt und sie ein Tabubruch mit der Operette selbst ist. Für sie war auch spannend „Was kann Operette sein?“. Und unser liebes Opernpublikum, es gibt ja kein spezielles Operettenpublikum in Graz, war ganz gierig nach einem Skandal. Was ist denn da auf der Bühne zu sehen? Ein kopfloser Soldat, der mit der Primadonna tanzt und in einem Kontext wo Schützengräben und Krieg vorkommen ist eben kein Skandal. Es war in Dresden einfach ein „inszenierter Skandal“. Das Grazer Publikum war dann sogar ein bisschen enttäuscht. Was ist denn da skandalös dran?

Inszenierung: *Das Land des Lächelns*

Auch diese Operette wurde von Ihnen eher untypisch und mit viel Arbeit auf die Bühne gebracht. Ein Klischee jagt hier das andere und in meinem Gespräch mit Bettina Bartz habe ich erfahren, dass genau diese kuriosen Klischees und Widersprüchlichkeiten, sowie die europäische Arroganz sehr wichtige Punkte in Ihrem Konzept darstellten. Was hat Sie so fasziniert an dieser Operette, dass Sie sich entschieden haben sie zu inszenieren?

Fasziniert hat mich natürlich, dass es ein großes Thema ist. Menschen aus verschiedenen Kulturkreisen, mit unterschiedlichen Sprachen, wollen sich lieben, miteinander leben. Das ist nur im Glücksfall möglich, weil– das ist ja bekannt – das soziale Umfeld, die tradierten Emotionen und Empfindungen bei bestimmten Worten – diese Differenzen sind meistens stärker, als diese Anziehungskraft und die Lust mit dem anderen zusammen zu sein. Ich meine das ernst, ich setze das nicht tiefer an, als *Tristan und Isolde*, es ist eben nur eine andere Erzählweise. Es wird nur dann so erbärmlich, wenn die Klischees nicht hinterfragt und einfach bedient werden. Wir handeln oft so, weil wir die Klischees gelernt haben und uns ihrer Bedeutung oft gar nicht im Klaren sind.

In der Operette werden diese Klischees alle ironisch interpretiert. Lehár und seine Librettisten waren sich darüber bewusst und schrieben das mit einem

Augenzwinkern „bei einem Glas Tee á deux“. Das ist etwas wunderbares, weil die beiden Liebenden miteinander spielen, auf einer rituellen Ebene. Und wenn das nicht beachtet wird, dann wird die Operette erbärmlich und absolut kein Vergnügen.

Das ist an den Operetten, und ich habe ja *Gräfin Mariza*, *Land des Lächelns* und *Csárdásfürstin* gemacht, toll, wie über unserer Wirklichkeit gesprochen wird.

Mit dieser Inszenierung kam es zu einem Bruch einer langen Aufführungstradition, die „Operettenseligkeit“ wird aufgebrochen, war das gewollt?

Ja, das ist richtig, dass es hier zu einem Bruch kam. Zu einem Bruch einer Aufführungstradition, die das Werk hartnäckig entstellt. Die Zuschauer glauben dann immer, dass das Werk wirklich so gehört, und wenn sie es dann richtig sehen, so wie in meiner Interpretation zum Beispiel, dann meinen sie, es ist nicht das echte Werk. Trotz diesem Paradox mache ich immer wieder Operetteninszenierungen.

„Operettenseligkeit“ ist ein Begriff der uns schon ahnen lässt, worum es geht. Es geht um Geld! Eine Seligkeit wird uns hier vorgetäuscht und verkauft. Um verkauft zu werden, muss sie so nichtssagend, falsch, so verlogen, so fern vom wirklichen Mensch, fern von Humor und der wahren Liebe sein. Schrecklich!

Die Inszenierung wird in einigen Pressekritiken als „kritisch-dialektisches“ Theater bezeichnet, würden Sie dieser Bezeichnung zustimmen?

Dazu muss ich gleich zu Beginn sagen, dass ich mittlerweile mit Kritikern nichts mehr am Hut habe, das sind für mich bedauernswerte Existenzen, die immer nur etwas beschreiben. In Zeiten von Alfred Kerr schien es noch so, als ob es tatsächlich ein richtiger Beruf wäre. Inzwischen ist dieser Beruf aber durch die Medien und das was sie vertreten einfach nur heruntergekommen. Sensationen sind wichtig, Material liefern, um Menschen zu vernichten. Verkäuflichkeit hat das Niveau von Kritiken indiskutabel gemacht.

Wenn es nun um die Frage geht, ob ich dieser Bezeichnung zustimme, dann muss ich sagen, es ist ganz ok, vor allem dialektisch. Doch stellt sich hier noch die Fragen, welcher Leser versteht denn die Bezeichnung überhaupt.

Für mich heißt es Darstellung von Wirklichkeit, humorvoll, wahrhaftig, kritisch – vielleicht wäre das besser für die Leser, damit sie auch verstehen, worum es geht.

Was denken Sie, wo mit dieser Inszenierung ein Tabubruch stattgefunden hat?

