

Eröffnungrede der Operettenfestspiele, gehalten am 09.07. 2006 in Bad Ischl

## **Operette und Europa - ein Bund fürs Leben ?**

Fred Liewehr, strahlender Klassiker-Held am Wiener Burgtheater, Don Carlos, Piccolomini und vieles andere, war einer der ersten, der an der Wiener Volksoper im damals so gut wie unbekanntem Musical spielte, und er war der einzige „ernsthafte Burg-Schauspieler“, der dort auch Operette spielte. Die Menschen standen in Viererreihen um die Volksoper herum, vor den Vorstellungen um Karten, nach den Vorstellungen um Autogramme. Als die Burgtheaterkollegen sich abschätzig äußerten, dass gerade er in die Niederungen der Operette herabsteige, lächelte Liewehr: „...aber dafür hat niemand von Euch jemals während eines Liebesduetts in die schwarzen Augen einer Maria Cebotari geschaut!“

Während des zweiten Weltkrieges spielt man in London "Das Land des Lächelns" mit Richard Tauber. Während der Vorstellung gibt es Fliegeralarm, die Vorstellung muß unterbrochen werden. Der Grossteil des Publikums aber bleibt im Theater und als die Sirenen die Entwarnung ankündigen, tritt Richard Tauber an die Rampe, sagt: "And now back to reality" und beginnt zu singen: "Dein ist mein ganzes Herz".

Und mit diesen beiden Anekdoten ist die Operette besser beschrieben als in so mancher musiktheoretischen Abhandlung.

"Die Operette ist ein öffentliches Übel. Man sollte sie erwürgen wie ein schädliches Tier". So wütete schon Emile Zola gegen die ersten Publikumserfolge von Jacques Offenbach. Und für den Offenbach-Fan Karl Kraus war die Wiener Operette eine „ernst genommene Sinnlosigkeit auf der Bühne“, die sich mit dem "Geist des Drahrertums" verbündet hatte. Der Philosoph Theodor W. Adorno wiederum konnte es nicht verwinden, dass es der Operette gelang, "den Unterschied zur Kunst zu verwischen". Und Gustav Mahler, der seine Karriere als Operettenkapellmeister in Bad Hall begonnen hatte, war so begeistert von Lehárs "Lustiger Witwe", dass er nach dem Besuch einer Aufführung vergeblich versuchte, den zentralen Walzer aus dem Gedächtnis zu rekonstruieren. Wie sich seine Frau Alma erinnerte, ging er daraufhin zum Wiener Musikverlag Doblinger, um heimlich einen Blick auf die Noten zu werfen.

Die Probleme allerdings mit der Operette und ihre dauernde Anfeindung sind schon so alt, wie das Genre selbst. In der Kritik vereinen sich intellektuelle Arroganz und Verachtung für das bloss Unterhaltende, das auf die Bedürfnisse eines breiten Publikums eingeht mit Neid auf den enormen, auch finanziellen Erfolg ihrer Protagonisten. Bestenfalls wurde die Operette von ihren Kritikern nicht ernst genommen, als minderwertig abgekanzelt, schlimmstenfalls nach Zensur und Abschaffung gerufen.

So versuchte etwa Richard Strauss, als er Präsident der Reichsmusikkammer war, vergeblich, bei Goebbels ein Verbot dieser Musikgattung zu erreichen, bevor diese dann doch ins Fadenkreuz nationalsozialistischer Kulturpolitik geriet.

Im Gegensatz zur Oper, - man erkläre übrigens einmal den Unterschied zwischen einem bejubelten hohen C in der Oper und einem als kitschig abgetanen hohen C in der Operette - im Gegensatz zur Oper also, versuchte die Operette erfolgreich, die aktuelle Lebenswelt der Menschen auf die Bühne zu bringen. Sie war vor allem ein Spiegel der Gesellschaft. Besonders in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie reagierte die Operette ganz bewusst auf den pluralistischen Background des Vielvölkerstaates und zeigte eine multikulturelle Lebenswelt, die das Publikum als seine eigene wieder erkennen konnte. In ihren besten Schöpfungen konnte die Operette daher als „Sprachrohr der Mentalitäten“, als das sie der Kulturhistoriker Moritz Csaky heute bezeichnet, oft in amüsanten oder satirischer Form die Erinnerung an kulturelle Inhalte wachrufen, die zum festen Bestandteil der Mentalität und Identität ihres Publikums gehörten.

