"MIT BORSTEN GESTREICHELT": ZU MUSIKALISCHEN WIDERHAKEN IN DER WIENER OPERETTE DES 19. JH.

„Musikalische Widerhaken“ – klingt das nicht übertrieben bei einem Genre, das man mit „leichter Unterhaltung“ assoziiert? Laufen wir mit solch einem Schlagwort nicht Gefahr zu ideologisieren, Bedeutungsschwere zu signalisieren, welche wohl gar nicht angestrebt war?

Mit dieser Frage ist tatsächlich eine Grundproblematik angerissen, die sich ergibt, wenn man sich anschickt, den künstlerischen Anspruch von Werken des Unterhaltungstheaters hervorzuheben. Denn diese „pendeln“ zwischen Gefälligkeit und Ansporn, zwischen Affirmativem und (dosierter) Provokation, und gerade darin liegen ihre Identität und ihr Reiz begründet. Wohin sich die Waage neigt, entscheidet nicht zuletzt die Interpretation. Der Blick auf originale Textquellen des 19. Jahrhunderts, in denen man immer wieder hinter einer scheinbar glatten Oberfläche „subversive“ Elemente und damit Signale eines wachen Musizierens entdeckt, erhöht die Chancen auf einen „klassischen“ Umgang mit den Meisterwerken von Suppè, Strauß und Millöcker und damit auf ihre adäquate künstlerische Wertschätzung.

Einen solchen hat man nicht immer gesucht: Die *Operette* als Inbegriff des traditionellen musikalischen Unterhaltungstheaters wurde im Laufe ihrer mittlerweile 150jährigen Geschichte überwuchert von „Traditionen“, so dass ihre ursprünglichen Gestalten hinter Bergen von "Interpretationen" und Überlieferungen oft fast unsichtbar geworden sind. Das Fatale dabei: Man hat der klassischen Operette des 19. Jh. in der Zwischenkriegszeit die Ästhetik und den Geschmack der neuen, inzwischen gewandelten Gattung übergestülpt. So sehen viele heute Strauß noch immer durch die Brille Lehárs und werfen Millöcker, Suppè und Offenbach mit Abraham und Benatzky in einen Topf.

Wir würden dieser Gattung und ihren Komponisten viel eher gerecht, wollten wir das musikalische Umfeld und den gesellschaftlichen Kontext der Operette mit in Betracht ziehen. Wir sollten uns darauf besinnen, dass die Wiener Unterhaltungsmusik des 19. Jh. in den Kompositionen Mozarts, Schuberts und Lortzings wurzelt und überdies zur Musik Rossinis und Donizettis eine Brücke schlägt. Aus diesem Grund ist den Werken der sogenannten "leichten Muse" mit größter Ernsthaftigkeit am besten beizukommen – indem man den Notentext und die Interpretationsangaben der Komponisten genau beachtet und ihnen dort den Vorzug gibt, wo ihnen unreflektierte Traditionen widersprechen. Die Musik von Offenbach, Strauß, Suppè und Millöcker bedarf keiner besonderen Aufbereitung. Es genügt, sie als erstklassige Kunst zu respektieren.

Der musikalische „Stammbaum“ erhellt, dass es sich bei der Operette des 19. Jh. um eine „internationale“ Errungenschaft handelt, was sich einerseits in ihren Handlungsabläufen, andererseits in ihrer musikalischen Charakteristik zeigt. Wenn man etwa die Biographie von Franz von Suppè verfolgt, erkennt man leicht, dass der

