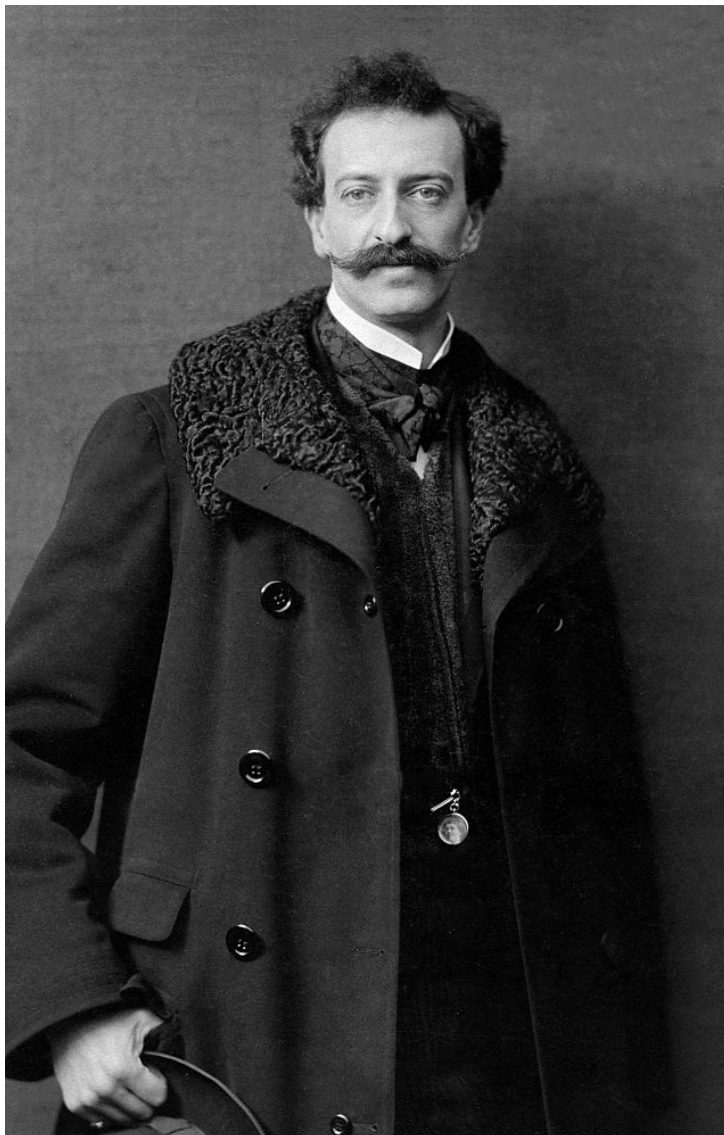


Fedora Wessler, Stefan Schmidl (Hg.),

Oscar Straus

Beiträge zur Annäherung an einen zu Unrecht Vergessenen



Amsterdam 2017

© 2017 die Autorinnen und Autoren

Diese Publikation ist unter der DOI-Nummer
10.13140/RG.2.2.29695.00168 verzeichnet

Inhalt

Vorwort

Fedora Wessler (Paris), Stefan Schmidl (Wien)5

Avant-propos

Fedora Wessler (Paris), Stefan Schmidl (Wien)7

Wien-Berlin-Paris-Hollywood-Bad Ischl

Urbane Kontexte 1900-1950

Susana Zapke (Wien) 9

Von den *Nibelungen* bis zu *Cleopatra*

Oscar Straus – ein deutscher Offenbach?

Peter P. Pachl (Berlin) 13

Oscar Straus, das „Überbrettl“ und Arnold Schönberg

Margareta Saary (Wien) 27

Burlesk, ideologiekritisch, destruktiv

***Die lustigen Nibelungen* von Oscar Straus und Fritz Oliven (*Rideamus*)**

Erich Wolfgang Partsch† (Wien) 48

Oscar Straus – Walzerträume

Fritz Schweiger (Salzburg) 54

„Vm. bei Oscar Straus. Er spielte mir den tapferen Cassian vor; sehr fein, singspielhaft ...“

Oscar Straus und Arthur Schnitzler

Oswald Panagl (Salzburg) 64

„Grüß mir den Frühling, Nizzaexpress!“

Die „Massary-Operetten“ von Oscar Straus und ihr Verhältnis zur Krise der Operette

Dorothea Renckhoff (Köln) 70

„Wonderful things“ oder „Nein, so etwas war noch nicht da!“

Die Perlen der Cleopatra

Isabel Grimm-Stadelmann (Salzburg) 94

Jodel et mélancolie

Une Cléopâtre des années folles

Guy Ducrey (Strasbourg) 108

Oscar Straus et la France

Danièle Pistone (Paris) 120

Mariette

L'Histoire, « dans le genre de Joséphine »

Florence Fix (Rouen) 131

Oscar Straus, der Tonfilmpionier.

Die Musik für *One Hour with You*

Margareta Saary (Wien) 141

Max Ophüls et Oscar Straus

Une esthétique du vertige

Jérôme Rossi (Nantes) 156

„Dreht euch, dreht euch, dreht euch im Reigen.“

Zur Entstehungsgeschichte von Oscar Straus' Filmmusik für Max Ophüls *La Ronde*

Günter Krenn (Wien) 169

Vorwort

Fedora Wesseler (Paris), Stefan Schmidl (Wien)

Kaum ein Komponist des 20. Jahrhunderts ist zu beiden Seiten des Atlantiks einerseits einst dermaßen gefeiert worden und andererseits so sehr in Vergessenheit geraten wie Oscar Straus, der „Weltbürger der Musik“, wie ihn Franz Mailer genannt hat. Tatsächlich ist Straus, der als Erbe von Jacques Offenbach und neuer „Walzerkönig“ angesehen wurde, dessen Melodien um die Welt gingen und der Persönlichkeiten wie George Gershwin, Max Ophüls oder Albert Einstein zu seinen Freunden zählte, heutzutage nur mehr wenigen Menschen ein Begriff: Trotz einiger Versuche, seine Werke wieder ins Interesse der Öffentlichkeit zu rücken, ist sein Œuvre nahezu unbekannt – lediglich *Ein Walzertraum* und die amerikanische Version seines *Tapferen Soldaten*, der *Chocolate Soldier*, blieben im Repertoire, nicht zuletzt aufgrund ihrer prominent besetzten Verfilmungen.

Der vorliegende Sammelband macht es sich daher zur Aufgabe, an die vergessene Fülle des Schaffens von Oscar Straus zu erinnern und in einzelne Werke, die Umstände ihrer Entstehung und ihre jeweiligen Besonderheiten einzuführen. Die Tatsache, dass sich Straus' Karriere nicht auf einen Ort oder ein Land beschränkte, sondern sich transkontinental gestaltete, macht aus den vorliegenden Untersuchungen dabei zugleich ein Panorama der europäischen Kulturgeschichte vom Fin de siècle bis hin zur Nachkriegszeit und hat auch bei der Zusammenstellung dieses Bandes eine entscheidende Rolle gespielt: So verbrachte Straus einen wesentlichen Teil seines Lebens in Frankreich und war dort so berühmt, dass zu Beginn des Ersten Weltkrieges eine von Ophüls in Straus' Zugabteil vergessene Woldecke dem Besitzer trotz aller Wirren problemlos zurückgegeben werden konnte, da jeder Bahnangestellte „Maître Straus“ kannte und dessen Abteil als Ortsbeschreibung vollauf genügte. Mehrere Operetten schrieb Straus extra für Pariser Bühnen und arbeitete auch dort mit den Stars seiner Zeit. Um diesem in der Forschung bislang selten berücksichtigten Aspekt Rechnung zu tragen, enthält dieser Band sowohl Ergebnisse von französischen als auch deutschsprachigen Wissenschaftlern. Mit Blick auf die Vielschichtigkeit, mit der sich jeder konfrontiert sieht, der sich eingehender mit Straus' Schaffen befasst, haben wir zudem bewusst Forscher unterschiedlicher Disziplinen (Musik- Theater-, Kultur- und Literaturwissenschaft) zu Beiträgen eingeladen.

Die Perspektiven, die sich dadurch ergeben, gewähren dementsprechend überraschende Einsichten, ergänzen einander und beleuchten aus verschiedensten Blickwinkeln das Wirken eines Mannes, dessen Bandbreite vom „Überbrettl“ zur großen Operette und bis hin zur Filmmusik reicht. Den Anfang macht Susana Zapke, die – den einzelnen Stationen des Kosmopoliten Straus folgend – mittels porträtierender Momentaufnahmen der jeweiligen Städte den historisch-geistigen Kontext umreißt, in dem Straus' Werke entstanden. Peter P. Pachl spannt den Bogen vom Überbrettl bis zu den *Perlen der Cleopatra* und zeigt neben dem politisch-kabarettistischen Potenzial der Werke auch auf, wie sehr sich Straus entgegen immer wieder tradierter Charakterisierungen einer simplen Etikettierung entzieht. Ebenfalls vom Überbrettl ausgehend, beleuchtet Margareta Saary die komplexe und nur wenigen bekannte Beziehung zwischen Straus und Arnold Schönberg und wirft dabei die Frage nach der Überzeitlichkeit der Werke auf, während Erich Wolfgang Partsch mit den *Lustigen Nibelungen* eine Fortsetzung des Überbrettls vorstellt, die sich nicht nur als virtuose Wagner-Parodie liest, sondern die durch ihre Gesellschaftskritik auf erstaunlich hellsichtige Art und Weise bis weit ins 20. Jahrhundert hineinreicht. Die umgekehrte Perspektive, nämlich die Tradition, in der Straus als Komponist steht, greift Fritz Schweiger auf und unternimmt eine eingehende Klassifizierung der Walzerlieder von Oscar Straus, die beweist, dass eben doch nicht nur „alles Walzer“ ist.

Das weitgehend unbekannte Verhältnis zu Arthur Schnitzler und das wenig erfolgreiche Projekt, dessen Einakter *Der tapfere Cassian* zu vertonen, stehen im Zentrum des Beitrags von Oswald Panagl. Die Suche nach neuen theatralischen Formen, die Schnitzler darauf brachte, dieses Puppenspiel zu schreiben, führt auf der anderen Seite zu den Kassenschlagern, die Oscar Straus für den damaligen Star Fritzi Massary schrieb. Ihnen und der Frage nach der Frau in der Operette widmet sich Dorothea Renckhoff und entwirft dabei ein Panorama der Theaterlandschaft im Berlin der 20er und 30er Jahre. Eine dieser Operetten, *Die Perlen der Cleopatra*, wird gleich von zwei Autoren eingehend untersucht: Isabel Grimm-Stadelmann befasst sich insbesondere mit dem Kontext aus Exotismus und Ägyptophilie, während Guy Ducrey mit Victorien Sardous *Cléopâtre* ein überraschendes Verbindungsglied zwischen Shakespeares Tragödie und Straus' Operette aufzeigt und die Doppelbödigkeit der letzteren hervorhebt. Einen allgemeinen Überblick über Oscar Straus und sein Verhältnis zu Frankreich bis hin zu den Aufführungen seiner Werke in den letzten Jahrzehnten gibt Danièle Pistone, während Florence Fix mit *Mariette* nicht nur auf die Zusammenarbeit mit Sacha Guitry eingeht, sondern auch die spezielle Frage der Darstellung historischer Personen näher beleuchtet. Margareta Saary führt uns in ihrem zweiten Beitrag Oscar Straus als Tonfilmpionier vor und deckt die dem heutigen Zuschauer oft verborgene Verbindung zwischen Film und Operette auf. Ebenfalls mit dem Film beschäftigt sich Jérôme Rossi, der die schöpferische Beziehung zwischen Straus und Max Ophüls untersucht und die besondere Ästhetik herausarbeitet, welche die Filme, an denen Straus beteiligt war, auf mehreren Ebenen durchzieht. Mit seinem Beitrag zur weitverzweigten Entstehung der Filmmusik zu *La Ronde* führt uns Günter Krenn zum Schluss nicht nur in die 50er Jahre, sondern zugleich wieder zurück zu den Anfängen, in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, als Schnitzler eine Vertonung seines Stückes entschieden ablehnte.

Natürlich erhebt dieser Band nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Einige Leser werden möglicherweise Untersuchungen zu manchen Werken, Personen, mit denen Straus in Kontakt stand, oder bestimmten Aspekten, unter denen man die hier vorgestellten Werke betrachten könnte, vermissen. So fehlen z. B. eine eingehende Betrachtung des *Tapferen Soldaten* oder ein Beitrag zu Straus und seinen literarischen Freunden und Librettisten, etwa Felix Dörmann oder Felix Salten. Doch diese Sammlung von Beiträgen versteht sich keinesfalls als erschöpfend, sondern vielmehr als Anregung: Wir hoffen, der Forschung zu Oscar Straus neue Impulse zu geben und laden dazu ein, weitere Spuren und Querverbindungen zu verfolgen, die hier nicht berücksichtigt werden konnten. Wenn das, was in diesem Band zu lesen ist, zu weiteren Gedanken und Veröffentlichungen führt, haben wir unser Ziel erreicht.

Avant-propos

Fedora Wesseler (Paris), Stefan Schmidl (Vienne)

Il n'est guère de compositeur du vingtième siècle qui ait été jadis aussi fêté de part et d'autre de l'Atlantique et soit ensuite tombé dans un oubli aussi complet qu'Oscar Straus, l'homme que Franz Mailer appela « le "citoyen du monde" de la musique ». C'est un fait : Straus, qui fut considéré comme l'héritier de Jacques Offenbach et comme le nouveau « roi de la valse », dont les mélodies firent le tour du monde et qui compta parmi ses amis George Gershwin, Max Ophüls ou Albert Einstein, n'est plus aujourd'hui une référence que pour un très petit nombre de gens : malgré quelques tentatives pour attirer de nouveau l'attention du public sur certaines de ses œuvres, la plupart de celles-ci demeurent presque inconnues – tout au plus *Rêve de valse* (*Ein Walzertraum*) et la version américaine de *Der tapfere Soldat*, *The Chocolate Soldier* (également créé en 1911 en France sous le titre *Le Soldat de chocolat*), se sont-ils maintenus au répertoire, surtout en raison de leurs adaptations au cinéma dans des distributions prestigieuses.

Le volume que nous éditons aujourd'hui se propose de tirer de l'oubli le créateur prolifique que fut Oscar Straus et de présenter quelques-unes de ses œuvres en étudiant en détail les circonstances de leur composition et leurs particularités. Le fait que la carrière de Straus ne se soit pas limitée à une seule ville ou à un seul pays mais qu'elle ait eu un caractère transcontinental, fait des recherches rassemblées ici un aperçu de l'histoire culturelle européenne depuis la fin du dix-neuvième siècle jusqu'à l'immédiat après-guerre, et a joué un rôle essentiel dans la constitution de ce volume. Straus a passé une partie si décisive de sa vie en France et il y était si célèbre qu'au début de la Première Guerre mondiale, une couverture en laine oubliée par Ophüls dans le compartiment de train de Straus put être restituée sans problème à son propriétaire malgré le désordre ambiant, parce que tous les employés des chemins de fer connaissaient « le Maître Straus » et qu'il suffisait d'indiquer son compartiment pour qu'ils sachent aussitôt à quel endroit l'objet avait été égaré ! Straus écrivit plusieurs opérettes spécialement pour des scènes parisiennes et il travailla aussi avec les stars françaises de son temps. Pour rendre justice à cet aspect de son activité jusqu'ici rarement considéré, le présent ouvrage contient des contributions dues autant des chercheurs français qu'à des germanophones. Désireux de rendre compte de la complexité à laquelle se trouve confronté quiconque entreprend d'étudier de manière approfondie la création strausienne, nous avons délibérément invité des spécialistes de différentes disciplines (musicologie, études théâtrales, histoire culturelle, études littéraires) à contribuer au présent volume.

Les perspectives qui s'ouvrent de ce fait permettent des aperçus surprenants, s'enrichissent mutuellement et mettent en lumière sous différents angles l'activité d'un homme dont les talents exceptionnellement variés allèrent de la chanson de cabaret à la musique de film en passant par la grande opérette. En ouverture, Susana Zapke suit pour les nous les étapes de la vie du cosmopolite que fut Straus et brosse un tableau du contexte historique et intellectuel dans lequel sont nées ses œuvres, grâce à une série d'instantanés des différentes villes où a vécu le compositeur. Peter P. Pachl déploie l'arc qui va du célèbre cabaret viennois « Überbrettl » aux *Perles de Cléopâtre* et démontre combien, en plus du potentiel politique de ses œuvres marquées par cette tradition cabaretière, Straus se dérobe à toutes les étiquettes simplistes qui n'ont cessé de lui être appliquées. C'est également en partant de l'Überbrettl que Margareta Saary décrit la relation complexe et très rarement évoquée entre Straus et Arnold Schönberg, soulevant ainsi la question de « l'intemporalité » des œuvres, tandis que Wolfgang Partsch voit dans les *Joyeux Nibelungen* une continuation de la tradition de cabaret qui ne doit pas

être lue seulement comme une parodie virtuose de Wagner, mais aussi comme une œuvre dont la force de critique sociale, d'une perspicacité étonnante, garde sa validité jusque très avant dans le vingtième siècle. Fritz Schweiger, quant à lui, adopte la perspective inverse, à savoir celle de la tradition dans laquelle s'inscrit le compositeur, et se livre à un classement des valses d'Oscar Straus qui prouve que tout, chez ce dernier, n'est justement pas « que valse ». La relation largement méconnue de Straus avec Arthur Schnitzler et l'insuccès du projet de mise en musique de la pièce en un acte de ce dernier, *Cassian le Téméraire*, sont au cœur de l'article d'Oswald Panagl. C'est la même recherche de nouvelles formes théâtrales qui conduisit Schnitzler à écrire cette pièce pour marionnettes et qui, d'un autre côté, aboutit aux airs à succès qu'Oscar Straus composa pour la grande star de l'époque, Fritzi Massary. C'est à ces énormes succès et à la question de la place de la femme dans l'opérette que se consacre Dorothea Renckhoff, esquissant ainsi un aperçu du paysage théâtral du Berlin des années 1920 et 1930. Une de ces opérettes, *Les perles de Cléopâtre*, est analysée en profondeur par deux de nos auteurs : si Isabel Grimm-Stadelmann s'intéresse avant tout au contexte, où se mêlent exotisme et passion pour l'Égypte, Guy Ducrey, quant à lui, montre que la *Cléopâtre* de Victorien Sardou est le maillon intermédiaire surprenant qui relie la tragédie de Shakespeare à l'opérette de Straus, ce qui le conduit à souligner l'ambiguïté de celle-ci. Danièle Pistone nous propose un aperçu d'ensemble de la carrière de Straus et de ses rapports avec la France, jusqu'aux représentations de ses œuvres au cours des dernières décennies. En étudiant *Mariette*, Florence Fix ne s'intéresse pas seulement à la collaboration de Straus avec Sacha Guitry mais met aussi en lumière la question particulière de la représentation de personnages historiques. Dans sa deuxième contribution à notre volume, Margarita Saary montre en Oscar Straus un pionnier du cinéma parlant et dévoile le lien souvent caché au spectateur d'aujourd'hui entre film et opérette. C'est également de cinéma que traite Jérôme Rossi en analysant la relation créatrice entre Oscar Straus et Max Ophüls ; il fait ainsi ressortir l'esthétique particulière qui imprègne à plusieurs niveaux les films auxquels Straus fut associé. En conclusion, l'étude par Günter Krenn de la genèse protéiforme de la musique du film *La Ronde* ne nous mène pas seulement jusqu'aux années 1950, mais nous ramène aussi aux débuts du compositeur, dans la première décennie du vingtième siècle, à l'époque où Schnitzler refusa catégoriquement que sa pièce fût l'objet d'une mise en musique.

Bien entendu, le présent ouvrage ne prétend aucunement à l'exhaustivité. Certains lecteurs regretteront peut-être l'absence de travaux sur telle ou telle œuvre, telle ou telle des personnalités avec lesquelles Straus fut en contact, ou encore tel ou tel aspect précis qu'il conviendrait d'étudier dans les œuvres abordées ici. Manquent, par exemple, une étude détaillée du *Soldat de chocolat* ou une contribution portant sur certaines des amitiés littéraires de Straus ou sur certains de ses librettistes comme Felix Dörmann ou Felix Salten. Mais cet ensemble de travaux n'entend pas épuiser le sujet, bien au contraire : il espère éveiller la curiosité. Nous espérons insuffler un nouvel élan aux recherches sur Oscar Straus et nous invitons pour cela à suivre des pistes et des connexions qui n'ont pu être abordées ici. Si les perspectives que le lecteur découvrira dans les pages qui suivent ouvrent la voie à des publications et à des hypothèses ultérieures, nous aurons atteint notre but.

Wien-Berlin-Paris-Hollywood-Bad Ischl

Urbane Kontexte 1900-1950

Susana Zapke (Wien)

Wien 1900

Hermann Bahrs *Studien zur Kritik der Moderne* (1890) kündigen den Untergang der tradierten Form an und weisen zugleich ironisch auf die Sünden der Jungen hin.¹ Das Wien der Jahrhundertwende polarisiert zwischen Paralyse und Aufbruch, zwischen Libido und Todestrieb, zwischen Mythenschöpfung und Mythenzerstörung. Bahrs Schriften nehmen jene Mixtur von Antagonismen kritisch auseinander. Sein sezierender Blick richtet sich auf sein unmittelbares urbanes Habitat: Wien. In seiner kurzen Monographie mit dem Titel *Wien*, 1906 erschienen und im gleichem Jahr von der Zensur zurückgezogen, karikiert er die Wiener – „Der Wiener geht net unter“ – und seine Stadt, „die Stadt der Backhändler, der fescchen Fiaker und der weltberühmten Gemütlichkeit“.² Zudem lässt Bahr alle historischen Stationen der Habsburger Regenten Revue passieren. Von den ersten Absichten einer Nationenbildung unter Rudolph IV. bis zum konsolidierten Hofräte-Staat unter Kaiser Franz Joseph sei es dem Hause Habsburg immer wieder gelungen „den alten guten Zustand wieder herzustellen und die Welt von Neuem, aus sich selbst, anzufangen“.³ Der Geist des Herrschers bestimmt jenseits des Pulses der Zeit, wie die Gestalt der Nation zu formen sei. Der Grund für jene despotische Haltung der Habsburger ist ausschließlich, so Bahr, in ihrem mangelnden Zugang zur Musik zu finden. Dabei denkt er an eine allegorische ‚innere Musik‘, die zur „Entrückung in das Gefühl der Menschheit“ führt und die als Antidot gegen das Misstrauen des Hauses Habsburg gegen alles was ‚wirklich‘ sei, fungieren sollte.⁴ Wirklich wird hier im Sinne von ‚Wahr‘ verstanden, wie das Bildnis *Nuda Veritas* von Klimt, das Bahr 1899 erwirbt und lebenslang in seinem Arbeitszimmer anblicken darf. In Wien der Jahrhundertwende wurde jedoch alles Wahre zum Skandal, nicht nur die *Nuda veritas*, sondern ebenso die Uraufführung von Arnold Schönbergs *Verklärte Nacht* (1899/1902), das umstrittene Werk Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903), die zensurierte Novelle Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* (1900) und selbst Hermann Bahrs Stadtchronik mit dem lapidaren Titel *Wien* (1906).

In diesem singulären sozial-politischen Umfeld bieten allein der Traum, der Zauber, der Symbolismus und die Dekadenz individuelle Fluchträume an, die erst dann in Verklärungszustände, Walzerträume, Traumnovellen und Traumdeutungen mutieren. Nicht zuletzt gelang Straus mit *Ein Walzertraum* (1907) den Durchbruch. „Das Publikum will Spannung, Aufregung und Unterhaltung: also geben wir sie ihm doch – das ist die Quintessenz seiner Logik“, bemerkt mit zynischem Unterton Bahr in seinem Aufsatz *Vom jüngsten Frankreich*.⁵ Dabei parodiert er den Roman der Zukunft und warnt vor „Mehlspeisenrezepten“ zur Erneuerung der Künste. Bahrs Wirklichkeitsverständnis: „Wirklich ist, was Ihr heute bloß zu träumen wagt“, ertönt unmittelbar in Oscar Straus’ Kriegs-Kompositionen wie *Rund um die Liebe* (1914) und *Liebeszauber* (1916). Während der Liebesklang seinen Zauber entfaltet, bricht die k.k. Monarchie allmählich – gemütlich – zusammen. Zeitgleich mit der Proklamation der Republik findet

¹ Calus Pias (Hg.), *Hermann Bahr. Studien zur Kritik der Moderne*. Weimar 2005.

² Hermann Bahr, *Wien*. Wien 2008, S. 11.

³ Bahr, *Wien* (wie Anm. 2), S. 18.

⁴ Bahr, *Wien* (wie Anm. 2), S. 25.

⁵ Hermann Bahr, „Vom jüngsten Frankreich“, in: Claus Pias (Hg.), *Hermann Bahr. Studien zur Kritik der Moderne*. Weimar 2005, S. 92.

am 12. November 1918 am Wiener Johann Strauss-Theater in einer verschwenderischen Inszenierung die Uraufführung von *Eine Ballnacht* statt. Das Imperium liegt in Trümmern, das Publikum ist verklärt, der Erfolg ist grandios.

Berlin 1920er Jahre

Mit dem symptomatischen Werk *Der letzte Walzer*, mit Fritzi Massary in der weiblichen Hauptrolle, setzt 1920 Oscar Straus' erfolgreiche Laufbahn am Berliner Theater fort. Die nachfolgenden Massary-Operetten sorgen ebenfalls für Publikumsfurore. Berlin ist anders als Wien und doch gleicher Weise bipolarer Natur, schwingend zwischen dem Glanz der Goldenen Zwanziger und der geistigen Nüchternheit der Neuen Sachlichkeit. Die Operette beginnt hierbei eine zweite Existenz, „sinnentlehrt“, Reminiszenzenreich und nostalgisch.⁶

Straus' Liebeleioperette *Teresina* (1925) koexistiert neben Gottfried Benns expressionistischem Essay *Das moderne Ich* (1920): „...wir wollen nur arbeiten und vergessen, was mit Deutschland geschah.“⁷ Hinter den Augen schweigt der Albtraum der Kriegserinnerung: „Einige von ihnen tragen ein Glassaue, einige den Arm verbunden, fast alle waren im Krieg“, so konzipiert Benn seine Zeit zusammen. Das bildliche Pendant dazu findet sich in Otto Dix' *Das Großstadt-Tryptichon*, das ein bestimmtes Milieu der Nachkriegsjahre vor dem Hintergrund einer bedrohlichen Metropole sarkastisch festhält. Sowie Benns kurze Essays *Das moderne Ich* und *Das letzte Ich* (1921) um das Bestreben einer vollkommenen Verselbständigung des Subjekts ringen, so streben Straus' Operetten um die Loslösung des Subjekts aus seiner Zeit und aus seiner Existenz. Berlins geistige Topographie trägt dazu bei indem es einen Raum der simultanen Paradoxe bietet. Gerhardt Hauptmann verliert sich 1916, mitten im 1. Weltkrieg, in seinem inselutopischen Roman *Die Insel der großen Mutter*. Filmische Verunsicherungen wie Robert Wiens *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) oder Fritz Langs *M* (1931) ziehen täglich Millionen von Zuschauern an, während im Deutschen Theater und im Theater am Schiffbauerdamm Bertold Brecht seine kommunistischen Manifeste an das Volk proklamiert. Ein warnender, existentialistischer Hauch avant la lettre durchdringt Benns Gedanken: „Der Mitmensch, der Mittelmensch, das kleine Format, das Stehaufmännchen des Behagens, der Barrabasschreier, der bon und propre leben will, auf den Mittagstisch die vergnügten Säue, die sterbenden Fechter ins Hospital –, der große Kunde des Utilitaristen –: eines Zeitalters Maß und Ziel.“⁸ Hier wird nicht die Flucht ins Vergangene, nicht die Nacht als Komtesse im Paradies und aber auch nicht die soziale Utopie, sondern allein das nackte Ich, wie von Benn aseptisch beschrieben, reklamiert: „Nun steht es da, dies Ich. Träger alles erlebten Inhaltes, allem erlebbaren Inhalt präformiert. Anfang und Ende.“⁹ Das Ich als Verselbständigung des Subjekts und sein Verhältnis zur Welt. Ein expressionistischer Schrei, der später in Malraux' und Sartres Schriften seine enharmonischen Koinzidenzen fortspinnen sollte. Demgegenüber stellen Straus' Operetten wie etwa *Eine Frau, die weiss, was Sie will* (1932) eine gegensätzliche, etwas frivole Überlebensstrategie dar.

⁶ „Die Operette alten Typs wurde also nach 1918 weitgehend ‚sinnentlehrt‘. Man verstand ihre Aussagen, ihre Pointen zunehmend nicht mehr ... und auch das Bild, das sie von einer Gesellschaft, die in Auflösung begriffen war, auf der Bühne entstehen ließ, erweckte nur mehr Reminiszenzen an eine vergangene, nicht mehr vorhandene Zeit“. Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*. Wien 1998, 291ff.

⁷ Gottfried Benn, „Das moderne Ich“, in: Dieter Wellershoff (Hg.), *Gottfried Benn. Gesammelte Werke*, II, Frankfurt a.M. 2004, S. 571.

⁸ Benn, „Das moderne Ich“ (wie Anm. 7), S. 579.

⁹ Benn, „Das moderne Ich“ (wie Anm. 7), S. 581.

Paris 1930er Jahre

„Niemand kann bestreiten, dass Berlin eine monumentale Geschäftsstadt ist, aber Paris ist das Genie einer Nation und entfaltet es in jeder Stunde“.¹⁰ Der Kontrast der Metropolen, der werdenden Berlin und der schon lange vorhandenen Paris, kehrt in Benns Essay *Paris* und in weiteren Schriften immer wieder. „Nichts ist vergangen, jeder hat teil an allem: die Geschichte nimmt das Gegenwärtige auf und gibt sich ihm hin.“¹¹ Anders als Wien und Berlin sind in Paris Krieg und Sieg nicht zu bemerken. Stadt des Fiebers, Stadt des Traums und Stadt der Liebe und der Künste, mit diesen Attributen wird das Paris der 30er Jahre weiterhin konnotiert. *Marietta* (1928), ein Operettenstoff über Napoleon III. und *Manon* fügen sich in dieses Bild organisch ein. Ernst Lubitsch's Verfilmung des *Walzertraums* (1925) mit Maurice Chevalier in der Hauptrolle sowie Lucienne Boyer *Parlez moi d'amour* (1930) statuieren das unter ihrer unzerrüttbaren ‚Beauté‘ verfestigte Bild von Paris, immer noch die Hauptstadt des 19. Jhs. in der sich die mondänen holden Frauenbilder der Marietta und Manon perfekt einfügen. Attribute einer singulären Apperzeption der Stadt, die bis in die Gegenwart ihre Gültigkeit bewahren. Walter Benjamin, 1933 als Exilant in Paris angelangt, untersucht hingegen die Stadt in aller Akribie und destilliert in seinem Fragmentenwerk *Passagen* sämtliche Nuancen urbaner Kultur. Die Passagen verbildlichen den porösen Durchgang zwischen Diesseits und Jenseits; Wirklichkeit und Täuschung verwandeln sich in einem ‚gläsernen Sarg‘. Das Licht der Passagen in den Pariser Grands Boulevards ist gedämpft, die Menschen verweilen dort nur für einen Augenblick. Die Passagen bilden Zwischenräume zwischen Privatem und Öffentlichem; Eingang und Ausgang sind nicht eindeutig festgelegt und der Flaneur – der Menschentyp, der dem Bautyp der Passagen entspricht – macht sie zu seiner Wohnung, zu seinem Interieur.¹² Übergänge, Metaphern historischer und politischer Transitionszustände spiegeln sich in den Passagen ab. Louis Aragon vergleicht – weit vor Benjamin – die Berliner mit den Pariser Passagen, als stünden die Städte in kontrapunktischem Raumverhältniss zueinander; und selbst seine Aufzeichnungen flanierender Liebespaaren durch die Boulevards haben etwas transitorisches.¹³ Während Paris zu dieser Zeit surrealistisch wirkt, mutet Berlin expressivistisch an. André Bretons Manifestationen „Transformer le monde“ et „Changer la vie“ streifen die Momente des Surrealen und Dadaistischen und suggerieren damit eine neue städtische Wirklichkeit. Die gesamte intellektuelle Szene Europas trifft sich zu dieser Zeit in Paris: ‚On allait tous a Paris‘ (Gabriel Miró), ‚c'était l'endroit ou il fallait être‘ (Gertrude Stein). Die Stadt im Wandel inspiriert nicht nur Louis Aragon, André Breton und nicht zuletzt Benjamin zu philosophischen und erkenntnistheoretischen Auseinandersetzungen. Auch Oscar Straus spürt die Anziehungskraft und die Aura einer sich transformierenden Stadtmythologie. Paris hat er als Flaneur in einem Passagenraum kennen gelernt. Das Pariser Publikum lag ihm zu Füßen.

Hollywood nach 1940

Die Jahre der Great Depression gehen dem zweiten Weltkrieg voraus. Die aus Nazi-Deutschland geflüchteten Filmemacher prägen die Geschichte der goldenen Jahre Hollywoods. Hier werden 95% der amerikanischen Filme produziert. Die Flucht Oscar Straus' nach Amerika im Jahre 1940 gewährt ihm, wie viele andere schon vor ihm, zumindest eine anfangs solide Existenzgrundlage. Er arbeitet als Dirigent und Komponist von Operette und Film und

¹⁰ Gottfried Benn, „Paris“, in: Dieter Wellershoff (Hg.), *Gottfried Benn. Essays & Aufsätze, Reden & Vorträge, Prosa, Stücke aus dem Nachlaß, Szenen*. Gesammelte Werke, Bd. 2, Frankfurt am Main, 2004, S. 588.

¹¹ Benn, „Paris“ (wie Anm. 10).

¹² Walter Benjamin, „Der Flaneur“, in: (ders.), *Das Passagen-Werk*. Bd. 1, Frankfurt a.M., 1982, 524ff.

¹³ Louis Aragon, „Le passage de l'opéra“ (1924), in: *Le paysan de Paris*, Paris 2012, S. 19ff.

bereist mit einem erfolgreichen Konzertprogramm „Von Strauss zu Straus“ die Vereinigten Staaten. Das Old-Europe Konzept geht vollkommen auf, die Erwartungen an die musikalische Nation Österreich werden zumindest für eine kurze und erfolgreiche Anfangszeit zur Gänze entsprochen. Seine ersten Begegnungen mit dem Film hatten weit zuvor in Europa statt gefunden. Für Max Ophüls' (Max Oppenheimer) *Von Mayerling bis Sarajewo* komponierte er 1939/40 in Paris, kurz vor seinem Exil, die Filmmusik. Für Ophüls Verfilmung von Schnitzlers *Reigen* hat er etwa zehn Jahre später und gerade erst nach Europa zurückgekehrt, die Musik komponiert. In die genuine Hollywoodszene ist Straus jedoch niemals eingedrungen. Die Ära des ‚Filme noir‘ und der Anti-Nazi Filmpropaganda blieben ihm fremd. René Clair, Jean Renoir oder Joseph Sternbergs Filme hat er so wenig beachtet wie die zuvor entstandenen dadaistischen Filmexperimente der 30er Jahre in Paris. Straus hinterlässt keine singulären Spuren im Hollywood-Imperium. Seine Musik mutiert diesbezüglich auch nicht zugunsten des amerikanischen Publikums. Straus' Werke waren in Amerika und vor allem in Hollywood und New York schon lange bevor er dahin kam auf dem Programm. Der *Walzertraum* wird in New York bereits 1907 aufgeführt, *The Chocolate Soldier* –auf George Bernard Shaws Novelle von 1894 *Arms and the Man* basierend – erreichte den Broadway ebenfalls 1907. Eine Dekade verbringt er in den Vereinigten Staaten ehe er kurz nach dem zweiten Weltkrieg, 1948, nicht nach Wien, sondern nach Bad Ischl zurückkehrt.

Bad Ischl 1948

Bad Ischl, die Sommerresidenz des Kaisers Franz Joseph I. und seiner Gemahlin Elisabeth bildet Oscar Straus' letzte Lebensstation. Franz Léhars Tod fällt mit der Ankunft Straus' 1948 in Bad Ischl zusammen. Der Kurort ist durch Léhar bereits zum Kultort der Operette geworden. In seinen letzten kabarettartigen Operetten, *Die Musik kommt* (1948) und *Ihr erster Walzer* (1950) greift er auf Materialien aus der Berliner Zeit zurück. Die Lieder, die er in den 20er Jahren für Wollzogen's Kabarett „Überbrettl“ komponiert hatte, sind hier teilweise verarbeitet. Ansonsten bilden weiterhin Liebeleien und bürgerliche Maskeraden die Leitmotive einer retrospektiv erlebten Fiktion. Seine letzte Operette *Bozena* (1952) rekurriert auf die slawische Landbukolik und handelt von den üblichen Liebes Verirrungen und Verwirrungen. Verdrängung und Überlebensdrang bilden jedoch die wahre Leitmotivik seines Lebens. Die Metropolen der Moderne Europas: Wien, Berlin, Paris und die Metropolen der neuen Welt: New York und Hollywood verlieren sich in der blassen Erinnerung der Wanderjahre. Bad Ischl bietet die perfekte artifizielle Bukolik der Heimat, die Straus lebenslang ersehnt und verkomponiert hat. Hermann Bahrs Worte hallen ins innere der Musik Straus' nach: „Das Publikum will Spannung, Aufregung und Unterhaltung: also geben wir sie ihm doch – das ist die Quintessenz seiner Logik“.¹⁴ Die kapitalistische Maxime, frei nach Benjamin, lautet hierzu: „...après tout il faut vendre quelque chose“.

Straus stirbt 1954 in Bad Ischl.

¹⁴ Bahr, „Vom jüngsten Frankreich“ (wie Anm. 5), S. 92.

Von den Nibelungen bis zu Cleopatra

Oscar Straus – ein deutscher Offenbach?

Peter P. Pachl (Berlin)

Ein Komponist, der im Kaiserreich der Donaumonarchie geboren ist und auch noch in den Fünfzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts aktiv war, bietet sehr viel Stoff, – auch für Anekdotisches und kaum Haltbares. Und dies noch mehr, wenn er nur mit einem sehr kleinen Teil seines künstlerischen Gesamtchaffens präsent ist. Manch Hinterfragenswertes rund um das Werk von Oscar Straus hat sich durch die letzten zwei Jahrhunderte mitgeschleppt und wurde vielfach ungeprüft rezipiert.

Angesichts der 224-seitigen Straus-Biographie von Bernard Grun, *Prince of Vienna*¹⁵ fällt das Kapitel, das die Komponisten Eysler, Fall und Straus in der *Kulturgeschichte der Operette*¹⁶ desselben Autors zusammenfasst, eher dürftig aus. Über das Studium von Oscar Straus bei Max Bruch (1838–1920) ist da zu lesen: „Zwei Jahre lang unterwarf er sich dessen diktatorischer Persönlichkeit, komponierte Kammermusik und symphonische Werke, ein Requiem sogar [...].“¹⁷ Bei diesem in der Straus-Literatur gern zitierten „Requiem“ handelt es sich aber keinesfalls um den kompletten Messtext der Totenmesse in lateinischer Sprache, sondern um ein sich wunderbar zur Vertonung eignendes Gedicht von Friedrich Hebbel („Seele, vergiss sie nicht,/ Seele, vergiss nicht die Toten!“ Diesen Text hatte vor Oscar Straus bereits Peter Cornelius für gemischten Chor und Streicher vertont und nach ihm zweimal Max Reger – als op. 83 für Männerchor und als op. 144b für Alt, Chor und Orchester – und als Lied auch Josef Scheib (1894–1977).

Eine Sonderstellung im Œuvre von Straus bietet diese Textvorlage keineswegs, denn auch später hat dieser Komponist Gemütvolleres und Ernstes vertont, bis hin zum Alten Ghettoliedchen. Sie kam ihm zugute beim dezidierten Einsatz für die ernste Musik, – so etwa, als der Brünner Stadttheaterkapellmeister eine neue Bühnenmusik zu komponieren hatte für *Die Schweden vor Brünn*, als das Spektakelstück von Emanuel Schikaneder aus dem Jahre 1807 im Jahre 1895 als Festspiel zur Wiederaufführung gelangte.

Dem Thema Dreißigjähriger Krieg kam Straus dann – in etwas heiterer Form – ein Dezennium später erneut nahe: *Mamzell Courasche*¹⁸ auf ein Libretto von Erich Korn wurde 1906 in Wien uraufgeführt, – und damit mehr als ein Vierteljahrhundert vor Bert Brechts *Mutter Courage*, bei deren Uraufführung in Zürich im Jahre 1941 übrigens auch Lieder eines Operettenkomponisten erklangen – von Paul Burkhard (1911–1977).

Aber offenbar war Straus die Ernsthaftigkeit seiner Musik sogar in der Zeit seiner Anstellung als Kapellmeister des „Überbrettl“ ein wichtiges Anliegen, denn der Komponist bekannte im Jahre 1908 in einem Interview, dass er „in meinen besten Kompositionen aus jener Zeit [...] bestrebt war, das Triviale, Varietémäßige zu vermeiden und mehr die Wiederbelebung der so anmutigen und innigen Biedermeierzeit angestrebt habe“.¹⁹

Jene „burlesk-komische Oper“, die Straus – laut Grun – hinter dem Rücken seines Lehrers „im geheimen“²⁰ geschrieben und den Theatern angeboten habe, was dann zum Bruch mit

¹⁵ Bernard Grun, *Prince of Vienna. The Life, The Times and The Melodies of Oscar Straus*. London 1955.

¹⁶ Bernard Grun, *Kulturgeschichte der Operette*. München 1961.

¹⁷ Bernard Grun, *Kulturgeschichte der Operette*. Berlin 1967, S. 363.

¹⁸ Oscar Straus, *Mamzell Courasche*. Klavierauszug. Berlin 1905.

¹⁹ Oscar Straus im Interview (1908), in: Franz Mailer, *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biographie*. Wien 1985, S. 48.

²⁰ Grun, *Kulturgeschichte* (wie Anm. 3), S. 363.

Bruch geführt habe, hat sich offenbar nicht erhalten, – es sei denn es handelt sich dabei um das offizielle erste Bühnenwerk von Oscar Straus, die am 1.12.1894 in Pressburg uraufgeführte komische Oper *Der Weise von Cordoba*. In diesem Fall träfe die Charakterisierung von Straus' zweitem Kompositionslehrer Hermann Graedener (1844–1929) durchaus zu, welcher die Partitur der burlesk-komischen Oper gar nicht erst ansehen wollte, denn ihm liege „die kleine komische Oper oder Operette unserer Tage ganz fern“²¹. Als maßgebliches Kriterium für seine Beurteilung eines Bühnenwerkes benannte Graedener jedoch die theatrale Gesamtwirkung, also „welchen Eindruck“ das Werk „von der Bühne herab“²² auf ihn habe. Laut Grun soll Straus Graedener gegenüber „Offenbach, Sullivan und Johann Strauss“ als seine Vorbilder benannt und in diesem Zusammenhang „von ihrem ernsten Streben, ihrem Können und ihrer Melodienfülle“²³ gesprochen haben.

Die kompositorische Nähe von Oscar Straus zu Johann Strauss dürfte unbestritten sein, allein schon durch Straus' Einsatz von Wiener Walzern in seinen Operetten. Einige davon führen den Walzer sogar im Titel, wie *Ein Walzertraum*,²⁴ *Der letzte Walzer*²⁵ oder *Ihr erster Walzer*.²⁶ Bewusst Bezug auf die Strauss-Familie nahm Oscar Straus im Jahre 1935 mit *Die drei Walzer*,²⁷ als einer dramaturgisch forcierten Betonung von Straus' geistig-musikalischer Verwandtschaft mit der ihm leiblich nicht verwandten Strauss-Familie: der Walzer im ersten Akt stammt von Johann Strauss Vater, der im zweiten von Johann Strauss Sohn und der dritte der drei Walzer im Schlussakt stammt von Oscar Straus. Auch die häufig mit Sarkasmus und Komik gewürzten Handlungen der Bühnenwerke von Gilbert und Sullivan, und hier insbesondere die hoch artifizielle kompositorische Umsetzung durch Arthur Sullivan, haben unzweifelhaft künstlerisch verwandte Saiten in Straus' künstlerischem Empfinden angeschlagen. Dies zeigt sich am deutlichsten bei Straus' Vertonungen von Werken des Dramatikers Arthur Schnitzler, einer hoch-wertigen Dichtung in sentimentalistischer Vertonung.

Arthur Schnitzler zählte seit der Eröffnung des Berliner Kabarets „Überbrett!“ zu den Freunden von Oscar Straus. Schnitzlers Bühnenwerk *Liebelei* vertonte Straus im Jahre 1933 postum und schuf 1950 auch die Musik zu Max Ophüls' freier Verfilmung von Schnitzlers *Reigen* (*La Ronde*).²⁸

Sein einaktiges Puppenspiel *Der tapfere Kassian*²⁹ hatte Arthur Schnitzler im Jahre 1907 eigens für die musikalische Realisierung durch Oscar Straus eingerichtet. Straus hat zu den geistreichen, formvollendeten Versen Schnitzlers eine echte Jugendstil-Musik beige-steuert, heitere und sentimentale Melodien, die sich beim Zuhörer als echte Ohrwürmer erweisen. Und dies gleichermaßen im Lachen der Musik und ihrer Rezipienten über die dem Baron Münchhausen verwandten, angeberischen Abenteuer des Titelhelden, wie in dessen tragischem Scheitern und Tod, die den Rezipienten nahe gehen.

Die Uraufführung der seltsamem Menage á trois erfolgte als Teil eines Oscar-Straus-Triptychons am 30. Oktober 1909 im Stadttheater Leipzig. Anschließend nahm Felix Weingartner diese Oper sogar für die Wiener k. k. Hofoper an, – aber aufgrund von Weingartners Demissionierung erlebte das Werk seine Wiener Erstaufführung im Carltheater, allerdings mit

²¹ Hermann Grädener, zitiert nach: Grun, *Kulturgeschichte* (wie Anm. 3), S. 363.

²² Ebenda.

²³ Grun, *Kulturgeschichte* (wie Anm. 3), S. 363.

²⁴ Oscar Straus, *Ein Walzertraum*. Operette in 3 Akten von Felix Dörmann und Leopold Jacobson. Klavierauszug. Wien 1907.

²⁵ Oscar Straus, *Die drei Walzer*. Operette in 3 Akten von Paul Knepler und Armin Robinson. Klavierauszug. Zürich 1935.

²⁶ Oscar Straus, *Ihr erster Walzer*. Neufassung von: *Die Musik kommt*. Komödie in Musik in 3 Akten von Paul Knepler und Armin L. Robinson. Klavierauszug. München 1950.

²⁷ Oscar Straus, *Der letzte Walzer*. Operette in 3 Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Klavierauszug. München 1920.

²⁸ Oscar Straus, *Der Reigen*. Klavierauszug. Wien 1953.

²⁹ Arthur Schnitzler, Oscar Straus, *Der tapfere Kassian*. Singspiel in einem Aufzuge. Klavierauszug. Leipzig - Wien 1909.

Kräften der Wiener Hofoper und begleitet von den Wiener Philharmonikern, am 17. März 1912. Wie aber verhält es sich mit Straus' Verwandtschaft zu dem von ihm erstbenannten musikalischen Vorbild, zu Jacques Offenbach?

Offenbach

Oscar Straus' Operette *Die lustigen Nibelungen* werden gern als Offenbachiade rezipiert und sein Komponist somit als ein „deutscher Offenbach“. Einer Antwort auf die Frage, wo im Werk von Oscar Straus sich der Einfluss Offenbachs zeige, muss zwangsläufig eine Definition vorausgehen, worin die Spezifik von Jacques Offenbach bzw. von dessen Offenbachiaden beruht.

Folgt man Wikipedia, so war es Karl Kraus, der den Begriff „Offenbachiaden“ für sein eigenes Oeuvre prägte, „um deutlich zu machen, dass er der einzige Vertreter dieses Genres sei.“³⁰

Im selben Artikel charakterisiert die Volksenzyklopädie Offenbachs Bühnenwerke als „schwungvolle, eingängige Musik mit einer meist satirisch-hintergründigen Handlung, die treffende Anspielungen auf die Sitten, Personen und Ereignisse seiner Zeit“³¹ aufweise.

Das angebliche Antipodentum von Offenbach und Richard Wagner hat Walter Keller ausführlich untersucht und ist dabei zu dem Schluss gekommen, beide Komponisten seien „wie auch immer getrennte – Brüder“³². Wagners verbale Injurien gegen seinen Zeitgenossen, führt Keller zurück auf eine Szene in „Carneval des revues“, mit welcher Offenbach Wagner als Zukunftsmusiker lächerlich gemacht habe. Verbunden seien beide Komponisten aber nicht nur durch die Pariser Erstaufführung des *Tannhäuser* im Jahre 1861, der als „Lever de rideau“ Offenbachs Ballett *Le Papillon* vorangestellt wurde. Beide hätten auch auf ihre Weise der Großen Oper Meyerbeers den Kampf erklärt, Wagner zunächst primär als Schriftsteller, Offenbach hingegen praktisch in dem Kleintheater „Bouffes parisiens“, welches – wie später Wagners Festspielhaus – ausschließlich der Aufführung seiner Werke diene:

Indem Offenbach durch seine Travestie Meyerbeers pathetische Motive der Banalität zu überliefern vermag, zeigt er die Richtigkeit von Wagners Ausspruch in ‚Oper und Drama‘, – ja noch mehr, er macht die ‚großen Opern‘ lächerlich und zerstört damit deren Wirksamkeit.³³

Folgt man Kellers Analyse, so gehen die Parallelen noch weiter:

Offenbach gibt durch Parodie, Satire und Karikatur die gesellschaftlichen, politischen, Zustände seiner Zeit der Lächerlichkeit preis und macht so das schlechte Bestehende als solches sichtbar – Wagners Werke entwerfen das Bild des freien Menschentums jenseits der gesellschaftlichen Zwänge als Utopie.³⁴

Zu ergänzen ist hier nur noch, dass auch Richard Wagner Offenbach persifliert hat, indem er ihn als Jack Offenbach in seinem Lustspiel in antiker Manier *Eine Kapitulation*³⁵ (1870) als

³⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_Offenbach (Zugriff: 02.01.2011)

³¹ Ebenda.

³² Walter Keller, „Wagner und Offenbach – Antipoden?“, in: *Schaffhauser Nachrichten*, 109. Jg., 24. Oktober 1970, S. 7.

³³ Ebenda.

³⁴ Ebenda.

³⁵ Richard Wagner, „Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier“, in: Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe, Bd. 9, Leipzig o. J., S. 3.

handelnde Person auftreten und vom Chor als „herrlicher Jack von Offenbach“³⁶ akklamieren lässt.³⁷

Für unsere Untersuchung ergeben sich eine Reihe von Übereinstimmungen zwischen Wagner und Offenbach auf der einen und dem um eine Generation jüngeren Oscar Straus auf der anderen Seite. Auch Straus leitete – zumindest – zeitweise sein eigenes Theater, das „Operetten-theater Ronacher“ in Wien, in welchem er primär seine Werke aufführen wollte. Zur Eröffnung am 15. September 1916 brachte er eine Neufassung seiner Operette „Die lustigen Nibelungen“ heraus – entgegen der beschworenen politischen Nibelungentreue von Österreich und Deutschland, mitten im ersten Weltkrieg. Allerdings stieß diese bewusst antizyklisch zu den Weltläufen angesetzte Aufführung auf einen derartigen Misserfolg, dass Straus die Produktion ab- und durch *Liebe im Schnee* von Ralph Benatzky ersetzen musste.³⁸

Erfahrung als Theaterleiter gewann Oscar Straus schon kurz nach der Jahrhundertwende in einem Wandertheater: nach der Pleite des Berliner „Überbrettl“ vermarktete er seine Kabarett-Hits on Tour, indem er mit den Diseusen Bozena Bradsky, Mitzi Bardi und einer kleinen Schar von Schauspielern und Musikern als „Oscar-Straus-Ensemble“ über Land zog.

Das Spannungsfeld von großer Oper und Kabarett bestimmt Straus’ spritzigste Operetten: *Die lustigen Nibelungen* (1904), *Hugdietrichs Brautfahrt* (1906) und *Die Perlen der Cleopatra* (1923).

„Überbrettl“

In einem Preisausschreiben hatte Ernst von Wolzogen (1855–1934) das reimeklingelnde *Ehetanzlied* von Otto Julius Bierbaum (1865 – 1910) einer ganzen Reihe von Komponisten zur Vertonung angeboten. Auch Alexander Zemlinsky und Viktor Holländer beteiligten sich an diesem künstlerischen Wettbewerb, aus dem jedoch als einsamer Sieger Oscar Straus hervorging.

Doch wozu dieses Preisausschreiben? Von 1881 bis 1897 hatte auf dem Montmartre das Pariser Kabarett „Le Chat Noir“ existiert, als Vorbild für ein von Bierbaum erdachtes und literarisch vorgeformtes und dann von Wolzogen praktisch umgesetztes erstes deutsches Kabarett, das „Überbrettl“.³⁹ Das französische Vorbild könnte Oscar Straus bei seinem ersten Paris-Aufenthalt besucht haben. Jedenfalls nahm er die Anfrage Ernst von Wolzogens ernst.

Mit der Namensgebung des am 18. Januar 1901 in Berlin eröffneten Kabaretts schuf Ernst von Wolzogen, der spätere Librettist von Richard Strauss’ *Feuersnot*, die Assoziation zu Nietzsches „Übermensch“. Im Weimarer Kreis um Liszt war er zum Wagner-Anhänger und begeisterten Nietzsche-Verehrer geworden und hatte seinen humoristischen Musikanten-Roman *Der Kraft-Mayr* postum Franz Liszt gewidmet. Die Unterschiede seines „Überbrettl“ zum französischen Vorbild, dem Cabaret, definierte von Wolzogen:

Aus meiner Pariser Erfahrung und meinem eigenen Empfinden heraus gestaltete sich nunmehr mein Überbrettl folgendermaßen: kein Bier- und Weinausschank und Tabaksqualm, sondern regelrechtes Theater. Eine Rampe und ein gehöriger Orchesterraum zwischen mir und dem Publikum; eine Kleinbühne für anmutige Kleinkunst aller Art; keine Zimmerlichkeit im Erotischen...⁴⁰

³⁶ Ebenda, S. 36.

³⁷ Zu Wagners „Eine Kapitulation“ vergleiche auch Peter P. Pachl, „Wagner-Lustspiel mit neuer Musik: *Eine Kapitulation* beim Bayreuther Festival Junger Künstler“, <http://www.nmz.de/online/wagner-lustspiel-mit-neuer-musik-eine-kapitulation-beim-bayreuther-festival-junger-kuenstler> <Zugriff: 02.01.2011>.

³⁸ Vgl. Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 5), S. 96.

³⁹ Vgl. Peter P. Pachl, „Die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste des Chat Noir – Überbrettl-Topi im Werk von Richard Strauss“, in: Julia Liebscher (Hg.), *Richard Strauss und das Musiktheater*. Berlin 2005, S. 115ff.

⁴⁰ Ernst von Wolzogen, „Ich bin der größte Idiot des Jahrhunderts“, in: *Die zehnte Muse. Kabarettisten erzählen*. Berlin 1986, S. 21.

Wolzogens „Überbrettl“ also propagierte in Anlehnung an das „Chat noire“ und andere, zwanzig Jahre zuvor in der französischen Metropole gegründete Vorbilder, weitgehende Freizügigkeit und stellte sich in Gegensatz zu den Moralnormen der Zeit. Erotisches Leitbild dieses Kabarettts war die Liebelei, das Verhältnis, der Flirt.

Vergleichsweise harmlos wirkt das biedermeierliche Lied *Der lustige Ehemann*, durch dessen preisgekrönte Vertonung Oscar Straus zum Hauskomponisten des „Überbrettl“ wurde.

Neben Otto Julius Bierbaum gehörte Rideamus (1874–1956) zum festen Stamm der Überbrettl-Dichter. Hinter dem Pseudonym Rideamus (zu Deutsch: „Lasst uns lachen“) versteckte sich der Berliner Jurist Dr. Fritz Oliven, der bis zu seinem Exil der bekannteste deutschsprachigen Humorist seiner Zeit war. Oscar Straus als Komponist und Rideamus als sein Dichter waren ein ideales Team. Da kaum ein Abend verging, an dem der Zensor nicht das gerade gespielte Programm verbot, wurde die kurze „Überbrettl“-Phase zwangsläufig zu einer äußerst produktiven Zeit für den Komponisten Straus.

Franz Mailer beschränkt sich im Anhang seiner Biographie auf die Nennung einer „Auswahl“⁴¹ von insgesamt 81 Liedern, wohingegen Robert Pourvoyeur von allein „500 ‚kabarret‘liedern“⁴² spricht. Die im Kabarett zumeist szenisch dargebotenen Lieder erschienen zu einem guten Teil gedruckt bei „Harmonie / Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst“ als „Oscar Straus-Serie“ in der Reihe „Ueberbrettl“⁴³, im „Ueberbrettl-Repertoire“⁴⁴ und dann in den Reihen „Ueberbrettl-Lieder“⁴⁵ und „Ernst von Wolzogen’s Bunttes Theater (Überbrettl)“⁴⁶.

Kein dauerhafter Erfolg hingegen war dem Berliner „Überbrettl“ selbst beschieden. In ganz Deutschland und im deutschsprachigen Ausland schossen wie die Pilze Nachahmer aus dem Boden, und Wolzogen meinte seinen Anfangserfolg in einem größeren Haus, dem „Bunten Theater“, wirtschaftlich noch erfolgreicher umsetzen zu können. Aber bereits vor Ende seiner zweiten Spielzeit war das auf Gastspielreisen gefeierte und in ganz Europa berühmte „Überbrettl“ Pleite. Oscar Straus machte, wie bereits vermerkt, als „Oscar-Straus-Ensemble“ auf eigenes Risiko weiter. Die hierfür neu geschaffenen Kompositionen erschienen 1902 ohne das Attribut „Ueberbrettl“ als „Oscar Straus-Serie“⁴⁷ und 1903 als „Neue Oscar Straus-Serie“.⁴⁸

Die lustigen Nibelungen

Auch mit größeren Formen bewährte sich Straus als Komponist, insbesondere in Berlin, wo er durch seine Kapellmeister-Tätigkeit am „Überbrettl“ populär war, und wo seine Melodien nachgesungen und -gepiffen wurden. Dem Operneinakter *Der schwarze Mann* am Berliner Secessionstheater im Dezember 1901 und dem Ballett „Colombine“ im selben Jahr, folgten 1903 *Lolotte*, ein Monodram in vier Szenen, und 1904 eine einaktige Oper, ebenfalls mit dem Titel *Colombine*, am Theater des Westens.

⁴¹ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm 5), S. 226.

⁴² Robert Pourvoyeur, „Oscar Straus“, in: *Monografieenreeks*, Nr. 4, Brüssel 1993, S. 44.

⁴³ *Ueberbrettl*. Oscar Straus-Serie. Harmonie Verlag, Berlin 1901.

⁴⁴ *Ueberbrettl-Repertoire*. Berlin 1901. Hier erschien beispielsweise Nr. 63 das Duett „Wittwe [!] Dorothee“ auf einen Text von Elsa Laura Seemann. Die zweite Ehefrau von Ernst von Wolzogen (sie heirateten im Jahre 1902) war auch die Librettistin von Ludwig Thuilles vierter, unvollendeter Oper *Der Heiligenschein*.

⁴⁵ *Ueberbrettl-Lieder* aus dem Repertoire [!] von Wolzogen’s Bunttem Theater, Liliencrons’s Bunttem Brettl etc. Harmonie Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst, Berlin 1901.

⁴⁶ *Ernst von Wolzogen’s Bunttes Theater (Überbrettl)*. Harmonie Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst G.m.b.H., Berlin 1901.

⁴⁷ *Oscar Straus-Serie*. Berlin 1902.

⁴⁸ *Neue Oscar Straus-Serie*. Berlin 1903.

Straus und Rideamus fassten den Entschluss, ihre Erfahrungen am „Überbrett!“ in eine abendfüllende Operette á la Offenbach umzusetzen. Der zunächst von beiden ins Auge gefasste Plan, *Potiphars Weib* zu dramatisieren, stieß auf Schwierigkeiten bei der Zensur: die Profanierung eines biblischen Stoffes bedeutete Erregung öffentlichen Ärgernisses. Erst Richard Strauss, der Namensvetter mit dem „ss“ am Namensende, durfte zehn Jahre später diesen Stoff – als Ballett mit dem Namen *Josephs Legende*⁴⁹ – komponieren.

Im Gegensatz zur Verwendung des biblischen Stoffes hatte niemand einen Einwand gegen die Verwendung des Nibelungenliedes erhoben. Also einigten sich Straus und Rideamus auf eine burleske Dramatisierung der „Nibelungen“. Mit Bezug auf Offenbachs *La belle Hélène*⁵⁰ konstatiert Bernard Grun:

Wie Straus war auch Dr. Oliven ein enragierter Offenbachianer – und was lag näher, als die Technik und die Grundsätze von Jacques' homerischer Parodie in die Welt der Nibelungen zu übertragen, das Berlin Wilhelm II. zu verlachen, wie Offenbach das Paris Napoleons III. verlacht hatte.⁵¹

Im Geiste schrieben Straus und Rideamus ihr erstes gemeinsames Opus für jenes Publikum, das sie Abend für Abend mit Lachen überschüttete, das für politische Späße aufgeschlossene, intellektuelle Publikum des „Überbrett!“.

Klassische Mittel von Offenbachs Travestien, zur Erzeugung von Reibung und Humor bekannte Handlungen in andere Zeit und Kostümierung zu verlagern, führten bei Rideamus' Adaption des *Nibelungen*-Stoffes zu Antizipationen des Regietheaters. Lange vor den Regisseuren im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts, die in Wagners *Ring*-Zyklus szenisch der Frage nachgingen, ob sich hinter dem Mythos nicht ein Abgesang auf das damals gerade aufblühende Industriezeitalter verberge, hatte Rideamus die Geschichte aus grauer Vorzeit in die Gegenwart verlegt. Wenn Siegfried in der Brautnacht anstelle Gunthers Brünnhilde niederringt, so tut er dies in den der Operette *Die lustigen Nibelungen* mangels einer Tarnkappe mit Hilfe des elektrischen Lichts, das zu diesem Zweck in der Spielhandlung einfach ausgeschaltet wird. Und die heute viel diskutierte Frage, ob Richard Wagners Antisemitismus auch Eingang in seine Werke gefunden hat, erfährt – zumindest was die Rezeption um die Jahrhundertwende angeht – durch das Autorenkollektiv Rideamus und Straus durchaus Bestätigung:

Siegfried, das ist laut Straus und Oliven ein Fabrikant, der vom Kapital erschlagener Drachen lebt. Unmissverständlich wird deutlich, wer mit den erschlagenen Drachen gemeint ist: reiche, zumeist ausländische Kaufleute. Und die darf ein germanischer Recke doch wohl erschlagen. „So war's bei den Germanen seit Alters Brauch!“⁵²

Straus und Rideamus hatten die politische Entwicklung, die sich auch gegen ihre Operette richtete, nicht nur klar vorhergesehen, sondern auch überdeutlich in ihr Spiel vom deutschen Helden integriert: „Kein Tisch bleibt ganz, kein Stuhl, kein Spind, so oft Germanen gemütlich sind“⁵³, singen die Straus'schen Germanen, und sie berufen sich dabei auf Tacitus und den von ihm beschriebenen „Furor teutonicus“⁵⁴.

Und was schon immer war, kann nur noch schlimmer werden. Die Germanen bei Rideamus und Straus machen sich im zweiten Akt Mut mit den Spruch, „Haut ihm ein Auge aus, steckt ihm in Brand das Haus“.⁵⁵ Diese Offenheit, die im Kabarett vom Publikum toleriert worden

⁴⁹ Richard Strauss, *Josephs Legende*, op. 63. Handlung in einem Aufzuge von Harry Graf Kessler und Hugo von Hofmannsthal. Klavierauszug. Paris o. J. (1935).

⁵⁰ Jacques Offenbach, *La belle Hélène*. Klavierauszug, Berlin 1865.

⁵¹ Grun, *Kulturgeschichte* (wie Anm. 3), S. 365.

⁵² Oscar Straus, *Die lustigen Nibelungen*. Burleske Operette in drei Akten von Rideamus. Klavierauszug. Berlin 1904 und 1905, S. 31.

⁵³ Straus, *Die lustigen Nibelungen* (wie Anm. 38), S. 87.

⁵⁴ Straus, *Die lustigen Nibelungen* (wie Anm. 38), S. 88f.

⁵⁵ Straus, *Die lustigen Nibelungen* (wie Anm. 38), S. 86f.

war, stieß jedoch auf regelrechten Bühnen, wie der Uraufführungsstätte des Wiener Carltheaters, auf enormen Widerstand.

Die österreichische Metropole mit ihrem bekannten Drang zum Konservatismus, dem stets präsenten Ruf nach dem starken Mann, der Sammelplatz aller frühen Formen von radikalem Antisemitismus und Fremdenfeindlichkeit, wollte „Die lustigen Nibelungen“, die am 12. November 1904 ihre Uraufführung im Wiener Carltheater erlebten, nicht akzeptieren. Das Publikum folgte der Aufforderung „Lasst und lachen!“ laut Grun zwar oft „unbändig“, aber wie bei „einem Gelegenheitsscherz“.⁵⁶

Und anlässlich der Grazer Erstaufführung der Operette *Die lustigen Nibelungen* erreichte die Ablehnung einen militanten Höhepunkt.

Im Grazer Tagblatt vom 1. Oktober 1908 findet sich folgender Aufruf des Vereines Südmark:

An die deutsche Bevölkerung der Landeshauptstadt Graz!

Zu einer Zeit, wo unser Volk im Norden und im Süden von slawischen Horden an seinem Leben bedroht, sein Eigentum zertrümmert wird, weiß man im Grazer Stadttheater, welches eine Stätte deutscher Kunst sein soll, nichts anderes dem Volke zu zeigen, als die Verhöhnung des herrlichsten Eigens, welches unser Volk besitzt, unserer Nibelungensage, des gewaltigsten Werkes der Weltliteratur überhaupt.

Die Hauptleitung der Südmark bedauert auf das lebhafteste, dass sich in unserer Stadt solches undeutsche Empfinden in dieser Form äußern kann und erwartet, dass jeder noch deutsch Fühlende weiß, welche Antwort auf die unser Volkstum verhöhnende Aufführung ‘Die lustigen Nibelungen’ die richtige und beste ist.⁵⁷

Dieser Aufruf verfehlte seine Wirkung nicht. Die schlagende Verbindung „Germania“, die ihre höchsten Ideale durch Straus und Oliven in den Schmutz getreten empfand sagte dem jüdischen Autorenteam aktiv den Kampf an. Die rechtsgerichteten Jugendlichen besetzten das Theater und verursachten eine groß angelegte Störung, die Polizei kam hinzu, und es fielen sogar Schüsse im Theater. Das Fanal war entfacht. Die Frage, ob Nibelungen lustig sein dürfen, beantworteten die Burschenschaften und Studentenverbindungen im gesamten deutschen Reich mit einem klaren Nein. In ihrem erklärten Kampf gegen Marxismus und Judentum hatten sie endlich ein Opfer gefunden. Wo immer *Die lustigen Nibelungen* angesetzt wurden, bewirkten die faschistoiden Aktionen von Germania, Nibelungia und Co, dass das Publikum Angst hatte, die Vorstellung zu besuchen und die Intendanten in der Furcht vor Störungen die burleske Operette bald nicht mehr auf den Spielplan setzten.⁵⁸

Eine Ausnahme bildete hingegen Berlin: Hier fand die Partitur mit ihren sublimen musikalischen Anspielungen dankbare Aufnahme. Jeder Gag und jede politische Anspielung wurde ausgiebig genossen, jedes musikalische Fragezeichen beantwortete ein Lacher, – und das Theater war über einen Monat ausverkauft.⁵⁹

Gleichwohl zitiert Grun die Autoren ihr Stück „gefiel dem großen Haufen nicht, war Kaviar für das Volk“.⁶⁰

Musikalisch hatte sich Straus vor direkten Wagner-Zitaten gehütet, möglicherweise auch aufgrund des Urheberschutzes.⁶¹ Aber in den Ohren der Rezipienten stellte sich – etwa bei den

⁵⁶ Grun, *Kulturgeschichte* (wie Anm. 3), S. 365.

⁵⁷ *Grazer Tagblatt*, 1. Oktober 1908. Laut Mailer demonstrierten in Graz „Parteigänger des großdeutschen Schulvereins gegen das Stück ‚wegen Verhöhnung des edlen Germanentums durch einen Saujuden‘ und erzwangen prompt die Vertreibung der ‚Nibelungen‘.“, Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 5), S. 40.

⁵⁸ Vgl. hierzu: Peter P. Pacht, „Wer sind die lustigen Nibelungen?“, in: Programmbuch 2 der Städtischen Bühnen Münster, Münster 1987, S. 4ff.

⁵⁹ Vgl. Grun, *Prince of Vienna* (wie Anm. 1), S. 57.

⁶⁰ Grun, *Kulturgeschichte* (wie Anm. 3), S. 366.

⁶¹ Auch Giuseppe Becce komponierte für Carl Froelichs Stummfilm *Richard Wagner* noch 1913 aus rechtlichen Gründen eine Pseudo-Wagner-Komposition, stets haarscharf am Plagiat vorbei.

Duetten von Kriemhild und Siegfried⁶² oder bei der Hymne „Recken von Altburgund“⁶³ gleichwohl das Gefühl ein, in einer Wagner-Oper zu sitzen. Im dritten Akt – zu Beginn von Nr. 13 a – umspielt den mordgeweihten Siegfried ironisch ein das Gnadenmotiv aus Wagners „Tannhäuser“ alludierendes Andante, mit deutlicher Verwandtschaft in Instrumentation und Themenbildung.⁶⁴

Im Gegensatz zu Jacques Offenbach, der gerne ältere Ideen im Rahmen neuer Werke erneut verwendet hat – berühmtestes Beispiel die Barcarole aus *Die Rheinnixen* (1864)⁶⁵, im Venedig-Akt von *Hoffmanns Erzählungen*⁶⁶ – hat Straus nur höchst selten auf ältere Einfälle zurück gegriffen.

Zu den wenigen Ausnahmen zählt die für die Berliner Aufführung *Die lustigen Nibelungen* nachkomponierte kabarettistische Nummer „Das Unglück stammt vom Land der Briten“⁶⁷ über die Sport-Manie (nicht nur von Gunters Gattin Brünnhilde). Das Refrainthema dieser Komposition, die nur in den späteren Klavierauszug mit überlegtem Text aufgenommen wurde, „Und etwas anders tut sie nicht, das tut sie absolut sie nicht“⁶⁸ verwendete Straus erneut für das Duett Nr. 16, „Jetzt ist es um mich geschehen“, der Spielszene zwischen Hans von Öttinghausen und Stella, im dritten Akt seiner Operette *Rund um die Liebe*.⁶⁹

Hugdietrichs Brautfahrt

Auch mit ihrem zweiten gemeinsamen Bühnenwerk, *Hugdietrichs Brautfahrt*, legten sich Straus und Rideamus keine Fesseln an, ließen Witz und Bosheit sprießen, und es gab wohl kein aktuelles Fettnäpfchen, in das sie nicht getreten wären.

Der legendäre, germanensprössige König Hugdietrich muss, um die Finanzen des Reiches zu sanieren, eine griechische Prinzessin verführen. Aber kein Mann hat eine Chance, zu Prinzessin Miki von Saloniki vorzustoßen, denn ihr Vater hat sie in einen Turm gesperrt und lässt sie von einem Drachen bewachen: Der Mythos der Nibelungen hat das Autorenteam in *Hugdietrichs Brautfahrt* offenbar noch immer nicht ganz losgelassen. Aber der Drache, mit dem Namen Schnidibumpfel, erscheint hier in psychologischem Licht: vor Eifersucht hat er früher einmal seine eigene Frau aufgefressen, deshalb ist er, der Frustrierte, jetzt ein Verhinderer der Liebe.

Noch vor Erfindung des Swing vertonte Oscar Straus diese Erzählung Schnidibumpfels als eine Art Cakewalk, – welthitverdächtig, nur eben seiner Zeit voraus. König Hugdietrich⁷⁰ greift zu einer List: er lässt sich von seiner Hofdame Belladonna das Benehmen, die Ausdrucksweise und auch das Fehlverhalten einer Frau beibringen und travestiert zum Mädchen. Doch außer dem Drachen gibt es in Byzanz noch eine weitere große Hemmschwelle, die seinem Finanz- und Liebesglück im Wege steht, einen Tugendbund. Dessen retardierendes „Oi-

⁶² Vgl. Straus, *Die lustigen Nibelungen* (wie Anm. 38), S. 42ff. und S. 90ff.

⁶³ Vgl. Straus, *Die lustigen Nibelungen* (wie Anm. 38), S. 69ff. Die Hymne, Nr. 6c, wird auch zu Beginn der Ouvertüre zitiert, vgl. Straus, *Die lustigen Nibelungen* (wie Anm. 38), S. 3.

⁶⁴ Vgl. Richard Wagner, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. Partitur, in: Richard Wagner, Sämtliche Werke, Bd. 5, III. Mainz 1995, S. 68 und Straus, *Die lustigen Nibelungen* (wie Anm. 38), S. 153.

⁶⁵ Jacques Offenbach, *Les Fees du Rhin*. Klavierauszug. Mainz 2006.

⁶⁶ Jacques Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann*. Klavierauszug. Budapest o. J., Nr. 13 S. 160ff.

⁶⁷ Das auch als Einzelausgabe erschienene Ehe-Sport-Duett „Den ganzen Tag da ruht sie nicht“ ist als Nr. 10 enthalten in: Oscar Straus, *Die lustigen Nibelungen*. Klavierauszug mit überlegtem Text. Berlin 1904, S. 48ff.

⁶⁸ Ebenda.

⁶⁹ Oscar Straus, *Rund um die Liebe*. Operette in drei Akten von Robert Bodanzky und Friedrich Thelen. Klavierauszug. Leipzig 1915, S. 63.

⁷⁰ Aufgrund der Rhythmisierung erklingt der Name in Straus' Operette zumeist als „Hugdietrich“, vgl.: Oscar Straus, *Hugdietrichs Brautfahrt*. Komische Märchen-Operette in 3 Akten von Rideamus. Klavierauszug. Berlin 1905, S. 26.

popoi-oipopoi-oipopoi“⁷¹ nimmt Bezug auf die griechische Tragödie, konkret auf den Weheruf in Aischylos’ *Die Perser*.⁷²

Auch dieser kontrapunktische Antike-Bezug ist ein Mittel der Offenbachschen Travestie. Die Zugehörigkeit zu diesem verlogenen Moralbund wird enthüllt als Vorwand, um einerseits „aus edelstem Motiv“⁷³ beruflichen und kommerziellen Erfolg zu haben. Gleichzeitig darf das Mitglied dieser Vereinigung ungesehen und umso ungehemmter Unmoral üben. Damit schossen Straus und Rideamus recht unmissverständlich gegen die Freimaurerloge.

Zu der in dieser Operettenhandlung vorherrschenden Komik tragen erotische Zweideutigkeiten bei, etwa wenn die Prinzessin ihrer wenig geschätzten Pädagogin Huglinde – dem travestierenden König Hugdietrich – in Umkehrung des Lehrer-Schüler-Verhältnisses das Blasen lehrt. In Mikis Kamm-Lied⁷⁴ sind musikalisch höchst wirkungsvoll Passagen integriert, in denen die Sopranistin auf dem Kamm bläst.

Front gegen Geheimbünde zu beziehen, Moralisten auszulachen und den zu machen, das war zuviel für das Wiener Publikum kurz nach der Jahrhundertwende. Kaum verwunderlich also, dass Anfang des 20. Jahrhunderts der Operette *Hugdietrichs Brautfahrt* ebenfalls kein Erfolg beschieden sein konnte.

Vielleicht blieb Straus, kein anderer Weg zum Überleben, als vorderhand brav zu werden und sich den politischen und moralischen Normen der Gesellschaft anzupassen. Tatsächlich sagte er sich von seinem Textdichter Rideamus los und erntete mit seinem nächsten Bühnenwerk, dem angepasst gefälligen, dem Klischee der Wiener Operette gehorchenden *Walzertraum* jenen Erfolg, den *Die lustigen Nibelungen* und *Hugdietrichs Brautfahrt* verdient hätten, aber zu Lebzeiten dieses Komponisten nicht finden konnten.

Angesichts der Sprengkraft von Straus’ frühen Operetten, die in der Nachfolge Jacques Offenbach im Spannungsfeld von Großer Oper und Kabarett entstanden sind, erscheint diese Entscheidung bedauerlich.

Aber über seinen Erfolgen vergaß Straus nicht seine frühen Wurzeln. Die Doppelbödigkeit war seit den Tagen des „Überbrettl“ zu seinem angestammten Rüstzeug geworden. Und sobald er reüssiert hatte, ließ er in seinem mehr als 50 Bühnenwerke umfassenden Oeuvre auch wieder kabarettistischen Hintersinn durchblitzen.

Bereits das den Operetten *Der letzte Walzer* (Berliner Theater 1920) *Nixchen* (Wallnertheater Berlin 1921) folgende Bühnenwerk *Die törichte Jungfrau*⁷⁵ (Max Reinhardts Großes Schauspielhaus, Berlin 1922) verweist deutlich auf eine Rückbesinnung zu den Anfängen á la Jacques Offenbach. Straus, der die Chance der Währungsreform künstlerisch als einen Neuanfang nutzen wusste, war mit seiner Operette *Die törichte Jungfrau* – einem frechen Mixtum zwischen Hebbels *Judith* und Maeterlincks *Mona Vanna*, wieder einmal seiner Zeit voraus – musikalisch, dramaturgisch, und vor allem, was die Offenheit in erotischen Dingen angeht, – nicht nur mit einer Judith-Parodie und einem Lied von der Jungfräulichkeit.

Im historisierenden Stoff des nachfolgenden Bühnenwerks, *Die Perlen der Cleopatra*, wird Straus’ Anknüpfen an seine frühen, burlesken Operetten noch deutlicher, auch hinsichtlich des für Offenbachs und für seine eigenen Travestien typischen, politischen Bezugs.

Grun bezeichnet Straus wohl zu Recht als den „neben Offenbach politischsten aller Operettenkomponisten“.⁷⁶

⁷¹ Straus, *Hugdietrichs Brautfahrt* (wie Anm. 56), S. 119ff.

⁷² Aischylos, *Die Perser*. Deutsch in den Versmaßen der Urschrift von J. J. C. Donner. Stuttgart 1854, Bd. 2, S. 133.

⁷³ Straus, *Hugdietrichs Brautfahrt* (wie Anm. 56), S. 99.

⁷⁴ Straus, *Hugdietrichs Brautfahrt* (wie Anm. 56), S. 91f.

⁷⁵ Oscar Straus, *Die törichte Jungfrau*. Operette in 3 Akten von Florido [Heinrich Saltenburg]. Klavierauszug. Berlin 1923.

⁷⁶ Grun, *Prince of Vienna* (wie Anm. 1), S. 96 (Übers. d. Verf.), im Original: „[...] next to Offenbach Straus ist he most ‚political‘ of all operetta composers.“

Die Perlen der Cleopatra

Den Manen des „Überbrettl“ zollt das freche, mehr als einmal die Grenzen des „guten Geschmacks“ übertretende Libretto von Julius Brammer (1877–1943), und Alfred Grünwald (1886–1951) zur Operette *Die Perlen der Cleopatra* Tribut.

In dieser Operette voller Machtspiele, politischer Intrigen und Kriegsdrohungen, geht es hauptsächlich um die erotischen Phantasien und erfolgreich angewandten Verführungskünste der ägyptischen Königin.

In einer ungewöhnlichen Dramaturgie wird die Geschichte von vier Liebhabern der Cleopatra aufgerollt. Nachdem sie von Julius Caesar verlassen wurde, lässt sie nacheinander zunächst einen von ihr begehrten Soldaten zur Palastwache aufsteigen, wie weiland Offenbachs Großherzogin in *La Grand-Duchesse de Gérolstein*.⁷⁷

Anschließend feiert Cleopatra mit dem Priester des Ptah das Liebesopfer, beglückt einen Gesandten nicht nur mit dem Busen (des Meers von Eribrea) und unterwirft sich schließlich dem Triumvir des römischen Reiches, Marc Anton. Sie reiht ihre Liebhaber wie Perlen an einer Kette. Und Perlen sind es auch, die sie den begehrten Männern als Aphrodisiakum in den Wein gibt. Cleopatras Sinnlichkeit, die bei den Männern die Säfte zum Sieden bringt, macht vor nichts halt – „sie bringt (sogar) den Nil zum Steigen“⁷⁸. Und ihrem letzten Lover an diesem Operettenabend befiehlt sie hintergründig: „Ach, Anton steck den Degen ein (...) du wirst doch nicht so grausam sein, komm lass ihn in der Scheide!“⁷⁹.

Neben ihrem zumeist erotisch angehauchten Witz findet erneut der Einsatz des bewährten Mittels der Travestie, durch Reibung von historischer Handlung mit Requisiten der Gegenwart, Witz zu erzeugen, Anwendung.

Dabei verblüffen *Die Perlen der Cleopatra* ob ihrer politischen Hellsicht. Mit einer Reihe berühmter Zitate und Sprichwörter tritt Marcus Antonius erst in der zweiten Hälfte des dritten Aktes auf und gibt damit zugleich der Funktion des Operettenkomikers eine neue, politische Dimension. Die Gefahr des in Italien bereits angebrochenen und anderen Ländern bedrohlich bevorstehenden Faschismus wird in der Figur des römischen Triumvirs deutlich. Mit dem Römer Marcus Antonius, einer Rolle, die bewusst für einen Kabarettisten konzipiert ist, schufen Straus und seine Librettisten geradezu den Bühnenprototyp des Imperialisten, – und von dieser Rolle ist es kein weiter Weg mehr bis zu Charles Chaplins *Der große Diktator*.

Gleichwohl wird Marcus Antonius, über den man auch lachen darf und soll, auch das Schlussduett mit Cleopatra anvertraut.

Wie schon beim frühen Oscar Straus wagnert es, wenn großes Gefühl angesagt ist. Leitmotivtechnik, orientalische Melismen, Walzerklänge und – zur Zeichnung der libidinösen Veruchtheit Cleopatras – Jazzelemente gehen eine köstliche Mischung ein. Jede Nummer überbietet die vorangegangene durch einen noch eindringlicheren Ohrwurm.

Straus vermochte präziös zu instrumentieren, in seiner Orchestrierung erhalten Witz und Satire zusätzliche Spitzen. Bernard Grun zitiert in *Prince of Vienna* einen Kritiker: „Oscar is the Richard among operetta composers“⁸⁰, und tatsächlich ist Straus' Instrumentationskunst der eines Richard Strauss ebenbürtig. Dabei nimmt Straus mehr Rücksicht auf die Textverständlichkeit seiner Sänger und bringt das volle Orchester nur in Zwischen- und Nachspielen zur vollen Klangentfaltung.

⁷⁷ Jacques Offenbach, *Die Großherzogin von Gerolstein*. Opéra-bouffe in drei Akten (4 Bildern) von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. Klavierauszug. Berlin o. J. [1868].

⁷⁸ Oscar Straus, *Die Perlen der Cleopatra*. Operette in drei Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Klavierauszug. Berlin 1924, S. 52. Das Wort „Steigen“ ist durch ein chromatisch ansteigendes „Ah“ des Chores untermalt.

⁷⁹ Straus, *Die Perlen der Cleopatra* (wie Anm. 64), S. 109.

⁸⁰ Grun, *Prince of Vienna* (wie Anm. 1), S. 113

Richard Strauss, der gleich Oscar Straus ein begeisterter Kartenspieler war, verkehrte übrigens im Hause des Operettenkomponisten am Kaiserdamm in Berlin. Denn dieses war ein beliebter Treffpunkt für Geschäftsleute, Theatermanager, Staatsmänner und Wissenschaftler, wie Grun zu erzählen weiß. Hier ging Gustav Stresemann ebenso ein und aus, wie der Physiker Albert Einstein, der Bassist Fjodor Schaljapin, der Dirigent Arthur Nikisch, der Schauspieler Max Pallenberg, oder der von seinem Lehrer Carl Flesch eingeführte zehnjährige Jehudi Menuhin, der in Straus' Salon Beethovens Frühlingssonate zum Besten gab.⁸¹ Den Unterschied der Städte Wien und Berlin umriss Oscar Straus mit folgenden Worten:

Wien hat die angeborene Musikalität, Berlin arbeitet. Wien im Bewusstsein seines Besitzes ist jedenfalls schwerer als Berlin für den Versuch, für das Experiment, für das Ungewohnte und Neue zu gewinnen. Der Berliner wird sich nicht scheuen, einmal furchtbar daneben zu hauen, aber neben Irrtümern und Entgleisungen ergeben sich hier immer auch Ausblicke, zumindest Anregungen. Man sucht nach neuen Wegen, und so wird man begreifen, dass der schaffende Künstler von Berlin, wo er eine Fülle von Möglichkeiten winken sieht, sehr stark gefesselt wird. Dazu kommt, dass das Berliner Theaterpublikum vie besser ist, als der Ruf, den man ihm bereitet hat. Es ist genau so begeisterungsfähig wie irgend eines in der Welt und es hat dazu noch den Vorzug, ins Theater nicht mit bestimmten, festumrissenen Erwartungen zu kommen. Der Berliner bringt Empfänglichkeit auch dort auf, wo man ihn überrascht, befremdet und - was ja nicht selten geschieht - mit neuen dichterischen, szenischen oder musikalischen Formulierungen vor den Kopf stößt. Er wurzelt eben nicht in fertigen Formeln, die man Tradition nennt, und so ist er der letzte, der Widerstände bereiten würde, wenn irgendein Künstler, des Hergebrachten, des Klischees müde, auf die sichere Wirkung verzichtet und mal was anderes will. Wien hat die neue Operette geschaffen und damit eine Art von Tradition begründet, der eine eminente Geschmackssicherheit zugrunde liegt, die aber andererseits dem Neuen und Unerprobten gewisse Widerstände bereitet. Man gibt die süße Erfolgssicherheit nicht gern auf, die festgeprägte Marke lässt man sich durch allzu weitgehende oder gar kühne Variierungen nicht gefährden. So hat Wien heute sein erprobtes, von der Gunst des Publikums getragenes Operettengenre, das – mit Berliner Augen gesehen – nur vielleicht zu sehr vor jedem neuen Luftzug behütet wird.

Ungefähr so habe ich das empfunden, als ich den Entschluss zur Übersiedlung nach Berlin fällte. Zu Hause, in Wien, war mir vielleicht der Erfolg sicher, vorausgesetzt, dass ich die gewissen Bindungen an die Tradition respektierte. In Berlin, wo schärfere Lüfte wehen, und der erste Erfolg keineswegs eine Garantie für den nächsten ist, schien mir die Gefahr, dem Klischee zu verfallen, geringer zu sein. Man wird hier nicht verhätschelt, man hat immer wieder Mühe, sich durchzusetzen, niemand hat in Berlin ein Privilegium auf Erfolge und vor allem, die Gefahr, sich selbst zu wiederholen, in der Gottähnlichkeit und Sterilität des ‚Lieblings‘ zu verfallen, besteht in Berlin für keinen schaffenden oder darstellenden Künstler.“⁸²

Obgleich Straus Berlin zu seinem Lebensmittelpunkt gewählt hatte, erlebten *Die Perlen der Cleopatra* – wegen der in Deutschland gerade herrschenden Währungsreform – ihre Uraufführung in der österreichischen Metropole. Die Titelpartie verkörperte am 17. November 1923 im Theater an der Wien die gefeierte

Fritzi Massari. Neben ihr wirkten Richard Tauber als römischer Feldherr Silvius und Max Pallenberg, der Gatte der Massari, als Marcus Antonius.

Dem Komiker Max Pallenberg bringt Straus-Biograph Franz Mailer merklich Antipathie entgegen: „selbstverständlich musste auch eine Rolle für den Gatten der Massary, den berühmt-

⁸¹ Vgl. Grun, *Prince of Vienna* (wie Anm. 1), S. 106.

⁸² Oscar Straus, zitiert nach: Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 5), S. 115f.

berüchtigten Improvisator Max Pallenberg geschrieben werden, damit dieser auftreten und – aufsagen konnte, was ihm gerade einfiel.“⁸³ Und Mailer folgert: „Die Aufführung gewann entschieden an Geschlossenheit und Wirkung, als Max Pallenberg aus dem Ensemble ausstieg und Otto Treßler, der Bonvivant des Burgtheaters, als Gast die Rolle des Marc Anton spielte. Nun wurde wenigstens das Happy-End einigermaßen glaubhaft.“⁸⁴ Doch so kleinwüchsig, wie Mailer meint, war Pallenberg gar nicht. Seine Lebens- und Bühnenpartnerin überragte er, wie auf einem Foto beim gemeinsamen Auftritt in der Straus-Operette *Die Königin* zu ersehen ist,⁸⁵ um die halbe Kopfgröße.

Aber bei der Berliner Erstaufführung am 22. 3. 1924 im Theater am Nollendorfplatz, gab dann – neben Fritzi Massary und Richard Tauber in den Hauptpartien – Hans Albers den als Marcus Antonius.

Obgleich die dreiaktige Handlung und die über 20 Musiknummern in erster Linie auf die Massary zugeschnitten waren, besitzt diese Operette eine bis heute ungebrochene Wirksamkeit. Ein Jahr nach der Berliner Aufführungsserie erlebte am 2. Juni 1925 die Operette am Daly's Theater in London mit Evelyn Lane in der Titelpartie die englische Erstaufführung. Und unabhängig von szenischen Aufführungen waren die Melodien aus dieser Operette populär. Grun konstatiert: „Das freche Lied der Ägyptischen Königin verbreitete sich schnell über ganz Europa“.⁸⁶

Die Fassungen der *Cleopatra*

Die allgemeine Crux, dass es von Operetten bis gegen Ende des 20. Jahrhunderts keine gedruckten Partituren gab, trifft auch die Werke von Oscar Straus. Hier ist die Analyse der Aufführungspraxis zusätzlich erschwert durch die Tatsache, dass Straus seine Werke von Aufführungsort zu Aufführungsort verändert und um neue Kompositionen erweitert hat, so dass die Operetten in sehr unterschiedlichen, häufig jedoch ungedruckten Fassungen vorlagen.