Ähnliches fand auch in anderen europäischen Ländern statt, wie Italien, Frankreich, Spanien und England. Zu ihrer Blütezeit war die Operette in ihren verschiedenen Erscheinungsformen mehr als bloßer Realitätserersatz. Ihre zentralen Werke waren auch Orte des Gedächtnisses, in denen sich der europäische Raum in seiner kulturellen Identität wiederfinden konnte.

**Operetten waren aber auch Produkte ihres Zeitgeistes und als solche anfällig für das Wechseln der Moden. Mit dem Zerfall der Habsburger-Monarchie und dem folgenden Ersten Weltkrieg war der wichtige Lebensnerv der Wiener Operette abgestorben. Mit Radio und Tonfilm wurden Massenproduktionen musikalischer Schöpfungen und damit auch die Operette immer weniger notwendig. Man produzierte nur mehr klischeehafte Vorstellungen und sinnentleerte**

**Stereotypen. Erst jetzt wurde die Operette zu jenem „Vakuum-Produkt“, als das sie der Dichter Hermann Broch bezeichnete.**

**Die Erneuerung des Genres in den zwanziger und dreißiger Jahren war nur eine oberflächliche. Durch das Einbeziehen von Elementen aus anderen Bereichen der Unterhaltungsmusik verlor die Operette ihre einheitliche Form und diente oft nur mehr als auswechselbarer Träger für Musiknummern, die leicht aus dem Gesamtgefüge heraus zu lösen und anderweitig zu verwenden waren.**

Dem Bierernst nationalsozialistischer Kunstauffassung setzte die Operette Leichtigkeit und Frivolität, Heiterkeit und Frechheit, das Komische und die Persiflage, und vor allem: Charme entgegen. Das machte das Genre so beliebt, aber auch so gefährdet. Denn die überwiegende Mehrheit der Operettenkomponisten und fast alle ihrer Librettisten waren Juden. Ralph Benatzky vermerkte bereits im Jahre 1928 in seinem Tagebuch: „Die geistige Beweglichkeit dieser Rasse, die rasche Auffassung, die Kultur, der Sinn für die Pointe sind ideal für den Künstler und nicht umsonst rekrutiert sich das Hauptkontingent der ausübenden und schaffenden Künstler aus dieser Nation“.

Zwar wurde, weil es so gut wie keine Alternativen gab, bis etwa 1936 ein Teil des bisherigen Operettenrepertoires stillschweigend weitergespielt, die jüdischen Librettisten dieser Werke aber wurden meist verschwiegen. Sogar Johann Strauß, dem die Nazis zumindest zubilligen mussten, dass er sich zu seinen Lebzeiten im Hinblick auf seine jüdischen Librettisten "der Wichtigkeit der Rassenfrage nicht bewußt gewesen sein konnte", wurde im Taufregister sein jüdischer Großvater heimlich "arisiert". Dann aber griffen die einschneidenden Zensurmaßnahmen. Innerhalb weniger Jahre wurde aus rassenideologischen Gründen einer vitalen Kunstform der Boden entzogen, ihre Schöpfer verfolgt, vertrieben, oder umgebracht.

Dabei wird kurioserweise oft übersehen, dass zumindest vier der erfolgreichsten Komponisten dieses Genres, Franz Lehár, Ralph Benatzky, Robert Stolz und Eduard Künnecke keine Juden waren. Grotesk ist in diesem Zusammenhang auch, dass Benatzky und Künnecke zumindest einige Zeit für die Nazis als Juden galten, bis sie von Goebbels persönlich rehabilitiert wurden. Benatzky selbst nebenbei hielt wiederum Robert Stolz für einen Juden.

Im Zuge dieses Degenerierungsprozesses wurde auch die Wiener Operette Opfer eines fatalen Missverständnisses. Man begann, Operette "ernst zu nehmen", sie bedeutender oder größer zu machen, als sie tatsächlich ist. Kurzsichtig wollte man in den letzten Jahrzehnten die Operette mit prominenten Klassik-Dirigenten und den "großen Stimmen" von Opernstars aufwerten. Damit nahm man ihr aber nur ihre Originalität und deckt dazu auch noch ihre Schwächen auf.

Und weil man überdies viele Pointen nicht mehr verstand und in den Libretti nur mehr nette unterhaltende Geschichten mit märchenhaftem Happy End sah, stellten diese Bemühungen nicht nur die Operette bloß, sondern auch die Beschäftigung mit ihr. Ihre Inszenierungen wurden daher immer kitschiger, nostalgischer, langweiliger und manchmal sogar lächerlich.