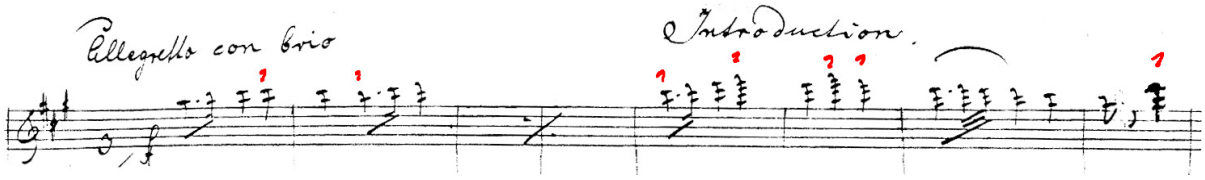
zündende Charakter so mancher seiner Stücke seinen Ursprung in Südeuropa hat: Der in Dalmatien im Einflussbereich der österreichisch-ungarischen Militärmusik aufgewachsene Francesco Ezechiele Ermenegildo Cavaliere Suppè Demelli verbrachte seine Studienzeit in Norditalien. Dort erhielt er von Rossini, Donizetti und dem jungen Verdi entscheidende musikalische Anregungen und zog schließlich als Kapellmeister in die Hauptstadt der Monarchie, wo er als Kollege Lortzings am Theater an der Wien wirkte und schließlich in den Sog des ab 1858 einsetzenden Offenbach-Booms geriet.

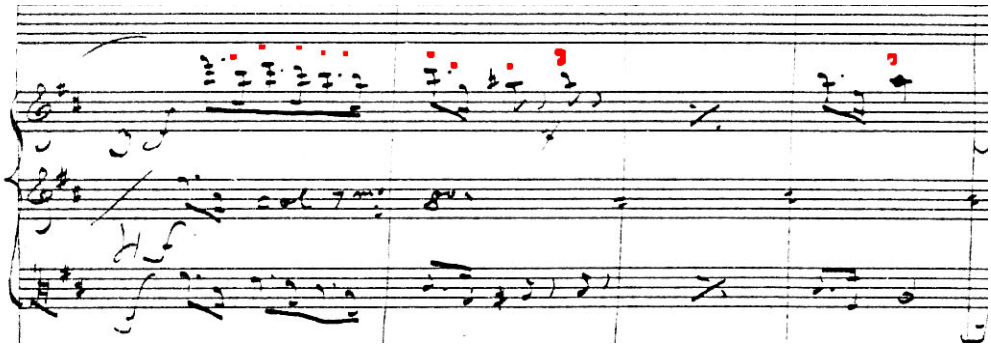
Wenn man auf den speziell wienerischen Charakter von Suppès Operetten zu sprechen kommt, denkt man allerdings selten an jenes internationale Umfeld. Und doch scheint hier zuzutreffen, was so viele wienerische Identitätsmerkmale ausmacht: Sie sind in erster Linie geprägt durch das multikulturelle Völkergemisch vor allem (aber nicht nur!) der Österreich-Ungarischen Monarchie. Suppès Kompositionen und in der Folge die Wiener Operette des 19. Jahrhunderts insgesamt sind nicht nur von den Kompositionen Offenbachs durchdrungen, sondern in ebensolchem Maße von der zeitgenössischen italienischen Opernmusik. Nicht zufällig ist ihre Orchesterbesetzung identisch mit jener der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts. Einzig der Part des Schlagwerks ist durch Hinzuziehung der für die Militärmusik typischen kleinen Trommel angereichert – ansonsten ist das gemeinsame Instrumentarium Ausdruck einer verwandten Klangvorstellung und darüber hinaus klarer Hinweis auf gemeinsame stilistische Wurzeln. Die Emotionalität der Musik ist eine ähnliche, auch wenn sich zündendes Temperament, *appassionato*- und *con fuoco*-Gestik nicht mehr in Kampfgesängen und kriegerischen Auseinandersetzungen, sondern vielmehr in inhaltlich unverbindlicheren Jagd- und Trinkliedern ihren Weg bahnen.

