

REZENSION

Jacques Offenbach/Karl Kraus, 2010. *Die Großherzogin von Gerolstein*. (mit CD; gestaltet von Wolfram Berger, Theocharis Feslikidis, Klavier). Mandelbaum Verlag, Wien.

Der Wiener Mandelbaum Verlag präsentiert ein kleines Büchlein (mit CD) zu Jacques Offenbachs *Die Großherzogin von Gerolstein*; Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy; deutsche Übersetzung von Julius Hopp, in einer Bearbeitung von Karl Kraus.

Es handelt sich hier eigentlich um zwei Vorlesungen von Karl Kraus zu Offenbach, plus eine CD des Klavierauszugs der *Großherzogin*, Klavier Theocharis Feslikidis, Gesang Wolfram Berger. Die beiden Künstler schöpfen alle Möglichkeiten aus, um auf professionellste Art und Weise den Raum mit Humor und Komik zu füllen.

Da das Genre der Operette nach wie vor in vielen Kreisen (wenn überhaupt) nur belächelt wird, gilt diese Publikation als ein mutiges Vorgehen des Verlages, wobei Karl Kraus dieses Genre etwas aufmöbeln soll. Warum gerade Offenbachs *Großherzogin von Gerolstein* (im französischen Original *La Grande-Duchesse de Gérolstein*) gewählt wurde, ist leicht verständlich; es genügt ein Blick in Volker Klotz' *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst* (Kassel et al.: Bärenreiter Verlag, 2004). Dort wird dieses Meisterstück mit dem Text der *Carmen*-Librettisten Meilhac und Halévy als Paradebeispiel einer guten und geglückten Operette präsentiert. Klotz selbst klassifiziert die Operetten in *gute* und *schlechte*, wobei die *Großherzogin* eben eine gute (Klotz 2004: 26ff.), Strauß' *Zigeunerbaron* hingegen eine schlechte wäre (Klotz 2004: 36ff.). Klotz selbst meint, „die guten [...] sind nicht nur eigenständige Werke mit unverkennbarem Stil ihrer Komponisten und Librettisten. Es sind erst recht musikdramatisch und szenisch aufsässige Bühnenstücke, die wider erstarrte und verhochte Lebenshaltungen anrennen“ (Klotz 2004: 17).

Für ihn ist es also das Bachtin'sche „Grundprinzip Inversion“ (Klotz 2004: 34), das ausschlaggebend für die gute Operette sein soll, und er führt die Offenbachade beispielgebend dafür an. Alle anderen, die sich nicht an dieses Grundprinzip hielten, seien – verkürzt formuliert – schlechte Operetten. Innerhalb dieses recht einfachen Kritikrahmens ist nun die *Großherzogin von Gerolstein* eindeutig eine gute Operette, denn der einfache Soldat Fritz wird – motiviert von der Lüsterheit seiner *Großherzogin* – gleich zu Beginn zum General befördert. (Freilich verliert er diesen Rang am Schluss des Spiels

wieder, als er von Aristokratie, Generalität, kurz: vom Establishment selbst verprügelt wird.) Das eigentlich witzige daran ist nun nicht der kometenhafte und durch nichts Rationale begründete Aufstieg des einfachen Soldaten, sondern eher die Problemlosigkeit, mit der unser Fritz im Generalsrang besteht und siegt. Er wird nur durch die Liebe zu einem einfachen Mädchen (und eben nicht zur Großherzogin) und durch die Intrigen der Elite wieder zu Fall gebracht. Das Stück wurde 1867 im Pariser *Théâtre des Variétés* während der Weltausstellung uraufgeführt und angeblich saßen gekrönte Häupter wie Napoléon III., Franz Joseph I., Zar Alexander II, der spätere König Edward VII. und Otto von Bismarck im Publikum. Die Operette ist eine Satire auf Militär und Krieg, auf (deutsche) Kleinstaaterei, auf das (stets aktuelle) Günstlingswesen, auf Säbelrasseln etc. Die Reaktion der anwesenden Machthaber wäre besonders interessant. Dies alles ist aber nicht Thema der vorliegenden Publikation, die neben der Musik die Meinung von Karl Kraus nochmals veröffentlichen will.

Die erste abgedruckte „Vorlesung“ von Kraus zu diesem Thema ist eine kurze und sehr positive Aufführungskritik einer Neuinszenierung vom 10. Dezember 1926 (Fackel 751-756). In der zweiten „Vorlesung“, übertitelt mit „Offenbach-Renaissance“, geht er etwas näher auf das Sujet ein (Fackel 757-758). Er beschreibt einige Operetten Offenbachs, um zu dem Schluss zu kommen: „An der Regellosigkeit, mit der sich die Ereignisse in der Operette vollziehen, nimmt nur ein verrationalisiertes Publikum Anstoß. Der Gedanke der Operette ist Rausch, aus dem die Gedanken geboren werden; die Nüchternheit geht leer aus.“ Kraus spricht weiters von einer „heiteren Unmöglichkeit“, um „uns aus den trostlosen Möglichkeiten des Lebens zu erholen“. Er beschreibt hier schon das, was später Klotz formulieren sollte.

