

Hyunseon Lee

„[...] so wundersam exotisch dieses Lied [...]“¹ **Franz Lehárs Operettenmusik als Medium kultureller Identifikation**

1. Wiener Operette – Ausdruck einer ‚fröhlichen Apokalypse‘?

Franz Lehár (1870-1948) trifft den Zeitton der *Wiener Moderne*. Die Rezeption seiner Operetten bewegt sich zwischen zwei extremen Polen: dem Hochjubiläum der Massen und dem regelrechten Ärgernis für die intellektuellen Zeitgenossen. Seine Operetten sind zu seiner Zeit so populär gewesen, dass er zu dem „innerhalb seiner Lebensgrenzen am meisten aufgeführte[n] Komponist[en] aller Zeiten“² gerechnet werden kann.

Hermann Broch betrachtet in seinem Versuch, die weltanschaulich-philosophischen Wurzeln der Krise seiner Zeit zu orten, die Wiener Operette als ein Symptom dieser Krise. Für Broch ist der Verlust eines festen, verbindlichen Wertesystems die Erklärung für den politischen und moralischen Verfall Europas, welcher in Wien in der Zeit um 1900 bereits sichtbar wird. Neben der Kunst und der Literatur im Allgemeinen ist für Broch letztlich auch die Operette ein signifikantes Beispiel dafür, dass Wien – im Gegensatz zur Weltstadt Paris – bereits zu dieser Zeit zu einem Ort des „Wert-Vakuums“ geworden ist.³

Aus den prominenten intellektuellen Zeitgenossen, die mit der Popularität der Operetten Lehárs, somit der Wiener Operetten generell, immense Probleme hatten, nimmt Karl Kraus eine herausragende Stellung ein. Er macht nie einen Hehl aus seiner Aversion gegen die Wiener Operetten: „Die Menschheit verblödet zusehends. [...] Es ist festgesetzt worden, dass, wenn die Welt untergeht, noch einmal ‚Dummer, dummer Reitersmann‘ gespielt wird. Es handelt sich nicht um ein lokales Symptom, in allen Zentren der europäischen Kultur geht die Verwendung mit rauschenden Erfolgen der LUSTIGEN WITWE und des WALZERTRAUMS Hand in Hand.“⁴ Viele Zeitgenossen aus dem Bildungsbürgertum um 1900 wussten nicht viel anzufangen mit manchen neuen kulturellen Erscheinungen ihrer Zeit, etwa der Wiener Moderne oder der ‚Décadence‘. So richteten sich die Angriffe von Karl Kraus zwar vordergründig gegen die Nach-Offenbachsche Wiener Operettenproduktion (die Operettenproduktion der so genannten ‚silbernen Ära‘, die sich von der ‚goldenen Ära‘ eines Offenbach und Johann Strauß unterscheidet), jedoch bei genauerem Hinsehen zielt Karl Kraus’ polemische Kritik auf die Mentalität jener neuen städtischen Mittelschicht, die stark mit der Operette identifiziert:

¹ Vgl. *Das Land des Lächelns*. Romantische Operette in drei Akten nach Viktor Léon von Ludwig Herzer und Fritz Löhner. Musik von Franz Lehár. Klavierauszug mit Text. Originalausgabe des Komponisten, Wien 1929/1957, I. Finale/Nr.6, S. 34 [Lisa singt]. Im Folgenden wird diese Originalausgabe im Text als *Das Land des Lächelns* ohne Anmerkung mit Akt/Nr. und Seitenzahl zitiert.

² Peteani, Maria von: *Franz Lehár. Seine Musik – Sein Leben*, Wien/London 1950, S. 7.

³ Broch, Hermann: „Hofmannsthal und seine Zeit“ (1947/48), in: Hermann Broch, *Schriften zur Literatur* Bd. 1. Kritik, Frankfurt am Main 1975, S. 152-153.

⁴ Kraus, Karl: „Vorurteile“, in: *Die Fackel* 241 (1908), zit. n. Linke, Norbert: *Franz Lehár*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 146.