Hierin liegt ein Stück Resignation des Bürgertums: Nach der gescheiterten Revolution von 1848 ziehen sich Illusion und Utopie im Bereich der Operette auf die Ebene von Wirtshaus- oder allenfalls Ballgeselligkeiten zurück. Alkohol wird zum Katalysator für Sinnestaumel und anarchische Lebenslust, an ihm kann sich sogar die Vision zu einer scheinbaren politischen Alternative entzünden: “Bacchus regiere den durstigen Staat, […] Bacchus nur allein soll Herrscher sein. […] Das Parlament, es versammelt sich beim Wein, dieses herrliche Element einigt alle Parthein”, heißt es in einem bezeichnenderweise schon in der Handschrift gestrichenen Abschnitt von Suppès *10 Mädchen und kein Mann*.

Der Inhalt dieses Einakters kann geradezu paradigmatisch für Gesellschaft der Monarchie in ihrem letzten Lebensabschnitt und ihrer sich abzeichnenden Identitätskrise angesehen werden: 10 heiratswillige Mädchen unterschiedlicher Herkunft (aber aus demselben Haus!) empfehlen sich einem entsprechenden „Kandidaten“ durch den Vortrag eines Liedes aus allen nur denkbaren europäischen Regionen – von England bis Italien (auch eine *Tirolienne* ist dabei!) – und scheitern damit! Freilich löst sich alles im erwarteten Happy End auf, und Suppè ging es zweifellos vorrangig darum, seiner musikalischen “Verwandtschaft” kleine harmlose Tondenkmäler zu setzen.

Im Umfeld der Donaumonarchie erlangten folkloristische Elemente eine integrative Bedeutung von geradezu politischer Dimension[1]. *Integration* wurde zum dominanten Begriff, von Anfang an eigentlich zur Überlebensfrage in jenem Vielvölkerstaat, der auch den Hintergrund einer anderen Operette bildet, deren Handlungsablauf trotz ihrer humoristischen Stillage viel dramatischere Fragen anklingen lässt: In Millöckers „Bettelstudent“ geht es um nichts weniger als Okkupation, um Imperialismus und kriegerische Unterdrückung, auch wenn die Verlagerung des Geschehens nach Polen und der Flucht ins 18. Jahrhundert noch so starke zeitliche wie räumliche Entrücktheit vorgaukeln. Die Sympathie gilt den Polen, die sich aus der sächsischen Umklammerung befreien, welche auf der Handlungsebene des Stücks freilich eine erotische Bagatellisierung erfährt: als hätte man die Opfer „bloß auf die Schulter geküsst“. Hinter der blitzenden Fassade zündender Musik, hinter der vordergründigen Komik des Ollendorf verbirgt sich eine provokante Kraft, die dem Widerspruch zwischen der Tragweite des Konfliktes einerseits und der Stilebene seiner Abhandlung andererseits entspringt.





Die rhythmische Energie, die sich in den für die Mazurka typischen Hemiolen und Synkopen entfesselt, entpuppt sich im Kontext des Operettengeschehens nicht nur als musikalisch subversives Element gegen das Selbstverständnis geltender Normen. Dass alles gar nicht so harmlos ist, spürt der aufmerksame Zuhörer auch am Ende des Stücks, wenn Symon beiläufig und fast frech hinträllert: „Befreit das Land, geknüpft das Band, ein kühnes Spiel bracht’ uns ans Ziel”, und wenn im übrigen durch den ganz und gar unglaubwürdigen Deus-ex-machina-Schluss die Illusion einer Lösung der politischen Krise ironisch hinterfragt wird. Angesichts der Expansionspolitik des österreichischen Kaiserregimes mutet die heitere und unter-