Ein von Otto Lindemann gefertigter „Klavierauszug zu zwei Händen mit unterlegtem Text“⁸⁷ umfasst 21 Nummern. Der 1923 im Drei Masken-Verlag in Berlin, München und Wien erschienene Klavierauszug unterscheidet sich nicht wenig von dem 1924 im selben Verlag erschienenen „Klavierauszug mit vollständigem Text und Singstimmen“, der von Otto Lindemann „zum Dirigieren eingerichtet“⁸⁸ wurde. Auch dieser Klavierauszug zählt zwar 21 Nummern, aber in anderer Abfolge, mit zum Teil anderen Kompositionen und zum Teil auch mit anderen musikalischen Themen für die Melodramen. In ihm fehlt das Tanz-Duett Carman-Pampylos „Mit achtzehn fängt die Liebe an“.⁸⁹ Ergänzt ist hingegen das Duett zwischen Cleopatra und Pampylos Nr. 4, sowie die Arie 13a, mit dem Widmungszusatz „Für meinen Freund Kammersänger Richard Tauber komponiert“.⁹⁰

Daraus lässt sich ableiten, dass es sich beim „Klavierauszug zu zwei Händen mit unterlegtem Text“ um die Urfassung handelt. Straus-Biograph Franz Mailer weiß zu berichten, dass „die Diva Änderungen am Textbuch“ für die Berliner Aufführung verlangt hatte.⁹¹ Er irrt allerdings mit der Behauptung, es habe für Berlin keine musikalischen Veränderungen gegeben,

⁸³ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 5), 117f.

⁸⁴ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 5), S. 120.

⁸⁵ Vgl. Grun, *Prince of Vienna* (wie Anm. 1), neben S. 128.

⁸⁶ Grun, *Prince of Vienna* (wie Anm. 1), S. 118. Übers. d. Verf. Original: „The Egyptian queen's cheeky theme song soon became popular all over Europe.“

⁸⁷ Oscar Straus, *Die Perlen der Cleopatra*. Klavierauszug mit unterlegtem Text von Otto Lindemann. Berlin 1923.

⁸⁸ Oscar Straus, *Die Perlen der Cleopatra*. Klavierauszug mit vollständigem Text und Singstimmen. Berlin 1924, S. 1.

⁸⁹ Straus, *Perlen der Cleopatra* (wie Anm. 73), S. 45f.

⁹⁰ Straus, *Perlen der Cleopatra* (wie Anm. 74), S. 82.

⁹¹ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 5), S. 120.

denn die Veränderungen sind durch Vergleich der beiden Klavierauszüge durchaus offensichtlich und gravierend. Der „Klavierauszug mit vollständigem Text und Singstimmen“ aus dem Jahre 1924 berücksichtigt Ergänzungen, die zum Teil während der Proben zur Uraufführung oder anschließend, für die Berliner Aufführung, entstanden sind, wie das Horoskop-Duett Nr. 4, „Die Liebe ist doch nur ein süßer Schwindel“⁹², die nachkomponierte Tauber-Arie und geänderte Melodrammusiken. In diesem Klavierauszug finden sich auch Hinweise auf die eine oder andere „in Berlin (...) weggelassen(e)“⁹³ Wiederholung oder Abgangsmusik. Zu diesem Dirigier-Klavierauszug erschien im Drei Masken-Verlag ein gedrucktes Orchestermaterial.

Die Wiener Uraufführung am 17. November 1923 hatte Miksa Preger inszeniert. Nach der Berliner Erstaufführung am 22. März 1924 im Theater am Nollendorfplatz, in der Regie von Oberregisseur Dr. Reinhard Bruck, gab der Verlag ein auf dessen Inszenierung beruhendes Regiebuch mit den kompletten Dialogen heraus.

In diesem Regiebuch scheinen auch die Extempores berücksichtigt zu sein, die der „Improvisator“ Pallenberg und seine Nachfolger Treßler und Albers ergänzt hatten. Darunter fällt der zumindest syntaktisch nicht lupenreine und mit falschem Zeilensprung abgedruckte Einschub: „Mit Vollmacht haben wir ernannt, zu Dictatores für / das röm'sche Land, / Und uns'rer Hauptstadt oberste Vermittler: / Marcus, Antonius, Mussolini, Hitler!“⁹⁴

Das Librettistengespann Brammer-Grünwald hat mit der volksverhetzenden Figur des Marc Anton unzweifelhaft eine Antizipation der Diktatoren im zweiten Sechstel des zwanzigsten Jahrhunderts geschaffen. Zweifelhaft ist jedoch, ob die Namen Mussolini und Hitler bereits in der Urfassung genannt wurden. Benito Mussolini war seit 1922 Ministerpräsident in Italien und Adolf Hitler saß zu diesem Zeitpunkt, acht Tage nach seinem am 9. November 1923 gescheiterten Putsch, in Landsberg in Festungshaft ein. Im Libretto der Wiener Uraufführung tauchen diese beiden Namen noch nicht auf.

In den Fünfzigerjahren fühlten sich Verlag und Straus-Sohn Erwin bemüht, eine harmlose Neufassung herauszugeben, um so die politischen und insbesondere die erotisch anstößigen Passagen zu eliminieren. Dabei fiel etwa das Auftrittslied des Beladonis dem Strich zum Opfer. In ihm wird unmissverständlich klar, wovon die Kurtisanen Lais und Thais so von diesem Syrier schwärmen, – nämlich ob der Qualitäten seiner kleinen Liebesflöte.

Und Cleopatras Aufforderung, den Degen in der Scheide zu lassen, wurde nunmehr⁹⁵ begründet mit „wir wollen doch nicht rüsten. / Du hast zwar eine Heldenbrust, / doch tu dich nicht so brüsten.“⁹⁶ Die von Paul Baudisch und Armin L. Robinson um zusätzliche Personen und von Erwin Straus neu instrumentierte und um zusätzliche Jazzklänge erweiterte Fassung, suchte nunmehr die Reibung des historischen Geschehens mit Demokratie und Opposition. Sie erlebte ihre Uraufführung am Silvesterabend 1957 in Zürich.

Bei der Wiederaufführung der Originalfassung durch das pianopianissimo-musiktheater am 25. April 1998 in Pegnitz (und bei mehreren Gastspielen im Operettenspielplan des Theater Oberhausen 1998/99), war die männermordende Titelfigur mit dem rumänischen Counter Mircea Mihalache besetzt.

Die 1961 gegründeten, zunächst nur konzertanten und seit 1974 auch szenischen Operettenfestspiele Bad Ischl haben *Die Perlen der Cleopatra* am 22. August 2003 in der originalen Orchestrierung halbszenisch herausgebracht. Ohne Kostüme waren die Solisten – je nach Be-

⁹² Straus, *Perlen der Cleopatra* (wie Anm. 74), S. 24.

⁹³ Straus, *Perlen der Cleopatra* (wie Anm. 74), Beispielsweise S. 19 f. (Sprung in Berlin) und S. 52 („In Berlin wurde nur eine Strophe gemacht – und zwar gleich den [!] 1. Vers.“).

⁹⁴ Oscar Straus, *Die Perlen der Cleopatra*. Regiebuch. Berlin 1924, S. 66.

⁹⁵ Also nicht schon in der Berliner Aufführung von 1924, wie Thomas Siedhoff im Programmheft der Operettenfestspiele Bad Ischl 2003 irrtümlich behauptet.

⁹⁶ Oscar Straus und Erwin Straus, *Die Perlen der Cleopatra*. Operette in zwei Teilen von Julius Brammer u. Alfred Grünwald. Neubearbeitung von Paul Baudisch und Armin L. Robinson., Musik von Oscar Straus und Erwin Straus. Zürich o. J. (1957), S. 274.

herrschaftsgrad ihrer Partien – mehr oder weniger an die auf der Bühne verteilten Notenständer gefesselt. Erst die Schlusszene erreichte wirklich szenische Dimension, mit dem im heimischen Trachtenlook, mit Lederhose und mit Gamsbart am Hut auftretenden Komiker Robert Meyer als Marcus Antonius. Diese Produktion erschien auch auf CD.⁹⁷

⁹⁷ cpo 777 022-2 (2 CDs).

Oscar Straus, das „Überbrettl“ und Arnold Schönberg

Margareta Saary (Wien)

„Ich spreche mit keinen Operetten-Komponisten!“¹

... erklärte Arnold Schönberg am Tag seines bislang größten Erfolges, am 23.2.1913, in der Pause der von Franz Schreker im Großen Musikvereinssaal in Wien geleiteten Uraufführung seiner „Gurrelieder“. Es hatte sich eine Gruppe namhafter Bekannter und Freunde um Schönberg versammelt, so auch Adolf Loos, der den renommierten Komponisten Oscar Straus als Gratulanten vorstellen wollte. Ein derartiger Affront verblüffte, und Egon Wellesz, Zeitzeuge und Chronist, zitierte den Vorfall als Beweis dafür, dass Schönberg Demütigungen, auch längst vergangene aus der Jugendzeit, nicht verwinden konnte.

Demütigungen um Schönberg sind rasch mit Skandalkonzerten assoziiert, mit üblen Kritiken und Beschimpfungen – alles bezogen auf seine großen Innovationen, die sich immer mit seinem Namen verbinden werden. Niemand käme auf die Idee, eine ganz andere Art von Demütigung hinter der Anspielung zu vermuten, und es ist fraglich, ob Egon Wellesz den wahren Grund für Schönbergs Ärger über Oscar Straus kannte. Kraft seiner Autorität hatte es Schönberg zeit seines Lebens verstanden, über diese vermeintliche Schmach kaum mehr als Andeutungen zu verlieren. Niemand ahnte zudem, dass es zwischen Straus und Schönberg überhaupt Berührungspunkte hätte geben können, denn 1913 sah der offizielle Lebensentwurf des großen Innovators bereits eine zwingende Entwicklung von der romantischen Tonalität zur expressionistischen Atonalität vor; der Schritt zur Dodekaphonie galt Schönberg als logische Konsequenz. Hier war für die Operette überhaupt kein Platz denkbar – mehr noch, er schien fortan großen Wert darauf gelegt zu haben, dass seine Schüler diesem Metier fernblieben, und wenn jemand in der Unterhaltungskultur zu reüssieren gedachte, dann nur unter Pseudonym, wie etwa sein Schüler Josef Zmigrod, bekannt als „Allan Gray“.²

„Überbrettl“ – Boom am Fin de Siècle

Wir müssen, um die Ursache für Schönbergs Ausbruch orten zu können, zurück in seine Jugend in Wien um 1900, als der Überdruß des üppigen 19. Jahrhunderts den Bedarf an Bodenständigem zwangsläufig provozierte. Zwar nicht in Wien erdacht, aber dort rasch aufgegriffen, wurde Ernst von Wolzogens Idee, den „Brettern, die die Welt bedeuten“³, das Brettl aus der Wirtshaustradition, rundum erneuert und durch aktuelle Dichtung aufgewertet, entgegen zu setzen, eben das „Überbrettl“. Da war an Ausführende gedacht, „die auf Opern- und Schauspielbühnen sich wegen ihrer beschränkten Verwendbarkeit nicht zur Geltung bringen können“.⁴ Neueste Literatur im Umkreis der Sezession sollten ein abwechslungsreiches Repertoire aus Gedichtvorträgen, Couplets, Pantomimen sowie kleinen Bühnenstücken bieten, nachempfunden dem Pariser Vorbild des Kabarets „Chat noir“. Das Wirtshausambiente hingegen lehnte Wolzogen mit Verve ab: „...kein Bier- und Weinausschank und Tabaksqualm,

¹ Endler, Franz (Hg.), *Egon Wellesz – Leben und Werk*. Wien 1981, S. 63f.

² Christian Meyer (Hg.), *Arnold Schönberg in Berlin*. Bericht zum Symposium vom 28.-30. September 2000. Wien 2001, S. 13.

³ Vgl. Friedrich Schiller, *Ode an die Freude* (1803).

⁴ Ernst von Wolzogen, *Ansichten und Aussichten. Ein Erntebuch. Gesammelte Studien über Musik, Literatur und Theater*. Berlin 1908, S. 229.

sondern regelrechtes Theater. Eine Rampe und ein gehöriger Orchesterraum zwischen mir und dem Publikum; eine Kleinbühne für anmutige Kleinkunst aller Art; keine Zimmerlichkeit im Erotischen...“⁵ Sein Prinzip stützte sich auf die Salonpraxis, wo aus dem Kreis der Anwesenden die eine oder andere Person vortritt und einen Beitrag präsentiert. Salongäste und Ausführende sind immer anwesend. Daher ergab sich für die Folge von Darbietungen keine Struktur durch den Abgang, das Fallen des Vorhangs oder den Wechsel der Kulissen. Auf einer regulären Bühne musste nun der Conférencier, der Baron Wolzogen persönlich, durch gekonnte Überleitungen sinnstiftend wirken.

Wolzogen sah seine Rolle, glaubt man seinen diversen Erinnerungen an die Brettl-Zeit, als Initiator einer neuen Kunstform, angedacht für die Dauer eines Jahres, ohne daraus eine ständige Einrichtung an fixem Ort zu schaffen. Das Programm sollte zuerst an einem gemieteten Theater vorgeführt und dann bei Gastspielen in anderen Städten gezeigt werden. Danach wäre das Projekt von seiner Seite aus abgeschlossen gewesen. Am 9.6.1900⁶ deponierte er bei der Berliner Polizei seine Absicht, eine „Artistische Variété – Showbühne“ im Oktober mit Unterstützung von Berliner Aristokraten und Financiers eröffnen zu wollen. Da sich die Erteilung der Lizenz hinzog, sprang im August sein Hauptinvestor ab; Wolzogen musste sein Konzept modifizieren und konnte erst im Spätherbst für sein Projekt in Zeitungsartikeln und Interviews werben. Noch am 21.9.1900⁷ wurde aus Berlin berichtet, dass Wolzogen sein Unternehmen nun in Darmstadt zu verwirklichen gedenkt, bis endlich das Berliner Sezessionstheater Heimstätte seines Kabarets wurde.

Im Dezember 1900 gelangte die Lyrik der jungen Dichter durch die Edition der „Deutschen Chansons“ (Brettli-Lieder) von Otto Julius Bierbaum, bei Schuster und Löffler in Berlin 1901 ediert und sofort rezensiert⁸, in Umlauf. Es waren Erfolg verheißende Kabaretttexte, bestimmt für Bühne oder privaten Gebrauch, für Vertonung oder Vortrag. Und als sich Presseberichte über den fulminanten Erfolg beim Start des „Überbrettls“ häuften, gab es kein Halten mehr: Reihum gefielen sich Komponisten in der Vertonung dieser Gedichte, Kabarets wurden gegründet, und wo es noch keine gab, veranstalteten reguläre Bühnen Kabarett-Abende, meist ohne das Original zu kennen. Als Anfang März 1901 der Zirkus *Barnum & Bailey* mit der „Größten Schaustellung der Erde“ in Wien gastierte, holte sich das Volkstheater-Ensemble daraus Anregungen für den „Fröhlichen Abend“ zum Faschingsausklang und wusste dieses Ereignis mit Wolzogens Theaterform gekonnt zu verbinden. So erhielt einer der Programmpunkte der Veranstaltung am 9.3.1901 im Sophiensaal den Titel „Schwarzes Unterbrettli“; schwarz geschminkte Schauspielerinnen und Schauspieler präsentierten eine Persiflage auf einzelne populäre Zirkusnummern: Der besonders große Schauspieler Greißnegger und „die kleine Hanke vom Burgtheater“ produzierten sich als Barnum-Specialitäten: der größte Nigger und die kleinste weiße Dame. Dabei singen sie wohlgemeinte Couplets.⁹ Heute nicht mehr politisch korrekt in der Benennung, fand diese Szenerie so große Zustimmung, dass auch das Ensemble der Wiener Hofoper einen Kabarett-Versuch unternahm: Am 19.3.1901 lud man zu einem „Herrenabend“, einer Benefizveranstaltung, in den Sophiensaal, im „Geist des Ueberbrettls“¹⁰, der „nie zu verneinen“ schien, „wenn es gilt, künstlerische Begabung in den Dienst der heiteren Muse zu stellen. Das Publicum kam in Schaaren [...] Was die Herren der Hofoper, sowohl die Sänger als auch die Mitglieder des Orchesters, des Balletts und des Chors heute Abend an drolligen musikalischen Einfällen, an burlesken Szenen und komischen Situationen leisteten, ging weit über den Rahmen der Veranstaltungen hinaus, die sonst von

⁵ Ernst von Wolzogen, „Ich bin der größte Idiot des Jahrhunderts“, in: Frauke Deißner-Jenssen (Hg.), *Die zehnte Muse. Kabarettisten erzählen*. Berlin 1986, S. 21.

⁶ Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*. Cambridge 1993, S. 37.

⁷ *Neue Freie Presse*, 21.9.1900, S. 7.

⁸ Vgl. *Neue Freie Presse*, 23.12.1900, S. 7.

⁹ „Der Volkstheater-Abend“. In: *Neue Freie Presse*, 10.3.1901, S. 7, „St - g.“

¹⁰ *Neue Freie Presse*, 20.3.1901, S. 7.

Bühnenleuten außerhalb des Theaters geboten werden.“ Im Publikum waren Mitglieder der Familien Kielmanneg, Königswarter, Pallavicini, Breda, Metternich, Harnoncourt, Coudenhove, Thun, Salm, Schönburg u. v. a. anwesend, die mit ihren Spenden den Pensionsfonds der Hofoper deutlich aufbesserten.

Und am 1.4.1901 präsentierte ein Veranstalter, wohl Felix Salten, unter dem Begriff „Sezessionsgesänge“ im Theater an der Wien ein derartiges Programm, wobei „Der lustige Ehemann“ und „Nachtschwärmer“ nicht nur mit Humor sondern auch mit harscher Drohung quittiert wurden: „Falls [die] Compositionen ‚Lustiger Ehemann‘, ‚Rosen‘ und ‚Nachtschwärmer‘ von Straus, respective Holländer [gegeben werden], legen wir hiedurch entschieden Verwahrung gegen unberechtigte Aufführung in Ihrem Theater ein, behalten uns diesfalls Entschädigungsansprüche vor.“¹¹ Wolzogens telegrafische Unterstellung an das Theater an der Wien legte Direktor Langkammer dem Veranstalter des Kabarett-Abends vor, der umgehend ein gutes Argument zur Entkräftung vorbringen konnte: „In Beantwortung des mir vorgewiesenen Telegramms Wolzogen’s erkläre ich hiemit, dass alle zum Vortrage gelangenden Gesänge von Herrn Capellmeister Laszky componirt sind.“ Folglich ging Wolzogens Drohung ins Leere, denn die gedruckten Gedichte konnte jeder vertonen, auch Schönberg, der all diese Entwicklungen aufmerksam verfolgte.

Ernst von Wolzogen und die Musik

Wolzogen wusste um die Wirkmächtigkeit von Musik mehr als manch anderer, denn schon in seiner Jugend empfand er eine tiefe Leidenschaft für Musik:

Ich konnte mir kein höheres Glück erträumen, als Kapellmeister zu werden. Mein Vater verweigerte mir nachdrücklich die Erlaubnis, von der Schule abzugehen, wollte mir aber gestatten, meinem Drange zu folgen, wenn ich mein Abiturientenexamen gemacht und mir das Zutrauen Alois Schmitts zu meiner Begabung erworben haben würde. (...) Er nahm meine Arbeiten gründlich mit mir durch, sprach mir auch Begabung nicht ab, warnte mich aber mit väterlichem Ernst eindringlich davor, die Musik zu wählen, und zwar hauptsächlich, weil er es für ausgeschlossen hielt, dass ich die technischen Fertigkeiten, die für das Handwerk des Kapellmeisters unerlässlich sind, noch erlernen würde.¹²

Dennoch studierte er nach dem Abitur Musik und scheiterte kläglich: „Mein Versuch, noch Klavierspielen zu lernen, fiel ganz entmutigend aus (...).“¹³ Diese Erfahrung erklärt sein Wissen um Begabungen der 2. Reihe – ausreichend für Alltägliches, aber nicht hervorragend genug, Überzeitliches zu schaffen. Und so fand er nichts dabei, als Komponist der 2. Reihe mit der einen oder anderen Gedichtvertonung vor sein Publikum zu treten, keinesfalls als Prinzip, sondern ergänzend zu guten Vertonungen professioneller Komponisten, die er ursprünglich nicht fand: Zweitklassige Komponisten sind außerstande, attraktive Musik zu erfinden und auch noch zu spielen. Zudem stellte Wolzogen hohe Anforderungen an diesen Beruf: „Die zu jener Zeit hervorragendsten deutschen Komponisten erwiesen sich sämtlich als viel zu schwerfällig für die Aufgabe, eine künstlerisch vornehme und dabei doch einschmeichelnde, melodisch leicht fassliche Musik zu schreiben. Sie waren alle mit dem schweren Wagnerischen Gepäck beladen und keuchten unter der Last ihrer Polyphonie und Enharmonik. Von denen war nichts zu hoffen.“¹⁴ Dass er selbst bei seinem eigenen „Lied von den lieben, süßen

¹¹ *Neue Freie Presse*, 3.4.1901, S. 6f.

¹² Ernst von Wolzogen, *Wie ich mich ums Leben brachte*. Erinnerungen und Erfahrungen von Ernst von Wolzogen. Braunschweig 1922, S. 32.

¹³ Wolzogen, *Wie ich mich ums Leben brachte* (wie Anm. 12), S. 40f.

¹⁴ Ernst von Wolzogen, „Ich bin der größte Idiot des Jahrhunderts“, in: Frauke Deißner-Jenssen (Hg.), *Die zehnte*

Mädeln“ Anleihen bei Wagners *Meistersingern* nahm: „Drum höret, was der Weise spricht / zu euren dicken Schädeln: / Verachtet nur die Mädeln nicht, / die lieben, süßen Mädeln.“¹⁵ In der Schlusszene der Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ findet sich das bekannte Original: „Verachtet mir die Meister nicht und ehrt mir ihre Kunst!“¹⁶ Wen sollte es wundern, wenn der Komponist James Rothstein Wolzogens Wagner-Anleihen in eine adäquate Ton-sprache übersetzte? Dem Kritiker missfiel die Ausstattung mit „einer allzu schweren Melodie im ‚Meistersinger‘ – Styl“¹⁷, worin er sich mit Wolzogens Ablehnung traf.

Wolzogens Wunsch nach einem engen Kontakt zum Publikum konnte nur dann funktionieren, „wenn unsere jungen Dichter und Komponisten, das Vorurteil der falschen Vornehmheit aufgebend, selbst auf das treuliche Brettl steigen und von dort herab im liebenswürdigen Plauderton des kleinen Raumes zu ihrer Gemeinde reden.“¹⁸ Dass die wenigen Persönlichkeiten mit rhetorischer Begabung und guter Gesangsstimme ihre Talente in den Dienst eines Brettls, und sei es ein „Überbrettl“, stellen würden, erwies sich als illusorisch. Wolzogen kam zum Ergebnis: „Ich war völlig ratlos, an wen ich mich in meiner Musiknot wenden sollte.“¹⁹ Um wirklich namhafte Künstler zu gewinnen, sprach er mit Engelbert Humperdinck und Richard Strauss, den er in München kennengelernt hatte und für den er während der Konzeption des „Bunten Theaters“ das Libretto für „Feuersnot“ schrieb. Dem Vernehmen nach sagten beide ab. So musste er die Suche nach einem passenden Komponisten mit pianistischen Fertigkeiten fortsetzen.

Oscar Straus – der Star beim „Überbrettl“

Oscar Straus bemühte sich im Jahr 1900 um einen Job in Berlin, wo er, eigenen Angaben zufolge²⁰, ein Bohème – Café mit dem Namen „Westminster“ frequentierte. Von einem Café ähnlichen Namens, nämlich „Café des Westens“, wird berichtet, dass dort Ernst von Wolzogen mit seinen Freunden an der Realisierung der Kabarett-Idee tüftelte. Mag sein, dass sich Oscar Straus auf das gleiche Lokal bezog. Jedenfalls lernte er einen Mitarbeiter vom „Berliner Lokalanzeiger“, Oskar Geller, kennen, der eines Tages beschlossen hatte, bei Wolzogen als Pantomime unter dem Namen „Spontelli“ zu arbeiten, diesem aber sein Können erst beweisen musste. Zu diesem Zweck benötigte er Musik. Oscar Straus beschreibt seine Versuche, den lästigen Journalisten abzuweisen, was aber misslang, denn Spontelli griff zu einem Trick: Er erklärte Wolzogen, Oscar Straus habe für ihn eine Pantomime komponiert. So erhielt Straus eines Tages eine Einladung von Wolzogen, mit der Bitte, das neue Werk für Spontelli vorzuspielen; allerdings hatte sich Straus bis dato damit nicht befasst. „Da ich mir aber die Bekanntschaft mit Wolzogen, diesem feinsinnigen Dichter, den man nie genügend geschätzt hat, nicht entgehen lassen wollte, ging ich, jung und frech wie ich damals war, kurzerhand in die freiherrliche Wohnung. Der Herr Baron empfing mich mit ausgesuchter Liebenswürdigkeit und forderte mich auf, meine Musik vorzuspielen. Da ich nun unmöglich damit debütieren konnte, ihm zu eröffnen, dass ich überhaupt keine Musik geschrieben hätte, setzte ich mich kurz entschlossen ans Klavier und spielte ihm, was ich so an musikalischen Skizzen in der letzten Zeit angesammelt hatte, untermischt mit freien Phantasien vor. Das Unbegreifliche – hier ward’ s Ereignis. Wolzogen war entzückt von der Musik und brachte mich nur noch dadurch in Verlegenheit, dass er einiges über den Inhalt der Pantomime wissen wollte. Ich half mir schlecht und recht, indem ich ihm in unzusammenhängender Weise eine Idee, die

Muse. Kabarettisten erzählen. Berlin 1986, S. 22.

¹⁵ Maximilian Bern (Hg.), *Die zehnte Muse. Dichtungen fürs Brettl und vom Brettl.* Berlin 1902, S. 79.

¹⁶ Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*. 3. Aufzug, 5. Szene, 3. Teil, Hans Sachs.

¹⁷ Paul Goldmann, „Das Ueberbrettl“, in: *Neue Freie Presse*, 24.1.1901, S. 2.

¹⁸ Wolzogen, *Ansichten und Aussichten* (wie Anm. 4), S. 228.

¹⁹ Wolzogen, „Ich bin der größte Idiot“ (wie Anm. 14), S. 22.

²⁰ Oscar Straus, zit. in: Franz Mailer, *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biografie.* Wien 1985, S. 24ff.

übrigens nicht von mir, sondern von Rudolf Schanzer stammte, auseinandersetzte.“²¹ Mag sein, dass die Handlung schon im Gespräch mit Spontelli angedacht war, denn was sonst hätte er mimen sollen? Wolzogen fand Gefallen an der Musik und schloss mit Straus einen Kontrakt über die Pantomime „Pierrots Tücke, Traum und Tod“ als Eröffnungsnummer für das Premierenprogramm.

Straus war damals kein Unbekannter mehr. Mit 25 Jahren konnte er auf eine geglückte Uraufführung seiner Oper *Der Weise von Cordoba* vom 1.12.1894 in Pressburg zurückblicken, im nächsten Jahr, am 14.8.1895, brillierte er als neuer Kapellmeister am Brünner Stadttheater mit seinem Werk *Die Schweden vor Brünn*. Diesmal hatte er eine Festveranstaltung anlässlich des 250. Jahrestages der Befreiung Brünns von der Schweden-Belagerung zu gestalten.

Der junge Componist, ein vielversprechendes Talent, stattete das lebensvolle Stück mit einem reichen Kranze von melodiosen Chören und Sololiedern sowie einem prächtigen Ballettreigen aus. Besonders stimmungsvoll ist die Ouvertüre, welche, reich an Motiven, sich schwungvoll aufbaut und, mit den letzten Accorden in der Volkshymne endend, stürmischen Beifall fand..²²

Das Lob der Kritik hatte die Direktion des Brünner Theaters bewogen, diesen einmaligen Festakt einem so jungen Künstler anzuvertrauen. Dass sein Werk *Durch Nacht zum Licht*, am 5.2.1896 wiederum in Brünn uraufgeführt, auch erfolgreich sein würde, stand bereits zu erwarten. Und am 31.8.1900, meldete die Neue Freie Presse die Uraufführung der Oper *Der schwarze Mann* auf ein Libretto von Rudolph Schanzer in Colberg an der Ostsee: „Hier wurde jungst eine komische Oper in einem Act ‚Der schwarze Mann‘, Text von Rudolph Schanzer, Musik von Oskar Straus, mit großem Erfolge zum erstenmale aufgeführt. Componist und Textdichter, zwei junge Wiener, wurden wiederholt gerufen.“²³ Mit Rudolf Schanzer, den Erfinder der Pierrot-Handlung, stand Straus damals also in einer Arbeitsbeziehung.

Von einer Anstellung als Kapellmeister dürfte bei Wolzogen vorerst nicht die Rede gewesen sein, denn nach einer Schilderung von Hans Heinz Ewers, dem Mitbegründer und Manager des Unternehmens, gab es bereits einen passenden Musiker:

Trotz eifrigen Suchens vermochte er für seine Pläne nur einen einzigen Menschen zu finden, der für ein intimes Cabaret (...) brauchbar gewesen wäre, und dieser, der famose Musiker Woldemar Sacks, trennte sich schon vor der Uraufführung von ihm, als er sah, wie wenig er für ein Unternehmen geeignet war, das schließlich des intimen Charmes des Cabarets völlig entbehren musste.²⁴

Mit Sacks' Kündigung stand Wolzogen vor einem Desaster und war wohl auf Oscar Straus angewiesen, der seinerseits zu berichten wusste, dass Wolzogen den Vertrag mit einem anderen Kapellmeister seinetwegen gelöst hatte:

Nach wenigen Tagen teilte mir Wolzogen mit, daß es ihm gelungen sei, sein Vertragsverhältnis mit dem von ihm engagierten Kapellmeister zu lösen, und er machte mir – unter nach damaligen Begriffen glänzenden Bedingungen – einen Engagement-antrag, den ich selbstverständlich ohne Zögern akzeptierte.²⁵

²¹ Straus, in: Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 20), S. 25.

²² *Neue Freie Presse*, 14.8.1895, S. 6.

²³ *Neue Freie Presse*, 31.8.1900, S. 8.

²⁴ Hans Heinz Ewers, *Das Cabaret*. Berlin 1904, S. 24f.

²⁵ Straus, in: Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 20), S. 25.

Eher resultierten die guten Vertragsbedingungen aus der Not und nicht in Anerkennung der hohen künstlerischen Qualifikation des Oscar Straus.

Nachdem Straus die Kapellmeisterstelle erhalten hatte, arbeitete er mit Wolzogen am ersten Programm, zugeschnitten auf die Sängerinnen Božena Bradsky und Olga d'Estrée, den Sänger Robert Koppel und Karl Rössler, recte Franz Reißner. Bald zeigte sich ein Mangel an Nummern, und Straus sollte noch ein Tanzduett über das Gedicht *Der lustige Ehemann* von Otto Julius Bierbaum erfinden: „Ich gestehe ehrlich, daß ich von dem Gedicht nicht sehr begeistert war, und stellte daran namentlich aus, daß durch den Mangel eines greifbaren Refrains keine Gelegenheit zu einer dankbaren und ohrengefälligen Form gegeben sei.“²⁶ Was Straus, der den fehlenden Refrain durch „Tralala“ ersetzte, alsbald erfahren sollte, war Wolzogens Auftrag an Viktor Holländer, denselben Text zu vertonen. Wolzogens Entscheidung für Straus' Komposition resultiert aus seiner Erkenntnis, hier einen Mitarbeiter mit bemerkenswerter Einfallsgabe und einem Sensorium für Publikumswirksamkeit vor sich zu haben. Straus führt aus, Wolzogen vergeblich zu Holländers Vertonung geraten zu haben – eine Form von Bescheidenheit, die sich durch die gesamte Schilderung zieht und all die weiteren Vorkommnissen in deutlich anderem Licht erscheinen lässt.

Als am 18.1.1901 das „Bunte Theater“ in der Berliner Alexanderstraße 40 eröffnet wurde, überschlugen sich die Fachredakteure mit ihren Berichten: „An der Kasse hing (oh lieblichstes aller Secessions-Wunder!) ein Täfelchen mit der Inschrift ‚Ausverkauft‘. In Schaaren waren die Leute gekommen, ein glänzendes Publicum, die ganze künstlerische Gemeinde von Berlin.“²⁷ Dass die Berliner Künstlerschaft im neuen Genre Professionalität erwartete, kann ebenso angenommen werden wie Wolzogens Absicht, die Nummern auf die Begabung der Künstlerinnen und Künstler abzustimmen und darin Perfektion anzubieten – keinesfalls fehlerhaften Dilettantismus zu gestatten. Naturgemäß wurde das „Überbrett!“ als Amüsiertheater mit Conférencier nach Pariser Vorbild wahrgenommen, wie Paul Goldmann reflektiert: „Das ‚Chat noir‘ war ferner aus der Bohème hervorgegangen, und es verfügte über deren Geist, aber auch deren Ver lumptheit haftete ihm an. Im ‚Ueberbrett!‘ ist nichts von Bohème zu spüren. Es ist ein zwar heiteres, jedoch solides Kunstinstitut.“²⁸ Man lobte die Ankündigungen jeder „Programmnummer mit launigen Reden“ und die Einführung jedes Mitwirkenden. „Zugleich ist er selbst eines der vortragenden Mitglieder seiner Truppe. Seine Lieder werden gesungen, er hat Lieder von Anderen componirt, die auch gesungen werden, schließlich trägt er selbst Gedichte vor.“²⁹ Beschrieben werden Salon-Ausstattung und Biedermeierkostüm, das links befindliche Klavier³⁰ und die für den jeweiligen Vortrag freigehaltene Fläche im Vordergrund.

Dem konventionellen Theater näherte sich das „Überbrett!“ durch zwei Szenen: Man gab Schnitzlers *Episode* und Morgensterns *Il Pranzo*, eine Parodie auf d'Annunzio. Inhaltlich zwar akzeptiert, gaben diese Programmpunkte dennoch Anlass zu Kritik: „Die Zuschauer sind in Variété-Stimmung und haben keine große Neigung, sich mitten drin plötzlich auf Theaterstimmung umzuschalten.“³¹ In der Manier des konventionellen Theaters den Geschmack des Volkes heben zu wollen, empfand man deshalb unpassend, weil das „Publicum in den Theatern nicht mehr“ das findet, „was es sucht und was es beanspruchen darf. [...] Die Blüte der Variétés, der Ueberbrett! und der Unterbrett!, ist nicht, wie man so oft geschrieben hat, eine Fatalität für die Theater, sie ist eine Anklage gegen die Theater, sie beweist, daß die Theater

²⁶ Straus, in: Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 20), S. 26.

²⁷ Paul Goldmann, „Das Ueberbrett!“, in: *Neue Freie Presse*, 24.1.1901, S. 1.

²⁸ Goldmann, „Ueberbrett!“ (wie Anm. 27), S. 2.

²⁹ Goldmann, „Ueberbrett!“ (wie Anm. 27), S. 2.

³⁰ Goldmann, „Ueberbrett!“ (wie Anm. 27), S. 3.

³¹ Goldmann, „Ueberbrett!“ (wie Anm. 27), S. 2.

nicht mehr ihre Schuldigkeit thun.“³² Wolzogen hatte mit seiner neuen Form des Theaters die am Fin de Siècle in Verlust geratene Amüsierkultur reanimiert.

Besonderes Lob erhielt sofort die Musik: Victor Holländer und James Rothstein³³, der – wie Oscar Straus – bei Max Bruch studiert hatte und die einschlägigen Stilmittel seiner Zeit beherrschte, lieferten amüsante Vertonungen. Begeisterung aber löste Straus' Vertonung des Tanzduetts „Der lustige Ehemann“ aus; es ging als Glanznummer in die Geschichte des „Überbrettls“ ein:

Der Dichter mit seinem zierlichen und etwas altfränkischen Ringel-Reigen-Sang, der Componist mit seiner einfachen und lieblichen Tanzmelodie haben in glücklicher Weise den Volkston getroffen. Das Lied lässt Einen nicht mehr los. Alle ‚Ueberbrettl‘ = Besucher stehen unter seinem Banne und müssen, ob sie wollen oder nicht, seit Tagen singen oder summen ...³⁴

So hatte Wolzogen in Oscar Straus exakt jenen Komponisten für das „Salonmilieu auf der Bühne“ gefunden, der nicht nur die entsprechende Musik zu erfinden, sondern auch selbst wirkungsvoll vorzutragen verstand.

Und dass seine Improvisation zu *Pierrot's Tücke, Traum und Tod* über einen Vorwurf von Rudolph Schanzer schließlich doch in einer ausgeklügelten Form von Olga Wohlbrück, Spontelli und Rotenburg realisiert werden konnte, zeigt die Meisterschaft dieses Komponisten: „Die Musik von Oskar Straus ist reizend (bemerkenwerth vor Allem ein dämonischer Walzer, der hinter der Scene gespielt wird.)“ Für das Missfallen der Handlung wurde Straus nicht verantwortlich gemacht. Vielmehr konnte er einen Gutteil des Erfolgs des gesamten Unternehmens für sich verbuchen: „Als wir nach der Vorstellung das Resümee zogen, mußten wir zu dem Ergebnis kommen, daß ‚Der lustige Eh'mann‘ einen großen Erfolg errungen habe, daß aber das Überbrettl durchgefallen sei. Da nicht anzunehmen war, daß dieses kleine Biermeier-Tänzchen ausreichen könne, das ganze Fiasko wettzumachen, gingen wir mit nichts weniger als frohen Gefühlen auseinander.“³⁵ Doch schon nach der zehnten Aufführung ermöglichte der Riesenerfolg die Rückzahlung von Wolzogens Darlehen mit Zinsen.

Alexander von Zemlinsky: Anwarter beim „Überbrettl“?

Nicht nur Oscar Straus benötigte 1900 eine Anstellung, sondern auch Alexander von Zemlinsky in Wien, unmittelbar nach dem Tod seines Vaters, des Schriftstellers und Journalisten Adolf von Zemlinsky am 29.6.1900. Sein Dasein als freischaffender Komponist war mit einem Schlag beendet, Mutter und Schwester zu bedurften seiner Unterstützung. Bereits am 23.8.1900 meldete die Neue Freie Presse, Zemlinsky werde „nebst Capellmeister Schwarz“³⁶ am Carltheater, das man nach Jauners Suizid am 23.2.1900 reorganisierte, „an das Dirigentenpult berufen“. Die Meinung,³⁷ er habe sich vergeblich um einen Kapellmeister-posten bei Ernst von Wolzogens „Überbrettl“ beworben, lässt sich aus zwei Gründen kaum erhärten: Erstens wäre Zemlinsky an seiner Aversion gegen Dilettantismus und schlecht ausgeführte Musik gescheitert. Schon die Arbeit am Carltheater empfand er als nervtötend, geschweige denn die Kabaretttätigkeit bei einem Unternehmer, der sich expressis verbis zum gehobenen Dilettantismus bekannte. Das beim „Überbrettl“ Dargebotene lag jenseits seiner Toleranz, wie er am 18.2.1902 an Schönberg schreiben sollte: „Wo unser Ohr, also z. B. das Deinige u. das

³² Goldmann, „Ueberbrettl“ (wie Anm 27), S. 1.

³³ vgl. Jascha Nemtsov, *Der Zionismus in der Musik. Jüdische Musik und nationale Idee*. Wiesbaden 2009.

³⁴ Goldmann, „Ueberbrettl“ (wie Anm 27), S. 4.

³⁵ Straus, in: Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 20), S. 27.

³⁶ *Neue Freie Presse*, 23.8.1900, S. 8.

³⁷ Claudia Michels, *Arnold Schönberg und das Kabarett. Die Brettli-Lieder*. Diplomarbeit, Wien 1995.

Meinige Hässlichkeiten hört, wo die Kunst der Tonmalerei der schärfsten Charakteristik ins Karikiren, in die Parodie hineingeräth – Operette, Tonmalerei des Ueberbrettels – wenn auch mit grösster Technik, dort ist die Grenze überschritten.“³⁸

Zweitens wissen wir, dass Wolzogen erst im Herbst, als Zemlinsky bereits angestellt war, seine Werbeoffensive starten konnte. Eine weitere Hypothese,³⁹ Zemlinsky habe sich im Jänner 1901 vergeblich bei Wolzogen beworben, dürfte in Unkenntnis der bestehenden Berufstätigkeit am Carltheater entstanden sein, denn die vertragliche Bindung des Kapellmeisters hätte im Falle seines vorzeitigen Abgangs eine hohe Konventionalstrafe nach sich gezogen; und das Carltheater bot bei aller Last mehr Sicherheit als ein vages Brettl-Unternehmen. Betrachtet man Zemlinskys weitere Maßnahmen zur Verbesserung seiner Berufssituation, so ging es ihm niemals um unüberlegte Flucht, sondern um Aufstieg in künstlerischer und materieller Hinsicht. Davon konnte beim „Überbrettl“ keine Rede sein. Die Existenz von Brettl-Kompositionen ist daher unabhängig von einer etwaigen Kapellmeister-tätigkeit zu sehen.

Ins Treffen geführt wird eine aus 1896 datierende Bekanntschaft mit Wolzogen, der von 1892 bis 1899 in München als Spielleiter des Akademisch-dramatischen Vereins und als Gründer der Freien Literarischen Gesellschaft wirkte. Sollte es 1896, vielleicht bei der Verleihung des Luitpoldpreises an Zemlinsky, zu einer Begegnung gekommen sein, so dürfte sich daraus keine nachhaltige Bekanntschaft ergeben haben, denn als Zemlinsky Wolzogen eigene Stücke fürs „Überbrettl“ anbieten wollte, wandte er sich an den schon dort arbeitenden Schönberg um Intervention, anstatt mit Wolzogen direkt zu verhandeln, wie es unter guten Bekannten Usus ist. So schrieb er am 28.12.1901: „Wieso kommt’s, dass du meine mitgenommenen Sachen noch nicht W. gezeigt hast? Oder will er nichts davon wissen? – auch recht.“ Dann äußerte er einen Wunsch: „Wenn W. etwas Szenenartiges textliches für mich zu componiren hätte – ?“⁴⁰ Hier wäre ein direkter Kontakt eher angebracht, als Schönberg um Intervention zu bitten, den er am 2.2.1902 obendrein erinnern musste: „Was ists mit meinen Sachen bei Wolzogen?“⁴¹ Bedenkt man, dass Zemlinsky erst nach Wolzogens Gastspielen am Carltheater, wo er eine flüchtige Bekanntschaft hätte leicht vertiefen können, Schönberg involviert, wird die Hypothese noch unglaublicher. Zemlinsky war eindeutig daran interessiert, Brettl – Werke auf einem boomenden Markt anbieten zu können, aber in diesem Milieu als Kapellmeister zu arbeiten, kam für ihn, der mit der Uraufführung seiner Oper *Es war einmal* am 22.1.1900 an der Wiener Hofoper unter Gustav Mahler gerade von sich reden machte, kaum in Frage. Wie gering er die Anforderungen bei Wolzogen einschätzte, zeigt sich darin, dass er Schönberg, der eindeutig kein Pianist war, das Erlernen des Korrepetierens von Brettlmusik im Sinne des „Learning by Doing“ zutraute.

Bleibt Zemlinskys Fürsprache bei Wolzogen, um Schönberg unterzubringen: Wie aus all den Quellen zu sehen ist, zählte Zemlinsky nicht zu Wolzogens Freundeskreis. Dieser aber beherrschte mit wachsendem Erfolg nur noch Empfehlungen engster Vertrauter. Daher konnte Zemlinsky Schönberg nur auf den Job vorbereiten, aber vermitteln sollten ihn Personen aus dem gemeinsamen Freundeskreis, deren Beziehung zu Wolzogen deutlich enger war. Und zu jenem Zeitpunkt, als für Schönberg regelmäßige Einkünfte unabdingbar waren, reüssierte Oscar Straus als unangefochtener Star.

³⁸ Zemlinsky an Schönberg, Wien 18.2.1902, in: Horst Weber (Hg.), *Zemlinskys Briefwechsel mit Schönberg, Weber, Berg und Schreker*. Darmstadt 1995, S. 8.

³⁹ Peter P. Pacht, „Die Wiedergeburt der Komödie im Geiste des Chat Noir“, <http://www.grin.com>, Dokument Nr. V57073, <Zugriff: 30.12.2010>.

⁴⁰ Zemlinsky an Schönberg, 28.12.1901, in: Weber (Hg.), *Zemlinskys Briefwechsel* (wie Anm. 38), S. 5.

⁴¹ Zemlinsky an Schönberg, 2.2.1902, in: Weber (Hg.), *Zemlinskys Briefwechsel* (wie Anm. 38), S. 7.

Arnold Schönberg: Orientierungen um 1900

Ursprünglich wollte Schönberg seinen Traumberuf als Kapellmeister nicht über den Weg eines Kabarett-Korrepetitors realisieren. Seit 1895 hatte er intensiv an der Professionalisierung seines Fachwissens aus dem frühen Geigenunterricht gearbeitet, einerseits bei Zemlinsky, doch hinsichtlich der Grundkenntnisse vorerst bei Josef Labor. Labor, ein Pädagoge von bestem Ruf, der seinen Schülerinnen und Schülern mit warmer Menschlichkeit die Grundlagen der Musik nahezubringen vermochte, hatte ihn wohl in Harmonielehre unterwiesen; dafür blieb ihm Schönberg bis an sein Lebensende aufrichtig dankbar, was er in seiner Gratulation zum 80. Geburtstag am 1.7.1922 folgendermaßen formulierte: „Immer werde ich daran denken, dass Sie derjenige Musiker waren, der als erster und mit genügend Autorität ausgestatteter, mich in meinen musikalischen Versuchen ernsthaft aufmunterte.“⁴² Es handelt sich hier um keine leeren Phrasen anlässlich einer Pflichtgratulation. Vielmehr hatte Schönberg aus innerem Bedürfnis die Initiative ergriffen und musste sogar noch die Adresse recherchieren, weshalb sein Glückwunschbrief verspätet ankam. – Das Besondere, für unserem Zusammenhang Bedeutsame, liegt darin, dass Josef Labor ja blind war, und alle seine Zöglinge über gewisse Grundkenntnisse im Klavierspiel verfügen mussten, um die gestellten Aufgaben ihrem Lehrer vorzuführen. Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass Schönberg dazu in der Lage war und ganz sicher hoffte, sein Klavierspiel so lange zu verbessern, bis er eines Tages den üblichen Weg vom Theaterkorrepetitor zum Dirigenten einschlagen würde können.

Nun galt es auch, den Lebensunterhalt zu finanzieren. Zemlinsky übertrug ihm diverse „Lohnarbeiten“, etwa die Herstellung von Aufführungsmaterial oder Instrumentationen, die anfangs wahrscheinlich im Ausschreiben der Stimmen nach Angaben im Klavierauszug / Particell bestanden hatten. Zemlinsky dürfte Schönberg mit der Kunst des Instrumentierens vertraut gemacht haben, so dass er diese Arbeit allmählich selbst durchführen konnte. Und dann hat sich in Musikkreisen herumgesprochen, dass man mit Kabarett-Liedern gutes Geld verdienen konnte. Der Boom ließ Schönberg nicht mehr ruhen. Was Kapellmeister Béla Laszky zuwege brachte, das meinte er allemal anbieten zu können. Er versuchte sich spontan an den Brettel – Dichtungen *Der genügsame Liebhaber*, *Einfältiges Lied* (beide 22.4.1901) sowie *Nachtwandler* (30.4.1901) und hatte das Theater an der Wien, ebenfalls im Umbruch begriffen, als Aufführungsort im Visier, denn dort war die Errichtung einer dauerhaften Kabarettbühne geplant. Schönberg reichte die Kompositionen bei Felix Salten für das „Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin“ ein und erhielt folgende Antwort: „Geehrter Herr, ich erwarte Sie morgen (Mittwoch) von ½ 5 – 5h im Theater an der Wien. Wien, 11.6.1901.“⁴³ Wenn das Kabarett auch erst am 16.11.1901 offiziell seine Tätigkeit aufnahm, so gab es bereits Vorstellungen, wie etwa die erwähnten „Secessionsgesänge“. Nicht nur Schönbergs Nummern wurden angenommen, sondern auch Zemlinskys Kabarett-Kompositionen, was die Programm-Ankündigung des neuen Theaters am 6.10.1901 belegt: Da findet sich inmitten von Ignaz Brüll, Alfred Grünfeld oder Richard Heuberger auch Alexander v. Zemlinsky. „Des Weiteren wurden Compositionen angenommen von Arnold Schönberg, Charles Bernay-Wolff und Bogumil Zepler.“⁴⁴ Der Wiener Brettel-Boom hatte den Freundeskreis zum Schreiben von einschlägiger Musik veranlasst, zu einem Zeitpunkt, als die „originale“ Brettel-Musik eines Oscar Straus in Wien noch nicht bekannt war.

⁴² Schönberg an Labor, 1.7.1922, in: http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=7811

⁴³ Levetzow an Schönberg, 22.7.1901, in:

http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=17864, <Zugriff: 3.6.2011>.

⁴⁴ *Neue Freie Presse*, 6.10.1901, S. 9.

Oscar Straus gastiert in Wien

Von 2.5. bis 5.5. und mit Verlängerung bis 11.5.1901 präsentierte Wolzogen sein „Überbrett!“ am Carltheater dem Wiener Publikum. Man darf nicht annehmen, dass das Ensemble des Carltheaters während des Gastspiels vielleicht Urlaub hatte und Wolzogens Darbietungen beiwohnen hätte können! Die Direktoren Amann und Müller mussten ein enormes Defizit abbauen; daher gastierte das Ensemble selbst bei Ernst Gettke am Raimund-Theater, wo man als Gegenprogramm zu Wolzogen Ziehrers Operette *Die drei Wünsche* unter seiner eigenen Leitung anbot und mit attraktiven Operetten wie *Der Opernball* und *Der Bettelstudent* konkurrierte. Der zwischen Wolzogen und dem Carltheater abgeschlossene Vertrag sah die Möglichkeit zur Verlängerung vor, konkret bis 11.5., denn von 12.5. war das Haus bis 25.5.1901 bereits an das „Carracciolo-Ensemble“, eine italienischen Opertruppe, vermietet worden. Wolzogen war durch Zeitungsberichte, seinen Konflikt mit dem Kabarett-Abend am Theater an der Wien, aber vorrangig als Lustspielautor bekannt. Ab 22.9.1900 konnte man sich im deutschen Volkstheater über seinen Schwank *Die hohe Schule* amüsieren und am 26.6.1901 über sein Stück *Das Lumpengesindel*, dargebracht im Rahmen eines Gastspiels des Deutschen Theaters Berlin im Carltheater. Mit der Beliebtheit seiner Stücke verfügte Wolzogen über einen zusätzlichen Bonus.

Als sich am 2.5.1901 im Carltheater der Vorhang hob, sah das Publikum exakt jenen Salon, von dem die Besucher der Eröffnung in Berlin zu berichten wussten. Alle waren auf der Bühne versammelt, am Klavier Oscar Straus. Wolzogen trat vor das Publikum, dankte der Presse für die wohlwollende Berichterstattung und erklärte sein Konzept.⁴⁵ „Dann stellte er seinen Capellmeister vor, Herrn Oskar Straus. An der Nase müsse man’s ihm ansehen, dass er ein Wiener sei.“⁴⁶ Diese unpassende Anspielung auf Nase, Judentum und Herkunft aus dem 2. Bezirk, der Leopoldstadt, mochte auch Straus irritiert haben, denn er agierte nicht als Komiker sondern als Kapellmeister, was hier aber nichts anderes bedeutete, als dass er für die Klavierbegleitung sorgte.

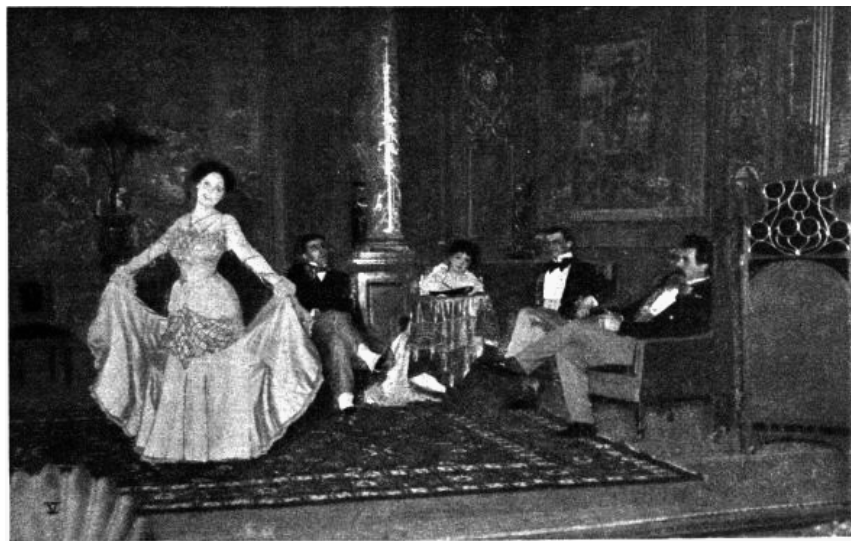


Wolzogen spricht seinen Monolog, am Klavier: Oscar Straus
(*Wiener Bilder*, Mai 1901, S. 9)

⁴⁵ *Das Vaterland*, 3.5.1901, S. 7.

⁴⁶ *Neue Freie Presse*, 3.5.1901, S.6, St-g.

Zu begleiten waren die Programmpunkte *Den lieben süßen Mädeln*, die *Madame Adèle* – beide zu Musik von James Rothstein – sowie die eigene Musik zu *Die Haselnuss*, *Der lustige Ehemann* und schließlich zur Pierrot-Pantomime. Weiters gab es Gedichtvorträge, welchen die Kritik allerdings kaum Beachtung schenkte; daher wurden Programmnummern ausgetauscht, damit es immer Neues zu sehen gab. Skeptische Kritiker, wie der Rezensent des *Vaterlands*, zweifelten an der Authentizität des Erfolgs: „nichts als abgeschmackte Liebes- und Cocottengeschichten, die mit oder ohne Vertonung gleich wirkungslos verpufft wären, wenn die Claque nicht eine „Über“-Claque geworden wäre.“⁴⁷ Er gelangte nach dem Abend zur Überzeugung, dass „wir auch ohne sein literarisches Tingl-Tangl weiter leben können!“ Der Fluch einer an hohe Qualität gewöhnten Fachwelt traf Wolzogens Konzept: „Alles in Allem hat man bei diesem ‚Ueberbrettl‘ die Empfindung: ‚Ich möchte gerne, aber ich kann nicht‘“, führte der anonyme Kritiker aus.



Das „Überbrettl“ in Wien: Im Salon des „Bunten Theaters“. Original Aufnahme Atelier Schaul, Hamburg.

**Im Salon des „Bunten Theaters“
(Wiener Bilder, Mai 1901, S. 9)**

Selbst die Illusion von Privatheit in Salonatmosphäre – wie obiges Bild zeigt –, ließ die Kritik kaum tolerant stimmen: „Frl. Olga d’Estrée ist ein schönes Mädchen (...); ihr Stimmchen eben ist Unterbrettl. Auch versteht sie es noch nicht ganz, das Wort deutlich zu bringen, was doch bei dieser Art von Liedern, die fein pointierte Epigramme bilden, das Wichtigste ist.“ Hier lagen einfach sprechtechnische und gesangstechnische Mängel vor, wie auch bei der zweiten Sängerin: „Božena Bradsky, eine Czechin, die schon eine künstlerische Vergangenheit haben mag (...), entwickelt auch weniger Stimme als Grazie“⁴⁸, meinte der Referent A. L. Diese despektierlichen Bewertungen sind kein kategorischer Rundumschlag, denn andere Ausführende fanden Zustimmung.

Sogar Wolzogens pathetische Präsentation des Konzepts entlarvte man als Plagiat: Die „Patentbehörde sollte ihn deshalb belangen. Da verwahrt sich Herr v. Wolzogen dagegen, dass er die Pariser Cabarets, die Schöpfungen der literarischen und musikalischen Bohémiens, copire.“⁴⁹ Um die Idee originalgetreu zu adaptieren, muss man auch am richtigen Ort zugange

⁴⁷ *Das Vaterland*, 3.5.101, S. 7.

⁴⁸ *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 6.5.1901, S. 8, A. L.

⁴⁹ Ebenda, S. 8.

sein. Aber Wolzogen wirkte „nicht im Wirtshaus- sondern im gewöhnlichen Theatersaal vor einem gewöhnlichen, wohlconditionierten, reglementmäßig dasitzenden Logen- und Parquet-publicum“, wie der Referent der *Wiener Caricaturen* bemerkt. Besser hätte er an jenem Ort gastiert, „wo dabei zugleich Messer und Gabel klappern und Gläser klingen dürfen, denn wenn die Leute sich auch beim ‚Überbrettl‘ ins Theater sperren und den ganzen Abend regungslos zuhören müssen, gehen sie doch lieber gleich – in ein ordentliches Theater.“⁵⁰ Dieser Widerspruch wurde als Täuschung bewertet, um die hohen Eintrittspreise – die „Überpreise“⁵¹ – zu rechtfertigen. Und da alle wussten, dass er die Hebung der Volkskultur im Visier hatte, herrschte in Wien, wo es eine große Tradition der Volkskultur gab, Unmut. Seine Intention fasste man als Angriff auf Koryphäen ihres Genres wie *Nagel und Amon*⁵² oder Theodor Guschlbauer auf. Dessen Vortrag von Johann Siolys Komposition *Der alte Drahrer* (Text v. Ernst Polhammer) bedurfte keiner Hebung. Folglich profitierte in Wien eher das „Überbrettl“ von der Volkskultur als die Volkskultur vom „Überbrettl“. Allenfalls amüsierte das Wiedererkennen des Vorbilds in Wolzogens Theater⁵³ und mehr nicht.

Und der stets skeptische Karl Kraus ortete Entbehrlichkeit in jeder Hinsicht. Man habe nicht bemerkt, dass die leichten „Schwingen des Gesanges längst Brahms und Hugo Wolf, Richard Strauss und manche Jüngere den Liedern lebender deutscher Lyiker geliehen haben. Man hat uns freilich gesagt, das ‚Bunte Theater‘ wolle nicht mit der Kunst rivalisieren, sondern bloß die Erzeugnisse eines musikalischen Kunstgewerbes darbieten, die jedermann zugänglich seien. Aber nirgends kann man es besser wissen als in Wien, wie bar jeden Sinnes das Schlagwort vom musikalischen Kunstgewerbe ist; hier, wo Lanner und Johann Strauss im kleinsten Walzer ein Kunstwerk geschaffen haben, brauchte man auf die Quincailleries der Wolzogen’schen Bühne sicherlich nicht anzustehen.“⁵⁴ Zu bemängeln fand Kraus die Biedermeier-Behaglichkeit, vermittelt durch die historisierenden Kostüme: „Herr Oscar Straus im braunem Frack mit Goldknöpfen galt ihm so gut als echter Biedermeier, wie er ihm, wenn er eine rothe Jacke mit Goldverschnürung anzöge, als echter Zigeuner gelten würde.“ Beliebigkeit und Oberflächlichkeit erregten den Zorn des großen Literaten, der überdies die Originalität der Straus’schen Musik in Frage stellte und die Kritik für die Unfähigkeit rügte, nicht die „ältesten Melodien aus einer ungewohnten Begleitung herauszuhören. So konnte es geschehen, dass anlässlich der Productionen des Berliner Ueberbrettl die zusammen-gelauschten Compositonen eines Herrn Oskar Straus hohes Lob ernteten.“ Dass die Musik für das Kabarett eine Synthese aus Bekanntem und Unerwartetem mit nachsingbarem Ergebnis bilden musste, zählte für Kraus nicht.

Abgesehen davon, waren Publikum und Kritik von Oscar Straus’ Musik zu *Die Haselnuss* und *Der lustige Ehemann* fasziniert:

Die schwermüthige, unendlich süße, in ihrer inneren Ehrlichkeit beinahe volksliedmäßige Stimmung des erstgenannten Duetts theilte sich den Hörern mit Naturgewalt mit. Es ging eine Art Frühlingsschauer durch den Saal, und erst nach einer kleinen andächtigen Pause jubelte der Beifall los. Da ist ‚Der lustige Ehemann‘ ein ander Ding. (...) Man möchte kaum glauben, dass die überschäumend tolle Lustigkeit dieser Musik von demselben Meister in die Noten gebannt wurde. (...) Diese Nummer musste wiederholt werden, und die Leute hätten sie gerne noch ein drittes- und viertesmal gehört.⁵⁵

⁵⁰ *Wiener Caricaturen*, 15.5.1901, S. 3

⁵¹ *Der Floh*, 12.5.1901, S. 3.

⁵² vgl. Elisabeth Theresia Fritz, Helmut Kretschmer, *Wien – Musikgeschichte. Volksmusik und Wienerlied*, Teil 1. Wien 2006.

⁵³ *Wiener Abendzeitung*, 3.5.1901, S. 5.

⁵⁴ Karl Kraus, *Die Fackel*, Wien, Anfang Mai 1901, III. Jahr, Nr. 76, S. 15.

⁵⁵ *Neue Freie Presse*, 3.5.1901, S. 6, St-g.

Dass Straus wirkungsvolle Musik anbieten konnte, bemerkten auch andere Kritiker: „Und am Clavier sitzt einer der beiden Accompagneure, über die die Gesellschaft verfügt. Es ist Herr Oscar Strauss, ein hochbegabter Wiener Componist, der schon große Musik geschrieben, die allgemeine Werthschätzung gefunden und sich nun als Tonkünstler entpuppt, der auch kleine, zierliche, feinstylisierte und rhythmisch pikante Liedchen zu machen versteht, Musik im Geiste der heiteren und liebenswürdigen Poesien Bierbaum's, Wolzogen's und der Anderen.“⁵⁶ Schließlich prophezeite der Rezensent der Neuen Freien Presse: „Nase hin, Nase her! Der Mann kann etwas, sehr viel sogar. Der Wiener Erfolg des ‚Ueberbrettl‘ war in allererster Linie ein musikalischer. Die Musik dieses jungen Meisters wird den Wiener Aufenthalt Wolzogen's und seines Ensembles um ein Beträchtliches überdauern.“⁵⁷ Und darin sollte der Autor Recht behalten.

Schönbergs vorsichtige Annäherung an die Kleinkunst

Im Mai erfuhr Schönberg bekanntlich von der Schwangerschaft seiner Braut. Schönberg musste verstärkt danach trachten, mit Musik Geld zu verdienen. Man könnte nun annehmen, dass er sich ans Komponieren weiterer Brettli-Lieder gemacht hatte – die Gunst der Stunde nützend. Dem war nicht so. „Jedem das Seine“ datiert aus dem Juni 1901 und dann vergeht erhebliche Zeit. Naheliegend ist Schönbergs Konzentration auf Arbeiten mit rascher Honorierung. In Übereinstimmung mit Zemlinsky behandelte er die Unterhaltungskultur nachrangig. Allerdings sandte er wahrscheinlich schon im Juni an Wolzogen seine Vertonungen, die sich dann „unter der ungeheuren Zahl von Einsendungen, von denen die Post täglich ganze Stöße brachte“⁵⁸, befanden und erst im Juli mit einer Antwort bedacht wurden, allerdings von keinem Fremden, sondern von Karl Freiherrn von Levetzow. Ihn kannte er aus der Zeit seiner Besuche im Café Griensteidl in den späten 1890-er Jahren, als ihn Zemlinsky in den Kreis Wiener Künstler eingeführt hatte.

Aus Levetzows Lyrik-Sammlung *Höhenlieder* stammen die Gedichte *Dank* und *Abschied*, die Schönberg für Bariton und Klavier vertonte und für so wichtig erachtete, dass er sie mit „Opus 1“ bezeichnete. Alexander von Zemlinsky und Eduard Gärtner brachten die Lieder am 1.12.1900 im Bösendorfersaal zur Uraufführung, sehr zum Missfallen von Publikum und Kritik: „Niemand hatte ich erwartet, in die Zukunft sehe zu können. Dieser Tage erlebte ich aber das Unfassbare, Unglaubliche, Herr Gärtner hatte uns anscheinend zu einem Liederabend geladen, ließ uns aber nebenher einen Blick thun in die Musik des – zweiunddreißigsten Jahrhunderts. Das Medium, durch welches der sonderbare Geist dieser etwas entlegenen Zeit zu uns sprach, heißt Schönberg.“⁵⁹ Auch die Gedichte wurden vernichtet: „Die Levetzow'schen ‚Höhenlieder‘, welchen besagter Geist seine Texte entnahm, sind wahre Leckerbissen für einen substanzlosen Componisten.“ Doch Levetzow, längst in Berlin bei Wolzogen arbeitend, hatte das Missfallen nicht persönlich erlebt. Diesem Misserfolg begegnete er souverän: „Sie haben ganz recht, das Publikum ist ein Vieh. Aber ich bin weit davon entfernt, mich so über Sym- oder Antipathien des guten Thierchens aufzuregen. Ich unterhalte mich im Gegentheil sehr gut darüber und kann Ihnen nur raten, das Gleiche zu thun.“⁶⁰

Auf Levetzow lastete im Sommer 1901 eine ganz andere Verantwortung: Was man vor der Öffentlichkeit noch verbergen konnte, waren interne Konflikte in Wolzogens Team. Der umtriebige Conferencier hatte im April 1901 dem Mitbegründer Hans Heinz Ewers die organisatorische Leitung des „Überbrettls“ übertragen; mithin standen die Gastspiele in Wien und von

⁵⁶ Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, 6.5.1901, S. 8, A. L.

⁵⁷ Neue Freie Presse, 3.5.1901, S. 6, St-g.

⁵⁸ Ewers, *Das Cabaret* (wie Anm. 24), S. 29.

⁵⁹ Neue Freie Presse, 17.12.1900, S. 5, signiert mit „R“.

⁶⁰ Karl von Levetzow an Arnold Schönberg, 22.7.1901, in: Weber (Hg.), *Zemlinskys Briefwechsel* (wie Anm. 38).

4.6.1901 bis 13.6.1901 am Zentraltheater in Dresden unter seinem Management. Bei diesem Gastspiel findet sich bereits Freiherr von Levetzow unter den Mitwirkenden. Ewers verließ mit Ende Juni 1901 Wolzogens Unternehmen und leitete von Juli 1901 bis November 1902 sein eigenes Kabarett mit dem Namen „Überbrett! Modernes Theater“. Das Management übernahm Freiherr von Levetzow, und in dieser Funktion benachrichtigte er Schönberg am 22.7.1901 über die Annahme der Brettli-Lieder: „Anbei der Kontrakt auf ‚Nachtwandler‘ und ‚Jedem das Seine‘, da es Ihnen vielleicht auch lieber sein wird, die beiden anderen für Wien und Salten zurückzuhaben.“ Die Lieder sowohl dem Berliner „Überbrett!“ als auch dem „Jung-Wiener Theater“ zu verkaufen, war unmöglich. Allerdings konnte man sie, dem jeweiligen Vertrag entsprechend, nach einer bestimmten Zeit auch anderweitig präsentieren. Daher blieben die für Salten vorgesehenen Gesänge *Einfältiges Lied* und *Der genügsame Liebhaber* immerhin als Kopien bei Wolzogen. Levetzow riet Schönberg, mit einer Edition vorläufig zu warten, denn beim „Überbrett!“ war die Gründung eines eigenen Verlages zur Publikation der Nummern angedacht. Und die verspätete Antwort entschuldigte er mit der „Vergesslichkeit der damaligen Sekretärin“. Die Fluktuation war kein gutes Omen für den Fortbestand des Unternehmens.

Bis September 1901 war keine Rede von einer Anstellung Schönbergs als Kapellmeister beim „Überbrett!“. Vermutet werden darf, dass im Freundeskreis vielleicht doch ein Plan zur Unterbringung Schönbergs ausgeheckt wurde, allerdings nicht in der Weise, die gerne in Zusammenhang mit dem Gastspiel Wolzogens in Verbindung gebracht wird: Demzufolge habe Oscar Straus während des Wiener Gastspiels, zur Zeit des jüdischen Versöhnungsfestes, Schönberg als seinen Stellvertreter vorgestellt, da er auf Wunsch eines gläubigen Onkels pausieren musste. Schönberg habe ein paar Lieder vorgespielt, aber am Abend vor Lampenfieber so versagt, dass Waldemar Wendland einspringen musste; Schönberg habe sich von da an nie mehr bei ihm blicken lassen. – Überflüssig, ein weiteres Mal festzustellen, dass diese Version gegenüber den Fakten divergiert: Schönberg hatte erst nach Wolzogens September-Gastspiel seinen Vertrag mit dem *Bunten Theater* abgeschlossen, also nach dem beschriebenen Versagen, das die Presse zu Spotttiraden inspiriert hätte, erst recht gegenüber dem „Geist des zwei- unddreißigsten Jahrhunderts“. Ein derartiges Debüt in Wien wäre Schönberg zu gefährlich gewesen.

Entgegen den Angaben von Horst Weber,⁶¹ der den Beginn von Wolzogens zweitem Wien-Gastspiel mit 14.9. datiert, wurde am Carltheater von 14.9. – 16.9. Millöckers Operette *Der Damenschneider* unter der Leitung von Zemlinsky gegeben, der sich „um die musikalische Ausführung (...) sehr verdient“⁶² gemacht hatte. Als am 17.9.1901 Wolzogens Truppe erneut auf der Bühne des Carltheaters erschien, hatte man sich in direkter Konkurrenz zum „Wiener Überbrett!“ von Felix Salten zu bewähren: Salten engagierte mit Absicht die beliebte Schauspielerin Hansi Niese eine Aufführungsserie von 14 Tagen. Wolzogen konterte mit einem neuen Bühnenbild, nämlich einem Wald anstelle des Salons. Von Wolzogens Programm wurde Außerordentliches erwartet, aber: „Viel Neues hat Herr v. Wolzogen nicht nach Wien mitgebracht, und dieses Neue ist überdies zumeist nicht gut.“⁶³ Bemängelt wurden der Dilettantismus sowie das Fehlen von zugkräftigen Programmnummern. Bloß das Duett „Maientanz“ nach O. J. Bierbaum von Oscar Straus musste wiederholt werden; doch der Kritiker der Zeitung *Das Vaterland* entdeckte Eigenzitate:

„Der musikalische Theil des Abends wird vorwiegend von jenem Herrn Oscar Straus bestritten, an dessen Nase wir seinerzeit unseren Landsmann erkennen mussten: Herr Straus – mit der in der Leopoldstadt ortsüblichen Nase – kann ganz gut am Clavier begleiten, aber seine eigenen Compositionen sind doch nur, wie man artigerweise zu sagen

⁶¹ Weber (Hg.), *Zemlinskys Briefwechsel* (wie Anm. 38), S. 1.

⁶² *Neue Freie Presse*, 15.9.1901, S. 9.

⁶³ *Neue Freie Presse*, 18.9.1901, S. 7.

pfllegt – nachempfunden. Ein neues Duett ‚Maientanz‘ musste wiederholt werden und ein altes ‚Der lustige Ehemann‘ wurde allgemein verlangt. Die Ähnlichkeit zwischen beiden war verblüffend.“⁶⁴

Die Abnutzungserscheinungen lastete man nicht Wolzogen an, sondern der „Brettl - Epidemie“. Wolzogens Taktik, nach einigen Aufführungen neue Nummern einzubauen, sollte auch jetzt die Neugier des Publikums wach halten: Am 25.9.1901 erweiterte er sein Programm um die Pantomime „Die beiden Pierrots“: „Der Autor ist der stellvertretende Baron und Conférencier Freiherr Karl von Levetzow, während die Musik vom Capellmeister Waldemar Wendland herrührt.“⁶⁵ Levetzow hatte nach Wolzogens Manier eine Einleitung gesprochen mit dem Hinweis, dass „die Musik (...) eigentlich für ein Orchester gedacht“ ist. „Sie müssen sich statt des Claviers ein Orchester denken...“ Danach folgten die üblichen Nummern: „Namentlich die melodienreichen Schöpfungen Oskar Straus‘ übten auf das Publicum eine zündende Wirkung.“ führte der Kritiker weiters aus.

Schönberg war Gast einer dieser Vorstellungen, besuchte Levetzow und begegnete Wendland, dem er als guter Arrangeur empfohlen wurde. Rasch stellte sich nämlich heraus, dass die orchestrale Fassung der Begleitmusik zur Pantomime noch gar nicht existierte. So erhielt Schönberg am 2.10.1901 einen Brief von Wendland, der ihn mit der Herstellung des Arrangements beauftragen wollte. „Ich kenne niemanden, dem ich diese Arbeit lieber anvertraute als Ihnen. Mir selbst fehlt es leider an Zeit dazu, da ich verschiedene neue Aufträge erhielt u. diese Kompositionen in verhältnismäßig kurzer Zeit fertig sein sollen.“⁶⁶ Die Fertigstellung werde bis Ende des Monats erwartet, und als Honorar bot er ihm 10% sämtlicher Tantiemen im In- und Ausland – also keine Bezahlung nach Arbeitsabschluss, sondern das Risiko, leer auszugehen, sollte es keine weiteren Aufführungen geben. Das war keine Perspektive für einen jungen Familienvater. Ihm sollte der Zufall zu Hilfe kommen.

„Mir ist niemals im Leben ein Mensch von gleicher Bosheit begegnet.“⁶⁷

... räsionierte Ernst von Wolzogen über Oscar Straus, später, als er die „Überbrettl“-Zeit noch einmal kommentierte, um sämtlichen Gerüchten den Nährboden zu entziehen. Das Problem mit Straus dürfte bereits bei seinem zweiten Wienaufenthalt evident gewesen sein, als Wolzogen am 30.9.1901 seinen engen Freund Adalbert von Goldschmidt besuchte und ihn im Vertrauen um die Empfehlung eines guten Kapellmeisters bat. Für alle Fälle vermittelte Goldschmidt den Pianisten Moritz Violin, äußerte aber auch den Wunsch, die Oper „Die fromme Helene“ in Berlin aufzuführen. Wolzogen besah sich das Werk und sagte zu, sofern Goldschmidt bereit sei, einige Striche vorzunehmen. Er, der nach einem außerordentlich erfolgreichen Halbjahr, aber endlosen Intrigen niemandem mehr traute, konnte beruhigt seinen Tourneenplan erfüllen, weil er bei weiteren Eskalationen auf einen fähigen Künstler zurückgreifen konnte.

Oscar Straus arbeitete professionell; er war kein Künstler der zweiten Reihe. Ihn ärgerten die kalkulierten Einschränkungen in der Begabung seiner Kollegenschaft und lästige Verhaltensmuster. So machte der Star des Kabarets seinem Unmut durch Spott und Verunsicherung Luft: „Es war offenbar seine größte Lust, seine Umgebung zu quälen und in steter ängstlicher Aufregung zu erhalten. Er fing mit jedem Angestellten des Theaters, bis zur letzten Scheuerfrau, Streit an. Er flüsterte den Künstlern, mit besonderer Vorliebe den Damen, unmittelbar vor ihrem Auftreten eine gehässige Bosheit zu, die sie dermaßen erregte, dass sie kaum ihre

⁶⁴ *Das Vaterland*, 18.9.1901, S. 5.

⁶⁵ *Neue Freie Presse*, 26.9.1901, S. 7.

⁶⁶ Waldemar Wendland an Schönberg, Brünn 2.10.1901, in: http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=18333

⁶⁷ Wolzogen, „Ich bin der größte Idiot“ (wie Anm. 14), S. 43.

Leistungen vollbringen konnten. Und er strahlte vor Wonne, wenn einer aus solchem Anlass seine Nummer schmiss oder die armen Damen in der Garderobe Weinkrämpfe bekamen.“⁶⁸ Wolzogens Bericht eignet die Einseitigkeit des betroffenen Theaterunternehmers, der sich auf Dauer Misserfolge durch fehlerhafte Auftritte nicht leisten konnte; zudem stand sein Konzept, Unterhaltungstheater mit weniger Begabten zu machen, auf dem Prüfstand und drohte an der Spottlust seines Kapellmeisters zu scheitern.

Straus' Verhalten eskalierte beim zweiten Hamburg-Gastspiel: Da Božena Bradsky, indessen mit Straus liiert, wegen Erkrankung nicht auftreten konnte, übernahm Olga D'Estrée einige ihrer Lieder. Daraufhin schrieb Božena Bradsky in ihrer Rage einen beleidigenden Brief an die Konkurrentin, die von ihrem Mann geschützt wurde. Oscar Straus drohte mit Streik – und das bei ausverkauftem Haus. Wolzogen rügte seinen Mitarbeiter⁶⁹: „Ich schätze es nicht, wenn der Kapellmeister mit der Sängerin ein Verhältnis hat.“ Straus soll darauf geantwortet haben: „Und ich schätze es nicht, wenn der Direktor sein Verhältnis auf die Bühne stellt.“ Wolzogen sollte im Jänner 1902 Elsa Laura Seemann, die Gegenstand des Disputs war, heiraten. Um den Konflikt ein für allemal zu beenden, führte Wolzogen selbst den Bruch herbei: „Ich verließ das Theater, telegraphierte nach Wien an den von Adalbert von Goldschmidt warm empfohlenen Moritz Violin, er möge sofort nach Hamburg kommen, um Straussens Stelle einzunehmen.“⁷⁰ Nach seiner Rückkehr ins Hotel wollte er eine Pressemeldung über die Vertragsauflösung mit Straus aufsetzen, als plötzlich einer seiner kräftigsten Mitarbeiter, der Sänger Fritz Plank jun., ins Zimmer stürmte und sich wutentbrannt die Erlaubnis holen wollte, Straus „zu prügeln, bis er liegenbleibt.“⁷¹ Wolzogen beschloss, einzulenken und die Aufführung zu retten.

Zwei Tage später soll bereits Violin begleitet haben, „ebenso gut wie Oskar Straus“. In Anbetracht der direkten Konfrontation mit seinem potentiellen Nachfolger übte sich Straus in Zurückhaltung. Umgehend handelte er für sich, Božena Bradsky und Rudolf Koppel mit Direktor Bausenwein vom Berliner Secessions-Theater am Alexanderplatz einen Vertrag aus. Am 4.11.1901 stand in der Neuen Freien Presse zu lesen: „Die Direction des Wolzogen'schen Ueberbrettls theilt mit, dass die in den Blättern verbreitete Nachricht über das Ausscheiden des Capellmeisters Oskar Strauss und des Fräuleins Božena Bradsky aus dem Verbands des ‚Bunten Theaters‘ insofern der Berichtigung bedarf, als dieses Ausscheiden keineswegs nach gegenseitigem Übereinkommen erfolgte. Die Direction des ‚Bunten Theaters‘ hat vielmehr gegen die beiden genannten Mitglieder wegen Contractbruches das gerichtliche Verfahren eingeleitet.“⁷² Gewiss war es nicht im Interesse Wolzogens, Straus im Falle eines Sieges vor Gericht wieder einstellen zu müssen. Mit dem Abschied des Übelsten seiner Truppe, die „fast ausnahmslos von einem lächerlichen Größenwahnsinn befallen“⁷³ war, sollte – zur Sicherheit – ein weiterer Kapellmeister aufgebaut werden, den Moritz Violin – und nicht Oscar Straus – empfohlen hatte: Arnold Schönberg. Die Freundschaft datiert aus dem Jahr 1895.

Oscar Straus, der Star, geht – Arnold Schönberg, der Anfänger, kommt

Am 27.11.1901, exakt einen Tag vor der Eröffnung des neuen, vom Architekten August Endell exquisit ausgestatteten Theaters in der Köpenicker Straße 68, erhielt Schönberg die Zusage über seine Anstellung als Kapellmeister vom 16.12.1901 bis 31.7.1902. Violin mochte Wolzogen über den Anfängerstatus des neuen Mitarbeiters eingeweiht haben, denn der Vertrag enthielt unter „besondere Bestimmungen“ eine Einschränkung: „Das Mitglied ist ver-

⁶⁸ Wolzogen, „Ich bin der größte Idiot“ (wie Anm. 14), S. 43f.

⁶⁹ Straus, in: Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 20), S. 30.

⁷⁰ Wolzogen, *Wie ich mich ums Leben brachte* (wie Anm. 12), S. 227.

⁷¹ Wolzogen, *Wie ich mich ums Leben brachte* (wie Anm. 12), S. 227.

⁷² *Neue Freie Presse*, 4.11.1901, S. 6.

⁷³ Wolzogen, *Wie ich mich ums Leben brachte* (wie Anm. 12), S. 226.

pflichtet [...] diejenigen Leistungen zu erfüllen, welche seinen künstlerischen Fähigkeiten entsprechen.“⁷⁴ Es gibt also keine Festlegung auf Probenarbeit oder Auftritte; ebenso gut konnten ihm Hilfsdienste auferlegt werden. Seine Mitwirkung an Gastspielen galt als verpflichtend, alle für das Bunte Theater geeigneten Kompositionen mussten der Direktion vorgelegt und bei Annahme für ein Jahr dem Theater exklusiv zur Verfügung gestellt werden. Vertraglich geregelt waren Diäten bei Auslandsgastspielen sowie Urlaubsansprüche bei Vertragsverlängerung. Als monatliches Grundgehalt erhielt er 300 Mark, bei Vertragsbruch mussten allerdings 3.000 Mark gezahlt werden, deutlich mehr, als Schönberg während der Dauer seiner Anstellung verdienen konnte. Da die Pönale - Vereinbarungen auch bei Vertragsbruch durch das Theater galten, hielt man die Aufgabenstellung im konkreten Fall offen. Schönberg unterzeichnete den Vertrag am 23.12.1901 vor Ort in Berlin.

Im Trubel um die Exzesse des Oscar Straus hatte Wolzogen wahrscheinlich auf eine Prüfung der pianistischen Fähigkeiten seines neuen Kapellmeisters verzichtet, sie offenbar als selbstverständlich vorausgesetzt. Vielleicht erinnerte er sich seines eigenen Kapellmeister – Traumes und gab Schönberg eine Chance. Für den erfolgreichen Fortbestands des „Bunten Theaters“ hatte zu diesem Zeitpunkt die Konsolidierung des Betriebsklimas erste Priorität, das durch das Engagement eines guten Freundes des „feinen Musikers Moritz Violin“⁷⁵ stabilisiert werden sollte. Doch es kam anders, denn Moritz Violin stand der Unterhaltungsbranche ebenso fern wie Schönberg und konnte keine musikalischen Kabarettbeiträge liefern.

Wie sehr dem Unternehmen die Zugkraft des Oscar Straus fehlte, offenbarte sich schon bei der Eröffnungsvorstellung des „Bunten Theaters“ am 28.11.1901 in der Köpenicker Straße. Nachdem Wolzogen in seiner Eröffnungsrede den Beweis für die Richtigkeit seiner Idee an der Vielzahl an Nachahmern dingfest gemacht hatte, versprach er, das „Überbrettl“ zum Haus der Überraschungen zu machen. „Leider“, meinte der Berichterstatter, „blieben in der nun folgenden Vorstellung die Überraschungen aus, die Wolzogen versprochen hatte, wenn es nicht vielleicht eine Überraschung war, dass das auf der Bühne dargebotene dem schönen Hause so wenig entsprach. Die Aufführungen waren minderwertig, sowohl in literarischer, wie in musikalischer Beziehung.“⁷⁶ Niemals zuvor wurde pauschal negative Kritik an der Musik laut; im Gegenteil: Häufig lobte man die Musik als Faszinosum, besonders die Nummern des Oscar Straus. Und dieser feierte anderweitig seine Erfolge, nämlich am 27.12.1901, im Secessionstheater am Alexanderplatz mit seiner komischen Oper „Der schwarze Mann“, wobei „ganz besonders das Hexen-Couplet, von Božena Bradsky mit prickelnder Grazie vorge tragen, und ein fein gearbeitetes Quartett ‚Aber Herr Magister‘“⁷⁷ gefielen.

Nun profitierte der Konkurrent von der Publikumswirksamkeit der Musik des Oscar Straus, während dem „Überbrettl“ an neuem Ort durch das Engagement ein besonderes Problem erwachsen ist: Schönberg wurde ja nicht als Praktikant engagiert, um bei Moritz Violin die Grundlagen des Erprobens neuer Stücke zu erlernen; vielmehr erwartete man von ihm professionelles Vorgehen bei Einstudierung und Aufführung. Als er nun seinen Dienst antrat, wurden gerade die von Wolzogen angenommenen *Julihexen* Zemlinskys abgesetzt und sollten neu studiert werden, eine Arbeit, die Schönberg allem Anschein nach zu übernehmen hatte. Schönberg, des Klavierspiels nicht mächtig genug und unter großem Zeitdruck, geriet wohl in Aufregung und scheiterte bei der Aufführung. Er gestand Zemlinsky gegenüber nur die falschen Tempi, was Zemlinsky mit Humor nahm: „Also zugegeben meine ‚Julihexen‘ sind ein bedeutendes Brettwerk, so ist die Leitung der Aufführung derselben, u. noch dazu mit verkehrten Tempis, eine noch nicht so hervorragende That, als dass man 2 Druckseiten damit

⁷⁴ Vertrag zwischen dem „Bunten Theater“ und Arnold Schönberg, Berlin 23.12.1901, in: http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=22129

⁷⁵ Wolzogen, *Wie ich mich ums Leben brachte* (wie Anm. 12), S. 224.

⁷⁶ *Neue Freie Presse*, 29.11.1901, S. 7.

⁷⁷ *Neue Freie Presse*, 31.12.1901, S. 7.

füllen könnte.“⁷⁸ Noch freute er sich, dass Schönbergs Debüt „gut ausgefallen“ sei, wenn auch mit leisem Zweifel, denn die Annahme, Schönberg würde sich in seiner neuen Stellung „wohl“ befinden, wird mit dem Wörtchen „scheinbar“ versehen: In Wirklichkeit geht Zemlinsky davon aus, dass der Eindruck nicht der Realität entspricht. Wer den Anfang des Briefes genau liest, wo er diesen als Beginn des 1. Bandes eines Briefwechsels „Zemlinsky – Schönberg“ – wohlgeordnet mit seinem Namen an erster Stelle – festlegt, dann wird klar, dass Schönbergs vorangehende Briefe keine Erfolgsmeldungen enthielten: „Ich sage **ich** beginne, weil deine 2 Briefe nicht gut möglich sind: wir müssen zwar in dem Briefwechsel ein wenig viel u. **gut** von uns sprechen.“⁷⁹ Wenn auch freundschaftlich gemeint, so stellt Zemlinsky die Rangordnung klar und deutet Schönbergs Probleme an. Als Schönberg Wolzogens Führungskompetenz in Zweifel zog, schrieb er Klartext: „Überdies ist diese Unordnung im Th., die Unfähigkeit Wol. für Dich nicht ganz schlecht gewesen.“⁸⁰ Ein arrivierter Direktor hätte sich vor dem Engagement der Fähigkeiten seines Bewerbers versichert.

In der Folge erkundigt sich Zemlinsky nach weiteren Aufgaben beim Theater: „Was ist das Nächste das du einstudierst? Wann kommt die grosse Oper d. fr. Helene?“⁸¹ Zwar sind die Antworten nicht bekannt, doch lassen Zemlinskys Reaktionen den Rückschluss zu, dass Schönberg über seine Arbeit beharrlich schwieg und Zemlinsky hoffte, sein Schwager werde die Arbeit allmählich bewältigen. Am 2.2.1902 sieht sich Schönberg mit Fragen konfrontiert: „Wie geht das Theater u. wie geht's dir? Bist du schon ein fixer Dirigent? Schreibe bald ausführlich.“⁸² Im März erreichten Gerüchte über die Vorkommnisse in Berlin Zemlinsky, und seine Fragen nach Schönbergs Entwicklung zum Kapellmeister verstummten. Eine Spur hilft vielleicht Schönbergs weitere Aufgaben zu verifizieren: Im Februar 1902 wurde für Goldschmidts Oper *Die fromme Helene* ein Tenor benötigt und Schönberg, der das Ensemble des Carltheaters, einschließlich der Zweitbesetzungen, kannte, fragte bei Zemlinsky nach dem Tenor Carl Pfann. Dieser war unabhkömmlich, und Zemlinsky⁸³ riet zum Absetzen der Oper. Der Aufgabenbereich Schönbergs dürfte sich bis zum Ende des Vertrags auf Schreibearbeit im Sinne des Adaptierens von Musik für die Bedingungen des Theaters und vielleicht auf Organisatorisches verlagert haben – eben auf Leistungen, „welche seinen künstlerischen Fähigkeiten entsprechen“.

Oscar Straus kehrt zurück

Die Aktionäre des „Bunten Theaters“ waren mit Kunstmusikern und Anfängern sowie mit Stoffen, die beim eher einfachen Publikum im Umkreis der Köpenicker Straße nicht ankamen, unzufrieden. Die Kosten des Umbaus mussten eingespielt werden und dazu brauchte es positive Kritiken, ein volles Haus – mithin eine Annäherung an den Publikumsgeschmack. Dieses Ziel lief Wolzogens Intentionen zuwider:

Und in der Köpenicker Straße musste der eleganten Lebewelt Berlins andauernd das Pikanteste des Pikanten geboten werden. (...) Was half es mir, wenn ich mich gegen all diesen Wahnsinn anfangs mit Händen und Füßen zu sträuben versuchte – ich war eine Stimme von fünf, basta. (...) Es gehörte also schon wenige Wochen nach der Eröffnung kein Stuhl, kein Nagel im Hause mehr mir. Ich hatte überhaupt keinen Zweck weiter, als meine blaue Weste mit den Pfauenaugen zu präsentieren und mich von dem Bierverle-

⁷⁸ Zemlinsky an Schönberg, 28.12.1901, in: Weber (Hg.), *Zemlinskys Briefwechsel* (wie Anm. 38), S. 4.

⁷⁹ Zemlinsky an Schönberg, 28.12.1901, in: Weber (Hg.), *Zemlinskys Briefwechsel* (wie Anm. 38), S. 2 f.

⁸⁰ Zemlinsky an Schönberg, 28.12.1901, in: Weber (Hg.), *Zemlinskys Briefwechsel* (wie Anm. 38), S. 4.

⁸¹ Zemlinsky an Schönberg, 28.12.1901, in: Weber (Hg.), *Zemlinskys Briefwechsel* (wie Anm. 38), S. 4.

⁸² Zemlinsky an Schönberg, 2.2.1901, in: Weber (Hg.), *Zemlinskys Briefwechsel* (wie Anm. 38), S. 7.

⁸³ Zemlinsky an Schönberg, 18.2.1902, in: Weber (Hg.), *Zemlinskys Briefwechsel* (wie Anm. 38), S. 7.

ger und dem Fellhändler in die Provinz verschicken zu lassen, wenn die blaue Weste dort benötigt wurde.⁸⁴

Dem ist zu entnehmen, dass zu jenem Zeitpunkt, als Schönberg seine ersten Versuche als Dirigent unternahm, Wolzogen längst nicht mehr die Entscheidungsbefugnis innehatte.