Dabei waren die großen Operettenstars ursprünglich fast durchwegs musikalisch und tänzerisch begabte Schauspieler und brachten die Musiknummern auch ohne geschulte "große" Singstimmen wirkungsvoll zum Erfolg. Vom Uraufführungspaar der "Lustigen Witwe", Mizzi Günther und Louis Treuman, gibt es noch Tonaufnahmen, die das belegen. Alexander Girardi, oder das legendäre "Traumpaar" Jeanette McDonald und Maurice Chevalier, waren alle sogenannte Sing-Schauspieler. Und Joseph Coyne, der Danilo der sensationell erfolgreichen Erstaufführung der Lustigen Witwe in London konnte – übrigens zum großen Ärger Lehars - überhaupt nicht singen und spielte so 778 Vorstellungen vor über einer Million Besuchern.

Doch zumindest genialistischem Regisseurgewolle hat sich die Operette weitestgehend entziehen können. Die Regieneurotiker des Theaters haben die Operette fast durchwegs links liegen gelassen - allerdings auch die großen Regisseure - bis heute eine der Ungerechtigkeiten an dieser Musikgattung.

Was wurde Operette nicht schon alles genannt: Stiefkind der Kulturgeschichte, Wechselbalg der Musen, ästhetischer Zwitter...geliebt nur insgeheim, wie die Sünde...oder wie der Käse: man liebt ihn, aber man deckt ihn zu... nicht mehr Sprechtheater - noch nicht Oper... nicht mehr Brettli - noch nicht die Bretter, die die Welt bedeuten ... verteuft als Bordellmusik und gedankenlose Illusionsmaschine, als Hort der Stupidität und als Kitschwelt aus bemalter Pappe... ABER: nicht umzubringen, nicht zu vertreiben, immer sterbend, immer lebend...ein lachendes Paradoxon, ein fröhlicher Protest gegen die Veralltägung des Erhabenen, dem Übergewicht des Tragischen die Nase zeigend. Wie zum

Beispiel dem Theater immer dann, wenn es, seiner Funktion als Besserungsanstalt zum neuen Menschen, wie seines bildungsbürgerlichen Auftrags läst entledigt, an Verstopfung durch Anliegen leidet.

Die Operette ist also auch immer im Angriff und in der Verteidigung zugleich, immer triumphierend über alle ästhetischen und moralischen Bedenken, und wenn es nach der Definition „Kunst ist das Gegengewicht zum vernünftigen Blick auf die Welt“ ginge, ja dann wäre Operette geradezu höchste Kunst.

Die österreichische, die Wiener Operette stammt aus einer kulturellen Hochblütezeit, von der das heutige Österreich kaum träumen kann.

Auch wenn es damals innovative Künstler ähnlich schwer hatten, sich gegen den trägen Hedonismus, gegen die Backhendl-Mentalität und gegen das "mir san mir" zu behaupten - Mahler, Bruckner, Schönberg, Berg seien als einige wenige Beispiele für Musikschafter angeführt - , war es doch eine Zeit, in welcher ohne eine damals selbstverständliche, heute aber zum Krampfwort und zum Krampftema gewordene sogenannte Integration, Operette und ihre vielfältigen Themen gar nicht hätte entstehen können.

Österreich war damals im besten Sinn europäischer, als es das heute als Mitglied der EU ist. Heute, wo kleinformatiges Geifern gegen die europäische Vereinigung bei gleichzeitig schamlosem Eurozentrismus zum guten Ton gehört - Ausdruck von kleingeistigem Provinzialismus und chauvinistischem Kleinhäuslertum; zu welchem auch die unbeirrte Unterscheidung zwischen E und U gehört - eine reaktionäre wie provinzielle Dummheit, aus der das Land allerdings auch seinen Mythos als sogenannte Kultur Großmacht bezieht.