Der Tabubruch ist dort, wo Klischees nicht blind übernommen, sondern hinterfragt werden. Auch die Auseinandersetzung mit dem Lisas Problem und dieses verständlich zu machen. Sou Chongs Gefühle und auch ihre Eifersucht muss geklärt werden. Es ist zu zeigen, dass Chinesen, auch wenn man meint sie tragen alle Masken, auch Gefühle haben.

Dazu muss ich auch kurz sagen, dass in *Madame Butterfly* und *Carmen* ebenso Probleme behandelt werden, die uns auch heute noch betreffen. Egal, wo sie spielen, die Probleme sind die gleichen. Die Autoren konnten sich natürlich nicht in die Rolle der Asiaten oder Spanier versetzen, es geht in Wahrheit immer um uns und unsere Probleme, die so durch einen Umweg beschrieben werden.

Ein absoluter Tabubruch ist es, wenn man etwas ernst nimmt in der Operette und es nicht als belanglos und dusselig-lustig dargestellt wird.

Dann kommt noch ein spezieller Tabubruch hinzu, denn normalerweise endet das Stück sehr traurig und depressiv. Aus der Liebe wird nichts und das sogenannte lustige Paar findet auch nicht zusammen und alle gehen zurück. Sou Chong und seine Schwester bleiben übrig, ohne Tränen, denn Chinesen weinen ja angeblich nicht. Ich habe nun gedacht, wenn das wirklich eine tragische Operette sein soll, dann muss da noch was passieren und da kam wieder die Musik ins Spiel. Wenn sie gehen, gibt es zwei fürchterliche Takte und Sie wissen ja, in meiner Inszenierung hat Sou Chong, die beiden Europäer ermorden lassen. Er wird dadurch aber keineswegs glücklich und so kriegt auch die Äußerung „Liebes Schwesterlein, musst nicht traurig sein“, etwas sehr Bitteres. Da kann ich mich quasi auf die Figur einlassen und kann etwas an mir selbst verstehen. Wenn eine extreme Vernichtungswut aufgrund einer tiefen Verletzung auftaucht, dann ist das nicht bloß sentimental.

Wenn das jemand anders sehen sollte, dann soll er mir die zwei Takte erklären, was die sonst bedeuten.

Warum Operette? Was fasziniert Sie an diesem Genre, dass Sie es immer wieder auf die Bühne bringen wollen?

Ich finde das Genre einfach fantastisch und würde so weit gehen zu sagen, dass hier theatralisch einfach noch mehr möglich ist, als in der Oper. In der Operette spielt die Glaubwürdigkeit eine andere Rolle, in der Oper muss ich der Handlung, der Fabel folgen, die sich kontinuierlich erzählt. In der Operette sind Verrücktheiten, „Salti Mortali“ der Vernunft angesagt und keineswegs eine Not, sondern eine Tugend. Manches ist ja nur im Paradoxon fassbar zu machen - allgemein gesehen. So ist es auch in der Operette, wenn sozusagen die Vernunft Purzelbaum schlägt, dann kann das Theater diesen Irrsinn fassbar machen. Den Irrsinn des Lebens.

Ein weiterer Grund ist auch die Subversivität der Musik, besonders bei Kálmán. Eine Musik die zum Widerspruch auffordert, dass hier Leben behauptet wird, in einer Zeit wo der Weltkrieg immer näher kommt, dann ist er plötzlich da, Soldaten erschießen sich, die Suche nach der verlorenen Zeit, eine Depression. Und dann kommt die Musik – „Tanzen möchte ich...“ – und ich spreche hier gar nicht vom Text. Die Musik ist sehr tänzerisch, sehr körperlich, das Recht des Lebens wird hier behauptet. Das sieht bei Puccini zum Beispiel ganz anders aus. Und daher finde ich es schon gut Operetten zu spielen, auch für die Bildung, damit man aus verschiedensten Richtungen die Welt begreifen lernt.

Hat Operette eine Botschaft?

Ja, selbstverständlich hat Operette eine Botschaft. Es gibt genauso ernstzunehmende Absichten der Figuren, nämlich zueinander zu finden und kräftige Konflikte, die auch bis zu Auslöschung führen könnten. Das kommt alles aus der Zeit, in der Operette entsteht.

Es gibt keine Operette 1848 und keine Spieloper mehr nach 1848. Das erfolgt nicht kontinuierlich, sondern das eine ist weg und wird von etwas Neuem abgelöst. Operette ist eigentlich eine Art über das Ende zu sprechen, sie ist auf halbem Wege zu Beckett. Die Absurdität wird hier schon sehr stark thematisiert. Wie gesagt, es ist angemessen in der Zeit, so wie es anachronistisch ist weiter Opern zu schreiben, oder ab 1915 in der klassischen Musik zu komponieren.

Die wichtigste Botschaft ist auf jeden Fall die Liebe, nur der Weg wie man dahin kommt und ob sie denn möglich ist, ist zu jeder Zeit anders. Sei es 900 n.Chr., 1700 oder eben dann zur Zeit der Operetten.