Wolzogens fallweise Abwesenheit kam den Aktionären des Theaters gelegen, um jene Personen zurück zu holen, die ursprünglich das Haus füllten: Oscar Straus und sein Team. Man darf annehmen, dass auch Straus bei Vertragsbruch zu Pönalzahlungen verpflichtet war, und dass die Drohung mit der Austragung des Streites vor Gericht schlagend wurde. Zu bezweifeln wäre die Freiwilligkeit seiner Rückkehr am 20.1.1902, denn eine Verbesserung der Zusammenarbeit mit Wolzogen war nicht zu erwarten. Für Wolzogen verkörperte er den Inbegriff eines Spötters, der letztlich seine Entscheidung zur Demission beschleunigte: „Denn dass ich das tun müsste, stand schon in dem Augenblick bei mir fest, als man mir Herrn Oskar Straus als wieder engagiertes Mitglied präsentierte.“⁸⁵ Straus sah sich vor der gleichen Problematik wie zuvor und fühlte keine Veranlassung, den neu hinzu gekommenen Kapellmeister mit fehlender Routine besonders freundlich zu behandeln. Im Gegenteil: Alle Anzeichen sprechen für fortgesetzte Eskalationen:

In der Köpenicker Straße trieb er sein boshafes Unwesen weiter, bis die Wut seiner Kollegen überkochte und er eines Abends beim Gang durch den Keller nach dem Orchesterraum von kräftigen Fäusten derart zugerichtet wurde, dass ihm wenigstens für etliche Zeit der Übermut verging. Er kaufte sich einen Revolver und drohte, scharf zu schießen, wenn ihm jemals wieder bei seinem Gang durch die ‚Unterwelt‘ das Licht abgedreht werden sollte. Die Damen kauften sich daraufhin ihrerseits Revolver – aber nur aus Schokolade – und bedrohten ihn mit Scharfschüssen, falls er wieder versuchen sollte, sie vor dem Auftreten durch zugeflüsterte Bosheiten zu ängstigen.⁸⁶

Die Atmosphäre beim „Überbrettl“ beeinträchtigte alle Ensemblemitglieder und war dem Ziel, sich gegen die wachsende Brettl – Konkurrenz nachhaltig zu behaupten, hinderlich.

Das Repertoire wurde Zug um Zug geändert. Zuerst dürfte die Aktiengesellschaft die *Julihefen* endgültig abgesetzt, dann die Proben zur Oper *Die fromme Helene* eingestellt haben. Das Werk hatte nach Wolzogens Aufbruch zur Tournee von Mitte Februar bis Mitte April seinen überzeugten Fürsprecher verloren, und Schönberg, der mit Goldschmidt an einer reduzierten Bühnenfassung gearbeitet hatte, konnte sich kaum durchsetzen. Ihm ging es nur noch darum, ausreichend Geld für die kleine Familie zu verdienen; und er achtete peinlich genau darauf, dass niemand in Wien von seinem Debakel erfuhr. Sogar Zemlinsky dürfte er nur das mitgeteilt haben, was sich nicht verheimlichen ließ. So hörte der Schwager von der Rückkehr des ungeliebten Oscar Straus und erkundigte sich am 8.2.1902: „Wie stehst du mit Oskar Strauss?“ Noch wichtiger waren ihm Informationen über den Arbeitsplatz: „Wie stehts mit deinem Theater?“ – und vor allem: „Wie ist man mit dir zufrieden?“⁸⁷ Die großen Lücken in der Korrespondenz dürfen aber nicht nur als Zeichen betroffenen Schweigens gedeutet werden, da ja nicht die gesamte Korrespondenz erhalten ist und es auch Zusammentreffen gab.

Dass der Theaterbetrieb in der Köpenicker Straße indessen unerträglich geworden war, zeigt die Vertragslösung von Moritz Violin, der sich am 26.3.1902 bei Schönberg meldet und dermaßen über die Verhältnisse beim „Überbrettl“ verärgert ist, dass er Schönberg bittet, niemanden grüßen zu lassen: „Die reine Freude, mich losgeworden zu sein, will ich diesen charakterlichen Amtsmissbräuchlern u. Nothzüchtlern nicht lassen u. sie gegebenen Falls ener-

⁸⁴ Wolzogen, *Wie ich mich ums Leben brachte* (wie Anm. 12), S. 238.

⁸⁵ Wolzogen, *Wie ich mich ums Leben brachte* (wie Anm. 12), S. 239.

⁸⁶ Wolzogen, *Wie ich mich ums Leben brachte* (wie Anm. 12), S. 228.

⁸⁷ Zemlinsky an Schönberg, 8.2.1902, in: Weber (Hg.), *Zemlinskys Briefwechsel* (wie Anm. 38), S. 9.

gisch trüben.“⁸⁸ Er mochte Zemlinsky so manche Details berichtet haben: „Violin hat mir nicht viel Anziehendes von Euch erzählt“, monierte Zemlinsky am 27.3.1902, verbunden mit der Frage: „Was fangst du an? Hat man Dir den Vertrag erneuert?“⁸⁹ Doch Schönberg konnte und wollte den Vertrag beim „Überbrett“ nicht verlängern. Ohne Violin, ohne Wolzogen sah er sich dem backstage tobenden Terror allein ausgeliefert. Er meldete sich bei all seinen einflussreichen Bekannten, so auch bei Richard Heuberger am 21.4.1902⁹⁰, der ihm zwar keinen Job vermittelte, aber zumindest Personen nannte, welchen er sein Anliegen vortragen konnte. An die Mäzenin Josefine Redlich schrieb er am 27.4.1902, nach dem großen Erfolg seiner „Verklärten Nacht“ in Wien: „Ich könnte zwar nicht behaupten, dass es mir hier besonders gefiele und ich wäre, wenn irgend möglich viel lieber in Wien. Aber da kann man nichts machen.“⁹¹ Adalbert von Goldschmidt, der nach Violins Abgang fürchtete, auch Schönberg werde vorzeitig Berlin verlassen, riet ihm dringend, in Deutschland zu bleiben. Am 2.5.1902 bot er seine Hilfe an: „Selbstredend wäre es ganz gut, wenn W. wirklich die fr. H. aufführen wollte. Ließe sich da nicht Ihr Engagement verlängern?“⁹² Goldschmidt erkannte die Not und beeilte sich, ihn anderweitig, für eine ähnliche Position, zu empfehlen, nicht ahnend, dass sein Protegé am Limit seiner pianistischen Fähigkeiten angelangt war.

Schönberg fand schließlich in Richard Strauss jene Unterstützung, die seinen Verbleib in Berlin ermöglichte: Bekanntlich verschaffte er ihm eine kleine Stelle am Stern'schen Konservatorium und verhalf ihm zum Liszt-Stipendium. Schönbergs Antrag bringt die quälende Not auf den Punkt: „Dadurch, daß ich so spät einen geregelten Unterricht erhielt; durch die drückende Notlage, in der ich mich die ganze Zeit über befunden; und schließlich dadurch, dass ich lange Zeit über kein Instrument verfügte, war es mir unmöglich, Clavierspielen zu lernen. Dadurch ist meine Existenz in materieller Hinsicht auf eine sehr ungünstige Grundlage gestellt: ich kann nicht Theaterkapellmeister werden, keine Instrumentstunden geben und überhaupt alle jene Tätigkeiten nicht ausüben, zu denen Fertigkeit auf irgend einem Instrument nöthig ist. Also bin ich auf Theorie-Stunden und Handwerks-Arbeiten angewiesen.“⁹³ Dieses Bekenntnis zeigt, dass Schönberg dem Theaterbetrieb keinesfalls gewachsen war und von Oscar Straus in Wolzogens zweite Reihe gestellt, womöglich sogar in der geschilderten Weise behandelt wurde. Dass man ihm in Anerkennung seines Streichsextetts „Verklärte Nacht“ und seiner „Gurrelieder“ das Stipendium sogar vorzeitig zuerkannte, musste ihm als Rettung in letzter Minute erschienen sein.

Straus war ihm damals in Vielem überlegen: Als Pianist routiniert, als Opernkomponist mit den Erfordernissen der Bühne vertraut und obendrein mit einer Begabung für eingängige melodische Einfälle ausgestattet, konnte er die neue Theaterform bis zum jähen Ende effizient musikalisch betreuen. Den acht Brettli-Liedern Schönbergs stehen mehr als 40 von Straus gegenüber, rasch und leicht komponiert. Während Schönberg nach dem absoluten Kunstwerk strebte, erfasste Straus intuitiv die Erfordernisse dieses Theaterexperiments und bot darin hervorragende Qualität, ohne stets nach Höherem zu schielen. Schönberg galt die Unterhaltungskultur an sich als minderwertig, Straus opponierte gegen minderwertige Qualität in Erfindung und Darbietung dieser Kultur. Dass die beiden Wiener Künstler keinen gemeinsamen Nenner finden konnten liegt auf der Hand.

⁸⁸ Moritz Violin an Arnold Schönberg, 26.3.1902, <http://www.schoenberg.at/scans/DVD107/17989.jpg>

⁸⁹ Zemlinsky an Schönberg, 27.3.1902, in: Weber (Hg.), *Zemlinskys Briefwechsel* (wie Anm. 38), S. 14.

⁹⁰ Heuberger an Schönberg, 21.4.1902, http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=11310

⁹¹ Schönberg an Josefine Redlich, 27.4.1902, http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=23660

⁹² Goldschmidt an Schönberg, 2.5.1902, http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=10582

⁹³ Schönbergs Gesuch an das Kuratorium der Franz Liszt Stiftung, Dezember 1902, http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=7847

„Es kommt für uns Alle die Zeit!“⁹⁴

... eine Prophezeiung, die 1913, mehr als 10 Jahre später, in der Tat eingetroffen war: Keines der vielen „Überbrettl“ überlebte längere Zeit, auch nicht durch Straus' Wirken: „Das der Zeit und dem Orte nach erste ‚Ueberbrettl‘ ist auch das erste, das sich von dieser Kunstgattung lossagt. Director Bausenwein vom ‚Secessions-Theater‘ in Berlin beabsichtigt, wie er uns mittheilt, mit Beginn der nächsten Spielzeit eine Veränderung an seiner Bühne eintreten zu lassen. Das Ueberbrettl wird einem wirklichen Theater weichen, an dem das heitere Genre gepflegt werden soll.“⁹⁵ Dass sich das Konkurrenz-Unternehmen in der Köpenicker Straße zur gleichen Maßnahme entscheiden musste, zeichnete sich schon vor Ende der Spielzeit ab. Ab der nächsten Saison wurden Lustspielproduktionen gezeigt; den Anforderungen einer konventionellen Bühne war Schönberg nicht gewachsen. Zudem wechselte das Theater den Besitzer und ging schließlich zugrunde.

Dennoch ist es Oscar Straus gelungen, das Flair des „Überbrettls“ dem Publikum noch einige Zeit zu suggerieren: Angelockt durch die Popularität der Nummer, trat die *Oscar Messter-Projektions-GmbH* in Berlin an Straus heran und beschloss, das Tanzduett *Der lustige Ehemann* über den Text von Otto Julius Bierbaum als Stummfilm herauszubringen. Der Vorteil bestand in der hervorragenden Eignung für das Stummfilmkino, denn die Musik war für Klavier gut spielbar und konnte von allen Kinopianisten problemlos übernommen werden. Mit seinen 65 Metern handelte es sich um einen Kurzfilm, der am 29.8.1903 in Berlin mit gewohntem Erfolg uraufgeführt wurde. Diese mehr oder weniger zufällig entstandene Nummer überlebte alle noch so elaborierten Brett-Konzepte. Doch zur Zeit der Begegnung zwischen Straus und Schönberg war auch diese Nummer verbraucht.

Anders die ebenfalls aus dieser Phase datierenden *Gurrelieder*: Damit hatte Schönberg sein Ziel, überzeitliche Kunst zu schaffen, unzweifelhaft erreicht. Allerdings konnte er seine Aversion gegen Operettenkomponisten nicht durch die Milde des Erfolgreichen kompensieren. Zu tief hatten ihn die negativen Erfahrungen mit den sog. „Überbrettl-Tonhelden“⁹⁶, mit Wendland, Rothstein und anderen, getroffen – besonders der Mangel an Zahlungsethik. Man beauftragte ihn mit Arrangements, die lange, konzentrierte Schreibarbeit erforderten, und drückte sich um die Bezahlung. So wurde ihm dieses Metier nicht nur musikalisch, sondern auch ethisch verleidet.

Am Tag der Uraufführung der *Gurrelieder* gab es keine Spuren mehr von Wolzogens „Überbrettl“ und den Demütigungen, die der „freche“ Oscar Straus seinem unterlegenen Kollegen zugefügt haben mochte. Alle waren arrivierte Künstlerpersönlichkeiten, jeder in seinem Bereich, jeder anerkannt. Man fragt sich, warum Oscar Straus die Uraufführung von Schönbergs „Gurreliedern“ besucht haben könnte. Auch hier lohnt es sich, nicht den Operettenkomponisten zu sehen, sondern den Künstler, der wohl lieber Opernkomponist geworden wäre und den Unterschied zwischen guter und schlechter Musik sehr wohl erkannte. Längst gereift und in Gesellschaft beliebt, wollte er den Bosheitsakten der Jugendzeit wohl die Spitzen nehmen, wenigstens zum Erfolg gratulieren.

Doch Schönberg hielt den Gesinnungswandel des provokanten Musikers für unmöglich. Er mochte beim Anblick seiner Person an die düstersten Zeiten seiner künstlerischen Existenz erinnert worden sein, erneut das Versagen vor Augen. In diesem Moment konnte nur eine radikale Zurückweisung helfen, dem Mann eine schwere Beleidigung zuzufügen, ihn die Schmach offener Ablehnung erleben zu lassen. Straus verstand und hielt sich von Schönberg fern. Schönberg kam nicht mehr in die Verlegenheit, mit einem „Operettenkomponisten“ sprechen zu müssen.

⁹⁴ Zemlinsky an Schönberg, 19.3.1902, in: Weber (Hg.), *Zemlinskys Briefwechsel* (wie Anm. 38), S. 13.

⁹⁵ *Neue Freie Presse*, 8.4.1902, S. 7.

⁹⁶ Schönberg an Josefine Redlich, 25.9.1902,

http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=23659

Burlesk, ideologiekritisch, destruktiv

Die lustigen Nibelungen von Oscar Straus und Fritz Oliven (Rideamus)

Erich Wolfgang Partsch† (Wien)

Am 13. November 1904, also einen Tag nach der Uraufführung dieser „burlesken Operette“ in Wien, schrieb Julius Korngold in der Neuen Freien Presse eine längere Rezension über die „nicht übermäßig witzigen, aber doch lustigen Nibelungen“. Er charakterisierte das Werk und dessen Autoren auf „Umwegen des Ueberbrettls“ auf der Suche nach den Ursprüngen einer Gattung, die ihren Zenit längst überschritten hatte.

In der Tat: Mit der alten Wiener Operetten-Tradition hat das Werk höchst wenig zu tun; in einigen Rezensionen wurden deshalb eher kühl-reserviert die Verbindungen zu Berlin angesprochen, als dürften im Operetten-Paradies eines Johann Strauss, Carl Michael Ziehrer, Karl Millöcker oder Carl Zeller keinerlei fremdartige Töne erklingen. (Korngolds Bemerkung, dass die Wirkung der Operette über das Berliner Tiergartenviertel nicht heraus käme, ist bestenfalls diskutabel, aber nicht wirklich überzeugend.)

Natürlich verbreiten die „lustigen Nibelungen“ keinen Wiener Charme – davon hat sich der geschickte Librettist „Rideamus“ (Fritz Oliven) auch bewusst abgesetzt –, vielmehr treten sie im Rahmen einer sehr späten „Offenbachiade“ (hier im übrigen auch der Ursprung der Gattung) mit modern-kabarettistischem Gehabe auf. Und wenn Besucher der Uraufführung von den Autoren eine pointierte Wagner-Parodie erwartet haben, wurden sie kräftig enttäuscht: Auf der Bühne bewegen sich vornehmlich die Gestalten der alten Sage in „Burgund und Germanien, in grauer Vorzeit“ – ganz ähnlich wie Orpheus, Eurydike oder Helena, deren Abenteuer die Pariser Gesellschaft im Zweiten Kaiserreich reflektieren, während im vorliegenden Fall wilhelminisches Bürgertum und damit verbundenes großspuriges Germanenbewusstsein (Gunther, der Kleine mit dem Beinamen „der Große“) die Zielscheibe des beißen-den Spottes sind.

Oberflächlich betrachtet erscheint Richard Wagner – aus rezeptionsgeschichtlichem Blickwinkel heraus – fast an den Rand gedrängt, beschränkt auf erstaunlich wenige musikalische Allusionen (die im übrigen auch *Lohengrin* oder *Die Meistersinger von Nürnberg* einbeziehen), ein paar Pathos-Formeln und einige zugespitzte Alliterationen („Lodernde Liebe liegt in den Lüften“, „Brüllende Brunst!“, „Schau, wie die Schelme schäkern und scherzen!“). Ansonsten löst sich Rideamus’ Text immer wieder unter froher Walzerseligkeit in eingängigen Endreimen auf, vor allem dort, wo blanke Realität alles mythische Geschehen verdrängt:

Was da flimmert, was da schimmert,
was da goldig wogt und rollt,
das ist Rheingold,
das ist mein Gold,
das ist Nibelungengold ...

heißt es in Siegfrieds „Rhein-Walzer“ – ein treffsicherer Sprung vom mythosumrankten „Hort“ zum persönlichen Besitz eines standesbewussten Wirtschaftsbürgers im ausgehenden 19. Jahrhundert.

Somit fungiert Wagners Werk als nur ein Bezugsobjekt unter mehreren in einem intertextuellen Spiel, das – zumindest indirekt – die chronologische Längsachse des Mythos bis zurück zum alten *Nibelungenlied* ausmisst, wobei der Brennpunkt jedoch eindeutig im zeitgenössischen gesellschaftlichen Umfeld zu finden ist: „Stärker noch als dem Wuchtwerk Wag-

ners gilt der angriffslustige Spott jenen Gruppen, die aus Wagners Klängen, Versen und Szenen ihre eigene Kraftprotzerei heraushören. Ihre gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, nationalen und sexuellen Selbstbehauptungsgesten. Bei Straus singen und tanzen, saufen, raufen und minnen bärenbefellte und hörnerbehelzte Vertreter des wilhelminischen Groß- und Kleinbürgertums“.¹

Bekanntlich erhielt das „Nationalepos“ im Deutschland des 19. Jahrhunderts den Rang eines identitätsstiftenden Mythos, was nicht nur an prächtig illustrierten Ausgaben, sondern auch an vielen bildnerischen Auseinandersetzungen und einflussreichen literarischen Bearbeitungen ablesbar ist. In Gedichtform, episch oder dramatisch gefasst, wurde der Mythos in unterschiedlichsten Facetten weiter tradiert. *Der Held des Nordens* von Friedrich de la Motte-Fouqué gehört ebenso hierzu wie Friedrich Bodenstedts *Die neuen Nibelungen oder Der auf-erstandene Siegfried* oder Friedrich Hebbels Trilogie *Die Nibelungen*, deren Vorspiel *Der gehörnte Siegfried* im Wesentlichen inhaltsgleich mit der Operette ist. Das große, in Stabreimen gedichtete Nibelungen-Epos von Wilhelm Jordan konnte in dieser Blütezeit innerhalb von rund zehn Jahren neun Auflagen erreichen; just im Entstehungsjahr der Operette (1904) wurde von wissenschaftlicher Seite her die Folio-Ausgabe *Die Nibelunge* (nach der Handschrift A) publiziert.

Wenn also Wagners *Ring* nur einen Bezugspunkt darstellte, war dieser angesichts eines opernkundigen Publikums dennoch gewichtig. Oder pointierter ausgedrückt: Straus/Rideamus nutzten die Präsenz der Tetralogie bzw. die darüber ausgeführten heftigen Kontroversen, um ihre Interpretation des Mythos optimal in der Rezeptionsgeschichte platzieren zu können. Überdies standen die Autoren hier in einer reichhaltigen Tradition von Wagner-Parodien, die ganz unterschiedliche Aspekte – vom Stabreim über einzelne Heldenfiguren bis hin zu stofflichen Motiven (einschließlich des bei Straus/Rideamus zentralen „Hortes“) – präsentierten. Stellvertretend für viele sei an dieser Stelle nur die Cricrilogie *Der Ring der nie gelungen* von P. Gisbert (Berlin 1876/77) genannt.

*

Straus/Rideamus haben mit ihrer Mythen-Travestie in Gestalt einer „burlesken Operette“ ohne Zweifel wirkungsvoll in die vertrackte Geschichte des Musiktheaters nach Wagner eingegriffen. Das Bemühen um ein heiteres Sujet war nicht – wie bei anderen – der Idee entsprungen, eine stoffliche Alternative zum Leitbild zu setzen, sondern hier wurde auf geradezu ungehörige Weise das Maß aller Dinge aufs Korn genommen: Emphatisches Germanentum, von Wagnerschem Pathos durchsetzt. Schon allein die Positionierung der hehren Figuren auf den niedrigen Brettern der Operettenbühne musste für viele inakzeptabel wirken.

Die Bezeichnung „burlesk“ verweist auf den stilistischen Zugang. Dem italienischen Sprachgebrauch entnommen (*burla* = Spaß, Scherz), war „burlesk“ stets mit Derbheit, Spott, Verfremdung verbunden; überdies spielten im vorliegenden Fall kabarettistische Erfahrungen mit eine Rolle. Nur wenige Bühnenwerke teilen dieses Adjektiv mit den *Lustigen Nibelungen*: aus der „goldenen Zeit“ der Operette *Der Teufel auf Erden* von Franz von Suppè und *Das Orakel zu Delphi*, eine Mythen-Travestie von Carl Michael Ziehrer, später einzelne Werke von Edmund Eysler und Bruno Granichstaedten.

Mit der Bezeichnung räumten die Autoren offensichtlich ihrem Werk bereits Sonderrechte ein, neue Bahnen auf altem Terrain zu schaffen. Der Demontage des allgewaltigen Mythos in frech-turbulenter Handlung, stilistisch eine Mixtur aus Opern- und Operettengeschichte sowie aus bislang fremden, ausgeschlossenen Bereichen – was konnte darüber hinaus burlesker sein? Schon die Präsentation der Jammerfigur Gunther zu Beginn zeigt eine auffallende Nähe zu Farce und Kabarett:

¹ Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, erw. und akt. Aufl., Kassel 2004, S. 161f.

Er sieht so miesepetrig aus
und nicht wie sonst so munter!
Was hat er bloß? Was hat er bloß?
Der gute König Gunther!“ (I/1)

Dabei war ja ursprünglich das Germanentum gar nicht im Mittelpunkt der gemeinsamen Zusammenarbeit gestanden. Das Alte Testament sollte vielmehr als Stoffquelle dienen, aber die Zensurbehörde verweigerte aus verständlichen Gründen eine Operette über Joseph und die Ehefrau des Potiphar.² So kam es zu dem folgenreichen thematischen Schwenk, der großspuriges Germanentum im Spiegel wilhelminischen Spießbürgertums zum Angelpunkt des Bühnengeschehens machte.

Wie aktuell der Mythos präsentiert wird, zeigt sich darin, dass die neidlichen Nibelungen keineswegs in grauer Vorzeit verbleiben, sondern – im Gegenteil – ihre unmittelbare Gegenwart richtiggehend im Kollektiv einfordern; so heißt es gleich in Siegfried schmissigem Refrain (I/3):

So war's bei den Germanen
seit Alters Brauch!
So thaten's unsre Ahnen,
und wir thun's auch!

Spätestens an diesem Punkt, an dem nämlich die Perpetuierung des alten Gehabens festgeschrieben erscheint, gerät der gesellschaftliche Kontext des Werkes in den Blick: „Wir“ – ein tragendes Element in der Gesamtkonzeption. War bekanntlich bereits in komischer Oper und Singspiel die Gemeinschaft das Agens der Handlung, ist auch hier das Kollektiv die allein bestimmende Größe: Die „Mannen“ planen, entscheiden, handeln, kommentieren, während Einzelcharaktere am Bühnenrand verbleiben. Auch Siegfrieds Individualität als Schaumwein-fabrikant und Drachentöter muss sich den vom Nibelungenkollektiv inszenierten Geschicken fügen. Und selbst das persiflierende große Liebesduett von Siegfried und Kriemhild (I/5) findet zu keiner intimen zwischenmenschlichen Beziehung, da der „chorus teutonicus“ ständig plappernd interveniert und der grimme Hagen in platter Zirkus-Manier schließlich einen wirkungsvollen Abschluss fordert: „Schluss! Kuss! Tusch! Los!“

So verwundert es auch nicht weiter, wenn Siegfrieds Ermordung ebenfalls im Kollektiv beschlossen wird: „Nun so lasst uns denn Siegfried ermorden und lustig fliesse sein Blut!“ lautet ein marschmäßig straff intonierter Reigen (III/12). Doch der angekündigte „Heldentod“ findet nicht statt, ja kann eigentlich gar nicht stattfinden. Schon der Vogel, ein unterhaltsamer Verwandter des „Waldvogels“ aus *Siegfried*, hatte den Drachentöter auf dessen vorsichtige Anfrage beruhigt, dass er sicher nicht sterben werde – in einer Operette... Damit entlarvt der Vogel gleichsam exterritorial ungeschminkt die Bühne als einen Ort von Gattungsreflexion, der sich dem alten Mythos nur mittels Verfremdung bzw. Travestie aufschließen könne.

Zum einen hat das neuerliche Bad den Helden unverwundbar gemacht, zum anderen erledigt der beinharte Lauf der Wirtschaftslebens dann das übrige, indem ein Kurssturz zum schnellen Bankrott Siegfrieds führt. Damit ist zugleich das alte, zentrale Hort-Motiv ins Lächerlich-Triviale gerückt: Das moderne kapitalistische Wirtschaftssystem hat den Mythos gewissermaßen eingeholt. Nachdem aber die Nibelungen in dem Stück ja auf ihrer Tradition und Kontinuität beharren, ist dies nicht weiter dramatisch. Der „Heldentod“ erscheint vor dem Hintergrund der aktuellen Ereignisse überflüssig, mittels einer *ménage à trois* (Siegfried – Kriemhild – Brunhild) ergibt sich der für die weitere Zukunft wichtige familiäre Zusammenhalt: Am

² Bernard Grun, *Prince of Vienna. The Life, the Times and the Melodies of Oscar Straus*, New York 1957, S. 55.

Ende präsentiert sich der Drachentöter mit zwei minnigen Maiden an seiner Seite – eine wahrlich burleske Personenkonstellation.

*

Ähnlich burlesk wie Text und Handlung zeigt sich die Musik. In bunter Folge reiht sich Nummer an Nummer – Lied, Ballade, Marsch, Walzer, Reigen, Galopp. Die aus Opern- und Operettentradition gewonnene Mixtur verleiht dem Werk nicht nur Verve und handfeste Komik, sondern dient ebenso zur Charakterisierung bestimmter Handlungselemente. Schon das im Fugato gesetzte ernst-markige Thema, das „maestoso“ zu Beginn der Ouvertüre erklingt und im ersten Akt zur textierten Hymne der Nibelungen wird („Recken von Alt-Burgund“, I/6c), verrät mit den pseudo-würdigen Leer-Oktaven Banalität und Plattitüde. Wiederholt wurde auf eine gewisse Affinität dieses Themas zu „Heil dir im Siegerkranz“, dem berühmten Repräsentationslied des Deutschen Kaiserreiches, hingewiesen. Grundsätzlich handelt es sich um einen gut platzierten, allgemeinen Angriff auf die hohl-pathetische Gestik von Vaterlandsliedern und ähnlicher deutsch-nationaler Gesänge.

Langsame und rasche Walzer-Tempi werden heraufbeschworen, der deftige Zweikampf im ersten Akt artet in einen Galopp aus, der Mord an Siegfried wird – wie oben bereits erwähnt – in einem Reigen beschlossen. Die Gewalttaten der Nibelungen erscheinen somit beschwichtigend in tänzerischer Manier. Auch wenn alles kurz und klein geschlagen wird, dient dies der allgemeinen Unterhaltung – unter Berufung auf Tacitus wird die Nummer zum Loblied auf den „furor teutonicus“:

Haut ihm ein Auge aus,
steckt ihm in Brand das Haus,
Hoch der Frohsinn,
hoch der Humor! (II/7)

Besonderes Gewicht im Werk kommt dem Marschtypus zu, der in verschiedenen Ausprägungen erklingt, metrisch am originellsten im 6/8-Takt. In der soeben angesprochenen Szene (II/7) bricht Straus durch den stilistisch-metrischen Verschnitt den traditionellen Marsch-Gestus auf und setzt dies geschickt als gestalterisches Mittel für die Travestie ein. Oder anders ausgedrückt: Der hehre bzw. pathetische Tonfall stolzen Germanentums wird durch den auflockernden Dreiertakt unterminiert.

Im Vokalen sind ebenfalls unterschiedliche Gattungen zu finden. Die Palette reicht hier vom einfach-volkstümlichen Lied über die Ballade (I/1a), Romanze bis hin zum (persiflierenden) Opernduett mit Chor (I/5), dessen ekstatischen, auf Wagner rückbezogene Worte

Lodernde Liebe
liegt in den Lüften,
mächtige Minne
saust durch den Saal ...

im beschwingten Dreivierteltakt aufgehen. Siegfrieds simples, dreistrophiges Bade-Lied mit Tralala-Refrain (III/13a), Vorzugsnummer für einen absoluten Anti-Helden, wurde in mehreren Rezensionen extra erwähnt. Überhaupt erscheint die Textbehandlung in der gesamten Operette sehr flexibel gestaltet: Abgesehen von den gattungskonformen Sprechpassagen wird die Musik teils von rein gesprochenen Passagen durchsetzt (I/1a), der Text melodisch deklamiert, oder auch als Quasi-Rezitativ gesetzt (III/14).

Das recht umfangreiche Melodram des grimmen Hagen (III/13) referiert augenzwinkernd auf eine ganz spezielle Gattungstradition und bringt damit ein „schauerlich-unheimliches“ Moment in die Travestie, das aber schon durch die Anfangsworte

Hu! Hu!
Ich weiss nicht
ob ich's thu!

– nämlich den Mord an Siegfried auszuführen – als Farce entlarvt wird. (Abgesehen von den berühmten Melodram-Beispielen in *Fidelio* und *Freischütz* sollen die Ende des 19. Jahrhunderts einsetzenden Versuche seitens eines Engelbert Humperdinck oder Hans Pfitzner, diese Gattung auf der Bühne neu zu beleben, im Kontext nicht außer Acht gelassen werden.)

Einen dramaturgischen Clou bietet schließlich die vorletzte Nummer (III/14). Überaus differenziert in ihren rund zwanzig (!) Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen präsentiert sie im Zeitraffer entscheidende Momente der bisherigen Geschehnisse. Mit Siegfrieds Bemerkung, dass nun Brunhild (und nicht Gunther) „miesepetrig“ aussehe, beginnt die Operette quasi nochmals von vorne. Collageartig werden nun die wichtigsten Nummern dem neuen Stand der Dinge angepasst. Erst diese Tour de force, in deren Rahmen der Vogel Siegfried erfolgreich zum erlösenden „Pardon“ an Brunhild rät, ermöglicht trotz des monumentalen Börsenkrachs das *lieto fine* mittels der schon erwähnten *ménage à trois*. (Ob darin und etwa auch in Kriemhilds prophetischer Traumerzählung [I/2] bewusste Allusionen auf Wagners dramaturgisch-zeitliche Konzeption mit Voraus- und Rückverweisen im *Ring* versteckt sind, muss offen bleiben.)

*

Dass die burleske Operette 1906 in Graz bei deutschnational gesinnten Burschenschaftlern einen Skandal hervorrief, überrascht keineswegs, wird doch in ihr massiv die „Nibelungen-Ideologie“ – Mythos und blinde Anhänger in einem – angegriffen. Politische Großsprecherei und hohle Heldenverehrung erfahren eine scharfe Kritik, ebenso wichtige Elemente des Mythos. So musste wohl auch geradezu lästerlich wirken, dass Siegfrieds heikle Stelle, die einst das Lindenblatt bedeckt hatte, deutlich nach unten rückte.

S'geht Alles glatt und schön und lind,
wenn Nibelungen vernünftig sind!

In der vorgeblichen Ratio der den „*furor teutonicus*“ repräsentierenden Nibelungen wurde bereits Jahrzehnte vor dem Nazi-Regime ein gefährliches Potenzial auf der Bühne präsentiert, das den Komponisten 1938 zur Emigration zwingen sollte.

Aber noch ein Interpretationsmodell führt – diesmal nicht fatal – in die Zukunft: Siegfried und seine „lustigen“ Mitstreiter agieren bei Straus/Rideamus in den Zwängen einer kapitalistisch geprägten Gesellschaft, frei nach Bayreuther Vorbild formuliert: „Der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe besten Zins.“ Rücksichtsloser Machthunger und Geldgier herrschen vor, der „Hort“ wird zur Drehscheibe allen Handelns. Als dieser jedoch verfällt, findet sich eine andere, elegante Lösung für den bankrotten Schaumweinfabrikanten, der ja schon in seinem Entrée-Lied (I/3) vorankündigte:

[...] sich ruinieren, das ist chic,
doch unchic drob zu klagen.
Ich bin ein Cavalier,
und habe Ideale,

und sind die Zinsen futsch
leb' ich vom Kapitale.
Und ist das Kapital perdu,
dann mach ich Pleite,
und wenn ich pleite bin,
dann geh' ich auf die Freite!

Hierin ist wiederum ein klarer Bezugspunkt zu Wagners *Ring* zu sehen. Die – vielleicht im Hintergrund von George Bernard Shaws Interpretationen inspirierte – unverhohlene Kapitalismus-Kritik als Spitze gegen den Zeitgeist im Zweiten Kaiserreich nahm im Jahre 1904 bereits die berühmten Inszenierungskonzepte von Patrice Chéreau und Joachim Herz in den 1970er Jahren vorweg.

Oscar Straus – Walzerträume

Fritz Schweiger (Salzburg)

Oscar Straus, von Franz Mailer zu Recht „Weltbürger der Musik“ genannt, ist in den letzten Jahren trotz seines reichhaltigen musikalischen Schaffens eher ein Unbekannter geworden. Die Ausnahme ist vielleicht noch *Ein Walzertraum*. Oscar Straus ist ein markanter Meister der Periode, die man oft die „silberne Operette“ nennt, und sein Schaffen ist daher mit den Vorgängern und mit seinen Zeitgenossen zu vergleichen. Man findet Ähnlichkeiten zu Carl Millöcker, so etwa in *Hugdietrichs Brautfahrt* im Lied der Fee „Nun schläfst du, mein reizender König“ mit „Man nennt mich die kleine Nanina“ (aus *Der Probekuss* – in der gleichen Tonart E-Dur) oder in der *Teresina* „Träume hatt’ ich oft schon kühne“ mit dem Anfang des Terzetts der strickenden Frauen, der Prinzessin, Vreneli und Lydia („Die erste war des Königs Kind“ aus *Der Probekuss* in D-Dur). Auch Puccini hat in *La Rondine* dieses Motiv verwendet („Forse, come la rondine“). Der „Rheingoldwalzer“ aus den *Lustigen Nibelungen* findet im *Viceadmiral* ein Gegenstück (in D-Dur bei Oscar Straus und zu Beginn des Gilda-Waltzers, der auf Puntos Walzerlied Nr. 16 „Stark sind nur wir Männer“ in C-Dur beruht). Deutlicher noch ist das Auftrittslied des Karel „Nichts Schön’res kann es geben als das Dragonerleben“ aus *Božena*, denn das ist unverkennbar Kálmáns „Heut Nacht hab’ ich geträumt von dir“ (*Das Veilchen vom Montmartre*). Die geistreiche Bearbeitung eines Motivs von Hector Berlioz für die Verfilmung von Arthur Schnitzlers *Reigen* ist ein besonderer Fall. In den ferneren B-Tonarten ist darüber hinaus eine gewisse Verwandtschaft zu Edmund Eysler festzustellen: Alfreds Geständnis an Nelly in Des-Dur „Nehmen Sie hier als Souvenir“ (*Künstlerblut*, Nr. 4 Finaletto) könnte durchaus auch von Straus sein. Aber Franz Mailer schreibt dazu auch, dass Oscar Straus zeitlebens der Ansicht war, es könne so leicht zur gleichzeitigen voneinander unabhängigen Erfindung einer bestimmten Melodie an mehreren Orten kommen, dass man derlei nicht wichtig nehmen sollte.¹

Dieser Essay sei den Walzerliedern des Komponisten gewidmet, worin Oscar Straus ein Meister war. Johann Strauss (Sohn) hatte wohl recht, als er zu ihm sagte: „Gebens Ihnen net ab mit schweren Symphonien, schreibens lieber Walzer, dazu habens wirklich Talent“.² Es sei der Versuch gewagt, die Walzermelodien in bestimmte Kategorien aufzufächern, wie etwa Walzer als Ausdruck von Liebe oder Walzer als Klang des Festlichen.

Es scheint bei vielen Operetten-Komponisten so etwas wie immer wiederkehrende Themen und Motive zu geben. Bei Franz Lehár ist es etwa das Ringen des Ausdrucks der Sehnsucht in einer Melodie in G-Dur. Dazu seien exemplarisch angeführt: „Aber trotz Ach und Wehe“ (*Wiener Frauen*), „Was ich längst erträumte“ (*Der Göttergatte*), der subtile Einfall des Tanzduetts in der *Lustigen Witwe*, dem bald darauf in der Reminiszenz im dritten Akt der Text „Lippen schweigen“ unterlegt wurde, weiters „Bist du’s lachendes Glück“ im *Graf von Luxemburg* oder viel später „Wer die Liebe kennt“ in der *Blauen Mazur*, allerdings harmonisch verfremdet.

Bei Oscar Straus scheint es das Ringen um den Ausdruck von Liebe durch eine behutsame, ja oft zögerlich wirkende Repetition der ersten Noten zu sein. Es geht dabei zumeist um leichte Verrückungen, ein tastendes, ja zärtliches Umspielen der eröffnenden Takte. Der erste Walzer in *Wo die Zitronen blühen* von Johann Strauss Sohn (op. 364) hat diese Charakteristik. Bei Lehár eher selten, fällt das Duett „Wenn zwei sich lieben“ (*Der Rastelbinder*) auf. „Schuhchen, ihr kleinen“ aus Lehárs Einakter *Frühling* kann da weniger überzeugen: eine Valse moderato in Es-Dur (Nr. 4), aber dieselbe Melodie ein bis zum Fortissimo gesteigertes Allegro

¹ Franz Mailer, *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biographie*, Wien 1985, S. 92.

² Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 1), S. 20.

im Zwischenspiel (in Nr.1). Johann Strauss hat den repetitiven Anfang mehrfach in seinen Walzern verwendet: *Abschiedsrufe* (op. 179), *Telegrafische Depeschen* (op. 195), *Spiralen* (op. 209), *Abschied von St. Petersburg* (op. 210), *Leitartikel* (op. 273), *Feuilleton* (op. 293), *Bürgersinn* (op. 295), *Künstlerleben* (op. 316) und *Neu-Wien* (op. 342) sind markante Beispiele. Charakteristisch für Oscar Straus ist der Schwerpunkt auf einen zarten, „werbenden“ Ton, der meist mit Asymmetrie der Taktwerte (einem Zögern) oder mit harmonischer Verrückung (einer elegischen Einfärbung) verbunden ist.

Die (mindestens) dreifache Repetition eines Tones zu Beginn ist in der Opernliteratur weit verbreitet, wie Carl Millöcker im Finale II der Operette *Der arme Jonathan* in einem satirischen Quodlibet gezeigt hat. Ausgangspunkt ist dort das Lied der Sängerin Harriet „Willst du mein Liebster sein?“ mit drei Vierteln auf der ersten Stufe im ersten Takt. Vandergold will diese Melodie in sein Gedächtnis zurück rufen, aber es kommen andere Themen (Titel der Opern laut Libretto): *Il trovatore* (dritte Stufe), *Der Barbier von Sevilla* (erste Stufe), *Die weiße Frau* (dritte Stufe), *Don Juan* (erste Stufe) und *Rigoletto* (dritte Stufe). Daher finden sich auch bei Oscar Straus repetitive Anfänge, die fröhlich klingen, ja eher Gefühle abzuwehren scheinen, wie etwa in *Didi* „Es tut mir nicht leid, hab’ gelebt, hab’ geliebt“ (welches im *Liebeszauber* mit dem Textanfang „Ich habe gelebt und ich habe geliebt“ wiederkommt) und eher dem Typus des Wienerischen Walzers zuzuordnen ist. Ähnliches gilt für „Ich sag’s im Vertrauen, so ganz ohne Frauen möchte’ ich nicht sein“ aus *Nachtfalter*. Schwungvoll gibt sich Lizzis Lied „Ich bin eine tanzende Wienerin“ in der Operette *Eine vom Ballett*.

Werbende Walzer

Damit zur ersten Klassifizierung, die „werbender Walzer“ genannt sein soll. Die nachfolgenden Beispiele werden den wesentlichen Punkt dieser nur umrisshaft fassbaren Kategorie illustrieren. Es sei angemerkt, dass innerhalb der einzelnen Kategorien die angeführten Operetten (von Querverweisen abgesehen) zumeist alphabetisch geordnet sind.

Eine berückende Melodie in der fernen Tonart Ges-Dur „Wer sie ist, ich weiß es nicht“, wo eine kleine Terz das „ist“ umspielt, findet sich in der *Ballnacht* (Notenbeispiel 2). Dort findet sich auch „Reizende kleine entzückende Frau“ mit Beginn auf der fünften Stufe (G-Dur) und das Walzerlied „Das ist der Walzer, von dem ich geträumt“, in dem die Repetition der dritten Stufe durch das vorausgeschickte f reizvoll variiert wird (Notenbeispiel 3).

„Hast mich verzaubert schier“ mit vierfacher Wiederholung der dritten Stufe (in E-Dur) in *Božena* und „Das ist die Liebe“ mit vierfacher Wiederholung der ersten Stufe (in G-Dur) in den *Dorfmusikanten*, getragen, ohne taktliche Verrückung, stehen einander sehr nahe. Das Lied der Liduschka in *Božena* steht in der fernen Tonart Ges-Dur, ist aber eher als bewusste volksliedhafte Einfachheit zu interpretieren.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass in den *Drei Walzern*, wo erst im letzten Akt Oscar Straus sozusagen ganz Oscar Straus sein darf, das Walzerduett „Man sagt sich beim Walzer Adieu“ (Es-Dur) mit der Repetition auf der fünften Stufe beginnt, der sich Quartsprung, Repetition und Quartsprung nach unten anschließen.

„Märchen der Liebe, ins Traumland entschwebt“ in *Hochzeit in Hollywood*: Eine siebenfache Repetition von cis (dritte Stufe in A-Dur) wird zunächst durch den Vorhalt his-cis-cis verfremdet, sodann durch d-cis-cis und fis-cis-cis-cis variiert. Im Entr’acte nach dem Vorspiel deutet sich in D-Dur eine einprägsame Melodie an, die von Philine in weichem Des-Dur gesungen wird „Man nennt sie die kleine Freundin“ (*Die kleine Freundin*).

In der Operette *Der letzte Walzer* finden sich drei markante Melodien. „Das ist der letzte Walzer“ (G-Dur) umspielt den Grundton g, aber später auch die Quinte d’. Mit Allegro impetuoso umschrieben und durch einen Oktavsprung nach unten verfremdet ist „Hast du es nicht erraten“ (A-Dur, vierfache Repetition der fünften Stufe), aber, etwas langsamer gespielt, wird alles transparent. Sehr langsam und weich (Vorschrift des Komponisten) und schon im ersten

Takt durch einen verminderten Septakkord angereichert, der aber die melodische Führung vorantreibt, ist „Fliehst du, du gold’ner Liebestraum?“ (ebenfalls A-Dur; Notenbeispiel 4). Erwähnt sei hier „Du kannst nicht lieben“ (*Liebeszauber*). Wohl lautet die Tempoangabe „Langsam, innig“ und steht die Nummer in fernem Ges-Dur, doch kann sie weder formal noch melodisch überzeugen.

Auch in *Marietta* wird man fündig. „Verehrtes Fräulein, Sie verzeihen“ ist eine interessante Variation des Musters: Zweifache Wiederholung in den Takten 2, 4, 6, 10 und 12. Unscheinbar, aber typisch ist die Bitte des Prinzen „Reizende Marietta, Sie hören mich flehen“ aus der gleichen Operette. Angereichert mit einer „Andeutung“ eines erhöhten Dominantakkords im zweiten und vierten Takt beginnt mit dreifacher ebenmäßiger Wiederholung der ersten Stufe „Sind denn seit jenem ersten Tag“ die bange Frage Mariettas. Ins Tragische wird diese Figur gewendet mit „Was bleibt von der Liebe zurück?“ (Notenbeispiel 5). Von der Tonika in E-Dur gelangt man im dritten Takt, an Puccini gemahnend, zur unverminderten Septime (auf E) bzw. gis-Moll.

Die einprägsame Melodie „Lösch die Lampe aus, still wird’s rings im Haus“ aus *Nachtfalter* eröffnet schon das Vorspiel. Der erste Takt ist Auftakt mit der die Melodie antreibenden harmonischen Verfremdung Tonika in G-Dur und Septimakkord auf Fis (zu h-Moll). Dann setzt auf der Tonika die Wiederholung der ersten Stufe ein („Lampe aus, still ...“), der wenig später die vierfache Wiederholung der fünften Stufe folgt („rings im Haus, nur ...“).

In den *Perlen der Cleopatra* ist im leicht bewegten Walzer „Küss mich und lass deinen Leib mich fühlen“ die Eingangssequenz durch einen Septimsprung nach unten zunächst verändert, aber die Durchführung spielt mit der drängenden Repetition und umspielt sie („... auf meine brennenden Wangen! Fühlst du mein heißes Verlangen?“). Die Fortsetzung, der langsame Walzer „Ich bring mein Herz dir zärtlich entgegen“, ist eine Variation dieses Gedankens. Drei Halbtonschritte d-e-eis-fis umspielen die Grundmelodie, die auf wiederholten Tönen a (fünfte Stufe) basiert.

Das Finale des ersten Aktes der *Schönen Unbekannten* wird vom Thema dieser schönen Unbekannten beherrscht. Zuerst eine behutsame Annäherung in D-Dur, voll setzt es als Andantino in Es-Dur ein „Wer bist du schöne Unbekannte?“. Das dreimalige G (dritte Stufe) wird einen Takt später durch ein fünfmaliges As aufgegriffen und weitergeführt (die Fortführung erinnert im harmonischen Gefüge an Lehárs „Schweig, zitterndes Herz“ aus dem *Fürstentum*). Più lento, mit gleichmäßigen Vierteln beginnt in dieser Operette das Walzerduett „Zärtlich und schmeichelnd locken die Geigen“. Die siebenfache Wiederholung der dritten Stufe wird bemerkenswerterweise nur durch einen Vorhalt auf der vierten Stufe unterbrochen.

Im *Tal der Liebe* findet sich ein schönes Andante in Des-Dur, allerdings im geraden Takt: „Ich denk’ mir einen schönen Saal“, das als Liebeslied „Nun mag die Welt im Dämmer-schein“ in der *Galanten Markgräfin* auftaucht. Man kann aus der Melodie auch leicht einen zärtlichen langsamen Walzer formen.

Dass Melodien im geraden Takt zu Walzern verarbeitet werden können, zeigt *Der tapfere Soldat*. Der nach Melodien dieser Operette geschriebene Walzer „Tiralala“ besteht aus: Nr. 1 „Tiralala, tiralala“ (wenn auch in der Operette im 6/8-Takt, so dort schon ein fröhlicher Walzer) „Komm, komm Held meiner Träume“, Nr. 2 „Pardon, Pardon, Pardon“ und „Weil’s Leben schön und herzlich ist“ (in der Operette ein Andantino im geraden Takt; bemerkenswert ist die fünffache Wiederholung der fünften Stufe), Nr. 3 „Ein jeder hat es schon erfahren“ (Sehr ruhig, 6/8-Takt) „Wenn man so dürfte, wie man wollte“ (Fortsetzung der gleichen Nummer) Nr. 4 „Was ich geleistet hab und was ich vollbracht“ (6/8-Takt, aber eher zackig!) „Wenn ich sag’, ich liebe dich“ (4/8-Takt) und Coda, wo noch „Die erste sprach“ (6/8-Takt in der Operette) aufgenommen wurde. Die wohl bekannteste Melodie „Komm, komm, Held meiner Träume“ (es beginnt mit dreifacher Repetition, davon allerdings zweimal auf Taktlänge ausgehalten, auf der dritten Stufe) wird von Volker Klotz wie folgt beschrieben: „Eine schier unaufhaltsame Valse-lento-Melodie, die sich reckt und steigert, die ausgreift in immer

höhere Lagen und immer heftigere Dynamik“.³ Im dritten Takt erfolgt ein Wechsel zur Dominante mit eingestreuter Tonika: Erinnerungen an Carl Zellers „Mag mein Schatz wie immer sein“, dem Duett zwischen der Comtesse und Roderich aus *Der Obersteiger*, werden wach. In *Teresina* fallen zwei Beispiele auf: Das schon erwähnte Lied „Träume hatt’ ich oft schon kühne“ (Allegretto stringendo im 6/8-Takt) und „Siehst du das Glück, wo am Wege stehen“, als breiter Walzer ausgewiesen (Es-Dur). Nach einem vorangestellten es’ sinkt die Melodie auf ein dreifach wiederholtes b um wenig später einem vierfach wiederholten as zu weichen. Fündig wird man in der Meisteroperette *Ein Walzertraum*. „Leise, ganz leise klingt’s durch den Raum“ ist von der Behutsamkeit des Anfangs hier zu nennen. Die Wiederholung ist auf ein sanftes Absteigen d’-d’-c-c-h-h mit gegenläufiger tiefer Stimme d-e-fis-fis-g beschränkt, die in Takt 9 von der Hauptstimme übernommen wird. „Wie’s halt so geht, der Walzer magnet“ (in D-Dur) hat schon die typische Wiederholung der Anfangsnoten. In ein zartes Liebesgeständnis wurde es später umgestaltet: „Du bist der Traum“. Dieses steht in F-Dur und ist im Anhang des Klavierauszugs zu finden, aber auch auf der von Oscar Straus noch dirigierte Aufnahme von Melodien dieser Operette.

Wiegende Walzerlieder

Die von Lehár und Kálmán oft verwendete rhythmische Gestaltung Halbe Note-Viertelnote (manchmal auch Viertelnote-Pause-Viertelnote), wie sie im schon erwähnten Tanzduett aus der *Lustigen Witwe* bezwingend vorliegt, möchte ich „wiegendes Walzerlied“ bezeichnen. Neben dem (frühen) Lehár seien Kálmáns „Machen wir’s den Schwalben nach“ (*Die Csárdásfürstin*) und „Solang es schöne Mädchen gibt“ (*Das Hollandweibchen*) angeführt. Bei der Benennung „wiegender Walzer“ kann man auch an Offenbachs Barkarole aus *Hoffmanns Erzählungen* (oder an seine *Rheinnixen*) denken. Diese Gestaltung wird im Lied „Träumst von Glück, du dummes Mädel“ (*Eine Ballnacht*; Notenbeispiel 1) ganze sieben Takte durchgehalten. Aus der Operette *Eine vom Ballett* passt Andrés Lied „Du liebe Wiener Note“ gut dazu. Aber in *Hochzeit in Hollywood* sind sogar dreißig Takte in diesem Rhythmus: „Erst nimm’ ich Ihre schmale Hand“. Hingegen sind es in *Liebeszauber* nur die beiden ersten Takte („Nur einmal kann man lieben“), um bald einem verspielten Parlando Platz zu machen. Auch die ersten Takte von Helenas Leitmotiv „Ich habe die Krone abgelegt“ (*Die Königin*) gehören hierher.

Der zweite Teil des Walzer-Rondos (*Der letzte Walzer*) vereint diesen Rhythmus mit Wiederholung der dritten Stufe es (zuerst c-Moll, dann verminderter Septakkord und Dominantseptakkord, wo der Ton Es als Vorhalt auftritt). Dessen dritter Teil „Losgelöst von Erdschwere“ hat diese Gestaltung in gut zweimal dreizehn von sechzehn Takten, kann aber auch dem sanft aufsteigenden melodischen Typ zugeordnet werden.

„Nur einmal unter vier Augen“ aus *Liebeszauber* scheint nicht ganz dazu zu passen, aber die Begleitung in der Briefszene macht den Ursprung dieser Variation aus einem absteigend wiegenden Motiv klar. Durch Verzierungen verändert ist das Duett „Mann und Weib“ aus *Liebeszauber* hier einzuordnen. Ohne diese Verzierungen wäre wohl das melodische Gerüst zu einfach, aber im Klavierauszug liest man „Valse moderato (einfach und charmant)“. Von Liebe und Sehnsucht schwärmt elegisch auch „Im Rausch der ersten Nacht“ (*Marietta*).

Zwei lange Dreiviertelnoten leiten den wiegenden Walzer „Du, du, wirkst auf mich wie keine zweite Frau“ (*Nachtfalter*) ein. Ebenfalls aus dieser Operette ist „Seitdem’s verliebte Menschen gibt“; rhythmisch eher hier anzusiedeln, ist es doch auch ein Wiener Lied. Sein Refrain „Was liegt denn dran?“ wird in der Fortführung „Ein Mädel gibt’s für jeden Mann“ ein wiegendes Walzerlied. Stellas Wunsch „Ein Schwipserl möchte ich haben“ (*Rund um die Liebe*) ist ein gutes Beispiel. Wenn auch die Notenwerte zum Teil verschoben sind, so wiegt –

³ Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Kassel ²2004, S. 666.

ein sehr langsames Walzertempo ist vorgeschrieben – „O, du lieber, o, du g'scheiter“ mit dem werbenden dominantischen Eingang Franzi zunächst ins Glück (*Ein Walzertraum*). Eine schwungvolle Gestaltung dieser Rhythmik ist ebenfalls möglich: „Marietta, holdes Frauenbild“ (*Marietta*) erinnert in Schwung und Tonart (D-Dur) an „Tanzen möchte' ich“ aus Kálmáns *Csárdásfürstin*.

Ländliche Walzer

Oscar Straus hat sich auch im „ländlichen“ Milieu versucht. Da man allerdings geneigt ist, in dieser Gattung Werken von Lanner und der Strauss-Dynastie den Vorzug zu geben, müssen Straus' entsprechende Beiträge als weniger erfolgreich gewertet werden. Der elegische Walzer Boženas im gleichnamigen Stück ist hier allerdings nicht einzuordnen. Er ist im Schaffen von Oscar Straus ziemlich singulär, überwiegend in e-Moll gehalten, erinnert er an Kálmáns Werk. *Božena* (Uraufführung am 16. Mai 1952 in München, österreichische Erstaufführung am 25. Oktober 1952 in Salzburg) war das letzte originale Bühnenwerk des Komponisten. Ob der Name der jungen Frau aus einem slowakischen Dorf bei Straus noch Erinnerungen an Božena Bradsky aus Prag geweckt hat (sie war kurze Zeit seine Lebensgefährtin⁴)? Abgesehen von diesem Walzer, versucht der stampfende Rhythmus in *Božena* von „Hochzeit wird's geben“, die Einfachheit dörflichen Lebens wiederzugeben, aber überzeugend ist es nicht. „Ich geb' mein' besten Wein“ ist ein einfacher Ländler, den auch der chromatische Abgang in „Holt's Bier vom Keller“ nicht interessant macht.

Die Operette *Dorfmusikanten* verrät schon im Titel das Milieu. Aber die beiden Duette (in E-Dur) von Luisl und Friedl „Dich hat's mein Lieber“ und „Ich frag' dich das Eine“ sind kaum mitreissend. Das Auf- und Absteigen der Melodien ist simplizistisch gestaltet, die Harmonik trotz eingestreuter hochalterierter Dominante ebenso. Auch *Das Tal der Liebe* und die Umarbeitung zur Spieloper *Die galante Markgräfin* spielen um 1770 in einer ländlichen Gegend. Der Spielmann ruft mit seiner Solovioline zum Tanz, wobei wohl absichtlich nur Tonika, Dominante und Subdominante anklingen. „Um die Linde geht der Tanz“ erinnert an Lehárs „Wenn die Liebe ruft, kaum erwacht“ aus dessen späterer Operette *Wo die Lerche singt*. Das Lied vom Tatzelwurm aus *Hugdietrichs Brautfahrt* ist gar gänzlich „gemütliches“ Couplet.

Wienerlieder

Das („versteckte“) Wienerlied ist bei Oscar Straus gut aufgehoben. In der *Ballnacht* ist es das Duett „Wenn ein Spatz keine Wohnung hat“ mit dem Refrain „Die Spatzen auf den Dächern, die pfeifen uns was vor“ und in *Božena* kann man das Duett Liduschka-Nepomuk „So was wie dich, gibt es nur einmal“ (G-Dur) dazu zählen. In den *Dorfmusikanten* ist es Peterls Lied in F-Dur „An einem Wort liegt oft gar viel“ mit dem Refrain „Ein rechtes Wort zur rechten Zeit“. In den *Drei Walzern* klingt es in der Verwandlungsmusik zum elften Bild an (Langsamer Walzer in F-Dur), welches als Brunners Lied dann übernommen wird. Bewusst wird dieses musikalische Kolorit in *Hochzeit in Hollywood* eingesetzt: „Ich bin heut' im Himmel gewesen“, wobei in den Anfangstakten eine chromatische Verfremdung des dominantischen Eingangs verwendet wird (für Fisfis wird die erhöhten Dominantquinte G notiert).

Wenn es auch kein Dreivierteltakt ist, Straus' schönes Wienerlied muss hier erwähnt werden: „Wenn im Schönbrunnerpark die blonden Mädeln gehen“ (in F-Dur). Auch Marylous Walzerlied „Es war einmal ein Frühling“ hat Wiener Anklang, obwohl der Eingang „Drinne tanzen sie“ als Boston ausgewiesen ist. Die Operette *Die Königin* spielt in der Schweiz, aber die Protagonisten stammen aus einem unbestimmten Balkan. Merkwürdig ist, dass Straus dem

⁴ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 1), S. 30–31.

musikalisch kaum Rechnung trug. Der Präsident Tontscheff singt ein Wiener Lied „Bisschen Glück, bisschen Glück ist die ganze Politik“ (in F-Dur), auch das Auftrittslied der Ex-Königin Helena ist von fast provokanter Schlichtheit (ebenfalls in F-Dur). Nebenbei, im Blues „Love me, so klingt's in London“ erinnert an eine Wendung aus der *Schönen Unbekannten* („Fräulein, darf ich mit Ihnen geh'n?“ Nr. 15 Burleske). Unverkennbar wienerisch klingt das Walzerlied „Ich weiß schon, was ich möcht'!“ Die Harmonie h-moll in D-Dur eingemischt trägt dazu bei (*Rund um die Liebe*). Über die B-Dur Tonika und einen erhöhten Dreiklang findet sich das Wiener Lied „Sie red't nichts, sie sagt nichts“ zunächst in die Subdominante Es-Dur ein (*Rund um die Liebe*).

Zudem kann der langsame Walzer „Daniel, Daniel, gut schaust du aus“ (*Die Teresina*) dem Wiener Lied zugeordnet werden. Ein Parlendo wie „Die Welt, die dreht sich umadum“ (*Ein Walzertraum*) ist eher selten zu finden und wird hier zum „versteckten“ Wienerlied gezählt. Hingegen ist „I weiß net, i weiß net, ob i träum' oder wach'“ aus der gleichen Operette wohl ein piffiges Wiener Lied.

Festliche Walzer

Eine weitere Kategorie stellt der festliche Walzer dar. Zwei schöne Beispiele seien zuerst genannt: „Wiegende, werbende Walzermusik“ aus dem *Letzten Walzer* und der Souperwalzer „Ein gutes Souper und schöne Frauen“ aus den *Dorfmusikanten*. Beide stehen in D-Dur und erinnern nicht nur in der Tonart an Kálmáns festliche Walzer aus der *Csardasfürstin* und aus der *Gräfin Mariza* oder an den Tanzwalzer aus dem Finale II der Operette *Eva* von Franz Lehár. „Ja, so ein Walzer, ein echter, ein rechter“ (in G-Dur aus *Die kleine Freundin*) ist etwas legerer, aber zum Tanz einladend. In C-Dur erdacht, gehört auch Tontscheffs Lied „Wer wird sich denn kränken, wer wird immer denken“ aus der *Königin* dazu. Diese gehört zugleich auch dem Typ des kreisenden Walzers an. Der erste Takt wird viermal wiederholt (d-c-e) und man gelangt über die hochalterierte Quinte zur Subdominante. Tanz auf Kommando? Dies ist spürbar in „Wie das packt, Walzertakt“ aus dem *Tal der Liebe*. Etwas humoristisch wirkt „Oh Gott, oh Gott, ich bin so aufgeregt“ aus der *Ballnacht*. Man könnte auch hier „Ich bin heut' im Himmel gewesen, mein Schatz“ (in E-Dur) aus der *Hochzeit in Hollywood* nennen.

Nach einer Einleitung, in der Offenbachs Vorstellung der Könige aus *La belle Hélène* im Walzertakt zitiert wird und die mit *Neu-Wien* fortgesetzt wird (Oscar Straus hat hier wohl an die Verwendung dieses Walzers in der Operette *Wiener Blut* gedacht), kommt ein Tanzwalzer in D-Dur (*Liebeszauber*). Der Walzer (Bühnenmusik) im Finaletto Nr. 12 von *Marietta* ist mit dem Tanzwalzer (Nr. 7) aus der *Csárdásfürstin* zu vergleichen; seine Fortsetzung erinnert klanglich an das Brillante des Schlusses des Spielduets aus *Gräfin Mariza*. Wenn auch in der Spielszene Stella und Hans zunächst ein langsamer Walzer (in As-Dur) erklingt, so verraten die Ouvertüre und der Schlussgesang den festlich jubelnden Walzer „Gestern hab' ich mich verliebt“ (*Rund um die Liebe*). Ähnlich ist es mit „Dunkelrote schwüle Rosen blühen auf“ bestellt: zunächst in leicht beschleunigtem Andante sostenuto gesungen (6/8-Takt, Des-Dur), entpuppt sich dann ein flotter Walzer in D-Dur (*Die schöne Unbekannte*).

Weitere Variationen

Damit verwandt ist die (oft sehnsuchtsvoll, aber auch kokett) aufstrebende Melodie. „Ach ein Walzer heiß und süß“ singt die Markgräfin im *Tal der Liebe*, wobei eine markante Dissonanz eingebaut ist. Der Walzer beginnt in B-Dur, aber plötzlich taucht die Septime auf Ges auf und führt über die Dominante nach B-Dur zurück, wobei sich ein fes mit dem F des Basses reibt. Sollte damit das gebrochene Verhältnis zwischen Gräfin und Graf angedeutet sein? Unbeschwert ist dagegen „Was kann es Schöneres geben“ in der gleichen Operette (in der von

Straus geliebten Tonart A-Dur; in der *Galanten Markgräfin* wurde dies in Des-Dur variiert und verlangsamt: „Ich möchte dich küssen die ganze Nacht“ – es ist das Notenbild, welches die Verwandtschaft verrät).

Das Andantino im 6/8-Takt „Hinter blühenden Hecken versteckt“ (*Eine vom Ballett*) steigt „volksliedhaft“ auf und ab. „Sie sind wirklich zu galant“ (*Marietta*) durchläuft in hurtigen Achteln sechs aufsteigende Töne, denen eine Terz folgt. In vier Halbtonschritten und einer kleinen Terz steigt in C-Dur die Melodie „Wenn ich die Augen schließ“ von e zu h hinauf (*Nachtfalter*). „Da draußen im duftigen Garten“ (*Ein Walzertraum*) strebt in G-Dur zunächst hinauf; der terzverwandte zweite Teil (B-Dur) bezieht seine Energie eher durch den Abstieg zu Beginn.

In kleinen Stufen steigt (in A-Dur) empor „Die Dame von Welt will verehrt sein“ (*Nachtfalter*), um in noch kleineren Stufen hinunter zu steigen. Flotter steigt Fernands Gesang „Folg’ mir mein Liebchen durchs Leben“ (ebenfalls in A-Dur) in der *Kleinen Freundin* auf. Selten sind absteigende Walzermelodien. Im *Letzten Walzer* gibt es zwei Beispiele: „Rosen, die wir nicht erreichten“ und „Ihr Rosen des Lebens“. Ein Andante espressivo im 6/8-Takt ist „Es gibt Dinge, die muss man vergessen“ (*Rund um die Liebe*), aber dahinter verbirgt sich ein langsam absteigender Walzer.

Der sanft ausschwingende Walzer ist eher selten. Zu nennen wäre „Wenn so ein Spatz keine Wohnung hat“ aus *Eine Ballnacht* oder „Du süße Liebeständelei“ aus *Eine vom Ballett*. Man könnte auch den Mittelteil „Wenn ich so manchmal denke“ (*Die kleine Freundin*) aus Louisons Walzerlied dazustellen. Ein schönes Beispiel mit dominantischem Eingang ist „Ein Liebesbrief, ein RosenStrauss“ aus *Marietta*. Sanft schwingt in Des-Dur „Eine weiche Frauenhand, weiß wohin sie führt“ aus der *Teresina* und erinnert an manche Melodien von Eysler. Breit ausschwingend (vergleichbar mit *Liebeslieder* op. 114 von Johann Strauss Sohn) ist „Einst in sommerlichen Tagen“ im Walzerduett von Franz und Ferdinand (*Drei Walzer*). Fast pathetisch wirken manche getragene Walzerlieder wie „Fühlst du nicht, was meine Hand dir sagt“ (*Hochzeit in Hollywood*). Auf ähnliche Art besingt die Fee Belladonna den schlafenden König „Sorgloser Schläfer, glücklicher Schläfer“ (*Hugdietrichs Brautfahrt*). „Einmal darf man sich verschenken“ (*Marietta*) ist ein weiteres gelungenes Beispiel.

In Kaskaden hinunter schwingt „Wie das knistert, wie das flüstert“ (*Eine Ballnacht*); in Kaskaden hinauf schwingt sich „Was da flimmert, was da schimmert“ (*Die lustigen Nibelungen*). In den *Perlen der Cleopatra* steigt in H-Dur langsam hinauf „Dann, wenn die Nacht zaub’risch erwacht“. Ob Klotz Recht hat, wenn er in diesem Walzer *Die Schöne Galathee* von Franz von Suppé erkennen will, muss angesichts mangelnder Belege bezweifelt werden.⁵ Straus hat eine Note mehr, die Notenwerte sind anders verteilt, er lässt die Melodie im dritten und fünften Takt jeweils einen Ganzton höher beginnen (Suppé hat dreimal dieselbe Phrase), und es gibt keine Spur der charakteristischen plötzlichen Verfremdung von G-Dur zu F-Dur. In eher melancholischen Kaskaden bewegt sich „Wenn ich zu Hause etwas mag“, der erste Teil des erfolgreichen Liedes „Ein Schwipserl möchte ich haben“ (*Rund um die Liebe*). Die Einleitung enthält viermal die Folge a-h-d’-g’, die seltsam genug an Puccini denken lässt („Nessun dorma“). In kecken Kaskaden steigt im *Walzertraum* „Alles, was keck und fesch“ hinauf und wieder hinab. In Stufen fällt „Pardon, Pardon, Pardon!“ (*Der tapfere Soldat*) von E-Dur über cis-Moll von e’ zu gis herab, ein Nonenakkord (in fis-Moll).

Oscar Straus hat immer wieder kreisende Walzermelodien verwendet, die eine gewisse (gewollte?) Einfachheit ausstrahlen, die ein wenig an *Sobre las olas* von Juventino Rosas erinnern. „Einen Mann, den muss man halten“ (*Dorfmusikanten*) wäre zu erwähnen oder „Ich bin einmal keine, die sich so gibt“ (*Eine vom Ballett*) oder weiters „Ich heiße Huglindchen und bin aus Byzanz“ und „Prinzeslein, Prinzesslein, hab Acht“ (*Hugdietrichs Brautfahrt*). Zier-

⁵ Klotz, *Operette* (wie Anm. 3), S. 683.

lich wirkt das schon erwähnte Lied der Fee Belladonna in dieser Operette „Nun schläfst du, mein reizender König“.

Zwölf Takte je zwei Achtel und eine halbe Note Pause „Männer! Männer!“ und dann zwölf Takte im kreisenden Rhythmus „Wie seid ihr doch zu beneiden“ ist Louisons Walzerlied (*Die kleine Freundin*). „O ach, ihr schlauesten, innerlich flauesten“ in derselben Operette stürzt sich nach zwei Oktavsprüngen in vier Takten in die kreisende Bewegung. Dazu gehört auch das erste Thema des Walzer-Rondos aus dem *Letzten Walzer* „Hört ihr die liebliche, zwingende, singende, werbende Walzermusik“. Eine Karikatur ist der langsame Walzer „Gott, wie poetisch ist unser Kind“ aus den *Lustigen Nibelungen*. „Es ist möglich, dass du nicht die Schönste bist“ (*Nachtfalter*) ist wohl auch ein gutes Beispiel für diesen Stil.

Im Kreise dreht sich „So und nun, Sie diplomatisches Genie“ (*Rund um die Liebe*). Große Sprünge macht in dieser Operette auch „Heute getobt und morgen verlobt“. Zuerst zögernd „Nimm dich vor diesem Walzer in acht“ wird letztlich die kreisende Melodie als flotter Walzer ausgespielt (*Die schöne Unbekannte*). Ein hübsch kreisender Walzer ist „Walzer und Wein und ein lust'ger Sang“ (*Ein Walzertraum*). Wenn auch als Andantino grazioso im 6/8-Takt ausgewiesen, ist es doch ein charmant kreisender Walzer „Ich hab' einen Mann, einen eigenen Mann“ (*Ein Walzertraum*).

Gut gelungen sind die Lautenlieder. Im 3/8-Takt (Tempo di Bolero ist angeschrieben) singt die Markgräfin „Heb' mich im Fluge empor“ im *Tal der Liebe*. „Auf meiner kleinen Mandoline“ aus *Marietta* könnte von Offenbach sein. Da es hier um die Liebe des späteren Napoleon III. geht, passt es auch gut in diese Zeit.

*

* *

Dieser Essay kann nur ein Anfang sein, das Werk von Oscar Straus detailliert zu analysieren. Es wäre schön und wohl auch lohnend, dies in Angriff zu nehmen.

Anhang

Langsamer Walzer

Träumst vom Glück, du dum - mes Mä - del, glaubst du kriegst was dir ge - fällt.

Notenbeispiel 1
 Oscar Straus, *Eine Ballnacht* (1918), „Träumst vom Glück“

Langsamer Walzer

Wer sie ist, — ich weiß es nicht!

Notenbeispiel 2
 Oscar Straus, *Eine Ballnacht* (1918), „Wer sie ist, ich weiß es nicht“

Langsamer Walzer

Das ist der Wal-zer, von dem ich ge - träumt, das ist die Stund', die man nie gern ver - säumt!

Notenbeispiel 3
 Oscar Straus, *Eine Ballnacht* (1918), „Das ist der Walzer, von dem ich geträumt“

Sehr langsam und weich

Fliehst du, — du gold ner Lie - bes - traum? Fliehst du, — eh wir ge - träumt dich kaum!

Notenbeispiel 4
 Oscar Straus, *Der letzte Walzer* (1920), „Fliehst du, du gold'ner Liebestraum?“

Andante sostenuto

Was bleibt von der Liebe zurück? Im Herzen ein klein wenig Glück.

p

Notenbeispiel 5
Oscar Straus, *Marietta* (1928), „Was bleibt von der Liebe zurück?“

„Vm. bei Oscar Straus. Er spielte mir den tapferen Cassian vor; sehr fein, singspielhaft ...“

Oscar Straus und Arthur Schnitzler

Oswald Panagl (Salzburg)

I. Arthur Schnitzler und die Musik

Die Affinität des Schriftstellers zum Sinnbezirk der Töne, Klänge, Melodien, Harmonien und ihrer Bauformen, Wesensmerkmale und ästhetischen Wirkungen lässt sich allenthalben seinem literarischen Werk sowie der Korrespondenz ablesen. Seit der vorbildlichen Edition der Tagebücher durch Werner Welzig und seine Mitarbeiter¹ runden sich manche Vermutungen, Aperçus und Einzelnotizen zur authentischen Gewissheit. Schnitzlers musikalische Kenntnisse, seine kritische Urteilskraft wie seine pianistischen Fähigkeiten reichten weit über den üblichen bildungsbürgerlichen Standard hinaus. Er spielte nicht nur mit ‚Frau Mama‘ die gängige vierhändige Klavierliteratur, sondern erschloss sich auf dem Flügel auch Symphonien von Anton Bruckner oder Gustav Mahler, bisweilen noch vor deren öffentlichen Aufführungen. Er begleitete seine Frau Olga souverän, wenn diese Liedprogramme und Opernrollen einstudierte, wobei er ihre sängerischen Ambitionen – einschließlich der zahlreichen Misserfolge – mit Kennermiene sorgenvoll registrierte. Bei Premieren an der Wiener Hofoper, aber auch in auswärtigen Häusern, war er ein unbestechlicher Kritiker, der sich weder vom Tenor der Presse noch von der Reaktion des Publikums irritieren, sondern allenfalls zu ironischen Tagebuchnotizen inspirieren ließ.

Dass ein Autor mit diesem künstlerisch-professionellen Profil auch an eigene Arbeiten für die musikalische Bühne dachte, darf nicht verwundern. Konstanze Fliedl schreibt in ihrer vorzüglichen Monographie,² dass diese seine Beziehung zur Musik „intensiv und gewiss mehr als dilettantisch [war]“ und ihn, von dem sogar eigene Walzerkompositionen überliefert sind, „sein Ohrenleiden als besonders qualvoll empfinden“ ließ.

An Opernprojekten hat es in den letzten 30 Lebensjahren des Dichters demnach nicht gefehlt, wobei die Initiativen und Anregungen wechselten. Oft waren es Intendanten und Regisseure, die sich von den Sujets Arthur Schnitzlers, aber auch von seinem wachsenden Ruhm nachhaltige Bühnenerfolge erwarteten und nach geeigneten Komponisten Ausschau hielten. Dann wiederum gab es Musiker, die nach dramaturgisch tauglichen und womöglich prominenten Libretti Ausschau hielten. Aber auch Schnitzler selbst war in dieser Hinsicht weder abstinenter noch ‚berührungsängstlich‘, wobei sich seine Begeisterung für die musikalische Bühne und durchaus handfeste materielle Überlegungen die Waage hielten. Als Librettist im strengen Wortsinn stellte er sich freilich nur ausnahmsweise zur Verfügung. Meist bevorzugte er das Genre der Literaturoper.

An Vertonungen seiner Dramen verzeichnet die Sekundärliteratur üblicherweise *Der Schleier der Pierrette* (Pantomime, Ernst von Dohnanyi, Dresden 1910), die Oper *Liebelei* (Franz Neumann, Frankfurt 1910) und das Singspiel *Der tapfere Kassiian* (Oscar Straus, Dresden 1909 – darüber später ausführlicher). Wer sich in die Lektüre der Tagebücher versenkt, entdeckt allerdings noch drei weitere ausgeführte Opern sowie einen Operettenplan. Der Kom-

¹ Werner Welzig et al (Hg.), *Arthur Schnitzler: Tagebücher 1879–1931*, Wien 1981–1999.

² Konstanze Fliedl, *Arthur Schnitzler*, Stuttgart 2005, S. 45.

ponist Ladislaus Toldy (1883–1929) vertonte den Einakter *Der grüne Kakadu*, der russische Tonsetzer Wladimir J. Rebikow (1866–1920) *Die Frau mit dem Dolche*, der damals als hoffnungsvolles Talent firmierende Friedrich Bayer (1902–1954) das Lustspiel *Die Schwestern oder Casanova in Spa*. Aus den mit Nachdruck verfolgten Ambitionen (1909/10, 1913), aus dem *Anatol*-Zyklus oder wenigstens Teilen daraus einen Operettenstoff zu gewinnen, ist kein greifbares Ergebnis erwachsen.

Anders steht es mit einem weiteren musikalischen Bühnenwerk nach dem Schauspiel *Liebelei*, das Oscar Straus erst nach Schnitzlers Tod auf einen Text von anderer Hand komponiert hat.

II. „Liebelei, Liebelei, ein paar Tränen und vorbei“ Eine postume ‚Operette‘ auf Schnitzlers Spuren

Ob der Dramatiker mit einem Kompositionsplan von Oscar Straus zufrieden gewesen wäre oder auch nur seine Einwilligung dazu gegeben hätte, darf eher bezweifelt werden. Denn erst nach Schnitzlers Tod am 21. Oktober 1931 kam es in Berlin zu ernsthaften Überlegungen, aus des Dichters publikumswirksamstem und erfolgreichstem Stück *Liebelei* ein dem leichten Genre verpflichtetes musikalisches Bühnenwerk, ein Singspiel oder eine Operette zu machen. Die in der Oscar Straus-Biographie *Weltbürger der Musik* aus der Feder von Franz Mailer³ offen gelassene Frage, „ob dieser Plan mit dem Dichter erörtert worden war“,⁴ kann man nach der Veröffentlichung der Tagebücher mit einem sicheren Nein beantworten. Die folgende Feststellung, „Sein Sohn hatte jedenfalls gegen dieses Projekt nichts einzuwenden“,⁵ lässt sich schon durch die Tatsache erhärten, dass es überhaupt zu einer zügigen Ausführung des Vorhabens gekommen ist. Federführend und quasi der Spiritus rector der Umarbeitung und Einrichtung des Stoffes war der rührige Berliner Intendant Heinz Saltenburg, während die bekannten Operettenlibrettisten Paul Knepler und Fritz (Beda-)Löhner das Textbuch einschließlich der Gesangsstrophen herstellten.

Ein von Mailer zitierter Bericht des *Neuen Wiener Journals* gibt über den Charakter des fertigen Bühnenwerks farbigen und lebendigen Aufschluss. „‚Liebelei‘ präsentiert sich in der neuen Fassung als ein musikalisches Lustspiel in acht Bildern, das vom Original hauptsächlich dadurch abweicht, daß an die Stelle des tragischen Schlußes ein psychologisches Happyend gesetzt ist. Fritz wird im Duell mit dem Gatten seiner Geliebten nicht getötet, sondern nur schwer verwundet und bleibt am Leben. Christine aber begeht keinen Selbstmord, sondern findet sich in Resignation damit ab, dass Fritz nicht mehr zu ihr zurückkehren durfte. Die Handlung hat nun acht Bilder, wobei die drei ersten vollkommen neu geschaffen sind: sie behandeln die Vorgeschichte und spielen u. a. beim Rennen in der Freudenau, in einem Nachtlokal und beim Heurigen. Schnitzlers Schauspiel wird erst vom 4. Akt an verwendet. ‚Liebelei‘ ist in dieser Bearbeitung ein Wiener Schauspiel mit Musik geworden, das nicht an die landläufige Operette erinnert ...“.⁶

Liest man den Klavierauszug des Singspiels mit dem Titel „Liebelei. Ein Wiener Stück mit Musik nach dem gleichnamigen Schauspiel von Arthur Schnitzler“ (Doremi Musikverlag Basel, 1934) aufmerksam durch, so dominieren – trotz identischer Namen der Protagonisten – die Unterschiede in Aussage und Genre gegenüber dem losen Gerüst der Gemeinsamkeiten. Denn es wird – wir haben es schon vernommen – weder Fritz im Duell erschossen, noch wählt Christine den Freitod, man scheidet vielmehr wehmütig, aber nicht tragisch voneinander – ‚es hat halt nicht sollen sein!‘ Bezeichnend für diese „leichtsinnige Melancholie“ sind Textzeilen aus dem Lied des ‚Helden‘ (Nr. 13) im letzten Bild:

³ Franz Mailer, *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biographie*, Wien 1985.

⁴ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 3), S. 164.

⁵ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 3), S. 164.

⁶ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 3), S. 164.

Es war ein Märchen, ein Lied im Mai, es ist verklungen, es ist vorbei und kehrt wohl nie zurück, das süße Lied vom stillen Glück! Ich seh' dein Zimmer zum ersten Mal, ich seh' es, Liebste, zum letzten Mal! Doch wenn wir scheiden, sollst Du nicht leiden, bleib' mir gut!

Und auch die sensible Christine weiß sich zu trösten, wenn sie im Finaletto des vierten Bildes (Nr. 12) mit ihrer leichtfertigen Freundin Mizzi duettiert: „Bissel Lieb', bissel Treu und ein bissel Träumerei ... Liebelei, Liebelei, ein paar Tränen und vorbei.“

Der Musiker Weiring, Christines Vater, wiederum ergeht sich in feucht-fröhlicher Stimmung („Fein schmeckt so ein Heuriger, süffiger, feuriger, fein ist so ein g'schmackiger Wein!“), und das Buffopaar Mizzi und Theodor macht sich seinen Reim darauf: „Walzer und Wein, das ist die Mischung, um selig zu sein! Wein und Musik, lachendes Glück bringt uns die Jugend zurück.“ Dass in diesem Ambiente auch zwei Heurigensänger nicht fehlen, versteht sich fast von selber. In einem ihrer Auftritte besingen sie einen ‚weinseligen‘ Wiener Vorort:

Heute Abend in Rodaun woll'n wir in die Sternderln schau'n, ob vielleicht ein's oben winkt, das uns Glück einmal bringt. Wenn die Geige uns erzählt, was im Herzen drinnen fehlt, woll'n wir tief ins Glaserl schau'n in Rodaun!

Franz Mailer billigt dieser Partitur des Komponisten viel Engagement und ungewöhnlich langes Feilen sowie minuziöse Detailarbeit zu. Von den zahlreich angekündigten Premieren (Wiener Raimundtheater, Bühnen in Holland, Frankreich, England, der Schweiz und den Vereinigten Staaten) scheint keine realisiert worden zu sein. Von einer Uraufführung in Stockholm wird vage berichtet. Einzelne Stücke, vor allem Orchestersätze, wurden im Rundfunk eingespielt und offenbar auch für ein Ballett in der Wiener Volksoper verwendet.

Für diesen zunächst paradoxen Befund hat der Biograph eine triftige Erklärung: „Oscar Straus hat gewiß auch in dieser Partitur kostbare Einfälle ausgebreitet und mit seiner reifen Meisterschaft verarbeitet, aber Schnitzlers Sprache klingt in diesem Stück – auch wo er schweigt – in sich selbst“.⁷

III. „Nachricht von Dtsch. Theater, Oskar (!) Straus komponirt Cassian ...“ Stationen eines wohlüberlegten Projekts

Die Tagebuchnotiz Schnitzlers stammt vom 3. November 1908 und markiert etwa den Scheitelpunkt eines jahrelang gehegten Planes, aus dem Marionettenspiel *Der tapfere Cassian* ein musikalisches Bühnenwerk zu machen. Das Sprechstück aus dem Jahre 1902 zählt zu einer Gruppe von Dramoletten, in denen der Protagonist dem Selbstbetrug verfällt, indem er sich gleichsam zum Regisseur fremder Schicksale überhebt und in bzw. an dieser Rolle am Ende zerbricht. Konstanze Fliedl komprimiert und interpretiert den Plot des Einakters so: „Verliebt in die dämonische Tänzerin Eleonora hat [der Flötenspieler Martin] auf unheimliche Weise Geld und Leidenschaft gewonnen, die Würfel scheint er ebenso manipulieren zu können wie das Herz der naiven Sophie. Aber sein Vetter Cassian, Soldat und Abenteurer, dreht den Spieß um, gewinnt im Spiel, in der Liebe und im Duell; Martin bleibt sterbend zurück.“⁸ In Fliedls Deutung finden wir in der Dramaturgie der Handlung sowohl ironisierte „Momente des romantischen Schicksalsdramas“, in der Titelfigur aber einen Verschnitt „aus Miles gloriosus, Baron Münchhausen und Casanova im Kleinformat“.⁹ Im Kostüm des Puppenspiels und in barocker Kulisse aber „[schrumpfen] die großen theatralischen Konflikte aufs Possierliche.“

⁷ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 3), S. 164.

⁸ Fliedl, *Schnitzler* (wie Anm. 2), S. 133f.

⁹ Fliedl, *Schnitzler* (wie Anm. 2), S. 134f.

Die Parodie des Tragischen wird deutlich, wenn sich die von Cassian faszinierte Sophie aus verzweifelter Eifersucht aus dem Fenster stürzt und ihr neuer Galan es ihr gleichtut: Doch statt des doppelten Suizids berichtet der Diener: „Höchst Wundersames hat sich ereignet. Der springende Herr hat das springende Fräulein in der Luft aufgefangen und beide sind wohlbehalten unten angelangt.“ Nur Martin bleibt als ‚geschädigter Dritter‘ zurück: „Es ist bitter, allein zu sterben, wenn man eine Viertelstunde vorher noch geliebt, wohlhabend und der herrlichsten Hoffnungen voll war.“ Nur sein Flötenspiel bleibt ihm noch, doch anders als Tamino kann er damit sein Los nicht wenden. Mit den Worten „und ich bin gar nicht gelaunt ...“ stirbt er, während in der Ferne ein Posthorn klingt, welches die Abreise des neuen Paares signalisiert. Die Verlockung, diesen ‚luftigen‘ Text mit seinen vielen semantischen Leerstellen zum Libretto für eine Komposition umzuarbeiten, war groß, zumal sich einige Theaterleiter bei Schnitzler meldeten und dieser sich davon guten materiellen Gewinn und eine Entspannung seiner prekären Finanzlage erhoffen durfte. Bereits 1903 begann Schnitzler mit der Neufassung (in der veränderten Schreibung des Protagonisten als *Kassian*), in der das komödienhafte Element stärker hervortrat und für die er auch Liedtexte schreiben musste, was ihm bekanntlich weder sonderlich behagte noch wirklich lag. Neben einer für das Vorhaben geeigneten Bühne war es vor allem die Wahl eines musikalischen Partners, welche die Eintragungen der nächsten fünf Jahre – teils kontinuierlich, später mit größeren Intervallen – leitmotivisch durchzog.

Zunächst war Alexander Zemlinsky, damals ein aufstrebender, durch seine Kontakte zum Hause Mahler, aber auch zu Arnold Schönberg ‚vernetzter‘ Komponist und damit eine ansprechende Adresse, dafür vorgesehen: vgl. „Cassian auf Operettenmöglichkeiten hin bedacht“ (18. Juni 1903); „N(ach)m(ittag) Direktor Wallner. Las ihm Marionetten, Cassian, Alkandi als die projekt. Texte für Heuberger, Zemlinsky, Mader vor; er schien ziemlich begeistert.“ (20. Juni 1903) Erst 1908 tauchen die Pläne für einen musikalischen Einakterzyklus wieder auf. Der inzwischen arrivierte Zemlinsky kam offenbar nicht mehr in Betracht. Jedenfalls heißt es über eine Begegnung mit Max Reinhardt (15. Juni 1908): „Dann kam die Rede auf Cassian Libretto; ich las es ihm vor, hatte fast dran vergessen; er möchte es jedenfalls aufführen. Componist (sobald ich eine s(einer)z(eitige) Verabredung mit Zemlinsky annullirt) Bogumil Zepler.“

Drei Monate später weiß es die Gerüchtebörse freilich anders. Denn am 7. September notiert der Schriftsteller: „Nm. Das Cassian Libretto wieder vorgenommen. (Nach einer Nachricht vom Dtsch. Th. Soll es Humperdinck componiren)“. Am 3. November folgt endlich jene Notiz, die als Motto über diesem Kapitel steht. Und an dieser Entscheidung halten denn auch alle Beteiligten fest. Am 17. November wird im Hotel Bristol bereits Geschäftliches besprochen; man einigt sich dabei rasch auf eine Halbierung der Einkünfte.

Straus arbeitet nunmehr mit anhaltender Begeisterung an der Komposition. Am 7. März 1909 spielt er Schnitzler den Klavierauszug vor und dieser zeigt sich beeindruckt („sehr fein, sing-spielhaft“), schränkt allerdings ein: „wie ich glaube dem eigentlichen Humor nicht ganz gemäß“.

Die Chronik der laufenden Ereignisse ergibt nunmehr folgendes Bild: Am 3. November 1909 treffen sich die beiden Autoren und unterhalten sich über die Uraufführung des Werks in Leipzig, die am 30. Oktober zusammen mit *Colombine* und *Venus im Grünen* stattfand. Am 17. Jänner 1910 begegnet man sich dann beim Verleger Bernhard Herzmannsky und verhandelt über eine eventuelle Wiener Inszenierung („Die Agenten sollen was thun“). Auch von dem Plan einer *Anatol*-Operette ist die Rede. Zum 29. Jänner ist Schnitzler besonders ausführlich. Oscar Straus kommt auf die Idee, „Kassian der Oper einzureichen“ und will in dieser Sache „heute zu Weingartner gehen“. Er hält in diesem Gespräch „eine Zusammenstellung von Kassian und Schleier (d.h. die Tanzpantomime *Der Schleier der Pierette* in der Vertonung durch Ernst von Dohnanyi)“ für vorteilhaft.

Dem Tagebuch zufolge ziehen sich die Avancen und Verzögerungen, wohl auch die üblichen Intrigen das Jahr über hin, ehe Schnitzler am 15. Oktober vermerkt: „Cassian‘ soll im Frühjahr mit der Pantomime in der Oper drankommen.“ Da aber Felix Weingartner als Direktor demissioniert, kann dieser Vorschlag frühestens in der nächsten Saison umgesetzt werden. Am 25. März 1911 besucht der Schriftsteller erstmals den designierten neuen Intendanten Hans Gregor. Die Frage nach den Chancen für das musikdramatische Tandem beantwortet dieser hinhaltend: „Schleier der Pierette‘ findet er sehr schön, führt’s jedenfalls auf; Cassian will er nicht, da ihm Oscar Straus nicht in die Oper zu gehören scheint, doch kennt er Cassian noch nicht. Ich ersuche ihn es bald sich vorspielen zu lassen; und ev(entuell) eine Concordia (= der Wiener Presseclub) Vorstellung damit zu versuchen.“

Wieder vergeht eine Spielzeit, bis es am 17. März 1912 zu einem typischen österreichischen Kompromiss kommt. Die Leitung der Hofoper stellte für die Wiener Erstaufführung als Nachmittagsvorstellung im Carltheater den Dirigenten Franz Schalk, den Regisseur Wilhelm von Wymetal und eine Formation der Wiener Philharmoniker zur Verfügung. Das Singspiel wurde von einem Sprechstück (*Kameraden* von Peter Nansen) und der einaktigen Operette *Brüderlein fein* von Leo Fall eingerahmt. Außerdem durfte noch Alexander Girardi als Star-gast mit einem *Neuen Fiakerlied* glänzen.

Vertraut man dem Bericht im Buch von Franz Mailer, der sich auf zeitgenössische Eindrücke und Rezensionen stützt, so war diese Premiere weder ein durchschlagender Erfolg noch ein echtes Fiasko. Die Kritiker würdigten zwar die Arabesken und verspielten Feinheiten der Partitur, vermissten aber zugleich die zupackende Kraft eines gestandenen Musikdramatikers. Geistvoll resümiert und räsoniert Mailer: „War der ‚Tapfere Kassian‘ zu spät gekommen? Um 1912 hatte der Jugendstil seine Faszinationskraft auf die Elite des geistigen Wien ... bereits verloren. Konnte man jetzt noch für eine Musik des Jugendstils Verständnis erwarten?“¹⁰ Betrachten wir abschließend das Libretto Schnitzlers zum Singspiel etwas näher, das Konstanze Fliedl als „liebevoll arrangierte Petitesse“ charakterisiert und dazu schreibt: „Mit seinen zum Teil parodistischen Versen und dem Wechsel zwischen Liederinlagen, ‚Cantodramen‘ und Rezitativen wirkt die komische Stilisierung um einiges plausibler als in der Prosa.“¹¹

Der trockene Dialog zwischen Martin und Sophie zu Beginn des Stückes reimt sich als Duett-Text so: „Weine nicht, Kind.“ – „Das Herz ist mir schwer.“ – „Ich komme wieder.“ – „Ich wein‘ ja nicht mehr.“ – „Nun vorwärts die Tasche bleibt immer noch leer.“ – „Die seidenen Strümpfe!“ – „Gib sie her, gib sie her“ usw.