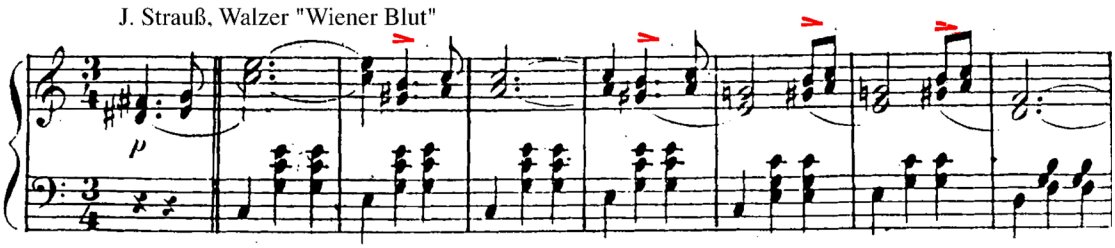
[1] Dies gilt für den *Zigeunerbaron* ebenso wie für den *Bettelstudent;* vgl. hierzu die Ankündigung zu dessen Uraufführung im Neuen Wiener Tagblatt vom 2.12.1882: „Im Theater an der Wien ist man eifrig beschäftigt, um die Ausstattung der nächste Woche zur ersten Aufführung gelangenden Millöcker'schen Operette 'Der Bettelstudent' zu vollenden. Im ersten Akte werden die Volksstämme Galiziens, Podolen, Huzulen, Krakusen, Mazuren, Rußniacken u.s.w. gruppenweise mit historischer Treue genau so erscheinen, wie diese Stämme gelegentlich der galizischen Kaiserreise in Krakau vor dem Monarchen erschienen sind.“

haltsame Behandlung einer an sich tragischen Situation, wie es die Besetzung einer Stadt durch ein feindliches Heer nun einmal ist, fast makaber an.

Mit dieser Einschätzung wäre allerdings die Stillage der Operette eindeutig verlassen. Die Würdigung ihrer Wahrhaftigkeit durch Realitätsbezüge darf nicht in eine ideologisierende Überhöhung münden. Das angesprochene Konfliktpotenzial bildet den – oftmals zurückgedrängten – unterschwelligen Hintergrund einer harmlos anmutenden Unterhaltungsschicht, mehr allerdings nicht. Gerade dies gilt auch für das musikalische Erscheinungsbild der Operetten, welche sich zunächst als gefälligspritzige Stücke präsentieren, die „angenehm“ zu hören sind und zum Mitmachen verführen. Tatsächlich wurden damit auch die Operetten des 19. Jh. Teil jenes erwähnten, politisch bedingten Verdrängungsmechanismus als Ausdruck bürgerlicher Resignation, welche ihrerseits einer bereits jahrhundertealten (österreichischen) Tradition entsprach[2]. Im Bereich der Wiener Operette fand diese Resignation vor allem in Gestalt illusionistischer Sujets und der so typischen melancholischen Melodienseligkeit zu künstlerischem Ausdruck. Wenn diese bei Johann Strauß mehr noch als bei Carl Millöcker den Motor der musikalischen Erfindung bildete, so war bei der Uraufführung des *Bettelstudenten* die Erwartung melodischer Aussage immerhin groß genug, um in der Presse ausdrücklich hervorgehoben zu werden: „Millöcker ist einer der besten, frischesten Wiener Operetten-Musiker. Er hat Walzer geschrieben, welche in die Welt gegangen wären, stünde der Name Strauß auf dem Titelblatte.“[3] Und anderswo: „Seine Musik — leider nur etwas zu viel Musik — ist melodiös, sangbar leicht und anspruchslos.“[4]