Kraus kritisiert weiter, dass seit Offenbach die Operette (besonders in Wien, später auch in Berlin) eine eigene Entwicklung genommen hätte, die dieses beschriebene System *ad absurdum* führe. In dieser neu entstandenen Operette gäbe es „Attachés und Leutnants, die nun in sachlichen Tönen vorbringen, was sie zu sagen haben“; dies bezeichnet er als „Operettenblödsinn“, denn (der) „Drang, das Leben der musikalischen Burleske zu verifizieren, hat die Grässlichkeiten der Salonoperette erschaffen“. Er spricht von der Fledermaus als „des Übels Urquell“, von den „Niederungen der Lustigen Witwe“, außerdem vom „Gesamtgreuel der neuzeitlichen Operettenhandlung, vom Geblödel und Geknödel [...], ohne die sich die Amoretten der Herren Lehar und Kalman gar nicht entfalten könnten“.

Im Grunde genommen tut Kraus hier nichts anderes, als Klotz ca. 80 Jahre später. Er klassifiziert die Operetten in gute und schlechte, wobei Kraus

in der Endzeit der Operette lebt, diese hautnah miterlebt und das ältere Offenbach'sche Modell als das bessere interpretiert... *olim florebat?*

Ist es aber fair – oder sinnvoll (?) – so einfach zu Werke zu gehen? Kraus formuliert polemisch und aus einer Laune heraus, lehnt von seinem intellektuellen Podest herab jeden Kitsch ab, und in einer allgemeinen Untergangsstimmung kritisiert er auch die „moderne“ Wiener Operette als gleichgeschaltet, unfähig, die Welt zumindest auf der Bühne auf den Kopf zu stellen. Kraus kritisiert verständlicherweise Handlung und Libretti der modernen Operette, zu kurz kommt hier meiner Ansicht nach aber die Beurteilung der musikalischen Qualität der Werke von beispielsweise Franz Lehár und Emmerich Kálmán (die nicht zufällig heute immer noch fast 100 Jahre nach ihrer Entstehung auf vielen Operettenbühnen und Sommerfestivals neu inszeniert werden).

Was bei Kraus verständlich scheint, wirkt bei Klotz jedoch eher befremdlich. Natürlich kam es hier zu einer Inversion der Inversion, und so entstanden auch unterschiedliche Genres innerhalb der Operette wie die Pariser, die Wiener, die Berliner Operette, die spanische sog. *Zarzuela* etc.

Wir sollten nicht voreilig urteilen und völlig unterschiedliche Intentionen der Produzenten außer Acht lassen. Hier möchte ich den Londoner Zarzuela-Spezialisten Christopher Webber zitieren, der in ganz ähnlichem Zusammenhang meint: „[...] it is unwise to condemn a lemon-soufflé for not being a beef-goulash.“

Beispiele aus dem iberischen Raum zeigen eine ähnliche Problematik innerhalb der Klassifizierung auf. Einige Werke, wie beispielsweise Francisco Asenjo Barbieris Zarzuela *Los diamantes de la Corona*, in der die Anführerin von Banditen zum Schluss Königin von Portugal wird, könnten wir, sofern das Grundprinzip der Inversion gilt, als „gute“ Operetten im Klotz'schen Sinn interpretieren. Es stellt sich aber die Frage nach Sinnhaftigkeit, da Barbieris Zarzuela aus 1854, Offenbachs „Initialzündung“ *Orpheus* aber erst aus 1858 stammt. In Spanien gab es eine unterschiedliche Entwicklung, die von anderen Grundvoraussetzungen ausging, und die einerseits die Oper als importiertes (also fremdes) Medium der Herrschenden, andererseits aber die Zarzuela (später das *género chico* etc.) als Medium der eigenen Kultur und des eigenen (einfachen) Volkes interpretierte.

Einfache Lösungen und Klassifizierungen sind hier also nicht angebracht. Die Operette sollte in größerem Zusammenhang neu bewertet werden. Polemische Formulierungen sind aus Kraus'scher Sicht verständlich, aus heutiger wissenschaftlicher Sicht aber abzulehnen. Die Operette muss als

Max Doppelbauer

gesellschaftlicher Spiegel in diesem Zusammenhang neu überdacht und interpretiert werden.

(Nicht nur heiteres) Musiktheater ist immer als Kombination von Text und Musik und deren Darstellung zu verstehen. Durch falsch verstandene Textinterpretation *alles* wegzuwerfen, wäre schade. Freilich wirkt es viel intellektueller, das Fehlen des Bachtin'schen Karnevals zu postulieren, als zu versuchen Populärkultur auch auf sozialhistorischer Ebene zu verstehen und zwingend in eine Medienwissenschaft zu integrieren.

Die vorliegende Publikation ist ein weiterer Schritt zur Auseinandersetzung mit dem Thema *Operette* und lädt, wie man sieht, zu weiteren Vertiefung und Diskussion ein.

Max Doppelbauer