Wie würden Sie Ihre Arbeit im Vergleich zu jener von Hans Neuenfels beschreiben?

Dazu kann ich nur wenig sagen, da ich die Inszenierung leider nicht kenne. Ich schätze Neuenfels als Kollegen sehr, aber alles was ich von ihm gesehen habe unterscheidet sich von meiner Arbeit nochmal sehr.

Eröffnung der Salzburger Festspiele - Festrede von Daniel Kehlmann⁵⁰⁴

Die Lichtprobe

„Das bürgerliche Leben“, sagte Max Reinhardt in einer Rede an der Columbia University, „ist eng begrenzt und arm an Gefühlsinhalten. Es hat aus seiner Armut lauter Tugenden gemacht, zwischen denen es sich schlecht und recht durchzwängt.“ Im Ungenügen also an dem einen Dasein, das uns gegeben ist, an der Mangelhaftigkeit unserer Gefühle, der Begrenztheit der Wege, die uns offen stehen, sah der Mitgründer dieser Festspiele die Wurzel unserer Faszination für das Theater. „Wir alle tragen die Möglichkeit zu allen Leidenschaften, zu allen Schicksalen, zu allen Lebensformen in uns.“ Wo aber das Theater die Berührung mit der existentiellen Wahrhaftigkeit verliere, bleibe leeres Spiel und, schlimmer noch, blanke Langeweile. „Das Theater kann, von allen guten Geistern verlassen, das traurigste Gewerbe, die armseligste Prostitution sein.“

Ich hörte diese Rede zum ersten Mal als Kind auf einer Langspielplatte meines Vaters. Das mit dem traurigsten Gewerbe verstand ich nicht ganz, schon weil ich nicht so recht wußte, was das Wort Prostitution bedeutet, das über die Armut des bürgerlichen Lebens aber verstand ich sehr wohl: Natürlich sehnte ich mich nach anderen Möglichkeiten und danach, mehr als ein Leben zu führen, alle Kinder tun das, werden sie erwachsen, verdrängen sie es, es sei denn, sie werden Schauspieler, oder sie schreiben. Wenn Reinhardt das Theater „den seligsten Schlupfwinkel derer“ nennt, „die ihre Kindheit heimlich in die Tasche gesteckt und sich damit auf und davon gemacht haben“, so fand ich genau diesen Schlupfwinkel in den Büchern, im Erfinden, in der kontrollierten Flucht in die Phantasie, die jeder Roman bietet. Vom Theater aber hielt ich mich lieber fern.

Das hatte mit meinem Elternhaus zu tun. Mein Vater war Regisseur, und da Theater gehörte nun einmal zu seiner Welt, zum Bereich seiner Zuständigkeit, dem ich als Sohn, der etwas Eigenes sein und tun wollte, lieber nicht zu nahe kam. Gerade als einer, der unter Schauspielern aufgewachsen ist, jenen stets angenehmen und doch so verzweifelt des Zuspruchs bedürftigen Menschen,

⁵⁰⁴ Die in dieser Diplomarbeit verwendete Version von Daniel Kehlmanns Festrede *Die Lichtprobe*, welche er bei der Eröffnung der Salzburger Festspiele 2009 gehalten hat, stammt aus folgender Quelle:
<http://landversand.salzburg.gv.at/WebRoot/Store/Shops/Landversand/5252/A3F4/B2AD/9DCB/3785/4DEB/AE3E/249B/kehlmann09.pdf>, 10.09.2014.

hatte ich schon früh das Gefühl, daß es gut für mich wäre, mein Leben in anderem Umfeld zu verbringen.

An meinem ersten und größten Theatererlebnis waren übrigens gar keine Schauspieler beteiligt. Ich war vier Jahre alt, mein Vater probte im Wiener Theater an der Josefstadt, meine Mutter und ich waren aus München gekommen, ihn zu besuchen. Eines Morgens nahm er mich mit zur Beleuchtungsprobe. Ich sehe noch den leeren Zuschauerraum vor mir, die leere Bühne bei offenem Vorhang. Mein Vater rief etwas nach oben, und plötzlich begann sich ein riesiger Kristalluster – mir jedenfalls kam er riesig vor – aufleuchtend aus der Dunkelheit herabzusinken.

Der gewaltige Raum wurde hell. Mein Vater rief wieder etwas, der Luster stieg auf, die Schatten wurden länger, und schließlich war der Luster im Schwarz der Decke verschwunden. Ich wußte natürlich nicht, daß sich das allabendlich ereignete; ich glaubte wirklich, es wäre nur für mich und zum ersten Mal geschehen. Ich war erschrocken und glücklich. Keine Theateraufführung kam je an diesen Vormittag heran.

In den nächsten Jahren sah ich viele Inszenierungen meines Vaters, die meisten als Fernsehaufzeichnungen, nur mehr wenige auf der Bühne, bis sein Leben Ende der achtziger Jahre eine traurige Wendung nahm: Lange Zeit war er einer der erfolgreichen Regisseure des deutschsprachigen Fernsehens und Theaters gewesen – übrigens arbeitete er auch bei den Salzburger Festspielen – nun aber, mit verblüffender Geschwindigkeit, geriet er aus der Mode und in Vergessenheit.