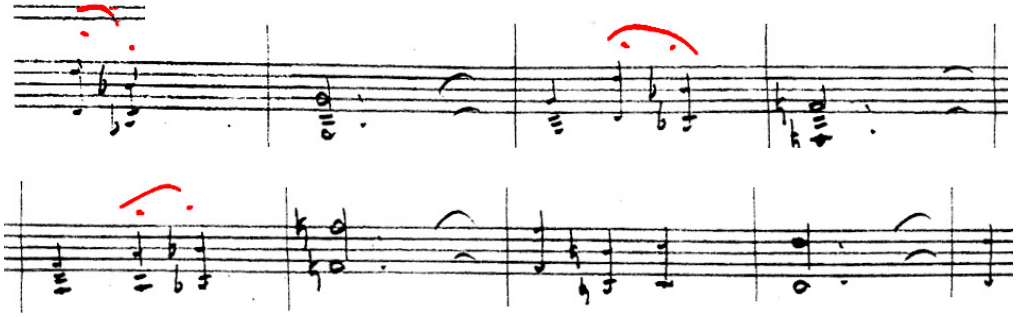
Beschränkt man sich auf diese Wahrnehmung, erlebt man die Musik tatsächlich als harmlos, vielleicht sogar als belanglos, als Ausdruck eines musikalischen „Biedermeier“. Doch gerade in dessen Tradition (und nicht zuletzt dank des Einflusses der italienischen Opernmusik) lag es auch, einfache Melodien „gegen den Strich zu bürsten” und damit dem Illusionscharakter entgegenzuwirken, der für manche spätere Operetten des 20. Jh. bestimmend wurde. Durch unerwartete, synkopenartige Akzente auf unbetonte Taktteile etwa werden beharrlich immer wieder kleine Irritationen geschaffen, die zwar nicht verstören, weil sie dem Zuhörer zumeist unbewusst bleiben. Aber durch sie werden simple melodische Floskeln, nicht selten im Duktus von Gassenhauern, der Banalität entrissen. Millöcker, Strauß, Suppè schufen (wie auch etwa der junge Verdi!) eingängige Melodien — darauf gründet ihre Volkstümlichkeit. Doch darüber hinaus waren sie energisch bemüht zu verhindern, dass durch unreflektierte Wiedergabe „aus dem Bauch” ihre Musik ins Sentimentale oder gar Vulgäre kippen könnte:

[2] vgl. Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, Wien 1996, S. 48ff.
[3] aus einer Kritik der Uraufführung, Wiener Abendpost (Beilage der Wiener Zeitung), 7.12.1882.
[4] Neue Freie Presse, 7.12.1882.



Die Akzente heben gezielt die chromatischen Vorhalte heraus, welche solcherart geradezu forciert anmuten; als rhythmisches „Hindernis“ ebenso wie auch durch ihren Dissonanzgehalt bilden diese ein unverzichtbares Gegengewicht zu jenem Sixte-ajoutée-Klang im 3.-4. Takt, welcher in späterer Unterhaltungsmusik zum Inbegriff eines „Salon-Akkords“ wurde. Dass dieser sich hier doch noch, wenn auch verspätet und stellvertretend in der anderen Stimme, in ein reines C-Dur auflöst, ist ein charakteristisches Zeichen für das untrügliche Balancegefühl des „Klassikers“ Strauß!