In einem Lied (Nr. 6) mit wohl bewusst naiv klingenden Versen berichtet Martin dem Vetter Kassian aus seinem Leben: „War ein unschuldsvoller Knabe, / da ich in dies Städtchen kam, / wenig Groschen meine Habe, / fremd der Erde Lust und Qual. / Hatte Liebe nie geschworen, / Mädchen nie entzückt gesehen, / darf ich also Leonoren / kindisch arm gegenüberstehen?“

Und am Ende, während der ‚Antiheld‘ stirbt, singt die durch das Fenster entschwebte Sophie wie ein Echo sein Leiblied:

Mich treibt es in die Ferne,
mich leidet’s nicht zu Haus.
Mich locken vielleicht die Sterne,
vielleicht der Frühling drauß.

¹⁰ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 3), S. 70f.

¹¹ Fliedl, *Schnitzler* (wie Anm. 2), S. 134.

IV. Schnitzlers Urteil über andere Werke von Oscar Straus

Die Beschäftigung mit Schnitzlers Tagebüchern legt es nahe, wenigstens knapp auf seine Eindrücke von anderen Bühnenwerken des Komponisten einzugehen, mit dem ihn im besonderen Fall des *Tapferen Kassian* eine so fruchtbare und harmonische Zusammenarbeit geglückt war. Dass der gewiegte Musikkennner und eifrige Theaterbesucher diesen Musiker schätzte, geht immerhin bereits aus der Tatsache hervor, dass er auf die entsprechenden Vorschläge von Verlag und musikalischer Bühne bereitwillig eingegangen war.

Die erste Hörerfahrung bedeutete freilich eine herbe Enttäuschung, denn Schnitzler registriert zum 7. Dezember 1904 über eine Aufführung der *Lustigen Nibelungen*, die er mit seiner Frau Olga im Carltheater erlebte, lapidar: „Matt“.

Die Vertonung von *Mamzell Courasche* auf einen Text von Erich Korn lernt der Schriftsteller im März 1906 kennen, ohne sich über die Musik näher zu äußern. Den *Walzertraum* erwähnt er bereits 1907, um im März aus dem Mund des Komponisten über den großen Erfolg der Operette in Paris zu erfahren. *Colombine* und *Venus im Grünen*, die zusammen mit dem *Tapferen Kassian* in Leipzig uraufgeführt wurden, begegnen in der Aufzeichnung vom 3. November 1910. Dass dabei dem Vernehmen nach „Venus der Schlager“ war, muss der Chronist anerkennen.

Schon am 18. Jänner des Vorjahres hatte Schnitzler *Der tapfere Soldat* in einer Aufführung gesehen und urteilt darüber insgesamt streng: „trotz hübscher Musik recht öd“. Dabei vergällt ihm zudem sein Gehörleiden den Abend: „Und mir tönt alles so dumpf und fern; wie verhängt.“ Erfreulicher empfindet er eine Vorstellung der Operette *Das Tal der Liebe* in der Volksoper (17. Januar 1910): „Charmante Musik, nicht genug gewürdigt.“

Am 15. Oktober 1910 zu Besuch bei Oscar Straus, spielt ihm der Komponist „eine sehr hübsche Sache aus seiner (Saltenschen) Operette ‚Mein junger Herr‘ vor“. Der positive Eindruck der Musik bestätigt sich bei der Premiere des Stückes am 23. Dezember im Raimundtheater, während der Autor gegen das Libretto seines Zunftgenossen Felix Salten Einwände hat: „Text matt und humorlos. Girardi außerordentlich. Man wäre vielleicht nicht so streng gegen das Buch, wenn der Autor andern gegenüber weniger präntiös wäre.“

Im letzten Lebensjahrzehnt des Schriftstellers werden die Erwähnungen Straus'scher Werke spärlicher und die Kritik fällt nur recht knapp aus. *Der letzte Walzer* (2. Januar 1922) und *Die Teresina* (27. März 1926) werden bloß genannt, *Die Perlen der Cleopatra* (10. Dezember 1923) missfallen dem Tagebuchsreiber völlig: „Schwach; manches widerwärtig.“

In Berlin schreibt er über eine Vorstellung von *Die Königin* (29. Dezember 1926) eher enttäuscht: „Nach nicht übelm 1. Akt immer schwächer.“ Über *Marietta*, die er im Wiedner Theater am 19. Februar 1930 kennenlernt, vermerkt er bloß: „Provinzielle Aufführung.“

Im Todesjahr 1931 kommt es bei einem Theaterbesuch zu einer etwas heiklen Konstellation, da Schnitzler eine Aufführung von *Der Bauerngeneral* in Begleitung zweier Damen erlebt – von Clara Pollaczek, der ständigen und dabei frustrierten Gefährtin seiner späten Jahre, und der von ihm verehrten, aber als Frau letztlich unerreichbaren Übersetzerin und Autorin Suzanne Clauser. Entsprechend delikat, wenn nicht angespannt, scheint die Stimmung denn auch beim ‚Souper à trois‘ im Hotel Imperial gewesen zu sein. Für die Operette und ihre Wiedergabe im Wiedner Theater bleibt demnach nur noch ein sparsames „nett“.

„Grüß mir den Frühling, Nizzaexpress!“

Die „Massary-Operetten“ von Oscar Straus und ihr Verhältnis zur Krise der Operette

Dorothea Renckhoff (Köln)

An der Bahre der Operette?

Oscar Straus teilt mit vielen von der Naziherrschaft verfolgten und vertriebenen Komponisten und Autoren das Schicksal, auf Dauer aus Kopf und Herz ihres einst großen Publikums vertrieben zu sein und nach dem Zweiten Weltkrieg nicht einmal einen Abglanz ihres einstigen Ruhms wiedererlangt zu haben. In Vergessenheit geraten waren lange Zeit auch und besonders die fünf Werke, die er speziell für Fritzi Massary geschrieben hat. Gerade bei diesen Operetten ist die Diskrepanz zwischen dem außergewöhnlichen Erfolg zu ihrer Zeit und der späteren Nichtbeachtung besonders augenfällig. Es sind *Der letzte Walzer* (1920), *Die Perlen der Cleopatra* (1923), *Die Teresina* (1925), *Die Königin* (1926) und *Eine Frau, die weiß, was sie will* (1932). Diese Werke markieren gleichzeitig die verhängnisvolle Abwärtsbewegung, von der das Berliner Theater und besonders die Operette im letzten Drittel der Zwanzigerjahre erfasst wird. 1929 veröffentlicht die Theaterzeitschrift *Die Scene* die Ergebnisse einer Rundfrage zur ‚Krisis der Operette‘, die den Zustand der gesamten Gattung diskutiert.¹

Nur wenige unter den zahlreichen Fachleuten, die sich beteiligen, sehen keine Krise.² Als Wurzel des Übels werden in den meisten Antworten „die im Allgemeinen albernsten Textbücher“, ³ „die schlechten, schablonenhaften Libretti“⁴ genannt: „Wie bin ich oft empört über diesen Unsinn und über die geistige Armut (...)! Welch ein Unterschied klafft heute in der Sprache allein zwischen den modernen Lustspielen und der Operette!“⁵ Vielen Diskussionseteilnehmern gilt die phantasielos angewandte Struktur der Wiener Operette Lehárscher Prägung mit ihrem dramatischen zweiten Finale als Ursache für den Niedergang: „Der Witz ging den Librettisten aus, und die Handlung wurde mit Schluß des zweiten Aktes immer trauriger und dramatischer; dann wurde immer noch ein schlechter dritter Akt angehängt, mit einigen Witzen umrändert, damit der Humor auch ein wenig zu seinem Rechte käme. – Das wurde nun zum Schema, und heute stehen wir zum so und so vielen Male an der Bahre der Operette.“⁶ Denn: „Sie sind einfach nicht mehr zu ertragen: diese stolzen Milliardärinnen, die den als Kanalarbeiter verkleideten Großfürsten zunächst arrogant abweisen, um sich in ihn im Laufe des Abends auf dem Umwege über ellenlange Walzerduette sterblich zu verlieben. Auch das zur Haupt-,Handlung‘ parallel laufende Buffo-Paar – er ein stolpernder Vollidiot, sie meist eine fesche Tänzerin aus Wien – wünscht man bereits endgültig zum Teufel.“⁷

Ein besonders schwer wiegender Grund für den dramatischen Verlust von künstlerischem Niveau auf der Operettenbühne wird in der vielfach geübten Praxis gesehen, berühmten Stars Stücke auf den Leib zu schreiben und dabei wenig Wert auf inhaltliche oder dramaturgische

¹ *Die Scene. Blätter für Bühnenkunst*, hg. von der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände e. V. Berlin, XIX. Jahrgang 1929, Heft II, S. 33–63.

² Franz Lehar, „Kann beim besten Willen nicht von einer ‚Krisis der Operette‘ sprechen.“, in: *Die Scene* (wie Anm. 1), S. 39.

³ Heinz Saltenburg, in: *Die Scene* (wie Anm. 1), 36.

⁴ Rudolf Nelson, in: *Die Scene* (wie Anm. 1), S. 34.

⁵ Jean Gilbert, in: *Die Scene* (wie Anm. 1), S. 33.

⁶ Victor Hollaender, in: *Die Scene* (wie Anm. 1), S. 61.

⁷ Paul Morgan, in: *Die Scene* (wie Anm. 1), 34.

Belange, wohl aber auf das Einbauen spezieller Glanzleistungen von Publikumsliebblingen zu legen: „... es ist allgemein bekannt, dass gerade unsere verehrtesten Operettenstars (Massary) solche Libretti wünschen, die ihnen die Gelegenheit zur Wiederholung ihrer oft erprobten Wirkungen geben.“⁸

Eine Beschäftigung mit den „Massary-Operetten“ muss die Fragen mit einbeziehen, inwieweit solche Negativbefunde auf diese Werke zutreffen, ob deren Niveau dem Abstieg der Gattung Vorschub geleistet hat und ob sie mehr waren als Gelegenheiten für eine Diva, sich vor einem zahlreichen und zahlenden Publikum im besten Licht zu zeigen.

Glanz und Elend des Berliner Geschäftstheaters

Die Uraufführungen der ersten und der letzten der fünf Operetten, die Oscar Straus für Fritz Massary geschrieben hat,⁹ markieren zwei Eckpunkte in der Nachkriegsentwicklung des Berliner Theaterlebens.

Der Premiere von *Eine Frau, die weiß, was sie will* am 1.9.1932 im Metropoltheater¹⁰ gelingt es bei allem Aufwand nicht mehr, den Absturz in die Katastrophe zu verhindern, und das nicht nur wegen der immer häufigeren Störaktionen von SA-Trupps, die „auf einer deutschen Bühne keine Juden sehen“ wollen.¹¹ Vielmehr ist das gesamte Berliner Theatersystem zusammengebrochen. 1932 haben u. a. das Berliner Theater, das Theater am Kurfürstendamm, das Renaissance-Theater, das Thalia-Theater, das Theater an der Kommandantenstraße, das Trianon-Theater und das Walhalla-Theater den Spielbetrieb eingestellt.¹² Die Zahl der Berliner Privattheater ist von 40 im Jahr 1930 auf 20 gesunken.¹³ Arbeitslos gewordene Darsteller versuchen in Selbsthilfegruppen und Schauspielerkollektiven vergeblich ihr Glück¹⁴ – all das nicht nur eine Folge des der Weltwirtschaftskrise geschuldeten Besucher-rückgangs, sondern auch die Konsequenz der verhängnisvollen Rabattsysteme, mit denen theaterfremde Unternehmen den Bühnen kurzfristig zu Bargeld verholfen, auf Dauer aber die regulären Kassenspreise unterlaufen haben.¹⁵

Die Uraufführung von *Der letzte Walzer* 1920¹⁶ findet dagegen zu einem Zeitpunkt statt, als das Berliner Vergnügungsleben nach Weltkrieg, Revolution, Hungerjahren und Generalstreik gerade wieder Fahrt aufgenommen hat. Um den Bahnhof an der Friedrichstraße drängen sich auf engem Raum das Metropoltheater in der Behrensstraße,¹⁷ die Komische Oper, der Wintergarten, der Admiralspalast¹⁸ und das Große Schauspielhaus.¹⁹ Hinzu kommen das Deutsche Künstlertheater im Tiergarten, das Berliner Theater und das Theater am Nollendorfplatz,²⁰ um nur die größten zu nennen – Privatbühnen mit häufig wechselnder Direktion, wo Operette,

⁸ Hans J. Rehfish, in: *Die Scene* (wie Anm. 1), S. 35.

⁹ Hier ist nur von den Werken die Rede, die in Abstimmung mit Massary entstanden sind und die dann auch von ihr kreiert wurden. Nicht berücksichtigt sind Stücke wie *Die törichte Jungfrau*, die für sie konzipiert, aber von ihr abgelehnt wurden.

¹⁰ Diese und weitere Uraufführungstermine folgen, wo nicht anders angegeben: Franz Mailer, *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biographie*, Wien 1985, S. 217ff.

¹¹ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 10), S. 162.

¹² Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1887 – 1945. Seine Ergebnisse – seine Menschen*, Frankfurt 2007, S. 633f.

¹³ Ruth Freydank, *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*, Berlin 1988, S. 409f.

¹⁴ Rühle, *Theater in Deutschland* (wie Anm. 12), S. 636.

¹⁵ Rudolf Bernauer, *Das Theater meines Lebens*, Berlin 1955, S. 379ff.

¹⁶ 12. 2. 1920, Theater in der Charlottenstraße, Berlin.

¹⁷ Heute Komische Oper.

¹⁸ 1955 in Metropol-Theater umbenannt.

¹⁹ Wolfgang Jansen, *Glanzrevuen der Zwanzigerjahre*, Berlin 1987, S. 61.

²⁰ Ebenda, S. 80.

Revue und Revueoperette gegeben wird. Hier spielt sich 1922 bis 1928 die „Hoch-Zeit des Geschäftstheaters“ ab mit 1925 über 50 Berliner Privattheatern.²¹

I. *Der letzte Walzer*: Ein Chanson an Stelle des Walzers

Um in diesem Gewimmel konkurrierender Bühnen einen der ganz großen Operetten-Erfolge zu landen, steht Oscar Straus mit Julius Brammer und Alfred Grünwald ein erfahrenes und einfallreiches Librettistengespann zur Seite. Wie Straus haben sie die Donaumetropole gegen die deutsche Hauptstadt getauscht, denn „verglichen mit Berlin war Wien nach 1918 schon längst eine Provinzstadt geworden“.²² Straus hat sich dem Berliner Publikum bereits 1919 im Wallnertheater mit *Eine Ballnacht* glanzvoll präsentiert;²³ Brammer und Grünwald dagegen waren mit ihren Libretti zu *Die Kaiserin* (1915) und *Die Rose von Stambul* (1917) an zwei großen Erfolgen von Leo Fall nicht nur in Wien, sondern auch in Berlin beteiligt. In den Berliner Aufführungen beider Werke triumphierte Fritzi Massary ebenso wie 1916 in Emmerich Kálmáns *Csárdásfürstin*; seitdem gilt sie als „offizielle Kaiserin der Berliner Operette“.²⁴ Über das erfolgreiche Werben der Textdichter um den Star existieren mancherlei Anekdoten, ebenso wie über die Tour de Parforce, in der die Beiden angeblich innerhalb von 24 Stunden das bereits fertige Buch zu *Der letzte Walzer* in eine Glanzpartie für „die Diva assoluta der erotisierten Operette“²⁵ umbauen, während Oscar Straus innerhalb kürzester Zeit die Nummer komponiert, mit der Fritzi Massary für das Werk begeistert werden soll. Da der ursprüngliche Stücktext nicht mehr existiert, lässt sich hierzu nichts Gültiges mehr sagen, wohl aber über die bewusste Locknummer: Sie macht tatsächlich deutlich, mit welcher Schamlosigkeit die immer gleichen Mittel stets aufs Neue einsetzt werden, mit denen Publikumsliebblinge ihre Zuschauer bereits viel zu oft zum Toben gebracht haben.

Im vorliegenden Fall ist der Kern der ‚neuen‘ Nummer mehr als anderthalb Jahrzehnte alt. Schon 1904 hat Fritzi Massary in *Die Herren vom Maxim* am Metropoltheater mit dem Chanson „Im Liebesfalle da sind sie nämlich alle ein bisschen trallala“ ihre Fähigkeit unter Beweis gestellt, bedeutungsleere Silben mehrfach zu wiederholen und dabei mit wechselnden raffinierten und lasziven Andeutungen zu füllen. Damit hat sie nicht nur 1904 Furore gemacht;²⁶ in einer der großen Jahresrevuen des Metropoltheaters, ebenfalls noch vor dem ersten Weltkrieg, hat sie eine Hamlet-Parodie gespielt, wo der große Monolog aus nichts bestand als aus den Silben „O la la“.²⁷ Daraus bauen Brammer, Grünwald und Straus 1919 die Nummer, die zum Dreh- und Angelpunkt von *Der letzte Walzer* werden soll, zum dramaturgischen Höhepunkt, auf dem für die weibliche Hauptperson alles auf dem Spiel steht, Leben und Freiheit des Geliebten und persönliches Glück. Bis dahin dominierte einen solchen Wendepunkt ein Walzer. In *Der letzte Walzer* jedoch ist es mit „O la la“ ein Chanson.

Wie raffiniert Straus diesen Text komponiert hat und wie überragend das Können von Fritzi Massary als Diseuse war, erhellt aus der Tatsache, dass die Wirkung von „O la la“ mit dem Können der Interpretin steht und fällt wie bei kaum einem anderen Stück: Wird die dreißig Mal wiederholte Silbenkombination nicht jedes Mal anders in Haltung und Ausdruck artikuliert, so wandelt sich das Chanson zur todlangweiligen Nullnummer. Hier stehen also die in der *Scene* beklagte Wiederholung erprobter Wirkungen der großen Kunst von Komponist und Darstellerin gegenüber.

²¹ Rühle, *Theater in Deutschland* (wie Anm. 12), S. 472.

²² Soma Morgenstern, *Joseph Roths Flucht und Ende*, Köln 2008, S. 239.

²³ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 10), S. 105f.

²⁴ Klaus Thiel, „Dann lass ich’s mir besorgen nur, von dem Freund aus Singapur“, in: Kevin Clarke (Hg.), *Glitter And Be Gay. Die authentische Operette und ihre schwulen Verehrer*, Hamburg 2007, S. 98.

²⁵ Ebenda, S. 97.

²⁶ Carola Stern, *Die Sache, die man Liebe nennt. Das Leben der Fritzi Massary*, Reinbek 2000, S. 77ff.

²⁷ Ebenda, S. 102.

Besetzte Heimat und Freiheitskampf

Obwohl das Buch von *Der letzte Walzer* eine spannende Handlung und eine Vielzahl aktueller Zeitbezüge bietet, fällt seine Beurteilung oft erstaunlich negativ aus: Hans Lossmann sieht 1970 in dem Stück nur „eine pseudotragische Abwandlung des *Walzertraums*“²⁸, und Otto Schneidereit urteilt 1986, „Der letzte Walzer“ sei „wegen seines Librettos längst von den deutschen Bühnen verschwunden“²⁹. Straus-Biograph Franz Mailer bezeichnet das Werk 1985 als „russische Operette“, seiner Ansicht nach für Deutschland 1920 von besonderem Interesse, da Revolution und Bürgerkrieg in Russland hierzulande ein großes Thema gewesen seien³⁰. Vielleicht hat Mailer dabei an die Filmversion von 1953 mit Eva Bartok, Curd Jürgens und O. E. Hasse gedacht; die Operette *Der letzte Walzer* von 1920 kann nicht gemeint sein, denn die spielt 1910 im russisch besetzten Polen. Deutlich wird im Stück immer wieder darauf und auf den polnischen Freiheitskampf angespielt und damit auf ein Thema, das 1920 für ein deutsches Publikum von großer Aktualität sein muss, denn eine feindliche Besetzung des eigenen Landes ist zu dieser Zeit in Deutschland durchaus noch vorstellbar. Eine Nichtunterzeichnung des als schmachvoll empfundenen Versailler Vertrages hätte den Einmarsch der Alliierten zur Folge gehabt;³¹ weite Kreise fühlen sich noch immer tief gedemütigt durch Ton und Inhalt des diktierten Vertrages, und so fällt die Identifikation mit dem besetzten Polen von 1910 im Jahr 1920 leicht.

Das Thema der auf dem Vaterland lastenden feindlichen Gewalt wird gleich in der zweiten Strophe des Eingangschors der polnischen Offiziere angesprochen:

Und sein Leben soll er lassen
Als ein Opfer der Gewalt!

.....

Doch was heute ihn ereilt,
Nächstens unsereiner teilt;
Ist Soldat und Offizier - ,
Heute er und morgen wir!³²

Graf Dimitry Wladimir Sarrasow wird hier trotz seines russisch klingenden Namens eindeutig als polnischer Kamerad gesehen („Alle lieben wir den braven/Herzensguten Kameraden“³³), wobei diese Namensgebung wohl einer gewissen Schlampigkeit der Librettisten zuzuschreiben ist, die sich auch in der Vielzahl sehr unreiner Reime (siehe oben) und schiefer Bilder ausdrückt.³⁴

Sarrasow ist zum Tod verurteilt, weil er bei einem Ball im St. Petersburger Winterpalais – also im Zentrum der zaristischen Macht – eine junge polnische Adlige gegen die Zudringlichkeiten des Prinzen Paul, eines Verwandten des Zaren, in Schutz genommen hat. In einer Zeit, zu der ein nicht geringer Teil der deutschen Bevölkerung noch an die Dolchstoßlegende glaubt, hat man hier große Sympathien für den furchtlosen patriotischen Adligen, der ohne Rücksicht auf das eigene Schicksal die Ehre einer Landsmännin verteidigt. Mehr noch: Da

²⁸ Hans Lossmann, „Oscar Straus – Der Walzerprinz. Zum 100. Geburtstag des Operettenkomponisten“, in: *Theaterfeuilleton*, Jg. 20/22/22.

²⁹ Otto Schneidereit, *Operette A – Z. Ein Streifzug durch die Welt der Operette und des Musicals*, Berlin 1986, S. 329.

³⁰ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 10), S. 109.

³¹ Vergleiche Sebastian Haffner, *Von Bismarck zu Hitler. Ein Rückblick*, München 1987, S. 177f.

³² Julius Brammer, und Alfred Grünwald, *Der letzte Walzer*. Operette in 3 Akten, Musik von Oscar Straus, Regie- und Soufflierbuch, Wiesbaden 1920, S. 1f.

³³ Ebenda, S. 2.

³⁴ So verwechseln sie offenbar Rosen mit einer Straßenbahn: „Rosen, die wir nicht erreichten/ Sterne, die für uns nicht leuchten...“, *Der letzte Walzer* (wie Anm. 32), S. 11.

Sarrasow diese Vera Lisaweta vorher nicht gekannt, sein Einsatz also keinerlei persönliche Motive hat, erscheint die wehrlose Frau hier geradezu zur Personifikation des gedemütigten Vaterlands überhöht.

So wird Vera Lisaweta auch gleich beim ersten Auftritt von den Librettisten per Regieanweisung als edle, das verlorene Königreich Polen repräsentierende Figur eingeführt: „Typus der eleganten, in Paris erzogenen Polin – (...) selbständig, weltgewandt. Über der ganzen Figur liegt ein Hauch Chopinscher Stimmung – das heißt, (...) eine gewisse leise, slawische Wehmut, die von Zeit zu Zeit in Pariserisches Temperament umschlägt.“³⁵

Selbstverständlich wird Mazurka getanzt auf dem Ball des polnischen Grafen Krasinski, wo Vera Lisaweta und Sarrasow einander wieder begegnen – sie auf Befehl von Prinz Paul als Braut des ältlichen Grafen, er vom russischen Tyrannen zum Tode verurteilt. Gesungene und getanzte Polkas dagegen kennzeichnen die parallel geführte Buffohandlung,³⁶ in der Krasinskis Neffe Ippolith noch nicht wirklich als jener „stolpernde Vollidiot“ erscheint, den Paul Morgan 1929 in der *Scene* „endgültig zum Teufel wünscht“. ³⁷ Die Librettisten vermeiden hier die Schablone jedoch vor allem durch den Einfall, die weibliche Buffopartie auf die drei Schwestern von Vera Lisaweta „im polnischen Nationalkostüm“³⁸ aufzuteilen, zwischen denen Ippolith sich zwei Akte lang nicht entscheiden kann, bis er Babuschka sieht, die bis dahin verborgene vierte Schwester.³⁹

Zu der raffinierten Tanzdramaturgie, die Veras letztendlich siegreichen Kampf um Sarrasows Leben über weite Strecken trägt, sei hier auf die grundlegenden Ausführungen von Volker Klotz verwiesen,⁴⁰ denen allerdings in zwei Punkten widersprochen werden muss.

Punkt eins ist „die entscheidende Bresche“, die der titelgebende Walzer laut Klotz „in den Fatalismus des verbittert isolierten Todeskandidaten“ schlage.⁴¹ Hier schiebt sich für Klotz offensichtlich eines der literarischen Vorbilder der Situation in den Vordergrund, nämlich *Minna von Barnhelm*, die wie Vera Elisaweta gegen den Ehrbegriff ihres Geliebten um ihn kämpfen muss. Lessings Tellheim erscheint fast bis zum glücklichen Ende des Stücks stets missgelaunt und geradezu sauerköpfig.⁴² Sarrasow dagegen wird von den Autoren gleich zu Anfang in der Regieanweisung beschrieben mit „Grundzug seines Charakters ein fröhlicher Optimismus, den er sich selbst jetzt nicht rauben lässt“. ⁴³ Sein schmissiges Marschlied „Das Leben hab ich stets geliebt“ mag zwar in der Tradition deutscher Kriegslieder stehen, deren Held mit dem Tod kokettiert und auf ein Überleben des Kampfes nicht hofft, drückt aber in Text wie musikalischer Gestaltung in erster Linie Heiterkeit und Lebensfreude aus: „Muss auch jetzt geschieden sein,/Heut woll’n wir lustig sein,/Bei Lied und Wein!“⁴⁴ Dabei erscheint das Fazit, das der Adlige hier aus der Entwicklung seiner Ahnenreihe und seines Lebens zieht, fast wie eine heitere Version von Fontanes „Lied des James Monmouth“: „Es zieht sich eine blutige Spur/Durch unser Haus von alters“ bei Fontane⁴⁵ wird bei Brammer/Grünwald zu „Ich bin der letzte Sarrasow / Von sechsunddreißig Ahnen“, gipfelnd in der letzten Strophe:

(Fontane:)

Das Leben geliebt und die Krone geküsst
Und den Frauen das Herz gegeben,

³⁵ Ebenda, S. 10.

³⁶ Vgl. Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München, Zürich 1997, S. 187.

³⁷ *Die Scene* (wie Anm. 1), S. 34.

³⁸ *Der letzte Walzer* (wie Anm. 32), S. 15.

³⁹ *Der letzte Walzer* (wie Anm. 32), S. 43f.

⁴⁰ Klotz, *Operette* (wie Anm. 36), S. 187ff.

⁴¹ Ebenda, S. 188.

⁴² Robert Riemann (Hg.), *Lessings Werke in sechs Bänden*, Leipzig 1908, Bd. 2, S. 103–185.

⁴³ *Der letzte Walzer* (wie Anm. 32), S. 5.

⁴⁴ *Der letzte Walzer* (wie Anm. 32), S. 7.

⁴⁵ Theodor Fontane, *Werke in drei Bänden*, hg. von Kurt Schreinert, München 1968, Bd. 3, S. 745f.

Und den letzten Kuss auf das schwarze Gerüst
Das ist ein Stuart-Leben.

(Brammer/Grünwald:)
Und wenn ich jetzo scheiden muss,
So tu ich es getrost,
Den schönen Frauen einen Kuss,
Euch Brüdern noch ein Prost!⁴⁶

Punkt zwei ist der Einfall von Klotz, den letzten Walzer als „Mitspieler“, „Titelhelden“ und „Hauptfigur“ gewissermaßen zu personifizieren.⁴⁷ Mit mehr Berechtigung könnte man den Nizzaexpress auf den Personenzettel setzen, wird er doch nicht nur von Vera mit ihrem Ruf „Grüß mir den Frühling,/ Nizza-Express,/ Grüß mir das blaue Meer!“ direkt angesprochen, sondern als Figur mit eigener Stimme unmittelbar hörbar in seinem Signal, das die doppelte Handlungswende und die Steigerung zum Finale des 2. Akts auslöst.⁴⁸

Mit Veras aus ihrer Angst regelrecht emporblühendem Gruß an den Schnellzug, der Sarrasow fort aus Lebensgefahr und dem Bereich politischer Willkür tragen soll, wird eine Sehnsucht beschworen, die in der unruhigen und noch immer kargen Zeit des Berliner Winters 1920 – einen Monat vor dem Kapp-Putsch – die Menschen ganz anders berühren muss als die ewige Wien-Nostalgie mit ihrer schmach tenden Verherrlichung der versunkenen Donaumonarchie. Veras aus Schnee und Kälte aufsteigender Ruf, ihr Gruß an die „Rosen im Sonnenland“ meint nicht nur die südliche Wärme, sondern die Freiheit, in die der Zug den zum Tode Verurteilten mit sich nehmen soll. Drei Mal fällt in der kurzen Musiknummer das Wort „Frühling“ und wird damit zur Zukunftshoffnung auf ein besseres Leben fern politischer Unterdrückung. Doch wie ein Fallbeil kommentieren düstere Orchesterschläge Veras glücklichen Aufschrei „Er ist in Sicherheit“ wie mit den abschließenden Akkorden eines Trauermarschs und verweisen damit die glückliche Utopie ins Reich der Chimäre.

Mit diesem für die Operette neuartigen Sehnsuchtsziel verleiht *Der letzte Walzer* dem tragisch angehauchten Schluss des Zweiten Akts nach Wiener Machart eine deutliche Bedeutungserweiterung und entkommt so der Schablone. Der dritte Aufzug ist zwar kurz, aber dennoch mit musikalischen wie auch mit spannenden Höhepunkten der Handlung ein vollwertiger Akt und damit kein Vorläufer der späteren verkümmerten Anhängsel, die nur irgendwie zum Happy-End führen müssen. Nach allem Bisherigen gehört somit *Der letzte Walzer* sicherlich nicht zu den Werken, die zur Krise der Operette geführt haben.

Kritisch muss hier dennoch das veraltete Frauenbild vermerkt werden, nach dem mit Ausnahme von Vera Lisaweta alle weiblichen Figuren des Stücks gezeichnet sind. So ist das einzige Lebensziel von Vera Lisawetas Schwestern „ein Mann! (...) Und wär’ er noch so klein, (...) Wenn’s nur überhaupt ein Mann ist!“⁴⁹ Mag diese Einstellung 1920 in weiten Kreisen tatsächlich noch verbreitet sein, so ist die Darstellung der Tänzerinnen des Warschauer Opernballetts im dritten Akt mehr als vorgestrig. Sie werden als Kokotten charakterisiert:

Wir sind die Balleuteuschen,
Wir trinken stets nur Sekt,
Wir tragen Spitzenhöschen,
Der Kopf voll Launen steckt.
Wir sind die süßen Dinger,

⁴⁶ *Der letzte Walzer* (wie Anm. 32), S. 6ff.

⁴⁷ Klotz, *Operette* (wie Anm. 36), S. 185ff.

⁴⁸ *Der letzte Walzer* (wie Anm. 32), S. 51f.

⁴⁹ *Der letzte Walzer* (wie Anm. 32), S. 16f.

Die euch ein Gott geschenkt;
 An jedem Rosenfinger
 Ein Dutzend Männer hängt.⁵⁰

Sie bedienen Prinz Paul unterwürfig mit Sekt und Konfekt, stellen ihm die Möbel zurecht und küssen ihn auf Befehl; er belohnt ihre Dienste durch Zuwerfen von Schmuckstücken, um die sie sich balgen müssen, und die Willfährigkeit gipfelt in dem Satz: „Hoheit haben zu befehlen und wir gehorchen.“⁵¹

Auch Sarrasow zeigt sich wenig später als intimer Kenner der Damen: Trotz verbundener Augen weiß er jede Einzelne bei Namen zu nennen, sobald er ihr Parfum erschnuppert hat. Eine solche weibliche Truppe wäre eher mit dem Rotlichtmilieu in Verbindung zu bringen als mit den Künstlerinnen eines königlichen Opernhauses. Hier wird ein Klischee bemüht, das mit der Wirklichkeit hart arbeitender Tänzerinnen an den Bühnen des 20. Jahrhunderts nichts zu tun hat und einen Schlag ins Gesicht der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger darstellt, die seit 1875 darum kämpft, Darsteller aus ihrer gesellschaftlichen Paria-Stellung zu befreien. 1919 hat die Genossenschaft mit dem ersten Tarifvertrag für Bühnenkünstler gerade den entscheidenden Schritt auf dem Weg zu sozialer Absicherung getan, um sie damit auch aus dem moralischen Zwielficht zu holen, in das die Gesellschaft „die Komödianten“ seit Jahrhunderten verbannt hatte.⁵² Am dritten Akt von *Der letzte Walzer* lässt sich ablesen, wie dominant das Klischee von der käuflichen Ballettratte 1920 noch ist.

II. Die Perlen der Cleopatra: Die Pompadour im alten Ägypten

Trotz des durchschlagenden Erfolgs von *Der letzte Walzer* vergehen drei Jahre, bis Fritz Massary wieder in einer neuen Oscar-Straus-Operette auf der Bühne steht. Straus schreibt für sie *Die törichte Jungfrau* auf ein Libretto von Heinrich Saltenburg,⁵³ doch die Uraufführung im Herbst 1922 im Deutschen Künstlertheater findet ohne sie statt. Die Diva kreiert stattdessen am 9. September desselben Jahres im Berliner Theater eine ihrer stärksten Glanzrollen: *Madame Pompadour*.⁵⁴ Die Operette von Leo Fall auf ein Buch von Rudolf Schanzer und Ernst Welisch (der bei der Uraufführung auch Regie führt) gilt vielfach als „textlich, musikalisch, stilistisch und zeitkritisch die Meisteroperette par excellence“.⁵⁵

Um den gigantischen Erfolg nach Möglichkeit mit einem eigenen Werk zu wiederholen, schreiben Brammer und Grünwald als nächstes für die Stadtgöttin von Berlin⁵⁶ ein Buch, das die Figur der sinnlichen Marquise unter anderem Namen und mit nur leicht abgewandelter Handlung in ein exotisches Milieu – ins alte Ägypten – transponiert und das nunmehr von Oscar Straus komponiert wird: *Die Perlen der Cleopatra*.⁵⁷ Die Uraufführung findet nicht in Berlin statt – die Inflation in Deutschland nähert sich gerade ihrem Höhepunkt – sondern am 17. November 1923 mit dem Komponisten am Pult im Theater an der Wien.

Die Operette ist ein Paradebeispiel für einen nur zum Teil geglückten Versuch, ein Erfolgsstück im buchstäblichen Sinn abzukupfern.

⁵⁰ *Der letzte Walzer* (wie Anm. 32), S. 55.

⁵¹ *Der letzte Walzer* (wie Anm. 32), S. 56.

⁵² Vgl. Dorothea Renckhoff, „Die Genossenschaft und ihr Kampf“, in: *125 Jahre Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger*, Hamburg 1997, S. 43–72.

⁵³ Unter dem Pseudonym „Florido“.

⁵⁴ Klotz, *Operette* (wie Anm. 36), S. 313.

⁵⁵ Bernhard Grun, *Die leichte Muse. Kulturgeschichte der Operette*, München 1961, S. 426.

⁵⁶ Julius Bab, *Kränze dem Mimen*, Darmstadt 1954, S. 345.

⁵⁷ Julius Brammer und Alfred Grünwald, *Die Perlen der Cleopatra*. Operette in drei Akten. Musik von Oscar Straus. München 1924.

Aus der erotisch abenteuer- und unternehmungslustigen Marquise wird in dem neuen Werk die fast noch liebeshungrigere Herrscherin Cleopatra. Die Entwicklung der Handlung ist in den Grundzügen fast identisch. Hier seien nur die wichtigsten Übereinstimmungen genannt: Die Pompadour steckt einen Mann, der ihr gefällt (René) sofort in ihr Leibregiment – Cleopatra ernennt den schönen römischen Offizier Silvius, der ihren sexuellen Appetit weckt, auf der Stelle zum Palastkommandanten.

Die Pompadour schickt den österreichischen Gesandten weg, um ihr Leibregiment (d. h. René) in Ruhe begutachten zu können – Cleopatra weigert sich, den Gesandten Syriens (Beladonis) zu empfangen, weil sie sich Silvius widmen will.

In beiden Fällen sind die begehrten Liebhaber nach bürgerlichen Begriffen gebunden: René ist der Ehemann von Madeleine, Pompadours gesellschaftlich tiefer stehender Halbschwester – Silvius ist fest mit einer von Cleopatras Hofdamen, Charmian, liiert. Die Parallelen finden ihr Ende erst mit dem der Stück: Beide Damen können sich über einen neuen Liebhaber freuen; der Pompadour wird vom König persönlich ein junger Leutnant als Begleitung gestellt, während Cleopatra sich mit dem siegreichen römischen Feldherrn Mark Anton tröstet.

Es mag verwundern, dass Volker Klotz und Peter P. Pachtl⁵⁸ sich zwar eingehend mit den *Perlen der Cleopatra* auseinandersetzen, dabei aber die offenkundigen Parallelen zu *Madame Pompadour* außer Acht lassen. Klotz stellt zwar die Frage, ob Cleopatra eine „spontan liebeshungrige, dabei skrupellose Frau mit erotischem Charisma, so ähnlich wie Madame Pompadour“ sei, verfolgt den Gedanken aber nicht weiter, sondern erklärt das Werk insgesamt für „gattungspoetischen und stilistischen Mischmasch“, um sich dafür wenig später für Cleopatras „antibürgerlichen Stachel“ zu begeistern, „mit dem die Titelheldin um sich sticht“, weil sie Scham und Heuchelei als „Synonyme einer gesellschaftlich eingepfachten Duckmäuserei“ erkannt hat.⁵⁹ Hier tröpfelt offensichtlich ein später Ausläufer der sexuellen Befreiung der Achtundsechziger.

Auch Pachtl begeistert sich für „Cleopatras Sinnlichkeit, die bei den Männern die Säfte zum Sieden bringt“ und für den „zumeist erotisch angehauchten Witz“ des Werks,⁶⁰ verschweigt aber, dass Brammer und Grünwald den Kalauer mit dem „Zipfel, bei dem Cleopatra ihre Untertanen gerne packt“,⁶¹ in Schanzer und Welischs berühmter *Pompadour*-Nummer „Ach Josef, ach Josef, was bist du so keusch“ abgeschrieben haben: „Treib das Ding nicht bis zum Gipfel,/fass mich bloß nicht so beim Zipfel/meines Mantels an...“⁶² Ausgerechnet in diesem geklauten Witz sieht Pachtl „erstmal die in der Folge vorherrschende erotische Doppeldeutigkeit verbalisiert“,⁶³ deren „ersten, besonders pikanten Höhepunkt“ für ihn das Auftrittslied des Beladonis darstellt, der seine kleine Liebesflöte preist. Was an diesem schon nicht mehr zweideutig, sondern ganz eindeutigen Text doppelbödig sein soll, erschließt sich ebenso wenig wie Pachtls Bezeichnung „hintersinnig“⁶⁴ für Cleopatras im Buffo-Duett Nr. 20 geäußerte Bitte „Ach Anton, steck den Degen ein (...), geh, lass ihn in der Scheide!“⁶⁵ bei der nur Fritz Massarys große Kunst die platte Schlüpfrigkeit als raffinierte Andeutung erscheinen und vergessen lässt, dass es sich bei Texten dieser Sorte um nichts anderes handelt als um eine späte Variante der „philiströsen Erotik“,⁶⁶ mit der die Jahresrevuen des Metropoltheaters vor dem ersten Weltkrieg ihr Publikum aufgegeilt haben.

⁵⁸ Peter Pachtl, „Ein Meisterwerk zwischen Kabarett und Großer Oper“, in: CD Booklet zu *Die Perlen der Cleopatra*, Produktion Lehár Festival Bad Ischl 2003, cpo Georgsmarienhütte 2004, S. 8–20.

⁵⁹ Klotz, *Operette* (wie Anm. 36), S. 679.

⁶⁰ Ebenda, S. 10.

⁶¹ Ebenda, S. 14.

⁶² Zit. nach: Klotz, *Operette* (wie Anm. 36), S. 77.

⁶³ Pachtl, „Ein Meisterwerk“ (wie Anm. 58), S. 14.

⁶⁴ Pachtl, „Ein Meisterwerk“ (wie Anm. 58), S. 10.

⁶⁵ *Die Perlen der Cleopatra* (wie Anm. 57), S. 66f.

⁶⁶ Jansen, *Glanzrevuen der Zwanzigerjahre* (wie Anm. 19), S. 35.

Die Qualitäten von *Die Perlen der Cleopatra* liegen anderswo. Sicherlich nicht in den wie bei Brammer und Grünwald so oft schrecklichen Endreimen („Sklaven“ auf „Strafen“, „Näh“ auf „Separé“) oder blödsinnigen Sätzen „Es geht durch die Welt wie von Küssen ein Duft“⁶⁷ (wonach riechen Küsse?), sondern in dem Reiz, der sich aus dem Bruch zwischen antikem Stoff und Ambiente und zeitgenössischen Elementen der Zwanzigerjahre ergibt. Hier streuen die Librettisten eine Fülle witziger Ideen über das Geschehen, angefangen bei den Kommentaren zur Kleidung der altägyptischen Königin – eindeutig wird hier die Mode von 1923 beschrieben⁶⁸ – über das Wiener Frühstück⁶⁹ bis zu Cleopatras Kommentaren zu den Neuigkeiten des Hofjournalisten, bei denen die jüdischen Librettisten auch keine Probleme mit einem Judenwitz haben: „Wer ist Herodes? – Ein jüdischer König!– Kolossal! Das gibt es auch schon?“⁷⁰ oder zum Vorschlag der Großbanken, die Wüste in eine Streusand GmbH umzuwandeln: „Unsere Banken... Geschäfte auf Sand gebaut!“⁷¹ – eine 1923 wahrhaft aktuelle Anspielung, die für die Berliner Erstaufführung am 22. März 1924 im Theater am Nollendorfplatz noch um die neueste Entwicklung ergänzt wird: Während Gott sieben Tage gebraucht habe, um die Welt zu schaffen, habe es nur einen Tag und eine Nacht gedauert, dass „Schacht aus lauter Nullen die Rentenmark gemacht“ habe, verkündet Cleopatra im Couplet.⁷²

Dabei können Brammer und Grünwald sich auf die literarische Bildung ihres Publikums verlassen, wenn sie den alten Pampylus über seine Potenz sagen lassen: „Aber bei mir – Björnson!“ und den Dialog mit zwei Titeln des Dramatikers weiter führen: „Ach so, wenn der junge Wein blüht? – Nein, aber die Kraft!“⁷³

Wesentlicher jedoch sind für den Zuhörer musikalische Grundkenntnisse, um den eigentlichen Reiz dieser Operette goutieren zu können. Straus, der wie Leo Fall – im Gegensatz etwa zu Lehár – auf die ausgeschriebenen Gesangstexte seiner Librettisten komponiert,⁷⁴ nimmt die von ihnen vorgegebenen Kontraste nicht nur auf, sondern vertieft sie, indem er ebenso mit musikalischen Stilen spielt, wie seine Textdichter mit dem wechselnden Zeitkolorit; er reizt den Gegensatz aus zwischen Passagen, die der großen exotischen Oper wie etwa *Aida* oder *Samson und Dalila* anzugehören scheinen, und solchen von operettenhafter Leichtigkeit. Zur musikalischen Seite sei hier ausdrücklich auf Pachls gründliche und kenntnisreiche Werkanalyse verwiesen, der in diesem Punkt nichts hinzuzufügen ist.

Obwohl bei der Berliner Premiere der Komponist am Pult und Richard Tauber als Silvius nicht mehr dabei sind,⁷⁵ wird die Produktion hier zu dem Riesenerfolg, den die nach acht Wochen abgesetzte Wiener Inszenierung nicht gebracht hat. Den Grund hierfür sehen die Biografen von Straus⁷⁶ und Massary übereinstimmend beim Wiener Darsteller des Marcus Antonius, Max Pallenberg, der „unfähig, den erfolgreichen, strahlenden Liebhaber zu mimen“, aus der Figur „einen verschrobenen Komiker gemacht“⁷⁷ habe. Stern übersieht dabei, dass Marcus Antonius mit seinen lateinischen Zitaten und Shakespeare-Verballhornungen vom Buch her bereits als Komiker angelegt und nicht erst durch Pallenbergs Darstellung dazu gemacht worden ist. Während man Klotz den Ärger anmerkt, dass seine Heldin der sexuellen Befreiung „sich hernach mit jenem hohlköpfigen Muskelmaskulinchen namens Marc Antonius be-

⁶⁷ *Die Perlen der Cleopatra* (wie Anm. 57), S. 12.

⁶⁸ Ebenda, S. 1f.

⁶⁹ Ebenda, S. 3.

⁷⁰ Ebenda, S. 10.

⁷¹ Ebenda, S. 38.

⁷² Ebenda, S. 47.

⁷³ Ebenda, S. 35.

⁷⁴ Georg Markus, „Dabei wär'n selbst die größten Komponisten von Gott verlassen ohne Librettisten. Die Alfred-Grünwald-Biografie“, in: *Ein Walzer muß es sein. Alfred Grünwald und die Wiener Operette*, mit Beiträgen von Henry Grünwald, Georg Markus, Marcel Prawy, Hans Weigel, Wien 1991, S. 77.

⁷⁵ Personenzettel der Uraufführung und der Berliner Premiere, abgedruckt im Textbuch.

⁷⁶ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 10), S. 117ff.

⁷⁷ Stern, *Die Sache, die man Liebe nennt* (wie Anm. 26), S. 161.

gnügt“,⁷⁸ womit auch er die Funktion der Figur als komische Person nicht erkennt, definiert Pachtl diese nicht nur als Operettenkomiker, sondern als „Bühnenprototyp des Imperialisten, von dem es kein weiter Weg mehr ist bis zu Charles Chaplins *Der große Diktator*“.⁷⁹

Dem mag man zustimmen, doch bleibt dabei die Frage offen, warum Cleopatra in der gesamten Rezeption so positiv bewertet wird. Offenbar ist das Urteil über diese Figur immer noch von Massarys Blick auf ihre Rolle geprägt: „...aufreizend, sündig, voller Geist, eine kapriziöse mondäne Lebe- und Luxusdame“.⁸⁰ Nirgendwo findet sich die Feststellung, dass diese Cleopatra als Gewaltherrscherin an der Spitze einer Diktatur steht – vielleicht aus dem einfachen Grund, weil man gewohnt ist, politische Aktionen einer Frau auf der Bühne nicht besonders ernst zu nehmen, schon gar nicht in der Operette. Stellt man sich aber bei dem, was Cleopatra im Lauf des Stücks tut und äußert, einen Mann vor, geraten die Dinge in ein anderes Licht: Sie füttert Tiger und Krokodile mit missliebigen Untertanen,⁸¹ sie regiert nur, wenn sie Lust hat,⁸² definiert ihre Haltung mit „Die Königin kann machen, was sie will!“⁸³ und übt ihre erotischen Künste weniger aus Sinnlichkeit, sondern als Demonstration ihrer Macht. Das zeigt sich auch musikalisch z. B. im Liebesduett Nr. 8 mit Silvius, das mit dem „Thema der königlichen Befehlsgewalt“⁸⁴ endet. Vor allem Beladonis, der Gesandte Syriens, der sich zwei Akte lang gedulden muss und nicht vorgelassen wird, erscheint manipuliert wie 15 Jahre später ein Chamberlain in München.

Man mag einwenden, dass Cleopatras Worte und Taten satirisch zugespitzt sind. Aber würde man einen männlichen Tyrann 1923 in der Operette so zeigen?⁸⁵ Betrachtet man Cleopatra unter diesem Aspekt, so ergibt sich für die Funktion des Marcus Antonius noch eine andere Möglichkeit: Wenn es der Herrscherin nicht in erster Linie um Lust und Liebe geht, sondern um Macht, dann bedeutet ihre Unterwerfung dem Komiker gegenüber im Buffo-Duett, dass er sie auf seine Ebene zieht. Damit lautet die Aussage des Stückschlusses: Ein Diktator, gleich, ob männlich oder weiblich, ist durch Komik zu besiegen und nur durch sie. Das „Thema der königlichen Befehlsgewalt“ verliert seinen majestätischen Charakter, wenn Marcus Antonius die dritte Perle schlürft und mit einem „Gaudeamus igitur!“ der Königin zu Füßen sinkt. Zu dieser Konsequenz ist das Publikum 1923 jedoch nicht bereit, die angebetete Massary darf keine negativ konnotierte Figur spielen und sich keinesfalls einem skurrilen Komiker unterwerfen. In der Berliner Aufführung wird der siegreiche Feldherr darum mit dem jungen und außergewöhnlich gut aussehenden Hans Albers besetzt, und schon ist der bis dahin ausgebliebene ganz große Erfolg für *Die Perlen der Cleopatra* da.

Zur grundlegenden Frage nach der schablonenhaften Stückstruktur muss abschließend gesagt werden, dass das Finale des Zweiten Akts in diesem Werk nur wenig mit den tränenreichen Schlusszenen in der Wiener Operette zu tun hat. Großer Aufstand, Putsch und Konterrevolution sind die Handlungselemente, die zwar den Liebhaber Silvius von seiner Cleopatra losreißen und in den Tod zu schicken scheinen, sich aber grundsätzlich von den gewohnten gesellschaftlichen Katastrophen unterscheiden. Zudem endet der Akt nicht mit der Trennung der Liebenden, sondern mit der neuen Romanze der Königin mit dem Gesandten Beladonis.

Der dritte Akt dagegen wirkt bereits wie eine Vorbereitung auf jenen zum Appendix geschrumpften Aufzug, der 1929 in der *Scene* beklagt wird. Gegenüber je siebenundzwanzig

⁷⁸ Klotz, *Operette* (wie Anm. 36), S. 678.

⁷⁹ Pachtl, „Ein Meisterwerk“ (wie Anm. 58), S. 10.

⁸⁰ Stern, *Die Sache, die man Liebe nennt* (wie Anm. 26), S. 162.

⁸¹ *Die Perlen der Cleopatra* (wie Anm. 57), S. 9, 15 und 17.

⁸² Ebenda, S. 9.

⁸³ Ebenda, S. 39.

⁸⁴ Pachtl, „Ein Meisterwerk“ (wie Anm. 58), S. 16.

⁸⁵ In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach der Vorliebe der Nachkriegsjahre für autokratische weibliche Herrschergestalten auf dem Theater, etwa in Dauthendeys *Spielereien einer Kaiserin* Tilla Durieux, 1921), Strindbergs *Königin Christine* (Elisabeth Bergner, 1922), Hamsuns *Königin Tamara* (Gerda Müller, 1923) oder Bruckners *Elisabeth von England* (Agnes Straub, 1930).

bzw. achtundzwanzig Seiten bei erstem und zweitem Akt umfasst der dritte nur noch zwölf, und die Handlung ist auf den Abschied von Beladonis, die Begnadigung von Silvius und die Ankunft von Marcus Antonius begrenzt. Noch nicht ganz so lieblos zusammengeschustert wie mancher in der Folge entstandene dritte Akt, aber doch nicht viel mehr als das knappe Happy-End, das man braucht, um sein Publikum zufrieden nach Hause zu entlassen.

III. *Die Teresina*: Dialoge auf Komödien-Niveau

Rudolf Schanzer und Ernst Welisch haben das Buch *Die Teresina* Leo Fall zugedacht, doch der lehnt ab, ebenso wie Heinz Saltenburg, der Direktor des für die Uraufführung von den Librettisten anvisierten Deutschen Künstlertheaters am Tiergarten. Straus-Biograph Mailer vermutet, Saltenburg habe durch eine Indiskretion von Leo Falls Arzt von der Schwere von dessen Erkrankung gewusst.⁸⁶ Straus, der gerade am Künstlertheater mit ungeheurem Erfolg die Uraufführungen seiner neuen Operetten *Tanz um die Liebe* (25.9.1924) und *Riquette* (17.1.1925) erlebt hat, komponiert nun auch *Die Teresina*. Das Werk kommt mit Fritzi Massary in der Titelrolle am 11.9.1925 im Deutschen Künstlertheater heraus. Es ist ebenso konsequent um ihre Person und ihre Fähigkeiten herum gebaut wie die übrigen „Massary-Operetten“, bis hin zum nuancierten Spiel mit sinnlosen Silben.

Als zentrale Figur und Handlungskatalysator tritt Napoleon Bonaparte auf – wieder einmal, muss man angesichts der Napoleon-Mode sagen, die Günther Rühle auf dem Theater der Zwanzigerjahre ausmacht.⁸⁷ Auch im Werk von Oscar Straus taucht die Familie Bonaparte mehr als einmal auf: Napoleon II., der Sohn des Kaisers, als Liebhaber der Tänzerin Fanny Elßler in *Die himmelblaue Zeit* (1914) und Napoleon III. in *Marietta* (1928). In *Die Teresina* ist es der junge General Bonaparte, der – noch mit langen Haaren – überraschend aus Ägypten zurückkehrt und bei Fréjus landet.

Damit spielt der erste Akt 1799 an der französischen Riviera, wohin schon Vera Lisawetas Sehnsucht in *Der letzte Walzer* schweifte, und in einer nachrevolutionären, aber politisch noch sehr bewegten Situation: Revolution und Terrorregime sind Vergangenheit, Privilegien und Adel abgeschafft, doch wohin die politische Entwicklung gehen wird, ist völlig offen. Parallelen zur Gegenwart liegen für den wachen Zuschauer von 1925 auf der Hand.

Da diese Operette mit ihrem außergewöhnlich gut geschriebenen Buch wenig bekannt ist, soll sie an dieser Stelle ausführlicher besprochen werden.

Beim Kostüm dominiert nicht, wie in den *Perlen der Cleopatra*, die Mode der Zwanzigerjahre, sondern das Textbuch fordert „bürgerliches Direktoire, bei der Mädchengruppe durch Verkürzung der Röcke und stilisierte Haartrachten der heutigen Kleidsamkeit angepasst. (...) Napoleon (und Begleitung) streng nach historischen Figurinen.“⁸⁸ Fritzi Massary allerdings spielt, wie Zeichnungen im Premierenbericht zeigen, die Teresa des ersten Akts mit Pagenkopf und fast kniekurzem Rock⁸⁹, und der berühmte napoleonische Zweispitz, mit dem sie posiert, schmiegt sich schmeichelnd ihren Wangen an bis zum Mund hinab, fast wie ein Kapotthut.⁹⁰

⁸⁶ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 10), S. 126. Leo Fall stirbt im September 1925.

⁸⁷ Rühle, *Theater in Deutschland* (wie Anm. 12), S. 638 u. Anm. S. 1147. Er nennt u. a. Grabbes *Napoleon* in der Jeßner-Inszenierung 1922, Unruhs *Bonaparte* am Deutschen Theater 1927, Hasenclevers *Napoleon greift ein*. Frankfurt 1930.

⁸⁸ Rudolf Schanzer und Welisch, *Die Teresina*. Operette in 3 Akten. Musik von Oscar Straus. Eingerichtet nach der Inszenierung von Dr. Reinhard Bruck. Regiebuch. Berlin 1925.

⁸⁹ Zeichnung in: *Die Premiere, Blätter für wesentliches Theater*, Berlin, erstes Oktoberheft 1925, S. 31.

⁹⁰ Foto in: Hermann Kaubisch, *Operette. Ein Streifzug durch ihr Reich*, Düsseldorf o. J., Lizenzausgabe für die Bundesrepublik Deutschland mit freundlicher Genehmigung des Henschelverlages Kunst und Gesellschaft, Berlin, S. 87.

Nach einem kurzen Vorspiel⁹¹, in dem schon der Walzer „Siehst du das Glück wo am Wege stehn“ aufklingt, beginnt das Stück mit einem Chor aus Volk und Bürgern von Fréjus, die unter Führung des Barbiers Calville drohend gegen Bürgermeister Barbaroux vorrücken, weil dieser in seinem Gasthof den Grafen Lavalette, also einen Adligen beherbergt:

So ein ungebetner Gast
Baumelt bald an einem Ast,
Ja, das ist der höchste Schick
In der freien Republik!

heißt es, wobei das Baumeln durch Flöte und Xylophon lautmalerisch unterstrichen und die Zeile „In der freien Republik“ durch Wiederholung von „in der freien“ im Charakter verändert und tänzerisch aufgelöst wird. Der Bürgermeister verliest den neuesten Erlass der Regierung, der jedem Adligen die Rückerstattung seines Vermögens zusichert, wenn er innerhalb von vierundzwanzig Stunden nach seiner Heimkehr ein Mädchen aus dem Volk heiratet. Schlagartig wechselt die Stimmung zu operettenhafter Lustigkeit. Im Sechsstakt freuen sich die Mädchen auf die Aussicht, einen reichen Grafen zu heiraten, und auf die Melodie vom am Ast baumelnden Adligen erklingt ein weniger revolutionärer Text:

Stolz ist jede Bürgermaid,
Wenn sie einen Grafen freit,
Denn das ist der höchste Schick
In der freien, in der freien, in der freien Republik!

Graf Lavalette soll um 18 Uhr in der Mairie seine Wahl treffen. Um sicher zu gehen, dass die Hochzeit noch am selben Tag stattfindet, hat der Maire den Heiratsvertrag schon aufgesetzt und blanko unterschrieben. Lavalette befindet sich im Kreis der Mädchen jetzt in derselben Situation wie Ippolit in *Der letzte Walzer*: Er kann sich nicht entscheiden. Das teilt er den jungen Damen in Nr. 2 allegretto amabile im Zweivierteltakt mit, was in dem Liedchen „Süße kleine Frauenzimmer“ gipfelt. Als Nachtanz schließt ein Reigen die Nummer ab und mündet in den Stoßseufzer des Grafen: „Küsst mich lieber tot!“

Auf dem leeren Platz erscheint Rossignol, der Direktor einer reisenden Operntruppe, mit der jungen Teresa, und erklärt ihr, wie sie mit Trommel und Zetteln die Vorstellung ankündigen soll. „Sie ist ein fast zigeunerhaftes, wildkatzenhaftes Naturkind“, beschreiben die Librettisten ihre Hauptfigur, „mit glühenden Augen, aus denen eruptives Temperament, Sinnlichkeit und unbewusste, aber in manchen Momenten sich jäh verratende Intelligenz spricht. Ein buntbelapptes Aschenbrödel, aber mit feinen Zügen, schmalen Händen und Fesseln“, eine Beschreibung, die wenig Ähnlichkeit mit der Charakteristik der üblichen Operettenheldin hat. Teresa lockt mit Getrommel viel Volk an und wirbt in der schwungvollen Nr. 3 (Lied und Ensemble) im Sechsstakt für die Vorstellung. Auf Empfehlungen, wie das Eintrittsgeld aufzubringen sei – „Esst etwas weniger, trinkt etwas weniger (...), Spart in der Liebe und küsst nur zu Haus“ – folgt eine Einführung in das Werk „Der König von Samarkand (...) aus Maestro Pranzinis Hand“. Der Name ist eine damals aktuelle und allgemein verständliche Anspielung: Pranzini war kein Komponist, sondern das „erste Kind“ der Heiligen Therese von Lisieux, deren Heiligsprechung nur 28 Jahre nach ihrem Tod 1925 in aller Munde ist.⁹²

⁹¹ Rudolf Schanzer und Ernst Welisch, *Die Teresina*. Operette in 3 Akten. Musik von Oscar Straus. Vollständiger Klavierauszug zum Dirigieren eingerichtet von Kapellmeister Ernst Hauke, Berlin 1925.

⁹² Henri Pranzini war 1887 als Frauen- und Kindsmörder zum Tode verurteilt worden. Die vierzehnjährige Theresia las in der Zeitung, dass er seine Taten nicht bereue und betete konzentriert für seine innere Umkehr. Nach der Hinrichtung las sie – wiederum in der Zeitung – dass der Delinquent noch kurz vor der Enthauptung die Beichte abgelehnt, dann jedoch – mit dem Kopf schon unter dem Beil – nach dem Kruzifix des Priesters gegrif-

Das mitreißende Werbelied stellt die Hauptfiguren aus dem *König von Samarkand* vor und gibt der Massary wieder Gelegenheit, ihren Nuancenreichtum zu zeigen – inklusive des bereits mehrfach erwähnten Mittels eines wiederholten „Tralala“ oder „Tralalalera“. Ein melancholisches Retardando bringt Teresas Antwort auf die Frage des Maire nach ihrer Partie: „Ich spiel die stummen Rollen und trag’ nebenbei die Zettel aus“, doch sofort nimmt sie allegro marziale ihr Lied wieder auf. Während der Chor begeistert einfällt, wird Barbaroux zudringlich, aber Teresa wehrt ihn mit ihrem Trommelstock ab.

Nachdem alle im Takt des Liedes abgezogen sind, erscheint Lavalette, der immer noch nicht die Richtige gefunden hat. Dafür trifft ihn Teresa mit ihrer Trommel, die sie übermütig weggerollt hat. Rasch sind ein paar aktuelle Anspielungen gewechselt,⁹³ der Graf ist fasziniert von Teresa, küsst sie und bittet sie für sechs Uhr in die Mairie.

Daniel stellt sich mit Nr. 4 als vom Pech verfolgter wandernder Barbiergehilfe vor, und zwar sowohl im einleitenden Rezitativ wie auch im langsamen Walzer „Daniel, Daniel, gut schaut du aus“ mit einer deutlichen Anspielung – textlich und musikalisch – auf den ersten Auftritt der Titelfigur in Peter Cornelius Oper *Der Barbier von Bagdad*⁹⁴, einem Werk, das für Oscar Straus von besonderer Bedeutung ist: Als er am 13. November 1912 die für einen Operettenkomponisten seltene Ehre einer Uraufführung am K. K. Hof-Operntheater in Wien erlebte,⁹⁵ bildete der *Barbier* von Cornelius den ersten Teil des Abends.⁹⁶

Beim Versuch, sich bei Calville vorzustellen, wird Daniel wie gewohnt sofort hinaus geworfen, weil der Barbier ihn wegen seines höflichen Benehmens für einen Landstreicher hält, analog zum Credo der Zwanzigerjahre, wie Schanzer und Welisch es bereits in ihrem erfolgreichen Lustspiel „Rebhuhn oder die neue Fassade“ formuliert haben: „Bescheidenheit ist aller Pleite Anfang!“⁹⁷ Teresa kommt zurück und erkennt in Daniel ihren Vetter. Calville ist bereit, ihn einzustellen, wenn er einen Kunden bringt, der sich von ihm die Haare schneiden lässt.

General Bonaparte ist gelandet und will mit Kapitän Latouche und Leutnant Louvet im Ort Pferde für eine schnelle Reise nach Paris besorgen. Da sich Oscar Straus geweigert hat, Napoleon singen zu lassen,⁹⁸ folgen hier mehrere Seiten gesprochener Dialog. Der Text enthält geistreich eingesetzte echte Napoleon-Zitate, aber auch viele pointenreiche Bonmots, ohne die Partie zur Komikerrolle zu machen. In einer Regieanweisung betonen die Autoren ausdrücklich die wesentliche Funktion der Figur im Gesamtgefüge des Stücks: „Die Szene Bonapartes ist in knappem militärischem Rhythmus zu spielen. Die Besetzung Napoleons, dessen exponierte Rolle von ausschlaggebender Bedeutung für das Werk ist, mit einem Sprechschauspieler von Rang ist daher unerlässlich.“

Bonaparte will im Gasthaus etwas essen und lässt seinen Hut draußen liegen, Teresa findet ihn und spielt eine kleine Szene damit, wobei sie vom General ertappt wird. Dem gefällt ihre Schlagfertigkeit, und da sie beide wie auch Daniel von Korsika stammen, ist er bereit, sich von diesem die Haare schneiden zu lassen. Dadurch trifft der Bürgermeister Teresa allein an

fen und es dreimal geküsst habe. Diese späte und den Sünder erlösende Reue führte man auf das Gebet von Theresia zurück. *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Herzberg 1996, Bd. XI, Spalten 1090–1094.

⁹³ „Graf – oh! Ich hab geglaubt, das gibt’s jetzt nicht mehr.“ – „Schon wieder, kleine Teresa!“ – „Das ist vernünftig! Die Gleichmacherei hat keinen Zweck, schließlich wächst doch nur wieder einer dem andern über den Kopf.“

⁹⁴ „ein immer zu entgleisender, fast nie zu Mittag speisender und stets zu Fuße reisender Barbiergehilf zu sein.“ Vergl. dazu Peter Cornelius, *Der Barbier von Bagdad. Komische Oper in zwei Aufzügen*, hg. von Max Hasse. Klavierauszug von Waldemar von Baußnern, Wiesbaden 1983, S. 55f.

⁹⁵ Mit seinem Ballett *Die Prinzessin von Tragant*.

⁹⁶ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 10), S. 76

⁹⁷ Rudolph Schanzer und Ernst Welisch, *Rebhuhn oder die neue Fassade. Lustspiel in 3 Akten*. Bühnenmanuskript, Berlin 1920, S. 13.

⁹⁸ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 10), S. 126

und wird wieder zudringlich, aber Lavalette kommt ihr zu Hilfe und lässt sie – die kaum schreiben kann – ihren Namen unter den Ehevertrag setzen.

Allein geblieben, versucht das Paar sich in Nr. 5 zuerst rezitativisch, dann im Sechsstakt-Duett über ihr neues Verhältnis klar zu werden, um im Walzer „Siehst du das Glück wo am Wege stehst“ ja zu der neuen Situation zu sagen. Im darauf folgenden Melodram, in dem das Orchester den Walzer vom *pianissimo* zum *piano* steigert, will der Graf das Mädchen küssen, und da sie sich entzieht, bietet er an, den Ehevertrag zu vernichten. Erst dann entscheidet sie sich für Mann und Vertrag, die Beiden nehmen den Walzer noch einmal auf und gehen umschlungen ab.

Daniel wird wieder aus dem Barbierladen geworfen, diesmal, weil er Bonaparte ins Ohr geschnitten hat. Teresa erzählt dem Vetter strahlend von ihrem Glück, und da er ihr nicht glaubt, legt sie den Ehevertrag auf den Tisch. Er sorgt sich, weil in den sittenlosen Adelskreisen ihre Ehre bedroht sein könnte, doch sie will zudringlichen Kavalieren „auf gut korsisch“ eine Abfuhr erteilen und stürzt sich im Stil einer korsischen Straßensängerin in die zackige Zweivierteltakt Nummer 6. Das Duett steigert sich rasch zu der temperamentvollen Aufforderung Besuch mich mal in Korsika und mündet in einen Nachtanz im Stil eines korsischen Volkstanzes.

Latouche und Louvet bringen dem jetzt kurzhaarigen Bonaparte die Nachricht, dass der Postmeister Pfand für seine Pferde verlangt. Da keiner der Drei genug Geld hat, bietet Lavalette seine Unterstützung an. Der General sucht ihn ganz auf seine Seite zu ziehen, und der Graf lässt sich rasch davon überzeugen, dass Napoleon und das Vaterland ihn in Paris brauchen. Gemäß der Regieanweisung „Der Auftritt Napoleons muss in hinreißendem Tempo gespielt werden“ ist die Szene knapp und vorwärts drängend geschrieben und lässt es absolut glaubwürdig erscheinen, dass Lavalette sich dem General ohne Zögern anschließt.

Bonaparte macht noch ein paar Bemerkungen, die im Stück auf die Situation von 1799 gemünzt sind und 1925 ebenfalls als aktuell verstanden werden, wie „Nur politische Kinder können glauben, dass eine Republik ohne Elite bestehen kann“ oder „Das Vaterland ist in Gefahr. (...) Was leisten denn diese unfähigen Leute an der Spitze der Geschäfte. Unverstand, Korruption.“ Er verlangt von Lavalette absolutes Stillschweigen über die gemeinsamen Pläne und sofortige Abreise ohne Abschied. Doch sein Hut ist ihm nach dem Haarschnitt zu weit, und um ihn mit einem Fetzen Papier auszustopfen, reißt er ein Stück von dem Ehevertrag ab, der immer noch auf dem Tisch liegt. Während er mit seinen Männern fort eilt, kann Lavalette nur noch Nr. 7 – das Finale 1 – mit dem Arioso „Leb wohl, du blaue Küste“ beginnen, ehe er folgen muss.

Die herbei stürmenden Mädchen verlangen im Sechsstakt zu wissen, für wen der Graf sich entschieden hat, und lachen die angeblich erwählte Teresa in keifendem Chor *allegro con brio* aus. Der Maire greift rezitativisch mit der Nachricht von der Abreise des Grafen ein. Die Mädchen wüten; Teresa will es nicht glauben. Rossignol teilt ihr mit, dass sie in der Abendvorstellung den zweiten Pagen singen muss. Er versucht ihr im Melodram den Auftritt zu erklären und findet dabei den zerrissenen Vertrag. Hämmernde Sechzehntel markieren Teresas zitterndes Erkennen ihrer Situation, ehe sie ruhiger wird und das Papier an sich nimmt, um nicht zu vergessen, „daß man ein Herz zerreißen kann, als wär's ein Stück Papier.“ Im nächsten Melodram, einer Reminiszenz von „Siehst du das Glück wo am Wege stehst“, rät Rossignol ihr, das Glück in der Kunst zu suchen. Sie erklärt Daniel, dass sie ihn nun nicht als Gräfin in ihre Dienste nehmen kann wie geplant, und er bricht seinerseits in eine klägliche Reminiszenz von „Daniel, Daniel, gut schaust du aus...“ aus, sie dagegen versucht es mit dem Glückswalzer, den sie *maestoso* mit den Worten beendet: „Und nimm in die eigene Hand dein Geschick, dann läuft es dir nach, das Glück!“ Aber der melancholische Walzer straft die Zuversicht der Worte Lügen.

Der zweite Akt spielt mehrere Jahre später in Paris, im Musiksalon im Palais von Bonapartes Schwester Pauline, der Prinzessin Borghese. Napoleon ist jetzt Kaiser.

Mit Nummer 8 erzählt Gräfin Fouqué dem im Zweivierteltakt tuschelnden Damenchor, wie begeistert der Kaiser vom Debut der italienischen Sängerin Teresina sei. Pauline bestätigt das und hat die Künstlerin zu einem Privatkonzert gebeten, damit ihr Bruder sie noch einmal hören kann. Im Couplet – Nr. 9 – berichtet die Prinzessin von den Mäzenatenaufgaben der Regierenden und geht analog zur Feierlichkeit des Textes vom Allegretto moderato zum più moderato über: „Den König zieht’s zum Sänger hin, den Kaiser zu der Sängerin“, um dann auch musikalisch augenzwinkernd *a tempo giocoso* zu behaupten: „Alles nur platonisch!“, was sie mit einem vielsagenden „fanfarella fanfaron“ abschließend in Zweifel zieht. Maestoso preist sie ihre zu Ehren gekommene Familie mit „Ja, ja, wir Bonapartes, wir leisten schon Apartes“, um dann doch mit Unterstützung des Damenchores die Feierlichkeit mit „Fanfarella“-Geträller zu brechen.

Fürst Borghese, Paulines Mann, hat den Arzt wegen einer Beule kommen lassen, die am Abend zuvor im Theater ein von der Galerie herabfallender Teller mit Eis auf seinem Kopf hinterlassen hat. Doch das Gespräch wendet sich bald der geplanten Stärkungskur zu, mit deren Hilfe Borghese dem Kaiser den gewünschten Neffen produzieren möchte. Bei dieser gefährlichen Kur handelt es sich um das neue Mittel der Bluttransfusion.

Kurz nach Teresinas Eintreffen begegnet sie Lavalette, der – inzwischen Marschall geworden – zwar von ihr beeindruckt ist, sie aber nicht erkennt. Tief enttäuscht beschließt sie vor den Porträts der Montespan und der Pompadour, von ihnen strategisches Verhalten in der Liebe zu lernen. Teresinas Gespräch mit den gemalten Damen wird zum Lied „Verträumte Bilder längst entschwundner Zeit“ (Nr. 10), in dem auch die historischen Figuren zu Wort kommen: eine Nummer, in der Fritz Massary Gelegenheit hat, bei der Darstellung verschiedener Figuren in einem einzigen Lied ihre Nuancierungskunst vorzuführen. Die durch eine Fülle punktierter Achtel dominierte Melodie – „Männerherzen zu gewinnen ist uns Fraun das liebste Spiel“ – entfaltet ihre Wirkung erst im Parlando-Vortrag, und das Fazit „Denn in allen Frauen, ja in allen steckt ein Stückchen Pompadour“ kann wohl nur als Reverenz vor Massary und ihrem legendären Erfolg in dieser Partie gewertet werden.

Daniel, inzwischen zu Teresinas Faktotum avanciert, erscheint mit ihrem Gepäck und erregt sofort das Wohlgefallen von Pauline. Das verunsichert ihn, der sich noch immer als Pechvogel sieht, zumal er am Abend zuvor im Theater einem vornehmen Herrn einen Teller mit Eis hat auf die Glatze fallen lassen und deswegen polizeiliche Verfolgung fürchtet. Teresina rät ihm, ausgerechnet den Fürsten Borghese um Schutz zu bitten.

Lavalette regt sich auf, weil die Soiree offenbar nur ein Vorwand ist, um Teresina dem Kaiser als Maitresse für eine Nacht zuzuführen, und will deshalb sogar seinen Marschallstab zurückgeben. Teresina behandelt ihn kühl, und das Duett der Beiden (Nr. 11) mündet in den Walzer „Eine weiche Frauenhand weiß, wohin sie führt“. Im anschließenden Melodram reißt Lavalette Teresina wie im ersten Akt an sich, was sie auch diesmal nicht kalt lässt, doch sie erinnert sich ihrer Absichten und beschwört nach seinem Abgang in der Reprise des langsamen Walzers ihr Vorhaben, diesmal selbst Regie zu führen. Wo er zuvor von der „gnadenreichen Frauenhand“ sang, wird diese nun bei ihr eine „schlangengleiche“.

Daniel vertraut dem Fürsten Borghese seine Missetat an und begreift zu spät, dass er den Mann mit dem Eis auf dem Kopf vor sich hat. Borghese will jedoch großzügig auf Bestrafung verzichten, wenn Daniel sich vertraglich verpflichtet, ihm am nächsten Tag zur Auffrischung seiner Kräfte Blut zu spenden. Dabei will der Fürst alle Kosten tragen, auch, falls nötig, die von Daniels Beerdigung. Da Borghese in der Nacht außer Haus Dienst hat, soll Pauline dem jungen Mann die letzten Stunden vor der gefährlichen Operation recht angenehm machen, ihn aber nicht entkommen lassen. Die Beiden kommen sich rasch näher, zumal die gemeinsame Herkunft von Korsika sie gewissermaßen zu Verwandten macht. Im Tanzduett (Nr. 12) wird diese Beziehung heiter vertieft und mit einer Gavotte als Nachtanz besiegelt – ein Spiel mit historischen Elementen, wie es in dieser Operette immer wieder eingesetzt wird.

Borghese will Teresina bezüglich der Erwartungen des Kaisers aufklären, sie aber zeigt sich über alles im Bilde und hat sogar genaue Vorstellungen hinsichtlich der von ihr erwarteten Geschenke: „Bloß keine französischen Renten – nur Sachwerte!“ fordert sie ganz im Sinn der Zwanzigerjahre.

In Nummer 13 erklärt sie Lavalette, Borghese und einer Gruppe von Offizieren, dass sie nicht von adligen Vorfahren, sondern von der korsischen Gemüsefrau Teresa abstammt. Das sehr rhythmusbetonte Stück ist weniger ein Terzett mit Herrenchor als ein Solochanson mit Herren, das in der immer frenetischeren Wiederholung des Namens Teresina gipfelt.

Nr. 14, das Finale Zweiter Akt, beginnt mit einem von Trompeten geschmetterten Triolenmotiv als Ankündigung des Kaisers, das von Borghese mit der Ankündigung einer kaiserlichen Ansprache unterbrochen wird, um als Flötensolo und dann von den Holzbläsern wieder aufgenommen zu werden, während der Fürst Napoleon das Programm vorlegt. Zur Vorstellung der Sängerin trällert der Fürst, vom Chor unterstützt, wieder das Teresina-Liedchen.

Napoleon streicht das gesamte Konzertprogramm, um sofort Teresina hören zu können, und überlässt ihr die Wahl der Musiknummer. Sie kündigt eine Arie aus der wohl imaginären italienischen Oper *Die Liebesflut* an, deren angeblicher Komponist Matteotti dem Publikum von 1925 jedoch namentlich wohl bekannt ist, wenn auch nicht als Musiker: Im Mai 1924 hat der sozialistische Politiker und Mussolini-Gegner Giacomo Matteotti den Faschisten in einer flammenden Rede in der italienischen Abgeordnetenversammlung Wahlfälschung vorgeworfen und ist zehn Tage später durch einen faschistischen Stoßtrupp aus Mussolinis engster Umgebung entführt und ermordet worden – Signal für die antifaschistischen Abgeordneten, sich aus der Kammer zurückzuziehen.⁹⁹ Der Mord an Matteotti markiert somit den Beginn von Mussolinis Diktatur.

Nachdem Teresina diesen Namen genannt hat, setzen die Librettisten eine kleine Zäsur – die Sängerin geht zum Spinett und holt ihre Noten – um dem Publikum Zeit zum Begreifen und zur Reaktion zu geben, und Napoleon bemerkt dazu: „Ausgezeichnet!“

Die Arie, die Teresina nun vorträgt, Andante im Sechachteltakt, erzählt in der ersten Strophe, nur von Harfe und Spinett begleitet, vom Glück ihrer beginnenden Liebe. In der zweiten Strophe singt sie von der Verzweiflung des Verlassenwerdens, jetzt von einem ausdrucksvollen Englischhorn-Solo und Pianissimo der Streicher unterstützt, doch als sich die Arie zum Liebesgeständnis steigern will, bricht sie zusammen. Lavalette fängt sie auf, muss sie jedoch im Melodram, in dem die Klarinette das „Ich liebe dich!“ noch einmal aufnimmt, auf Befehl des Kaisers wieder auf die eigenen Füße stellen, damit sie den verschlüsselten Dialog mit Napoleon führen kann, der dem gesamten Hof als Chiffre für die Verabredung zum Rendezvous bekannt ist. Der Kaiser zieht sich unter erneuten Triolen – diesmal im Pizzicato der Streicher und einem Fagott-Solo – zufrieden zurück und kommandiert den rasend eifersüchtigen Lavalette für die Nacht ins Feldmanöver.

Paulines mokanter Kommentar zu Teresinas zu erwartender Karriere mündet in einer Wiederholung ihres Couplets von den aparten Leistungen der Bonapartes. Erst als alle gegangen sind, bittet Lavalette Teresina leidenschaftlich, auf das Rendezvous mit dem Kaiser zu verzichten, und benutzt dabei wie unwillkürlich die Melodie der Arie, die sie zuvor vorgetragen hat, um seinerseits und wie unter Zwang in ein „Ich liebe dich“ auszubrechen. Während des folgenden Melodrams, in dem pianissimo und molto andante der Glückswalzer aufklingt, gibt sich Teresa gegenüber Lavalette zu erkennen, lässt sich aber dennoch von Borghese zu dem Wagen führen, der sie angeblich zu Napoleon bringen soll. Lavalette bleibt allein und verzweifelt verliebt zurück.

Der dritte Akt spielt am nächsten Morgen im Vorraum von Napoleons Arbeitszimmer. Der Kaiser ist außerordentlich schlechter Laune. Nach einigen fast schwankhaften Missverständnissen erscheint Teresina, um sich bei ihm für ihr nächtliches Nichterscheinen zu entschuldi-

⁹⁹ Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden, 19. Auflage, Mannheim 1991, Bd. 14, S. 317.

gen. Ihr Mut und ihre Schlagfertigkeit imponieren ihm, und als sie seinen Hut aufsetzt – es ist noch immer derselbe wie im ersten Akt – erkennt er das Mädchen vom Schmierentheater wieder. Sie gesteht, dass sie sich nur aus taktischen Gründen wegen eines andern auf das Spiel mit ihm eingelassen hat, und macht sich im Chanson (Nr. 15) Gedanken, wie mit einem treulosen Mann umzugehen ist. Das Ergebnis ist sofort kenntlich als für Fritzi Massary geschrieben: „Tralalalala, die Chancen liegen oft nur in Nuancen...“

Pauline ist sehr zufrieden mit Daniel, den sie die ganze Nacht bewacht haben will. Sie erklärt die gefährliche Bluttransfusion für nicht mehr notwendig, da sie inzwischen, wie vom Kaiser gewünscht, schwanger sei. Auf Borgheses irritierte Frage, was sie denn die ganze Nacht getrieben hätten, enthüllt sie ihre von Daniel kreierte Kurzhaarfrisur, und die Drei finden sich in Nr. 16 zum Terzett, in dem *allegretto giocoso* im Zweivierteltakt und mit *Da capo* Strophe und Nachtanz der Tituskopf gepriesen wird – mit dem Lob des zur erotischen Annäherung freien weiblichen Nackens 1925 nur zeitgemäß.

Der hereinstürmende Lavalette sieht Teresina mit dem Kaiser eintreten und verlangt außer sich seinen Abschied. Er und die Sängerin wüten in Schuldzuweisungen gegeneinander, bis dem Kaiser der Lärm zu viel wird und er zornig seinen Hut auf die Erde wirft. Dabei fällt der Rest des Ehevertrages heraus. Napoleon nimmt alle Schuld auf sich, beruhigt den eifersüchtigen Lavalette und gibt das Paar aufs Neue zusammen, und das Stück endet im Duett der Beiden mit der Reprise des langsamen Walzers von der weichen Frauenhand, die nun als „lilien-gleich“, „sammetweich“ und „gnadenreich“ besungen wird.

Wie schon in den *Perlen der Cleopatra* wirkt der dritte Akt in dieser Operette im Verhältnis zu den ersten beiden stark verkürzt¹⁰⁰ und scheint nur noch zur Präsentation einer weiteren Toilette der Diva und zur raschen Entwirrung aller Konflikte zu dienen. Ein gewisses dramaturgisches Gleichgewicht wird allerdings durch den Wiedererkennungseffekt und die Verklammerung mit dem ersten Akt erreicht.

Abgesehen von diesem Punkt ist *Die Teresina* weitestgehend frei von den zu Beginn genannten schablonenhaften Negativeigenschaften der Operette. So unterscheiden sich Daniel und Pauline aufs angenehmste von dem sonst üblichen Buffopaar: Bei ihm betonen die Librettisten ausdrücklich das „Volkstümlich-Liebenswürdige der Figur“, und auch musikalisch wird Daniel mit seinem langsamen Walzer farbenreicher charakterisiert als die üblicherweise recht flachen Buffogestalten. Dies trifft mindestens ebenso auf Pauline zu – die wegen ihrer Schönheit berühmte Schwester des Kaisers hat mit ihren eigenwilligen Couplets nicht mehr viel mit der sonst an diesem Punkt agierenden Soubrette gemein. Das Finale zweiter Akt lässt das Liebespaar zwar auch wie üblich mitten in einer Trennung zurück, doch erscheint diese nicht allzu ausweglos, da der Zuschauer noch Teresinas taktische Überlegungen im Kopf hat und ihr zutraut, die Geschichte zu einem guten Ende zu führen.

Sprachlich bewegt sich das Libretto mindestens auf demselben Niveau wie dem von „modernen Lustspielen“:¹⁰¹ Namentlich die Szenen um Napoleon sind knapp, zügig und elegant geschrieben, und die Handlung wird temporeich vorangetrieben. Schanzer und Welisch zeigen sich hier wieder einmal als vielen ihrer Librettistenkollegen eindeutig überlegen; ihren Dialogen ist deutlich anzumerken, dass sie nicht nur im Bereich der Operette, sondern auch im Lustspiel der Zwanzigerjahre ihre Erfolge zu verzeichnen haben. Dabei erscheint der Heiratskontrakt, der mehr als fünf Jahre unbemerkt in Napoleons Hut gesteckt hat und dann aufs Stichwort herausfällt, als ein *Deus ex machina*, den die Autoren sich nicht anders als mit Augenzwinkern für den Schluss aufgehoben haben.

Auch die Vielzahl tagesaktueller Anspielungen, von denen hier nur einige wenige aufgezeigt werden können, deutet auf einen bisher noch zu wenig beachteten Aspekt der Operette in den Zwanzigerjahren hin: Das Element von Parodie und kabarettistischer Verklammerung ist hier noch ungebremst wirksam. Eine genauere Untersuchung von Operettenlibretti auf tagesaktu-

¹⁰⁰ 14 Seiten gegenüber 35 bzw. 33 Seiten.

¹⁰¹ Gilbert, in: *Die Scene* (wie Anm. 1).

elle Anspielungen wäre angezeigt, um diesen Hintergrund weiter auszuloten als bisher gesehen.

IV. Die Königin: Hoteldramaturgie

Bereits ein gutes Jahr nach *Die Teresina* kommt am 4. November 1926 im Deutschen Künstlertheater Berlin die Uraufführung der nächsten Massary-Operette von Oscar Straus zur Uraufführung:¹⁰² *Die Königin*, mit Fritzi Massary und Max Pallenberg in den Hauptrollen. Am 4. Februar 1927 folgt die österreichische Erstaufführung im Theater an der Wien mit Betty Fischer und Hubert Marischka, dem Direktor des Theaters, der auch selbst Regie führt, während sein Bruder Franz Marischka die Inneneinrichtungen entworfen hat.¹⁰³

Das Libretto stammt von Ernst Marischka¹⁰⁴ und Bruno Granichstaedten und spielt in der Gegenwart in einem Berghotel in der Schweiz. Trotz dieser eindeutigen Angaben sieht Klotz die Handlung in einem „fiktiven singenden Zwergstaat“ angesiedelt ähnlich dem des *Walzertraum*: „Eine überschaubare und, gemessen am zeitgenössischen Erfahrungsstand, entschieden anachronistische Miniaturwelt“,¹⁰⁵ während Mailer von der „operettengerechten Balkansphäre“ spricht und die Handlung „unglaublich“ findet.¹⁰⁶ Er erwähnt zwar, dass Helena, die titelgebende Königin, ihren Thron verloren hat und in der Schweiz lebt, er erkennt aber wie Klotz das Eigentümliche der Konstruktion, die zwei Mikroorganismen – den Minihofstaat um die gestürzte Königin und die Politiker um den Präsidenten der neuen Republik – in die völlig andersartige und sehr aufwändig auf die Bühne gestellte Gegenwartswelt eines Schweizer Grandhotels verpflanzt.

Schon im dritten Akt von Leo Falls *Rose von Stambul* hat ein Schweizer Hotel 1916 als neutraler Fluchtpunkt funktioniert, wo getrennte Liebende zueinander finden können. In der *Königin* jedoch dienen Luxus und verschneite Bergwelt nicht nur als Sehnsuchtsort für Großstadttheaterbesucher, sondern das Hotel selbst ist als zeitgenössischer Schauplatz und mit seinen Angestellten und Gästen eng mit der Handlungsführung verzahnt. Damit wird in dieser Operette eines der großen Themen der Zwanzigerjahre verhandelt: Das Hotel als Szenerie, wo sich Schicksale kreuzen, verbinden oder trennen, wie in Joseph Roths *Hotel Savoy* (1924), Vicki Baums *Menschen im Hotel* (1929) oder dem musikalische Lustspiel aus vielen Federn *Im weißen Rössl* (1930). Dabei präsentiert das Schweizer Grandhotel in seinen Räumlichkeiten nicht nur die agierenden Figuren unterschiedlichster Herkunft und Stellung, sondern schiebt als dramaturgisches Movens und trennendes Element immer wieder tanzende Gruppen aus Personal, Reisenden und Wintersportlern zwischen die verschiedenen Aktionen und Handlungsstränge: Das Hotel wird vom bloßen Schauplatz geradezu zum Drahtzieher des gesamten Geschehens.

Balkanatmosphäre und Zwergstaatenklima können dabei allein deshalb schon optisch nicht aufkommen, weil die Bühne im ersten Akt von Alpenpanorama und Gletschern beherrscht wird, die durch die großflächige Front der Panoramafenster herein drängen. Hier wird bereits in der ersten Szene zum Five o’Clock Tea jenes gewaltige Personal aufgeboten, das in den Zwanzigerjahren ein Grandhotel noch oder wieder ausmacht: Kellner, Boys, Portier, Lohn-diener und neben 6 älteren Damen und 2 Herren 22 tanzende Gästepaare – dazu, gleichfalls auf der Bühne, eine Jazzband, die den Buffo immer wieder zum Steppen animiert. Ihm ist auch der Beginn der Handlungsexposition anvertraut: Dem jungen Süßwarenfabrikanten Wil-

¹⁰² Mailer gibt irrtümlich die Spielzeit 1927/28 an: Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 10), S. 130.

¹⁰³ Personenzettel der Wiener Erstaufführung, in: Ernst Marischka und Bruno Granichstaedten, *Die Königin*. Operette in 3 Akten. Musik von Oscar Straus. Vollständiges Regie- und Soufflierbuch mit Choreographie, Wien 1927, S. 2.

¹⁰⁴ Und nicht, wie Mailer angibt, von Hubert Marischka. Mailer verwechselt Hubert mit seinem Bruder Ernst, der später durch seine *Sissi*-Filme populär wurde.

¹⁰⁵ Klotz, *Operette* (wie Anm. 36), S. 139.

¹⁰⁶ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 10), S. 131.

ly Uetzerle, der seine neue Bonbonmischung nach der Exkönigin Helena benennen möchte – wieder eine Reverenz an Fritz Massary, deren Namen in den Zwanzigern Keksschachteln und eine Zigarettenmarke schmückt.