Von seinem Vater zu lernen ist ja immer eine zweiseitige Sache. Man möchte doch eigenständig sein, instinktiv lehnt man Lektionen des Elternhauses ab und sucht seine Lehrer so fern davon wie möglich. Als mich vor kurzem ein Germanist darauf hinwies, daß die Hauptfigur meines ersten Romans vaterlos ist, ein Mann ohne Herkunft und Abstammung, so verblüffte es mich selbst, wie sehr man das, was ich damals für spielerische Erfindung hielt, als Absichtserklärung des beginnenden Autors lesen kann: niemandem verpflichtet und von keinem überschattet sein, von nirgendwo herkommen. Aber in Wirklichkeit ist es bekanntlich nie so, und Stunden, ja Tage würden nicht ausreichen, um auch nur einen Teil der Schuld zu umreißen, die ich Michael Kehlmann nicht nur als Mensch – das ist selbstverständlich und braucht hier nicht erklärt zu werden –, sondern als Künstler, als Gestalter, als Erzähler in Bildern und Szenen,

zurückzuzahlen hätte, gehörte es nicht zum Wesen solcher Schulden, daß sie nicht zurückgezahlt werden können. Dadurch etwa, daß ich ihm zuhören durfte, wenn er seine Drehbücher der Verfilmungen Joseph Roths ins Tonbandgerät diktierte, lernte ich, daß Erzählen weniger eine Frage des Inhaltes als der Atmosphäre ist, eher Haltung als Handwerk, eher Stimme als Technik. Ich lernte von ihm den Wert des Humors, den Wert der Gelassenheit, vor allem auch den Wert des Zorns. Über seine Inszenierungen dachte er wochenlang nach und formte alles noch vor der ersten Leseprobe in seinem Kopf: Er wußte, wie ein Stück aussehen sollte, unter seiner Leitung wurde nicht diskutiert, dafür, so meinte er, habe man ihn ja engagiert. Kunst bestehe aus großen, kleinen und winzigen Entscheidungen, Aberhunderten davon, jeden einzelnen Tag, und man selbst wisse nie, ob man das Richtige tue, man könne nur darauf hoffen und müsse konsequent bleiben; immer an sich zu zweifeln sei ebenso wichtig, wie diese Zweifel dann während der Arbeit mit sich allein abzumachen.

Vor allem aber sah er im Regisseur einen Diener des Autors. Jawohl, Diener – so sagte er, und an dieser Auffassung lag es, daß er auf den deutschsprachigen Bühnen in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens, trotz zunächst noch guter Gesundheit, nicht mehr arbeiten durfte. In einem Bereich, wo es keinen schlimmeren Vorwurf gibt als das Wort altmodisch, galt er plötzlich als eben dies, und wohl auch deswegen war ich zunehmend entschlossen, mich vom Theater fernzuhalten und lieber Bücher zu schreiben. Was immer einem Romancier zustößt, so dachte ich und denke es immer noch, es kann ihn doch keiner daran hindern, seine Arbeit zu tun. Schlimmstenfalls bleiben seine Werke ungedruckt, aber schreiben darf er sie doch, und niemand hält ihn davon ab, auf eine gewogenere Zukunft zu hoffen. Der Regisseur aber, der sich herrschenden Dogmen verschließt, hat diese Chance nicht. Als mein Vater durch den Wandel der Umstände seine Arbeit nicht mehr ausüben konnte, senkte sich allmählich die Krankheit des Vergessens auf ihn herab, bis ihn ganz zuletzt die Demenz vom Bewußtsein der Enttäuschungen befreite.

Ich bin also, ich leugne es nicht, voreingenommen, aber andere sind es nicht. Spricht man mit Russen, mit Polen, mit Engländern oder Skandinaviern, die deutschsprachige Lande besuchen und hier ins Theater gehen, so sind sie oft ziemlich verwirrt. Was das denn solle, fragen sie, was denn hier los sei, warum das denn auf den Bühnen alles immer so ähnlich aussehe, ständig Videowände und Spaghettiesen, warum sei immer irgendwer mit irgendwas beschmiert,

wozu all das Gezucke und routiniert hysterische Geschrei? Ob das denn staatlich vorgeschrieben sei?