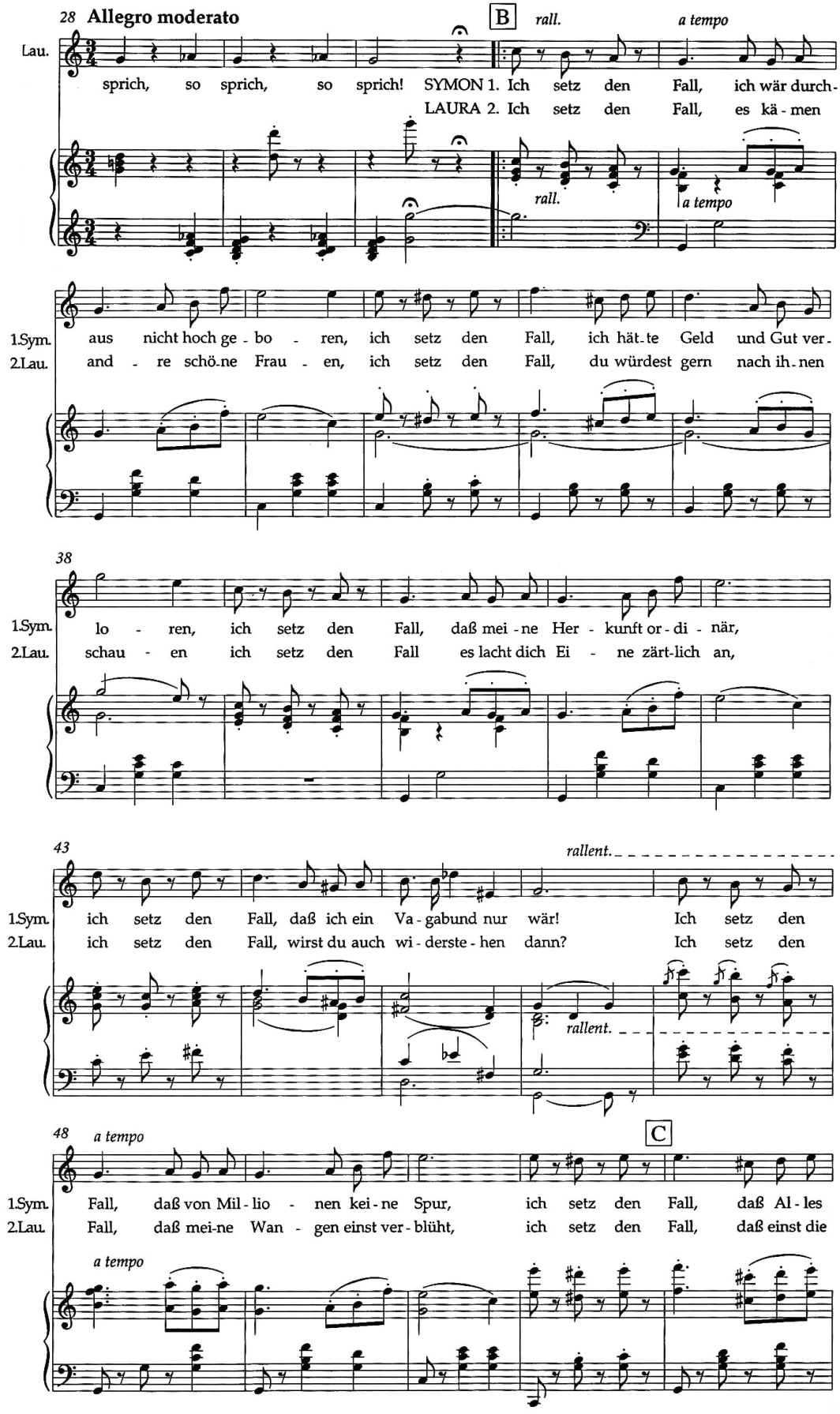
Besonders Millöcker hat im *Bettelstudent* gleichsam mit Fanatismus alle einer vordergründigen Popularität verdächtigen Passagen (typischestes Beispiel: Ollendorfs „Schulterkuss”) mit Staccato- bzw. Portato-Punkten versehen und nicht zuletzt dadurch zur Kunstmusik angehoben.



Gepaart sind diese Artikulations- und Phrasierungsweisen mit Humor und Witz; dadurch verstand Millöcker seine Zuhörer von der ersten Aufführung an in seinen Bann zu ziehen. „Der Komponist des 'Bettelstudenten' ist in seinem musikalischen Wesen ein Vollblut-Wiener und kaum dass er sich's versieht, sitzt ihm der Schalk, der gerade in der Musik so launig zu sein versteht, im Nacken. Manchmal scheint es, als wolle Millöcker diesen Schalk von sich verjagen, aber es geht nicht; flugs ist er wieder da, und dann hat Millöcker die schönsten und glücklichsten Inspirationen.“[5] Zusammen mit slawischem Lokalkolorit und dem bei der Uraufführung vielbeachteten Ausstattungsaufwand bildete diese humoristische Grundhaltung die Voraussetzung für den von der ersten Stunde an einsetzenden großen und nachhaltigen Erfolg.