In den folgenden Szenen werden nacheinander die Exkönigin mit ihren Offizieren und einem Minister und der neue Präsident, Nikola Tontscheff, mit seinem Stab vorgestellt und musikalisch leicht unterscheidbar charakterisiert: Die gestürzte Königin und ihr Hofstaat a. D. wird von Walzerelementen begleitet, die beim Auftritt des neuen Präsidenten und seiner Leute von Jazz-, Shimmy- und Charlestonklängen durchbrochen werden. Helena ist als ähnlich oberflächliche Herrscherin gezeichnet wie Cleopatra: „Man hat mich mit Tausenden von Sachen gequält,/Mit ‚Landtag‘ und ‚Staatsanleihen‘! Ich habe grad neue Frisuren probiert,/Da kam der Minister und hat demissioniert,/Man hat rebelliert,/ Demonstriert, revoltiert - - /Und die neue Frisur war ruiniert!“ ist ihr ganzer Kommentar zur Revolution (Nr. 3).¹⁰⁷ Auch Tontscheff, dessen Balkanfolge bei der Ankunft zwischen 6 Kellnern, 2 Geschäftsführern, Hoteldirektor, Portier, 3 Autogrammjägerinnen und 3 Boys fast verschwindet, äußert sich in seinem Lied zur Politik (Nr. 4) „Bisschen Glück, bisschen Glück/Ist die ganze Politik!“ weniger als engagierter Staatsmann denn als Lebenskünstler im Geiste Danilos: „Dann ruf ich: ‚Sie, Josef, den Frack her!/Den Claque her!/Büroschluss! Ich geh’ heute aus!‘“, um die Bar am Morgen als der „Allerallerallerletzte“ zu verlassen.¹⁰⁸

In Tontscheffs Gefolge tritt u. a. mit Rostaslowitsch eine starke Komikerfigur auf – eine Karikatur des ungebildeten Emporkömmlings und Parlamentariers, der alle Namen falsch ausspricht, Fremdwörter verwechselt und ständig politische Stammtischsprüche drischt, ein Rollentypus, der seit Hermann Beutens *Familie Raffke (Das Liebesverbot)* (1922) vom Publikum in vielen Variationen in Operette und Schwank belacht wird.

Während der ersten Begegnung zwischen Helena und Tontscheff kommt es zu einer gemeinsamen Träumerei der Beiden von einem Allerweltsleben, wie es Durchschnittsmenschen führen: „Lieber Gott, was gäb’ ich her, wenn ich jetzt Frau Meier wär!“¹⁰⁹ Die Aussage dieses Duetts scheint der Gegenwartsrealität abgelautet: So lange Frau Meier Charleston tanzen kann, schert sie sich nicht drum, ob der Staat Pleite macht, während Herrn Meier die Politik egal ist, so lange die Valuta steigt.

Kaum haben Helena und ihr Gefolge die Frage angeschnitten, ob Tontscheff identisch mit dem Journalisten ist, dessen beißende Satiren im Figaro der gestürzten Königin seit langem zu schaffen machen, da gehört die Bühne bereits wieder dem Hotel mit einer Slapstickszene, in der 6 Kellner Mabel und ihren 11 Freundinnen den Tee reichen, bis ein Charleston nacheinander 8 servierende Kellner, den Hoteldirektor, 2 Offiziere a. D., Mabel und den Süßwarenfabrikanten, die 11 Mädchen, den Portier und 3 Boys in Rage versetzt, bis das ganze Hotel tanzt.

Im Finale erster Akt bekennt sich Tontscheff als der gesuchte Journalist, der Helena einmal geliebt, sie aber später im Kampf für eine andere Gesellschaftsform zu bekämpfen begonnen hat. Spätestens von diesem Punkt an wird das Stück zum spannenden persönlichen Duell zwischen den Beiden, das im zweiten Akt in einem Schachzug Helenas gipfelt, der im Amerika des 21. Jahrhunderts erfunden sein könnte: Allein mit Tontscheff, schließt Helena alle Türen ab, bringt seine Kleider in Unordnung, zerreißt die eigenen und schreit um Hilfe. Sobald der Hoteldirektor sich und allen Gästen sowie dem gesamten Personal Einlass mit dem Hauptschlüssel verschafft hat, bezichtigt sie Tontscheff der sexuellen Nötigung, und er tritt sofort als Präsident zurück, da sein Image als „sauberer“ Politiker damit unwiderruflich Schaden genommen hat. Sie selbst muss sich jedoch eingestehen, dass sie sich in ihren Todfeind verliebt hat – ein Schluss des zweiten Akts, wie er in der Wiener Operette üblich ist und für das Liebespaar niederschmetternder kaum sein könnte.

¹⁰⁷ *Die Königin* (wie Anm. 103), S. 33.

¹⁰⁸ *Die Königin* (wie Anm. 103), S. 47.

¹⁰⁹ *Die Königin* (wie Anm. 103), S. 59ff.

Der dritte Akt beginnt mit einer Skinummer vor einem Schneeprospekt – ein Tanz von Mabel, dem Süßwarenfabrikanten und 10 Paaren mit Ski und Rodel. Danach verengt sich die große Bühne zur Intimität einer Schutzhütte, in der Helena und Tontscheff einander wieder begegnen. Der Reiz dieses Tête à tête in der Berghütte für ein Publikum von 1926/27 liegt in einem seidenen Pyjama, den Helena auf der Bettkante sitzend auspackt, und in der lüsternen Frage, ob Tontscheff die Situation in der einsamen Schutzhütte ausnutzen und sich so verhalten wird, wie Helena es ihm am Schluss des zweiten Aktes unterstellt hat.

Als die Beiden sich gerade als Liebespaar finden wollen, platzt der kauzige Hüttenwirt herein, der unter dem Dach geschlafen hat und erst nach einer komischen Szene¹¹⁰ durch Trinkgeld zur Rückkehr in sein Bett überredet werden kann. Der Sonnenaufgang findet ein glückliches Paar und beendet einen dritten Akt, bei dem der Schrumpfungsprozess zum Happy-End-Lieferanten auf die Spitze getrieben ist. Mit seiner Dreipersonenbesetzung wirkt er nur noch wie ein kümmerlicher Wurmfortsatz der ungemein aufwändigen ersten beiden Akte, zumal die Tanznummer zu Beginn des Aufzugs dramaturgisch in keiner Weise mit der folgenden Minikomödie verknüpft ist.

Innerhalb der ‚Massary‘-Operetten nimmt ‚Die Königin‘ eine eigenartige Zwitterstellung ein. Viele Elemente des Buchs entsprechen der gängigen Schablone der Wiener Operette, wie sie 1929 in *Die Scene* beklagt wird: Mabel und der Süßwarenfabrikant unterscheiden sich kaum vom gewohnten Buffopaar, der zweite Akt endet in einer aussichtslos scheinenden Trennung der Liebenden, die bis zu diesem Punkt auf komplizierten Wegen zueinander und wieder von einander fort geführt worden sind. Ex-Königin und Präsident sind in ihrer politischen Funktion mit operettenhafter Oberflächlichkeit gezeichnet und nur in ihren persönlichen Regungen als Figuren interessant. Dabei ist die Parallele Tontscheff – Danilo nicht die einzige Anspielung auf die ‚Lustige Witwe‘, auf die wiederholt und ganz bewusst Bezug genommen wird: „Ich denke aber, es ist besser, wir betreiben die Politik der geschlossenen Türen“ sagt Tontscheff zu Beginn des zweiten Akts zu Helena¹¹¹. Der gesamte Krieg zwischen den Beiden mit Finten und wechselnden Manövern erscheint wie eine bewusste Nachahmung des Taktierens von Glawari und Danilo. Doch diesen altmodischen Elementen des Buchs stehen die oben beschriebene Dramaturgie des Hotel-Schauplatzes und die musikalische Seite mit ihrer Fülle modernster Tanznummern und dem Aufeinanderprallen der Stile gegenüber.

Trotz der schwerwiegenden Unausgewogenheit des gesamten Werks erzielt es in Wien – im Gegensatz zu der Berliner Aufführung – einen großen Erfolg, vielleicht auch wegen seiner Botschaft: Nur der Rückzug ins Private bringt das wahre Glück.

V. Eine Frau, die weiß, was sie will: Rückzug ins Konversationsstück in modernen Rhythmen

Bis zur Uraufführung der fünften und letzten ‚Massary-Operette‘ vergehen fünf Jahre, denn Fritzi Massary weicht der ihr drohenden Existenz als alternde Operettendiva auf die Schauspielbühne aus. In den Komödien *Die erste Mrs. Selby* des englischen Autors St. John Ervin (1929) und *Nina* von Bruno Frank (1931) feiert sie Triumphe als große Salondame.¹¹² Das Publikum „sieht bei jeder neuen Premiere alle früheren Rollen der Massary mit. Es will das Alte und verlangt gleichzeitig die Sensation des Neuen. (...) Erfolg jenseits aller Sensationen“,¹¹³ schreibt Herbert Ihering 1929 nach der Premiere von *Die erste Mrs. Selby* im Theater

¹¹⁰ In Wien spielte Hans Moser diese Rolle.

¹¹¹ *Die Königin* (wie Anm. 103), S. 107. Vgl. *Die Lustige Witwe*: „Es gibt Madame zu sehr sich hin der Politik der offenen Türen...“

¹¹² Stern, *Die Sache, die man Liebe nennt* (wie Anm. 26), S. 249f.

¹¹³ Herbert Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*, Bd. II, 1924–29, Berlin 1959, S. 437.

in der Königgrätzer Straße und resümiert: „Fritzi Massary hat nach den Irrfahrten durch eine absterbende Operettenwelt den Boden ihrer eigenen Kunst, ihrer Melodie gefunden.“¹¹⁴

Doch in Folge der Weltwirtschaftskrise verliert die Diva wie viele Andere den Großteil ihres Vermögens. Während überall Existenzen scheitern und Unzählige in die Arbeitslosigkeit fallen, kehrt die Massary noch einmal in die „absterbende Operettenwelt“ zurück, denn nur dort kann sie noch auf die hohen Stargagen hoffen, die sie gewöhnt gewesen ist. „Im Zuge der unkontrollierten Spielstättenanhäufung“¹¹⁵ sind die meisten der verschachtelten Berliner Theaterkonzerne 1932 schon zusammengebrochen; auch die Brüder Alfred und Fritz Rotter tragen schwer an rund 4 Millionen Reichsmark Bank- und Hypothekenschulden, können im Gegensatz zu den meisten anderen Bühnen aber noch eine große Premiere ausrichten, und am 1. September 1932 findet bei ihnen im Metropoltheater die Uraufführung von *Eine Frau, die weiß, was sie will* statt. Alfred Grünwald hat das Libretto dies Mal allein geschrieben, auf der Basis einer Boulevardkomödie des französischen Gegenwartsautors Louis Verneuil. Regie führt Robert Klein, am Pult steht Hans Schindler, das Bühnenbild hat Erich E. Stern entworfen,¹¹⁶ und auf der Besetzungsliste finden sich u. a. der junge Walter Slezak als Raoul und Victor de Kowa als Maupreux.¹¹⁷

Gewaltiger Aufwand wie noch 1926 in *Die Königin* ist 1932 nicht mehr möglich. Trotz umfangreicher (vor allem Herren-)Besetzung wirkt *Eine Frau, die weiß, was sie will* fast wie ein Kammerspiel: Kein Chor, kein Ballett, keine Tanzgruppen. Auch das Orchester wird von der Kritik als klein empfunden,¹¹⁸ obwohl Straus hier mit derselben Besetzung arbeitet wie sonst auch. Im Prinzip findet man bei ihm fast immer die Instrumentation wie schon im *Walzertraum*¹¹⁹, ergänzt durch ein Element für Lokal- bzw. Zeitkolorit. So ist aus der Gitarre des *Walzertraum* in *Der letzte Walzer* eine Mandoline bzw. Balalaika, in *Die Teresina* ein Spinett geworden. Lediglich das Schlagwerk wird in den Nachkriegsoperetten vergrößert.

Auch wenn dies kaum möglich scheint, sind Musik und Handlung in *Eine Frau, die weiß, was sie will* noch stärker auf die Hauptdarstellerin zugeschnitten als bisher. Merkwürdig schillernd scheint ihre Person sich mit der Figur, die sie spielt, zu decken. Manon Cavallini ist wie Fritzi Massary ein Star, eine Diva, der nicht nur die Männerwelt, sondern eine ganze Großstadt schwärmend zu Füßen liegt – im Stück Paris, im Leben Berlin. Beide haben eine uneheliche, erwachsene Tochter, Beide sind schön und begehrenswert, aber nicht mehr jung. Was Leichtlebigkeit und Männerverschleiß angeht, deckt sich die Massary nicht mit Manon, wohl aber viele der Rollen, die sie auf der Bühne gespielt hat und mit denen ihr Publikum sie identifiziert. Mit dieser Nähe zwischen Figur und Darstellerin spielt das Stück zuweilen ganz bewusst und von der Massary aus selbstironisch, etwa, wenn sie aus ihrem Vertrag mit dem Theater für ein neues Stück vorliest: „Die Autoren verpflichten sich, alle Wünsche von Madame Cavallini in Bezug auf ihre Rolle...“¹²⁰ ...zu erfüllen, ergänzt der Zuschauer. Oder im Finaletto Nr. 5, in dem sie ihre Änderungsforderungen für das Stück angibt: „... so spiele ich die Rolle auf keinen Fall.

Will ein Chanson für den ersten Akt,
Und dann ein Chanson für den zweiten Akt

¹¹⁴ Ebenda, S. 455.

¹¹⁵ Kay Weniger, *Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933-1945*, Berlin 2008, S. 299.

¹¹⁶ Und nicht der Reinhardt-Bühnenbildner Ernst Stern, wie Stern, *Die Sache, die man Liebe nennt* (wie Anm. 26) auf S. 261 angibt.

¹¹⁷ Personenzettel der Uraufführung, in: Alfred Grünwald, *Eine Frau, die weiß, was sie will*. Komödie mit Musik in 5 Bildern (nach Verneuil), Musik von Oscar Straus, Regiebuch, Berlin 1932, S. 2f.

¹¹⁸ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 10), S. 161

¹¹⁹ 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Harfe, 1 Celesta, Schlagwerk und Streicher.

¹²⁰ *Eine Frau, die weiß, was sie will* (wie Anm. 117), S. 36.

Und noch ein Chanson und noch ein Chanson
 Und noch einen Walzer im dritten Akt,
 Einen Hut will ich tragen im ersten Akt,
 Mit wallenden Federn im zweiten Akt,
 Und drei Toiletten im dritten Akt
 Und im vierten Akt... da komm ich halb nackt...¹²¹

Im Gegensatz zu dem neuen Stück in dieser Parodie ist *Eine Frau, die weiß, was sie will* für die Hauptdarstellerin viel ökonomischer aufgebaut: Im dritten und vierten Bild tritt sie über lange Passagen nicht auf, im ersten Bild gar nicht, gemäß dem dramaturgischen Kunstgriff, das erste Erscheinen der Hauptfigur wirkungsvoll durch Spiegelung ihrer Persönlichkeit in den Charakteren ihrer Umgebung vorzubereiten. Dementsprechend nimmt dies erste Bild Zuschauerperspektive ein und zeigt Theaterbesucher, Logenschließer und Verehrer von Manon Cavallini im Logengang des Theaters, in dem sie gerade zum 100. Mal *Das Strumpfband der Marquise* spielt.

Was folgt, ist eine ungemein geschickt gebaute Intrige mit dem Ziel, Manons uneheliche Tochter Lucy glücklich zu machen. Ihr zuliebe verzichtet Manon auf einen verlockenden Liebhaber und löst geschickt und stets überlegen alle Knoten und Schlingen, die die junge Frau im Laufe des Stücks zu Fall bringen wollen, rettet deren Ehe und reist am Ende mit einem neuen Liebhaber nach Nizza.

Die Sehnsucht nach dem Süden zielt hier freilich nicht wie in *Der letzte Walzer* auf ein Leben in Freiheit fern von Diktatur und Todesgefahr. In *Eine Frau, die weiß, was sie will* ist der schon in *Die Königin* als Ausweg avisierte Rückzug ins Private komplett vollzogen. Während auf den Straßen Berlins Schlägertrupps von KPD und NSDAP aufeinander eindreschen, wird in diesem musikalischen Lustspiel nichts verhandelt als Liebe, Liebelei und heiteres Katz- und-Maus-Spiel. Der Text enthält keine aktuellen Anspielungen mehr, die Flucht in eine heitere Kunstwelt ist komplett. Das Stück wirkt 1932 wie aus der Zeit gefallen. Obwohl immer wieder betont wird, dass es in der Gegenwart spiele,¹²² scheint es eher vor dem ersten Weltkrieg angesiedelt zu sein. Das bemerkt auch die zeitgenössische Kritik: „Es hat einen sympathisch altmodischen, einen fast historischen Stil. (...) Vorkriegstheater. Die Zeit der Habitués, die in der Loge lebten, zu Füßen der von ihnen vergötterten Diva...“¹²³

In merkwürdigem Gegensatz dazu stehen die meisten Musiknummern, unter denen es kaum noch Walzer gibt. Die Chansons der Hauptfigur parodieren zuweilen aktuelle Trends, charakterisieren Manon aber gleichzeitig als einen auch erotisch selbstbewussten, gegenwärtigen Frauentypus. Diese Manon hat nichts mehr gemein mit der satirisch zugespitzt vorgeführten Nymphomanin Cleopatra. Im titelgebenden Chanson „Ich bin eine Frau, die weiß, was sie will“, das geschickt aus einer Interviewsituation entwickelt wird, gibt sie die sachliche Selbstauskunft einer modernen Frau. Dabei wandelt sich der erzählende Zweivierteltakt zum Marsch, um schließlich, beim letzten „Ich bin eine Frau...“ doch plötzlich im Walzertakt zu münden.

Das Tango-Duett Manon/Raoul im dritten Bild „Die Sache, die man Liebe nennt“ wirkt passagenweise wie eine Parodie auf den zeitgenössischen Schlager, und so kommentiert sie seine schmachthafte Texte auch mit einem: „Das klingt wie ein neuer Radioschlager.“¹²⁴ Ähnliches gilt für das Duett Maupreux/Lucy „Haben Sie schon einen Hausfreund?“ und das Duett Manon/Raoul „Fahr mit deiner kleinen Frau auf Weekend“, das mit einer Anspielung

¹²¹ Ebenda, S. 44f.

¹²² „Hier handelt sich um eine Frauengestalt aus dem modernen Leben. Keine Kaiserin, keine historische Kurtisane...“ Beitrag aus dem Berliner Theaterzettel für die Theaterprogramme, *Eine Frau, die weiß, was sie will* (wie Anm. 117), S. 5.

¹²³ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 10), S. 161.

¹²⁴ *Eine Frau, die weiß, was sie will* (wie Anm. 117), S. 64ff.

auf „Dein ist mein ganzes Herz“ endet. Während man sich als Zuhörer bei den gesprochenen Szenen ins Dialogstück vergangener Tage versetzt glaubt, atmen die Gesangsnummern den unverschämte lockeren Stil der späten Zwanzigerjahre.

Das Couplet über Ninon de Lanclos „Ninon, Ninon, bei der gab's kein Pardon“ – im Pasodoble-Rhythmus – gibt Fritzi Massarys Vorliebe für historische Frauenfiguren wieder einmal Raum und ihr selbst Gelegenheit – hier ganz ohne o la la und tralala – den Nuancenreichtum ihrer Vortragskunst zu zeigen, wenn sie die Zitate der Dame in unterschiedlichen Situationen jeweils anders präsentiert. Doch den größten Erfolg des Abends bringt Manons Chanson „Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben?“ , das bereits in *Die Königin* einen Vorläufer in einer Strophe aus dem Duett über Frau Meier hat:

Bei Frau M. geht es ganz glatt,
Daß sie ein Verhältnis hat.
Und hat sie auch zwei bis drei,
Und noch eins mehr! Na, was ist dabei?¹²⁵

In Eine Frau, die weiß, was sie will werden die Dinge allerdings weiter getrieben: „Mit Reverenzen an lesbischen Sex, Jazzbandneger und Affären mit knackigen Chauffeuren in Uniform, von Massary in der typisch spielerischen Weise nonchalant und en passant aufgezählt und am Ende zusammengefasst mit den Worten ‚Donnerwetter, der Konsum‘.“¹²⁶ Was für eine Entwicklung, seit derselbe Librettist zwölf Jahre zuvor in *Der letzte Walzer* eine Balletteuse sagen ließ: „Hoheit haben zu befehlen und wir gehorchen.“

Auf den Sensationserfolg, den das Titelblatt des Textbuchs 1932 meldet, folgen bald die bekannten Störaktionen von SA-Trupps, wie sie im Winter 1931/32 schon die Absetzung der Remarque-Verfilmung *Im Westen nichts Neues* erzwungen haben.¹²⁷

Fritzi Massary verlässt Deutschland noch 1932. Am 14. September 1933 spielt sie die Wiener Premiere des Stücks im Scala-Theater, dem ehemaligen Johann-Strauss-Theater, und auch mit anderen Hauptdarstellerinnen wird das Werk ein Erfolg, so mit Rita Georg in Zürich, Sary Fedak in Budapest, Francoise Rosay in Brüssel, Zarah Leander in Kopenhagen¹²⁸ – und Dagmar Manzel 2015 an der Komischen Oper Berlin. Während man sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Jazz-Elementen in der Operette schwer tat,¹²⁹ sind diese Berührungsängste heute nicht mehr existent, ebenso wenig wie die vor gleichberechtigtem weiblichem Handeln auch in sexueller Hinsicht und dem Spiel mit den Geschlechtern.¹³⁰

Operettenhafte weibliche Selbstbestimmung – weibliche Selbstbestimmung in der Operette

Die Frauenfiguren, die Fritzi Massary in den Operetten von Oscar Straus kreiert hat, werden gern auf ein einziges Profil reduziert. Klotz bringt die „markanten Frauenoperetten“ in der Folge von *Der letzte Walzer* auf den gemeinsamen Nenner: „Allemaal steht da eine energische

¹²⁵ *Die Königin* (wie Anm. 103), S. 63.

¹²⁶ Thiel, „Dann lass ich's mir besorgen“ (wie Anm. 24), S. 100.

¹²⁷ Max Krell, *Das alles gab es einmal*, Frankfurt am Main 1961.

¹²⁸ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 10), S. 165.

¹²⁹ Z. B.: am Schluss des ersten Akts wiederholt das Orchester den Refrain von Raouls Nummer „in starkem Jazzrhythmus“ (Eine Frau, die weiß, was sie will, S. 27), was im Nachkriegsklavierauszug nicht mehr vorkommt. *Eine Frau, die weiß, was sie will (Manon)*. Musikalische Komödie in zwei Akten von Alfred Grünwald (nach Verneuil) in der Textbearbeitung von Leonard Steckel. Musik von Oscar Straus. Klavierauszug, Berlin o. J.

¹³⁰ Vgl. *Eine Frau, die weiß, was sie will*, Regiebuch, S. 114ff.

Protagonistin im Mittelpunkt, die ihre marode Umwelt verwirrend entwirrt“,¹³¹ und Stern resümiert: „... im Mittelpunkt steht... eine bedeutende, souveräne Frau, meist ausgestattet mit Macht und Reichtum oder diese erwerbend, unabhängig und aktiv. Diese Frau beherrscht ihren Umkreis durch Charme und Energie, durch Klugheit und Courage. Sie sehnt sich nach der wahren Liebe, holt sich Geliebte nach Belieben in ihr Bett und scheut nicht den Skandal – grandiose Abenteurerinnen.“¹³²

Beide Urteile sind ungenau und übersehen, dass die fünf Frauenfiguren stilistisch wie psychologisch auf zwei unterschiedlichen Grundmustern basieren. Cleopatra und Helena in *Die Königin* mögen zwar selbstbestimmt agieren und sich in Liebesdingen als Frauen in der Männerwelt durchsetzen, aber sie sind nicht ernsthaft dargestellt. Wie oben schon ausgeführt, erscheint Cleopatra als parodistisch überzeichnete Tyrannenfigur und Helena als oberflächlich daherplappernde Operettenkönigin; soweit es die politische Sphäre angeht, sind Beide nichts als Karikaturen, Vertreterinnen der bis ins 20. Jahrhundert hinein so beliebten Persiflagen „Verkehrte Welt“, wo Männer sich am Bild von regierenden Frauen in Hosen ergötzen.

Vera Lisaweta, Teresina und Manon dagegen sind ernst gemeinte und psychologisch fein abshattierte Figuren, keine Operettenabziehbilder, sondern glaubhafte Charaktere, die sich ihre Emanzipation im Lauf des Stücks erkämpfen bzw. in der Vorgeschichte erkämpft haben. Vera und Teresina werden zu Beginn des jeweiligen Werks als hilflose junge Damen geschildert bzw. gezeigt, die gegenüber den Übergriffen lüsterner Männer auf die Unterstützung eines anderen Mannes angewiesen sind. Erst durch ihre Erlebnisse und die daraus resultierende psychologische Entwicklung werden sie zu der selbstbestimmten Frau, die nicht mehr dulnd geschehen lässt, sondern selbst die Initiative ergreift: Vera durch die Notwendigkeit ihres Kampfs um den todgeweihten Mann, Teresina durch ihr Erlebnis des Verlassenwerdens und durch gesellschaftliche Umschichtung. Manon erzählt nur von einer solchen einschneidenden Erfahrung – es ist der erzwungene Verzicht auf ihre Tochter wegen ihrer Theaterkarriere – die sie in Gegensatz zum herrschenden Frauenbild des gefügigen, angepassten Weibchens gebracht hat. Alle Drei haben damit dieselbe Entwicklung durchgemacht, wie ein hoher Prozentsatz der Frauen in Deutschland sie im ersten Weltkrieg erlebt hat, wo sie in Beruf und Alltag die Position von Männern ausfüllen mussten.

Diese Entwicklung ist im Schauspiel seit langem Thema.¹³³ Ihre ernsthafte Darstellung auf der Operettenbühne ist eine Sensation.

Damit ist abschließend auch die Frage nach dem Anteil beantwortet, den die „Massary-Operetten“ von Oscar Straus am Niedergang der Operette in den Zwanzigerjahren haben. Wie im Bisherigen gezeigt, entgehen die genannten Werke nicht immer und in allen Punkten dem Klischee und der Schablone. Dem gegenüber steht jedoch, wie angeführt, so viel Neues, besonders im musikalischen Bereich, aber nicht nur dort, bis hin zur zuletzt erwähnten ernsthaften Behandlung des Emanzipationsgedankens, dass Straus und seine Mitarbeiter der Operette auf der Totenbahre mit Erfolg den Befehl hätten geben können, ihr Bett zu nehmen und zu wandeln – hätte man ihre Arbeit in Deutschland nicht 1933 abrupt abgeschnitten.

¹³¹ Klotz, *Operette* (wie Anm. 36), S. 586.

¹³² Stern, *Die Sache, die man Liebe nennt* (wie Anm. 26), S. 165.

¹³³ Vgl. besonders Ilse Langner, *Frau Emma kämpft im Hinterland. Chronik in drei Akten*, München 1980. Uraufführung 1928.

„Wonderful things“ oder „Nein, so etwas war noch nicht da!“

Die Perlen der Cleopatra

Isabel Grimm-Stadelmann (Salzburg)

„In dieser Operette voller Machtspiele, politischer Intrigen und Kriegsdrohungen geht es hauptsächlich um die erotischen Phantasien und erfolgreich angewandten Verführungskünste der ägyptischen Königin. In einer ungewöhnlichen Dramaturgie wird die Geschichte von vier Liebhabern der Cleopatra aufgerollt. (...) Sie reiht ihre Liebhaber wie Perlen an einer Kette, und Perlen sind es auch, die sie den begehrten Männern als Aphrosisiakum in den Wein gibt.“¹

Nachdem Julius Cäsar Ägypten – und damit auch Cleopatra – verlassen hat und nach Rom zurückgekehrt ist, langweilt sich die ägyptische Königin ganz fürchterlich, obwohl sie im Luxus schwelgt, umgeben von kostbarsten antiken Preziosen und sich – als bewußter Anachronismus – an der allerneuesten Mode des 20. Jahrhunderts delectiert. Nur ein „kleiner ägyptischer Flirt“ könnte sie ihre beständige Unzufriedenheit vergessen machen. In dieser Stimmung wie gerufen erscheint ihr Hofjuwelier und bringt ihr Perlen aus Erytrea, die, in Wein aufgelöst, ein starkes Aphrosisiakum sein sollen – ein verheißungsvoller Auftakt, um Cleopatras Langeweile zu kurieren; das baldige Erscheinen eines neuen Liebhabers prophezeit der Premierminister Pampylos, indem er Cleopatra ein vielversprechendes Horoskop stellt. Der neue Liebhaber wird allerdings zuerst einmal nicht wie von Pampylos erhofft der syrische Gesandte Beladonis sein, sondern ein junger römischer Offizier namens Victorian Silvius, der Bräutigam von Cleopatras Hofdame Charmian. Cleopatra ernennt Silvius, der über ihren Verführungskünsten den Verstand verliert, zum Kommandanten der Palastwache und probiert gleich die erste Perle an ihm aus, sehr zum Leidwesen von Charmian, die Pampylos und Beladonis mit einem frech-frivolen Couplet zu trösten versuchen: „Bei uns in Alexandrien / Läßt man den Liebsten wandrien / Und sucht sich einen andrien, / Der auch gut küssen kann!“

Im zweiten Akt beklagt das ägyptische Volk das Ausbleiben der eine reiche Ernte garantierenden Nilschwelle; Cleopatra hat sich höchstpersönlich nach Memphis begeben, um Abhilfe zu schaffen: „Der Nil beginnt erst dann zu steigen, / Sprach das Orakel, wie ihr wißt, / Wenn Radamos, des Niles Priester, / Die höchste Frau des Landes küßt.“ Wie erwartet, hat Cleopatra, natürlich nur ihren Untertanen zuliebe, den Orakelspruch großzügigst erfüllt und tatsächlich nicht nur den Nil zum Steigen gebracht, eine Tatsache, die mit einem vergnügten Bacchanal („Evoe, evoe“) ausgiebig gefeiert wird. Der eifersüchtige Silvius hingegen ist ein leichtes Opfer für eine Gruppe von Verschwörern, die eine Palastintrige zum Sturz Cleopatras vorbereiten; der syrische Gesandte Beladonis hingegen verbringt seine Wartezeit auf eine Audienz bei Cleopatra wesentlich angenehmer, nämlich mit den ihm von Pampylos präsentierten „Elevinnen des Liebeskonservatoriums in Memphis“. Pampylos kann die Verschwörung gegen Cleopatra verhindern, sämtliche Rädelsführer, darunter auch der ehemalige Liebesklave einer Königin, Silvius, wandern ins Gefängnis: „Cleo, Cleo – Cleopatra, / Die kennt kein Federlesen, / Sie macht ganz einfach – trallala – / Und schon bist du gewesen“! – und

¹ Peter P. Pacht, *Die Perlen der Cleopatra*, Bad Ischl 2004, S. 10.

nun ist der rechte Augenblick für Beladonis' diplomatische Verhandlungen und Cleopatras nächste Perle gekommen.

Beladonis' Diplomatie war – wie kann es anders sein? – von Erfolg gekrönt und Cleopatra verabschiedet sich zu Beginn des 3. Aktes äußerst zufrieden von ihm: „Mein lieber Prinz, jetzt heißt's Ade, / Der Abschied tut ein bißchen weh! / Du warst ein guter Diplomat, / Wie man nicht viel dergleichen hat!“ – jedoch nicht, ohne ihm zuvor noch den Hausorden vom blauen Krokodil verliehen zu haben, „für gute Dienste“...

Die gute Laune Cleopatras erstreckt sich auch auf den Möchtegern-Verschwörer Silvius: ihn verurteilt sie keineswegs zum Tode, wie erwartet, sondern zum *kleinen bürgerlichen Glück* – zu einer Heirat mit Charmian. Beladonis und Silvius sind nun rechtzeitig verabschiedet, damit Pampylos ihr die Ankunft einer römischen Armee mit Marcus Antonius an der Spitze verkünden kann und augenblicklich eilt Cleopatra in ihr Boudoir, um sich für den Empfang des siegreichen Feldherrn zurechtzumachen.

Mit einer Reihe berühmter Zitate und Sprichwörter tritt Marcus Antonius (...) auf und gibt damit sogleich der Funktion des Operettenkomikers eine neue, politische Dimension. Die Gefahr des in Italien bereits angebrochenen und anderen Ländern bedrohlich bevorstehenden Faschismus wird in der Figur des römischen Triumvirs deutlich. Mit dem Römer Marcus Antonius, einer Rolle, die bewußt einem Kabarettisten anvertraut wurde, schufen Straus und seine Librettisten Julius Brammer und Alfred Grünwald geradezu den Bühnenprototyp des Imperialisten, von dem es kein weiter Weg mehr ist bis zu Charles Chaplins *Der große Diktator*.²

„Mit Vollmacht haben wir ernannt, zu Dictatores für / das röm'sche Land, / Und uns'rer Hauptstadt oberste Vermittler: / Marcus Antonius, Mussolini, Hitler!“ – wobei es recht fraglich ist, „ob die Namen Mussolini und Hitler bereits in der Urfassung genannt wurden. Benito Mussolini war seit 1922 Ministerpräsident in Italien und Adolf Hitler saß zu diesem Zeitpunkt, acht Tage nach seinem am 9. November 1923 gescheiterten Putsch, in Landsberg in Festungshaft ein. Im Libretto der Wiener Uraufführung tauchen diese beiden Namen noch nicht auf.“³ Cleopatra und Marc Anton finden jedenfalls sofort Gefallen aneinander – und letzterer fordert Cleopatra auf, sich von ihm ohne weitere Umstände erobern zu lassen: „Reizende Königin, schenke dich mir, / Du mußt es, du mußt es, schon wegen Shakespeare!“ Und Cleopatra, der ‚Unterwerfung‘ gar nicht abgeneigt, gebietet dem säbelrasselnden Eroberer daraufhin doppeldeutig-eindeutig „Ach, Anton steck den Degen ein / Und tu mir nichts zu leide, / Du wirst doch nicht so grausam sein – / Geh' – laß ihn in der Scheide!“ – worauf dieser sie sofort zu beruhigen versteht: „Ich bin ja nicht so fürchterlich, / Ich schaue nur so aus, / Den feschen Toni nennt man mich / In Rom bei mir zu Haus! Und mit diesem feschen Toni trinkt Cleopatra dann die letzte Perle und der Vorhang fällt endgültig – wie Marc Anton ganz richtig feststellt: Ich bin ja sonst ein netter Mann, / Doch lautet mein Kontrakt, / Daß ich dich erst besiegen kann / Um elf im dritten Akt.“

Das Libretto von Julius Brammer und Alfred Grünwald⁴ vereinigt ägyptisierenden Lokalkolorit mit Wiener Kaffeehausatmosphäre und erotischer Doppeldeutigkeit, literarische, künstlerische und historische Anspielungen mit aktueller Politik und Zeitgeschichte, und entwirft somit das bunt-frivole Bild einer vergnügungssüchtigen, intriganten und zu exotisch angehauchter Extravaganz neigenden Gesellschaft am Beginn des 20. Jahrhunderts. Dazu passend gestaltet sich Oscar Straus' musikalische Umsetzung des Librettos:

² Pachtl, *Perlen* (wie Anm. 1), S. 10.

³ Pachtl, *Perlen* (wie Anm. 1), S. 13.

⁴ *Ein Walzer muß es sein. Alfred Grünwald und die Wiener Operette*. Mit Beiträgen von H. Grünwald, G. Markus, M. Prawy, H. Weigel. Wien 1991, S. 150f.

Leitmotivtechnik, orientalische Melismen, Walzerklänge und – zur Zeichnung der libidinösen Verruchtheit Cleopatras – Jazzelemente gehen eine köstliche Mischung ein. Jede Nummer überbietet die vorangegangene durch einen noch eindringlicheren Ohrwurm. Straus vermochte präziös zu instrumentieren, in seiner Orchestrierung erhalten Witz und Satire zusätzliche Spitzen.⁵

Für die musikalische und bühnenbildnerische Umsetzung fordern die „kurzen Richtlinien für die Inszenierung“ des Regisseurs der Berliner Erstaufführung (1924) der *Perlen der Cleopatra*:

Die Inszenierung des Werkes, das eine einheitliche Stilisierung als künstlerische Parodie etwa in der Art der *Schönen Helena* verlangt, muß darauf bedacht sein, in Dekorationen und Kostümen ein lustiges Ägypten zu bringen, dabei alles Schwere des echten Kolorits zu vermeiden. Namentlich die Damenkostüme dürfen nur in Farbe, Schnitt und Ornament an ihr historisches Vorbild erinnern, im übrigen aber müssen sie leichtestes Operettengewand sein. Das Hauptaugenmerk ist auf die Chöre zu legen. Die ernstesten Chorstellen sind als Parodie auf einen bombastischen Opernchor zu behandeln, der Übergang in die Operettenmotive so scharf herauszuarbeiten, daß die Auftritte der Solisten belustigend vorbereitet werden. Ähnlich ist im Dialog der Kontrast zwischen feierlich-klassischem Ton und leichtester moderner Konversationsplauderei der Kernpunkt der Wirkung. Die Dialoge sind durchweg in bewegtestem Lustspieltempo zu halten. Jede Vergrößerung namentlich bei den Aktschlüssen verstimmt. Die Kostüme der Cleopatra sind von den übrigen abzuheben. Am geeignetsten ist eine pariserisch-mondäne Aufmachung, etwa in Laméstoffen mit Reiherkopfschmuck, großem Fächer usw. (...).⁶

Ganz im Zeichen der eleganten Parodie legt Reinhard Brucks Inszenierung der Berliner Erstaufführung (1924) Wert auf eine vergnügliche Andeutung ägyptisierenden Lokalkolorits, jedoch völlig ohne jeglichen Anspruch auf historische Exaktheit oder gar ein wissenschaftlich begründetes Fundament wie bei der Uraufführung von Giuseppe Verdis *Aida* (Kairo, 1871).⁷ Zwar lehnte auch Thomas Mann während der Arbeit an seiner Tetralogie *Joseph und seine Brüder* (begonnen 1926, vollendet 1943) jeglichen „archäologischen Brokat“ ab: „Nur keinen archäologischen Brokat! Nur nichts Gelehrt-Artistisches und keinen gewollt gegenbürgerlichen Kult krasser Exotik! (...) Das Archäologische, so weit entfernt es ist, Zweck und Gegenstand der Kunst zu sein, ist in einem gewissen Grade unentbehrlich, und zwar um der lustigen Exaktheit willen, als Mittel der Realisierung“,⁸ doch hatte er großen Wert auf wissenschaftliche Exaktheit bis ins kleinste Detail gelegt und war nicht nur auf dem aktuellsten Forschungsstand der ägyptologischen, von ihm als „Zweckliteratur“ bezeichneten Fachliteratur seiner Zeit, sondern hatte sich auch von dem Münchner Ägyptologen Wilhelm Spiegelberg (1870–1930) eingehend fachlich beraten lassen.⁹

⁵ Pacht, *Perlen* (wie Anm. 1), S. 10.

⁶ *Die Perlen der Cleopatra*. Operette in 3 Akten von J. Brammer und A. Grünwald. Musik von O. Straus. Eingereicht nach der Inszenierung von Oberregisseur Dr. R. Bruck. Regiebuch zum 22. März 1924. Berlin – München – Wien 1924, S. 4.

⁷ Vgl. Isabel Grimm-Stadelmann, Alfred Grimm, *„O Isis und Osiris - welche Wonne!“ Alt-Ägypten im Musiktheater*, München 2009, S. 23–29.

⁸ Thomas Mann, „Ein Wort zuvor: Mein *Joseph und seine Brüder*“, GWF Rede und Antwort 99, zit. nach Alfred Grimm, *Joseph und Echnaton. Thomas Mann und Ägypten*, Mainz a. Rh. 1993, S. 24f.

⁹ Eine umfassende wissenschaftsgeschichtliche und quellenkundliche Studie zu Thomas Mann und Ägypten vgl. Grimm, *Joseph und Echnaton* (wie Anm. 8); zu Wilhelm Spiegelberg vgl. Alfred Grimm, *Wilhelm Spiegelberg als Sammler* (Recherchen zu Aegyptiaca in München. Studien zur Erwerbungs-geschichte der Sammlung 1), München 1995.

Die vom Regisseur gewünschte „pariserisch-mondäne Aufmachung“ bei den Kostümen der Cleopatra ist bereits *per se* ägyptisierend, denn nach der Entdeckung des Tutanchamun-Grabes im November 1922 und der Publikation der spektakulären Grabfunde seit Februar 1923¹⁰ – auf die Auswirkungen dieses archäologischen Ereignisses speziell auf die *Perlen der Cleopatra* wird in der Folge noch ausführlicher eingegangen – hatte sich die elegante Modewelt ohnehin auf den ägyptischen Stil kapriziert:

(...) la question en matière de mode et (...) le débat ayant eu lieu à New York en 1923 autour de cette vogue qui ‚va éclipser tout le reste cette année’, les réclames de tissus annoncés comme ‚Un Héritage du Régime de Tut-ankh-amen’, les nouvelles sandales égyptiennes, les chemisiers Pharaon et la ‚Robe Luxora, brodée des extraordinaires motifs multicolores de Louxor’. La presse du mois d’avril nous apprend que les couturiers de Paris ont présenté une nouvelle ligne de vêtements d’inspiration égyptienne, dont certains furent reproduits dans le numéro de *Vogue* du 15 avril 1923 avec la légende: ‚Paris Dévoile l’Énigme du Sphinx Égyptien’.¹¹

Als sich 1924 der Vorhang zur Berliner Erstaufführung öffnete, gewährte der Zuschauer – dem damaligen Zeitgeschmack entsprechend – ein „lebendes Bild“ im ägyptischen Stil: „Der Chor regungslos in ägyptischen Bildstellungen über die ganze Bühne verteilt. Vorne an der Rampe kniend mit ausgestreckten Armen 6 Damen. Mittelbühne 6 Herren im Halbkreise. Auf den Treppen links und rechts kleinere Gruppen stehend, kniend und liegend. Auf der 8–10stufigen Mittelstufe liegend die 6 Sklavinnen, die auf Kissen Kleider, Schmuck und Schuhe bereithalten. Ganz oben der Friseur stehend, in der Hand Schalen und Kästchen. Im Hintergrunde aller Auftritte links und rechts unten Komparserie als Soldaten (Nubier, grüne Bogenschützen, Römer)“,¹² vergleichbar den aufwendig inszenierten Präsentationen beim jährlichen *Bal des Arts*:

Certains spectacles éphémères plus spontanés – les tableaux vivants égyptiens organisés par les étudiants des écoles d’art pour le *Bal des Arts* annuel ou les innombrables bals masqués – donnent peut-être une meilleure idée de l’état d’esprit qui régnait à cette époque. En 1913, le Tiffany Studio donna une fête égyptienne spectaculaire décrite de façon assez détaillée par Hugh McKean et dont certains éléments de costumes ont été conservés au musée de la Ville de New York. En 1919, Erté dessina de splendides costumes égyptiens pour une scène de *Bal des Arts* dans le film *Restless Sex*. En 1923, l’année qui suivit la découverte du tombeau de Toutankhamon, l’Ontario College of Art de Toronto organisa une parade entièrement égyptienne bien que moins ambitieuse qu’*Une réception chez Toutankhamon* donnée au palais d’Egmont à Bruxelles le 14 mars 1926, en liaison avec la Fondation égyptologique Reine Élisabeth, événement qui fut repris au Caire le 10 mars 1927.¹³

Eine ganz bedeutende Rolle als Operetten-Hauptfiguren¹⁴ spielen herausragende – und besonders gerne skandalumwitterte – Frauengestalten aus der Geschichte oder Mythologie, wenn möglich sogar in exotischem Umfeld,¹⁵ letzteres als „eine Möglichkeit, um der kargen Enge

¹⁰ Grimm, *Joseph und Echnaton* (wie Anm. 8), S. 22–24; Jürgen Settgast et al. (Hg.), *Tutanchamun*. Ausstellungskatalog Berlin – Köln – München et al. 1980–1981. Mainz a. Rhein 1980, S. 14–24.

¹¹ Jean-Marcel Humbert, Michael Pantazzi, Christiane Ziegler (Hg.), *Egyptomania. L’Égypte dans l’art occidental 1730 – 1930*. Ausstellungskatalog Ottawa – Paris – Wien 1994. Paris 1994, S. 509.

¹² Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 5.

¹³ *Egyptomania* (wie Anm. 11), S. 508.

¹⁴ Zur Definition einer Operetten-Hauptfigur vgl. Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Kassel 2004, S. 67f.

¹⁵ Klotz, *Operette* (wie Anm. 14), S. 86; S. 91–93.

und Blässe des gegenwärtigen Alltags – durch Entrückung – mit einem Übermaß an Fülle und Farbe zu begegnen.“¹⁶ Selbstbewußt agierende Diven beherrschen die Operettenbühne und regieren die neben ihnen ziemlich farb- und konturlos erscheinende Männerwelt durch weibliche Verführungskünste, Witz und Charme:

Es gibt (...) keine belangvolle Operette, worin ein historisch berühmter Staatenlenker, ob gekrönt oder nicht, ein Feldherr oder eine sonstige männliche Geschichtsbuchgröße die Hauptrolle spielt. Dafür gibt es etliche Operetten, deren szenisches und musikalisches Geschehen geprägt ist von einer historisch herausragenden Frau. Daß sie anders und aus andern Gründen herausragt als die geschätzten Vorstellungsbilder von Alexander und Karl und Friedrich dem Großen, wird sich zeigen. Und daß es fast immer gleichsam abwegige Gestalten sind, nach gängiger Einschätzung von anrühigem Charakter im Dunstkreis des Skandals, das wird kaum verwundern angesichts konservativer Geschichtsschreibung, aber auch angesichts der Eigenart von Operette. Skandalös sind diese weiblichen Größen deswegen, weil sie über die Stränge schlugen, die das männliche Gemeinwesen den Frauen zieht; weil sie aktiv die vorgegebenen Gelegenheiten ausschöpften, die der Frau nur passiv zugestanden werden, ob in politischen oder künstlerischen oder erotischen Regungen.¹⁷

Paradebeispiel einer solchen exotisch-skandalösen *femme fatale* und Protagonistin zahlreicher Bühnenwerke¹⁸ ist die ägyptische Königin Kleopatra, genauer: Kleopatra VII. Philopator (69–30 v. Chr.; reg. 51–30 v. Chr.), der letzte weibliche Pharao Ägyptens, die nach dem Tod ihres Brudergemahls Ptolemaios XIII. (61–47 v. Chr.) das Land als Alleinherrscherin regierte. Die antiken Quellen¹⁹ vermitteln ein schillerndes und äußerst bühnenwirksames, allerdings auch recht einseitiges Bild dieser legendären Königin als einer bestrickenden, männermordenden, völlig rücksichtslosen und grausamen Frau, die nur allzuleicht über unzählige Leichen geht, um ihre politischen und erotischen Ziele zu erreichen:

Je nach Perspektive des Autors erscheint Kleopatra als Mutter oder geschickte Politikerin, als treue und liebende Ehefrau oder als unmoralische und machtlüsterne Herrscherin, die ihre weiblichen Reize schamlos für ihre eigenen Zwecke einsetzt, als Gefahr für Rom oder als Königin, die die Unabhängigkeit Ägyptens bis zuletzt verteidigte.²⁰

Dieses widersprüchliche Kleopatrabild der antiken Autoren steht deutlich unter dem Einfluß der Negativpropaganda ihres Feindes, Octavian Augustus (63 v. Chr.–14 n. Chr.), des Siegers von Actium; völlig außer Acht gelassen sind jedoch zeitgenössische ägyptische Quellen zu Kleopatras Auftreten und ihrer Politik vor dem Hintergrund der pharaonischen Tradition sowie zu ihrer engen Verbindung zum Isiskult, das heißt, ein Kleopatrabild aus ägyptischer Sicht. Obgleich heutige Untersuchungen aufgrund sorgfältiger vergleichender Quellenstudien²¹ ein ausgewogeneres und sehr wahrscheinlich auch gerechteres Kleopatrabild zu vermitteln suchen, nämlich das einer hochgebildeten, intelligenten Realpolitikerin, die mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln auf der damaligen politischen Weltbühne agiert, läßt sich die auf jahrhundertealter Rezeptionsgeschichte beruhende Imagination von Kleopat-

¹⁶ Klotz, *Operette* (wie Anm. 14), S. 66.

¹⁷ Klotz, *Operette* (wie Anm. 14), S. 67.

¹⁸ Vgl. hierzu Grimm-Stadelmann, Grimm, ‚*O Isis und Osiris*‘ (wie Anm. 7), S. 40–52.

¹⁹ Sabine Kubisch, Hilmar Klimkott, *Kleopatra. Pharaonin – Göttin – Visionärin*. Stuttgart 2011, S. 152–154; ferner vgl. Isabel Grimm-Stadelmann – A. Grimm, „Primadonna assoluta: Kleopatras Nachleben im Musiktheater“, in: Elisabeth Bronfen et al (Hg.), *Kleopatra. Die ewige Diva*. Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 2013, 105–115.

²⁰ Kubisch, Klimkott, *Kleopatra* (wie Anm. 19), S. 150.

²¹ Beispielfhaft: Kubisch, Klimkott, *Kleopatra* (wie Anm. 19).

ra als *dér* berühmt-berüchtigten *femme fatale*, die ausschließlich ihren exzentrischen Launen und erotischen Lüsten lebt, als einer skandalumwitterten Personifikation für überbordenden orientalischen Luxus und Grausamkeit nicht auslöschen – und schon gar nicht auf der Bühne, da gerade diese genannten Eigenschaften die „Königin vom Nil“²² so besonders geeignet für Bühnenbearbeitungen jeglicher *Couleur* erscheinen lassen. Im Mittelpunkt der Bühnenrezeption stehen Kleopatras skandalumwitterte Liebesbeziehungen zu Julius Cäsar (100–44 v. Chr.) und Marcus Antonius (ca. 83–30 v. Chr.), sodann aber auch ihr tragisch inszenierter Selbstmord nach der Niederlage bei Actium (30 v. Chr.), der nicht nur Kleopatras persönlichen Untergang markiert, sondern gleichzeitig auch das Ende der 300 Jahre andauernden Ptolemäerherrschaft in Ägypten: „Unzählige Bühnenwerke, Opern, Ballette, aber auch Zarzuelas und Operetten beschäftigten sich vom 17. bis zum 20. Jahrhundert mit Ägyptens übel beleumdeter Königin; die überwiegende Zahl der entsprechenden Werke entsteht sozusagen zwangsläufig im 19. Jahrhundert – als opernhafter Ausdruck sublim-erotischer *fin-de-siècle*-Dekadenz“²³, nicht zu vergessen die Historienmalerei des 19. und die Filmindustrie des 20. Jahrhunderts. Auch Oscar Straus’ frech-frivole, „mehr als einmal die Grenzen des ‚guten Geschmacks‘ übertretende“²⁴ Operette *Die Perlen der Cleopatra* bezieht ihre Inspiration aus eben diesem klischeehaften Kleopatrabild.

Cleopatras erster Auftritt zeigt die Protagonistin der Operette ganz im Stil der antiken Quellenberichte:

Nun erscheint oben auf den Stufen Cleopatra, sie trägt ein wundervolles Kostüm aus jener schillernden Seide, die Petronius einen Hauch gesponnener Luft ‚*Ventus textilis*‘ nennt. Die fließende Tunika läßt die schlanken Konturen ihres Leibes durchschimmern. Auf ihrem Haare, das blauschwarz ist, wie eine sternlose Nacht, schimmert ein Kopfputz aus dünnem Golde, der nach vorn in den Kopf des heiligen Sperbers ausläuft und mit funkelnden Steinen besetzt ist. Man hat bei ihrem Erscheinen sofort den Eindruck, daß es nicht nur die Zahl ihrer Reize, sondern der Zauber ihrer eigenartigen Persönlichkeit – ihre ungewöhnliche Intelligenz und ihr Charme war, was Männer wie Julius Cäsar und später Marc Anton zu ihren Füßen zwang. Sie war bekanntlich die größte Liebeskünstlerin der antiken Welt. Launenhaft, manchmal ein wenig grausam und doch unendlich reizvoll, hingebungsvoll, wo sie liebte, und groß und unbeugsam, wo sie herrschte: Das königlichste Weib, das je gelebt hat.²⁵

– dieselben Quellen, an denen sich auch Théophile Gautier orientiert hatte, wenn er in seinem 1839 publizierten Roman *Une nuit de Cléopâtre* die ägyptische Königin folgendermaßen beschreibt:

Die Königin Kleopatra trug als Kopfputz einen sehr leichten, goldenen Helm, geformt wie der heilige Ibis, dessen fächerförmig auf beiden Seiten ihres Kopfes heruntergebogene Flügel ihre Schläfen bedeckten und fast auf den Hals herabhingen. Dazwischen schimmerten ihre kleinen Ohren, die sich rosiger und zarter einrollten als die Muschel, aus welcher Venus entstieg, die von den Ägyptern *Hâtor* genannt wird. Der Schnabel des Vogels war dort, wo unsere Frauen den Haarknoten tragen. Sein Körper mit ziegelartig übereinandergeschobenen, buntfarbig wie Email schillernden Flügeln bedeckte ihren Scheitel und sein Hals, anmutig über ihre Stirn gebogen, entwuchs dem Kopfe wie ein von Edelsteinen schimmerndes Horn. Eine symbolische Helmzier in Turmform vervollständigte diesen eleganten, wenn auch seltsamen Kopfputz. Haare, schwarz wie eine ster-

²² 1. Akt, 11. Szene, Duett Cleopatra-Silvius.

²³ Grimm-Stadelmann, Grimm, ‚*O Isis und Osiris*‘ (wie Anm. 7), S. 41.

²⁴ Pacht, *Perlen* (wie Anm. 1), S. 10.

²⁵ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 14.

nenlose Nacht, stahlen sich unter dem Helm hervor und fielen in langen Zöpfen auf lichte Schultern, von denen ein Krägelchen oder Halsschild, mit einigen Schlangenreihen aus Azerodach und Chrysoberyll verziert, leider nur den Ansatz sehen ließen. Ein weißes, diagonal gefälbeltes Leinenkleid, ein Hauch von einem Stoff, gesponnene Luft, ventus textilis, wie Petronius sagt, umwallte in weißen Nebeln diesen schönen Körper, dessen Linien er weich verwischte. Dieses Gewand hatte halblange Ärmel, die, eng auf der Schulter, aber weit gegen den Ellbogen zu, wunderbare Arme und vollkommene Hände sehen ließ. Die Arme waren von sechs goldenen Reifen umschnürt, die Hand schmückte ein Fingerring, ein Skarabäus. Ein Gürtel, dessen geknüpft Enden nach vorn fielen, hielt die wehende Tunika zusammen. (...) Als letzte Einzelheit berichten wir, daß Kleopatra leichte, sehr dünne Sandalen trug, die an der Spitze aufgebogen und am Knöchel festgebunden waren, ähnlich den Schuhen der Burgfräulein im Mittelalter²⁶

– und beide Beschreibungen zeigen in großen Teilen nahezu wortwörtliche Übereinstimmung. Kleopatras Erscheinung wird somit als die der ägyptischen Liebesgöttin Hathor beschrieben, eine durchaus dem Sujet angemessene Analogie. Der sowohl bei Gautier wie auch im Regiebuch von 1924 ausführlich beschriebene Kopfputz, den sie trägt, ist die im Aussehen zwar exakt wiedergegebene, jedoch ikonographisch mißverständene Geierhaube der ptolemäischen Königinnen: es handelt sich nicht um einen Sperber oder Ibis, sondern um einen Geierbalg, der den gesamten Kopf bedeckt, der offizielle Kopfschmuck ägyptischer Königinnen, nicht jedoch von Göttinnen – Kleopatras äußere Erscheinung weist also auf ihre implizierte Stellung zwischen Menschen- und Götterwelt hin, eine Rolle, die Angehörige ägyptischer Herrscherdynastien seit Anbeginn innehatten und welche von der griechisch-makedonischen Dynastie während ihrer Herrschaft über Ägypten adaptiert wurde. Kleopatras Auftritt in der Operette ist demnach typologisch korrekt gezeichnet und weitestgehend quellengetreu. Gerade an der Figur der Cleopatra wird die Mischung zwischen historischen Details und Bezugnahme auf ein aktuelles Zeitgeschehen ganz besonders deutlich: „sie spricht, wo es nötig ist, ernst und hoheitsvoll – wo es möglich ist, parodistisch und lustig“,²⁷ sie liebt ein Wiener Frühstück mit Schokolade und frischen Kipferl, obgleich sie ansonsten sehr auf ihre Figur bedacht ist und die ihr angebotene ‚typisch ägyptische‘ Nachspeise „gebackene Mumien mit Schlagsahne“²⁸ mit Entsetzen ablehnt: „Schlagsahne macht dick! Ich werde den Koch kochen lassen, wenn er meine Figur ruiniert!“²⁹ – eventuell ein ironischer Verweis auf die österreichische Kaiserin Elisabeth und deren Schlankheitswahn. Geistreiche Anspielungen finden sich in dieser Operette mehr als genug, nicht nur auf historische Begebenheiten, aktuelles Zeitgeschehen und Politik, Kunst und Literatur, sondern auch auf die aktuelle Musikszene: kein Zufall dürfte es sein, wenn Cleopatras Empfang der merkantilen Welt in der 5. Szene des 1. Aktes in vielen Zügen an das große Lever der Marschallin im 1. Akt von Richard Strauss’ *Rosenkavalier* (1911) erinnert; ferner wird ihr während dieses Empfangs von Phyladelphos, dem Hofjournalisten ausführlich über die Geschehnisse in Judäa, am Hofe des Königs Herodes berichtet:

Auf einer Soiree des Königs Herodes, der mit seiner eigenen Schwägerin verheiratet ist und in seine Stieftochter, Prinzessin Salome, verliebt ist (...) sollte sich Prinzessin Salome vor der Gesellschaft in einigen mondänen Tänzen produzieren – namentlich der Siebenschleiertanz wurde gewünscht. Die mehrfach berührte Prinzessin Salome verlangte dafür auf einer Silberschüssel den Kopf des Propheten Jochanaan (...)³⁰

²⁶ Théophile Gautier, *Eine Nacht der Kleopatra*. Aus dem Französischen von G. Betz. Berlin 1990, S. 14f.

²⁷ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 14.

²⁸ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 27.

²⁹ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 27.

³⁰ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 17.

– Cleopatras Kommentar zu diesem „aparten Einfall, Prachtvoll – ein herrlicher Stoff für eine Oper!“³¹ verweist nun ganz unzweifelhaft auf Richard Strauss’ 1905 uraufgeführte Oper *Salome*. Mit Richard Strauss verband Oscar Straus nicht nur seine ersterem durchaus ebenbürtige Instrumentation, wenn auch Oscar Straus „mehr Rücksicht auf die Textverständlichkeit seiner Sänger“³² nahm und „das volle Orchester nur in Zwischen- und Nachspielen zu vollen Klangentfaltung“³³ brachte, sondern Richard Strauss „verkehrte (...) im Hause des Operettenkomponisten am Kaiserdamm in Berlin, das ein Treffpunkt der Geschäftsleute, Theatermanager, Staatsmänner und Wissenschaftler war (...).“³⁴

Eine große Herausforderung an die Inszenierung ist die Gestaltung des Marc Anton, Cleopatras letztem Liebhaber in dieser Operette, wie Reinhard Bruck in seinen Richtlinien betont: „Für die sehr heikle Figur des Marc Anton sind im Text die genauen, aus den Erfahrungen bei den Proben in Wien und Berlin erwachsenen Hinweise gegeben“,³⁵ heikel deshalb, da die Rolle zwar einem Kabarettisten anvertraut wurde, doch keinesfalls eine „Parodie in der Parodie“³⁶ sein darf, sein Auftritt wird gewünscht „in prachtvoller römischer Rüstung, dazu den goldenen Siegeslorbeer auf dem Haupt, an der Seite ein kurzes Schwert. Der Darsteller muß eine durchaus heldische Erscheinung sein. Er hat in den ersten Szenen ernst und echt den Stil einer Shakespearefigur zu suchen und alle Scherze mit dem Schwung eines klassischen Liebhabers zu bringen. Die Wirkung des Marc Anton, der in der Reihe der Liebhaber der Cleopatra der schönste Mann sein muß, beruht im Kontrast zwischen dem Helden ton der ersten und dem Bonvivanton der letzten Szenen.“³⁷ Als Parodie des Shakespeare-Helden und dennoch Personifikation des römischen Imperialismus ist Marc Anton zweifellos die exponierteste und aktuellste Figur der Operette, am stärksten der Gegenwart verhaftet. Gemäß dieser Rollendefinition ist er der einzige, der gleichsam aus dem Operettengeschehen heraustretend Kritik an der Tagespolitik äußern kann und soll, natürlich verpackt in satirisch-operettenhaftem Gewande – eine tatsächlich in jeder Hinsicht heikle Rolle, die von seinem Darsteller nicht nur komödiantisches Talent, sondern darüber hinaus auch äußerstes Fingerspitzengefühl erforderte. Die Rolle des Marc Anton in den *Perlen der Cleopatra* läßt am deutlichsten die Kabarettvergangenheit sowohl des Komponisten wie auch des Librettistenduos in Ernst von Wolzogens *Überbrettel* spüren.

Eine echte ‚Wiener Graf-Bobby-Figur‘ ist hingegen der syrische Gesandte Prinz Beladonis, dessen sprechender Name, zusammengesetzt aus „bel“ und „Adonis“ die Schönheit gleichsam schon *per se* beinhaltet, und so ist er auch beschrieben: „Der Prinz ist ein bildhübscher Junge, der leichtsinnige, elegante Sprosse aus alter Königsfamilie. Ein prachtvolles Kostüm – dazu ein Monokel und weiße Handschuhe mit Raupen.“³⁸

Cleopatras erster Liebhaber in dieser Operette, der es erfolgreich schafft, ihre – ebenfalls bei Théophile Gautier thematisierte – Langeweile und Unzufriedenheit über die Eintönigkeit ihres Lebens zu zerstreuen, ist Victorian Silvius, „ein junger, bildschöner, kraftstrotzender römischer Offizier, in vollem Waffenschmuck“,³⁹ der Verlobte Charmians, „eine junge Hofdame und Gesellschafterin der Königin aus einer allerersten ägyptischen Familie“.⁴⁰ Während Charmian bereits in der antiken Überlieferung stets als Kleopatras Lieblingssklavin erscheint, die am Ende auch den tragischen Selbstmord ihrer Herrin teilen wird, trägt Silvius deutliche Züge – natürlich ganz ohne die tragische Komponente – von Gautiers *Meïamun*, einem jungen

³¹ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 17.

³² Pachl, *Perlen* (wie Anm. 1), S. 11.

³³ Pachl, *Perlen* (wie Anm. 1), S. 11.

³⁴ Pachl, *Perlen* (wie Anm. 1), S. 11.

³⁵ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 4.

³⁶ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 64.

³⁷ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 64.

³⁸ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 11.

³⁹ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 20.

⁴⁰ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 7.

Mann, der rettungslos in Kleopatra verliebt ist und für eine Nacht mit ihr – *Une nuit de Cléopâtre*, so ja auch der Titel von Gautiers Kleopatra-Roman – bereit ist, den Tod zu erleiden, ein Sujet, das als grandiose Ballettaufführung durch Sergej Djaghilevs *Ballet Russe* unter dem Titel *Cléopâtre* „in der Choreographie von Michail Michailowitsch Fokin und der prachtvollen Bühnenausstattung von Léon Bakst bei seiner Pariser Aufführung von 1919 das Publikum zu wahren Begeisterungstürmen hinriß.“⁴¹

Die eigentlich komische Figur in den *Perlen der Cleopatra* ist Cleopatras Premierminister Pampylos, „der erste Minister und Vertrauensmann der Königin; er gibt sich gerne nach außen hin etwas komisch und beschränkt, ist aber im Grunde ein ganz raffinierter, schlauer Diplomat, der mit einem Zwinkern der Augen alles errät, um dann seine Gedanken hinter einer Maske von Dummheit zu verbergen. Also, wie man sieht, ist er das Gegenteil von einem modernen Diplomaten. Er trägt ein dekoratives und etwas parodistisch stilisiertes Kostüm.“⁴² Der Name Pampylos hatte gerade für das Librettistenduo Brammer – Grünwald eine ganz besondere Bedeutung,

gehörte es doch zu ihren Marotten, in jede Operette eine komische Figur einzubauen, deren Name mit einem ‚P‘ beginnt – wie ja der Aberglaube am Theater überhaupt eine überdimensionale Rolle spielt. (...) Dieser ‚P‘-Spleen wurde seit Beginn der Zusammenarbeit mit Brammer gepflegt. (...) Das ‚P‘ galt als Glücksbringer jeder Operette, der Erfolg eines Bühnenwerks ohne eine solche Rolle wurde für undenkbar gehalten.⁴³

Nicht von ungefähr entstand mit den *Perlen der Cleopatra* in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts ein Werk im ägyptischen Stil, beeinflusst von den weltweites Aufsehen erregenden archäologischen Entdeckungen zu Beginn jenes Jahrhunderts, die gleichermaßen in der Mode, Kunst und Literatur dieser Jahre nicht zu übersehende Spuren hinterließen:

1913/14

Die Ausgrabungen in Tell-el-Amarna, der ehemaligen Hauptstadt *Achetaton* des altägyptischen Ketzerkönigs Amenophis IV./Echnaton (reg. 1351/1340–1324/1336 v. Chr.) durch den Berliner Ägyptologen Ludwig Borchardt (1863–1938) führten zur spektakulären Entdeckung eines altägyptischen Bildhauerteliers, worin sich auch die weltberühmte Büste der Königin Nofretete, Echnatons Gemahlin (heute das Prunkstück des Berliner Ägyptischen Museums), befand.⁴⁴

1913–1926

Darstellung »lebender Bilder« im ägyptischen Stil beim jährlichen *Bal des Arts*⁴⁷

1919

Pariser Aufführung des Balletts *Cléopâtre* in der Choreographie von Michail Michailowitsch Fokin und der Bühnenausstattung von Léon Bakst.

4. November 1922

Entdeckung des Grabes des altägyptischen Königs Tutanchamun (reg. 1332–1323 v. Chr.) durch Howard Carter (1874–1939) und Lord Carnarvon (1866–1923).

⁴¹ Grimm-Stadelmann, Grimm, ‚*O Isis und Osiris*‘ (wie Anm. 7), S. 47.

⁴² Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 9.

⁴³ *Ein Walzer muß es sein* (wie Anm. 4), S. 91.

⁴⁴ Grimm, *Joseph und Echnaton* (wie Anm. 8), S. 24.

29. November 1922

Öffnung der Tür zur Vorkammer des Grabes des Tutanchamun.⁴⁵

6. Dezember 1922

Vortrag über erste Einzelheiten zum Tutanchamun-Grab durch Ludwig Borchardt, den Ausgräber von Tell-el-Amarna, vor der Vorderasiatisch-Ägyptischen Gesellschaft in Berlin.

7. Dezember 1922

Publikation von Borchardts Tutanchamun- Vortrag in der *Vossischen Zeitung*.

17. Februar 1923

Öffnung der Sarkkammer im Grab des Tutanchamun.⁴⁶

22. September 1923

Vortrag Howard Carters im British Museum, London, über das Grab des Tutanchamun.

1923

Tutanchamun wird zur Werbeikone; sein Grabschatz beeinflusst die Mode- und Luxusindustrie.

17. November 1923

Wiener Uraufführung der *Perlen der Cleopatra*.

22. März 1924

Berliner Erstaufführung der *Perlen der Cleopatra*.

1924

Agatha Christie, *The Adventure of the Egyptian Tomb*.

1926

Thomas Mann beginnt in München seine Roman-Tetralogie *Joseph und seine Brüder* (vollendet im amerikanischen Exil 1943).

Auf die aktuelle archäologische Sensation der Entdeckung des Tutanchamun-Grabes reagieren Oscar Straus, Julius Brammer und Alfred Grünwald in den *Perlen der Cleopatra* sofort, und zwar – natürlich äußerst operettenwirksam – in Form eines mehrstrophigen und beliebig erweiterbaren Couplets, betitelt *Der König Tutankamen*. Die Textvorlage dazu befindet sich in der Operette auf einigen Papyri, die – analog zu den aktuellen archäologischen Ereignissen – ganz frisch ausgegraben wurden und Cleopatra von ihrem Premierminister Pampylos als allerneueste Funde überreicht werden: „Königin, beim Bau der neuen Wasserleitung hat man in der Nähe der Pyramide des Königs Tutankamen diese Papyrusse gefunden“⁴⁸ – und Cleopatra kann den Text natürlich aufgrund ihrer umfassenden Ausbildung sofort lesen: „Wie gut, daß mich mein erlauchter Vater im Pensionat das Hieroglyphische lernen ließ!“⁴⁹ Nachdem sämtliche hieroglyphenkundlichen Probleme damit aus der Welt geschafft sind, singt Cleopatra das frech-frivole Couplet, das sich vielmehr mit den angeblichen erotischen Abenteuern und Vorlieben des Königs Tutankamen beschäftigt als mit ernsthaften Ergebnissen der Archäologie – und den Zuhörer vollends vergessen macht, daß der historische König Tutanchamun niemals eine Pyramide besessen hat, sondern ausschließlich eine Grabanlage im Tal der Könige ... Zumindest trifft der Refrain des Couplets, „Nein, so etwas war noch nicht

⁴⁷ *Egyptomania* (wie Anm. 11), S. 508.

⁴⁵ *Tutanchamun* (wie Anm. 10), S. 18–20.

⁴⁶ Barbara Patzek, Regina Hauses, Andreas Dudde, „Der Detektiv und der Archäologe“, in: Charlotte Trümpler (Hg.), *Agatha Christie und der Orient. Kriminalistik und Archäologie*. Essen 1999, S. 390–409, bes. S. 399–402.; *Tutanchamun* (wie Anm. 10), S. 23 f.

⁴⁸ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 49.

⁴⁹ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 50.

da!“ sowohl auf das Tutanchamun-Grab zu, dem bislang einzigen nicht ausgeplündert aufgefundenen ägyptischen Königsgrab, dessen Grabausstattung – „wonderful things“, wie Howard Carter nach einem ersten Blick ins Grab konstatierte⁵⁰ – nahezu unberührt der Nachwelt überliefert werden konnte, als auch auf Oscar Straus’ musikalische Charakterisierung seiner Cleopatra-Figur.

Die Perlen der Cleopatra ist eine der zahlreichen ‚Massary-Operetten‘, die Oscar Straus eigens für die Wiener Sopranistin und unangefochtene Diva der 20er Jahre, Fritzi Massary (1882–1969),⁵¹ komponiert hatte und deren Publikumswirkung in erster Linie auf der immensen Popularität eben dieser Künstlerin beruhte, die gleich einer modernen Kleopatra die damalige Operettenwelt beherrschte. Weniger das Werk selbst als vielmehr Massarys Auftritt darin sorgte für Schlagzeilen – und dies noch bevor sich der Vorhang überhaupt erst hob, ein gesellschaftliches Ereignis sondergleichen und tatsächlich würdig einer Kleopatra:

Es stand indessen fest, daß Fritzi Massary nun doch die Hauptrolle in seiner [sc. Oscar Straus’] nächsten Operette spielen werde. Die Librettisten hatten diesmal exakt nach den Wünschen der Diva gearbeitet und ihr nach der Pompadour eine andere historische Persönlichkeit nach ihrem höchst persönlichen Geschmack aufbereitet: die Ägypterin Cleopatra. (...) Was die Anhänger und die Propagandisten der Diva herbeigesehnt, die Operettenfreunde jedoch befürchtet hatten, traf pünktlich ein: Der Premierenabend wurde (bzw. entartete) zum Massary-Rummel. Noch vor den Kritikern erhielten die Gesellschafts-Reporter in den Ausgaben der Morgenzeitungen das Wort. (...) Die Kritiker begannen ihre (...) Berichte selbstverständlich mit Lobliedern auf die Massary: ‚Die Massary ist eine Künstlerin, die nicht erlaubt, daß man einen Moment den Blick von ihr wende. Sie hat immer wieder einen Ton, eine Bewegung, eine Körperbiegung, einen Blick, ein Etwas, das gefangen nimmt. Jedesmal, wenn sie aus den Kulissen herauskommt, ist es überdies ein Toilettenfest ...‘ – ‚Die Massary ist da! Was den Librettisten diesmal fehlt: Geist, Grazie, Anmut – alles ist in der unvergleichlichen Frau. Das Interesse haftet zuerst am Physischen: dem mittelgroßen Figürchen, dem eigenwilligen Gesicht, in dem die dunklen Augen wie Flammen brennen, an der wunderbaren schmalen und schlanken Hand, die mit den langen Fingern kostbare Arabesken in die Luft malt, an der Anmut und Sicherheit der energisch zusammengefaßten Bewegung. Sie ist eine femme-chat und hat deren Geschmeidigkeit, deren herrische Anmut, den verhüllten Blick, der plötzlich sich groß und lachend öffnet, den bald spöttischen, bald kühlen, bald begehrlchen Klang einer dunklen Stimme, die Sinnlichkeit der Bewegung, Geist, Nerven, losgehende Energie. Sie ist eben ein Frauenelement ...‘ (...) Von der Musik war in den meisten Rezensionen nur so zwischen-durch die Rede. Immerhin wurde Oscar Straus bescheinigt, er habe zu dem Text ‚Ja, so ein Frauenherz ist eine gold’ne Laute‘ eine hübsche zärtliche Melodie erfunden und sich bei dem Schlager ‚Anton, steck’ den Degen ein‘ als witziger Musiker immer noch so glänzend bewährt, wie einst als Komponist beim *Überbrettl*.⁵²

Der Rummel um die Diva Fritzi Massary zeigt deutliche Parallelen zu dem Ansturm auf das Tutanchamun-Grab, allerdings mit dem Unterschied, daß die Ausgräber diesen Hype nicht so genießen konnten wie die berühmte Operettendiva zweifelsohne den ihrigen:

Für die Altertumsforschung allgemeines Interesse – das war für die meisten von uns neu und verwirrend! In der Vergangenheit haben wir glücklich und zufrieden unseren For-

⁵⁰ *Tutanchamun* (wie Anm. 10), S. 20. Daß das Tutanchamun-Grab nach wie vor eine Presseattraktion darstellt, beweisen die aktuellen Meldungen über Spekulationen zu einer eventuellen verborgenen weiteren Grabkammer.

⁵¹ Bernard Grun, *Prince of Vienna: The life, the times, and the melodies of Oscar Straus*, London 1955, S. 115f.

⁵² Franz Mailer, *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biographie*, Wien 1985, S. 117–119.

schungen nur selbst daran interessiert gelebt. (...) Jetzt plötzlich finden wir, daß die ganze Welt an uns Anteil nimmt und so stark nach Einzelheiten verlangt, daß besondere Berichterstatter mit hohen Gehältern abgesandt worden sind, uns zu interviewen, über jede unserer Bewegungen zu berichten und, hinter Ecken verborgen, uns Geheimnisse abzulauschen. (...) Bald wurde uns in nicht mißzuverstehender Weise klar, welche Unannehmlichkeiten wir zu erwarten hatten. Telegramme regneten von allen Teilen des Erdballs auf uns nieder. Nach einigen Wochen folgten Briefe, eine wahre Sintflut, die seitdem ununterbrochen angehalten hat. Staunenerregendes war darunter. Mit Glückwunschbriefen fing es an, dann folgten Anerbieten, Hilfe zu leisten (...), Ersuchen um Andenken (...), Anerbieten von phantastischen Geldsummen für die Berechtigung von Filmaufnahmen bis zum Patent für Kleidermoden, Ratschläge zum Konservieren der Altertümer und das beste Verfahren, böse Geister und Naturgewalten zu beschwichtigen, Zeitungsausschnitte, kurze Abhandlungen, vermeintlich witzige Mitteilungen, strenge Anklagen wegen Entweihung, Ansprüche auf Verwandtschaft (...). Eine andere, vielleicht die ernstlichste Verlegenheit, in die uns das Bekanntwerden in der Öffentlichkeit brachte, war die verhängnisvolle Anziehungskraft, die das Grab auf Besucher ausübte. (...) Das Grab zog an wie ein Magnet. Schon zu früher Morgenstunde fing die Pilgerfahrt an. Besucher kamen zu Esel, auf Sandkarren oder in Zweispannern und begannen sich für den Tag im ‚Tal‘ häuslich einzurichten. Um den Rand der oberen Grabeinfassung führte eine niedrige Mauer, und hier ergriff jeder Besitz von seinem Platz, in Erwartung der Dinge, die da kommen sollten. (...) Dort saßen sie den ganzen Morgen, lasen, unterhielten sich, strickten, machten Aufnahmen vom Grab und voneinander und waren ganz zufrieden, wenn sie schließlich irgend etwas aus dem Grab flüchtig sehen konnten. (...) Manchmal waren wir wirklich in Angst, daß die ganze Mauer nachgeben und die Besuchermenge in das offene Grab stürzen würde.⁵³

Partner der Massary waren bei der Wiener Uraufführung der Tenor Richard Tauber als Silvius und Massarys Ehemann, der von Oscar-Straus-Biograph Franz Mailer wenig geschätzte Wiener Charakterdarsteller und Komiker Max Pallenberg in der Rolle des Marc Anton: „Und selbstverständlich mußte auch eine Rolle für den Gatten der Massary, den berühmterberühmten Improvisator Max Pallenberg geschrieben werden, damit dieser auftreten und – aufsagen konnte, was ihm gerade einfiel. (...) Einige Sätze in den Kritiken fielen auch für den Tenor Richard Tauber und die übrigen Mitwirkenden ab, und schließlich gab es ein verlegenes Lob für Max Pallenberg, der aus dem siegreichen Marc Anton des letzten Bildes einen skurrilen ‚Dritte-Akt-Komiker‘ machte und dessen beste Pointe ein – ‚Ägyptisches Fia-kerlied‘ war. (...) Die Aufführung gewann entschieden an Geschlossenheit und Wirkung, als Max Pallenberg aus dem Ensemble ausschied und Otto Treßler, der Bonvivant des Burgtheaters, als Gast die Rolle des Marc Anton spielte. Nun wurde wenigstens das Happy-End einigermaßen glaubhaft.“⁵⁴

Um den Ort der Uraufführung, ob Wien oder Berlin, wurde stark debattiert, doch gab letztendlich „den Ausschlag (...) die Überlegung, daß die katastrophale Inflation, die in Deutschland unüberbietbare Rekorde erreicht hatte, in Österreich früher überwunden werden konnte als im Nachbarland. So kam es nach einigen Querelen, welche Wiener Bühne nun die Ehre einer Massary-Premiere erhalten sollte, zur Uraufführung der Operette *Die Perlen der Cleopatra*, Text von Brammer und Grünwald, am 17. November 1923 im Theater an der Wien.“⁵⁵ Ungefähr vier Monate später, im März 1924, als in Deutschland die Inflation vorbei und die

⁵³ Howard Carter, A.C. Mace, *Tut-ench-Amun. Ein ägyptisches Königgrab entdeckt von Earl of Carnarvon† und H. Carter*. Leipzig ⁵1924, S. 164–167.

⁵⁴ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 60), S. 117–120.

⁵⁵ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 60), S. 118.

Währung wieder stabil war, kehrte auch Fritzi Massary nach Berlin zurück und es kam im dortigen Theater am Nollendorfplatz zur Berliner Erstaufführung der *Perlen der Cleopatra*:

Doch nach ihrem Auftreten im Theater am Nollendorfplatz interessierte sich kaum jemand für das Stück. Das allgemeine Interesse galt einzig der Diva: »Perle Massary / Die Perlen der Cleopatra / sind endlich in Berlin auch da! / Und sollte jemand abergläubisch wähnen, / Perlen bedeuten: Tränen – / er mag, nach einem Blick auf die Theaterkassen, / sich auf sein eigenes Urteil verlassen / und sich ein Bildchen davon machen / wie die Theaterdirektoren – lachen!!«

In diesem Jubel für die Diva klang kaum eine Stimme der Anerkennung für den Komponisten der Operette mit. Übergangen wurde aber auch der Darsteller des Marc Anton – ein gewisser Hans Albers, der damals als Partner der Massary debütierte.⁵⁶ Ein weiteres Jahr später, am 2. Juni 1925, wurden die *Perlen der Cleopatra* erstmalig in London, am Daly's Theatre, aufgeführt, allerdings ohne Fritzi Massary, sondern mit Evelyn Lane in der Titelpartie. Während die Operette als Ganzes nach den fulminanten Massary-Aufführungen kaum mehr gespielt wurde, verbreiteten sich unabhängig etliche Melodien daraus und wurden zu richtigen ‚Ohrwürmern‘: „The Egyptian queen's cheeky theme song soon became popular all over Europe.“⁵⁷

Am Silvesterabend 1957 wurde dann in Zürich eine Neufassung der *Perlen der Cleopatra* uraufgeführt, eine ‚ent-frivolisierte‘, um zahlreiche politisch und erotisch ‚anstößige‘ Passagen reduzierte Bearbeitung, der vor allem das Auftrittslied des Beladonis (*Meine kleine Liebesflöte*) und das *Couplet vom König Tutankamen* zum Opfer fielen. Bearbeiter des Librettos dieser Version waren Paul Baudisch und Armin L. Robinson; Oscar Straus' Sohn Erwin (1910–1966), ebenfalls Komponist von Operetten aber auch von Filmmusik, erweiterte die Komposition seines Vaters noch dem Zeitgeschmack der 50er Jahre entsprechend um zusätzliche Jazzklänge. Hinzu kamen außerdem etliche Nebenfiguren, darunter – ebenfalls als zeit-typische Erweiterung – drei Journalisten, die stets auf ihre Pressefreiheit pochen und stets von Cleopatras Ministerpräsident Pampylos getröstet werden: „Ja, die Pressefreiheit war stets ein Grundpfeiler unseres Regimes. Leider kann die heutige Pressekonferenz nicht übertragen werden, da die tönende Memnonsäule in Reparatur ist.“⁵⁸ – sowie drei Vertreter der Opposition namens *Adames*, *Bedames* und *Cedames*, die das Recht auf Meinungs- und Oppositionsfreiheit propagieren:

Wir sind die Vertreter der Opposition, / Die gibt's seit jeher in jeder Nation. (...) Das Nörgeln ist immer ein Massenerfolg, / Für jede Zeitung ein Kassenerfolg. Wer lobt, bleibt den Lesern total unbekannt, / Denn das ist uninteressant. / Wir loben Keinen / Wir lieben Keinen / Wir sind die Geister, die stets verneinen.“⁵⁹ Entsprechend lautet auch ihr Refrain: „Wir sind dagegen, / Wir sind dagegen, / Nein wir sind prinzipiell nicht dafür. / Wir überlegen / Nicht mal weswegen, / Wir sind dagegen und nicht dafür!“⁶⁰

Trotz solcher Aktualisierungen fand auch die ‚entschärfte‘ Version der *Perlen der Cleopatra* keinen sonderlichen Nachhall und die Operette geriet mehr oder weniger in Vergessenheit, bis sie 1998 von Peter P. Pachl und seinem *pianopianissimo*-Musiktheater wieder ‚ausgegraben‘ wurde: einer ersten Darbietung am 25. April 1998 in Pflaums Posthotel Pegnitz⁶¹ folgte im

⁵⁶ Mailer, *Weltbürger* (wie Anm. 60), S. 120f.

⁵⁷ Grun, *Prince of Vienna* (wie Anm. 59), S. 118.

⁵⁸ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 2.

⁵⁹ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 21.

⁶⁰ Regiebuch 1924 (wie Anm. 12), S. 21.

⁶¹ Vgl. Pachl, *Perlen* (wie Anm. 1).

Jahr 2004, abermals unter Pachls Ägide, in Bad Ischl eine Aufführung der *Perlen der Cleopatra* auf der Grundlage der Berliner Fassung von 1924,⁶² die das Werk nunmehr auch erstmalig in einer CD-Einspielung verfügbar macht.

⁶² Zur Problematik der Aufführungspraxis vgl. Pachl, *Perlen* (wie Anm. 1), S. 12f.

Jodel et mélancolie

Une Cléopâtre des années folles

Guy Ducrey (Strasbourg)

« Ein Schluchzen war es und Klagen,
Ein Lachen und Weinen zugleich »

Oscar Straus, *Ein Walzertraum* (1907)

Une reine d'Égypte peut-elle se mettre à chanter l'opérette ? En offrant à la plus célèbre d'entre elles, au printemps 1923, le rôle-titre de sa nouvelle œuvre lyrique,¹ Oscar Straus, après bien des triomphes, répondit à la question par une joyeuse affirmative. Le compositeur, alors au faîte de sa maturité créative (il avait cinquante-trois ans), était rompu aux iconoclasmes : n'avait-il pas donné à une pièce de 1907 ce titre significatif : *Die lustigen Nibelungen* ?² Cléopâtre n'avait donc qu'à bien se tenir...

La haute figure de l'Égyptienne, consacrée au théâtre par Shakespeare, avait pourtant été convertie bien avant Straus, dès la fin du XIX^e siècle, aux enchantements de spectacles musicaux – souvent populaires. On trouvait par exemple dans une féerie de 1881 au théâtre du Châtelet, un tableau merveilleux consacré à la « Cour de Cléopâtre », avec éléphants figurant sur scène. Quatre ans plus tard, Jules Barbier adaptait à l'opéra-comique une nouvelle de Gautier, « Une Nuit de Cléopâtre », sur une musique de Victor Massé. La même nouvelle donna lieu par la suite, aux États-Unis cette fois, à un bref opéra de Henry Kimball Hadley monté le 31 janvier 1920 au Metropolitan Opera de New York. Sans oublier, en 1914, le drame lyrique de Jules Massenet, *Cléopâtre*, sur un livret de Louis Payen...

Lorsqu'il s'empare de la reine d'Égypte, Straus avance donc en terrain largement balisé et doit compter avec d'illustres prédécesseurs. Pour se distinguer d'eux, il puise à une veine parodique, en digne héritier d'Offenbach : *Orphée aux enfers*, et plus encore *La Belle Hélène*, nommément citée dans le livret de mise en scène, servent en effet de modèle à ses *Perles de Cléopâtre*.³ En s'associant, comme plusieurs fois par le passé, à Julius Brammer et à Alfred Grünwald,⁴ Straus choisissait pour sa nouvelle œuvre deux des librettistes les plus en vogue de l'époque, et les plus habiles aux détournements drolatiques. Anachronismes burlesques, détronements de figures révérees, échos de cabaret concourent ici, grâce à eux, à de grands effets de comique populaire.

¹ *Die Perlen der Cleopatra*, Operette en trois actes de Julius Brammer et Alfred Grünwald, musique d'Oscar Straus, mise en scène de Reinhard Bruck, représentée pour la première fois à Vienne (Theater an der Wien) le 17 novembre 1923, puis à Berlin (Nollendorfplatz-Theater) le 22 mars 1924.

² *Les Nibelungen comiques*.

³ « Eine einheitliche Stilisierung als künstlerischen Parodie etwa in der art der *Schönen Helena* » (« Une stylisation cohérente, conçue comme parodie esthétique, un peu à la façon de *La Belle Hélène* »), lit-on par exemple dans le livre de mise en scène (*Die Perlen der Cleopatra*, livre de mise en scène, Berlin, München und Wien 1924, p. 5). Toutes nos citations renvoient désormais à cette édition.

⁴ Après des débuts d'acteur au Theater an der Wien, Julius Brammer (1877-1943) devint, à partir de 1908, l'un des librettistes les plus appréciés de son temps. Il a à son actif plus de trente livrets, composés le plus souvent avec Alfred Grünwald. Après l'Anschluss, il dut, comme tant de Juifs autrichiens, fuir les persécutions nazies, et se réfugia d'abord à Paris, puis, après l'invasion de la France, sur la Côte d'Azur où il mourut. Alfred Grünwald (1884-1951) quant à lui avait fait ses débuts comme critique de théâtre et journaliste, avant de se tourner vers l'écriture dramatique. Lieutenant dans l'armée, il composa au cours de la Première Guerre mondiale des couplets patriotiques, avant de reprendre son activité de librettiste, qui atteignit son apogée au cours des années vingt. Persécuté lui aussi comme juif après l'Anschluss, il fut d'abord arrêté par la Gestapo, puis put émigrer d'abord en France et de là, via Lisbonne, aux États-Unis.

Comique seulement ? Non. Car il émane aussi de ce livret, mais surtout de sa musique, une nostalgie diffuse, bien conforme à l'esprit de l'opérette viennoise, et fort difficile à définir. Sur quoi cette *Sehnsucht* porte-t-elle ? Et de quoi au juste se languit-on ? Pas de l'Égypte ptolémaïque assurément – sauf à imaginer que cette dernière désignerait, sous le masque antique, la monarchie austro-hongroise disparue, dont le souvenir viendrait, ironique et mélancolique, hanter les consciences. Cette vague tristesse naît, plus certainement, des amours éphémères et successives d'une reine esulée (non moins de trois amants, un par acte, se succèdent à ses pieds) et qui, paradoxalement, ne sont peut-être pas sans lien avec la situation socio-économique de l'Autriche d'après-guerre. Cette mélancolie le dispute au comique général comme un sanglot se fait toujours entendre dans la plus joyeuse des valse viennoises. À scruter l'étrange tonalité mêlée de cette œuvre, et à l'inscrire dans le contexte plus large de la création antiquisante au théâtre 1900, c'est un peu du génie propre d'Oscar Straus que l'on peut espérer éclairer. Un génie qui, sous prétexte de divertir ses amateurs par un recul vertigineux dans le temps, les renvoie aussi à un *aujourd'hui* qu'il s'agit de réenchanter.

Shakespeare, Sardou, Straus, une décadence ?

Que raconte le livret des *Perles de Cléopâtre* ? L'ennui d'une reine, cet ennui dont Théophile Gautier avait déjà fait, près d'un siècle plus tôt, le ressort d'une délicieuse nouvelle, « Une Nuit de Cléopâtre » (1838). L'héroïne de Straus, nerveuse comme une Parisienne moderne, dépérit dans son grand palais. Elle formule son malaise dès le premier acte, dans un long solo que la grande Fritz Massary chantait en progressant lentement vers l'avant-scène, tandis que le chœur des esclaves, prosterné jusqu'à terre, demeurait immobile :

Cleopatra :

Wenn ich nur wüsst, was mit mir los ist,
 Dass meine Sehnsucht heut' so gross ist.
 Ich weiss es ganz bestimmt, mich quält was –
 Ich weiss es ganz bestimmt, mir fehlt was !
 Ich habe hunderttausend Sklaven,
 Kann sie beschenken, peitschen, strafen.
 Ich habe Tiger, Pantherkatzen,
 Die reichen mir ganz zahm die Tatzen.
 Ich habe weisse Elefanten,
 Ich habe römische Trabanten,
 Die liebtestoll sich drum bewerben
 Für einen Blick von mir zu sterben.
 Ich habe Wein aus gold'nen Trauben,
 Ich habe Mädchen, weiss wie Tauben,
 Ich hab's so manche alte Sphinx
 (*Tonwechsel aus dem Majestätisch ins Pikante*)
 – Und manches and're hübsche Dings.
 Ich habe hundert Pyramiden,
 Und trotzdem bin ich nicht zufrieden.
 (*den Refrain ganz modern operettenhaft*)
 Mir fehlt nichts als ein kleiner, ägyptischer Flirt,
 So ein Flirt, der was wert, der zum Dasein gehört !
 Ein pikantes, ein prickelndes : *Je ne sais quoi*.⁵

⁵ *Die Perlen der Cleopatra, op. cit.*, p. 15.

« Si je savais ce qui m'arrive
 Quelle est cette grande nostalgie.