„[...] die ernstgenommene Sinnlosigkeit auf der Bühne entspricht durchaus der Lebensauffassung einer Gesellschaft, die auf ihre alten Tage Vernunft bekommen hat und dadurch ihren Schwachsinn erst bloßstellte. Und ihren Blößen die Stoffe zurechtzumachen, ist eine Legion talentloser Flickschneider am Werke. Der Drang, das Leben der musikalischen Burleske zu verifizieren, hat die Grässlichkeiten der Salonoperette erschaffen, die von der Höhe der FLEDERMAUS – des Übels Urquell – über die Mittelmäßigkeit des ‚Opernballs‘ in die geistige Niederung der LUSTIGEN WITWE führen... Die Wiener Operette hat sich mit dem Geist des Drahtertums verbündet und verzichtet auf das Opfer der Phantasie, das sie einmal ihren Genießern zugemutet hat.“⁵

In der Operettenproduktion um 1900 sieht Karl Kraus jenen Kulturverfall, jene ‚Décadence‘ bestätigt, die er in der Zeitschrift *Die Fackel* an der Literatur, der Journalistik, der bildenden Kunst oder der Politik anzuprangern nicht müde wird: „Ohnmächtig stehen wir den Katastrophen der Kultur gegenüber, und wenn uns der Schrecken des Überstandenen und die Angst vor der Wiederholung die Ruhe des Rückblicks gönnen, dann sehen wir, wie sich das Bild dieser Stadt verändert hat, seitdem sie sich den Zwischenhändlern des Geistes übergab.“⁶

Kraus setzt den gesellschaftlichen ‚Verfall‘ mit dem der Kunstgattung gleich und teilt dies mit Friedrich Nietzsche, Siegfried Kracauer oder Egon Friedell. Bei der Beurteilung des Genres Operette, insbesondere der Wiener Operette, stützen sie sich auf vergangene kulturelle Werte und auf Jacques Offenbach als Orientierung, als den unumstrittenen, alleingültigen Wertmaßstab für die Operettenkomposition.⁷ Dies ist eine Einschätzung, wie Moritz Csáky bemerkt, die zum Teil bis heute andauert, wenn man an der Wiener Operette, in Unkenntnis der spezifisch österreichischen sozialen und kulturellen Traditionen und wohl auch der ursprünglichen Intentionen der Pariser Operette, immer wieder den Mangel an zeitkritischem Pathos bemängelt.⁸ Dass Kraus selbst mit seinem Kulturpessimismus in einem zunächst zeitbedingten, wissenschaftlich soziologischen Kontext steht, wird mehrfach von den späteren Beurteilern der Operette zur Kenntnis genommen. Theodor W. Adorno schreibt wie folgt:

„Wenn der von den Bildungsphilistern gegen die Moderne mit Vorliebe zitierte Begriff des Verfalls irgend sein Recht hat, dann in der leichten Musik. Er lässt mit Händen sich greifen und genau bestimmen. Bei Offenbach verband höchst originelle und doppelbödige Erfindung, bunte Phantasie, glücklich leichte Hand mit Texten, an deren sinnvollem Unsinn die Liebe von Karl Kraus entflammen durfte. Bei Johann Strauß, dessen eigentliche Kompositionsbegabung vielleicht die von Offenbach noch übertraf, - wie genial ist das Thema

⁵ Kraus, Karl: „Grimassen über Kultur und Bühne“, in: *Die Fackel* 270-271 (1909), S. 1-18, hier S. 12.

⁶ Kraus, „Grimassen über Kultur und Bühne“ (wie Anm. 5), S. 17.

⁷ Das Wort *opérette* trat erstmals im Jahr 1856 bei dem Komponisten Jacques Offenbach (1819-1880) in Erscheinung, als er seinen Einakter LA ROSE DE SAINT FLOUR“ (Die Rose von Saint-Flour) so bezeichnete. Der Begriff war keine Erfindung Offenbachs, denn schon seit dem 17. Jahrhundert war diese Benennung für kurze Theaterstücke mit unterhaltsamen Musikanlagen immer wieder aufgetaucht. Zu einer anerkannten eigenen Musikgattung entwickelte sich die Operette nach 1865 in Wien. Es ist gar nicht so leicht, Operette und Oper zu unterscheiden, denn beide sind ‚abendfüllende‘ Bühnenwerke, in beiden gibt es lustige wie traurige Szenen und in beiden kann gesungen, getanzt und gesprochen werden. Als ein alle Operetten miteinander verbindendes Element gilt, dass ihre Musik überwiegend aus Tänzen, die zur Zeit der jeweiligen Uraufführung in Mode waren – Cancan/Galopp, Walzer, Polka, Tango, Foxtrott, Rheinländer, Marsch, Charleston, Jitterbug und viele andere. Vgl. Zimmerschmied, Dieter: *Oper – Operette – Musical*, Mainz 2002, S. 37.