Das Insistieren auf einer Portato-Spielweise und die damit verbundene Tendenz zur Transparenz ist ein deutlicher Ausdruck der klar erkennbaren Intention des Komponisten, welcher die Bereitschaft des Publikums zu einer reflektierten Aufnahme des Werkes voraussetzt, wobei als scheinbares Paradoxon trotz der mitreißenden Wirkung der Musik stets auch eine gewisse *Distanz* gewahrt bleiben sollte (“Ich setz’ den Fall...”).

[5] aus einer Kritik der Uraufführung, Neues Wiener Tagblatt, 7.12.1882.


28 Allegro moderato
B
rall.
a tempo
Lau.
sprich, so sprich, so sprich! SYMON 1. Ich setz den Fall, ich wär durch-
LAURA 2. Ich setz den Fall, es kä - men
rall.
a tempo
1.Sym.
2.Lau.
aus nicht hoch ge - bo - ren, ich setz den Fall, ich hät-te Geld und Gut ver -
and - re schö-ne Frau - en, ich setz den Fall, du würdest gern nach ih-nen
38
1.Sym.
2.Lau.
lo - ren, ich setz den Fall, daß mei - ne Her - kunft or - di - när,
schau - en ich setz den Fall es lacht dich Ei - ne zärt-lich an,
43
rallent.
1.Sym.
2.Lau.
ich setz den Fall, daß ich ein Va - gabund nur wär! Ich setz den
ich setz den Fall, wirst du auch wi - derste - hen dann? Ich setz den
rallent.
48
a tempo
C
1.Sym.
2.Lau.
Fall, daß von Mil - lio - nen kei - ne Spur, ich setz den Fall, daß Al - les
Fall, daß mei-ne Wan - gen einst ver - blüht, ich setz den Fall, daß einst die
a tempo

Man beachte nicht nur die Portato-Phrasierung des Auftakts, sondern auch ihre „Steigerungsform“ in Gestalt der Vorschlagsnoten des Mittelteils (5. Takt vor C) welche nicht nur den Hörfluss unterbrechen, sondern auch als geradezu optische Entsprechung von Anführungszeichen aufblitzen. Ähnlich charmant vollzieht im *Zigeunerbaron* der „Dompfaff“ die Trauung zu den Pizzicato-Klängen der Celli, welche man 50 Jahre später zu einer vergleichbaren Situation durchaus im „Hollywood-Sound“ hätte schwelgen lassen. – Welch enormer Abstand liegt zwischen diesen Liebesgeständnissen und jenem bekenntnishaften „Dein ist mein ganzes Herz“ ....

Man kann kaum überschätzen, welch hohe Verantwortung den Interpreten zukommt, welche letztlich entscheiden, ob man sich als Zuhörer aufrichtet – oder fallen lässt. Kein Wunder, dass sich mit dem Beginn des 20. Jh., als sich die Operette immer mehr dem Illusionstheater verschrieb, Aufführungspraktiken etablierten, welche die alten Werke dem „Zeitgeist“ anpassten – div. Bearbeitungen bestimmen bedauerlicherweise bis heute das „bequeme“ Klangbild der „Operetten-Klassiker“.

Natürlich spiegelt sich in der Operette des 19. Jh. eine Haltung, die mit dem rundum gepflegten kommerziellen Operettenverständnis späterer Jahrzehnte unvereinbar ist. Nimmt man die Anweisungen der Komponisten ernst, bleibt die Musik nicht nur gefällig, sondern sie vermag auch zu provozieren und entspricht somit auch genau der Haltung ihrer Texte, freilich wohl dosiert und stets auf unterhaltsame, bekömmliche Weise. Damit sind zwei Grundzüge der Operette des 19. Jh. insgesamt formuliert: Sie ist unterhaltend, aber nicht nur das. Sie ist und war auch zeit*gemäß*. Strauß, Millöcker, Suppè – ihnen allen gelang es, die Voraussetzungen für eine breite Publikumswirkung zu schaffen, ohne künstlerische Ansprüche aufzugeben.