À cette ennuyée de la vie, que son « médecin de famille » achève d'irriter en déclarant sans hésiter « Ce sont les nerfs », ⁶ il manque donc un *flirt*, ce *je ne sais quoi* de moderne et délicieux. Et c'est au bijoutier royal qu'il reviendra d'y remédier, grâce à trois perles magiques qui, dissoutes dans une coupe de vin de Chypre, donnent une « force insoupçonnée à celui qui les absorbe ». ⁷ Trois hommes seront les victimes successives du stratagème et, revigorés par le breuvage, deviendront tour à tour les amants de la reine : le centurion romain Silvius au premier acte, le prince syrien Beladonis au second, et Marc-Antoine au troisième, tandis que tombe le rideau final.

L'anecdote, on le voit, est bien pauvre, et ne rend guère justice à la grande figure de reine transmise par l'Histoire. Peut-être pourrait-on dire de ce livret ce qu'un critique avait dit, quinze ans auparavant de l'opérette *Rund um die Liebe* du même Straus : « Une opérette dont l'essentiel est la musique ». ⁸ Il y a loin de cette trame ténue à celle que Shakespeare, s'appuyant sur Plutarque, avait inventée dans l'un de ses plus beaux drames. Non, pourtant, que le poète élisabéthain soit absent de l'œuvre : outre qu'il est nommément cité, ⁹ certains de ses personnages secondaires, comme les deux suivantes de la reine, Charmiane et Iras, se fraient un chemin dans le livret de Julius Brammer et Alfred Grünwald. Et certaines scènes parmi les plus célèbres d'*Antony and Cleopatra*, choisies de toute évidence pour leur puissance spectaculaire, inspirent directement la pièce lyrique de 1923. À l'acte II, l'apparition sur le Nil de la galère de Cléopâtre rappelle ainsi le plus beau moment du drame de Shakespeare – l'arrivée, évoquée par Ænobarbus, de la barque royale, toute d'or et de parfums, à Tarse.

Mais ces références ne sont peut-être données que pour mieux creuser la distance qui sépare le compositeur viennois du génie élisabéthain : là où Cléopâtre, chez Shakespeare, est autant reine que femme et tient à tout instant le destin du monde entre ses mains, l'héroïne de Straus n'a pour préoccupation que son plaisir privé de femme. La sphère de la reine shakespearienne n'est autre que l'univers entier. Ce rapetissement déjà infligé par Offenbach aux dieux olym-

Je le sais : je souffre de quelque chose.

Je le sais : je manque de quelque chose !

J'ai cent mille esclaves

Je peux les offrir, les fouetter, les punir.

J'ai des tigres et des panthères

Qui me tendent sagement la patte.

J'ai des éléphants blancs

J'ai des sigisbées romains

Qui mourraient volontiers

Pour l'amour de mes beaux yeux.

Comme mes raisins, mon vin est d'or

Comme mes colombes, mes filles sont blanches.

J'ai tant de vieux sphinx

(*le ton passe de majestueux à coquin*)

– et d'autres choses charmantes.

J'ai cent pyramides

Et pourtant je ne suis pas contente.

(*refrain moderne comme dans les opérettes*)

Ce qui me manque, c'est un petit flirt égyptien,

qui soit du sérieux, et fasse partie du destin !

Un piquant, un pétillant *je ne sais quoi* ».

Cette longue énumération fait songer à celle d'Hérode évoquant ses richesses dans la *Salomé* Richard Strauss (Scène 4).

⁶ *Ibid.*

⁷ « so verleihen sie dem, der sie trinkt, ungeahnte Kräfte » (*ibid.*, p. 16).

⁸ « Eine Operette, bei der die Musik die Hauptsache ist », compte rendu de *Rund um die Liebe*, 1907, cité par Franz Mailer, *Weltbürger der Musik, Eine Oscar-Straus-Biographie*, Wien 1985, p. 91.

⁹ Acte III, p. 65, 67 et 69.

piens et aux héros antiques de ses opérettes fait aussi l'ingrédient majeur du comique chez Straus, et assura son succès.

Mais de Shakespeare à Straus, l'amoindrissement infligé sur les planches à la grande souveraine historique, avait connu une étape intermédiaire : la Cléopâtre de Victorien Sardou, incarnée par Sarah Bernhardt en 1890 sur la scène du théâtre de la Renaissance à Paris. Sans doute le génie de l'illustre tragédienne n'avait-il pas à pâlir devant celui de Fritz Massary. Mais Sardou avait, bien avant Straus, choisi de ramener la divine reine au rang de simple mortelle. Une amoureuse ! Et fervente, et furieuse, et jalouse et vindicative et caressante – moins préoccupée déjà du sort de l'univers que de son cœur ombrageux. « *The queen is but a woman* », résumait justement Monique Dubar¹⁰ dans son analyse de cette étrange pièce que Straus et ses librettistes auraient pu lire.¹¹ Qui connaît l'héroïne de Sardou, toute de féminité bouillonnante, n'entend pas sans trouble, ni sans sourire de connivence, l'air entonné par la Cléopâtre viennoise de 1923 à l'acte II :

Immer einsam und allein
Immer Königin zu sein
Keiner Menschen, dem ich traue –
Schließlich ist man doch nur Frau !¹²

Toute Cléopâtre qu'on soit, jamais qu'une femme ! Répété maintes fois, cet air, qui donne à l'opérette la plupart de ses effets comiques, pourrait n'être rien moins que son programme esthétique. Il s'agit bien ici en effet, comme déjà chez Offenbach, de consacrer la sphère privée, et de faire d'une reine mythique une bourgeoise, pareille, dans ses préoccupations, à celles du public de l'opérette.

Dans un article de 1950, le philosophe Vladimir Jankélévitch nommait décadence le processus qui consiste à substituer aux grandes figures mythiques le sujet anecdotique et bourgeois. Et de citer pour exemples, en peinture, les scènes de genre et, en musique, Richard Straus, qu'il nomme « Wagner des familles » : « Siegfried quitte la cote de mailles de l'aventure pour les pantoufles et la robe de chambre de la continuation. Les Walkyries vont faire leur marché ». ¹³ À ce compte-là, notre Cléopâtre de 1923 (mais aussi celle de Sardou en 1890) sont bien le fruit d'une décadence – à condition de conserver à la notion son ambivalence constitutive : sans doute une dégradation, mais aussi une prodigieuse inventivité, toute de fioritures et d'affèteries mutines, où l'anachronisme règne en maître.

Cléopâtre en Mercedes. Moyens du burlesque

Comme dans *La Belle Hélène* d'Offenbach, le comique des *Perles de Cléopâtre* tient à des effets de détronement (la noblesse et l'héroïsme rabattus impitoyablement sur le trivial) et surtout d'anachronismes. Ces derniers sont de trois ordres majeurs : historique, langagier et musical, et contribuent chacun à l'effet d'ensemble.

¹⁰ « Cleopatra or Hamlet ? Sarah between Sardou and Shakespeare », *Shakespeare Yearbook*, n° 5 : *Shakespeare in France*, Holger M. Klein dir., Lewiston (NY) 1994, p. 241.

¹¹ Elle avait été publiée en 1912 dans le *Théâtre complet* d'Émile Moreau, collaborateur de Sardou pour *Cléopâtre* (*Théâtre. Madame Sans-Gêne. Cléopâtre. Dante*, Paris, 1912, vol. IV, p. 112-235). Signalons qu'en 1909, Oscar Straus et le librettiste Viktor Leon avaient tiré une opérette d'une pièce de Victorien Sardou, *Marquise*. Intitulée *Didi* elle fut représentée pour la première fois au Carltheater de Vienne.

¹² *Die Perlen der Cleopatra*, op. cit., p. 26 (puis à nouveau p. 58).

Être toujours seule ! Être toujours reine !

Personne à qui se fier !

On n'est pourtant jamais que femme, après tout !

¹³ Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 4, octobre-décembre 1950, p. 347.

L'Histoire est la première à être malmenée. Dès le premier acte en effet, la volonté de reconstitution historique qui avait encore animé Victorien Sardou dans sa scénographie érudite et scrupuleuse de l'Égypte ptolémaïque est donnée comme morte. La première didascalie présente Alexandrie comme « le Paris d'alors »¹⁴ et les librettistes ne cesseront de tisser cette relation d'homologie jusqu'à affirmer, au troisième acte, que le boudoir de la reine ressemble à la « chambre à coucher d'une Parisienne moderne qui aurait la marotte des meubles égyptiens ».¹⁵ Ce qu'il faut entendre par la surimposition de deux capitales hétérogènes et séparées par deux mille années, est d'abord que cette Alexandrie d'opérette sera la capitale de plaisirs raffinés et que, par rapport à une Vienne bourgeoise, catholique et éprise de tradition, ses mœurs seront plus libres et modernes. Toujours est-il que la double identité du lieu (Paris-la-moderne sous le masque d'Alexandrie-l'antique) sera maintenue de bout en bout.

Or, puisque l'Antiquité n'est ici qu'un masque fictionnel, tout devient possible – à commencer par l'irruption de l'actualité la plus immédiate, qu'elle soit politique ou culturelle. Ainsi, le spectateur de 1923 n'entend pas sans amusement la reine évoquer devant un légionnaire romain la phrase : « L'Égypte aux Égyptiens ! » – cri de ralliement depuis les années 1880 du nationalisme égyptien moderne, qui avait été exaucé, quelques mois avant la première des *Perles de Cléopâtre*, par la célèbre « Déclaration unilatérale d'indépendance égyptienne » publiée le 28 février 1922 par le gouvernement britannique.¹⁶ La reine pourra déclarer encore, plus loin, en parfaite adéquation avec l'actualité de ce début de la décennie 1920 (mais au grand effroi de son conseiller politique), qu'elle se sent d'humeur à offrir une « constitution à l'Égypte ».¹⁷ La première Constitution égyptienne avait été promulguée en avril 1923...

La vie culturelle de l'ère moderne s'invite, elle aussi, à tout instant, dans l'intrigue, comme lorsque il est fait allusion à la *Salomé* (1905), puis à l'*Elektra* (1909) de Richard Strauss. Ou surtout, dans l'un des couplets les plus réussis de l'œuvre, à Toutankhamon, dont le trésor, découvert le 29 novembre 1922 par Howard Carter, avait lancé dans le monde une vogue nouvelle de l'égyptomanie, à laquelle le projet même de ces *Perles de Cléopâtre* n'est sans doute pas étranger.

On comprend ainsi que, comme chez Offenbach et ses successeurs, le plaisir de l'opérette tient ici à ce double jeu de dépaysement (des royaumes de légende, des époques disparues, des principautés farfelues) et de familiarité puisque l'actualité immédiate du spectateur s'invite en hôtesse bienvenue dans l'intrigue, sous forme de clins d'œil appuyés. Il n'y a pas toujours loin de l'opérette à la revue de fin d'année.

Le langage joue, dans ce processus, un rôle de premier plan, et l'on ne compte pas les termes, les phrases, les allusions qui font tache sur la fresque de l'Égypte ancienne. Tantôt Cléopâtre évoque sa Mercedes « du dernier modèle »¹⁸, tantôt réclame qu'on lui lise, dans le journal, le cours de la Bourse. Son emploi du temps prévoit d'ailleurs de recevoir les représentants des « grandes banques »,¹⁹ et garde ainsi la trace cryptée de la grave crise économique qui frappe l'Autriche de ce début des années 1920. Le ministre de la guerre porte le nom de « Bumm Bumm »²⁰ et celui des cosmétiques le titre de « Ministre des affaires extérieures ».²¹ De l'anachronisme au jeu de mots, la différence est parfois ténue...

¹⁴ « in Alexandria, dem Paris der damaligen Zeit » (*Die Perlen der Cleopatra*, op. cit., p. 3).

¹⁵ « Das Interieur macht den Eindruck eines Schlafraumes einer modernen Pariserin, die die Marotte hatte, sich ägyptisch einzurichten » (*ibid.*, p. 59). On connaît l'usage que les arts décoratifs des années 1920, inspirés par la découverte du trésor de Toutankhamon, firent du motif égyptien.

¹⁶ Unilateral Declaration of Egyptian Independence.

¹⁷ *Die Perlen der Cleopatra*, op. cit., p. 42.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 43.

²⁰ *Ibid.*, p. 48. Encore une allusion à Offenbach. On se souvient en effet de son général Boum de *La Grande Duchesse de Gerolstein* (« Et pif paf pouf, tara papa poum / Je suis moi le général Boum ! Boum ! ») (Acte I).

²¹ *Ibid.*, p. 11.

Surtout, l'Autriche et ses idiosyncrasies apposent sur cette Égypte de fantaisie leurs signes distinctifs : le « *Küss die Hand* » est de rigueur, des *Kipfel*²² et du chocolat sont servis à la souveraine au petit déjeuner, et les « momies rôties »²³ s'accompagnent de l'inévitable *Schlagsahne*²⁴ viennoise.

On ne serait complet, sur ces vertiges d'anachronismes, sans évoquer la musique elle-même qui mériterait de longues analyses en soi. Car si Straus sait faire usage, et souvent, de pompe antiquisante – des trompettes, des chœurs d'esclaves – il n'hésite pas non plus à puiser au répertoire du music-hall en multipliant les cancons endiablés. Ni même à faire résonner les accents soudains d'une musique folklorique tyrolienne dont les bords du Nil ne durent jamais frémir. Le « Ohja, juhu » entonné par Cléopâtre à l'acte II constitue de ce point de vue un moment de délice alpestre unique, que l'indication scénique se charge d'accentuer : « *jodel entonné dans une stricte posture égyptienne* »²⁵, lit-on dans le livret.

On le voit : l'anachronisme est ici si diversement exploité qu'il semble devenir le ressort majeur de l'œuvre. Mais, dans sa systématique même, suffit-il à faire de ces *Perles de Cléopâtre* une œuvre parodique ? Les librettistes l'indiquent à plusieurs reprises.

Parodie ? Que parodier ?

Les auteurs des *Perles de Cléopâtre* (librettistes, metteur en scène et musicien confondus) se revendiquent à plusieurs reprises d'une veine parodique explicite. Dans sa « brève directive à la mise en scène » de 1923, Reinhardt Bruck explique que celle-ci doit se concevoir comme une « parodie artistique »²⁶ un peu dans le genre de *La Belle Hélène*. Il invite plus loin le chœur à exécuter des mouvements d'opéra « parodiques et mécaniques ».²⁷ Straus lui-même n'est pas en reste, puisqu'il compose pour le chœur une « lamentation parodique »²⁸ en ouverture de l'Acte II, tandis que le Nil semble s'être tari et que la sécheresse menace. La parodie fait donc partie intégrante du programme de l'œuvre.

Mais, demandera-t-on, que s'agit-il au juste de parodier ? D'abord le grand opéra qui, de Verdi à Massenet, avait pris l'Égypte pour décor. Hiératisme antique, lamentations de prisonniers, austérité du désert traversé, grandeur de l'Histoire collective : tout se retrouve chez Straus, mais ramené à la sphère privée des amours d'une reine un peu nerveuse. À ce titre, *Les Perles de Cléopâtre* obéissent bien aux principes constitutifs de la parodie : un hommage, mais ironique et distancié.

Mais par delà l'opéra, la pièce parodie toute la tradition shakespearienne d'*Antony and Cleopatra*, dont elle reprend des éléments majeurs (la galère d'apparat, la confrontation avec Rome, l'arrivée conquérante de Marc-Antoine), mais à titre de pure anecdote. Rien de plus révélateur que l'injonction du triumvir, peu avant la fin :

Charmante reine, donne-toi à moi
Tu le dois, tu le dois, ne serait-ce qu'à cause de Shakespeare !²⁹

Manière mutine de rendre hommage au maître élisabéthain et, tout ensemble, de se rire de son influence sur le mythe de Cléopâtre.

²² Terme qui désigne les croissants en Autriche.

²³ *Ibid.*, p. 27.

²⁴ Crème fouettée.

²⁵ *Ibid.*, p. 38.

²⁶ *Ibid.*, p. 5.

²⁷ « parodistisch-mechanische Opernbewegungen », p. 37.

²⁸ « Parodistischer Klagechor », p. 34.

²⁹ « Reizende Königin, schenke dich mir,

Du musst es, du musst es, schon wegen Shakespeare », *ibid.*, p. 69.

Car tel est peut-être l'objet ultime de la parodie : le mythe même de la grande reine d'Égypte tel que, depuis Plutarque et les historiens antiques, puis à travers Shakespeare et la peinture de la Renaissance, il a été charrié par la culture occidentale. Celui d'une reine politique et lettrée, d'une redoutable séductrice et d'une habile négociatrice, ardente aux plaisirs mais préoccupée de son pays – consacrée devant l'Histoire par sa mort stoïque. De façon fort significative et singulière, Straus exclut d'ailleurs de son œuvre cet instant saisissant, dramatique entre tous. Cette Cléopâtre-là, dans son costume « art déco » de lamé or, est bien vivante et fait à son modèle majestueux un pied de nez parodique. Toutes choses qui s'observent au mieux dans le motif majeur de la pièce.

La perle dissoute: tradition littéraire d'un motif historique

Au livre IX de son *Histoire naturelle*, Pline l'Ancien s'intéresse aux perles et raconte comment Cléopâtre avait parié avec Antoine qu'elle pouvait dépenser quatre cent dix millions de sesterces en un seul repas. Voyant au cours de la fête que la somme n'était pas tout à fait atteinte, et pour répondre au regard moqueur d'Antoine, la reine jeta dans une coupe de vinaigre, pour l'y dissoudre, une perle merveilleuse, d'une valeur de dix millions de sesterces, qu'elle avala d'un trait. Et de gagner son pari.

À cette première anecdote s'en ajoute, dès l'Antiquité, une seconde, liée à l'intérêt de Cléopâtre pour les poisons qu'elle faisait dissimuler dans des bijoux pour pouvoir les porter toujours sur elle. Plutarque rapporte ainsi que la reine « portait toujours du poison dans une épingle à cheveux creuse et qu'elle cachait cette épingle dans sa chevelure »³⁰.

Si frappants pour l'imagination, ces deux traits pourtant distincts (la perle dissoute et le poison dissimulé) furent souvent évoqués ensemble par la tradition et vinrent plus d'une fois se mêler. Chez Théophile Gautier, la jeune reine, lasse d'« essayer des poisons sur des esclaves »³¹ et de « boire des perles fondues »³² s'ennuie. Mais elle est surprise au bain par un jeune homme qui la suit depuis longtemps et l'aime éperdument. Elle lui accorde une nuit exceptionnelle, sous réserve qu'il la paiera de sa vie le matin venu. Meïamoun (c'est son nom) n'hésite pas un instant devant ce marché et reçoit en partage cette nuit-là tout ce qu'un homme peut concevoir dans ses rêves les plus hardis. Mais l'aube s'avance bientôt, et avec elle la coupe de poison promise, que le jeune homme vide d'un trait, aussitôt « frappé de la foudre »³³. Gautier achève alors, par une ultime et belle image, de lier les deux traditions :

Cléopâtre baissa la tête et dans sa coupe une larme brûlante, la seule qu'elle ait versée de sa vie, alla rejoindre la perle fondue.³⁴

Reine empoisonneuse ou reine luxueuse ? L'une ne semble plus aller sans l'autre.

Victorien Sardou saura s'en souvenir cinquante ans plus tard en composant son drame de 1890 pour Sarah Bernhardt. On voit en effet, au second acte de sa *Cléopâtre*, le médecin de la reine se vanter d'avoir inventé un nouveau poison foudroyant :

J'en ai enfermé plus de vingt gouttes dans une mince enveloppe d'ambre, à laquelle j'ai donné l'aspect d'une perle... La voici, enchâssée dans cette bague.

³⁰ Plutarque, *Vie d'Antoine*, 86, 4, traduction Robert Flacelière et Émile Chambry, Paris 1977, p. 184.

³¹ Théophile Gautier, *Une Nuit de Cléopâtre* (1838), cité d'après l'édition Paris, Ferroud 1894, p. 39.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 81.

³⁴ *Ibid.*

Le jour où tu seras lasse d'éblouir les hommes, fais dissoudre cette perle dans ta coupe, et bois. Le temps d'un regard, ce sera fait de Cléopâtre.³⁵

On s'en doute : cette bague, avec sa perle fatale, jouera dans la pièce un rôle majeur. Le bel esclave Képhren, coupable d'avoir convoité la reine, accepte en effet dans une scène poignante, et pour expier son crime de lèse-majesté, de recevoir de la main royale une mort foudroyante :

Cléopâtre, *jetant dans la coupe la perle de sa bague*
La voici! de ma main! Bois, et prouve au Triumvir que tu n'es pas plus à mes yeux que la goutte d'eau du Nil, et le grain de sable du désert. (*Elle lui tend la coupe.*)³⁶

Où l'on voit que les deux gestes séparés de Cléopâtre (faire fondre des perles, préparer des poisons) se sont indissolublement liés à la fin du XIX^e siècle.

Peut-être est-ce, avant même Sardou, à Théodore de Banville qu'il appartient de l'avoir montré avec le plus de grâce, dans une délicieuse comédie en un acte et en vers pour trois acteurs, composée en 1877 et intitulée *La Perle*. Librement inspirée de Shakespeare et de Gautier, elle raconte à sa façon la scène des adieux d'Antoine et de Cléopâtre. La reine éperdue implore Hathôr et Phtah de faire demeurer à jamais son amant auprès d'elle. Et sa prière sera exaucée d'originale façon. Car, au moment de saluer pour jamais le héros romain, elle remarque sur son armure une « perle énorme »³⁷ et l'interroge sur sa provenance. Lui, aussitôt, répond que cette perle, talisman inestimable, fut ramenée jadis des bords du Gange par son aïeul Bacchus et qu'elle assure à son détenteur la victoire sur la nature et les dieux :

Depuis lors elle est toujours restée
Dans la famille des Antoine. Mes aïeux
Par elle ont toujours vu leurs bras victorieux.
Et son charme inconnu, sur tout ce qui respire
Nous a fait obtenir la victoire et l'empire.
Si quelqu'un me la peut dérober, le destin
Lui promet l'Italie et le monde latin.
Bien plus, je serais son esclave. Il serait maître
De ma volonté, de mon cœur, de tout mon être.³⁸

On imagine l'effet de ces paroles sur une reine jalouse et bientôt délaissée. Elle se saisit du joyau sous prétexte de l'admirer, et le laisse tomber, comme par mégarde, dans le vin d'une coupe d'or. Marc-Antoine aussitôt la presse par quatre fois de l'en retirer. Trop tard ! Le vin l'a dissoute, et Cléopâtre la boit « avec une sauvage amertume » :

Vois, je mêle à mes veines
Ta perle. Maintenant, fuyez, ô craintes vaines ! [...]
On ne me prendra pas ton âme, je l'ai bue !
Oui, j'ai bu ton ardeur, ta bravoure, ta foi,

³⁵ Victorien Sardou, *Cléopâtre. Drame en cinq actes et six tableaux*, représenté pour la première fois au théâtre de la Porte-Saint-Martin le 24 octobre 1890. Cité d'après l'édition *Théâtre complet*, éd. Jean Sardou, Paris 1935, vol. IV, p. 240.

³⁶ *Ibid.*, p. 331-332.

³⁷ Théodore de Banville, *La Perle*, représentée au Théâtre italien le 17 mai 1877. Cité d'après l'édition : Théodore de Banville, *Comédies*, Paris 1893, p. 454.

³⁸ *Ibid.*, p. 455.

Ton invincible orgueil qui fait honte à l'effroi,
 Ton âme enfin, livrée à mon désir avide !
 Tu m'appartiens.³⁹

Fabuleuse incorporation de l'un par l'autre, et qui n'attend que la réciproque. Aussitôt fait ! À son tour Antoine prend la coupe et boit le reste du breuvage : « Étant deux, nous serons un seul », ⁴⁰ conclut-il.

La comédie de Banville est donc une variation sur le motif ancien de la perle, que le poète affranchit de son caractère anecdotique pour en faire le symbole merveilleux d'un amour mythique. Ce joyau dissous dans la coupe ne résulte plus d'un geste mutin et provocateur : il devient philtre fatal, et gage d'amour absolu. Mais la perle ne perd pas pour autant sa part obscure. Elle demeure *aussi* poison, car ce qui se dissout avec elle n'est autre que la gloire d'Antoine, et sa place victorieuse dans la légende des siècles. La suivante Charmion le perçoit bien qui conclut l'épisode en moraliste : « Voilà comment on perd les trônes. Une femme / Vient et change le sort de Rome et de Pergame ». ⁴¹ Cléopâtre amoureuse, Cléopâtre empoisonneuse ne sont qu'un, sous le signe d'une perle inappréciable.

Lorsque arrive Oscar Straus, la perle a donc depuis longtemps servi d'objet symbolique à un discours sur les amours fatales de la reine. Il ne restera plus au musicien et à ses librettistes qu'à lui vouer non seulement les honneurs du titre de leur œuvre, comme Banville, mais d'un nouveau traitement dramatique.

La perle réinventée

La Cléopâtre de 1923 qui a, elle aussi, un « faible pour les perles », ⁴² exécute à trois reprises – une par acte – le geste rituel de jeter une perle dans une coupe pour l'y dissoudre. C'est dire que l'objet est investi d'un rôle proprement structurant dans cette œuvre. Le bijoutier de la reine lui avait vanté ces perles comme magiques, et de nature, une fois plongées dans le vin, à donner une force nouvelle à celui qui les buvait. Aussitôt fait : chaque acte se termine par le sacrifice d'une perle, que dégustent alors successivement le vigoureux centurion Silvius, puis le prince syrien Beladonis, et au troisième acte Marc-Antoine. Chaque libation est précédée d'une injonction de la reine à boire cette coupe où la perle « s'est dissoute dans le vin rouge sang, – dans l'amour rouge sang ». ⁴³ Et à chaque fois, l'amant ragaillardi porte sa congénère en triomphe vers le lit d'apparat, tandis que le rideau tombe.

Straus et ses librettistes n'ont donc renoncé ni à l'un ni à l'autre des deux motifs traditionnels de la perle. Ni à la dépense inouïe que représente sa dissolution – ni à l'idée du *pharmakon*. Ils n'ont fait qu'en retourner la valeur, conformément à l'ambivalence du terme grec : de poison, le liquide devient remède dans l'opérette. Adieu, poison essayé par ennui sur des esclaves impuissants, adieu trépas : l'œuvre célèbre résolument Éros ; et Thanatos est banni – au prix d'une reconversion positive de la perle, qui perd son ambivalence.

Que s'agit-il d'exalter ? Loin de la mort, l'amour, mais librement consenti, librement décidé par la femme qui s'empare de l'amant comme d'un objet – comme d'une belle perle qu'elle dissout dans sa coupe de vin de Chypre. Et comment ne pas voir qu'il s'agit là, sous le masque commode de l'Antiquité, d'une image doucement ironique, mais plus tout à fait utopique, de la féminité d'après la Grande Guerre ? Une Cléopâtre « années folles » naît ici, pour un public de spectatrices à robes courtes et cheveux à la garçonne, capables de décider souverainement de leur destin. L'œuvre de Straus révèle en ceci parfaitement la double postula-

³⁹ *Ibid.*, p. 459.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 460.

⁴¹ *Ibid.*, p. 465.

⁴² « Perlen – das ist meine Schwäche » (*ibid.*, p. 16).

⁴³ « Sie löst sich auf im blutroten Wein – in blutrote Liebe » (*ibid.*, p. 32).

tion, bien notée par les spécialistes, qui caractérise l'opérette viennoise de l'après-guerre : ⁴⁴ d'une part permettre au public de fuir les contraintes d'un quotidien difficile ; d'autre part le lui ramener sous un jour tendrement ironique et joyeux.

Alluvions

Pour qu'il puisse s'accomplir au mieux sur scène, ce double mouvement impose que l'œuvre procède par amalgame, par collage d'éléments hétérogènes, parfois contradictoires. *Les Perles de Cléopâtre* n'échappe pas à la règle, où les reines d'Égypte sont des *vamp* années 1920, où les cours de la bourse font irruption dans les salles hypostyles, où l'on commente la presse assis sur le trône des Ptolémées... La musique surtout est le lieu par excellence du composite : aux accents du grand opéra, à ses effets d'ensemble, à sa solennité, viennent s'agréger sans crier gare les rythmes du cabaret, des dancings d'après-guerre ou même du folklore tyrolien.

Mais plus encore que d'amalgame, peut-être faut-il, pour évoquer la poétique de la pièce, parler d'*alluvions*. Tel semble en effet le principe à l'œuvre : reprendre toutes les images, tous les fantasmes liés à la reine d'Égypte et charriés depuis des siècles par l'Histoire. À côté de Plutarque, Shakespeare. Ne trouvait-on pas déjà en effet chez le maître anglais l'image de la perle ? Lorsque, dans la tragédie de 1606-1607, Antoine, parti pour Rome, fait envoyer un premier cadeau à sa maîtresse, c'est en effet le « trésor d'une huître » ⁴⁵ qu'il choisit, auquel il promet d'ajouter bientôt « l'Orient tout entier ». ⁴⁶ Et à côté de Shakespeare, Verdi sans doute pour les chœurs, et peut-être Sardou pour l'exaltation personnelle de l'héroïne...

Quant à la potion d'amour, centre dramatique de l'ouvrage, comment ne pas penser qu'elle ait été inspirée par le mythe de Tristan et Iseut, revu par Wagner ? À vrai dire, comme déjà chez Offenbach qui sert de modèle avoué aux librettistes, tout le passé culturel de l'Europe fait office de réservoir gigantesque où puiser sans vergogne le matériau du spectaculaire. Le principe poétique à l'œuvre se laisse ainsi plus clairement cerner : en multipliant les clins d'œil de connivence, il s'agit d'abord de rendre hommage à la vaste culture du spectaculaire – en particulier égyptomane – répandue depuis le début du XIX^e siècle en Europe. Mais il s'agit aussi, simultanément, de tourner cet héritage en dérision, et peut-être de le mettre en crise. Dans le contexte de l'après-guerre de 1914-1918, il ne saurait survivre qu'à être adapté, à marche forcée, pour pouvoir encore parler au public et le divertir.

Encore le divertissement n'est-il peut-être pas le dernier mot de cette opérette, qui laisse aussi une étrange impression de tristesse lorsqu'on l'écoute en son entier. ⁴⁷ Et ce n'est pas le moindre trait de cette poétique de l'amalgame que de parvenir à associer à la grande joie d'une Égypte parodiée les accents d'une pénétrante nostalgie.

Quelle mélancolie pour l'opérette ?

Les spécialistes de l'opérette viennoise ont relevé souvent l'apparition, dans l'entre-deux-guerres, d'opérettes tristes, comme la grande époque de 1900, celle des Johann Strauss et des Lehár ne semblait pas en avoir produites. ⁴⁸ Et *Les Perles de Cléopâtre* ne sont peut-être pas si éloignées qu'il y paraît de ce genre neuf. Quoi ? Une opérette *triste* ? Malgré ce *happy end* sensuel d'un amour neuf dans les bras d'Antoine ? Malgré les jodel et la crème fouettée, mal-

⁴⁴ Voir en particulier le chapitre de Martin Lichtfuss dans son ouvrage *Operette im Ausverkauf* (Wien und Köln 1989) : « Die Operette der Zwischenkriegszeit – Kaleidoscop einer Illusion oder Spiegel der Zeit ? », surtout p. 107-120.

⁴⁵ « this treasure of an oyster » (Acte I, scène 5, vers 44-46. Traduction Henri Thomas, Paris 1996, p. 88-89).

⁴⁶ « all the east », *ibid.*

⁴⁷ Elle existe aujourd'hui sous le label CPO, direction Herbert Mogg, avec Morenike Fadayomi dans le rôle-titre et l'orchestre Franz Lehár, 2003.

⁴⁸ Sur ce point, voir Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*, Wien und Köln 1996, en particulier p. 296 et suivantes.

gré les ridicules du prince Beladonis et la frivolité d'une héroïne en quête de flirt ? Malgré la splendeur du Nil en arrière-fonds et les chatoiements des robes art déco ? Malgré le burlesque des anachronismes et les refrains en « *didel-dideldum, dum – dideldum juchei* » ?⁴⁹

Oui. Il règne dans cette œuvre une tristesse diffuse, bien dans l'esprit du genre, mais accentuée sans doute par son contexte de production – celui d'une Autriche en pleine crise économique et qui se remet mal de l'effondrement de l'empire.⁵⁰ La Grande guerre, surtout, projette étrangement son ombre portée sur cette Égypte du I^{er} siècle av. J.-C. – puisque, aussi bien, l'on n'en est point ici à un anachronisme près. Ainsi lorsque Cléopâtre entonne, acte après acte, son refrain tragi-comique « *Immer einsam und allein [...] Keinem Menschen dem ich Trau* », ⁵¹ comment ne pas songer aux quatre années de guerre où les femmes d'un continent entier vécurent seules ? Et comment ne pas penser à l'écho que pouvaient susciter ces couplets parmi les veuves de guerre ? La quête désespérée d'un flirt qui « fasse partie du destin »⁵² et d'une expérience qui « fasse chavirer le cœur »⁵³ n'est pas du seul fait d'une reine nerveuse et trop gâtée mais bien, par delà, le soupir d'un *mundus muliebris* d'après-guerre, dont les hommes avaient été décimés. Aussi, lorsque Cléopâtre s'attache trois amants coup sur coup par un breuvage magique s'agit-il sans doute pour le public féminin de l'opérette d'une utopie onirique, mais aussi d'un rappel poignant à la réalité de la perte. Et, si joyeuse et entraînante le plus souvent, la musique est, de même, traversée de bout en bout par cette fêlure. Mais il est une autre mélancolie encore, plus complexe à définir, qui exsude des *Perles de Cléopâtre* et ne concerne pas tant le public des années 1920 que celui d'aujourd'hui. À quoi tient-elle ? Un beau passage consacré à Offenbach par Jean Cocteau dans son journal de 1957 permet de le comprendre :

Offenbach était allemand et, chose curieuse, il m'est impossible d'entendre la « lettre à Métella » sans avoir aux yeux les larmes les plus bêtes et les plus irrésistibles. Sans doute par un obscur regret d'une époque exquise où les hommes écrivaient à des poules comme à des duchesses. « Moi souriant, pardonnez ce sourire », etc. Toute personne qui n'éprouve pas ce que j'éprouve en écoutant *La Vie parisienne* ne comprendra jamais rien à Paris. (J'ai vu Mistinguett dans le rôle de Métella. C'était un bel ensemble).

Le génie n'est pas une question de niveau mais de jet. Le génie d'Offenbach me touche autant que le génie de Mozart. Et si vous haussez les épaules, je vous emmerde.⁵⁴

Si l'opérette fait couler des larmes, c'est qu'elle est le genre d'un monde englouti. Non qu'on n'en représente plus sur scène – y compris à Vienne. Mais elles y semblent des hommages adressés de loin à une couleur locale évanouie. Presque des attractions touristiques... Or, à écouter la musique d'Oscar Straus, à lire son livret, à rêver à cette mise en scène égyptisante, on perçoit bien qu'il en allait tout autrement en 1923, que le genre alors était vivant et doté, pour évoquer le monde contemporain, de sa pleine charge électrique. Ce Marc-Antoine « années vingt » ne s'exclame-t-il pas en arrivant à Alexandrie :

Der hohe Senat (alles verbeugt sich) tut euch durch mich hier kund
Vernehmet es mit Ehrfurcht – zu gesund.
Mit Vollmacht haben wir ernannt, zu Dictatores für das röm'sche Land

⁴⁹ Air de Beladonis, Acte I, p. 12.

⁵⁰ Sur ces questions, voir encore Martin Lichtfuss, *op. cit.*, p. 41 et suivantes.

⁵¹ « Toujours solitaire, toujours isolée [...] Et personne à qui se fier ».

⁵² « Der zum Dasein gehört », *Die Perlen der Cleopatra*, *op. cit.*, p. 15.

⁵³ « Ein Erlebnis, das aufwühlt mein Herz bis zum Grund », *ibid.*

⁵⁴ Jean Cocteau, *Le Passé défini, Journal 1956-1957*, Paris 2006, p. 703.

Und uns'rer Hauptstadt oberste Vermittler :
 Marcus Antonius, Mussolini, Hitler !⁵⁵

Mussolini ? Hitler ? Il était donc possible encore de rire d'eux dans une opérette de 1923 ? La mélancolie des *Perles de Cléopâtre* se laisse, dès lors, mieux cerner : elle fait revivre un monde où la satire était encore reine, et où l'on pouvait prononcer en chansons le nom bientôt terrible de ces hommes. Ce monde, on sait aujourd'hui qu'il était promis à une perte prochaine ; et ses auteurs, joyeux, sarcastiques et tendres, à de sombres destins d'exil ou de malheur.

⁵⁵ *Die Perlen der Cleopatra, op. cit.*, p. 66.

« Le grand Sénat (que tous s'inclinent !) me prie de vous l'annoncer –
 Apprenez-le avec fierté, à votre santé –
 Qu'il a nommé dictateurs de Rome
 Et représentants suprêmes de notre capitale
 Marc-Antoine, Mussolini, Hitler ! »

Oscar Straus et la France

Danièle Pistone (Paris)

Si Oscar Straus est souvent considéré comme le plus parisien des compositeurs viennois¹, il ne vécut pourtant jamais très longtemps en France. Il avait espéré y poursuivre ses études musicales avec Léo Delibes, mais arriva à Paris en janvier 1891 au moment de la disparition de ce compositeur et abandonna rapidement la capitale française. Puis, en 1927² et en 1939, il revint plus longuement dans l'hexagone, mais le quitta encore pour passer aux Etats-Unis (la seconde fois en raison de la guerre). Il disait cependant aimer beaucoup Paris où il eut beaucoup d'amis et il revint très souvent pour de brefs séjours. Il y était fort apprécié (au point qu'en 1937 Jean Zay lui décerna la Légion d'Honneur³) et écrivit même par deux fois une opérette sur un texte français : *Mariette*, sur un livret de Sacha Guitry, puis *Mes amours* (1940) sur celui de Léopold Marchand et Albert Willemetz qui avaient par ailleurs traduit ses *Trois valse* quelques années auparavant. Car c'est surtout à travers les plus fameuses de ses partitions, destinées à la scène ou à l'écran, grâce aussi à certains de ses interprètes, qu'il laisse une véritable empreinte artistique sur le sol français.

L'opérette viennoise

Lorsqu'il tente de se faire un nom (en retranchant un 's' à la fin de son patronyme germanique pour se démarquer des autres Strauss⁴) l'opérette française s'était épanouie – avec Lecocq et Messager (*Véronique*, 1899) – dans un style plus proche de l'opéra-comique que de celui des débuts du genre, volontiers parodique et populaire durant le Second Empire. Parallèlement, à Vienne, terre natale d'Oscar Straus, ses prédécesseurs (Johann Strauss fils, Franz Suppé, Karl Millöcker...) avaient su faire naître une sorte d'âge d'or de l'opérette et, à partir de 1875, plusieurs ouvrages de ces compositeurs avaient été représentés dans les théâtres parisiens⁵ ; ils étaient déjà alors souvent accompagnés, chez les éditeurs ou dans les suppléments musicaux de différents journaux, de maints morceaux choisis ou fantaisies que reprenaient sur leur piano ou sur divers instruments (parfois en version simplifiée) les amateurs du temps. La diffusion de ce répertoire était donc bien réelle et sa séduction sur les mélomanes importante. On en souligne volontiers en effet le caractère charmeur, la « morbidezza⁶ », tout en notant ses attaches avec le sol français, en raison de la provenance des livrets : *Fatinitza* de Suppé est issue de *La Circassienne* de Scribe (elle-même tirée du *Faust* de Jean-Baptiste Louvet), *La Demoiselle de Belleville* de Millöcker est adaptée de Paul de Kock, comme *L'Etudiant pauvre* du même compositeur est né de la *Fernande* de Victorien Sardou⁷. Qui plus est, bon nombre

¹ Comme le souligne Marc Blanquet dans *Le Soir* du 24 juin 1926.

² Où il est déjà suffisamment célèbre pour que les périodiques signalent immédiatement son arrivée (cf. *Le Petit Journal* du 30 avril 1927) et que Georges Villa en propose une caricature (*Comoedia* du 10 mai 1927 et René Bizet, *Une heure avec Oscar Strauss*, Paris, Editions cosmopolites, 1930).

³ Voir sur ce sujet *Paris-Soir*, le 16 mai 1939.

⁴ Ce qui pourrait aujourd'hui en revanche conduire à le confondre avec Oscar Salomon Straus (1850-1936), illustre homme d'Etat américain auquel a été dédié à Washington en 1947 un Oscar Straus Memorial.

⁵ Voir l'étude que nous avons consacrée à cette question dans *Austriaca* (Rouen, Centre d'Etudes et de Recherches autrichiennes), n° 46, juin 1998 (numéro consacré à « L'opérette viennoise »), ainsi que le mémoire de DEA d'Emmanuelle Loubat, *Circulation des opérettes entre Paris et Vienne (1856-1904)*, Paris 1, 2000, 132 p. (texte intégral sur le site www.univie.ac.at).

⁶ Sous la plume d'Henri Lavoix, par exemple, à propos de *La Tzigane*, dans la *Revue et gazette musicale de Paris*, n° 44, 4 novembre 1877, p. 358.

⁷ Ce qui n'est nullement une particularité de l'opérette viennoise. Qu'il suffise de penser aussi à l'opéra italien, d'*Ernani* de Verdi (d'après Victor Hugo) à *L'Amico Fritz* ou aux *Rantzau* de Mascagni (tirés d'Erckmann et

de ces ouvrages ont aussi pour cadre la capitale française, à cette époque comme plus tard (*Mme Dubarry*, *La Chauve-Souris*, *Le Comte de Luxembourg*, *La Veuve joyeuse*...). Les Français sont sensibles aussi à la beauté des décors de ces opérettes étrangères : du luxe de la salle de bal de *La Tzigane* (première adaptation française de *La Chauve-Souris* de Johann Strauss en 1877, fort éloignée de l'original dans le livret) aux nombreux figurants de la *Fatinitza* de Franz von Suppé.

**Créations parisiennes des opérettes de l'âge d'or viennois
en adaptation française, de 1875 à 1900**

(*Austriaca*, n° 46, juin 1998, p. 154)

1875 : J. Strauss, *La Reine Indigo* (Renaissance)
 1877 : J. Strauss, *La Tzigane* (Renaissance)
 1879 : J. Strauss, *Fatinitza* (Renaissance)
 1882 : F. von Suppé, *Boccace* (Folies-Dramatiques)
 1888 : K. Millöcker, *La Demoiselle de Belleville* (Folies-Dramatiques)
 1889 : K. Millöcker, *L'Étudiant pauvre* (Menus-Plaisirs)
 1891 : F. von Suppé, *Juanita* (Folies-Dramatiques)
 1895 : J. Strauss, *Le Baron tzigane* (Folies-Dramatiques)

Et pourtant, les plus beaux succès viennois sont encore à venir, à en juger par le nombre de soirées (voire de parodies) totalisées sur notre sol. Loin des 50 ou 80 représentations des opérettes de ce pays dans la capitale française au XIX^e siècle, *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár, donnée à partir de 1909 au Théâtre Apollo de Paris, devait être jouée en français un millier de fois avant la guerre⁸. C'est donc au moment des plus beaux triomphes de l'opérette viennoise dans la capitale française qu'Oscar Straus y fera ses débuts.

S'il n'avait pu recevoir de leçons de Delibes, il avait acquis en revanche un solide métier avec Max Bruch en Allemagne, et son catalogue fait état de diverses partitions symphoniques, chorales, pianistiques ou chambristes⁹. Ses talents d'orchestrateur et de pianiste lui vaudront du reste bien des éloges sur notre sol. Quant au genre de l'opérette dans lequel il va s'illustrer, il demeure certes d'un caractère plutôt populaire, mais loin d'être ignoré des milieux parisiens les plus élitistes. Preuve en soit le mensuel *Musica* (1902-1914), périodique richement illustré, bien diffusé (tirant à plus de 40 000 exemplaires dans ses meilleures années) et se définissant lui-même comme « le journal le plus souvent lu et relu, toujours à la place d'honneur dans les salons les plus élégants¹⁰ ». Dans un contexte où dominant alors les figures tutélaires de Gluck, Beethoven, Berlioz, Wagner ou Massenet, l'opérette s'y affirme en fait solidement à trois reprises de 1905 à 1912 (n° 28, 80 et 119¹¹), notamment à travers les partitions jugées alors emblématiques de Johann Strauss fils¹² et Franz Lehár¹³ pour l'Autriche, Jacques Offen-

Chatrian), en passant par *La Gioconda* de Ponchielli (d'autre provenance hugolienne), *La Bohème* (de Murger) ou *Tosca* de Puccini (issue de la pièce de Sardou).

⁸ Cf. Didier Roumilhac, « Belle Époque pour les Viennois », *Opérette*, n° 88, 15 juillet-15 octobre 1993, p. 30-31 ; Id., « Une vie d'artiste : Oscar Straus », *Ibid.*, n° 15, juillet-15 octobre 1987, p. 24-25 ; et Id., « Oscar Straus et la France », *Ibid.*, n° 65, 15 octobre 1987-15 janvier 1988, p. 26-27. Ou encore Robert Pourvoyeur, « L'étrange vie d'Oscar Straus », *Ibid.*, n° 133, 15 octobre 2004-1 janvier 2005, p. 36-40 ; et Didier Roumilhac, « Les opérettes viennoises de l'entre-deux-guerres », *Ibid.*, n°s 139 et 140, 2006.

⁹ Voir, par exemple, sa *Sérénade pour cordes* op. 35 (Schott, 1905 ; consultable sur le site imslp.org).

¹⁰ *Le livre d'or de Fémina, de Musica et de La vie au grand air*, Paris, Pierre Lafitte, 1903, dernière page [BnF, 4° Q 1031].

¹¹ Cf. la version numérisée de *Musica* sur Gallica.

¹² *Musica* (Paris), n°s 20, 36, 67.

bach¹⁴ et Claude Terrasse¹⁵ pour la France, compositeurs auxquels sont consacrés divers articles.

Mais, dans les suppléments musicaux de ce périodique parisien fort liés à l'actualité, où apparaissent trois extraits d'Offenbach¹⁶ et deux autres de *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár¹⁷, Oscar Straus n'est pas oublié : *Musica* offre en effet à ses lecteurs une « Pantomime-Gavotte » extraite de *Rêve de valse* (en avril 1910), puis l'air de la lettre du *Soldat de chocolat*, en janvier 1913.

Dans les années suivantes, après la reprise de *La Veuve joyeuse* de Lehár au Théâtre Apollo en 1925, ce compositeur – qui fit applaudir en outre son *Paganini* en 1928 et *Le Pays en* 1932 – demeure avec Oscar Straus le plus célèbre compositeur d'opérettes autrichiennes sur le sol français¹⁸, entouré de Leo Fall, Kalmán (mort à Paris en 1953), puis Ralph Benatzky (*L'Auberge du Cheval-Blanc*, 1932, 700 représentations dans les deux premières années), sans oublier Joseph Szulc, ce Polonais installé en France depuis 1899 dont *Flossie* (donnée en 1929, avec Jean Gabin et Mireille) et *Sidonie Panache* (1930) eurent un certain succès, mais annoncent déjà une mutation esthétique en direction de tempos nouveaux ou de spectacles plus imposants.

Créations françaises des opérettes d'Oscar Straus

(en traduction sauf exception*)

Rêve de valse, 3 mars 1910, Paris, Théâtre Apollo

Le Soldat de chocolat, 7 novembre 1912, Théâtre Apollo

La dernière valse, 5 mai 1926, Paris, Trianon lyrique

La Teresina, 4 mai 1927 (en allemand*, Théâtre des Champs-Élysées ;

puis en français 15 novembre 1927, Nantes ; 25 mai 1928, Paris, Folies-Wagram

[Straus dirige la première représentation]

Mariette, 1^{er} octobre 1928, Paris, Théâtre Edouard VII

La belle inconnue, 1^{er} janvier 1930

La Reine, 23 janvier 1931, Nice

Mariage à Hollywood, 2 mars 1932, Lille

Lady Poum, 23 février 1935, Montpellier

Trois Valses, 21 avril 1935, Paris, Bouffes-Parisiens

Madame Je veux, février 1936, Lyon, Célestins (avec Françoise Rosay)

Mes amours, 2 mai 1940, Paris, Théâtre Marigny

Ces sacrés Nibelungen, 16 juillet 1997, Montpellier

Car, au lendemain de la Grande Guerre, plusieurs autres courants sont venus contrarier l'ancienne vague viennoise. D'une part, l'opérette française d'Henri Christiné (*Phi-Phi*, 1918 ; *Dédé*, 1921), Maurice Yvain (*Ta bouche*, 1922 ; *Là-haut*, 1923 ; *Pas sur la bouche*, 1925), Raoul Moretti (*En chemyse*, 1924 ; *Le Comte Obligado* en 1927), plus légère, vo-

¹³ *Ibid.*, n° 81

¹⁴ *Ibid.*, n°s 19, 34, 68.

¹⁵ *Ibid.*, n°s 8, 27, 93. Cf. l'index-matières de ce périodique dans la *Revue internationale de musique française* (Paris-Genève), n° 17, juin 1985.

¹⁶ *La grande Duchesse de Gérolstein* (couplets du sabre, extr. du 1^{er} acte), *La Périchole* (lettre de la Périchole, extr. du 1^{er} acte), *Le Violoneux* (Ronde du violoneux), en mai 1908.

¹⁷ « Célèbre valse » pour piano, et entrée de Danilo, extr. du 1^{er} acte de *La Veuve joyeuse*, en mai 1909.

¹⁸ Ces ouvrages sont toutefois généralement programmés en France avec une orchestration réduite. Voir les précisions données à ce propos dans l'ouvrage de Louis Oster et Jean Vermeil, *Guide raisonné et déraisonnable de l'opérette et de la comédie musicale*, Paris, Fayard, 2008, p. 691-696.

lontiers bouffonne et parfois proche du music-hall ; n'oublions pas que l'Olympia avait ouvert ses portes à Paris en 1893 et accueilli très vite le cancan de La Goulue, célèbre artiste du Moulin Rouge immortalisée par Toulouse-Lautrec. Mais l'opérette doit rivaliser aussi avec d'autres spectacles étrangers. Après la force violente et colorée des Ballets russes (dès 1909, et notamment ensuite avec *Le Sacre du printemps* de Stravinsky en 1913), ce sont surtout les rythmes syncopés du jazz et de diverses danses à la mode qui influent sur ce répertoire venu parfois d'Outre-Atlantique (tels *No, no Nanette* de Vincent Youmans, découvert à Paris en 1926, ou *Rose-Marie* de Rodolphe Friml, donnée en 1927, tous deux au théâtre Mogador¹⁹).

A cette époque, les critiques français regrettent souvent que l'opérette viennoise, aux rythmes volontiers « ensorceleurs », demeure encore trop fidèle « aux modes de sa jeunesse »²⁰, alors que quelques années plus tard ils affirmeront souvent même qu'« on se lasse de la valse »²¹, et iront jusqu'à condamner parfois totalement ce « genre suranné »²². Ces condamnations émanent toutefois de périodiques typiquement parisiens. L'accueil de la province française est fréquemment, dans ces mêmes années, beaucoup plus favorable au répertoire autrichien : à Lyon (qui vit en 1911 la première française du *Soldat de chocolat*)²³ comme à Nantes (lors des représentations de *La Térésina* en 1927), à Montpellier (pour *Lady Poum*) comme à Strasbourg où un critique note même dans les *Dernières nouvelles* du 9 février 1930, à propos de *Rêve de valse*, que cette œuvre « appartient à la catégorie des opérettes dont on ne se lasse pas ».

Oscar Straus est bien sensible lui-même à cette confrontation des esthétiques et tient à affirmer sa position dans un article intitulé « Pourquoi le jazz cédera la place à l'éternelle mélodie », paru dans *Le Quotidien* du 14 octobre 1928. « Je n'écris ni pour les snobs ni pour la critique, mais pour le grand public », y souligne-t-il, affirmant à cette occasion : « Je tiens la mélodie pour la chose primordiale ». Pour lui, Krenek représente (avec *Johnny spielt auf*, créé en 1927) un essai intéressant, mais aucunement un modèle à suivre. Et il conclut en soulignant que Beethoven n'est pas démodé et que « le jazz, le fox-trot et le charleston disparaîtront peu à peu comme une fièvre et passeront de mode ». Ce n'est là en fait pour lui qu'« indisposition passagère ».

Ces déclarations ne l'empêcheront pas toutefois de céder lui-même de temps à autres à ces influences, déjà dans *Die Königin*, donnée à Berlin en 1927 et rapidement adaptée en français²⁴, puis surtout dans *Mariette*, écrite à Paris pour le théâtre Edouard VII, dont le dernier acte fait entendre une « Chanson nègre » (1928, avec Pierre Fresnay et Yvonne Printemps), comme dans l'air conçu ensuite pour cette dernière dans la version française des *Trois Valses* : « Je ne suis pas ce que l'on pense ». Mais, en dépit de ces quelques écarts, l'image que les Français semblent conserver du compositeur reste bien solidement viennoise, à travers thèmes et rythmes.

Les caractéristiques dominantes

Il est certain que le cinéma ajouta beaucoup au renom d'Oscar Straus qui fut sans doute à son époque un des compositeurs d'opérettes les mieux servis par le film. Le *Smiling Lieutenant* (d'après *Rêve de valse*), réalisé par Ernst Lubitsch et produit par Paramount Pictures, avec Claudette Colbert (Franzi) et Maurice Chevalier (Max) devait être du reste le premier grand succès international d'opérette filmée en 1931. Là, de façon plus pénétrante encore qu'à la

¹⁹ Ouverte au lendemain de la guerre, cette salle programma de nombreux ouvrages étrangers (Ballets russes Friml, Benatzky...).

²⁰ *Le Matin*, 9 juin 1926, à propos de *La dernière valse* d'Oscar Straus, donnée au Trianon lyrique.

²¹ Adolphe Boschot dans *L'Echo de Paris*, 25 mai 1936, à propos de ce même ouvrage.

²² Tel le compositeur Pierre-Octave Ferroud, dans *Paris-Soir*, 27 mai 1936.

²³ Mais où *Madame Je veux* fut accueillie plus durement en 1936.

²⁴ Par Max Eddy et Jean Marietti.

scène, figures féminines et épisodes amoureux envahissent l'écran, imposant aux publics les infaillibles recettes du genre : « You are the most beautiful... I have ever met » (Vous êtes la plus belle... que j'aie jamais rencontrée), les inflexions du violon ensorcellent et la mélodie straussienne se redit, se chantonne pour un spectateur qui se l'approprie mieux encore dans cette nouvelle forme d'art. Qui dira alors les effets du gros plan sur les publics qui depuis peu ont découvert les effets du cinéma sonore, alors que *Rêve de valse* était entré sur la pellicule dès la fin de l'époque du cinéma muet (1929) !

Ces succès ne furent certes pas étrangers aux nombreuses reprises de l'ouvrage sur les scènes parisiennes : en 1914 à l'Apollo, en 1922 aux Folies-Dramatiques, en 1929 au Trianon-Lyrique²⁵ ou en 1938 à la Gaîté-Lyrique, et surtout en 1947 comme en 1962 à Mogador²⁶ avec Marcel Merkès (Fonségur) et Paulette Merval (Franzi) puis, plus tard encore (en 1976), dans ce même théâtre avec Michel Philippe, suivi par Jean Claude Darecy et Odette Romagnoli²⁷, sans oublier la reprise du Trianon en 2004.

Passèrent également au cinéma *La Dernière Valse* de Léo Mittler en 1934 ou *Le Soldat de Chocolat* de Roy del Ruth en 1941, sans oublier *Trois Valses*, film de Ludwig Berger (1938) avec Yvonne Printemps et Pierre Fresnay. Puis, dans *La Ronde* (1950) de Max Ophüls d'après Arthur Schnitzler, avec Simone Signoret (Léocadie, la prostituée), Danielle Darrieux (Emma Breitkopf), Daniel Gélin (Alfred) et Serge Reggiani (Franz), résonnèrent encore – pour la dernière fois à l'écran avant la disparition du compositeur en 1954 – les mélodies d'Oscar Straus²⁸. Comme pour ses prédécesseurs, divers musiciens avaient conçu des arrangements ou fantaisies sur ses mélodies les plus caractéristiques (Henri van Gael, puis Louis Malkine pour *Le soldat de chocolat*, Eschig, 1912 et 1934 ; Henri Mouton pour *La dernière valse*, Eschig, 1926 ; Francis Salabert pour *Mariette* en 1929...).

Partout et toujours, apparaissent donc sous le nom de Straus la femme et l'amour, thèmes éternels du théâtre lyrique, quasi obligés dans l'opérette, et si présents dans les livrets que ce compositeur mit en musique : pensons, par exemple, aux derniers mots de la version française du *Soldat de chocolat* : « Chansons l'amour ! Toute la nuit et le jour, chantons l'amour, oui ! », auxquels s'enchaîne l'inéluctable rythme de valse. Loin du burlesque des *Lustigen Nibelungen* de ses débuts²⁹, la grâce de la princesse héritière de Snobie (*Rêve de valse*) s'affirme toujours davantage, et les *Trois valses* sont autant d'histoires d'amour dont on retient notamment le « Je t'aime quand même, éprise, soumise, conquise » du second volet. Et l'on n'oubliera pas non plus la très célèbre « Ronde de l'amour » du film *La Ronde* (sur des paroles de Louis Ducreux) : « C'est l'amour qui mène la ronde ». D'ailleurs, comme le chante Irène dans sa « Valse du destin » (*Les Trois Valses*) : « L'amour ne connaît pas de loi ». Mais ces choix sont finalement assez ordinaires dans ce genre.

Ce qui caractérise en outre l'opérette viennoise demeure l'abondance des mélodies chantantes³⁰, bien assimilées par le public, « à la portée de sa compréhension ou de ses sensations »³¹, car proches des répertoires lyriques d'autrefois et souvent interprétées par des ar-

²⁵ Comme le note Florian Bruyas dans son *Histoire de l'opérette en France*, Lyon, Emmanuel Vitte, 1974.

²⁶ Cf. Jean-Claude Fournier, « Le Théâtre Mogador », *Opérette*, n° 55 à 59, 1985-1986.

²⁷ Voir Didier Roumilhac, *Ibid.*, n° 65.

²⁸ Pour plus de détails, voir Bernard Grun, *Prince of Vienna. The life, the times and the melodies of Oscar Straus*, London, Allen, 1955 ; ainsi que la fiche du *Guide du concert* qui est consacrée à ce compositeur, le 27 janvier 1961 (p. 630).

²⁹ Créés en version française en 1997 à Montpellier, elles suscitèrent de joyeux comptes rendus de presse : « Des Walkyries qui rient » (Xavier Lacavalerie, *Télérama*, 9 juillet 1997) ; « Sacré Oscar » (Jacques Doucelin, *Le Figaro*, 18 juillet 1997) ; ou même encore, après la reprise à Montpellier et à propos du CD de WDR, « Sacré Siegfried » (Didier Roumilhac, *Opérette*, n° 126, 15 avril 2003, p. 32-33).

³⁰ On pourra s'en rendre compte aussi chez Lehár en examinant l'index thématique de Max Schönherr, *Franz Lehár. Thematischer Index*, Wien, Glockenverlag, 1955.

³¹ Florian Bruyas, *op. cit.*, p.490.

Examinons donc de plus près ce *Walzertraum* (*Rêve de valse*) de Straus, opérette en trois actes sur un livret de Felix Dörmann et Leopold Jacobson, qui connut le succès dès sa création viennoise en 1907. L'ouverture affiche un Vivace à 2/4 puis un Moderato à quatre temps qui ne tardent pas à céder la place à un Andantino puis un Vivo (bientôt *non troppo*) à trois temps. En marge d'une allusion au *Parsifal* de Wagner (« Je l'ai pour mari »), le premier acte contient le célèbre duo-valse de Fonségur et Moussy (« Oui, c'est une valse de Vienne, Une valse au rythme berceur ! Dont la langueur magicienne Vous pénètre de sa douceur ! »), le second la Valse du regret (Fonségur, « Ma femme, seule en son palais », incluant une Valse lente), ainsi qu'un mouvement de valse dans le second Finale (« Ah ! Tenez, la valse chante !... Voyez si l'on peut y résister ») ; quant à l'entracte qui conduit au troisième, c'est encore une valse (« Amour printanier ») et le troisième finale (n° 20, Hélène, Franz, Fonségur, « Pourquoi la voir, tout est fini, du soir Où la valse m'a fait coupable ! ») est encore un mouvement de valse lente. À côté de ces rythmes ensorceleurs, la marche nuptiale solennelle (n° 3), comme les deux autres marches de cet ouvrage (n° 9 et 12a) ou la gavotte³⁵ (Pantomime, n° 19) n'ont guère suscité l'enthousiasme de nos critiques. Ceux-ci soulignent d'ailleurs rarement aussi la veine humoristique ou satirique des librettistes de Straus (duo-bouffe entre Franz et Lothar ou Danse comique du deuxième acte). Elle leur paraît sans nul doute plus secondaire dans ce genre.

Avec ses *Trois valses*, trois idylles situées successivement en 1867 (« La Valse de l'adieu », sur une musique de Johann Strauss père), en 1900 (« La Valse interrompue », musique de Johann Strauss fils) et en 1937 (« La Valse du destin », musique d'Oscar Straus qui seule conduit à un dénouement heureux), ce dernier compositeur faisait en fait triompher encore et toujours ce goût pour la valse qui plaît tant aux Français. Créée aux Bouffes-Parisiens en 1937, l'œuvre rappelait ainsi – en hommage à la nouvelle Exposition universelle – les dates de deux expositions parisiennes précédentes et le fait que Johann Strauss fils avait fait la conquête de Paris précisément à la faveur de celle de 1867³⁶. Ces *Trois Valses* connurent un grand succès avec Yvonne Printemps et Pierre Fresnay. Lorsqu'elles ont été données à Montpellier en 1995, le livret a fait l'objet d'une nouvelle édition chez Actes Sud, et elles furent reprises à l'Opéra-Comique en 2006.

Rappelons au passage que ce type de montage posthume avait déjà eu la faveur du public auparavant : notamment *Sang viennois* (1899, d'après une très fameuse valse de Johann Strauss fils), et *Valses de Vienne*³⁷ (1933, musiques des Strauss père et fils, compositeurs rivaux puis réconciliés) que Maurice Lehmann avait fait donner en français à la Porte Saint-Martin et remonter au Châtelet en 1941 où elles devaient connaître six reprises jusqu'en 1974, avant d'être reprogrammées à Mogador en 1975 et 1977³⁸, et poursuivre longtemps leur carrière pour réapparaître même encore en 2010 au Festival d'opérette d'Aix-les-Bains, et être pré-

³⁵ Rappelons que ce rythme était fort à la mode en France depuis la fin du XIX^e siècle. Cf. entre autres Eugène Giraudet, *Traité de la danse* [...], Paris, chez l'auteur, 1900 ; cet auteur dénombre alors 1 583 professeurs de danse en Europe dont 86 à Paris et 167 en province, c'est dire l'importance de ces musiques à l'époque. Voir également sur ce sujet le volume collectif coordonné par Juliana Pimentel et Gilles Saint-Arroman, *Piano et musique de danse dans la France du XIX^e siècle*, Université Paris-Sorbonne, Observatoire musical français, 2010.

³⁶ Johann Strauss père avait, quant à lui, connu le succès dès son premier concert à Paris en 1837 dans la salle du Gymnase (rue Basse-Porte-Saint-Denis, aujourd'hui disparue). On lira maints détails relatifs à l'adaptation française des *Trois Valses* dans les mémoires d'Albert Willemetz, *Dans mon rétroviseur*, Paris, La Table Ronde, 1967, p. 144-152.

³⁷ Dans une veine un peu différente, Henri Casadesu répliquera en 1942 avec ses *Valses de France*, sur un livret d'Albert Willemetz.

³⁸ Pour le détail de ces entreprises, voir Maurice Lehmann, *Trompe l'œil*, Paris, Editions de la Pensée moderne, 1971 et le fonds Maurice Lehmann du département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque nationale de France, ainsi que l'article de Jean-Claude Fournier, « 60 années de succès. *Valses de Vienne* », *Opérette*, n° 88, 15 juillet-15 octobre 1993, p. 38-39.

sentes aussi sur les DVD *Opérettes de toujours* publiés cette même année par les Editions Montparnasse. Le succès de ces ouvrages conduira encore plus tard Jack Ledru à créer *Vienne chante et danse* (avec des airs additionnels de Johan Strauss père et fils, Mogador, 1967) et *Quadrille viennois* (avec des pages de Suppé, 1977)³⁹. Ces spectacles semblent en fait davantage prisés actuellement en France que dans les pays germaniques.

L'écho contemporain

L'opérette viennoise s'est ainsi développée au cours des décennies, de Johann Strauss fils à Robert Stolz (1880-1975)⁴⁰ ; mais si ce dernier est bien connu en France comme chef d'orchestre, ses ouvrages ne sont guère joués qu'en province⁴¹. La réception contemporaine ressemble-t-elle à celle de l'époque de la création ? Pour le vérifier, nous allons nous fonder sur deux statistiques – présentes dans les tableaux ci-dessous – que le recours à la presse de ces dernières décennies nous permettra de commenter en rapport avec leur contexte musical. Il est certain que la relation musicale franco-autrichienne actuelle demeure dominée par Mozart⁴², le festival de Salzbourg (bientôt centenaire puisqu'il fut créé en 1920) ou le célèbre concert du Nouvel an (né en 1939 et transmis en Eurovision depuis 1959⁴³) qui a précisément contribué à asseoir la réputation de la famille Strauss⁴⁴. Quant à l'opérette viennoise, on pourra effectivement comparer sa place dans les choix de la radiodiffusion française du troisième quart du XX^e siècle et celle de nos théâtres lyriques à la fin des années 1990. Que nous apprend cette comparaison ?

**Principaux compositeurs d'opérettes
enregistrés par la Radiodiffusion nationale de 1946 à 1974**
d'après *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*,
Paris, Champion, 1987, p. 22-36

Compositeurs	Nombre d'enregistrements	Nombre d'ouvrages différents*
Offenbach	123	43
Lecocq	69	25
Messager	56	17
Audran	42	11
Hervé	27	14

³⁹ Voir à ce propos l'article de Didier Roumilhac, « Les opérettes fabriquées », *Ibid.*, n° 141, 1^{er} novembre 2006, p. 46-48.

⁴⁰ Cf. Id., « Robert Stolz, le dernier compositeur d'opérette viennoise », *Opérette*, n° 97, 15 octobre 1995-15 janvier 1996, p. 27-30. Et également l'Association française Robert Stolz, créée par Yannick Bloton en 1975 ; ce dernier gère aujourd'hui le site www.robert.stolz.free.fr. Sans oublier l'AFAJS (Association des amis de Johann Strauss – 4, rue Florence Blumenthal – Paris 16^e) ; lorsque son périodique *Intermezzo* a cessé de paraître en 1995, la revue *Opérette* (dont la première vocation était pourtant la défense des ouvrages français) a pris le relais, en ouvrant une rubrique viennoise régulière.

⁴¹ *Une seule nuit* (Nantes, 1929), *La comtesse Dancing* (Angers, 1931), *Parade de printemps* (Bordeaux, 1973), *Quand fleurissent les violettes* (Calais, 1976).

⁴² Voir notre article intitulé « Mozart dans l'imaginaire musical français », dans *Mozart aujourd'hui*, dir. Brigitte Van Wymersch, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2006, p. 289-310. Voir aussi Henry-Louis de La Grange, *Vienne. Une histoire musicale*, Paris, Fayard, 1995.

⁴³ Il était alors dirigé depuis 1955 par l'Autrichien Willi Boskovsky dans la plus pure tradition viennoise. Lorin Maazel (de 1980 à 1986, et plusieurs fois plus tard), ainsi que de nombreux autres chefs (dont Karajan, Carlos Kleiber, Mehta, Prêtre...) lui succédèrent.

⁴⁴ Notamment à travers les immuables bis de ce Concert : *Le beau Danube bleu* de Johann Strauss fils et la *Marche de Radetsky* de Johann Strauss père.

Terrasse	25	11
Lehár	24	10
Yvain	21	8
Delibes	20	8
Hahn	20	7
Christiné	17	7
Missa	17	9
Beydts	15	3
Strauss, J.	15	6
Fourdrain	13	8
Planquette	12	6
Straus, O.	12	6
Kalmán	11	4
Thiriet	11	4
Ganne	10	4
Goublier	10	4
Varney	9	3
Fall	3	2
Suppé	3	1
Szulc	3	0
Lopez	1	1
Milloyecker	1	1

* Tous ne sont cependant pas des opérettes

Les compositeurs actifs en France l'emportent largement : Offenbach avant tout, mais aussi Lecocq, Audran, Hervé, Terrasse... dans les années cinquante et soixante. Rien d'étonnant, en fonction du cahier des charges de la radiodiffusion nationale et au sortir d'une guerre franco-allemande. C'est ce qui permet de constater par comparaison qu'aujourd'hui ce même répertoire n'est plus guère représenté dans nos salles : il est déjà six fois moins présent qu'Offenbach et trois fois moins que Francis Lopez pour les années considérées. En revanche, l'opérette autrichienne maintient bien toujours Franz Lehár en tête, devant Johann Strauss fils, Oscar Straus et Kalmán dans les deux cas.

Principaux compositeurs d'opérettes et leurs programmations dans les théâtres français

(cinq saisons, 1995-2000, d'après les suppléments de *Diapason*)

63 - Offenbach : 14 (1995-1996), 11 (1996-1997), 15 (1997-1998), 10 (1997-1998), 13 (1999-2000)
 30 - Lopez : 6 (1995-1996), 9 (1996-1997), 5 (1997-1998), 4 (1998-1999), 6 (1999-2000)
 26 - Lehár : 8 (1995-1996), 4 (1996-1997), 8 (1997-1998), 4 (1998-1999), 4 (1999-2000)
 16 - Strauss (Johann fils) : 4 (1995-1996), 5 (1996-1997), 3 (1997-1998), 1 (1998-1999), 3 (1999-2000)
 11 - Christiné : 2 (1995-1996), 5 (1996-1997), 4 (1998-1999) 11 - Lecocq : 1 (1995-1996), 3 (1997-1998), 4 (1998-1999), 3 (1999-2000)
 10 - Messager : 1 (1995-1996), 3 (1997-1998), 6 (1999-2000)
 9 - Hahn : 1 (1995-1996), 6 (1996-1997), 1 (1997-1998), 1 (1999-2000)
 8 - Benatzky : 1 (1996-1997), 1 (1997-1998), 5 (1998-1999), 1 (1999-2000)

8 - Scotto : 2 (1995-1996), 1 (1996-1997), 1 (1997-1998), 2 (1998-1999), 2 (1999-2000)
 5 - Kalmán : 1 (1996-1997), 3 (1997-1998), 1 (1999-2000)
5 - Straus (Oscar) : 1 (1997-1998), 2 (1998-1999), 2 (1999-2000)
 5 - Varney : 1 (1996-1997), 1 (1998-1999), 3 (1999-2000)
 4 - Ganne : 2 (1995-1996), 2 (1997-1998)
 3 - Audran : 2 (1998-1999), 1 (1999-2000)
 3 - Hervé : 2 (1995-1996), 1 (1999-2000)
 3 - Ledru : 2 (1995-1996), 1 (1999-2000)
 3 - Yvain : 2 (1997-1998), 1 (1999-2000)
 2 - Abraham : 1 (1996-1997), 1 (1998-1999)
 2 - Planquette : 1 (1995-1996), 1 (1996-1997)
 2 - Youmans : 1 (1996-1997), 1 (1999-2000)
 1 - Maillart : 1 (1997-1998)
 1 - Sullivan : 1 (1995-1996)
 1 - Terrasse : 1 (1999-2000)

Si nous considérons à présent des programmes des dernières décennies du XX^e siècle – tels qu'ils apparaissent par exemple dans la revue *Opérette*⁴⁵ – nous sommes néanmoins conduits à constater que les opérettes viennoises ne sont plus guère données qu'en province, et de moins en moins de nos jours. Ainsi, durant la saison 1979-1980 où 1 987 000 spectateurs étaient allées applaudir l'opérette et la comédie musicale dans les théâtres de l'hexagone, les ouvrages les plus souvent programmés demeuraient *Princesse Czardas* (avec 71 représentations), *Le Pays du sourire* (54), *Valses de Vienne* (44), *L'auberge du Cheval Blanc*, *La Veuve joyeuse*, *Nini la chance* de Georges Lieferman (avec Annie Cordy) et *Un de la cannebière* de Vincent Scotto (37), devant *La Vie parisienne* (35) et *Rêve de valse* (34 représentations, donc placé en 9^e position)⁴⁶. En 1986, le total des représentations n'était plus pour la France que de 589 et de 321 pour 1996⁴⁷. Or, aujourd'hui, dans les derniers mois de 2010, ne subsistent que quelques rares représentations d'ouvrages de Lehár (*Le Pays du sourire*, *Rose de Noël*, *La Veuve joyeuse*), Kalmán (*Comtesse Maritza*, *Princesse Czardas*) et Johann Strauss (*Le Baron tzigane*, *La Chauve-Souris*), parallèlement aux *Valses de Vienne* et à *Sang viennois*, alors que triomphe Offenbach⁴⁸. Mais *Rêve de Valse* a, il est vrai, été donné à Lille avec succès la saison dernière. A signaler également une rareté : la diffusion en France des *Perles de Cléopâtre* d'Oscar Straus, créées en 1923 et enregistrées sur ces deux CD par les chœur et orchestre du Festival Lehar de Bad Ischl⁴⁹.

Si typées, si entièrement fidèles à ce *Wienertum*, cette viennité, cette autrichianité élégante et raffinée, au charme ensorceleur teinté de mélancolie, les mélodies d'Oscar Straus n'ont donc pas quitté le territoire français, même si les théâtres de notre pays s'en font beaucoup moins l'écho aujourd'hui qu'hier. Cette relative désaffection concerne du reste dans l'hexagone tout le répertoire de l'opérette (à l'exception des ouvrages d'Offenbach, voire de Johann Strauss), désormais rattrapée par la comédie musicale née du modèle américain et si longtemps dédaignée par les Français.

⁴⁵ Rappelons qu'il s'agit de la revue trimestrielle de l'ANAO (Académie nationale de l'Opérette – 20, rue Germain Pilon – Paris 20^e), créée en 1971.

⁴⁶ *Opérette*, n° 37, 4^e trimestre 1980, p. 3.

⁴⁷ Benoît Duteurtre, *L'opérette en France*, Paris, Seuil, 1997, p. 169.

⁴⁸ A titre de comparaison, durant la saison 1975-1976, avaient été données en France : 1 095 représentations d'opérettes, 553 d'opéras et opéras-comiques, 222 de ballets (*Opérette*, n° 22, hiver 1976, p. 3). C'était aussi l'époque où *Rêve de valse* était donné à Paris, au Théâtre Mogador, alors qu'en 1972 ce même ouvrage était programmé à Montpellier, Nîmes, Reims, Toulouse et Tourcoing (*Ibid.*, n° 9, automne 1973, p. 4-6).

⁴⁹ Datant de 2004, CPO 777022-2.

Si le nom d'Oscar Straus demeure sans doute moins présent dans la mémoire de nos concitoyens que celui de Franz Lehár (*La Veuve Joyeuse*, donnée à l'Opéra de Paris en 1997 et à l'Opéra-Comique en 2005-2006)⁵⁰, les vidéos présentes sur You Tube voire Daily Motion viennent toutefois encore renforcer ces présences, tout comme les enregistrements et les nombreux extraits Straussiens conservés au département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France⁵¹ : d'un limonaire de 1900⁵² aux interprétations dirigées par le compositeur lui-même⁵³, de l'orchestre de cordes de Michel Lambert à l'ensemble tzigane d'Albert Rode en passant par les orchestres de l'Opéra ou de la Radio de Vienne, sans oublier les versions de Paul Bonneau, Marcel Cariven, Franck Pourcel, Adolphe Sibert ou Robert Stolz, ou les touchantes interprétations de Mathé Altéry, Geori Boué, Lina Dachary, Mado Robin ou Ninon Vallin, comme celles d'André Baugé, Plácido Domingo, Tony Poncet ou José Todaro, outre les interprètes déjà cités. L'ère de la musique enregistrée nous réserve sans doute encore bien d'heureux moments en sa compagnie. Sa musique serait-elle vraiment « indémodable », comme l'affirmait récemment une critique⁵⁴ ?

[2010]

⁵⁰ Mais les critiques soulignent souvent aujourd'hui que, parmi les opérettes viennoises, quelques ouvrages de Johann Strauss mis à part, *Rêve de Valse* est le plus souvent joué, avec *La Veuve joyeuse* et *Le Pays du sourire* (voir, par exemple, Philippe Hui, dans *Opérette*, n° 135, 15 avril-15 juillet 2005, p. 45). Ce sont en fait des ouvrages bien typés, au contraire des *Trois Valses*, aux rôles principaux déséquilibrés et sans grand final.

⁵¹ Voir le catalogue de la Bibliothèque nationale de France.

⁵² 33 tours Pathé CPTX240724D.

⁵³ Notamment les 78 tours Polydor 516814 (de 1950) et 5165 40 (s. d.).

⁵⁴ Christiane Izet, dans *Opérette*, n° 132, 15 juillet-15 octobre 2004, p. 27. Rappelons qu'une reprise parisienne de *Rêve de valse* avait eu lieu au Trianon cette année-là.

Mariette

L'Histoire, « dans le genre de Joséphine »

Florence Fix (Rouen)

« L'Histoire un peu s'y mêla.
Pardonnez cependant les auteurs si on la
Malmena dans tout cela. »¹

Composée pour le théâtre Édouard VII en 1928,² la comédie musicale en quatre actes *Mariette* ou « *Comment on écrit l'Histoire* », texte de Sacha Guitry, musique d'Oscar Strauss, s'inscrit dans le sillage du succès de *La Teresina*.³ Cette dernière, créée à Berlin en 1925 puis à Vienne en 1926, avait, dans une adaptation de Léon Uhl et Jean Marietti attiré le public parisien du théâtre des Champs Élysées en 1927 et celui de Nantes dans la même version la même année. En mai 1928 la pièce se trouvait de nouveau à l'affiche des Folies Wagram à Paris. *Mariette* fit le trajet inverse : créée en France, la comédie musicale fut traduite et adaptée d'après le texte de Sacha Guitry pour la scène germanophone et créée à Vienne le 28 mars 1929 au Theater an der Wien.⁴ Outre ce contexte favorable⁵ à la comédie musicale et à la collaboration de Straus avec des dramaturges français, désormais bien installée sur la scène parisienne, *Mariette* ne constitue pas, pour Sacha Guitry, un pari risqué : il a habitué son public à des portraits gentiment railleurs de grands hommes où la médiocrité le dispute au génie. Que ce soit avec *Mozart* (1926, musique de Reynaldo Hahn), *Mirbeau* (dans *Un sujet de roman*, 1923) *Pasteur* (1919) ou Napoléon III (la première version scénique, sans musique, de *Mariette*, date de 1920), Guitry excelle dans ces mises en scènes de célébrités entravées dans les soucis domestiques et sait manier un comique de contraste entre l'éclat de l'image officielle et la banalité de l'image scénique. Qui plus est, la distance temporelle entre ses personnages et ses spectateurs lui permet d'imposer une sorte de pacte de lecture fondé sur la connivence, la complicité et ... la flatterie. Le public chez Guitry se sent intelligent puisque, *de facto*, il en sait toujours plus que les malheureux personnages confinés dans une vue à court terme. Ces spectateurs ont beau jeu, en 1930, de sourire quand *Pasteur* (pièce de 1919) estime qu'il n'inventera jamais rien. Voici le public drapé dans une posture de savoir, voire de progrès : les spectateurs sont autrement plus éclairés que ces benêts du XVIII^e siècle qui prennent Mo-

¹ Léon Uhl et Jean Marietti, *La Teresina*, opérette en 3 actes, musique de Oscar Straus, Paris, Max Eschig & Cie, 1927, Acte III, scène 13, numéro 17, p. 201

² La première représentation eut lieu le 25 septembre 1928 (indication du théâtre complet) ou le 1^{er} octobre 1928 (indication de la première publication, reprise par *Opérette* N°33), avec Sacha Guitry et Yvonne Printemps dans les rôles principaux. La pièce est publiée séparément par *La Petite Illustration* en mai 1929 et dans le *Théâtre complet*, tome 6 (p. 121-186), Paris 1973.

³ *La Teresina*, opérette en trois actes, adaptation en français de Léon Uhl et Jean Marietti, musique d'Oscar Straus, représentée pour la première fois à Nantes, théâtre Graslin, le 15 novembre 1927. Le personnage d'honnête fille du peuple (Teresa, jeune Corse sans famille) devenue maréchale d'Empire (en épousant dans un mariage d'amour le comte de Lavalette, aristocrate acquis à la cause de Napoléon) rappelle au public français les grands succès de *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou et installe de ce point de vue encore le confort du spectateur, dont le plaisir est sollicité par des redites et des variations sur des pièces connues.

⁴ Ce qui n'est pas rare à l'époque : « Offenbach, sous le Second Empire, se rendait à Vienne pour assurer le lancement de ses œuvres ; à l'inverse, on voit désormais les maîtres austro-allemands séjourner à Paris et s'y établir. », Benoît Duteurtre, *L'opérette en France*, Paris 1997, p. 121.

⁵ Faut-il rappeler que Oscar Straus avait connu une première heure de gloire parisienne avant-guerre (en 1910, avec *Rêve de valse* créé d'abord à Vienne en 1907, puis avec *Le soldat de chocolat* en 1908 à Vienne, en 1912 à Paris) avant de revenir en vogue dans les années 20, à l'instar de son compatriote Lehár (après sa création à Paris en 1909, la reprise de *la Veuve joyeuse* à Lyon en 1922 puis à Paris en 1925 fut également un succès) ?

zart pour un trublion sans envergure. L'art de Guitry n'est pas seulement dans la saveur et l'adresse du texte, dans le jeu de la représentation mais dans tout ce qui les entoure : conscient de l'importance de ce que l'on appellerait aujourd'hui la médiatisation de son spectacle, le dramaturge multiplie les clins d'œil : la jolie comédienne Mariette, en dépit de ses nombreuses promesses, ne sait guère y être fidèle et dans la mélancolie bienveillante de l'intrigue, le spectateur qui n'ignore rien des désordres conjugaux de Sacha Guitry et d'Yvonne Printemps, épousée en 1919, dont il devait divorcer en 1932 après de multiples infidélités de la part de la comédienne,⁶ peut se sentir en connivence avec l'écrivain, flatté d'être convié en position de voyeur accepté des troubles du couple. Faut-il ajouter que le dramaturge Georges Feydeau, qui fut, avec Sarah Bernhardt, leur témoin de mariage le 10 avril 1919, se prétendait fils naturel de Napoléon III et d'une comédienne ?⁷ La fiction s'amuse de la réalité et Sacha Guitry, non sans une certaine rouerie, propose avec la version longue de *Mariette* un réseau d'allusions, de clins d'œil, tout à fait dans le goût de ce que le public français associait alors à « l'esprit viennois ».

La Teresina, jeune orpheline vive et brune partage avec la blonde et piquante Mariette un parcours de Cendrillon : comme Mariette elle attend le prince charmant et une belle carrière théâtrale, quand elle tente d'entrer dans la troupe du théâtre itinérant installé à Fréjus et qui entend jouer l'opéra « de Pranzini le Grand » nommé « Le Sultan de Samarkand » :⁸ Mariette, sur la scène du théâtre d'Amiens joue un opéra de même facture. Là encore, l'auto-représentation de la scène théâtrale est une constante de l'écriture de Guitry : on ne compte plus dans son œuvre scénique les directeurs de théâtre, apprenties comédiennes, dramaturges en devenir. En la liant à la musique d'Oscar Straus, il élargit l'auto-référenciation à un imaginaire viennois du monde du spectacle.

Pastiche et auto-dérision

La dérision de Napoléon III n'est pas chose neuve en littérature ni plus largement dans la conscience médiatique française quand, en 1929, Sacha Guitry écrit *Mariette*. Victor Hugo,⁹ ce « mauvais esprit »¹⁰ du Second Empire, en avait inscrit l'image dans l'histoire française : faible décalque de l'Empereur décédé à Sainte Hélène, impossible meneur d'hommes et mauvais stratège, le neveu de Napoléon se trouve associé dans la mémoire collective à la défaite de

⁶ En 1937, dans *Les Trois Valses*, en compagnie de Pierre Fresnay, Yvonne Printemps entonnera « Je ne suis pas ce que l'on pense »... Elle s'était fait connaître avec Sacha Guitry dans *L'Amour masqué* (1929) : à chaque couple son opérette.

⁷ Ou parfois du duc de Morny, demi-frère de Napoléon III, lui-même fils naturel présumé de Talleyrand. Feydeau, comme le petit-fils de Mariette dans la pièce, se prêtait volontiers aux calculs et suppositions sur la vie agitée de sa mère.

⁸ Voir Léon Uhl et Jean Marietti, *La Teresina*, opérette en 3 actes, *op. cit.*, Acte I, scène 5, numéro 3, p. 26. Le comte de Lavarenne compare Teresa à Cendrillon lors de leur première rencontre, Acte I, scène 6, *ibid.*, p. 34.

⁹ Sacha Guitry insère du reste une note à l'issue d'un dialogue entre le roi Jérôme et le prince Napoléon Bonaparte (Acte III) qui reconnaît ce qu'il doit à Hugo : « Au chapitre intitulé 'Tâtonnements', de *Choses vues*, Victor Hugo raconte une entrevue avec le Roi Jérôme qui fut une source précieuse de renseignements pour moi quand j'écrivis cette scène entre le Prince Louis et son oncle », in *Mariette ou Comment on écrit l'Histoire*, publié par *La Petite Illustration*, Paris, 18 mai 1929, Acte III, p. 17.

¹⁰ Voir Stéphane Desvignes, « Un fantôme au 'mauvais esprit' : Victor Hugo, mauvaise conscience du théâtre du Second Empire », p. 13 à 33 in *Victor Hugo, le théâtre et l'exil*, Florence Naugrette (éd.), Série Hugo 7, Caen 2009. Victor Hugo, en exil après la publication de *Napoléon le Petit* et des *Châtiments*, joua à Guernesey le rôle de garant d'un théâtre français virulent alors que triomphaient à Paris les vaudevilles encadrés par la censure : « Loin de chercher à réduire la distance et le décalage esthétique et critique qui le distinguaient des dramaturges contemporains, Hugo sut transformer une situation subie en position révélatrice et se montrer anachronique mais contemporain, exilé mais actif, absent mais si présent que d'aucuns prétendirent l'avoir effectivement croisé en France. Malgré la distance qui le séparait de Paris – en partie grâce à elle – il prit suffisamment la mesure de ce fonctionnement pour transformer son exil politique et théâtral en critique du théâtre contemporain » (p. 14-15).

Sedan.¹¹ Plus intéressante sans doute dans ce portrait à charge somme toute facile d'un homme qui eut à composer avec le pragmatisme fin de siècle tout en étant sans cesse comparé à l'idéalisme du début du siècle, se lit la présence du hasard. Napoléon III en effet est dans la mémoire française l'homme du hasard : venu au pouvoir par une sorte d'accident de l'Histoire plus que par volonté politique ou stratégie tenace, il en sortit également par une hasardeuse et humiliante campagne militaire. Si le parcours de Napoléon Bonaparte paraît *a posteriori* marqué par la volonté – image que lui-même contribua largement à imposer par l'auto-portrait opiniâtre et réfléchi qu'il présente dans le *Mémorial de Sainte-Hélène* – celui de Napoléon III est un trésor d'aléas, de compromis et de détours.¹² Ligne droite et fulgurante pour l'un (qui monta en grade avec la rapidité des empereurs romains), ligne courbe et capricieuse pour l'autre : le choix de Sacha Guitry se porte sur Napoléon III sans doute aussi parce que lui-même se voit comme l'homme de l'opportunité (de l'opportunisme, diront ses détracteurs), de l'occasion saisie ou du hasard heureux. Napoléon I^{er} a eu son Hugo, à un Napoléon III il faut un Guitry. Sur le tard, Guitry se porta vers Napoléon Bonaparte : le destin de Désirée Clary retint son attention,¹³ le cœur de la stratégie narrative portant toujours sur des histoires de cœur dans lesquelles le dramaturge s'est fait connaître, à la ville comme à la scène. En 1917 *Un type dans le genre de Napoléon*,¹⁴ courte comédie en 1 acte, montre un homme qui se dit « dans le genre de Napoléon » volontaire, franc mais bien maladroit en amour ; il apprend dix-huit mois après la fin de leur liaison que sa maîtresse l'a toujours trompé, ce à quoi celle-ci, confrontée sans tact à cette révélation confirme : « Mon ami, moi, je suis un type dans le genre de Joséphine... Je ne chercherai jamais à nier l'évidence : Georges Bernier a été mon amant !! »¹⁵ Les opérettes écrites par Guitry sont manifestement davantage « dans le genre de Joséphine ». Quant à Straus, ses désillusions envers l'Autriche couverte de l'ombre nazie, ayant oublié bien vite son cosmopolitisme fin de siècle, le portent sans doute également, pour d'autres raisons, à renouer avec cette légèreté Belle-Époque, à abolir le temps présent en faveur de souvenirs plus séduisants, et à considérer l'exercice politique comme le règne de l'aléatoire.

Toutefois dans *Mariette* c'est bien le hasard, la coïncidence qui sont au cœur du traitement du temps – et avec eux leur lecture *a posteriori* qui cherche à donner du sens à ce qui n'en a pas. Ainsi voit-on les motivations de ces arrangements avec le passé : Mariette jeune fille se contente bien de petits rôles sur la scène du théâtre d'Amiens et est appréciée de tous pour sa candeur et son absence totale d'ambition ; honorable grand-mère elle se plaît à relater ses débuts... sur une illustre scène parisienne et un somptueux dîner auquel la convia un prince. Il en va de même en politique, mais dans ce domaine ce sont davantage les journalistes que les actants des événements qui les enjolivent : « comment on fait l'histoire », dit le titre de la pièce. Il faut comprendre que la comédie porte, non pas tant sur ceux qui « font l'histoire », c'est-à-dire les politiques et les stratèges, que sur ceux qui en font le récit, les biographes et les hommes de médias.

¹¹ Plusieurs ouvrages récents tendent à relativiser ce portrait de désastreux stratège, manipulé par son entourage catholique et par les puissances étrangères ; si Napoléon III fut peu adroit avec l'armée, il fut peut-être un meilleur économiste et réformateur de l'administration de l'État qu'on ne le croit généralement.

¹² Dans *Histoires de France* (quatorze tableaux, musique de scène d'Henri Büsser, représentés pour la première fois au Théâtre Pigalle le 7 octobre 1929) de Sacha Guitry, l'épouse de Napoléon III se plaint de ses détracteurs en ces termes : « À leurs yeux l'Empire est une aventure / Et leur empereur un aventurier », Douzième tableau, le second Empire, p. 281 in Sacha Guitry, *Théâtre complet*, Paris 1973, tome 6.

¹³ Il réalisa en 1942 le film *Le destin fabuleux de Désirée Clary*.