Was soll man darauf antworten? Aus rein familiären Gründen – weil ich erlebt habe, daß einer, der es anders machen wollte, es gar nicht mehr machen konnte – und weil es mich außerdem jedesmal mit Melancholie erfüllt, im Ausland grandiose Stücke lebender Dramatiker zu sehen, die bei uns praktisch unaufführbar sind, weil ihre Autoren keine verfremdenden Inszenierungen gestatten, antworte ich diesen Verwunderten dann nicht, daß es nun einmal so sein müsse, daß sie keine Ahnung hätten, wie schlimm verstaubt das Theater in ihren Heimatstädten sei und wir eben mal wieder einen Sonderweg gefunden hätten, zu speziell und verschlungen, um von anderen Völkern verstanden zu werden. Sondern ich sage in etwa folgendes:

Bei uns ist etwas Absonderliches geschehen. Irgendwie ist es in den vergangenen Jahrzehnten dahin gekommen, daß die Frage, ob man Schiller in historischen Kostümen oder besser mit den inzwischen schon altbewährten Zutaten der sogenannten Aktualisierung aufführen solle, zur am stärksten mit Ideologie befrachteten Frage überhaupt geworden ist. Eher ist es möglich, unwidersprochen den reinsten Wahnwitz zu behaupten, eher darf man Jörg Haider einen großen Mann oder George W. Bush intelligent nennen, als leise und schüchtern auszusprechen, daß die historisch akkurate Inszenierung eines Theaterstücks einfach nur eine ästhetische Entscheidung ist, nicht besser und nicht schlechter als die Verfremdung, auf keinen Fall aber ein per se reaktionäres Unterfangen. Als vor vier Jahren der Satiriker Joachim Lottmann im SPIEGEL einen spöttischen Artikel über deutsche Regiegebräuche veröffentlichte, ging eine Empörungswelle durch die Redaktionen, als schriebe man das Jahr 1910 und einer hätte Kaiser Wilhelm gekränkt. Es hat wohl mit der folgenreichsten Allianz der vergangenen Jahrzehnte zu tun: dem Bündnis zwischen Kitsch und Avantgarde. Nach wie vor und allezeit schätzt der Philister das Althergebrachte, aber mittlerweile muß sich dieses Althergebrachte auf eine strikt formelhafte Weise als neu geben. Denn wer ein Reihenhaus bewohnen, christlich-konservative Parteien wählen, seine Kinder auf Privatschulen schicken und sich dennoch als aufgeschlossener Bohemien ohne Vorurteil fühlen möchte - was bleibt ihm denn anderes als das Theater? In einer Welt, in der niemand mehr Marx liest und kontroverse Diskussionen sich eigentlich nur noch um Sport drehen, ist das Regietheater zur letzten verbliebenen Schrumpfform linker Ideologie degeneriert.

Wie alt die Fragestellung und auch die Praxis ist, zeigt sich auch darin, daß der scharfsinnigste Text darüber aus dem Jahr 1926 stammt: Karl Kraus' furioser Aufsatz „Mein Vorurteil gegen Piscator“. Der große Regisseur Erwin Piscator hatte in Berlin eine, das Wort war damals neu, „aktualisierte“ Inszenierung von Schillers „Räubern“ auf die Bühne gebracht, was Kraus dazu veranlaßte, grundsätzlich zu werden. In Wahrheit, so Kraus, sei Aktualisieren das Gegenteil dessen, was die Presse darunter verstehe, nämlich die behutsame Wiederherstellung dessen, was wir nicht mehr von der Vergangenheit wüßten, was uns unwiderruflich von ihr trenne. „'Aktuell'“, schrieb er, *„ist die Überwindung des Zeitwiderstands, die Wegräumung des Überzugs, den das Geräusch des Lebens dem Gehör und der Sprache angetan hat. Für aktuell aber halten die Zutreiber der Zeit den Triumph des Geräusches über das Gedicht, die Entstellung seiner Geistigkeit durch ein psychologisches Motiv, das der Journalbildung“* – also der Bildung des Journalismus – *„erschlossen ist.“*

Man muß Kraus hierin nicht folgen, man kann es auch ganz anders sehen, man darf selbstverständlich auch für die drastischste Verfremdung eintreten, aber man sollte sich deswegen nicht für einen fortschrittlichen Menschen halten. Kraus war in keiner Weise ein Anhänger des großen Ausstattungstheaters, er trat für äußerste Reduktion ein; was ihm vorschwebte, war näher bei dem Minimalismus eines Peter Brook als bei Max Reinhardt. Ein anderer Minimalist, Samuel Beckett verbot regelmäßig Aufführungen seiner Werke, die er als entstellend empfand und die von seinen akribischen Regieanweisungen abwichen – möchte man ihn darum rückständig nennen? Wer gegen das sogenannte Regietheater ist, muß beileibe nicht konservativ sein, aber gerade mancher tiefkonservative Mensch hält die teuren und konventionellen Spektakel des Regietheater für unangreifbar. Ein teuflischer Kreis: Wo Regisseure die Stars sind, dort halten sich die Autoren zurück. Wo sich die Autoren zurückhalten, beanspruchen die Regisseure wiederum den Status eines Stars, dem kein Urheber, lebend oder tot, dreinzureden habe: „Wir sind die Praktiker!“ rufen sie und haben vom Praktischen oft weniger Ahnung als jeder Beleuchter, der hinter ihrem Rücken die Augen verdreht, wenn ihnen wieder einmal die Einfälle kommen. Und unterdessen bleibt der Großteil der interessierten Menschen, die einstmals Publikum gewesen wären, daheim, liest Romane, geht ins Kino, kauft DVD-Boxen mit den intelligentesten amerikanischen Serien und nimmt Theater nur noch als fernen Lärm wahr, als Anlaß für wirre Artikel im Feuilleton, als Privatvergnügen einer kleinen Gruppe folgsamer Pilger, ohne Relevanz für Leben, Gesellschaft und Gegenwart.