⁸ Csáky, Moritz: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Wien/Köln/Weimar 1996, S. 29f.

des Kaiserwalzers wider das Gefälle des Walzerschemas erfunden -, kündigt der Niedergang sich an in den abgeschmackten Libretti ebenso wie in einer instinktunsicheren Neigung zum aufgedonnerten Opernwesen, der übrigens auch der Offenbach der Rheinnixen nicht widerstanden hatte.... Ein Äußerstes an aufgeblasenen Schwachsinn stellt wohl die Goethe-Operette FRIEDERIKE von Lehár, mit dem zugerichteten Mailied, dar. Was nach Offenbach und Strauß kam, hat ihr Erbe schnell vergeudet. Nach ihren unmittelbaren Nachfolgern, die noch etwas aus besseren Tagen hüteten wie Lecocq, kamen die abscheulichen Ausgeburten der Wiener, Budapester und Berliner Operette. Dem Geschmack bleibt es überlassen, ob man vom Budapester Schmalz oder von der Puppchen-Brutalität mehr abgestoßen wird. Aus dem schmutzigen Strom tauchte nur gelegentlich etwas locker Anmutiges auf wie manche Melodien von Leo Fall oder ein paar authentische Einfälle von Oscar Strauss.“⁹

Bei solchen negativen Einschätzungen der Wiener Operette – sei es als Signal für einen Mangel an Atmosphäre, für den Verlust von weltanschaulichen Werten oder als Ausdruck einer ‚fröhlichen Apokalypse‘ – bleiben allerdings die spezifisch österreichischen sozialen und kulturellen Traditionen sowie der Medienwandel um 1900, der mit einem umfassenden gesellschaftlichen Umbruch einhergeht, unberücksichtigt. Eine Umschichtung des Publikums hat stattgefunden und für dieses bedeutete die Wiener Operettenkunst um die Wende des vorletzten Jahrhunderts in erster Linie Unterhaltung.

2. Modernität - Massenmedium - Unterhaltungsmusik

Wenn man einer Kunstform das vorwirft bzw. abverlangt, was sie gar nicht leisten kann oder gar nicht sein will, ist es angemessen, deren Kritiken in Frage zu stellen. Jüngere Untersuchungen zu den Wiener Operetten vertreten zunehmend diesen Standpunkt und versuchen den Platz Franz Lehárs in der Kultur- und Musikgeschichte mit eher nüchternem Blick neu zu bestimmen. Moritz Csáky z.B. plädiert dafür, dass eine kulturhistorische Untersuchung die Operette vor allem als das betrachten soll, als was sie auch von ihren Zeitgenossen angesehen wird: Die Wiener Operette ist „eine der wesentlichsten Formen der zeitgemäßen Unterhaltungsbranche.“¹⁰ Um 1900 werden im Theater meist Unterhaltungsstücke aufgeführt. Der Ort, an dem dieses Unterhaltungstheater entstanden ist, sind die Städte. Die Entstehungsgeschichte der Wiener Operette hängt also eng mit dem Wiener bzw. österreichisch-ungarischen städtischen sozialen Milieu zusammen. Aus diesem Blickwinkel hat der Kulturtheoretiker Arnold Hauser die Operette als „das originellste und in vieler Hinsicht ausdrucksvollste künstlerische Produkt des Zweiten Kaiserreichs“ betrachtet: „Sie stellt als solche das einzige Genre dar, in dem populäre, sich an breite Schichten richtende und zugleich künstlerisch wertvolle Schöpfungen entstehen.“¹¹ Die Operette wird zum Ritual der Wiener Moderne und eines nicht exakt definierbaren, völlig gemischten Publikums. Mit anderen Worten: die Operette der Jahrhundertwende wird zu einem Massenmedium, und der Komponist Franz Lehár nimmt in der Entwicklung dieses populären Mediums einen singulären Platz ein.

⁹ Adorno, Theodor W.: „Leichte Musik“, in: Ders.: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt/M. 1980, S. 35-54, hier S. 36-37.

¹⁰ Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne* (wie Anm. 8), S. 38.

¹¹ Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1967, S. 853. Zit. n. Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne* (wie Anm. 8), S. 34.