¹⁴ Pièce en 1 acte représentée pour la première fois à Paris, théâtre des Bouffes-Parisiens, le 2 juin 1917, deux personnages, joués par Sacha Guitry et Betty Dausmond. Publiée en 1923.

¹⁵ Sacha Guitry, *Un type dans le genre de Napoléon*, Paris 1923, p. 305.

Le journaliste. Or, à l'heure actuelle, le roman a cédé la place à l'histoire...

René. Oui, oui.

Le journaliste. La psychologie n'est plus à la mode...

René. Comme c'est vrai !

Le journaliste. L'imagination la plus curieuse, la plus fertile a peu d'attrait pour le public...

René. Peu.

Le journaliste. Le document, seul, retient de nos jours son attention.

René. Ben, voyons !

Le journaliste. On compose des biographies, on publie des mémoires, on fait paraître des lettres, on divulgue des entretiens, on dévoile des secrets...

René. Oui...

Le journaliste. L'influence du naturalisme se fait ainsi sentir et le goût de la vérité nous a conduits à cette forme nouvelle de littérature.¹⁶

Raillant tour à tour le roman psychologique (Paul Bourget), le roman d'imagination (Jules Verne) et même le roman en général, Sacha Guitry présente par une antiphrase faussement flatteuse le goût de son temps pour les secrets. Mais chez Guitry comme chez Straus, le secret n'est là que pour être dévoilé : il affiche sa transparence et ses indices, ne manque pas de souligner au spectateur les clés de l'énigme. Dans ce cadre, la pratique récurrente de l'emprunt ludique, de la citation tournée en dérision avec gaieté, participent d'une esthétique du faux-secret : aux spectateurs sont en effet donnés tous les moyens de la reconnaissance. Straus n'est-il pas maître du pastiche transparent, lui dont la première œuvre connue, sous le titre *Die lustigen Nibelungen*¹⁷ raillait élégamment la mode wagnérienne tout en travaillant les partitions ?

Emprunts et variations

En 1921, *Mariette* n'est encore qu'une pièce en 2 actes, sans musique : pièce de circonstance et de commande, donnée à l'occasion d'un gala le 4 décembre 1920 pour la représentation d'adieux du comédien Noblet au théâtre Sarah-Bernhardt,¹⁸ elle joue sur le terme « adieux » - adieux des amants éplorés, adieux d'un grand comédien à son métier ; pour l'adapter à la scène du théâtre Édouard VII en tant que comédie musicale, Sacha Guitry l'étend à 4 actes. Les passages chantés et les dialogues parlés s'enchaînent avec d'autant plus de vraisemblance et de fluidité narrative que *Mariette* est une cantatrice de second ordre : la pièce s'ouvre sur une scène d'opéra à Amiens en 1848 :

Ce premier acte de *Mariette* est également le premier acte d'un opéra imaginé par l'auteur et dont l'action se déroule en Italie, vers la fin du quinzième siècle. C'est une parodie d'opéra qui doit être interprétée avec conviction [...].¹⁹

Plutôt du registre de l'opérette, la pièce dans laquelle le prince Louis Napoléon remarque *Mariette* n'est néanmoins pas une caricature, ce que la voix auctoriale par le biais des didascalies défend fermement :

¹⁶ Sacha Guitry, *Mariette*, op. cit., Acte IV, p. 19.

¹⁷ En collaboration avec Fritz Oliven dont le pseudonyme de scène était Rideamus.

¹⁸ Dans cette version liminaire, Lucien Guitry jouait le rôle du roi Jérôme, frère de Napoléon I^{er} ; Sacha Guitry et Yvonne Printemps tenaient les rôles principaux (le prince Louis-Napoléon et sa maîtresse, *Mariette*), tandis que Noblet était le journaliste et que Sarah Bernhardt, à la fin de la pièce, prenait le rôle de *Mariette* âgée (née en 1844, la comédienne avait alors 76 ans).

¹⁹ Sacha Guitry, *Mariette ou Comment on écrit l'Histoire*, op. cit., p. 3.

Je ne saurais trop le répéter, cet acte est une parodie et non pas une « charge ». Et les artistes qui l'interpréteront auront l'obligeance de ne pas chercher à être drôles. C'est leur conviction qui doit faire sourire par le seul fait qu'ils sont placés dos au public.²⁰

La musique a différentes sources d'émission, ce qui rend la pièce particulièrement intéressante et efficace. Le temps qui passe d'un acte à l'autre est perçu par le spectateur par l'entremise de la musique : opéra représenté sur scène dans le goût romantique aux actes I et II (1848), fox-trott entendu au phonographe à l'Acte IV (1928)... les deux partitions vocales étant exécutées par la comédienne jouant Mariette.²¹ Avec le fox-trott, du reste, Straus s'inscrit dans la mode de l'opérette d'inspiration anglo-saxonne, qui avait à Paris au lendemain de la Grande Guerre détrôné l'opérette viennoise : Lehar reprend son exemple en 1924 avec *La Danse des libellules* où il « s'adapte aux rythmes en vogue – fox-trot, one-step et une étonnante 'java-gavotte' ». ²² Bref, Oscar Straus offre là au public parisien « une sorte de panorama musical, des flonflons du Second Empire au dernier cri du charleston²³ », un hommage à la mémoire musicale de trois générations.

Le puzzle des sources sonores a un équivalent du point de vue des images. Les personnages se comparent à des portraits, à des images, à des photographies. Jeux de miroirs, jeux de rôles, qui sont certes redondants dans l'œuvre de Guitry mais n'en restent pas moins efficaces. Le Prince regarde la pièce que joue Mariette des coulisses. Mais Mariette elle aussi assiste en quelque sorte aux coulisses de l'Histoire en étant confinée par son amant dans une maison discrète de banlieue tandis que l'Empire se reconstruit à Paris. Les bustes et les portraits jouent alors sur scène des rôles de relais et de clins d'œil : bustes de grands comédiens romantiques, buste de Louis-Philippe, buste de Napoléon, buste de Napoléon III enfin. La mémoire pétrifiée n'est pas moins fallacieuse que la mémoire intime : tout au plus laisse-t-elle trace d'un choix de lecture, atteste-t-elle non de l'Histoire, mais du regard qui lui fut porté. Comme le chante la petite-fille de Mariette à son frère curieux du passé :

[...] Eh ! Bien, amuse-toi, suppose !
 Suppose tout ce qui te plaît,
 Mais ne cherche pas à savoir
 Si c'est bien vrai !
 Tu me diras : C'est de l'histoire !
 À cela je te répondrai :
 C'est de l'Histoire évidemment,
 Mais pour les autres seulement.
 Car pour nous, ce sont nos histoires,
 Tout simplement.²⁴

Comme tant d'autres avant lui, Sacha Guitry joue de l'un des ressorts communs au mélodrame et au vaudeville, le « misérable tas de secrets » considéré comme aussi fiable et aussi crédible que les faits. L'histoire événementielle (ici, le coup d'état du 2 décembre 1851) ne contient pas intrinsèquement davantage de « vérité » que l'histoire amoureuse d'un couple.

²⁰ Sacha Guitry, *Mariette*, *ibid.*, p. 6.

²¹ Voir la note insérée par l'auteur à l'Acte IV lorsque Mariette âgée écoute une « chanson nègre » sur son phonographe : « Dois-je le dire, c'est l'actrice chargée du rôle de Mariette qui chante cette chanson », *Mariette*, *ibid.*, Acte IV, p. 20.

²² Benoît Duteurtre, *L'opérette en France*, *op. cit.*, p. 120.

²³ Didier Roumilhac, « Oscar Straus à Paris » in *Opérette* N°108, Paris, juillet-octobre 1998, p. 25.

²⁴ Sacha Guitry, *Mariette*, *op. cit.*, Acte IV, p. 18.

L'une comme l'autre se maintiennent et se construisent sur des arrangements, des mensonges, des oublis, des non-dits et des exagérations.

La question de la ressemblance est intéressante dans cette pièce : elle sous-tend, sur le mode comique habituel des comédies de mœurs, tout le dernier acte. Le petit-fils de Mariette en effet s'interroge sur la présence d'un buste de Napoléon III sur la cheminée de sa grand-mère et la croit, naïvement, avoir été l'enfant caché de l'Empereur alors qu'elle a été sa maîtresse. Du reste, les images mentent, tout comme les mots : Mariette avait juré fidélité éternelle à son amant : « Je ne suis pas de celles qui oublient... et dussé-je vivre cent ans, ma mémoire fidèle gardera le souvenir des minutes passées dans vos bras... et, quant à l'heure que je viens de vivre, elle est gravée en moi d'une manière ineffaçable » ;²⁵ on la découvre mère et grand-mère à l'Acte suivant. Chacun produit ses petits arrangements avec l'Histoire : Mariette âgée déclare avoir joué au théâtre de la Gaité à Paris et a opportunément oublié ses débuts obscurs au théâtre d'Amiens ; elle omet également ses heures d'attente et sa mise à l'écart par le Prince de ses intentions politiques, et le décrit comme un amant attentif, soucieux d'apporter un repas raffiné et accompagné d'une suite nombreuse.

Troublé par tous ces jeux de la mémoire, le petit-fils de la comédienne se trouve une ressemblance avec la lignée des Empereurs et avoue avoir grand plaisir à commander autrui dans la cour de récréation : il n'en est rien toutefois, Mariette ayant eu un enfant avec un autre que Napoléon III comme l'indiquent les dates, seuls éléments qui ne mentent pas (le Prince l'a quittée en décembre 1851, elle lui a promis de ne jamais reprendre le métier de comédienne – elle a pourtant repris sa carrière en février 1852 et a eu un fils en 1868). Mais si cette question de la ressemblance est un ressort somme toute très traditionnel de la comédie de mœurs, repris par la comédie de boulevard (dans laquelle on ne cesse de s'étonner de l'impossible ressemblance des enfants avec leurs pères officiels, tandis que de tendres amis de la famille présentent des similitudes plus troublantes), elle prend une modalité particulière dans le cadre qui nous intéresse ici.²⁶

Comment on écrit l'Histoire n'est abordé qu'au dernier acte, mais comment on la lit est clairement posé dès le premier : en 1848, à Amiens, Mariette et ses amis jouent fermement, pour 6 mois, une bluette d'amour et de jalousie se passant en Italie vers la fin du quinzième siècle ; de loin leur parviennent des informations disparates et lacunaires sur la Révolution parisienne. En littérature comme en politique, les proches de Mariette sont en retard : son collègue qui se vante d'avoir créé *Les Noces de Figaro* ... à Saint-Nazaire en avril 1827 a eu alors quelques quarante ans de retard sur la première viennoise (mai 1786) et vingt sur la création parisienne (1807). Dès lors, la lenteur et le décalage temporel de ces acteurs et chanteurs de second ordre se déploient en façon de considérer l'historique ; ils sont toujours à la marge de l'information, mais aussi en décalage d'une mode, incapables de reconnaître l'Histoire quand elle se présente devant eux. S'ils ne sont pas capables de deviner, en l'admirateur assidu de Mariette, le prince Napoléon Bonaparte, quelques soixante ans plus tard, Mariette elle-même ne saura pas se souvenir que l'illustre visiteur de son amant n'était autre que son oncle. Elle le confondra avec un prince allemand (de Saxe, de Bavière... sans jamais parvenir à se souvenir que le roi Jérôme fut monarque de Westphalie au temps de Napoléon I^{er}) et conduira les journalistes hâtifs et crédules à envisager un complot de Napoléon III avec l'Allemagne. Désuets et décalés, Mariette et ses proches sont de mauvais lecteurs de l'Histoire, ils commettent impairs, bévues et ne comprennent pas ce qu'ils voient : c'est dire, pour Guitry, que l'Histoire n'est pas un matériau lisse et net, qui ne souffrirait pas

²⁵Sacha Guitry, *Mariette*, *ibid.*, Acte III, p. 17.

²⁶Oscar Straus, homonyme de Johann Strauss père et fils, ne finit-il pas par en jouer lui aussi quand il propose dans *Les Trois Valses* de mêler sa partition à celle de ses deux illustres prédécesseurs ? Nul doute que parfois « il peut être intéressant de porter un nom qui fait songer à celui d'un homme célèbre, et de s'être spécialisé dans le même domaine », Robert Pourvoyeur, « Avec un seul 's', comme dans 'bouquet de fleurs' – l'étrange vie d'Oscar Straus », in *Opérette*, Paris, N°133, octobre 2004-janvier 2005, p. 36.

d'ambiguïté. Bien au contraire, en l'Histoire réside un immense potentiel de malentendus : et l'Histoire mémorisée, écrite tient davantage de ces hasardeux rapprochements que d'une construction stratégique. En choisissant Napoléon III, considéré comme le plus malheureux des stratèges, Sacha Guitry met ainsi l'accent sur l'impossibilité de la stratégie, de la projection dans l'Histoire : celle-ci est tout aussi aléatoire qu'une représentation théâtrale sur une scène de second ordre ; ceux qui la vivent ne savent pas ce qu'en feront ceux qui la lisent, tout est affaire de réception, que ce soit au théâtre ou dans l'Histoire. Tout est théâtre ; le Duc de Morny annonce la mise en place du coup d'état en ces termes : « La pièce est prête, et le premier acte commencera demain matin. Tous les rôles sont distribués. »²⁷ Déjà dans *La Térésina* Bonaparte débarquant à Fréjus avait la même phrase que le directeur de la troupe de Fréjus, les qualités requises pour être un bon comédien étant les mêmes que pour être un bon général (Acte I, scène 15), plus tard Napoléon devenu Empereur et Teresa devenue célèbre cantatrice à Paris reconnaissent qu'ils ont fait tous deux « une assez jolie carrière » et qu'ils peuvent être contents (Acte III, scène 6).

Du reste, la représentation n'a-t-elle pas pour premier objet chez Straus d'offrir une seconde chance aux ratés de l'Histoire ? Dans *les Trois Valses*, ce n'est qu'à la troisième valse, en 1937, que les jeunes gens rejouent l'histoire d'amour manquée de leurs grands-parents, et, cette fois, réussissent autant sur le plan professionnel (ils sont tous deux acteurs de cinéma) que personnel.

Dans *Mariette*, le prince est timide, maladroit, peu disert. Sa compagne Mariette est autrement plus bavarde et à presque 100 ans elle converse sans ambages avec les journalistes venus l'interroger sur sa liaison de jeunesse. Certes Sacha Guitry fait là usage de l'un des ressorts traditionnels de la comédie, l'inlassable contraste entre les hommes peu loquaces et les femmes bavardes. Modèle immuable de la comédie comme de la farce, ce schéma attendu donne lieu à des effets comiques, relayés par d'autres personnages de la pièce. Toutefois plus important pour le contenu de la pièce est sans doute pour nous, non pas les maladresses langagières et les silences de l'homme amoureux, mais le silence du prince : peut-on s'inscrire dans l'Histoire sans être un fin rhéteur ?²⁸ Peut-on convaincre quand on a le discours flou et la métaphore confuse ? D'autant que le prince, grave et circonspect, ne trouve jamais « les mots pour le dire » : il en vient à emprunter ses déclarations politiques à un air d'opérette, n'ayant aucune inspiration, il puise à son environnement direct – celui-ci fût-il les coulisses d'un théâtre d'Amiens.

Le Prince. Avez-vous un conseil à me donner ?

M. de Persigny. Oui. Il faut que vous disiez tout de suite quelque chose.

Le Prince. Quelque chose ?

M. de Persigny. Quelque chose oui, qui soit une réponse, que l'on puisse imprimer, qui soit officielle.

Le Prince. C'est que je n'aime pas beaucoup parler.

M. de Persigny. Il va falloir pourtant que vous en preniez l'habitude.

Le Prince. Hum !

M. de Persigny. Hélas ! en politique. (*Mariette, op. cit.*, Acte II, p. 11)

Alors que le Prince écoute Mariette chanter, lui vient une proposition de déclaration politique :

²⁷ Sacha Guitry, *Mariette, op. cit.*, Acte III, p. 15.

²⁸ Le Prince qui dit « Et je me demande si, en politique, justement, un homme qui garderait obstinément le silence ne risquerait pas d'attirer l'attention sur lui » (*Mariette, op. cit.*, Acte II, p. 11) espère pouvoir réussir en politique par le silence, ce qui ne lui attire, justement, qu'un silence atterré et incompréhensif de ses proches.

Le Prince. Ce qu'elle vient de chanter me semble justement parfait. « Si Dieu m'impose des devoirs, je saurai les remplir. »

M. de Persigny. Hum, Dieu ?

Le Prince. Mal vu ?

M. de Persigny. En exil, un peu.

Le Prince. Lui aussi !... Alors, disons : « Si le peuple m'impose des devoirs, je saurai les remplir. »

M. de Persigny. Parfaitement. Ça, c'est très bien. (*Marianne, ibid.*, Acte II, p. 11)

Là encore nous revient le motif du hasard : une parole hasardeuse peut-elle être efficace en politique ? En somme, l'homme politique doit-il être un comédien de talent ou lui suffit-il d'être, à tous points de vue, l'homme du hasard ? Comme le déclare le prince Napoléon Bonaparte le soir du 2 décembre, sur le point de commettre un coup d'état :

[...] Je me regarde agir avec étonnement... et je ne parviens pas à m'expliquer comment il se fait que les choses puissent ainsi se réaliser méthodiquement, sans aucune difficulté. Tout semble avoir été prévu et celui qui donne des ordres paraît obéir lui-même !...²⁹

Rappelons que dans *La Teresina*, le comte de Lavarenne, qui vient d'épouser Teresa Gros-saldini, est appelé par Bonaparte et part à regret sans faire ses adieux à la jeune fille. Devenu maréchal de France à l'acte II, il retrouve Teresa, devenue cantatrice célèbre sous le nom de la Teresina et qui ne peut lui pardonner sa défection. Mais tout s'arrange à l'issue de la comédie musicale quand Napoléon Bonaparte lui-même doit convenir que c'est lui qui a séparé les époux, d'une part en entraînant le comte dans sa re-conquête de Paris, d'autre part en déchirant par étourderie leur contrat de mariage. Il est coupable de tout. Également du fait, sous la plume de Guitry dans une tout autre pièce bien plus tardive,³⁰ que Mélanie ait trompé son époux Casimir une seule fois durant leurs 30 ans de mariage sans nuage : le soir d'Austerlitz, elle a crié « Vive l'Empereur » en prenant pour amant un ami bonapartiste. Si Napoléon I^{er} est coupable de tout, même des égarements amoureux d'autrui, Napoléon III n'est responsable de rien, il incarne l'homme du hasard qui n'a même pas d'idée propre, comme il le reconnaît : « Ce n'est pas une idée. Je suis l'instrument d'une volonté supérieure à laquelle j'obéis. »³¹ L'ironie portée sur l'exercice hasardeux du pouvoir est somme toute d'usage dans le théâtre comique parisien des années 30. Quant aux pointes portées contre les journalistes et leur façon superficielle d'enquêter et de tirer des conclusions hâtives, elles participent également d'un trait récurrent dans l'œuvre de Guitry, la certitude que les images sont fausses, que les portraits célèbres ne sont que des constructions, séduisantes, certes, mais dont la fabrique ne doit presque rien à la réalité de l'individu. Ou plutôt, car le roué Guitry qui joua toute sa vie des images et des rumeurs, les entretenant à l'envi, n'est pas dupe, une célébrité se constitue sur ce mélange de vrai et de faux, et ce qu'en retient la mémoire collective est toujours une forme de fiction, un bâti où s'entremêlent le factuel et l'imaginaire.

La cérémonie des adieux

L'adieu, la scène de séparation chantée, qui se répète, se module, se prolonge, alors que le temps presse et que l'Histoire attend à la porte des amants, est un leitmotiv déterminant chez Straus ; s'il est constitutif de *Marianne*, on le retrouve encore comme motif structurant dans

²⁹ Sacha Guitry, *Marianne ou Comment on écrit l'Histoire, ibid.*, Acte III, p. 14.

³⁰ *Vive l'Empereur*, comédie en 5 actes de Sacha Guitry ; première représentation le 11 mai 1941 au Théâtre de la Madeleine, éditée ultérieurement sous le titre *Le Soir d'Austerlitz* - titre qui avait été censuré par l'Occupation.

³¹ Sacha Guitry, *Marianne, op. cit.*, Acte III, p. 15.

Les Trois Valses, dont la première s'intitule *La Valse de l'Adieu*, tandis que les suivantes, *La Valse interrompue* et *La Valse du destin*, offrent des modulations à ce sujet.

L'adieu que ne cessent de jouer Mariette et son amant, l'adieu joué sur scène qui accompagne leur rencontre (le prince s'éprend de Mariette dans un rôle d'épouse éplorée voyant partir son époux à la guerre), l'adieu vécu lors du coup d'état qui amène le futur Empereur à rompre avec sa maîtresse, l'adieu raconté et romancé par Mariette plus de cinquante ans plus tard sous un mode plus flatteur pour elle... la comédie de Guitry et de Straus n'en finit pas de jouer sur ce poncif mélodramatique de la scène de séparation, qui induit un traitement fébrile et nerveux du temps (il est toujours « trop tard », tout doit aller vite et pourtant les amants n'aspirent qu'à grappiller encore un peu de temps ensemble...), qui rythme la pièce et la structure par ce leitmotiv présent dans chaque acte. L'un et l'autre également jouent sur un autre adieu en filigrane : l'adieu, qui n'en finit jamais non plus, à Vienne 1900 (ou plutôt à l'image que s'en fait un bienveillant imaginaire collectif), décliné comme on l'a vu dans de nombreuses comédies musicales et opérettes des années 20 à 30. Comme Mariette, Straus et Guitry sont tentés par les rythmes américains et les écoutent volontiers ; comme Mariette ils aiment aussi les valses du passé et savourent le plaisir de la nostalgie.

Mariette âgée, coquette et gourmande, jouant avec rouerie de la mémoire quand cela l'arrange (dans l'interview elle rend ses débuts plus fastueux, son amant plus épris), mais également sujette à l'oubli et à la confusion, attachée à ses meubles et à son coquet intérieur Empire, représente une figure du libertinage bon enfant, de la gaité, de la femme polissonne en son temps qui sait se ranger et devenir une sorte de matriarche aimée de tous avec un petit sourire entendu. Elle doit davantage à un XVIII^e siècle marivaldien qu'au Second Empire corseté. Cette confusion des époques est courante alors : si le public parisien apprécie particulièrement de retrouver les compositeurs viennois entre deux guerres, c'est dans un goût de la nostalgie qui associe Second Empire et valses viennoises, en somme une période relativement stable et heureuse de l'Histoire européenne : ainsi dans *Histoires de France*, le second Empire est associé à la première vague viennoise et la didascalie liminaire précise :

Ce tableau se passe de 1860 à 1867, c'est-à-dire pendant les plus belles années du Second Empire. Le décor représente un coin du parc de Fontainebleau à la belle saison. De grands arbres, de l'ombre et du soleil aussi. Un orchestre, au loin, pendant tout ce tableau, jouera des airs d'Offenbach, de Métra, de Strauss ou bien de Waldteufel.³²

En conséquence, la seconde vague de la mode viennoise à Paris dans les années 20 s'ouvre sur la reprise de grands succès 1900, notamment *La Veuve joyeuse* de Lehár, et se perpétue avec de nombreuses œuvres de ce compositeur (*La mazurka bleue* en 1929, *Le Tzarévitch* créé à Lyon puis repris à Paris sous le titre *Rêve d'un soir* en 1935 jusqu'à *Frasquita* en 1931). L'installation de Straus à Paris en 1927 va dans le même sens d'une reprise gaiement nostalgique du style Belle Époque : le présent (le fait que Straus ait fui l'Autriche nazie) se trouve éladé au profit du passé (Straus revient à Paris sur les traces d'Offenbach et renouvelle la valse viennoise) ; comme Mariette le public parisien se complaît dans le souvenir plus que dans l'analyse douloureuse du présent.

Ces clins d'œil de la mémoire deviendront la marque de fabrique de Straus : De *La dernière valse* (1925), puis *La Teresina* (1927), à *Mariette* (1928) et enfin *Les Trois Valses* (1937), premier acte adapté de Johann Strauss père, second de Johann Strauss fils, troisième acte d'Oscar Straus, le compositeur dessine une continuité de lecture, non sans dérision. La veine des adaptations viennoises, qui fit le succès parisien des *Jolies Viennoises* (arrangement d'airs célèbres de Johann Strauss par Adolf Muller) en 1934 ou celui des *Valses de Vienne* (d'après Strauss, toujours, sur une adaptation de Maurice Lehmann, au théâtre de la Porte Saint Martin

³² Sacha Guitry, *Histoires de France*, in *Théâtre complet*, op. cit., tome 6, p. 280.

à Paris) en 1935 ou auparavant du *Passage des Princes* (arrangement par Chantrier d'airs d'Offenbach) n'inscrit pas seulement *Mariette* dans un effet de mode et une médiatisation facile, tout à fait dans les goûts et les habitudes de Guitry (et de Straus !) : elle témoigne aussi d'un lien très fort entre les années 20 parisiennes et la nostalgie de l'époque viennoise d'avant-guerre (« Vienne 1900 »), laquelle était elle-même nostalgique du siècle de Marie-Thérèse. La coalescence de toutes ces époques où il faisait, pense-t-on, bon vivre en dehors des conflits, se trouve incarnée par une *Mariette* centenaire qui confond à peu près tout. Straus « en maître du pastiche ironique et iconoclaste », ³³ mais toujours bienveillant, propose des troubles de la mémoire qui ne sont ni des oublis ni des mensonges, mais une plaisante fabrication personnelle qui trouve l'assentiment collectif.

Faisant mentir un mari trompé qui se désole en ces termes : « Qu'est-ce qui est le plus triste, un bon souvenir ou un mauvais souvenir ?... Il n'y a qu'une chose triste, c'est de ne pas oublier !... » ³⁴, Straus et Guitry dans ce spectacle montrent qu'il n'y a qu'une chose triste, c'est d'oublier, ou plutôt qu'il y a du plaisir gai à trouver dans une mémoire triste. La construction de la nostalgie joue à plein dans cette cérémonie des adieux et n'en finit pas de raviver sur scène, par la musique, une époque que le texte prétend révolue. C'est de cette délicieuse tension entre les citations du passé (valse, air de ténor d'opéra entonné par le roi Jérôme) et les allusions au présent (fox trot, goût du potin qu'ont les journalistes), les unes et les autres se rejoignant dans la certitude que de tous temps les hommes se sont arrangé de la mémoire et du mensonge, que naissent la fraîcheur et l'entrain de *Mariette*, ou comment on écrit l'Histoire.

³³ Robert Pourvoyeur, « Oscar Straus et son œuvre », in *Opérette* N°133, *op. cit.*, p. 40.

³⁴ Sacha Guitry, *Un type dans le genre de Napoléon*, comédie en 1 acte, *op. cit.*, p. 298.

Oscar Straus, der Tonfilmpionier

Musik für *Eine Stunde mit Dir* (*One Hour with You*, 1932)

Margareta Saary (Wien)

Es gab eine Zeit, in der Wien kaum nach Hollywood schielte, um den Mangel an eigenen Filmen durch Produktionen aus Übersee zu kompensieren, sondern eher Hollywood nach Wien, um Sujets und Komponisten für den neuen Tonfilm zu akquirieren. Das nimmt sich auf den ersten Blick seltsam aus, bedenkt man, dass die Technologie der Verbindung von Bild und Ton ja vorrangig in den USA entwickelt und realisiert wurde. Was die Filmfirmen nicht kalkultierten, war der geteilte Erfolg der vertonten Filme in Europa, ganz besonders in Wien, wo man in der Unterhaltungsbranche an hohe Qualität gewöhnt und plötzlich mit ungeahnten Unzulänglichkeiten konfrontiert war.

Sprechfilm – Tonfilm – Klangfilm und Proteste

Am 19.9.1929 führte die Ufa in ihrem Kino in der Wiener Taborstraße ein Kaleidoskops unterschiedlicher Lebenssituationen unter dem Motto „Melodie der Welt“ zu Exemplifikation der Vielfalt von Tonaufzeichnungen vor. Skeptisch resümierte Kurt Sonnenfeld in der Neuen Freien Presse¹: „Und so fügten sich die vielfältigen Tonfilmfragmente zu einem Gesamteindruck zusammen, dass der Tonfilm in einer hoffentlich nicht fernen Zukunft mit vollem Recht und ohne Vorbehalt und Einschränkung den Namen ‚Melodie der Welt‘ wird führen können.“ Der ersten Präsentation des Sprech- und Tonfilms *Singing Fool* („Der singende Narr“) aus den USA billigte man noch weniger Qualität zu²:

Der ‚Singing Fool‘ aber, den heute Abend geladene Gäste in einer Generalprobe kennenlernten, gilt als der erste, große, wirkliche Tonfilm: zur Hälfte Musik, zur Hälfte Sprech- und Geräuschfilm. Ein Welterfolg, der in New York, in London, Paris und Berlin ebensoviel Sensation erreicht wie Tränen erpresst hat. (...) Hier sind zur Ton-, Wort-, und Geräuschwiedergabe noch Grammophonplatten verwendet, und das ist sicherlich die schwache Seite des ‚Singing Fol‘. Denn wenn der Synchronismus von Bild und Ton oder Wort nur für Minuten aussetzt, wie dies heute Abend durch eine Störung in der Apparatur passierte, ist die ohnehin nicht vollkommene Illusion sofort restlos zerstört, und aus der Erschütterung und Rührung wird unversehens Verzerrung und Parodie...

Der Stoff missfiel, aber auch „Regie und Bilder sind guter amerikanischer Durchschnitt, nicht mehr. Die Wiedergabe von Musik und Geräusch ist stellenweise außerordentlich gelungen, dagegen klingen die Menschenstimmen allzu tief und dadurch fremdartig.“ Vom Publikum wurde berichtet, dass es „nicht unbedingt begeistert und keinesfalls zu nennenswerten Tränen gerührt“ war.

Alle Referenten kritisierten bei den im Herbst 1929 in Wien parallel gezeigten Tonfilmen unterschiedlicher Systeme das Problem der Synchronizität sowie die fehlende Nuancierung von Sprache, Geräusch und Musik. Alle drei Ebenen wurden getrennt wahrgenommen. Damals, im Vakuum unzureichender Begrifflichkeit, bildete man bekanntlich Sprachanalogien zur traditionellen Welt des Theaters: Kam ein Film ohne Musik aus, hieß er „Sprechfilm“, mit

¹ Kurt Sonnenfeld, „‚Melodie der Welt‘. Tonfilmfestvorstellung im ‚Ufa‘-Tonkino.“, in: *Neue Freie Presse*, 20.9.1929, S. 10.

² *Neue Freie Presse*, 13.9.1929, S. 9, unsigned.

Musiknummern „Sprech- und Tonfilm“ und mit kontinuierlicher Musikillustration „Tonfilm“³:

Die Tonfilmmanie findet offene Ohren, weil etwas geboten wird. Die besondere Empfänglichkeit unserer Zeit für alles Technische ebnet den Weg. Aber der Weg wird kurz sein, denn der Tonfilm, insbesondere aber der Sprechfilm dreht das Rad der Entwicklung um ein Jahrzehnt zurück. Das Kino konnte sich um so mehr entwickeln, je weiter es sich vom Sprechtheater entfernte. Der Ton- und Sprechfilm bringt aber das Kino wieder zum Sprechtheater zurück.

Man muss zur Kenntnis nehmen, dass zu dieser Zeit der Stummfilm allgemein als Weiterentwicklung des Sprechtheaters galt, weil man keiner Worte bedurfte und eine Flut von Emotionen durch Live-Musik, wie im Konzert – das ganz oben in der Hierarchie rangierte –, erleben konnte. Immerhin funktionierte dieses System mehr als 30 Jahre!

Trauerte ein Teil von Publikum und Kritik dem Stummfilm nach, so prophezeiten technikgläubige Fachleute dem Tonfilm eine fulminante Zukunft, besonders in Richtung Musiktheater, was die Musikbranche in Angst und Schrecken versetzte. So wurde Bruno Walter zur Krise in der Musikwelt befragt⁴: „Der Tonfilm [ist] keine Gefahr für Musik und Theater.“ Seine Argumentation war schlüssig: „Keine technische Wiedergabe, und wenn sie die beste ist, kann je die lebendige Gegenwart der Persönlichkeit ersetzen. Ich meine vielmehr, dass zum Beispiel eine mangelhafte Aufführung einer Oper der vollendetsten technischen, mechanischen Reproduktion vorzuziehen ist.“ Insgesamt bezog er sich nicht nur auf Opern- oder Operettenverfilmungen, sondern – wie wir sehen werden – auch auf das neue Tonfilmprogramm, das 1932 den reinen „Sprechfilm“ zu verdrängen begann: „Trotzdem hat der Tonfilm seine großen Werte. Er ist dazu bestimmt, jenen Leuten, die fern von den Kunstzentren zu leben gezwungen sind, Theater und Musik zu vermitteln, und diese Menschen sind ja schließlich in der Majorität.“ Seiner Erfahrung nach war die Musik bisher bei vielerlei Attraktionen begleitend zutage getreten, ohne Schaden genommen zu haben. Folglich erblickte er im Tonfilm keine Konkurrenz, sondern eine Bereicherung im Sinne der Demokratisierung der Kunst.

Aus heutiger Sicht erscheint diese Befürchtung aus der Luft gegriffen. Gewiss, der Stummfilm hatte längst auch dieses Genre erschlossen; doch wer käme auf die Idee, einem Massenpublikum nur Opern- und Operettenfilme anzubieten? Versetzt man sich in die Lage der Filmschaffenden um 1930, ohne Kenntnis der Weiterentwicklung, wird der erste Gedanke nicht der Musik gelten, sondern dem Wort. Durch die Wiedergabe der Sprache, verbunden mit professioneller Vermittlung der Emotionen durch natürliche Gestik und Mimik, schien der Tonfilm als Unterhaltungsmedium gerechtfertigt. Der Sprachproblematik konnte man durch Untertitel beikommen, was allerdings aus Kostengründen oft unterlassen wurde und weltweite Proteste nach sich zog. Das Publikum wollte keine fremdsprachigen und für viele unverständlichen Filme sehen. Die Kinobetreiber standen mit einem Mal vor der Problematik, in die Umrüstung ihrer Kinos viel Geld investiert zu haben, ohne dieses einspielen zu können, da mitunter keine synchronisierten Filme in den Verleih kamen.⁵

In letzter Zeit ist es uns nun sehr oft passiert, daß wir ‚hereingelegt‘ worden sind und uns über unsere Kinobesuche nur geärgert haben. Ich will schon nicht davon sprechen, daß jetzt so viele schlechte Filme gespielt werden, die wirklich auch den niedrigsten Eintrittspreis nicht wert sind... Was aber absolut nicht zufällig ist und was nach meiner Auffassung oft auch hart an die Grenze eines betrügerischen Vorgehens streift, das ist

³ „Ohren zu, Augen auf“, in: *Illustrierte Wochenpost*, 1.2.1929, S. 5, signiert mit H. Sch.

⁴ „Keine Gefahr für Musik und Theater“, in: *Neue Freie Presse*, 26.3.1932, S. 9.

⁵ „Tonfilme, die man nicht versteht“, in: *Illustrierte Wochenpost*, 15.5.1931, S. 8.

die Methode (...), daß nämlich fremdsprachige Filme in englischer oder französischer Sprache nicht als solche angekündigt sind.

Offenbar ging man ins Kino und wurde, wie das verärgerte Ehepaar Karl und Hedi R. ausführte, mit fremdsprachigen Geschichten überfordert. Dass der Filmverleih immer öfter mit Protesten der Kinobetreiber konfrontiert wurde, blieb den Filmfirmen nicht verborgen, denn auch die Filmkritiker monierten dieses Problem wortgewaltig.

Es musste eine Lösung gefunden werden. In der Phase des Experimentierens und der Wirtschaftskrise benötigte Hollywood den offenbar sensiblen europäischen Markt und war daran interessiert, hochkarätige Filmfachleute mit Kenntnis der Publikumswünsche aus der alten Welt zu engagieren. Der reine Sprechfilm musste durch den Tonfilm ersetzt werden. Allerdings schürte zu viel Musik ebenfalls Unmut; die Realitätsferne permanenter Musikbegleitung stand bekanntlich dem als viel realistischer beworbenen neuen Film diametral entgegen. So wurde zunächst der einfachste Weg beschritten, nämlich erprobte Operetten zu adaptieren.

Operettenliebe in Hollywood um 1930

Im „Geburtsjahr“ des Stummfilms war Oscar Straus 25 Jahre alt und nahm dieses Medium als Teil der – musikalischen – Unterhaltungskultur wahr. Dass der „Klangfilm“ mit fixierter akustischer Ausstattung natürlich auf dem musikalischen Stummfilm aufbaute und ohne Musik nicht bestehen konnte, war ihm ebenso klar wie klugen Produzenten und Regisseuren in Hollywood, Berlin oder Wien. Im Gegensatz zu Komponistenkollegen, die sich in der musikalischen Hochkultur beheimatet fühlten und jegliche Untermalung von Filmen als ihrer unwürdig ablehnten, sah Oscar Straus darin stets ein weites Betätigungsfeld für Musiker. Diese Offenheit liegt allerdings in seiner speziellen Begabung für eingängige musikalische Einfälle begründet; er hatte seine Musiksprache in Fortsetzung der Melodie-Tradition entwickelt und musste für ihre Verwendung im neuen Medium keine Konzessionen eingehen. Der Erfolg gab ihm Recht und alles, was Erfolg versprach, faszinierte die Filmindustrie, die sich rasch seines Schaffens bemächtigte und für Verbreitung sorgte – in gegenseitigem Interesse.

Als Anfang Jänner 1930, nach der 250. Aufführung seiner Operette *Marietta* in Berlin, Oscar Straus ein Telegramm aus Hollywood mit der Einladung zu einem dreimonatigen Engagement der Firma Warner Brothers erhielt, war dies für ihn nicht überraschend, den man hatte bereits 1929 seine Operette *Hochzeit in Hollywood* verfilmt. Man bot ihm ein erstklassiges Reisearrangement an, ein fürstliches Honorar und die „carte blanche“ für Künstler. Einzige Bedingung war die sofortige Abreise, damit die Arbeit umgehend aufgenommen werden konnte. Dass es sich dabei um Lösungsansätze für das Sprechfilm- / Tonfilmproblem handelte, ist nicht allzu weit hergeholt. Dem Vernehmen nach reisten Oscar Straus und seine Gattin Clara bereits neun Tage später, am 14.1.1930, ab, am 15.1. schiffte er sich in Hamburg nach Amerika ein. *Die Wiener Presse*⁶ kolportierte sofort, dass er in New York die amerikanische Erstaufführung seiner Operette „Marietta“ zu leiten, und danach seinen Tonfilmverpflichtungen in Hollywood nachzukommen habe.

Kaum war Straus vor Ort, wusste die Presse in Wien bereits, dass seine Operette „Hochzeit in Hollywood“ von Fox hergestellt und in einem Wiener Großkino im Februar Premiere haben werde.⁷ „Die Stimmen und die Melodien sind nach dem neuesten Verfahren der Western Electric in Lichtton aufgenommen worden und wirken lebendig und plastisch. Die berühmte Tänzerin Irene Polasti spielt die Hauptrolle in diesem Stück, dessen Handlung sich hauptsächlich in Wien und dann in einem Balkanstaat abspielt.“ Tatsächlich wurde dieser Film bereits im September 1929 in den USA gezeigt, in Europa hingegen erst im Sommer 1930. Erhalten

⁶ *Neue Freie Presse*, 16.1.1930, S. 11.

⁷ *Illustrierte Wochenschau*, 7.2.1930, S. 4.

blieb davon nur ein Fragment von 12 Minuten mit den Gesangsnummern „A Man, A Maid“ und „Deep in Love“.

Straus' Aufenthalt in den USA gestaltete sich luxuriös, aber er ließ sich vom Glamour nicht täuschen, sondern schrieb weiterhin Bühnenwerke. Diesmal benötigte Hubert Marischka eine neue Operette und unterbreitete ihm das Sujet der „Bauerngeneral“, das er – mit Widerwillen, aber wunschgemäß – vertonte. Um der Gefälligkeitskomposition dennoch zu einem guten Start zu verhelfen, unterbrach Straus seinen Aufenthalt in Hollywood, wo ihm mit *A Lady's Morals* (1930) und *Danube Love Song* (1931) bereits Anerkennung zuteil wurde, und reiste am 30.1.1931 nach Wien. Am 28.3.1931 ging die „Welturaufführung“ der Operette *Der Bauerngeneral* nach einem Vorwurf von Julius Brammer und Gustav Beer im Theater an der Wien erfolgreich über die Bühne. Bereits die Theatersperre am 27.3. zur störungsfreien Abwicklung der Generalprobe ließ erahnen, dass besondere Attraktionen zu gewärtigen waren: das persönliche Dirigat des Komponisten mit großer Premierenfeier, eine exquisite Ausstattung, hervorragende InterpretInnen und nicht zuletzt der Auftritt des russischen „National – Balalaika – Orchesters“. Die große Erwartung bei Publikum und Presse wurde nicht enttäuscht. Einige Nummern mussten wiederholt werden, und man fahndete erfolglos nach unerwünschten Amerikanismen in seinem Werk⁸: „Er ist aus Hollywood mit gut konservierter Jazzabneigung zurückgekehrt. Nur einmal erteilt er in seinem diskreten und konservativen Orchester dem Saxophon das Wort, einmal erklingt ein Tango.“ Es wurden stilistische Anleihen bei älteren Werken registriert, was dem Fazit des Kritikers „L. Hfd.“ über den Gesamteindruck aber keinesfalls abträglich war: „Im ganzen zeigt sich Oskar Straus hier als vornehmer Repräsentant der guten Wiener Operettentradition, die jetzt so hoch im Dollarkurs steht.“ Mit der Erwähnung des Dollarkurses ist nichts anderes gemeint, als Hollywoods Griff nach erfolgreichen Operetten und ihren Komponisten. Vielleicht ein wenig neidisch über den materiellen Erfolg, aber durchaus stolz auf den großen Komponisten, beeilte sich der Rezensent seinen Bericht über den Abschluss des Operettenabends mit einem letzten Hinweis auf Hollywood zu beenden: „Ein Glück, dass Oskar Straus morgen wieder nach Hollywood fahren muß, sonst wäre es vielleicht jetzt noch nicht aus.“ Dass man in Wien dem materiellen Nutzen ebenso frönte wie in Hollywood, zeigt das im Anschluss an die Kritik geschaltete Inserat der Plattenfirma „Homocord“: Die Prominenten der Wiener Operette „Hubert Marischka im ‚Bauerngeneral‘ und Hans Heinz Bollmann im ‚Bettelstudent‘“ bewerben als Interpreten der insgesamt sechs Aufnahmen die Neuerscheinung. Wer also die Operette besucht und den Abend genossen hatte, konnte anderntags sofort eine Aufnahme der wirksamsten Nummern erwerben. Man wartete mit der Einspielung nicht etwa so lange, bis sich der Eindruck durch Folgeaufführungen ohne Oscar Straus und vielleicht ohne die zugkräftigen InterpretInnen verflacht hatte! Klar, dass ein derart kluges Marketing den Marktwert des Komponisten steigerte, auch wenn Straus mit seinem jüngsten Werk unzufrieden war. Der in der Literatur kolportierte Flop lässt sich nicht verifizieren: Die Kritiken sind respektvoll, und das Stück blieb bis 16.5. auf dem Spielplan, was konkret eine Serie von 50 Aufführungen bedeutet.

Dass Straus seiner Heimatstadt wegen, die er häufig verärgert verlassen hatte, seine Arbeit in Hollywood unterbrach, steigerte in Wien seine Wertschätzung, signalisierte aber auch der Filmbranche Unabhängigkeit und Souveränität. Umso freudiger war der Empfang bei seiner Ankunft in Hollywood, wo gerade an der Verfilmung des *Walzertraums*, nun mit dem Titel *The Smiling Lieutenant*, gearbeitet wurde. Maurice Chevalier, Claudette Colbert und Miriam Hopkins gelang es, das populäre Bühnenwerk den Gegebenheiten des Films entsprechend umzusetzen. Am 10.7.1931 fand in Los Angeles die Vorpremiere statt, die offizielle Erstaufführung in den USA wurde am 1.8.1931 gegeben. Bereits am 28.8.1931, noch vor der Premiere in Deutschland am 14.9.1931, gelangte der Film in Wien zur Erstaufführung und wurde außerordentlich positiv rezensiert.⁹

⁸ *Neue Freie Presse*, Wien, 29.3.1931, S. 20.

⁹ Fritz Frankl, „Der verfilmte ‚Walzertraum‘“, in: *Neue Freie Presse*, 29.3.1931, S. 7.

Oskar Straus' ‚Walzertraum‘ - Musik, Ernst Lubitsch als Regisseur und Maurice Chevalier in der Hauptrolle, diese drei Momente bürgen für einen starken Erfolg. Er hat sich auch bei der gestrigen Erstaufführung des Paramountfilms ‚Der lächelnde Leutnant‘ eingestellt, und zwar mit vollem Recht. (...) Sie haben mit dem vorhandenen Stoff sehr frei geschaltet, aber durchwegs glänzende Einfälle gezeigt. Es ist eine große Anzahl reizender Szenen zu sehen, die fast zu rasch verschwinden. Diese Szenen, obwohl in Amerika in englischer Sprache gedreht, sind von der alten Wiener Liebenswürdigkeit durchtränkt und durchwegs fein humoristisch.

Der Rezensent Fritz Frankl spricht zwei essentielle Faktoren an: die Nostalgie und den Humor, beides suggeriert durch die Synthese aus beliebter Musik und einer der Historie nachempfundenen Szenerie. Dass es für Oscar Straus hier nicht um Historie, sondern um seine Jugendzeit ging, die er selbst erlebt und musikalisch maßgeblich gestaltet hatte, war der Gesellschaft der 1930-er Jahre kaum bewusst. Lubitsch, 22 Jahre jünger, war zur Zeit der Uraufführung des *Walzertraums* 15 Jahre alt.

Man entbehrte in den Krisenjahren um 1930 offenbar weltweit der irrationalen Operettenwelt, ein Defizit, das Hollywood bravourös zu beseitigen verstand. Somit erwies sich Hollywoods Entscheidung, Fachleute aus Europa, ganz besonders aus Wien, zu holen, um erprobte Operetten in neuen Zusammenhang zu stellen, als goldrichtig: Lubitsch kam aus Deutschland, Chevalier aus Frankreich und Straus aus Österreich. Doch die Operette original in den Film zu übertragen, das wäre der falsche Weg gewesen. Das Problem präformierter Musik besteht in der Divergenz zwischen Bühnentempo und Filmtempo, was stets mühsame Umarbeitungen notwendig macht. Doch was war für die Filmindustrie naheliegender, als sich von Adaptierungen beliebter Bühnenwerke zu trennen, stattdessen ein für die filmischen Gegebenheiten passendes Sujet zu entwickeln und von Oscar Straus mit neuen Nummern ausstatten zu lassen?

Lubitsch entwickelt die „Filmoperette“

Ernst Lubitsch sah die Zeit gekommen, eine Filmoperette, auch „All Talking Picture“ oder „Talkie“ genannt, über Lothar Schmidts Lustspiel *Only a Dream* (UA 1909 in München), das er 1924 unter dem Titel *The Marriage Circle* schon einmal für Warner Brothers verfilmt hatte, zu drehen. Jeanette MacDonald und Maurice Chevalier wurden als Liebespaar engagiert, die Ausstattung mit Musik oblag Oscar Straus.

Mit dem Beginn der Dreharbeiten stellten sich Zeitprobleme ein: Als am 12.11.1931 die Crew am Set eintraf, erschien Ernst Lubitsch nicht zur Arbeit, denn sein Film „The Man I Killed“ beanspruchte ihn immer noch. Üblicherweise würde man den Drehbeginn verschieben, doch Maurice Chevalier war nach geplanter Drehzeit bereits anderweitig vertraglich gebunden. Auf ihn, dessen Charakter den Film eminent prägte, zu verzichten, wäre undenkbar gewesen. In dieser Situation entschied Paramount – Chef Benjamin P. Schulberg, dass Lubitsch als Produzent und George Cukor als Regisseur wirken sollten. Zwei Tage arbeitete Cukor am Set, bis Lubitsch erschien, seinen Film durch Cukors Vorgehensweise gefährdet sah und Cukor einfach ignorierte. Die Arbeiten gingen planmäßig voran, und am 11.2.1932 war der Film fertig gestellt. Immer noch dachte die Fachwelt, es handle sich um eine Arbeit George Cukors. Schon die Vorpremiere wurde seitens der Presse mit großem Wohlwollen rezensiert; man bemerkte aber stilistische Anleitungen durch Lubitsch. Dieser wiederum erkannte nach der Lektüre der Kritiken, dass nun Cukor den Erfolg seiner Arbeit verbuchen würde, sollte sein Name weiterhin in Diskussion stehen. So schrieb er an Schulberg:

Nach allem, was ich bisher gehört habe, hat dieser Film gute Aussichten, zum bestinszenierten Chevalier-Film erkoren zu werden, besser inszeniert als alles, was ich bis-

her mit Chevalier zusammen gedreht habe. Die Zuschauer und die Kritiker, die die näheren Umstände nicht kennen, werden die bessere Regiearbeit womöglich George Cukors Unterstützung zuschreiben. So lange ich keine Chance habe, für meine harte Arbeit an diesem Film als Alleinverantwortlicher genannt zu werden, sollte mir daraus wenigstens auch kein Schaden entstehen. Ich glaube, ich wäre zumindest vor jedem möglichen Schaden geschützt, wenn mein Name mit diesem Film nicht in Verbindung gebracht werden würde...¹⁰

Schulberg beeilte sich daraufhin, den Vorspann korrigieren zu lassen, denn es ging nicht an, die Leistung eines verdienten Regisseurs zu verschweigen. Allerdings unterließ er es, Cukor als Mitarbeiter zu erwähnen, was ihm eine Urheberrechtsklage seitens Cukors eintrug. Um Eskalationen zu vermeiden, erklärte Lubitsch eidesstattlich, dass sich Cukor als ungeeignet erwiesen hätte, dieses Sujet filmisch zu realisieren. Sein Eingriff diene einzig der Rettung des Films. Darin unterstützten ihn Maurice Chevalier, Schulberg und Raphaelson als Zeugen. Das Gericht riet zu einem Vergleich: Cukor musste als Regieassistent genannt werden, und Paramount hatte ihn vorzeitig aus seinem Vertrag zu entlassen. Lubitschs Lieblingsprojekt konnte nun wirklich als eigene Leistung in die Geschichte eingehen.

Handlungsstruktur und Musikbedarf

Die Handlung ist mit der bei Lubitsch üblichen, äußersten Sorgfalt filmisch umgesetzt: Der Chef der Stadtpolizei ruft seine Mannschaft zum Rapport, um den Befehl zu erteilen, jetzt, im Frühling, alle Liebespaare aus den abendlichen Parks zu vertreiben. Die jungen Leute sollten stattdessen Kaffeehäuser besuchen. Vorgeschoben wird die Moral. Tatsächlich findet sich im Park ein besonders innig flirtendes Paar. Der Polizist fragt sowohl ihn als auch sie nach dem Namen und fühlt sich veralbert, als der gleiche Familienname genannt wird. Trotz Ehering muss das Paar nach Hause gehen.

Nun verlässt Maurice Chevalier, alias Dr. André Bertier, seine Rolle und bestätigt, mit Colette (Jeanette MacDonald) verheiratet zu sein. Er rät allen Damen, zur Belebung der Beziehung mit den Ehemännern abends im Park zu flirtan. Vor dem Einschlafen erinnert Colette ihren Mann an den Besuch ihrer besten Freundin Mitzi (Geneviève Tobin), die aus Lausanne kommt. André ist daran nicht interessiert, was Colette motiviert, ihm Mitzi besonders ans Herz zu legen. Die notorisch untreue Mitzi ist mit Prof. Olivier (Roland Young), einem Professor für Altertumsforschung, verheiratet.

Prof. Olivier hat zum Nachweis ihrer Untreue aber bereits einen Detektiv engagiert; und der erste Beweis findet sich automatisch: Es regnet in Strömen, als Mitzi aus dem Haus tritt, ein wartendes Taxi vorfindet und einsteigt, ohne zu bedenken, dass den Wagen jemand anderer bestellt haben könnte. Der reguläre Fahrgast, André, kommt aus dem Nachbarhaus und steigt ebenfalls ein. Nach einigem Hin und Her erlaubt ihr André, mitzufahren. Diese Szene wurde Ehemann und Detektiv als Beweis für Untreue registriert.

Im Taxi beginnt Mitzi André zu verführen. Dieser, einst Lebemann, fällt allmählich in seine alte Rolle. Erst als sie ihn darauf hinweist, dass man die Situation auch anders bewerten könnte, steigt er entsetzt aus. Mitzis Taxifahrt endet beim Haus der Freundin Colette. Die Wiedersehensfreude ist groß. Als Dr. Bertier nach Hause kommt und Mitzi beim Begrüßungskuss entdeckt, erstarrt er: Mit dieser Person will er nichts zu tun haben. Nach dem Abendessen bricht Mitzi auf, mit dem Plan, den Arzt Dr. Bertier zu sich nach Hause zu locken. Das Hausmädchen telefoniert mit Colette, die André sofort zur kranken Mitzi schickt. Dieser ist unwillig, denn ihr Plan ist klar. Bei Mitzi angekommen, stellt André erwartungsgemäß keine Krankheit fest. Bevor ihre Zudringlichkeit problematisch wird, erscheint der Ehemann. Man

¹⁰ Zit. nach: Herbert Spaich, *Ernst Lubitsch und seine Filme*. München 1992, S. 246.

stellt sich vor; dabei lässt Prof. Olivier keinen Zweifel daran, dass er Mitzis Aktion durchschaut.

Eines Abends wird im Hause Bertier ein Diner gegeben. Im Speisezimmer schaffen Tischkärtchen Ordnung. Colette bestimmt, dass André neben Mitzi sitzen muss, damit er die Freundin besser kennenlernen kann. André ist entsetzt und stellt das Tischkärtchen von Mlle. Martel neben seinen Platz. Dieser Tausch schürt Colettes Eifersucht: Sollte André Absichten auf Mlle. Martel haben? Rasch bringt sie die Kärtchen wieder in die Ursprungsposition. Indessen sind alle Gäste eingetroffen, neben Mitzi auch Andrés alter Freund Adolphe (Charlie Ruggles), der Colette liebt. Umgehend vertraut sich Colette ihrer Freundin Mitzi an: Sie befürchtet, dass André an Mlle. Martel gesteigertes Interesse hat. Mitzi heuchelt Verständnis und tauscht in einem unbeobachteten Moment die Kärtchen erneut aus.

Die Abendgesellschaft beginnt zu tanzen. Mit scharfem Blick verfolgt Colette Andrés Tanzpartnerinnen. Erst wie er mit Mitzi tanzt, ist sie beruhigt und widmet sich ihrem Verehrer Adolphe. Ein Sänger interpretiert das Lied „Eine Stunde mit dir“, womit sich Adolphe leidenschaftlich identifiziert. Bald danach wird serviert. Colette fällt aus allen Wolken, als sie entdeckt, dass schließlich doch Mlle. Martel neben ihrem Mann sitzt. Am späten Abend verlassen die Gäste das Haus, wobei Mitzi André hochdramatisch nötigt, zu ihr ins Taxi zu steigen. André ist geschmeichelt und entsetzt zugleich. Zwar will er Colette treu bleiben, doch sie ärgert ihn mit ihrer Eifersucht wegen Mlle. Martel. So stellt er ihr ein Ultimatum: Entweder sie gibt ihre Eifersucht auf oder er geht noch weg. Sie bleibt standhaft, er verlässt das Haus. Nun bereut Colette ihre Position, wird aber von Adolphe getröstet. Dieser hat auf die eine derartige Situation im Garten gewartet.

Anderntags verlässt Mitzi ihren Mann. Bei Bertiers wartet André auf das Erwachen seiner Frau. Sie erzählt ihm freundlich von einem Mann, den sie im Traum geküsst habe. Doch da wird schon Prof. Olivier gemeldet. Dieser benötigt André als Zeugen für den Scheidungsprozess. Erst nachdem André eine Liste von Zusammenkünften mit Mitzi vorgelegt wird, sagt er zu. In diesem Moment tritt Colette ein. Prof. Olivier verabschiedet sich, und Colette beginnt ihre Beobachten zu deuten: Mitzi hat einen anderen Mann! André redet ihr diese Idee aus.

Das Scheidungsverfahren von Prof. Olivier nimmt seinen Verlauf. So erhält André alsbald eine Vorladung zur Gerichtsverhandlung. Wie sollte er dies seiner Frau beibringen? Mit großer Sorgfalt weiht er Colette in Mitzis Eheprobleme ein. Colette fühlt sich amüsiert bestätigt. Es gibt einen anderen Mann! Ihre Freude verfliegt, als André beichtet, dass er der Grund für die Scheidung sei und nun vor Gericht aussagen müsse. Colette reagiert nach einer Schrecksekunde richtig, denn sie gesteht ihrerseits, auch einen Verehrer geküsst zu haben, nämlich Adolphe. André nimmt sie nicht ernst. In diesem Moment kommt Adolphe zu Besuch. Zuerst weist ihn André ab; doch dann besinnt er sich eines Besseren und bittet ihn, Colettes Schilderung zu bestätigen. Nun steht Colette zwischen den beiden Männern: vor sich Adolphe, im Rücken André. So lässt Colette den Verehrer bestätigen, dass er sie auch geküsst habe. André nickt Adolphe heftig, und Adolphe „gesteht“. Damit kann sie ihr Vergehen in die Wagschale legen und Andrés Fehltritt vergelten.

Erzählt man die Geschichte als realistisches Vorkommnis, würde man wohl in erster Linie nur die Tanzszene mit ausreichend Musik ausstatten. Dass eine betrogene Ehefrau und ein untreuer Ehemann in Gesängen die Situation reflektieren, widerspräche dem Filmrealismus. Lubitsch hatte allerdings eine ganz andere Lösung parat, die auf dem absoluten Star-Status von Maurice Chevalier beruhte. Dieser reüssierte vor seiner Filmkarriere in den 1920-er Jahren im „Casino de Paris“ als Sänger. Nach seiner Entdeckung für den Tonfilm begann er seine neue Karriere mit *Das Lied von Paris*. Die erfolgreiche Zusammenarbeit mit Oscar Straus beim Film *Der lächelnde Leutnant* war für Lubitsch der Garant, dass er die Musik dieses Komponisten stilgerecht interpretieren konnte.



**Jeanette MacDonalds und Maurice Chevalier in
One Hour with You (1932).
 (Wiener Bilder, 1.5.1932, Nr. 18, S.20)**

Um die Filmpräsenz dieses Schauspielers, den Fritz Frankl¹¹ in seiner Kritik über *Der lächelnde Leutnant* einen „Schlingel“ nannte, zur Entfaltung zu bringen, ließ er ihn als Erzähler aus der Handlung treten. Wie ein Conférencier wendet er sich ans Publikum. Diese Vorgehensweise dürfte dem Publikum nicht ganz unbekannt gewesen sein, denn Kinokommentatoren erklärten schon seit langem die Handlung des jeweiligen Stummfilms. Vom gesprochenen Wort zur gesungenen Reflexion, zu Liebesduett oder Zornausbruch ist es nur ein kleiner Schritt. Daraus resultierte eine Art „Ritornellform“, wobei die Handlung immer filmisch vorangetrieben wird und retardierende Momente an den Schnittstellen der Ereignisse als Kommentare des Hauptprotagonisten eingebaut sind. Abgesehen von der Dinner-Party-Szene hatte Lubitsch nun ausreichend Platz geschaffen, Musik zwingend und logisch in die Handlung zu integrieren, allerdings nicht im Ausmaß von Bühnenoperetten, sondern reduziert auf acht verschiedene Nummern bei zwölf Gelegenheiten, hier in der Reihenfolge der Verwendung:

- Ouvertüre: „One Hour with You,“ und „We Will Always Be Sweethearts“ kombiniert.
- Police station talk song (Barbier, Chor der Polizisten)
- „What a Little Thing Like a Wedding Ring Can Do“ (Chevalier und MacDonald)
- Mitzi-Colette talk song (MacDonald und Tobin)
- „We Will Always Be Sweethearts“ [“Day after Day”] (MacDonald)
- „Three Times a Day“ (Chevalier und Tobin)
- „One Hour with You“ (Donald Novis, Chevalier, Tobin, MacDonald, Ruggles)
- „Oh That Mitzi“ (Chevalier)
- „It Was Only a Dream Kiss“ - Sprechgesang (MacDonald und Chevalier)
- „We Will Always Be Sweethearts“ (MacDonald und Chevalier)
- „What Would You Do?“ (Chevalier)
- Finale: „One Hour with You“

¹¹ Fritz Frankl, „Der verfilmte ‚Walzertraum‘, in: *Neue Freie Presse*, 29.3.1931, S. 7.

Die Aufstellung zeigt eine Rahmenform um die symmetrisch angelegte Musikkonzeption, dingfest zu machen am Song „One Hour with You“ zu Beginn, in der Party-Szene und am Schluss. Ebenfalls durchgehend präsent ist die Nummer „Day after Day“ als klangliches Motto zu Beteuerung der dauerhaften Liebe während der Ehe. Der Zerstörungsversuch von Freundin Mitzi führt zu Lüge, Täuschung und zum emotionalen Ausbruch des Verführten, manifest in „Oh That Mitzi“ und „What Wold You Do?“. Der harmlose und mitunter lächerliche Verführer der Ehefrau darf „One Hour With You“ auch mitsingen. So determiniert die Musik die Hierarchie der handelnden Figuren: Mit zwei Solonummern, direkt an das Publikum gerichtet, und insgesamt sieben Gesangseinlagen gilt dem männlichen Helden der Primat. Er erzählt die Geschichte und buhlt um Verständnis beim Publikum. Jeanette MacDonald kommt sechsmal musikalisch zu Wort, alle anderen AkteurInnen finden sich entweder im Duett mit den Hauptpersonen oder gemeinsam in der zentralen Tanz-Party-Szene.

An sich beschränkt sich der Musikbedarf auf Musiknummern im Sinne des erwähnten Kommentierens, der Tanz-Party und der Illustration einzelner Handlungsmomente aufgrund der Lieder. Im Detail zeigt sich, dass die Gestaltung viel subtiler angelegt ist.

Techniken der Operette im frühen Tonfilm

Lubitschs Absicht, einen ausgesprochenen Operettenkomponisten heranzuziehen, lenkt die Aufmerksamkeit eher auf die europäischen Wurzeln als auf den amerikanischen Zugang, der sich bald in Tanzfilmen mit Fred Astaire herauskristallisieren sollte. In *Eine Stunde mit Dir* übernimmt er nur jene Strukturen der Operette, die er entweder aus Gründen der Komik, als Gelegenheit für die Verwendung von Musik oder zur Täuschung der Erwartungshaltung benötigte.

Die Massenszene im Polizeirevier dient der Komik: Wenn sonst Massenszenen an Aktschlüssen dem Konflikt eine Wendung verleihen, wurde dieser Effekt an den Beginn gesetzt. Der Arm des Gesetzes wacht über Sitte und Moral im Dienste des Einkommens der Kaffeehausbesitzer. So regt die Staatsgewalt mit Hilfe von Reim und Sprechgesang, im archaischen Wechsel zwischen Vorsänger und Chor, zum Lachen an. Das gleiche Ziel verfolgt die Gestaltung der Begrüßungsszene zwischen Colette und Mitzi, kein Ruhmesblatt im Sinne der Gender-Gerechtigkeit, denn man benutzt das Klischee unentwegt plappernder, schriller Damen, die einander nicht zuhören, sondern gleichzeitig durcheinander reden. Allerdings mündet das Chaos in den Sprechgesang (Talk-Song), angelehnt an die alte Form des Melodrams, wo zu Hintergrundmusik gesprochen und schließlich „Day after Day“ von Colette gesungen wird. Die Entwicklung vom Durcheinanderreden, über den Sprechgesang zum Singen verweist auf subtile Dramaturgie. (Dass gleichzeitiges Reden indessen unausrottbarer Bestandteil medialer Diskussionsrunden durchaus mit Personen zweierlei Geschlechts ist, mag den negativen Gender-Aspekt vielleicht relativieren...)

Überträgt man die Dinner-Party mit Tanzmusik auf europäische Verhältnisse, würde man von einem Privatball mit Musikkapelle und Sänger sprechen. Seit der Operette *Die Fledermaus* von Johann Strauss Sohn ist die Ballszene fast schon fixer Bestandteil namhafter Operetten. Hier wie dort ist der Ball der optimale Anlass für die Zuspitzung des Konflikts. Die ProtagonistInnen finden beim Tanzen die Möglichkeit, ihr „offizielles“ Bezugssystem zu verlassen, weil es konform ist, mit fremden PartnerInnen zu tanzen und sich auszutauschen – in unserem Zusammenhang den Fehltritt anzubahnen. Adolphes Annäherung an Colette ist vom gleichen Ziel getragen. Sie erhört ihn allerdings erst nach dem starken Abgang ihres Mannes. Strukturell wäre dies der 2. Akt einer konventionellen Operette, ein Wendepunkt, der die nachfolgende Entwicklung der Handlung maßgeblich bestimmt. Vergleicht man den Status der Beziehung zwischen Mitzi und André vor dem Ball mit jenem danach, zeigt sich deutlich, dass die gewünschte Annäherung funktioniert hat. Hierin entspricht der Film dramaturgisch der Operette.

An der Schnittstelle zur Wirklichkeit, wo die Eifersucht eines Partners zum Treuebruch – was zwischen André und Mitzi passiert, wird nicht verraten – führt, könnte die Geschichte in die Scheidung beider Paare münden. Doch dies wäre der Unterhaltung abträglich, desgleichen dem Gerechtigkeitsgefühl des Publikums, das seine Sympathie für die Hauptfigur André, genauer: für den „Schelm“ Maurice Chevalier, „überdenken“, und mit Colette, als dem von Ehemann und bester Freundin betrogenen Opfer, fühlen würde. So greift Lubitsch zu einem Trick, der das Publikum einen Moment lang in Ungewissheit lässt, ob die davor gezeigte Szene vielleicht doch als böser Traum zu verstehen sei: André ist am anderen Morgen im Schlafzimmer zugegen, als Colette erwacht und ihm ganz freundlich von ihrem Traum, einen fremden Mann geküsst zu haben, berichtet. Im Traum ist alles erlaubt und kann verziehen werden. Dieser Moment fingiert die Wiederherstellung des ursprünglichen Eheglücks. Doch der im Wohnzimmer wartende Prof. Olivier bedroht das Operettenfeeling, und beim Publikum gewinnt der schale Beigeschmack des Betrugs Oberhand.

Filmtechnisch perfekt, aber dem Ursprung nach der Operette näher, ist die finale Lösung des Konflikts: André kann außer einem Geständnis und der Bitte um Verzeihung nichts tun, um die „Mitzi – Affäre“ aus der Welt zu schaffen. Er hat das Gelöbnis, „Sweetheart“ bleiben zu wollen, gebrochen. Erfüllt von Rachedgedanken dramatisiert nun Colette Adolphes Annäherung nach Andrés Verschwinden. Und wie ehemals der „Deus ex Machina“ taucht Adolphe gerade in diesem Moment auf, damit Colette ihr eigenes „Vergehen“ der Untreue ihres Mannes entgegensetzen kann. Dass André seinen Freund gestisch und mimisch zur Bestätigung von Colettes „Geständnis“ ermutigt, tut der Rückkehr zum Status einander liebender „Sweethearts“ keinen Abbruch.

Musik für Charaktere, Stimmungen, Emotionen

Wirft man nun einen Blick auf die Personencharakteristik, zeigt sich bald die Nähe zur Paartypologie der Operette, denn Colette und André stehen als ernstes Paar Mitzi und Dr. Olivier gegenüber, der kessenen Verführerin und ihrem betrogenen Ehemann; es gesellt sich noch eine dritte komische Figur hinzu, Adolphe. Unter dem Aspekt der von Mitzi ausgehenden Gefahr für die Ehe würde man ihre Verhaltensweise kaum unter „Komik“ rubrizieren. Doch die musikalische Charakteristik entlarvt sie mit eindeutigen Stilmitteln als komisch: Nach dem Freundschaftsbesuch bei Colette kommt sie voller Tatendrang nach Hause. Sie will die Kränke spielen, um André zu sich zu locken und läutet heftig dem Mädchen. Statt des Läutens hört man Motive in flottem Staccato und extremen Lagen, was an Charlie Chaplins musikalische Charakterisierung des „Tramp“ erinnert: Triller, Schleifer, flüchtig steigende Läufe, pointierte Spitzentöne und Bassgänge, wie sie in der Unterhaltungsmusik der Zeit üblich waren, oben-drein grotesk instrumentiert. Eine Fehlinterpretation der intendierten Semantik ist ausgeschlossen. In der Folge werden ihr stets heterogene Motive zugeteilt, so dass sie nur dann ernst genommen werden muss, wenn die Musik schweigt. In krassem Gegensatz dazu steht Freundin Colette, deren Musik Ordnung, Schönklang und Harmonie ausstrahlt. André hingegen verliert in dem Maße seine „musikalische Kontenance“, wie er sich auf Mitzi einlässt. Dr. Olivier muss, gemäß seiner Humorlosigkeit, ohne eigene Musik auskommen: Alle Äußerungen sind ausschließlich ernst gemeint und schon dadurch Komik stiftend.

Diese dezente musikalische Charakterisierung ist Teil einer minutiös ausgedachten Musikkonzeption für den gesamten Film. Künstlerisch sozialisiert in der Welt des Musiktheaters, konnte Straus reichlich Erfahrung in Erfindung und Verwendung „redender“ Stilmittel einbringen, ganz besonders hinsichtlich der Leitmotivtechnik. Als Schöpfer der populären Wagner-Persiflage *Die lustigen Nibelungen* (1904) war er mit dem großen Vorbild aus der Historie bestens vertraut und wusste bereits in jungen Jahren den Ausuferungen durch Präzisierung zu begegnen. Während Wagners Leitmotivtechnik als Prinzip hilfreich war, erwies sich unendliche Melodie vorweg als ungeeignet, denn im Fall eines Filmes erfordert die rasche Bildge-

schwindigkeit gegenüber der zeitintensiven Entfaltung von Motiven in der Musik eine punktuell wirksame Disposition. Konkret mussten kurze Sinneinheiten so erfunden werden, dass sie vielfältig kombinierbar sind. Die große Kunst besteht aber nicht im Erfinden kurzer Motive, sondern in ihrer Harmonisierung und Rhythmisierung. Das immer Gleiche benötigt man zur Wahrung der Wiedererkennbarkeit, Varianten zur Vermeidung von Überdruß. Bleibt die Rhythmik konstant, lassen sich in der Melodieführung Varianten bilden, mitunter auch harmonische Fortschreitungen zur emotionalen Nuancierung abändern. Zusätzlich gebot die Erwartungshaltung an die Filmoperette auch die Existenz wirklicher Gesangsnummern, die man – analog zur oben erwähnten Nachnutzung einzelner Nummern aus der Operette *Der Bauerngeneral* – auf Schallplatten einspielen konnte. Den Lösungsansatz, jeder Situation passende kurze Motive zu unterlegen und an bestimmten Stellen wirkungsvolle Gesangsnummern erklingen zu lassen, hätte Lubitsch kategorisch abgelehnt. Seine Einladung erging deshalb an Oscar Straus, weil zwischen Illustration und Gesang eine Synthese bestehen musste. Dazu brauchte es Routine.

Oscar Straus konnte diese Anforderungen offenbar spielerisch erfüllen. Er schrieb Gesangsnummern, die markante Motive enthielten, entweder konstitutiv oder als Refrain, und verband diese mit eindeutigen Bildinformationen, also Situationen innerhalb der Szene. Wenn diese markanten Motive in anderem Zusammenhang, als konkrete Leitmotive, benutzt wurden, teilte sich ihre ursprüngliche Bedeutung umgehend mit. Dieses Prinzip hatte zur Folge, dass die Leitmotive erst nach ihrer Präsentation innerhalb der Gesangsnummer verwendbar waren. Daher mussten die einschlägigen Szenen dem Gesang Raum bieten. Um den Film aber vorweg musikalisch effektiv zu starten, war die Übertragung der Divergenz zwischen Liebelei und wahrer Liebe in zwei verschiedene Musikstile notwendig, die rasch gefunden waren: Der Foxtrott „One Hour with You“ steht für die Liebelei, das Walzerlied „We will always be Sweethearts“ („Day after Day“) für immerwährende, treue Liebe. Der Foxtrott symbolisiert die moderne, freizügige Welt der 1920-er Jahre, der Walzer die Tradition – eine Semantik, die damals keiner Erklärung bedurfte. Folglich konnten diese beiden Nummern als Ouvertüre vorangestellt werden – gleichsam als Lockmittel, um die Neugier zu stimulieren. Dass dann die absurde Szene in der Polizeistation folgt, ist einer jener Gags, der dem Film Originalität und Komik verlieh.

Die Illustrationsmusik beruht faktisch auf der Kombination zweier Verfahrensweisen: auf der Verwendung von einschlägigen Motiven aus der Stummfilmzeit und den für diesen Film erfundenen Leitmotiven. Betrachtet man etwa das „siegreiche“ Liebesmotiv „Day after Day“, dann zeigt sich sofort die Subtilität in seiner Gestaltung: Wenn die Dauerhaftigkeit der Liebe zu suggerieren ist, die Tag für Tag Bestand haben soll, dann empfiehlt sich die Struktur eines „Perpetuum mobile“, mit dem Nebeneffekt des „Ohrwurms“. Dies erreicht Oscar Straus mit einem Dreitonmotiv: Ein statischer Ausgangston, der als halbe Note im $\frac{3}{4}$ -Takt zwei Drittel einnimmt, und zwei Achtelwerten als vorantreibendes Element erfüllen diese Funktion. Melodisch einfach erscheint der Terzsprung abwärts, gefolgt von zwei ansteigenden Achtelbewegungen, die direkt in den Ausgangston münden. Erwartungsgemäß wird dieses Motiv wiederholt und mit gehenden Viertelbewegungen in größerem melodischen Ambitus fortgesetzt. Es handelt sich strukturell um den Bau eines „Satzes“ mit der Wiederholung eines Motivs und dessen freier Fortführung, die so gestaltet ist, dass der Beginn der nächsten Phrase auf den Ausgangston trifft. Die zweite Viertaktgruppe beginnt identisch; allerdings entfällt bei der Wiederholung der Terzsprung. An seine Stelle treten absteigende Achtelbewegungen mit dem Ziel eines Halbschlusses auf der Dominante. Damit ist das musikalische Material klar umrissen. Das markante Initialmotiv entpuppt sich als Hauptmotiv, das Varianten erlebt und dessen Fortsetzungsteil durch Intervallweiterung und Alterationen abgewandelt wird. Unterlegt sind Tonika, Dominante, Subdominante, Wechseldominante sowie Ausweichungen in die dritte und sechste Stufe. Abschließend erfährt die Tonika noch kurz eine leichte Irritation durch Heranziehen der zweiten Mollstufe. Gibt diese Wendung dem Lied eine charakteristische Nu-

ancierung, so wird gleichzeitig ein konkreter Abschluss verhindert, denn das Motiv soll sich mit anderen Motiven kombinieren lassen. In Verbindung mit dem Text „erzählt“ die Musik, dass der Zustand der Liebe fortbestehen kann, ohne langweilig zu werden – ein Problem, unter dem Lebemann André offenbar vor der Ehe „gelitten“ haben mochte. Umso deutlicher suggeriert Ehefrau Colette, die das Lied mit Inbrunst gegenüber ihrer Freundin Mitzi singt, den Abwechslungsreichtum des immer Gleichen.

Nach 16-maligem Auftreten dieses Motivs ist die Wiedererkennbarkeit gegeben. Somit eignet es sich, seinen klaren Inhalt in anderem Zusammenhang zu kommunizieren, konkret als Untertermalung in der Tischkartenszene, wo ein zweites Motiv, nämlich „Three Times a Day“, ebenfalls seine Wirkung entfaltet. Wir wissen an der Stelle bereits, dass Mitzi die Verpflichtung des Arztes, Kranken immer zu helfen, schamlos ausgenützt hat. André verordnet der „eingebildeten Kranken“ eine dreimal täglich einzunehmende „Medizin“ („Three Times a Day“). Daher verbindet sich dieses Motiv eindeutig mit der Situation und Mitzis Anzüglichkeit. In der Tischkartenszene nun betrachtet André allein die Sitzordnung. Er erblickt die Karte für Mitzi neben seiner. Ein Schmunzeln, begleitet vom Motiv „Three Times a Day“, zeigt an, dass er die pikante Situation nicht negativ in Erinnerung behalten hat. Sobald ihm dieser Umstand bewusst wird, tauscht er rasch Mitzis Tischkarte gegen jene von Mlle. Martel, und wie er sich umwendet, steht Colette, das Entsetzen in den Augen, in der Türe. Ihr langsames Näherkommen ist von „Day after Day“ begleitet. Schon nach vier Tönen reißt das Motiv ab: Mit wortloser Eifersucht forschet Colette in Andrés Augen nach seinem Tun - unbehagliche Stille. Dann geht sie zum Tisch und prüft die Tischkarten. Bis zu dem Moment, wo ihr Blick auf Mlle. Martels Karte fällt und sie diese als Tischpartnerin ihres Mannes entlarvt, wird das Motiv fortgesetzt. Dann reißt es auf dem Anfangston der Wiederholung ab und verstummt. Zornig fragt sie mehrmals nach der Ursache für den Tausch der Karten. Ausreden, Bezüge zur „Weltpolitik“, Liebesbeteuerungen kommen, bloß die Wahrheit wird ausgespart – so empfindet es Colette. Beleidigt positioniert sie die Tischkarten in der ursprünglichen Ordnung, zu heterogenen Motiven. Mit dem Blick auf Mlle. Martels Tischkarte verkommt das Liebesglück zur Farce. – Entscheidend ist, dass die Musik in beiden Fällen an Stellen innehält, wo ursprünglich keine Zäsuren vorgesehen sind, so dass die Pause tatsächlich abrupt spürbar wird. Und dort, wo die Musik schweigt, droht die Realität des Alltags.

Bei dieser Szene ist eine weitere Intention Lubitschs zu verifizieren, nämlich die Nachzeichnung realen Verhaltens, mit Reduktion der Sprache auf das Wesentliche bis hin zur Wortlosigkeit, unter Wahrung der Echtzeit in den Bewegungsabläufen. Es war eine Maßnahme zur Beseitigung der Langatmigkeit des Stummfilms, wo die Sprache durch Gestik ersetzt wurde und mehr Zeit für die Musikuntermalung blieb. Da nun aber die Musik der realen Zeiterfordernis untergeordnet ist, erweist sie sich in ihrer Kleingliedrigkeit als optimales Äquivalent. Unter dem Aspekt des neuen Realismus und der fixen Verbindung zwischen Bild und Ton konnte auch das Pausieren der Musik dramaturgisch wirksam werden. Und das ist dann wichtig, wenn die Blickrichtung und die wahrzunehmenden Objekte Teil des Handelns sind. Räumliches Agieren der Figuren wird durch Weitwinkelaufnahmen nachvollziehbar, verbunden mit dem Nachteil, dass in diesem Moment die Mimik verloren geht. Stattdessen kann die Kamera die Blickführung vorgeben, und die Musik definiert den emotionalen Wert des visuellen Eindrucks. So lässt sich der Gesichtsausdruck filmen, die Kamera kann etwa der Drehung des Kopfes folgen und das Objekt aus der Sicht des Protagonisten zeigen. Diese Kameraführung wird dann notwendig, wenn Gesangsnummern zu gestalten sind.

Prinzipiell war jede Nummer – inhaltlich und musikalisch – mit Situationen auszustatten, die gestisch und mimisch variantenreich dargestellt werden konnten. Es ging nicht an, bloß das Absingen einer begleiteten Melodie in üppiger Kulisse zu filmen. Bekanntlich lehnte man eine Verdopplung der traditionellen Bühnengattungen ab; der Film hatte ja bereits bei den Zeitgenossen den Status eines völlig anderen, mithin auch in der Kunstentwicklung „höheren“ Mediums erreicht, und dieser sollte durch das Hinzukommen der Akustik nicht zerstört wer-

den. Hervorragende Schauspielkunst war gefragt, weshalb Lubitsch mit klarem Kalkül Maurice Chevalier engagiert hatte: Die eminente Begabung des Sänger-Schauspielers, der jede Musiknummer zu einer kleinen Szene ausbauen konnte, war Lubitsch's Einfallsreichtum kongenial. Dies manifestiert sich besonders in einer seiner Conférencier-Szenen, in „Oh, That Mitzi“:

Die Situation spitzt sich zu: Als die Party-Gäste vom Hausherrn im Hausflur verabschiedet werden, kommt auch Mitzi an die Reihe, die – ohne Musikuntermalung – mit dramatischem Gesichtsausdruck erklärt, auf ihn 5, dann 10 dann 15 Minuten im Taxi an der Ecke zu warten. André lehnt ab, obwohl ihre Worte Wirkung zeigen. Auf dem Weg der letzten Gäste zur Haustür beginnt die Einleitung als Kombination zweier Phrasen im Dialogprinzip mit klarer Streicherpräsenz. Die Kleingliedrigkeit mit akzentuierter Pausensetzung macht die Zerrissenheit des Erzählers spürbar. Nun endlich allein, hält André im Flur mit Blick zur Haustür geschmeichelt inne, während das charakteristische, fallend angelegte Motiv erklingt. Die Zäsur am Ende des Motivs wird verlängert; in die musikalische Pause fällt der Blick auf die Haustür unten – „Mitzi“. Danach wird die Phrase fortgesetzt, allerdings an unpassender Stelle gestoppt, und der Blick nach oben, zum Schlafzimmer, gelenkt – „Colette“. André wendet sich von der Türe ab und dreht dabei den Kopf wieder zur Kamera – da erklingen nur mehr zwei Abschlussakkorde. So entsteht der Eindruck einer der Komik dienenden Verkürzung. Motivateile dieses Materials mit markantem Rhythmus in straffer Interpretation begleiten André auf seinem Weg zur Eingangstüre – Terrain von Mitzi. Heftig und mit Nachdruck wird das Schloss zugesperrt, die Kette vorgelegt. Ohne zu zögern, eilt André zur Treppe in Richtung Schlafzimmer – Terrain von Colette. Da besinnt er sich eines Anderen, bleibt zur arpeggierten Kadenz stehen, dreht sich zum Publikum und erläutert singend, mit verschränkten Armen, seinen Zwiespalt:

Hier Colette, dort Mitzi; die zuvor abgerissenen Phrasen erhalten ihre Kontinuität zurück. Colette gilt der erste Teil: „I am crazy for Colette“. Dabei wirft Chevalier mit spielerischer Geste und liebevollem Gesichtsausdruck einen Blick zur Schlafzimmertüre hinauf. Aber Mitzi stört das Glück. Folglich fällt beim 2. Teil – „Oh, that Mitzi“ – der schelmisch - böse Blick, ohne Bewegung der Arme, hinunter zur Haustür. Die folgenden Strophen zeigen das gleiche Prinzip: Mit klarer Körpersprache werden die Erwartungen an Colette besungen und verschiedene andere Situationen schlemisch illustriert. Kaum erklingt der Refrain „Oh, that Mitzi“, folgt Erstarrung. Sie lässt sich nicht einfach fortschicken. Der daraus erwachsende Konflikt wird musikalisch nicht ausgedrückt. Vielmehr spiegelt sich der Grad an Verstörung über die Beharrlichkeit der Dame in der Mimik, die von Mal zu Mal drastischer ausfällt, bis hin zum Augenrollen und Kreisen des Kopfes. Als Bühnensänger war es Chevalier gegeben, die Mimik durch differenzierte Stimmgebung zu unterstützen: das Kippen der Stimme beim Verulken von galanten Verrücktheiten, die geräuschhafte Intonation in den tiefsten Lagen von „Oh, that Mitzi“, und als letzte Steigerung das Grollen im Ton. Rasch läuft er die Treppe zum Schlafzimmer hinauf. Noch einmal erklingt die markante Schlusswendung von „Oh, that Mitzi“ beim Öffnen der Schlafzimmertüre; sie verfolgt ihn bereits in den privaten Bereich des Hauses.

Das musikalische Material des Refrains zeigt in Harmonik und Rhythmik stets die gleiche Struktur, diastematisch werden passende Veränderungen vorgenommen. Durch die Präsenz des immer gleichen Grundmodells, dessen sublimen Varianten die Nuancierung der Mimik unterstreichen, entsteht der Eindruck von Geschlossenheit. Musik und Körpersprache vermitteln dem Publikum die Botschaft, dass es großer Anstrengungen bedarf, Mitzis Avancen zu widerstehen.

Umsetzung und Rezeption

Diese punktuelle Anwendung von Musik in differenzierter Instrumentation sowie die Korrelation von Bildelementen und Motiven im Sekundenbereich erforderte exaktes Arbeiten. Oscar Straus stand hier ein großes Team zur Verfügung. Genannt werden Nathaniel W. Finston als Musikdirektor sowie einige Komponisten. Diese Personen aus dem Musikdepartment der Filmfirma haben in Gemeinschaftsarbeit daran mitgewirkt, zweifellos mit der beim Film sprichwörtlichen Spontaneität. Daher kann die Zuordnung der Arbeitsschritte zu den einzelnen Komponisten und Bearbeitern nicht mit eindeutiger Gewissheit gelingen. Unbestritten bleibt Oscar Straus der Urheber der meisten musikalischen Einfälle, seien es Gesangsnummern oder Melodrampassagen – seien es Ideen zur musikalischen Begleitung bestimmter Szenen. Man darf annehmen, dass die Vertonung des Films mit Oscar Straus' Billigung ihre endgültige Form erhielt, denn gerade bei der Mitarbeit mehrerer Personen braucht es eine routinierte, ordnende Instanz, um jene Homogenität zu erreichen, die für die Geschlossenheit des Films unabdingbar ist.

Bleibt zu klären, welche Nummern mit Gewissheit nicht von Oscar Straus komponiert worden sind: Die Titelmelodie, der Foxtrott „One Hour with You“, stammt von Richard A. Whiting, die Eingangsszene auf der Polizeistation wurde von John Leipold gestaltet. Für die Nummern „Three Times a Day“ und „What Would You Do?“ wird Richard A. Whiting, mitunter aber auch Straus als Urheber genannt, was in Anbetracht der nicht gerade unbedeutenden Urheberrechtsstreitigkeiten in dieser Branche – und hier sogar bei der Regiearbeit – nicht verwundert. Allen Nummern ist aber eines gemeinsam: Sie sind minutiös gearbeitet, wecken rhythmisch und klanglich Assoziationen mit der Unterhaltungsmusik der Zeit, ohne konkrete Eigenheiten des Jazz erkennen zu lassen. Und letztlich verhindern Leichtigkeit und Transparenz der Musik das Umschlagen der Handlung in unerwünschte Ernsthaftigkeit, die Grundlage für die positive internationale Rezeption des Films, der am 11.2.1932 vollendet und am 24.2.1932 in New York uraufgeführt wurde. In den Verleih kam *One Hour with You* am 25.3.1932.

In Wien wurde am 16.4.1932¹² mit einem Filmausschnitt im Vorprogramm für diese Produktion Werbung gemacht, die Neugier von Publikum und Presse geweckt. Ab 22.4.1932 konnte er in Wiener Kinos (Imperialkino, Opernkino und Maria – Theresienkino) besucht werden. Der sich mit „L. Hfd.“ ausweisende Kritiker war glücklich zu konstatieren, dass man sich bei dem Film „lachend und lächelnd von mancher Tonfilmleistung der letzten Zeit erholt.“ Er rühmt Chevaliers Schauspielkunst¹³:

Vor allem Maurice Chevalier, dessen ganze Art irgendwie mit der Lubitsch' verwandt ist. Der große französische Charmeur ist heute zugleich der beste englische Film-bonvivant. (...) Die eindringliche und selbstverständliche Art seines Gesangsvortrages erinnert den Wiener Zuhörer oft an Alexander Girardi.

Ein derartiger Vergleich ist das beste Indiz für die Richtigkeit von Lubitschs Auswahl seines Teams. Dass die Arbeit des Wieners Oscar Straus ebenfalls Beachtung erfuhr, entsprach den Erwartungen.

Er hat während seines amerikanischen Aufenthaltes weder die Jazz- und Niggersprache erlernt, noch seine persönliche Note verlernt. Ohne besondere Konzessionen bleibt er bei seinem soignierten, geistreichen Wiener Operettenstil, macht eine angenehme und diskrete Illustrationsmusik, von der sich die Titelnummer und ein Walzerlied gefällig abheben.

¹² „Vorschau“, in: *Wiener Zeitung*, 17.4.1932, S. 8, signiert mit H.P.

¹³ „Filmnachrichten“, in: *Neue Freie Presse*, 26.4.1932, S. 7, signiert mit L. Hfd.

Es ist dem Trend der damaligen Zeit zuzuschreiben, dass es hier an Political correctness im beleidigenden Hinweis auf die Wurzeln des ungeliebten Jazz mangelt.

Nichts desto trotz erscheint es bemerkenswert, dass man bei einem Film aus Hollywood das Wiener Idiom suchte. Vielleicht hielt man die eben erst erstehende Gattung Filmoperette für eine Wiener Erfindung. Möglich, dass der Name der Intrigantin „Mitzi“ allzu sehr an Wiener Verhältnisse erinnert, an die *Pratermitzi* (Film aus 1926 von Gustav Ucicky, der im Jänner 1927 in die Wiener Kinos kam.), oder an die Marie aus Alban Bergs *Wozzeck* (UA 14.12.1925), auch an die Prostituierte in Schnitzlers „Traumnovelle“. Somit verbinden sich mit dem Namen der Verführerin bereits einschlägige Assoziationen. Was den Musikstil anlangt, so ist der oft zu findende Hinweis auf das wohltuende Fehlen von Jazzelementen ein Indiz für verbreitete Aversion gegen diesen Stil, gewiss einer jener Gründe, warum Hollywood in dieser Phase Kräfte aus Europa holte. So konnten die unverkennbaren Einflüsse der zeitgemäßen amerikanischen Unterhaltungsmusik mit Stilelementen der europäischen Unterhaltungstradition unspektakulär kombiniert werden.

Dass Lubitsch und Paramount an internationaler Präsenz interessiert waren, zeigt sich an der gleichzeitigen Verfilmung des Sujets in französischer Sprache, mit nur kleinen Änderungen in der Besetzung. Am 1.6.1932 feierte man im Pariser Paramount – Theater die erfolgreiche Uraufführung der dieser Fassung. Eine deutschsprachige Fassung existiert nicht, auch keine Synchronisation, sondern nur jene Technik, die vom Wiener Kinopublikum negativ bewertet wurde, nämlich die Übersetzung in Untertiteln. Internationale Verbreitung fanden die beiden Eröffnungsnummern durch gleichzeitig edierte Platteneinspielungen in englischer und französischer Sprache.