„Das traurigste Gewerbe“, sagte Reinhardt – und nicht selten ist man versucht, ihm zuzustimmen, sich abzuwenden und einfach das Fernsehen einzuschalten. Aber ich wollte ja von Michael Kehlmann reden und davon, was ihm die Bühne und was er für sie bedeutete, wieso bin ich so abgeschweift? Vielleicht bin ich es gar nicht, ich habe von dem gesprochen, was er neben vielen Gleichgesinnten zu verhindern versuchte und was doch Gestalt annahm. „Ich bin größenwahnsinnig“, schrieb Karl Kraus, „ich weiß, daß meine Zeit nicht kommen wird.“ Auch für meinen Vater zeichnete sich ab, daß seine Zeit nicht mehr kommen würde, daß sie, wenn überhaupt, unwiderruflich hinter ihm lag – und doch paßte er sich nicht an und arbeitete lieber gar nicht als unter Umständen, die ihm nicht die volle Freiheit gelassen hätten. Man kann das durchaus Größenwahn nennen. Früher oder später kommt vielleicht für jeden Künstler der Augenblick, da sein Weg und der Zeitgeschmack sich trennen. Häufig ist Beharren ein Zeichen der Verstocktheit, manchmal aber auch die einzige Möglichkeit.

Und so denke ich oft an jenen Luster damals im leeren Theater. An die wundersamen Widersprüche denke ich, die jedesmal von neuem auf der Bühne zusammenfinden: Etwas, das jeden Abend passiert, passiert gerade in dem Moment zum ersten Mal und nie wieder genau so; es wird Gegenwart und ist doch pure Wiederholung; Figuren stehen vor uns und tun es doch nicht, so daß wir Zeugen sind bei einem Ereignis, das nicht wirklich geschieht, und zwar in einer Spontaneität, wie sie nur nach langem Proben möglich wird. Film ist magisch, Theater aber ist paradox. Und das bleibt es selbst in der albernsten Gestalt, und das wird es noch sein, wenn man sich so mancher hochsubventionierten Absurdität nur noch mit amüsiertem Lächeln erinnert. „Nicht Verstellung ist die Aufgabe des Schauspielers“, so Reinhardt, „sondern Enthüllung.“ Die Wahrheit auszusprechen also über unsere von Konvention und Gewohnheit eingeschnürte Natur, die Wahrheit über das eine kurze Leben, das wir führen. Und über die unzähligen Leben, die wir darüber versäumen und denen wir nirgendwo anders begegnen können als in unserer Phantasie und in der Kunst.

Operette muss keine Schmiere sein⁵⁰⁵

Von Gottfried F. Kasperek

Paul Flieders Gastkommentar im Feuilleton der „Presse“ vom 11. März hat seine positiven Seiten. Die Ideen für einen phantasievollen Opernspielplan kann man getrost unterschreiben. Schlimm wird es allerdings, wenn Paul Flieder hasserfüllte Tiraden gegen die Kunstform Operette schleudert, ohne zu differenzieren, ohne in die Tiefe zu gehen, gerade noch aus Gründen der „correctness“ mit „leider sehr oft“ und ähnlichen kleinen Hintertüren versehen. Da wird wieder einmal ganz kräftig das Kind mit dem Bad ausgeschüttet. Natürlich, Operette ist schwierig. Operette wurde in den letzten Dezennien allzu oft entweder billig als Kassenfutter produziert oder auf der Bühne regelrecht hingerichtet. Lahme oder an den Haaren herbeigezogene Erneuerungsversuche, oberflächlich mit modischen Gags verfremdet und musikalisch zweifelhaft, gab es leider auch in der Volksoper. Das Haus am Gürtel deswegen gleich als Schmierentheater hinzustellen ist aber eine saftige und beleidigende Übertreibung.

Wenn Paul Flieder die musikalische Qualität der Operette eines Strauß oder Lehár mit Webber und ABBA vergleicht und den Stellenwert in der Mitte zwischen beiden findet, dann ist ihm leider nicht zu helfen. Abgesehen davon, dass zumindest im zweiten Fall Äpfel mit Birnen verglichen werden, überragen melodische Inspiration und Klangsinn der großen Operettenkomponisten jene von Schreibern hübscher Songs ganz beträchtlich, vom handwerklichen Können ganz zu schweigen. Da genügt ein Blick in die Partitur der schwächsten Lehár-Operette. Und ob Webber nun ein Meyerbeer unserer Zeit oder doch nur ein völlig der Vergessenheit geweihter Modekomponist ist, darüber wird eben die Zeit entscheiden. Lassen wir Webber und ABBA leben und benützen wir sie nicht, um Operetten zu schlagen.