Ein Mythos, der besonders in Wien, das sich in beispiellosem Dünkel in Sachen Kunst und Kultur für den Nabel des Universums hält, in der Verwechslung eben dieser beiden Begriffe Kunst mit Kultur seinen Niederschlag findet; in der Verwechslung auch von Prominenz mit Kompetenz, von Gerufenen mit Berufenen, von Kulturtouch mit Kulturklatsch. Hinter den glänzenden Kulissen jedoch, dort wo ein Kulturland seine diesbezüglichen Beweise erbringt, dort fehlen diese in großer Zahl: Vom Quotenterror und der Vernichtung der Kreativität im öffentlich rechtlichen Sender bis zur Auszehrung heimischen Filmschaffens, von fehlender Diskussionskultur bis zur daraus folgenden Kritikunfähigkeit, von einer nicht existenten Künstlersozialversicherung bis zu mittelalterlichen Leistungsschutzrechten, von der Nichtexistenz eines Feuilletons im uniformierten Pressebrei der österreichischen Printmedienkonzentration bis zu einer anmassenden Kunstkritik, die sich speziell in Wien versteckt oder offen meist zu Kulturpolitik aufbläht, von der nachgerade zerstörerischen Nichtachtung österreichischer Musik im österreichischen Radio bis zur zu oft praktizierten Giesskannen- Subventionitis durch ein System, in welchem die Proporzdurchseuchung die Hundertprozentmarke nach wie vor nicht unterschreitet, was das Mutieren der meisten Kunstschaffenden zu Proporzschranzen und zu Schleppenträgern einer konstant wirklichkeits- wie kulturfernen Politclique zur Folge hat, um nur Weniges aufzuzählen, das so gar nicht zu einer Kultur Großmacht passen will, und zu neu gespürtem europäischem Geist und Identität.

Zur großen Zeit der österreichischen Operette waren es vor allem die europäischen Vernetzungen, die an den österreichischen Grenzen nicht aufhörten, zuletzt aber durch die Naziherrschaft zerstört wurden. Wiedererstehen können diese heute in der europäischen Vereinigung, welche ihre Kraft als größtes freiwilliges Demokratie- und Friedensprojekt der Menschheitsgeschichte dann entfalten kann, wenn wir seine sozialen, ökologischen und kulturellen Dimensionen als die europäische Antwort auf die neoliberalen Dominanzen des Globalisierungsprozesses begreifen und wenn wir bei gleichzeitiger Überwindung aller Abschottungstendenzen diese Antwort nicht nur raunzend zulassen, sondern in berechtigtem Misstrauen in die Lösungskompetenz der Politik die Veränderung zur Zivilgesellschaft vollführen und unser Mitgestaltungsrecht aktiv wahrnehmen.

**Die Schöpfer der Wiener Operette dachten durchwegs international, wenn man so will europäisch. Diese Weltoffenheit und kosmopolitische Gesinnung war damals - im Gegensatz zu heute - selbstverständlich, es war das jüdische Erbe . In ihrer Blütezeit war die Operette in ganz Europa fester Bestandteil der kulturellen Milieus, sie hatte „einen Sitz im Leben“. Oder wie es Hugo von Hofmannsthal ausgedrückt hat: "... und es ist, unter anderem, nichts merkwürdiger, als daß hier an einer bestimmten Stelle Europas etwas sozusagen allgemein Menschliches entstehen konnte wie die Wiener Operette, das sich von Wien bis San Francisco und von Stockholm bis Buenos Aires allen so verschiedenen Menschen einschmeichelte, wie**

**etwas Selbstverständliches, und das man nirgends zu adaptieren brauchte, weil es überall wie zuhause erschien."**

Die Operette also auch als ein europäisches Phänomen, das auf spielerische Art eine der vielen Möglichkeiten aufzeigt, sich als Teil europäischer Identität einst und heute zu behaupten und dies zu kommunizieren. Und es ist für die Ermunterung von Regisseuren, von Intendenten und von Publikum zu plädieren, sich dieser Dimension mit der Frage anzunehmen, ob das nicht vielleicht heute die große Herausforderung an dieses Genre ist, und sich auf diese Weise nicht nur auf eine archeologische Expedition zu begeben, die uns unterhaltend über eine versunkene Welt informiert.

Heute leistet dies kultur- und grenzenüberschreitend der Film und sieht sich aus diesem Grund oft der gleichen Kritik ausgesetzt, wie die Operette vor rund hundert Jahren. Alles schon mal dagewesen.

Wenn die Kulturschätze zu den größten Werten zählen, auf die sich Europa beruft, dann kann Operette durchaus eine der Perlen in dieser europäischen Schatztruhe sein, in einem Kontinent, der unter großen Mühen und allen Fehlern und Irrwegen zum Trotz, dabei ist, seine mit millionenfachem Blut gezogenen Grenzen abzubauen, in einem Europa, in dem es auch kein Ausschwitz mehr geben wird, in einem Europa, in dem nicht der gefürchtete multikulturelle Brei, nicht die alles wegsplündernde Flutwelle des Angloamerikanischen und des vereinheitlichten Wertesystems und Weltbildes, dieses alles verschlingende Esperanto das Ziel ist, sondern der befruchtende Austausch der unzähligen europäischen kulturellen Eigenheiten, deren Geist auch der Operette den ihr eigenen Charme und unsterblichen Glanz gegeben hat.