Dass Lubitschs Werk in der Fachwelt mit Respekt und Achtung registriert wurde, zeigt die Oscar-Nominierung für den besten Film. Wenn der Film aber in der Folge nicht als hochwertiges Werk rezipiert wurde, so liegt dies an Hitlers Machtübernahme. Wenige Monate nach der Erstaufführung in Deutschland erhielt die Filmbranche neue Direktiven: In der Operette materialisierte sich fortan der Topos von Wiener Gemütlichkeit und naivem Österreichertum. Verständlich, dass sich Hollywood, nach Bekanntwerden der NS-Restriktionen gegenüber jüdischen KünstlerInnen, von allem distanzierte, was auf die deutsche Kultur bezogen war oder von den Nazis vereinnahmt wurde.

Oscar Straus traf am 8.3.1932 wieder in Europa ein. Man wusste zu berichten, dass ein Aufenthalt in einer österreichischen Sommerfrische geplant war.¹⁴ „Da er mit keiner Filmfirma einen Vertrag eingegangen ist, bleibt er bis auf Weiteres in Europa.“ Seine Filmarbeit setzte Straus in Berlin mit dem Film *Die Herren vom Maxim* fort, bis auch er zu den Vertriebenen gehörte.

¹⁴ Neue Freie Presse, 9.3.1932 S. 8.

Max Ophuls et Oscar Straus

Une esthétique du vertige

Jérôme Rossi (Nantes)

Les destins de Max Ophuls et d'Oscar Straus, respectivement juifs d'Allemagne et d'Autriche, sont liés à l'exil, principalement aux Etats-Unis et en France. Une génération les sépare : né en 1870, Straus meurt en 1954, trois ans avant Ophuls, né, lui, en 1902. Ce décalage jouera un rôle central dans le choix de Straus par Ophuls qui voit dans son aîné le dernier représentant éminent de l'esprit musical viennois.

Après avoir présenté les relations des deux artistes avec Vienne et leurs rapports avec le cinéma, nous résumerons les trois films sur lesquels ils ont collaboré : *De Mayerling à Sarajevo* (1940), *La Ronde* (1950) et *Madame de...* (1953), cette dernière partition ayant été co-signée avec Georges van Parys. Nous analyserons ensuite deux aspects esthétiques communs de leur travail : l'expression du tourbillon amoureux et les projections temporelles.

I VIENNE

Max Ophuls est né le 6 mai 1902 à Sarrebrück sous le nom de Max Oppenheimer. Issu d'une famille d'industriels, il se refuse à travailler dans l'entreprise familiale. Après des études classiques, il entame en 1920 une carrière prolifique dans le théâtre, avec lequel il entretiendra toute sa vie une relation très forte. Acteur dans un premier temps, c'est Fritz Holl, sous la direction duquel il joue à Stuttgart, qui lui trouve son pseudonyme et l'influencera fortement pour la suite de sa carrière. Il devient ensuite l'un des metteurs en scène les plus prisés de son époque, se partageant entre l'Allemagne, la Suisse et l'Autriche. A Dortmund d'abord, puis à Elberfeld-Barmen, où, jusqu'en 1925, il dirige quelque deux cents pièces et opérettes. Il travaille simultanément comme critique dans des revues théâtrales et pour la radio à travers l'écriture de multiples sketches. En 1926, il rejoint le Burgtheater de Vienne, où il rencontre et épouse l'actrice Hilde Wall, qui mettra au monde leur fils Marcel l'année d'après.

Les quelques mois que Max Ophuls a passés à Vienne, d'octobre 1925 à mi-avril 1926, n'ont pas influencé outre mesure ses préférences esthétiques ni ses thèmes de prédilection. Ce qu'il note dans ses souvenirs de la ville, en dehors de ses obligations et de quelques remarques comiques, est d'ailleurs plutôt limité¹. En tant qu'homme de théâtre, ses débuts à Vienne ne sont guère brillants : âgé de vingt-cinq ans, il est certes le plus jeune metteur en scène au Burgtheater mais reste boudé par la critique. Pour Ophuls, Vienne est surtout un lieu de stimulation esthétique ; en tant qu'incontestable point de rupture au centre de l'Europe du début du siècle dernier, la ville propose un vaste horizon de concepts artistiques tant pour le théâtre que, plus tard, les films qu'il va réaliser. Quatre de ces films se situent très exactement dans le contexte viennois du tournant du siècle : *Liebelei*, *De Mayerling à Sarajevo*, *Lettre d'une inconnue* et *La Ronde*. Situés à Vienne et autour de Vienne, ils sont empreints des traits traditionnellement attribués aux « viennoiseries » – tout en mettant en lumière des facettes différentes de cet univers. Dans *Liebelei*, tourné dans l'Allemagne de la République de Weimar, Vienne est montrée à travers les coulisses de l'opéra de Mozart *L'Enlèvement au sérail*. *De Mayerling à Sarajevo*, réalisé juste avant l'entrée des troupes allemandes en France, se joue principalement à la cour viennoise. La *Lettre*, film de l'émigration aux États-Unis, commence dans la tradition des films viennois « à la Hollywood », dans la lignée des œuvres d'Erich von

¹ Max Ophuls, *Max Ophuls par Max Ophuls*. Paris : Robert Laffont, 1963 ; Helmut G. Asper, *Max Ophuls. Eine biographie*. Berlin : Bertz, 1998.

Stroheim et de Josef von Sternberg. Et dans *La Ronde*, filmé cinq ans après la Libération du national-socialisme, les sculptures de la Michaelerplatz de Vienne, devant la tour principale du château et la coupole du Musée de l'Histoire de l'Art resplendissent face au luxe détonant des bâtiments des boulevards extérieurs. Selon Karl Siereck, ces quatre films s'inscrivent

« dans le système de représentations du 'film viennois', avec un champ temporel qui s'étend du Congrès de Vienne jusqu'au début de la Première Guerre mondiale, même si Ophuls ne fait pas de films 'de genre' dans le sens classique du terme. Avec lui, les décors baroques ou la mode Bidermeyer, les uniformes fantaisistes et les costumes stylisés, les célébrités de l'art, de la politique ou de la hiérarchie militaire apparaissent en marge, voire en surface. Les images à référence historique se détachent de leur référent, à rebours des films de Willi Forst, d'Ernst Marischka ou de Walter Reich, et jouent librement leur rôle d'allégories de la modernité. L'état de flottement d'un conflit se fait sentir, dénué d'identité substantielle, lié en permanence aux décalages des valeurs et aux mouvements des courants porteurs de sens... Cette voie de l'allégorie est en relation avec la place qu'occupe Vienne dans l'histoire personnelle d'Ophuls : celle d'un lieu de l'extase, représentant un ailleurs par-delà les attaques auxquelles il a dû faire face, Juif dans la Vienne du début des années vingt. On peut le ranger parmi les artistes et intellectuels qu'évoque Carl Schorske, doublement fascinés par la ville et par le tournant culturel et historique du début du XX^e siècle. »²

Cette Vienne allégorique partage plus d'un trait commun avec celle, bien réelle, qu'a connue Oscar Straus. Tirailé entre Berlin et Vienne, c'est finalement Vienne qui va offrir au compositeur son premier grand succès le 2 mars 1907 avec *Ein Walzertraum* ('Rêve de Valse'). De 1907 à 1919, Straus s'impose comme le « Prince de Vienne »³ avec la création de très nombreuses opérettes composées à un rythme effréné ; nous citerons *Der Taffere Soldat* ('Le soldat en chocolat') en 1908, *Das Tal der Liebe* ('La Vallée de l'Amour') en 1909, *Mein junger Herr* ('Mon jeune Monsieur') en 1910, *Die Kleine Freundin* ('La Petite Amie') en 1911, *Love and Laughter* ('Aimer et rire') en 1913, *Rund um die Liebe* ('Autour de l'Amour') en 1914, *Die Schöne Unbekannte* ('La Belle inconnue') en 1915, *Liebeszauber* ('Charme d'Amour') en 1916, *Nachtfalter* ('Le Phalène') en 1917, ou encore *Die Dorfmusikanten* ('Le Musicien du Village') en 1919.

A la fin de la guerre, Vienne est en état de choc :

« Vienne a beaucoup changé pendant les années de guerre, et, à la fin de la guerre, la ville est devenue petite, pauvre et étroite d'esprit, un foyer de jalousies, de cliques et de commérages malveillants ; une « ville de conte de fées mortifère », comme une chanson populaire de l'époque l'avait qualifiée (...). Ils n'étaient plus guère nombreux ceux qui pouvaient encore se permettre d'aller au théâtre, et ce n'était pas le genre de public pour lequel un compositeur, un acteur ou un chanteur pouvaient être fier d'écrire ou de jouer. Les élégants citoyens viennois et leurs jeunes femmes pleines de vie de 1908, qui venaient plus nombreux à chaque nouvelle opérette, étaient devenus à présent une masse prolétaire bourgeoise – des gens se battant désespérément pour conserver un semblant d'apparence, derrière lequel il n'y avait qu'un désert vide. Lehár, Fall,

² Karl Siereck, « Double conversion : Ophuls à Vienne », 1895, 34-35, Max Ophuls, 2001, mis en ligne le 23 janvier 2007. URL : <http://1895.revues.org/document166.html>.

³ Titre de la biographie de Bernard Grun, *Prince of Vienna: the Life, Times and Melodies of Oscar Straus*, Londres, 1955.

et Straus, alors tous dans une quarantaine avancée, qui avaient servi ces gens par le passé, devaient faire face à un problème artistique majeur : 'où pouvons-nous aller ?' »⁴

Straus trancha la question : il décida de s'installer à Berlin, où il restera jusqu'en 1929. Ainsi la Vienne de l'immédiat après-guerre s'est éloignée des images de valse, de joie, de frivolité que la ville pouvait susciter jusqu'en 1918. Le spectateur qui voit évoluer les personnages dans les films d'Ophuls sait donc intuitivement à quel point ils sont éphémères ; il les voit tenter de vivre à tout prix, mais connaît déjà le résultat de cette quête effrénée. L'année 1929 marque le rapprochement d'Ophuls et de Straus avec le cinéma. Après son expérience considérable en Allemagne dans le domaine de la mise en scène théâtrale, Ophuls se tourne vers la production de films en devenant chef-dialoguiste sous la direction d'Anatole Litvak à Universum Film AG (UFA) à Berlin. De son côté, après le succès parisien de *Mariette* sur un livret de Sacha Guitry, Straus accepte la proposition qui lui est faite par la Warner Bros de venir s'installer à Hollywood pour y composer de la musique de films.

II STRAUS ET LE CINÉMA

Le premier séjour de Straus à Hollywood fut, au grand dam du compositeur, plus mondain que musical, et seuls deux films⁵ sont confiés à Oscar : *A Lady's Morals* (1930) de Sydney Franklin avec Grace Moore dans le rôle-titre de Jannie Lind⁶, et une adaptation de son opérette *Ein Walzertraum* par Ernst Lubitsch. Dans *A Lady's Morals*, à côté d'airs d'opéras italiens⁷ (« Casta Diva » de Vincenzo Bellini et « Rataplan » de Gaetano Donizetti) et de quelques titres signés par des compositeurs et interprètes américains (Carrie Jacobs-Bond, Herbert Stothart,), Straus compose trois chansons sur des paroles de Clifford Grey (1887-1941) : *It Is His Destiny*, *Student Song* et *I Hear Your Voice*. L'adaptation de son opérette *Ein Walzertraum*, qui sort sous le nom de *The Smiling Lieutenant*, met en scène Maurice Chevalier pour lequel Straus réécrit des chansons qui n'étaient pas prévues à l'origine. Le film connaît un tel succès qu'alors que Straus est reparti à Berlin, la Paramount le recontacte pour lui demander de faire la musique du prochain film de Lubitsch, *One Hour with You* avec Maurice Chevalier et Jeannette MacDonald ; *We will always be sweethearts*, chanté par MacDonald connaît un immense succès.

Loin d'Hollywood, Straus compose la musique de trois films de 1933 à 1935 : *Die Herren von Maxim* ('Les hommes de Maxime') de Karl Boese en 1933, *Frühlingsstimmen* ('Les voix du printemps') de Pál Fejös en 1934 et *Land Without Music* ('Le pays sans musique') de Walter Forde en 1935. Cette même année, une proposition d'Hollywood arrive et Straus répond à l'appel : il s'agit d'écrire des chansons pour une comédie musicale mettant en scène un jeune acteur, Bobby Green. Le film, *Make a Wish* de Kurt Neumann, sort en 1937, mais sera un échec commercial. Peu satisfait de son nouveau séjour hollywoodien, et désireux d'assister au succès de ses *Trois Valses* à Paris avec Pierre Fresnay et Yvonne Printemps, Straus rentre rapidement des Etats-Unis pour Paris. Satisfait de l'accueil réservé à son opérette, Straus décide de se retirer quelque temps en Autriche, partageant son temps entre Vienne et Ischl. Mais l'envahissement de l'Autriche par les troupes allemandes le 11 mars 1938 le force à fuir son pays.

⁴ Id., p. 102-103.

⁵ Un troisième film, une adaptation de la nouvelle *Daybreak* d'Arthur Schnitzler, fut proposé à Straus, mais, après que le compositeur ait presque achevé l'ouvrage, la commande fut finalement annulée. Quelques morceaux de la partition seront finalement utilisés dans un film avec le chanteur baryton Lawrence Tibbett, *The Southerner*.

⁶ Il existe une version française de ce film, sortie sous le titre *Jenny Lind*.

⁷ Cela ne nous étonnera pas puisque le film est un hommage à la cantatrice suédoise Jenny Lind qui connaîtra son premier triomphe dans *La Sonnambula* de Vincenzo Bellini.

Ophuls, lui, avait quitté l'Allemagne dès 1933⁸, juste après avoir tourné son premier véritable succès au cinéma, *Libelei*, adapté de la pièce éponyme du dramaturge viennois Arthur Schnitzler – ouvrage que Straus, par une extraordinaire coïncidence, était précisément en train d'adapter en opérette en cette même année 1933⁹. Ophuls tourne ensuite à Rome avec Isa Miranda *La Signora di tutti*, ou le drame d'une vedette surmenée, puis en Hollande *Komodie vom geld* ('La Comédie de l'argent') en 1936. Pendant cette période d'avant-guerre, il signe quelques œuvres empreintes d'humour, *La Tendre ennemie* (1935) ou de mélancolie tels *Yoshiwara* (1937), film aux parfums exotiques qui relate l'histoire d'une jeune geisha, *Le Roman de Werther* (1938), d'après l'œuvre de Goethe, et *Sans lendemain* (1939). Dans ce dernier film, Edwige Feuillère tient le rôle d'une jeune mère parisienne contrainte de s'exhiber dans un cabaret minable pour que son fils puisse mener une vie décente ; après lui avoir assuré son avenir, elle se suicide.

Nous en sommes en 1939 : c'est à ce moment que les trajectoires de Straus et d'Ophuls se croisent pour la première fois.

III DE MAYERLING À SARAJEVO... À MADAME DE...

Dès ses premières mises en scène à Barmen-Elberfeld, Ophuls avait commencé à travailler avec des compositeurs – en l'occurrence le jeune élève de Schrecker, Hans Schmidt-Isserstedt, qui avait écrit une musique pour ses mises en scène de *Vasantasena* et de *Kolportage*. À Breslau, il travailla simultanément avec deux musiciens : le jeune Harry Ralton, qui composa pour la scène et la radio des chansons pleines d'entrain, et Hans Krieg qui écrivit pour la scène – notamment les chansons et les intermèdes de la revue musicale pour enfants *Fips et Stips font le tour du monde*. Ophuls tint toujours à s'entourer de compositeurs pour avoir des partitions composées spécialement pour l'occasion. Comme ses acteurs qui sont eux-mêmes en mouvement perpétuel, les mises en scène d'Ophuls sont organisées et rythmées par la musique : c'est de ce souci musical « que naissent les enchaînements de mouvements, les rapides transformations scéniques, la remise en cause des divisions en actes, l'utilisation intensive de lieux simultanés, l'intervention de la lumière et d'effets techniques en vue de changements incessants... »¹⁰

On nous permettra ici de mentionner qu'Ophuls se souciait tout autant de la musique que du son en général. Son travail, par exemple, sur les sonorités de cloches dans *De Mayerling à Sarajevo* est, à cet égard, tout à fait remarquable¹¹. Les cloches qui retentissent après l'assassinat du prince héritier à Sarajevo (1:28:35) ont été préfigurées à de nombreuses reprises par d'autres cloches tout au long du film, tel un leitmotiv funèbre :

- cloches du palais à Prague (00:16:34) : rencontre intime entre le prince héritier et la comtesse ;
- clochettes de service de l'impératrice (00:27:03) lorsqu'elle fait appeler la comtesse pour voir comment elle pourrait s'intégrer à la famille royale ;

⁸ Il prendra la nationalité française en 1935.

⁹ La *Liebelei* de Straus ne trouvera pas la porte des théâtres d'Allemagne. Elle sera représentée une seule fois à Stockholm. Notons que Straus avait déjà fréquenté par deux fois Schnitzler : pour son opérette *Der tapfere Cassian* ("Le brave Cassian") en 1912 et pour le film adapté de la nouvelle *Daybreak* qui n'eut pas de suite.

¹⁰ Helmut G. Asper, « « De la fosse du souffleur au micro de l'écran » : Max Ophuls et le théâtre », 1895, 34-35, Max Ophuls, 2001, [En ligne], mis en ligne le 23 janvier 2007. URL : <http://1895.revues.org/document168.html>. Consulté le 10 avril 2010.

¹¹ Des sonorités de cloches parsèment les autres films : on citera les cloches de l'église qui sonnent (01:30:53) au moment où Louise vient se recueillir juste avant le duel entre son mari et son amant dans *Madame de...*, ou les cloches de la fin de *La ronde* (01:27:35) quand le comte sort de chez la prostituée, clôturant ainsi la ronde des amours.

- cloches militaires (00:53 :40) : d'un bateau, l'archiduc assiste à une scène de rébellion ;
- cloches du palais viennois (01:02:50) : le chef du protocole communique à l'empereur le projet politique des « Etats-Unis d'Autriche » du prince héritier ;

Dans la dernière séquence du film (visite de l'archiduc à Sarajevo), les sonneries de cloches se rapprochent (01:23:19 puis 01:26:00), faisant sentir l'imminence du dénouement.

Avec *De Mayerling à Sarajevo*, Ophuls retrouve l'actrice Edwige Feuillère qui jouait dans *Sans Lendemain* ; elle incarne cette fois la Comtesse Sophie Chotek, épouse de l'Archiduc François-Ferdinand, dans une fresque historique qui retrace les vingt dernières années de l'Empire autrichien. Le tournage du film aux studios Eclair d'Epinay-sur-Seine puis aux studios Paris-Studios-Cinéma à Billancourt, a été interrompu à deux reprises. Tout d'abord le 2 septembre 1939, avec l'entrée en guerre de la France, alors que le film était déjà très avancé. Le tournage a repris quelques jours en décembre 1939, puis s'est achevé en janvier 1940 sous le contrôle d'André-Paul Antoine, Max Ophuls étant mobilisé. Les extérieurs ont été tournés à Romans, Bourg-de-Péage et aux environs de Senlis.

Ophuls souhaitait dès le départ inscrire son film dans la réalité de la nouvelle guerre mondiale :

« Je voudrais que *De Mayerling à Sarajevo* soit projeté comme un fragment de film et qu'un speaker, avant que commence le drame, annonce : si l'histoire que vous allez voir comporte des trous, si ses personnages n'accomplissent pas tout ce qu'ils devraient accomplir, c'est parce que les mêmes événements que ceux qui vous sont contés l'ont empêché... Il devait s'achever par l'embrasement de l'Europe, et l'embrasement de l'Europe ne nous a pas permis d'aller jusqu'au bout de notre tâche. »¹²

Témoin de la grandeur et de la décadence de Vienne – ville dont il fut, en quelque sorte, le dernier héraut – Oscar Straus semble constituer le choix musical le plus judicieux pour Ophuls. Nous y reviendrons.

De Mayerling à Sarajevo à peine terminé, Ophuls décide, devant la mauvaise tournure que prend la guerre, de partir pour les Etats-Unis. Après une longue période d'adaptation, son premier film américain, *Vendetta*, sort en 1946, bientôt suivi de *The Exile* ('L'exilé', 1947), *Letter from an Unknown Woman* ('Lettre d'une inconnue', 1948), *Caught* ('Pris au piège', 1949) et *The Reckless Moment* ('Les Désemparés', 1949). Lorsqu'il retourne en France, il a en tête le projet d'adapter une série de sketches d'Arthur Schnitzler intitulée *La Ronde*, dont il vient d'acquiescer les droits. Il contacte aussitôt Straus et lui propose de travailler sur son projet ; le compositeur accepte immédiatement. Le parolier Louis Ducreux rend ensuite visite à Straus qui lui soumet une idée thématique qu'il a en tête depuis quelque temps. Très vite, la chanson du film est composée (voir *infra*). La première du film a lieu le 16 juin 1950 durant la *Nuit des Fleurs*, le spectacle de charité donné au Palais de Chaillot ; malheureusement pour Ophuls et Straus, le public est distrait et la soirée est un échec. Il faudra attendre le festival de Venise en septembre 1950 avec ses prix du meilleur scénario et du meilleur décor pour que le film soit redécouvert et connaisse alors un immense succès.

Si, pour *Le Plaisir* (1952), Ophuls fait appel à Joe Hajos et Maurice Yvain pour arranger des thèmes d'Edmond Audran (*La Mascotte*), Pierre-Jean de Béranger, Robert Planquette (*Les Cloches de Corneville*) et de Jacques Offenbach, il se tourne à nouveau vers Oscar Straus pour *Madame de....* Toutefois, comprenant qu'à quatre-vingt trois ans le compositeur ne

¹² Propos de Max Ophuls cités par Vincent Amiel, « Ophuls au milieu du gué », *Positif* n° 381, novembre 1992, p. 90-93.

puisse prendre en charge l'intégralité d'un film, il lui adjoint les services du jeune Georges van Parys¹³. Ce dernier décrit la visite d'Ophuls :

« Hier, rendez-vous avec Max Ophuls pour parler de la musique de *Madame de...* Il m'annonce, en s'excusant un peu, qu'il a demandé à Oscar Straus d'écrire un des thèmes musicaux de son film. Il ne peut oublier que le vieux compositeur est l'auteur de la célèbre valse de *La Ronde* ; il tient à le voir associé à sa nouvelle production. Je trouve absolument légitime cette marque de fidélité.

- J'ai déjà reçu sa valse, ajoute Ophuls, ou plutôt, j'en ai reçu deux. Il ne recule pas devant le travail !

Il me demande alors de lui jouer le thème que j'ai écrit, celui qui symbolisera le personnage de *Madame de...* que doit créer Danielle Darrieux. Il m'avait recommandé de le concevoir très classique, très français pour contraster avec celui de Straus, qui est une valse typiquement viennoise. »¹⁴

Amené à rencontrer Straus, van Parys trouve le compositeur « vieux et fatigué » mais il « retrouve beaucoup de vigueur dès qu'il s'agit de défendre ses intérêts »¹⁵. Autre anecdote, toujours narrée par van Parys :

« Sur Oscar Straus, il [Max Ophuls] est intarissable : - Un jour je lui dis : Oscar, j'aimerais tourner une de vos opérettes : *Le soldat et le chocolat*. Mais c'est une de vos premières œuvres et il faudrait revoir la partition... la rajeunir... Le père Straus me répond : 'C'est déjà fait... J'ai écrit une nouvelle version... en 1922 !' Et Max se renverse sur sa chaise en éclatant de rire. »¹⁶

IV TOURBILLONS AMOUREUX

Les trois films dont la musique a été composée par Oscar Straus ont en commun – mais ils sont loin d'être les seuls dans la filmographie d'Ophuls¹⁷ – d'avoir un thème d'amour qui prend la forme d'une valse.

Considérons d'abord *De Mayerling à Sarajevo*. Pour s'excuser de sa conduite un peu fruste à l'occasion d'une réception, le prince héritier, l'archiduc François Ferdinand, a invité la comtesse Chotek au palais. Après quelques discussions préalables, le prince, désireux de passer quelque temps avec la jeune femme, demande à ce que qu'on ne le dérange pas jusqu'à son départ. Aussitôt (00:19:15), les premières notes de musique se font entendre¹⁸, comme pour signifier que l'on quitte le monde des convenances pour plonger dans celui de l'intimité. Désormais, des manières considérées auparavant comme désobligeantes sont accueillies ici avec bienveillance : au cours du gala, Sophie Chotek s'était sentie vexée lorsque le prince avait regardé sa montre. A présent, il demande en souriant : « Je peux cette fois ? » et reçoit un regard complice.

¹³ Georges van Parys (1902-1971) est un compositeur d'opérettes et de musiques de films français (plus de trois cents partitions de longs-métrages).

¹⁴ Georges van Parys, *Les jours comme ils viennent*, Paris, Plon, 1969, p. 407.

¹⁵ Id., p. 415.

¹⁶ Id., p. 416.

¹⁷ Voir, par exemple *Lettre d'une inconnue* (musique de Daniel Amfitheatrof) ou *La Maison Tellier du Plaisir* (*Ma grand-mère* de Béranger).

¹⁸ Ce premier thème de valse avait déjà été entendu dans le générique de début, dans une version martiale et solennelle.



Oscar Straus, *De Mayerling à Sarajevo*, Thème 1 de la valse principale, 00:19:37



Oscar Straus, *De Mayerling à Sarajevo*, Thème 2 de la valse principale, 00:20:23

La musique, sous les traits d'une valse langoureuse à deux thèmes, a aboli subitement les frontières hiérarchiques : le prince héritier et la comtesse sont à présent deux individus qui se confient l'un à l'autre, sous le regard vigilant d'une statue guerrière qui leur semble détestable à tous les deux. Les deux thèmes vont désormais coller à la peau du couple et les accompagner tout au long du film de manière extradiégétique ; chacun de leurs retours viendra rappeler leurs sentiments. Passons-les rapidement en revue :

- 00:48:12 : Après une manœuvre politique visant à les séparer, le prince et la comtesse parviennent à se retrouver dans l'intimité d'une voiture de train. Aussitôt, la valse du début réapparaît avec fougue ;
- 01:00:51 : Ouverture du bal et humiliation (voir description en *infra*) ;
- 01:19:07 : La comtesse évoque leur liaison au prince : « Nous avons toujours eu de la chance ! » ;
- 01:26:38 : La comtesse au Prince, avant de traverser Sarajevo : « Écoute, Franz, il y a encore du danger. J'ai le droit de le partager avec toi » ;
- 01:27:52 : La comtesse au Prince, quelques secondes avant leur assassinat : « Maintenant que le danger est passé, je peux bien te le dire, c'est pour ça que je suis venue. »

Cette dernière citation est particulièrement signifiante : le thème de la valse est entendu alors que l'on voit le couple dans la voiture. Au-dehors, des enfants chantent à l'unisson une mélodie modale à deux temps¹⁹, rendant les contours de la valse (il s'agit ici du premier thème) plus indistincts. Le 2/4 des enfants ne se résorbe pas dans le 3/4 de l'amour, créant des dissonances de plus en plus insupportables, jusqu'à ce que les bruits réalistes de la foule finissent par submerger complètement la musique. Quelques secondes plus tard, les cloches résonnent et les deux jeunes gens gisent morts à l'arrière de la voiture. On ne peut être plus explicite dans un traitement musical : la « mise à mort » de la valse qui ne parvient plus à s'imposer (alors que c'était le cas jusqu'à maintenant) est la mise à mort du couple.

La valse principale de *La Ronde* n'est pas, elle, rattachée à un couple en particulier ; elle apparaît comme le symbole des variations infinies des amours humaines et son vecteur privilégié est un carrousel²⁰. Cette association est très rapidement précisée (00:04:42) par le meneur de jeu (Anton Walbrook) qui nous prend à partie :

¹⁹ Alfred Hitchcock se souviendra peut-être de ce passage dans ses *Oiseaux* (1963), à propos de la scène où Mélanie (Tippi Hedren), l'héroïne, est venue à l'école chercher Cathy, la petite sœur de Mitch Brenner, pour la ramener à la maison. Elle patiente en s'asseyant sur un banc pendant que, de l'intérieur de l'école, nous parvient une comptine chantée à l'unisson par les enfants. Pendant ce temps, les corbeaux prennent peu à peu place sur un portique de jeu située derrière elle, toujours au son de la comptine. Les oiseaux attaqueront les enfants peu après. Chez Ophuls comme chez Hitchcock, la comptine enfantine prend ainsi des résonances diaboliques en préfigurant un drame.

²⁰ L'attachement diégétique de la valse au carrousel est parfois attesté par une sonorité d'orgue de barbarie, mais cela n'est pas systématique.

« Vous sentez bien au parfum de l'air qu'il va être question d'amour, n'est-ce pas ? Pour que l'amour commence sa ronde, que manque-t-il ? Une valse ? Voici la valse ! La valse tourne, le carrousel tourne, et la ronde de l'amour peut tourner aussi. »

Contrairement à *La Maison Tellier* (second sketch du *Plaisir*) où les paroles de *Ma grand-mère* ne sont dévoilées qu'à la fin de l'épisode, les paroles de *La ronde* sont données dès le début (00:04:54), et seront variées par la suite :

« Tournent, tournent mes personnages
La terre tourne jour et nuit
L'eau de pluie se change en nuage
Et les nuages retombent en pluie

Oh les hommes d'un âge tendre
Aristocrate ou bien soldat,
Quand l'amour vient les surprendre
Entrez en danse d'un même pas

Maintenant la ronde commence
C'est l'heure calme où meurt le jour
Regardez la fille s'avance
Voici la ronde de l'amour »



Oscar Straus, *La Ronde*, Valse principale ou « Thème de la ronde des amours », 00:04:54

La ronde des amours connaît cependant quelques accrocs dont il est intéressant de citer ici les occurrences, car ils donnent toujours lieu à des variations musicales. Dès 00:11:12, le soldat manque d'être privé de sortie samedi, jour où il « doit » rencontrer Marie. On entend une variation militaire de la valse jouée par le meneur de jeu – déguisé pour l'occasion en militaire à clairon – qui presse le soldat de rentrer afin qu'il puisse bénéficier de sa permission.

A 00:26:11, un professeur de français, qui vient donner une leçon au jeune maître de Marie, est empêché *in extremis* par le meneur de jeu d'interrompre le moment d'intimité entre les deux jeunes gens. Nous entendons le savoureux dialogue suivant, tandis qu'un carillon en mouvements chromatiques descendants, s'est adjoint à la valse, gauchissant légèrement celle-ci :

« (le professeur) : Mais d'abord, qui êtes-vous ?

(le meneur de jeu) : Vous ne pouvez pas me connaître. Je suis tout nouveau.

(le professeur) : Tout nouveau ?

(le meneur de jeu) : Oui, et je vous affirme, Monsieur, qu'il n'y a personne là-haut. D'ailleurs vous pourrez le voir en passant, les volets sont sûrement fermés.

(le professeur) : Merci mon ami. Vous m'évitez de monter trois étages pour rien.

(le meneur de jeu) : Ne me remerciez pas, Monsieur le professeur, c'est pour qu'elle continue à tourner.

(le professeur, marquant une pause) : Tournez ? Qui ça ?

(le meneur de jeu) : La ronde, Monsieur le professeur.

(le professeur, marquant une nouvelle pause) : Ah oui... La ronde ?

(le meneur de jeu) : Oui, monsieur le professeur. »

A 00:39:46, enfin, le manège et la valse s'arrêtent brusquement : le jeune homme, au lit avec une femme mariée, se trouve momentanément dans l'impossibilité physique de satisfaire celle-ci. Le meneur de jeu se lance alors dans la réparation du manège, tandis que le jeune homme essaie d'expliquer sa « panne » à la femme ; celle-ci se rapproche alors de lui, le frôle et... les ébats reprennent soudainement. Le meneur de jeu ressort alors des entrailles de la machinerie, des outils à la main : le carrousel tourne à nouveau et se remet, plus joyeusement que jamais, à chanter sa « valse des amours ».

Dans *Madame de*, le premier rapprochement physique des deux futurs amants, Louise (Danielle Darrieux) et le baron Donati (Vittorio De Sica), a lieu à l'occasion d'une valse à 00:33:47. C'est la première fois – exception faite du générique – que l'on entend cette valse ; désormais, comme dans *De Mayerling à Sarajevo*, celle-ci constituera le « thème d'amour » et accompagnera la romance du couple tout au long du film.



Oscar Straus, *Madame de...*, Valse principale ou « thème d'amour », 00:33:47

Cette première citation de la valse soutient une longue séquence elliptique qui voit se succéder des plans de danse soir après soir. Le « thème d'amour » va ainsi se dérouler imperturbablement tandis que les changements de décors et de costumes se succèdent les uns aux autres, confinant au vertige. La fin de la séquence voit la caméra se stabiliser et les musiciens s'arrêter progressivement de jouer ; seul reste un pianiste qui continue de jouer obstinément le thème de valse, pendant que l'on éteint les lumières et que résonne la terrible nouvelle du retour du mari le lendemain.

Pendant cet enchaînement de vales, on peut observer une lente gradation d'intensité dans les dialogues : « Quatre jours sans vous voir... on ne danse donc plus à Paris ? », puis « Deux jours sans vous voir. Mon chef de cabinet se plaint de ma nervosité ! », et enfin « Vingt-quatre heures sans vous voir... »

Pendant toute la séquence, l'impassibilité des visages des deux amants ne peut que frapper le spectateur. C'est la musique, par l'intermédiaire des corps, qui exprime les émotions qui submergent les deux amants et fait émerger un sentiment d'amour réciproque. La sensation d'apesanteur et la douce harmonie qui se dégage de ces plans forment un violent contraste avec les sonneries militaires et les sabots des chevaux qui accompagnent le retour du général. La valse avait permis, un temps, d'introduire une certaine licence au sein des conventions sociales ; la musique stridente des cors de chasse constitue un brusque retour à la réalité et aux codes sociaux. Ce changement a d'ailleurs des conséquences physiques sur les deux amants : le baron tombe de cheval, et Louise se met à souffrir d'une faiblesse générale.

Plus tard (01:05:57), lorsque les amants se retrouvent après quelque temps, et qu'ils se sont avoué leur amour, c'est une valse qui leur permet à nouveau de se présenter ensemble à la

société. Louise murmure alors à l'oreille de Donati : « Je déteste le monde. Je ne voudrais plus être regardée que par vous. »

La valse, chez Ophuls, est ce lieu privilégié qui permet de transgresser les hiérarchies sociales et d'ouvrir les portes de l'intime. Extradiegétique dans *De Mayerling à Sarajevo*, elle génère chez le spectateur l'attente d'une brèche qui fissure le vernis social : c'est sur une valse que se rapprochent pour la première fois l'archiduc et la comtesse Chotek que tout opposait. Diégétique dans la séquence des valses de *Madame de*, elle fait éclore l'amour entre un ambassadeur et une femme mariée. Tantôt extradiegétique, tantôt diégétique – lorsqu'elle est associée au carrousel –, la valse de *La ronde* fonctionne comme un véritable « laisser passer » social qui permet toutes les transgressions : elle accompagne les amours successifs d'une prostituée et d'un soldat, de ce même soldat avec la femme de chambre, de la femme de chambre et du fils de famille, de celui-ci avec Emma, la dame mariée, d'Emma et de Charles son mari, de Charles et de la grisette Anna qui tend la main au poète, qui l'abandonne pour la comédienne, qui ne résiste pas au comte, lequel retourne s'encanailler avec la prostituée du début.

Tels des tourbillons, les valses d'Ophuls et de Straus font tourner les têtes des personnages auxquelles elles s'attachent. Semant l'amour sur leurs passages, elles triomphent des conventions et des interdits, au mépris de la mort qui, elle, n'est jamais loin : les amoureux de Sarajevo sont assassinés, tandis que Donati est abattu et que Louise meurt d'une crise cardiaque. Dans son livre consacré au *Plaisir*, Jean-Pierre Berthomé écrit :

« De cette idée que le Palais de la Danse n'est qu'une métaphore de l'immobilité de la mort, de cette idée qui retrouve à la fois les angoisses de la danse macabre et le désir de mouvement perpétuel si familier aux musique baroques et romantiques, Ophuls propose une illustration saisissante... »²¹

Seuls les protagonistes de *La Ronde* sont épargnés par la grande faucheuse, mais encore ne sont-ils que des pantins entre les mains d'un meneur de jeu dont l'intérêt supérieur – il faut que la roue tourne ! – leur est étranger.

V PROJECTIONS TEMPORELLES

La valse génère un mouvement de giration, susceptible de provoquer un effet d'étourdissement et de resserrement temporel.

Dans *De Mayerling à Sarajevo*, le prince héritier et la comtesse sont invités au bal de la Cour ; pour s'y rendre, ils choisissent d'emprunter le grand escalier, traditionnellement réservé aux membres de la famille impériale. Vincent Amiel décrit la scène :

« Séquence éblouissante du premier bal à la cour. Précisément parce qu'il n'y a pas de bal... La princesse Sophie, épouse morganatique du prince héritier, n'est pas d'un rang assez élevé pour pouvoir accéder à la grande salle du château par l'escalier d'honneur ; le chef du protocole lui inflige, devant toute la cour, l'humiliation de redescendre les tapis rouges pour passer par la petite porte. Toute honte bue, encadrée par deux haies de soldats en grand uniforme, la jeune femme commence à redescendre, sous le regard de tous ; et le seul d'entre eux qui soit solidaire, qui accompagne cette silhouette blanche derrière les soldats au garde-à-vous, c'est le regard de la caméra, en un lent travelling latéral. Pour que le geste soit plus lent, l'humiliation plus amère et l'accompagnement plus appuyé, Ophuls triche avec la scénographie, raccorde dans l'espace en revenant en arrière, allongeant ainsi à la fois le trajet du personnage et le travelling qui en

²¹ Jean-Pierre Berthomé, *Le Plaisir*, Nathan, coll. « Synopsis », 1997, p. 68.

soutient la tension. Puis l'archiduc, resté en haut des marches, crie un ordre en plan serré, et se met à son tour à descendre ; un second travelling, identique au premier, laissant lui aussi la rangée des gardes immobiles s'imposer entre notre regard et le personnage, nous amène lentement à Sophie, en bas de l'escalier. Ce double travelling est l'un des plus beaux mouvements de caméra d'Ophuls, dont l'œuvre est pourtant exceptionnellement riche. Avec lui, la honte, l'humiliation, la solitude trouvent non seulement leur expression la plus aiguë, mais se transforment dans le même mouvement en dignité puis en tendresse. »²²

Cette description, fine et juste, passe pourtant sous silence le rôle déterminant de la musique. La séquence s'ouvre par une sonnerie militaire, dont le rôle protocolaire²³ (00:59:34) préfigure l'arrivée du chef du protocole quelques instants plus tard : Straus rappelle ainsi que nous sommes dans un cadre qui obéit à des lois strictes. Lorsque le couple arrive au pied de l'escalier, les sonneries laissent place à une valse (00:59:41). On remarquera que cette valse – qui ne contient aucun des deux thèmes d'amour – n'est pas dansée : est-elle seulement entendue par le public venu saluer le couple princier ? On peut en douter car on ne voit aucun musicien présent dans la salle. En tous les cas, l'intention d'Ophuls apparaît de manière claire : cette valse plus ou moins extra-diégétique introduit une brèche dans la dureté du protocole autrichien. Un peu d'humanité entre soudainement dans la salle ; le contraste entre la souriante légèreté de la musique et le discours du chef du protocole est tel qu'un sentiment de malaise ne peut manquer de s'emparer du spectateur. Lorsque le chef du protocole termine son discours en évoquant le « petit escalier » que va devoir emprunter la comtesse, un motif mélodique descendant apparaît aux cordes, suggérant la déchéance. Puis, une fois la duchesse au bas de l'escalier, le deuxième thème de la valse principale se fait entendre à 01:00:51 : le prince, par amour pour Sophie, a décidé de la rejoindre. Le « thème d'amour » (il s'agit du deuxième thème) est cité cette fois dans une version accélérée, ce qui, renforcé par le double travelling, a pour effet de resserrer le temps et de précipiter l'action, conférant à la scène une densité supérieure. En outre, l'effet de sens de « mouvement accéléré », assimilable à l'état du corps de l'agitation, enrichit la scène d'une signification plus profonde, qui fait allusion aux menaces qui pèsent sur le couple.

La perte de repères provoquée par le mouvement giratoire peut autoriser des projections temporelles importantes.

Les premières images de *La Ronde* nous présentent une Vienne déserte, figée, endormie sous d'épaisses nappes de brouillard, d'où émerge un carrousel. Le temps semble s'être arrêté autour de ce manège qui n'accueille aucun personnage (le manège que l'on voit à 00:45:20 devant lequel un couple danse est une allégorie). Une valse – différente de la « valse des amours » évoquée précédemment et que nous appellerons « valse du temps » – accompagne les premiers pas du meneur de jeu ; elle introduit un flottement qui brouille les frontières entre le présent et le passé : « Et moi ? Qu'est-ce que je suis dans cette histoire ? », puis « Mais, où sommes-nous ici ? », « Sur une scène ? Dans un studio. On ne sait plus. Dans une rue ? ». La vue de quelques monuments permet enfin au personnage de déduire : « Ah... Nous sommes à Vienne. 1900. » La musique s'arrête précisément au moment où le meneur de jeu enfle un costume d'époque. La valse a eu ici pour effet de nous transporter dans le passé ; une fois l'époque concernée atteinte, elle s'efface.

²² Vincent Amiel, *Ophuls au milieu du gué*, 1895, n° 34-35, p. 90-93.

²³ De telles sonneries sont présentes dans *Madame de* pour accompagner les scènes de vie militaires du Général.

Oscar Straus, *La Ronde*, « Valse du temps », 00:17:11

Plus loin, à 00:17:11, on retrouve cette valse du temps, alors que le meneur de jeu emmène Mam'zelle Marie vers un autre amour. Pour hâter le récit, il la projette deux mois plus tard, dans la maison de Monsieur Alfred, nouveau maître de Marie, avec qui celle-ci va avoir une aventure. La valse accompagne à nouveau ce changement temporel, orienté cette fois vers le futur : « Où m'avez-vous emmenée ? Où sommes-nous ? » demande la jeune femme. Le meneur de jeu répond : « Nous sommes en train de faire une petite promenade dans le temps. »

On trouve une autre projection dans l'avenir à 01:03:28 quand l'homme marié fait des projets d'avenir avec une « cocotte ». La valse du temps qui soutient la séquence nous projette quelques jours plus tard lorsque la jeune femme prend connaissance d'un nouvel appartement qui appartient, non pas au mari comme celui-ci l'avait espéré, mais à un poète.

La dernière citation de cette valse, à 01:21:00, fait l'objet d'une variation que nous qualifierions volontiers de burlesque (célesta, courtes notes aux bois, pizzicato des cordes) : le meneur de jeu y confesse sa passion (« Je suis ici par amour de l'art de l'amour ») tandis qu'il se demande « vers quel amour se dirige maintenant Monsieur le Comte. » Un vertige saisit alors ce dernier : « Où me dirigeai-je hier soir ? Je ne suis pas allé chez elle (...). Non, je n'ai pas suivi cette femme (...). On n'sait plus où on en est. » Les valses ont fini par étourdir les personnages.

A 00:55:38, le thème d'amour (précédé d'une brève variation du thème des boucles d'oreilles) accompagne le long voyage de Louise qui cherche à oublier le baron Donati pour lequel elle ressent des sentiments de plus en plus forts. La jeune femme change constamment d'endroits, tandis que les lettres du baron la poursuivent. Elle répond à toutes mais les déchire au fur et à mesure : « Je vous ai écrit mon amour, mais je n'ai pas eu le courage de faire partir mes lettres, d'innombrables lettres, qui vous auraient dit la profondeur et l'importance de mon amitié, qui est devenue mon amour pendant ce voyage sans fin. »

Pendant que l'on entend cette confession en voix *off*, Ophuls nous montre la jeune femme déchirer ses lettres en petits morceaux qui deviennent autant de flocons de neige tourbillonnant : le temps s'est figé et est devenu mouvement. On ne saurait imputer cette transfiguration du temps en mouvement à la seule valse de Straus, mais ses propriétés giratoires ont participé à l'abolition de toute directionnalité, permettant une cristallisation de la durée (ce « voyage sans fin » dont parle Louise). Ajoutons que ces sentiments écrits sur des papiers devenus neige – matière éminemment éphémère – constituent une annonce de la menace qui pèse sur l'amour que se portent les deux amants.

CONCLUSION

La Vienne du début du XX^e siècle et sa mythologie ont laissé sur Ophuls une empreinte indélébile. Nombreux sont ses films qui cherchent à en recapturer l'essence. Pour le réalisateur, Oscar Straus représentait certainement la quintessence de l'esprit viennois, qui alliait les plaisirs esthétiques raffinés à ceux de la chair ("Vienne était une ville jouisseuse" aimait à rappeler Stefan Zweig). Arthur Schnitzler, dont les écrits furent adaptés par les deux hommes, fut le peintre cruel de cet épicurisme frivole qui se transformait sous sa plume en sensualité désenchantée.

Combinant les rythmes de l'image et de la musique, Ophuls et Straus vont ériger le vertige au rang d'une catégorie esthétique : vertige des mouvements de caméra, vertige des corps pris dans la frénésie des valses, vertige des projections temporelles, vertige, enfin, des transgressi-

ons sociales et des sentiments. La sophistication et les arabesques poétiques d'Ophuls trouvent, au contact des valsestraussienues, une force de propulsion en même temps qu'un « supplément d'âme » populaire. Car c'est bien là que réside le génie du compositeur, acquis au contact de ses nombreuses opérettes : savoir, tout en servant le projet esthétique du film, immortaliser une scène en l'accompagnant d'une mélodie au parfum éternel. La simplicité des valse de *Mayerling*, *La Ronde* et *Madame de...* n'a d'égal que leur pouvoir à conférer aux protagonistes du film une profonde humanité.

„Dreht euch, dreht euch, dreht euch im Reigen“

Zur Entstehungsgeschichte von Oscar Straus' Filmmusik für Max Ophüls' *La Ronde*

Günter Krenn (Wien)

Wo sind wir denn nun hier? Auf einer Bühne? In einem Studio? Hm ... Man weiß nichts genau. In einer Straße? Ah ... wir sind in Wien, im Jahre 1900 [...] Wir befinden uns in der Vergangenheit. Ich liebe die Vergangenheit, sie ist wirkt so viel beruhigender als die Gegenwart und so viel sicherer als die Zukunft.

Hier scheint die Sonne, wir haben Frühling. Schon diese Luft gibt einem zu verstehen, dass von der Liebe die Rede sein wird, nicht wahr? Aber etwas fehlt noch, um die Liebe in einem Reigen zu wiegen: Ein Walzer! - Dort ist der Walzer ...

(Aus der 1978 hergestellten deutschen Synchronfassung von *La Ronde*)

„Mein Vater, Max Ophüls, hat drei Filme mit [Oscar Straus] gemacht: *Von Mayerling bis Sarajewo* vor dem Krieg, und zwei Meisterwerke, die ganz und gar von der musikalischen Zusammenarbeit abhängig sind: *Der Reigen* und *Madame de ...*“,¹ stellt Marcel Ophüls fest. Die gemeinsame Arbeit an *La Ronde* soll 1949 auf der Terrasse eines Champs Elysée-Cafés begonnen haben, wo Ophüls und Straus einander zufällig wiederbegegneten. Der deutsche Regisseur, der ebenso wie Straus einige Jahre im amerikanischen Exil gearbeitet hatte, teilte dem gerade in Paris weilenden österreichischen Komponisten mit, er bereite einen französischen Film nach Arthur Schnitzlers *Der Reigen* vor und wolle ihn dafür gewinnen, die Musik zu schreiben. Straus soll geantwortet haben: „Mit Schnitzler habe ich nie in meinem Leben Glück gehabt. *Der tapfere Kassin*, *Spiel im Morgengrauen*, die Operette *Liebelei*. Alle Bemühungen waren vergebens – es ist niemals etwas Rechtes daraus geworden.“² Dennoch verließ Ophüls das Café mit einer verbindlichen Zusage. Bevor sich jedoch das Karussell in *La Ronde* zu drehen beginnt, empfiehlt sich eine kurze, erläuternde Rückschau.³

„Es könnte auch besser sein“ – Schnitzler, Straus, Ophüls

Arthur Schnitzler und Oscar Straus kannten einander gut. Man respektierte das Werk des anderen, spielte Poker miteinander, der Autor spielte Straus' Kompositionen am Klavier, war in Wien und Berlin dessen Gast. Erstmals erwähnt ihn Schnitzler in seinen Tagebüchern am 22. Januar 1903, der Schriftsteller ist 41, der Komponist 33 Jahre alt, man trifft sich in der Tramway. *Der Reigen* ist seit diesem Jahr offiziell im Handel, geschrieben wurde er im Winter 1896/97, 1900 ließ Schnitzler 200 Exemplare für Freunde in Druck geben. Das Münchener Studententheater Akademisch-Dramatischer Verein führt im Juni 1903 einige Dialoge daraus auf und handelt sich damit Strafsanktionen ein. Die Probleme nach der ungarischen Premiere

¹ Brief von Marcel Ophüls an den Autor vom 8. Juli 2010.

² Franz Mailer, *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biographie*, Wien 1985, S. 185.

³ Der Autor dankt Thomas Ballhausen (Filmarchiv Austria), Friederike Janecka-Jary, Ronny Loewy, Marcel Ophüls, Inge Prebil-Straus, Elisabeth Streit (Österreichisches Filmmuseum), dem Niederösterreichischen Landesarchiv (Elisabeth Loinig), Museum der Stadt Bad Ischl (Maria Sams, Johann Ostermann) für die Unterstützung. Sein besonderer Dank gilt Johanna Wypych für Ihre Hilfe bei den Recherchen.

des Stückes in Budapest (1912) sowie jene in Berlin (1920) und Wien (1921) sind noch Jahre entfernt.

Ein Jahr später, im 7. Dezember 1904, besucht Schnitzler im Carl-Theater eine Vorstellung der Straus-Operette *Die lustigen Nibelungen*, die dort am 12. November Premiere hatte, ist beeindruckt von der Sängerin Bözena Bradsky, der damaligen Lebenspartnerin des Komponisten, und unterhält sich nach der Vorstellung mit Straus über dessen Berliner „Überbrett“-Vergangenheit.⁴ 1906 trifft man sich am Vormittag im Lustspieltheater. Der Dichter wohnt einer Probe seiner Puppenspiel-Burleske *Zum großen Wurstl* (1905) bei, Straus studiert seinen Einakter *Mam'zell Courage* ein, und „erinnerte sich an *Marionetten*, die erste Fassung, vor 5 J[ahren] bei Wolzogen. – Es könnte auch besser sein.“⁵

Am 3. November 1908 erhält Schnitzler die Nachricht, Oscar Straus möchte sein Puppenspiel *Der tapfere Kassian* (1904) vertonen, in den kommenden Wochen trifft man sich regelmäßig, um die Sache zu besprechen. Als Erzähler sei er gefragter denn als Dramatiker, resümiert der Dichter im Januar 1909, nur *Liebelei* (1896) und *Abschiedssouper* (1893) seien beim Publikum erfolgreich gewesen, *Der einsame Weg* (1904) werde gelobt, aber selten gespielt. Die Novellen dagegen werden geschätzt, auch wenn er einräumt, sein Roman *Der Weg ins Freie* (1908) werde zwar viel diskutiert, doch nur von wenigen verstanden. *Der Reigen* hat sich, von Schnitzlers deutschem Verleger S. Fischer aus juristischen Gründen abgelehnt, im „Wiener Verlag“ mittlerweile an die 40 000 Mal verkauft, einer Inszenierung in Budapest stimmt der Autor vorerst noch nicht zu, auch eine Wiener Aufführung der Szene „Schauspielerin / Graf“ untersagt er.

Im Februar 1909 besprechen Dichter und Komponist im Hotel Bristol eine musikalische Fassung von Schnitzlers Pantomime *Die Verwandlungen des Pierrot* (1908), der Autor schickt Straus noch am selben Tag ein Manuskript. Im gleichen Monat konfrontiert der Librettist Leo Stein Schnitzler mit dem Angebot, aus *Anatols Hochzeitsmorgen* (1890) ein Libretto für eine 3-aktige komische Oper zu verfassen, auch hier sollte Straus die Musik komponieren, wozu Schnitzler nicht zuletzt der pekuniären Aussichten wegen gerne sein Einverständnis gibt. Straus ist ebenfalls einverstanden, bittet den Dichter jedoch in der Folge, das Textbuch alleine zu schreiben, da er Stein die Ausarbeitung der Anatol-Figur nicht zutraue. Das Werk wird nie ausgeführt.

Die Arbeit an *Kassian* geht weiter, am 7. März ist Schnitzler bei Straus zu Besuch, der ihm seine Partitur vorspielt, Schnitzler bezeichnet sie als „sehr fein, singspielhaft (aber wie ich glaube dem eigentümlichen Humor nicht ganz gemäß).“⁶ Am 30. Oktober wird *Der tapfere Kassian* gemeinsam mit zwei anderen Straus-Stücken, dem Operneinakter *Colombine* (Libretto: Arthur Pserhofer) und dem Satyrspiel *Venus im Grünen* (Libretto: Rudolf Lothar) mit mäßiger Resonanz in Leipzig uraufgeführt. Im November notiert Schnitzler, die (von Straus dirigierte) Aufführung des *Kassian* in Dresden versprache wenig Aussicht auf weiteren Erfolg des Stückes, am besten wäre eine Kombination mit Schnitzlers Pantomime *Der Schleier der Pierette* in der Vertonung Ernst von Dohnányis. Das schlägt Straus im Januar 1910 dem Direktor des k. k. Hof-Operntheaters, Felix Weingartner, vor, empfiehlt jedoch, bei der Vertonung von *Pierette* auf den damals erst 13-jährigen Erich Wolfgang Korngold zurückzugreifen, dessen Ballett *Der Schneemann* gerade an der Hofoper Premiere hatte und dessen Musik noch bekannt sein werde, wenn Dohnányi längst vergessen sei. Weingartner akzeptiert das Werk, demissioniert jedoch vor dessen Aufführung, 1911 lehnt der neue Direktor Hans Gregor den

⁴ Der Schriftsteller Ernst von Wolzogen gründete 1901 in Berlin mit dem „Bunten Theater Überbrett!“ nach dem Vorbild des Pariser „Le chat noir“ eines der ersten literarischen Kabaretts in Deutschland. Man spielte dort Kabarett, aber auch Szenen und Einakter von Autoren wie Christian Morgenstern, Alfred Kerr und Arthur Schnitzler (*Episode*). Als musikalischer Leiter war der Komponist Friedrich Holländer engagiert, neben ihm arbeiteten auch Oscar Straus und später Arnold Schönberg für das Etablissement. Wolzogen schrieb 1901 auch das Libretto zu Richard Strauss' Oper *Feuersnot*.

⁵ Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1903-1908*, Wien 1991, S. 189.

⁶ Ebenda, S. 55.

Kassian ab. Das Unternehmen bleibt auch nach dem Ersten Weltkrieg glücklos. Im Mai 1919 regt Straus an, Schnitzler möge mit dem nunmehrigen Operndirektor Richard Strauss über den *Kassian* reden, das Projekt kommt nicht zustande. Zehn Jahre später spricht der Dichter mit Elisabeth Bergner über das Thema, sie möchte *Kassian* aufführen, Schnitzler konfrontiert sie mit Straus' Musik. Mehr wissen wir nicht darüber.

In der Zwischenzeit hatte *Der Reigen* durch den Skandal in Berlin 1920, wo man das Stück trotz kurzfristig verhängtem Verbot spielte, große Aufmerksamkeit erregt, bei der Wiener Erstaufführung 1921 führten antisemitische Äußerungen und Störaktionen auch zu einem Verbot, das erst 1922 wieder aufgehoben wurde. Die weitere Aufführungsgeschichte reiht ebenfalls Erfolge und Verbote aneinander, nach Schnitzlers Tod untersagt sein Sohn Heinrich, seines Vaters (schriftlich allerdings nicht dokumentierten) Wünschen folgend, weitere Inszenierungen. Diese Verfügung sollte dem Film *La Ronde* in Österreich 1951 einige Schwierigkeiten bereiten. Sein Inszenator Max Ophüls ist ab 1925 in Wien am Burgtheater als Schauspieler und Regisseur engagiert, verlässt das Haus jedoch 1926 nach einer auf Druck antisemitischer Blätter erfolgten Kündigung in Richtung Frankfurt am Main.⁷ Es ist möglich, dass Schnitzler ihn oder eines seiner Stücke während seiner Wiener Zeit auf der Bühne gesehen hat. Ab 1931 arbeitet Ophüls in Berlin im Filmgeschäft, 1932 beginnt er mit den Arbeiten zu seiner ersten Schnitzler-Verfilmung.

Am 10. April 1931 erwähnt Schnitzler den Namen von Straus zum letzten Mal im Tagebuch, er besucht seine Operette *Der Bauerngeneral*, findet sie „nett“. Am 2. September haben die beiden noch eine indirekte Begegnung. Schnitzler sieht im Kino den Film *Der lächelnde Leutnant*, Ernst Lubitschs Verfilmung von Straus' Operettenwelterfolg *Ein Walzertraum*, mit Maurice Chevalier. Am 31. Oktober stirbt Arthur Schnitzler in Wien. Zwei Jahre später wird Max Ophüls sein Stück *Liebelei* erfolgreich als Tonfilm umsetzen und auch Oscar Straus arbeitet bereits für das neue Medium, die Kinematographie.

Mehr als „stimulierende Illustrationsmusik“ - Straus und der Film

„Oscar Straus interessierte sich sehr für alles, was mit Film zu tun hatte,“⁸ erinnert sich Marcel Ophüls und tatsächlich gehört Straus zu den wenigen arrivierten Bühnenkomponisten, deren Kunstverständnis auch das Medium Film mit einem Selbstverständnis einschloss, dem sich andere Tonsetzer seiner Generation meist verweigerten.⁹ Vielleicht erleichterte ihm die Bekanntschaft mit dem österreichischen Literaten und Filmproduzenten Felix Dörmann, der gemeinsam mit Leopold Jacobson das Libretto zu *Der Walzertraum* verfasste, den Zugang zum Metier. Bereits 1907, im Jahr der *Walzertraum*-Premiere, soll es in Österreich ein sogenanntes Tonbild (die Kombination von Stummfilm und einer Schallplattenaufnahme) einer Szene daraus gegeben haben. Straus' Musik war schon Jahre zuvor auf der Leinwand zu hören: 1903 wurde von der deutschen Messsters Projektion GmbH ein etwa 3-minütiges „Biophon“-Tonbild der von Straus komponierten „Überbrett“-Tanzduett-Szene *Der lustige Ehe-mann* nach dem Text von Otto Julius Bierbaum hergestellt. 1925 inszenierte Ludwig Berger für die deutsche Ufa eine *Walzertraum*-Stummfilmversion mit Willy Fritsch und Mady Christians, für die der Ungar Ernő Rapée die Partitur von Straus bearbeitete.

Die Etablierung des Tonfilms eröffnete Straus die Möglichkeit, an zahlreichen nationalen und internationalen Projekten mitzuarbeiten. Die ersten beiden Beispiele inszenierte Ernst

⁷ Siehe dazu: „Das antisemitische Burgtheater“ in: *Wiener Morgenzeitung*, 23. April 1926, S. 5, sowie: Helmut Asper, „Die Affäre Ophüls“ in: *Theater Zeit Schrift*, Heft 22/1987, S. 135ff.

⁸ Brief von Marcel Ophüls an den Autor vom 8. Juli 2010.

⁹ Andere namhafte Ausnahmen waren Franz Lehár und Robert Stolz. Eine eigene Geschichte ist Richard Strauss' Teilnahme an dem von Robert Wiene inszenierten Stummfilm *Der Rosenkavalier* (A 1926). Siehe dazu: Günter Krenn (Hg.), „Ein sonderbar Ding“. *Materialien und Beiträge zum Stummfilm DER ROSENKAVALIER*, Wien 2007.

Lubitsch jeweils mit Maurice Chevalier in Hollywood: *Die Walzertraum*-Version *The Smiling Lieutenant* (USA 1931) und *One Hour With You* (USA 1932). Weiters lieferte Straus Kompositionen zu *Jenny Lind* (USA 1932, Regie: Arthur Robinson), *Die Herren vom Maxim* (D 1932, Regie: Carl Boese), *Frühlingsstimmen* (A 1933, Regie: Pál Fejös) und *Runaway Queen* (UK 1934, Regie: Herbert Wilcox).

Internationale Verträge führten über *Der letzte Walzer*¹⁰ (D 1934, Regie: Georg Jacoby), *Forbidden Music* (UK 1936, Regie: Walter Forde, in dem Richard Tauber Straus' Kompositionen sang), *Make a wish* (USA 1937, Regie: Kurt Neumann), *Trois Valses* (F 1938, Regie: Ludwig Berger), *Moulin Rouge* (F 1940, Regie: André Hugon, Yves Mirande), schließlich zur ersten Zusammenarbeit mit Max Ophüls: *De Mayerling à Sarajevo* (F 1940). Diesem sollten nach dem Krieg *La Ronde* (F 1950) und *Madame de ...* (F 1952) folgen.¹¹ Straus' letzte Filmarbeit war das in Wien gedrehte *Einmal keine Sorgen haben* (A 1953, Regie: Georg Marischka).

Zu den kuriosen Erfahrungen des Komponisten mit dem Medium Film zählten *The Chocolate Soldier* (USA 1941, Regie: Roy Del Ruth) und *The Southerner* (USA 1945, Regie: Jean Renoir). Straus hatte bereits 1908 die Bühnenrechte von George Bernard Shaws *Arms and Man / Helden* gekauft und nach einem Libretto von Rudolf Bernauer und Leopold Jacobson die Operette *Der tapfere Soldat* komponiert, die internationale Version davon war auf der Bühne als *The Chocolate Soldier* erfolgreich. Als Straus den Stoff 1941 der US-Filmfirma Metro-Goldwyn-Mayer anbot, scheiterte das Projekt an der Zustimmung Shaws. In der Filmbranche löste man das Problem auf seine Art: Man beließ Titel und Musikstücke, verwendete jedoch den Inhalt von Ferenc Molnárs 1913 geschriebener Komödie *Der Gardeoffizier* als Handlungsbasis des Films.

Die zweite seltsame kinematographische Erfahrung Straus' hatte wieder mit Arthur Schnitzler zu tun. Dessen *Spiel im Morgengrauen* hatte Straus 1931 Metro-Goldwyn-Mayer als Drehbuch unter dem Titel *Daybreak* vorgeschlagen, der Schauspieler Ramon Navarro (1925 der erste Ben Hur der Filmgeschichte) war für die Hauptrolle vorgesehen und Straus komponierte. Als der Regisseur Jacques Feyder *Daybreak* fertigstellte, erklärte man Straus, im Film keinen Soundtrack haben zu wollen. Teile von Straus' Kompositionen für *Daybreak* baute man - vierzehn Jahre später - 1945 in Jean Renoirs Film *The Southerner* ein.

„Alles fließt im Walzertakt“ – Ophüls, Schnitzler, Straus

Aus den oben angeführten Fakten lassen sich die eingangs geschilderten Bedenken des 1949 mittlerweile 79-jährigen Oscar Straus gegen eine weitere Beschäftigung mit einem Schnitzler-Stoff erklären, dennoch hatte er in jenem Pariser Café schließlich eingewilligt.

Im amerikanischen Exil hatte Ophüls den Studios vergeblich Schnitzler-Stoffe offeriert, weshalb er trotz laufender US-Verträge sofort zugriff, als ihm die französische Sascha-Gordline-Produktion 1949 eine Verfilmung von *Der Reigen* anbot. Das Ambiente der Epoche in der das Stück spielt ist ihm, sowohl was die positiven als auch negativen Aspekte angeht, ebenso vertraut wie das wienerische „panta rhei im ¾ Takt“: Leben, Liebe, das Ende menschlicher Beziehungen, „alles fließt im Walzertakt.“¹²

Als er den Mitarbeiterstab zusammenstellt, steht sein Wunschkandidat für die Gewährleistung des musikalischen Flusses sofort fest. Die Wertschätzung von Ophüls gegenüber Straus ist verbürgt. „Mein Vater nannte Oscar Straus nie anders als den Meister Straus, in seiner Anwesenheit oder zuhause, und in drei verschiedenen Sprachen. ‚Le maitre‘ trug immer einen langen, schwarzen Mantel und einen schwarzen Hut, wie ein orthodoxer Jude, und rauchte die

¹⁰ Von *Der letzte Walzer* wurde 1953 ein deutsches Remake gedreht (Regie: Arthur Maria Rabenalt).

¹¹ „Stimulierende Illustrationsmusik“ liest man in einer Kritik zu *Madame de ...* in: *Paimann's Filmlisten*, 26. Januar 1955, S. 8.

¹² Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie*, Berlin 1998, S. 549.

besten Havanna Zigarren. Er wurde jedesmal von meinem Vater vom Bahnhof oder Flughafen abgeholt,¹³ schildert Marcel Ophüls.

Sein Vater, „der Wiener Max Ophüls“¹⁴, wie er entgegen geographischer Realität immer wieder bezeichnet wird, wurde 1902 als Max Oppenheimer, Sohn eines jüdischen Kaufmanns, bei Saarbrücken geboren.¹⁵ 1920 geht er unter dem Künstlernamen „Ophüls“ zum Theater, 1923 führt er erstmals Regie, ab 1925 arbeitet er auch für den Rundfunk. Seine Bühnenlaufbahn führt ihn in Städte wie Stuttgart, Aachen, Wien, Frankfurt, Breslau. 1931 eröffnet ihm die Dialogregie zu Anatole Litvaks UFA-Film *Nie wieder Liebe* ein weiteres Medium. Nach Filmen wie *Die verliebte Firma*, *Die verkaufte Braut* (beide D 1932) und *Lachende Erben* (D 1933), verfilmt er Schnitzlers *Liebelei*. Zur selben Zeit bemüht sich Oscar Straus, das Stück als Singspiel oder Operette für die Bühne zu bearbeiten, zu einer Aufführung kam es offenbar nicht.¹⁶ Als der Film 1933 in Deutschland Premiere hat, sind die Nationalsozialisten bereits an der Macht, kurz danach verlässt Ophüls das Land in Richtung Frankreich. Hier entsteht 1934 die französische Version von *Liebelei: Une histoire d'amour*.¹⁷

Straus verlässt Österreich 1938, wird 1939 französischer Staatsbürger, geht 1940 in die USA, wohin auch Ophüls nach Filmarbeiten in Frankreich, Italien und Holland 1941 emigriert. Sein größter Erfolg dort wird 1948 der auf der Stefan Zweig-Novelle *Briefe einer Unbekannten* basierende Streifen *Letter From An Unknown Woman*. Unzufrieden mit dem amerikanischen Studiosystem plant Ophüls 1949 seine Rückkehr nach Europa, wohin Straus bereits ein Jahr zuvor remigrierte. Eine weitere Schnitzler-Verfilmung soll der Schlüssel dazu werden, diesmal der skandalumwitterte *Reigen*. In Österreich waren Aufführungen des Stückes seit 1931 untersagt (und wären spätestens zwischen 1938 bis 1945 ohnehin unterblieben), doch Schnitzler hatte noch zu Lebzeiten die Aufführungsrechte an Frankreich verkauft, diesen Umstand machte sich Ophüls nun zunutze.¹⁸

Die Szenenfolge von *Der Reigen* bleibt im Film authentisch, als die Episoden verbindenden Kunstgriff fügt der Regisseur jedoch eine Erzählerfigur ein, mit deren Hilfe die einzelnen Passagen eingeleitet und kommentiert werden können. Gespielt wird sie von dem aus Willi Forsts Film *Maskerade* (A 1934) bekannten Wiener Adolf Wohlbrück, der 1936 emigrieren musste und unter dem Namen Anton Walbrook internationale Filmkarriere machte.¹⁹

Legendär wird die Eingangsszene von *La Ronde*, eine fast 5-minütige Plansequenz (also: Kamerafahrt ohne Schnitte), in der Wohlbrück durch, das Jahrhundertwende-Wien nur andeutende, Theaterkulissen vorbei an Atelier-Scheinwerfern schreitet, sich für das Spiel umzieht,

¹³ Brief von Marcel Ophüls an den Autor vom 8. Juli 2010.

¹⁴ *Funk und Film*, 31. August 1951, S. 10.

¹⁵ Ophüls' Vater Leopold Oppenheimer starb 1950, während sein Sohn an der Fertigstellung von *La Ronde* arbeitete.

¹⁶ Das Libretto schrieben Heinz Saltenburg und Paul Knepler. Franz Mailer zitiert in seiner Straus-Biographie dazu eine Zeitungsstimme ohne Quellenangabe. Siehe: Franz Mailer, *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biographie*, Wien 1985, S. 164. Eine Opernfassung von *Liebelei* entstand 1910, die Musik schrieb Franz Neumann, die Uraufführung war am 18. September 1910 in Frankfurt am Main.

¹⁷ In beiden Filmen war Magda Schneider in der Titelrolle zu sehen. Als ihre Tochter Romy Schneider einen Vertrag für die *Liebelei*-Verfilmung *Christine* (F/I 1958) unterschreibt, versucht Magda, Ophüls zu überreden, wieder die Regie zu übernehmen. Der Regisseur lehnt mit der Begründung ab, besser als 1933 könne er es nicht mehr umsetzen. Siehe dazu: Günter Krenn, *Romy Schneider. Die Biographie*, Berlin 2008, S. 118f.

¹⁸ Zu dieser und anderen filmischen Versionen von *Der Reigen* siehe: Alan Williams, „Making different sorts of circles“ in: T. Ballhausen/B. Eichinger/K. Moser/F. Stern, *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*, Wien 2006, S. 317ff.

¹⁹ Wohlbrücks größter internationaler Filmerfolg war *The Red Shoes*, der 1948 in Großbritannien unter der Regie von Michael Powell und Emerich Pressburger gedreht wurde. Für den Erzähler in *La Ronde* wollte Ophüls ursprünglich die Österreicher Willy Trenk-Trebitsch und Raoul Aslan besetzen. Als beide wegen anderer Verpflichtungen absagten, engagierte er Wohlbrück, der nach *La Ronde* zu Ophüls Lieblingsschauspielern gehörte und noch bei *Le Plaisier* (F 1952) und *Lola Montez* (F / BRD / L 1955) mit ihm zusammenarbeitete.

und das Publikum dabei teilweise direkt anspricht.²⁰ Nachdem er sein Ziel, ein altes Karussell, erreicht hat, beginnt die Geschichte. Rund um diese plastische Metapher werden die Schnitzerschen Szenen in der Folge erzählt.

Die Inspiration zu einigen bemerkenswerten Kameraeinstellungen und -fahrten (ausgeführt von Christian Matras) mag man sich an Beispielen wie Orson Welles' *Citizen Kane* (USA 1941) geholt haben. Auch im Technischen denkt Ophüls musikalisch, soll Kamerabewegungen mit „allegro“ und „andante“ umschrieben haben.²¹ Mit sehr viel Humor gestaltet er die, erotische Vorgänge umschreibenden, Übergänge zwischen Szenen. Einmal folgt einer Abblende die Figur des Erzählers, die einen Filmstreifen und eine Schere in der Hand hält. Durch Brillengläser überprüft er die Laufbilder, bringt die Schere mit dem Kommentar „Zensur“ zum Einsatz, danach läuft die Szene weiter. Die immanente Prophetie des Regieeinfalls wird sich bald weisen.

Der von Oscar Straus komponierte, leitmotivisch verwendete Walzer klingt wie es von jedem guten Walzer primär erforderlich ist: So, als hätte es ihn immer schon gegeben. „Das Stück musste wienerisch sein und doch in einen französischen Film passen.“²² Ophüls war sofort begeistert von der Komposition, die den von ihm geplanten diegetischen Einsatz im Film ermöglichte: „[Ich] wußte schon, daß das eine Melodie sein muß, die sich dreht, die also mit dem Drehen des Themas, mit dem Karussell [...] in Verbindung sein muß.“²³ Der *La Ronde*-Walzer basiert im Wesentlichen auf einem gebrochenen D-Dur Dreiklang und einem unwiderstehlichen Septimsprung, erweist sich auch in schnellem Tempo, etwa als Marschzitat bei der Soldatenszene als praktikabel, und endet manchmal mit einem durchaus adäquaten Zitat des Volksliedes „O du lieber Augustin“. Die Rezeption ist einhellig positiv: „In der melancholischen, gleichzeitig zärtlichen und stoischen Art dieser Melodie kann man so etwas wie das ‚Harry-Lime-Thema‘ im Stil der Jahrhundertwende empfinden.“²⁴

Der ungarische Komponist Joe Hajos (Hajós József) adaptiert Straus' Kompositionen für den Film, das Drehbuch schreibt Ophüls gemeinsam mit dem französischen Autor Jacques Natanson, der zunächst verstört reagiert, als der Regisseur ihn mit der Idee konfrontiert, die von ihnen kreierte Erzählerfigur solle den als „Drehmoment“ für die Szenen fungierenden Walzer auch als Lied interpretieren. Der Komponist gewann dafür einen prominenten Librettisten, weiß Marcel Ophüls: „Max Ophüls schrieb den deutschen Originaltext zu ‚Tournent, tournent, mes personnages‘, schon deshalb müssen die zwei Künstler ziemlich eng miteinander gearbeitet haben.“²⁵

Oscar Straus befindet sich während der Dreharbeiten in Paris, feiert dort am 6. März 1950 seinen 80. Geburtstag, der eine Serie von Festlichkeiten und Auszeichnungen nach sich zieht.²⁶ Am 16. Juni 1950 dirigiert er, der Uraufführung von *La Ronde* vorangehend, ein Festkonzert während der „La Nuit des Fleurs“ im Palais Chaillot, bei dem auch der französische Präsident Vincent Auriol anwesend ist. Aufgrund der Länge der musikalischen Darbietungen

²⁰ Zeitgenössische Quellen äußern sich auch kritisch zu der Sequenz, fanden die „Decouvrierung des Filmateliers, Vorstellung des ‚Sprechers‘ und seines im Atelier aufgebauten echten ‚Carrousel‘ - zu breit und nicht restlos geraten.“, in: *Die Presse*, 15. März 1951, S. 4.

²¹ Einen Spezialisten für seine Wünsche fand Ophüls in dem Kameramann Christian Matras. Für die Anfangsszene allein musste 50 Meter Kameraschienen verlegt werden. Eine amüsante Erklärung für Ophüls' Vorliebe für komplizierte Kamerafahrten liefert einer der Drehbuchautoren für *Liebelei*, Hans Wilhelm, in: Lutz Bacher, „Er hatte Enthusiasmus.“ Interview mit Hans Wilhelm. in: *Filmexil*, 2002, München 2002, S. 16f.

²² Franz Mailer, *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biographie*, Wien 1985, S. 185.

²³ Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie*, Berlin 1998, S. 547.

²⁴ *Salzburger Nachrichten*, 18. August 1951, S. 4. Der Harry Lime Thema-Verweis bezieht sich auf Anton Karas' populäre Komposition für Carol Reeds *The Third Man* (UK 1949).

²⁵ Brief von Marcel Ophüls an den Autor vom 8. Juli 2010. Den französischen Text schrieb Louis Ducreux.

²⁶ Marcel Ophüls berichtet, dass Straus bei den Dreharbeiten anwesend war: „Mein Vater erzählte, dass, als er schon recht klapprig war, und in seiner Loge im Studio liegen sollte, erschien er ständig während der Dreharbeiten, und stand hinter den Kulissen. Wenn M.O. ihn darauf aufmerksam machte, dass er sich besser ausruhen sollte, war er sofort beleidigt.“ Brief von Marcel Ophüls an den Autor vom 8. Juli 2010.

warten das Staatsoberhaupt und andere Festgäste die Uraufführung des Films nicht mehr ab. Durch den, wenn auch ein wenig verspätet sich abzeichnenden Erfolg im französischen Kino („Un film exceptionnel“ lobt beispielsweise *Le Monde*) und internationalen Auszeichnungen wird das Ausland bald auf den Film aufmerksam.²⁷

***La Ronde* in Österreich 1951 – Eiertanz um den Reigen**

Die Pariser Premiere von *La Ronde* wird in Wien interessiert aufgenommen. Die Stadt ist 1950 noch in „Besatzungssektoren“ aufgeteilt und inspiriert Produktionen wie *The Third Man* / *Der Dritte Mann* (UK 1949, Regie: Carol Reed) und *Die Vier im Jeep* (CH 1951, Regie: Leopold Lindtberg).

„Eine ganz entzückende Verfilmung“ vermutet die *Österreichische Film und Kino-Zeitung* im September 1950, als *La Ronde* offiziell in den französischen Verleih geht und erwartet „ein[en] Film, der lange zu den besten gehören wird.“²⁸ Bereits im August 1950 wurde *La Ronde* auf der Biennale von Venedig für Drehbuch und Ausstattung ausgezeichnet. Im Oktober 1950 las man in Wien, dass *La Ronde* bald in Deutschland zu sehen sein werde, wobei die „Freiwillige Selbstkontrolle“ erwirkt habe, den Film nur im französischen Original vorzuführen.²⁹ Der Erfolg in Großbritannien war überragend, 1952 wählte die British Film Academy *La Ronde* zum „Best Picture of the World.“

In Österreich dagegen sah es lange danach aus, als würde der Film gar nicht anlaufen können. Im März 1951 erhält der 81-jährige Oscar Straus von Bürgermeister Theodor Körner den Ehrenring der Stadt Wien. Im selben Monat veranstaltete die International-Film, die *La Ronde* für den Verleih erworben hatte, eine Interessentenvorführung, die Presseberichte lobten den Streifen einhellig. Die Gerüchte, wonach man ihm von offizieller Seite die Aufführung verweigern wolle, verdichteten sich jedoch rasch. Stehe man (wieder) vor einem *Reigen*-Skandal?, fragte die Zeitschrift *Mein Film* und wies daraufhin, dass *La Ronde* auf der vorjährigen Biennale ausgezeichnet und von der internationalen Presse mit höchstem Lob bedacht worden war. In Österreich jedoch sei es der Katholischen Filmkommission bisher gelungen, das Handelsministerium zur Verweigerung der Einfuhr zu bewegen. Der journalistische Appell ist klar formuliert: „Da wir die Auffassung vertreten, daß der Film *Der Reigen* ein Kunstwerk ist und die Sittlichkeit nicht verletzt, verlangen wir seine Aufführung.“³⁰

Von der Filmkommission vorgewarnt, suchte das Handelsministerium nach einer „österreichischen Lösung“. Man verweigerte den Import mit dem Verweis, erst müsse das Unterrichtsministerium sein Einverständnis erteilen. Dort wiederum habe man Bedenken, der Film könnte „sittlichkeitsverletzend“ wirken. Die Zeitungen protestierten: „Die Herren am Minoritenplatz sind nicht allein für die Wiedereinführung der staatlichen Filmzensur, sie üben sie auch schon aus!“³¹ Tatsächlich wurde Ende April bestätigt, das Unterrichtsministerium spreche sich gegen die Einfuhr des Films aus, mit der Begründung, in ihm werde die Ehe in ein zweifelhaftes Licht gestellt.³² Also schöpfte man eine weitere kuriose österreichische Variante des Importwesens aus: Um Filmkopien einzuführen, brauchte man die Genehmigung des Ministeriums,

²⁷ *Le Monde*, 30. September 1950, S. 8. *Le Figaro* spricht anlässlich der Biennale von „Un bon film français“ (30. August 1950, S. 4) und berichtet schließlich von der Preisverleihung (12. September 1950, S. 6).

²⁸ *Österreichische Film und Kino-Zeitung*, 2. September 1950, S. 5.

²⁹ Helmut Asper schreibt, dass Ophüls, um Schwierigkeiten mit der „Freiwilligen Selbstkontrolle“ zu vermeiden, selbst eine teilsynchronisierte Version mit deutschen Untertiteln herstellte und auch eine Sequenz aus der Episode „Dichter und Schauspielerin“ entfernte. In: Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie*, Berlin 1998, S. 554. Selbst diese Maßnahmen garantierten keinen reibungslosen Verlauf der Vorführungsreihe. Im August 1951 wurde der Film in einem Dortmunder Kino wegen heftiger Proteste aus dem Verleih genommen. Siehe dazu: *Oberösterreichische Nachrichten*, 16. August 1951, S. 2.

³⁰ *Mein Film*, 23. März 1951, o. S.

³¹ *Mein Film*, 6. April 1951, o. S.

³² *Österreichische Film und Kino-Zeitung*, 28. April 1951, S. 1.

bei einem Negativ nur die der Nationalbank. Sobald man dieses aus Deutschland bekam, gelangte *La Ronde* offiziell nach Österreich, wenn auch nicht gleich in den Verleih.

Am 17. August 1951, während des Festspielsommers, zeigte das Salzburger Stadtkino *La Ronde* unter seltsam anmutenden Bedingungen. Die vorangegangenen Querelen mit offiziellen Stellen, „ließen es ratsam erscheinen, die österreichische Premiere schlagartig, man möchte fast sagen, wie ein von langer Hand vorbereitetes Attentat, in der internationalen Atmosphäre der Festspiele zu starten.“³³ Wie zu erwarten fand der Film beim Festspielpublikum, darunter Landeshauptmann und Bürgermeister von Salzburg, positive Aufnahme und Lob in der lokalen Presse. Vor der Premiere improvisierte man im Gran Café Winkler zu Ehren des anwesenden Komponisten eine Pressekonferenz, bei der Straus über seine Bekanntschaft mit Schnitzler, die gemeinsame Arbeit an *Der tapfere Kassian*, und seine Pläne, die Singspiel-Version von *Liebelei* zu überarbeiten, erzählte. Edmund Zöhrer, der Leiter der International-Film, ging auf die der Premiere vorangegangenen Schwierigkeiten ein. Vielleicht auch im Bewußtsein, dass diese noch nicht vorbei wären.

In der *Wiener Filmrevue* wurde gegen „Aufklärungs-Filme“ wie *Eva und der Frauenarzt* (BRD 1951, Regie: Erich Kobler) oder Harald Röbbelings Sozialdrama *Asphalt* (A 1951) polemisiert: „Seit Monaten warten wir auf den hochkünstlerischen Film *Der Reigen*. Die ganze Welt war begeistert von ihm. Für Österreich ist er zu unmoralisch. Wir können auf Schnitzler und Ophüls verzichten, wir haben unseren Röbbeling.“³⁴ Zu einem Vergleich ganz anderer Art kam es mit dem Willi Forst-Film *Die Sünderin* (BRD 1951), dessen behutsamer Umgang mit den Themen Prostitution und Sterbehilfe in katholischen Kreisen Anlass zu einem Skandal bildete und seiner Titeldarstellerin Hildegard Knef zu Starrium verhalf.³⁵ „Wenn sich die Produzenten an das Original gehalten haben und die technischen Mittel, die der Film gibt, entsprechend ausgenützt haben, wird die *Sünderin* ein Waisenmädchen dagegen sein. Immerhin stammt das Buch von einem anerkannten verstorbenen Dichter, und die haben es bekanntlich immer leichter als die Lebenden.“³⁶

Schließlich proklamierte man Ende August den „langerwarteten Sensationsfilm“, am 1. September 1951 lief er offiziell an, ein paar Wochen später fand im Vortragssaal der Filmfreunde Österreichs ein reger Diskussionsabend zu *La Ronde* statt. Ganz ausgestanden waren jedoch die Probleme auch nach der offiziellen Einfuhrerlaubnis des Films noch nicht. In der Kurznotiz-Rubrik „Haben Sie schön gehört ...“ fragte *Mein Film* am 19. Oktober seine LeserInnen „... daß Max Ophüls Film *Der Reigen* gegen dessen Aufführung Kulturreaktionäre intrigierten, in der russischen Zone verboten worden ist?“³⁷ Beim politischen Antipoden erging es ihm zunächst kaum besser, denn auch aus den USA kam die Meldung, dass *La Ronde*, obwohl er bereits in Washington und Los Angeles (erfolgreich und protestfrei) zu sehen war, von der National Legion of Decency verboten wurde, da „der Film amoralische Handlungen zeigt und glorifiziert, sowie anregende Szenen bringt.“³⁸ Erst 1954 wurde das amerikanische Verdikt aufgehoben und das Schnitzlersche Figuren-Karussell „to appropriate music by Oscar Straus“ konnte sich auch in New York in Bewegung setzen.³⁹

³³ *Österreichische Film und Kino-Zeitung*, 25. August 1951, S. 1.

³⁴ *Wiener Filmrevue*, 1951, S. 15.

³⁵ Zu den Hintergründen siehe: Francesco Bono, *Willi Forst: Ein filmkritisches Porträt*, München 2010, S. 153 ff. Eine der Schauspielerinnen aus *La Ronde*, Simone Signoret, war 1951 noch ein weiteres Mal als „Sünderinnen“-Metapher auf der Leinwand zu sehen. Ihr Film *Manège*s (F 1950, Regie: Yves Allègre) kam in diesem Jahr als *Meine Frau, die Sünderin* in die österreichischen Kinos. Während der Titel in Deutschland *Eine Frau im Sattel* war, setzte das heimische Kino offenbar auf die Konnotation zu Forsts „Skandal-Film“.

³⁶ *Funk und Film*, 9. März 1951, S. 8.

³⁷ *Mein Film*, 19. Oktober 1951, o. S. In der *Österreichischen Film und Kinozeitung* meldete man dies nur „mit Vorbehalt“.

³⁸ *Österreichische Film und Kino Zeitung*, 17. November 1951, S. 1.

³⁹ *The New York Times Film Reviews*, Volume 4 / 1949–1958, New York 1970, S. 2766

Ende September 1951 zog man in Wien Bilanz: Obwohl der erwartete Zuschaueransturm einsetzte und der Film binnen 4 Wochen im Wiener Gartenbaukino über 50 000 Besucher zählte, Vorstellungen oft schon Tage zuvor ausverkauft waren und die Zuschauerzahl noch in der letzten Woche bei 92 % lag, wurde er dort abgesetzt, um auch den nachspielenden Kinos hohen Zulauf zu garantieren. „Man wird sich das Rezept merken müssen: man nehme Qualität, mische sie mit genügend Protesten und moralischen Bedenken, und das Kino ist auf Wochen ausverkauft,“⁴⁰ fasst eine zynische Stimme die aufhaltsame Erfolgsgeschichte des Welterfolgs *La Ronde* in Wien zusammen.

Nachklang

Die seriöse Wiener Kritik sprach bei Ophüls' Verfilmung von einem Meisterwerk, bewunderte sein Geschick, Kitsch oder falsches Pathos ebenso wie Anzüglichkeiten vermieden zu haben. Neben Hervorhebung der Schauspielerleistungen – und hier vor allem Adolf Wohlbrück, dem man attestierte, eine weitere Phase seiner Schauspielkunst damit demonstriert zu haben – nannte man ihn vor allem einen „Ensemble-Film, weil Regisseur, Darsteller, Kameramann und Komponist im Interesse des Gesamtwerkes ihre Kunst zur Anwendung brachten.“⁴¹

Aus heutiger Sicht absurd anmutende Verbotsstrategien waren im Übrigen nicht auf Österreich beschränkt. Im September 1951 wurde der österreichische Film *Der himmlische Walzer* (A 1948, Regie: Géza von Cziffra in Italien verboten – wegen Beleidigung religiöser Gefühle. Um den Grund der Insultation zu kennen, muss man nichts über den Inhalt wissen, sie fand bereits im Titel statt, aufgrund der blasphemischen Kombination von „himmlisch“ und „Walzer“.⁴²

Der überirdische Walzer aus *La Ronde* gehörte 1951 zu den meistgespielten Musikstücken, die dreieinhalb Minuten dauernde Komposition erwies sich als einträglicher als manche von Straus' Operettenpartituren. „Dieser Walzer erobert die Welt“ übertitelt man im August 1951 einen Bericht, der mit einem Autographen-Faksimile der Melodie und Straus' Unterschrift versehen ist. Nach Beseitigung amtlicher Kompetenzstreitigkeiten (die in Österreich zumeist darauf hinauslaufen, umständlich zu erklären, wer *nicht* zuständig ist) war *La Ronde* nach Aufführungen in Salzburg und Graz nun an der „Endstation Wien“ angekommen. Drei Preise hätte er inzwischen eingeheimst⁴³, „sarkastische Kritiker verschiedenster Weltanschauung“ hätten ihn für gut befunden, wird erklärt. „Und der Wiener Komponist Oscar Straus komponierte für diesen Film den heute bereits weltbekannten ‚Reigenwalzer‘ und die Unterhaltungsmusik.“⁴⁴

Die Werbung für den Film „nach dem kapriziösen Stück von Arthur Schnitzler“ nennt neben den Schauspielern und dem Regisseur stets auch den Komponisten mit Namen. „Ein Sonderlob gebührt unserem Oscar Straus, der einen Walzer beisteuerte, der nicht mehr aus dem Ohr geht, den man immer wieder vor sich hinsummen muß. Diese kleine einfache Melodie voll Charme und Melodik hat das Harry-Lime-Motiv rasch verdrängt und wurde ein Weltschlager erster Ordnung.“⁴⁵

⁴⁰ *Funk und Film*, 14. September 1951, S. 1.

⁴¹ *Österreichische Film und Kino Zeitung*, 8. September 1951, S. 6.

⁴² *Österreichische Film und Kino-Zeitung*, 15. September 1951, S. 1. Auch eine Umbenennung in *Der blaue Walzer* führte zunächst zu keiner Aufhebung des Verbots.

⁴³ 1951 wurde *La Ronde* in Montevideo auf dem Festival de Punta del Este als bester französischer Film ausgezeichnet.

⁴⁴ *Funk und Film*, 31. August 1951, S. 10.

⁴⁵ *Wiener Filmrevue*, 5. Mai 1951, o. S. Auf die motivische Ähnlichkeit mit dem „Ballet des sylphes“ aus Hector Berlioz' Oper *La Damnation de Faust* (1846) geht der Straus Biograph Franz Mailer taktvoll ein in: Franz Mailer, *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biographie*, Wien 1985, S. 185.

Ob der Komponist ihn sich, wie ein Magazin schrieb, als einzige seiner Kompositionen in der Nacht seines Todes noch einmal vorspielen ließ, kann nicht mehr verifiziert werden.⁴⁶ Vielleicht ist diese Beschreibung auch nur ein poetischer Nachklang im Geiste des „Schnitzler-schen Flusses“, der jedoch bereits Teil der Geschichte(n) um *La Ronde* ist, wie Marcel Ophüls bestätigt: „Ein schöner Tod, meinte Max Ophüls ... der nur ein paar Jahre später starb.“⁴⁷ Möglicherweise hätte der „Weltschlager“ schon einige Jahrzehnte früher geschrieben werden können, scheiterte jedoch ausgerechnet am Willen Arthur Schnitzlers. Am 15. Oktober 1910 trägt Straus diesem seine Idee vor, einige Szenen aus dem *Reigen* kompositorisch zu gestalten. Schnitzler notiert knapp in sein Tagebuch: „lehne ab.“⁴⁸

⁴⁶ *Mein Film*, 22. Januar 1954, o. S.

⁴⁷ Brief von Marcel Ophüls an den Autor vom 8. Juli 2010. Max Ophüls starb am 25. März 1957 in Hamburg.

⁴⁸ Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1909-1912*, Wien 1981, S. 184.