Die vom Pesthauch des Hasses vergiftete Formulierungen Paul Flieders disqualifizieren sich von selbst; was bleibt, ist seine im Grunde pauschale Verurteilung des musikalischen Unterhaltungstheaters zwischen etwa 1860 und 1930. In dieser Zeit haben offenbar nur „hirnverbrannte“ Librettisten und schlechte Komponisten ihr Unwesen getrieben und Welterfolge produziert, weil ja das Publikum schon immer blöd gewesen ist. So blöd ist das Publikum aber auch

⁵⁰⁵ Nicht veröffentlichter Leserbrief an die *Presse*, 12.03.2006, von Dramaturg Gottfried F. Kasperek zur Verfügung gestellt.

wieder nicht. und bei aller Achtung vor einer schönen, aber auch nicht gerade mit erstklassigem Text ausgestatteten und musikalisch kunstvoll eklektischen Oper wie d'Alberts „Toten Augen“ ist es doch kein Irrtum, dass sie um einiges unbekannter geblieben ist als Lehárs von unverwechselbarer Persönlichkeit geprägte, an singulären Einfällen reiche „Lustige Witwe“. Operettenlibretti sind im Detail meist veraltet und brauchen einfühlsame Bearbeitung, aber hinter den textlichen Schwächen stehen faszinierende Sittenbilder der Gesellschaft einer Zeit, in der viele Wurzeln für unser Heute zu finden sind – und archaische menschliche Gefühle, von großen Musikern durchaus genial auf die Bühne gebracht. Die verarmten Gutsbesitzer gibt es übrigens immer noch und die mehr oder weniger lustigen reichen Witwen sind, adelig oder nicht, in den Klatschspalten häufig vertreten.

Paul Flieder übersieht auch, dass Kollegen wie Leonard C. Prinsloo oder Michael Schottenberg in letzter Zeit in Wien, in Bad Ischl oder anderswo sehr wohl bewiesen haben, dass Operette als zeitgemäßes Theater möglich ist. Aufgabe der Volksoper wäre es, diese Entwicklungen zu bündeln und die wertvolle österreichische Kunstform Operette in höchster szenischer und musikalischer Qualität zu pflegen. Das alte Publikum stirbt vielleicht wirklich aus, aber der Schreiber dieser Zeilen weiß, dass junge Menschen dafür durchaus zu gewinnen sind. Es ist schwer, in der Operette besonders, aber auch in den Bereichen Oper und Konzert wird es nicht einfacher Es ist das Gebot der Stunde, das viel beschworene kulturelle Erbe Europas neu zu vermitteln – und nicht, Teile davon geifernd und einseitig in den Dreck zu ziehen.

Auszüge aus der E-Mail-Korrespondenz mit Dramaturg Gottfried F. Kasperek

Kaspereks Antwort vom 22.05.2013

[...] Ich habe von Konwitschny natürlich etliche Opern-Inszenierungen gesehen, aber seine *Csárdásfürstin* nur auf Video (die aus Dresden). Was mir (etwa auch im Wiener französischen "Don Carlo", der ja immer wieder in der Staatsoper zu besichtigen ist) an seinen Arbeiten gefällt, ist die immanente Musikalität, welche auch an sich fragwürdige Gags erträglich macht. Die Personenregie ist natürlich immer toll bei ihm, aber mitunter verrennt er sich auf fatale Irrwege (siehe "Aus einem Totenhaus", auch in Wien). Die *Csárdásfürstin* hat mich begeistert, weil er alles raus geholt hat, was ich mir immer schon gedacht hatte - also diesen Tanz auf dem Vulkan des Jahres 1915. Das steckt im Stück einfach drinnen, mag es Kalman nun bewusst gewesen sein oder nicht. "Es komponiert ja oft mit einem", wie ein befreundeter Komponist zu sagen pflegt. Der Tabubruch liegt für mich darin, die Hintergründe zu beleuchten, über die in traditionellen Inszenierungen hinweg getanzt und oft auch hinweg gefiedelt wird. Interessant ist auch, dass Konwitschnys *Csárdásfürstin* nicht nur die Zustimmung Yvonne Kalmans gefunden hat, sondern sich sogar in den seitdem entstandenen Inszenierungen spiegelt - sogar eher traditionelle Regisseure wie Dosch in Ischl nehmen Bezug darauf. Heute sieht wohl keiner mehr in diesem Stück eine bloß fröhliche Tanzoperette [...].

Kaspereks Antwort vom 22.10.2013

(Dieser Antwort ist Stefan Freys Behauptung vorausgegangen, dass für Zuschauer hauptsächlich die Faktoren historisches Bühnenbild sowie Kostüme wichtig sind, und die Regiearbeit zumeist außer Acht gelassen wird)

[...] Stefan Frey hat prinzipiell vollkommen recht. So ist das mit dem Publikum, das zeigen ja auch die Erfahrungen, die ich mit den Inszenierungen in Bad Ischl machen konnte. Es kommt allerdings auch auf die Qualität und Stimmigkeit an - und auf die jeweiligen Stücke.

Man kann eine bestimmte Art. Operette zu inszenieren, als klischeehaft bezeichnen, wenn sie einfallslos Traditionen repetiert. Also Plüsch, bunte Folklore, Frack und Abendkleid, putziges Ballett etc. und keine zwingende

Personenführung. Wenn aber z.B. Otto Schenk Operette inszeniert hat, im historischen Rahmen, aber mit kluger Detailarbeit, dann war das für mich nie Klischee. Mittlerweile empfinde ich manche "moderne" Musiktheater-Inszenierungen mit Klavieren, Koffern und SS-Männern auf der Bühne als unerträglich klischeehaft. Kommt immer darauf an, wie es transportiert wird.

Abstract

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit einem bisher wissenschaftlich erst punktuell erforschten Genre des Musiktheaters, der Operette. Im Speziellen mit Inszenierungen, die die bisherige Tradition der Inszenierungsästhetik in Frage stellen und Tabuthemen auf der Bühne behandeln. Beispielgebend dafür sind Peter Konwitschnys Inszenierung von Emmerich Kálmáns *Csárdásfürstin* und Franz Lehárs *Land des Lächelns*, sowie Hans Neuenfels' Inszenierung von Johann Strauß' *Fledermaus*.

Alle drei Inszenierungen zeichnen sich durch ein unkonventionelles Regiekonzept aus, brachten meist negative Kritiken und Publikumsreaktionen mit sich und führten in zwei Fällen zu einem sogenannten „Theaterskandal“, für Peter Konwitschny sogar zu einem Gerichtsprozess.

Insbesondere bei Peter Konwitschnys Arbeit ist zu erkennen, dass seine Intention nicht in der Dekonstruktion der Werke, sondern der Vermittlung von Botschaften liegt. Konwitschny und auch Neuenfels suchen mit ihren Inszenierungen die Diskussion mit dem Publikum – wenngleich auch auf sehr unterschiedliche Weise – und brechen dabei mit der genuinen Inszenierungsästhetik der „leichten Muse“.

Abstract

This diploma thesis deals with a scientifically only selectively analysed topic in the field of musical theatre, namely the operetta. More specifically, stagings that defy known traditions of staging aesthetics and display taboo topics on stage. Exemplary for those are Peter Konwitschny's staging of *"Die Csárdásfürstin"* by Emmerich Kálmán and *"Das Land des Lächelns"* by Franz Lehár, as well as Hans Neuenfels' staging of *"Die Fledermaus"*, an operetta originally composed by Johann Strauß.

All of the three stagings can be characterised by their unconventional directorial concept, they mostly implicated bad reviews by the audience and media and, in two cases, led to a so-called "theatre scandal". Peter Konwitschny even ended up with a lawsuit.

Notably, when taking a closer look at Peter Konwitschny's work, it becomes evident that his intention is not a deconstruction of the works but to convey a message. Konwitschny, as well as Neuenfels, seek a discussion with the audience through their stagings, even though each of them uses a different approach, and therefore break with the genuine staging aesthetic of "light entertainment".

Lebenslauf

Persönliche Daten

Vor- und Zuname: Daniela Hamberger

Geburtsort: Linz a. d. Donau, Oberösterreich

Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulbildung

1995 - 1999 Bertha von Suttner Volksschule, Linz-Urfahr

1999 - 2007 Europagymnasium Auhof
(Naturwissenschaftlicher Zweig)

Seit 2007 Studentin der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

Berufspraxis

- 2005, Praktikum in der Online-Redaktion der *Oberösterreichischen Rundschau*
- Dezember 2009 – März 2010, Assistentin bei Drehbuchautor *Thomas Baum*, Ausarbeitung eines Drehbuchs für eine österreichische Folge des Fernsehformats „Tatort“
- Jänner – Mai 2010, Hospitanz bei dem theaterpädagogischen Projekt „Mädchen spielen Theater“ am *Theater der Jugend*, in Kooperation mit dem Kinderschutzzentrum Wien
- Sommer 2010 und 2011, Theaterpädagogische Assistenz bei Kinder- und Jugendtheaterwochen im *Kulturzentrum Hof*, Linz
- Dezember 2010 – März 2011, Hospitanz in den Bereichen Dramaturgie und Öffentlichkeitsarbeit am *Landestheater Linz*, bei Chefdramaturg *Franz Huber*

- *Sommer 2011*, Regieassistenz beim Projekt „*EurOperette*“ unter der Leitung von Regisseur Leonard C. Prinsloo
- *Jänner – Februar 2013*, Redaktionspraktikum, *Radio Antenne Wien* (jetzt *Radio OE24*)
- *Mai – Juni 2013*, Redaktionspraktikum, *Radio Arabella*, Wien
- *Seit Juni 2013*, Freie Redakteurin, *Radio Arabella*, Wien

Sprachen

- Deutsch (Muttersprache)
- Englisch (8 Jahre, AHS-Niveau)
- Italienisch (4 Jahre, mit mündlicher und schriftlicher Matura abgeschlossen)