Franz Lehár überschreitet mit seinen Operetten die Grenzen der Gattung und vollendet deren Entwicklung in einem musikalisch verbindlichen Modell, das als repräsentativ für die Operette des zwanzigsten Jahrhunderts gilt. DIE LUSTIGE WITWE (Uraufführung 1905) stellt eine Zäsur in der Operettengeschichte dar. Mit ihr tritt diese Gattung in die moderne Massenkommunikation ein und etabliert für mehr als 20 Jahre ein neues Modell: die moderne Salonoperette bzw. Tanzoperette. Sie prägt die Werke aller Vertreter dieser Epoche, jener ‚silbernen Ära der Wiener Operette‘.¹²

Gerade um 1900 hat Lehár über das Wiener Publikum hinaus die internationalen urbanen Massen sehr stark begeistert. Die Rezeption der LUSTIGEN WITWE, die rapide über die Grenzen Österreichs hinweg an Popularität gewinnt, lässt Operette zum Massenmedium – als unmittelbare Vorläuferin zum Film, aufsteigen. DIE LUSTIGE WITWE erlebt allein im Jahre 1910 nicht weniger als „18000 Aufführungen in zehn Sprachen, an 142 deutschen, 154 amerikanischen und 135 britischen Bühnen.“¹³ Diese „Internationalisierungstendenz“, die nach Ingrid Grünberg die Wiener Operetten um 1900 kennzeichnen, ist sowohl „am veränderten Sujet und an der Musikdramaturgie als auch an ihrer Rezeption festzumachen“.¹⁴ Sie macht die Bezeichnung der Operette als ein rein ‚Wiener Produkt‘, welches vornehmlich dazu diente, die Produkte der Wiener Meister des 19. Jahrhunderts von denen der Pariser und Londoner Komponisten als Stücke mit weitgehend lokalem Charakter zu unterscheiden, obsolet. Einen solchen Charakter haben die Wiener Operetten der Jahrhundertwende nicht mehr.

Die Operette entwickelt sich nach Grünberg „zur beliebig austauschbaren Ware, deren Gebrauchswert auf die Bedürfnisse eines sozial möglichst breiten Massenpublikums zugeschnitten ist. [...] Ein durch bestimmte Rezeptionsgewohnheiten sich auszeichnendes Operettenpublikum existiert kaum mehr.“¹⁵ Die Operette schafft sich einen neuen internationalen Markt, der einigen seriöseren Zeitgenossen bereits 1912 als ‚amerikanisiert und kapitalisiert‘ erscheint. Gleichzeitig wird die Operette als publikumsorientierte Gattung zum Produkt dieses Unterhaltungsmarktes. Die Produktionsbedingungen einer industrialisierten Epoche greifen auf die immer noch vom Ästhetischen her gedachten Artefakte über. Ihre Schöpfer verfallen damit dem Betrieb. Es führt gerade unter den Librettisten zu einer Monopolstellung Einzelner, die sich in der Salonoperette stark niederschlägt. Auch Franz Lehár kann sich diesen Bedingungen nicht entziehen.

Die Schematisierung einer Massenmedium gewordenen Gattung wie der Operette ist ein mit den Rezeptionsbedingungen einhergehender Prozess, dessen Resultat, „aus dem Massenbedürfnis geboren [...], darum schon im Voraus die Allgemeinresonanz mitzubringen pflegt.“¹⁶ Und dieses Publikum ist nicht etwa wie Bildungsbürgertum der klassischen ‚goldenen Ära‘ der Operette zur Zeit Johan Strauß’. Es ist ein nicht sozial gebundenes, ein

¹² Frey, Stefan: *Franz Lehár oder das Schlecht Gewissen der leichten Musik*, Tübingen 1995, S. 34.

¹³ Marten, Christian: *Die Operette als Spiegel der Gesellschaft. Franz Lehárs „Die lustige Witwe“; Versuch einer sozialen Theorie der Operette*, Frankfurt/M./Bern/New York/Paris 1988, S. 55.

¹⁴ Ausführlicher dazu siehe Frey, *Franz Lehár* (wie Anm.12), S. 20f.

¹⁵ Grünberg, Ingrid: „Operette und Rundfunk. Die Entstehung eines spezifischen Typs massenwirksamer Unterhaltungsmusik“, in: *Argument Sonderband AS24, Angewandte Musik – 20er Jahre. Exemplarische Versuche gesellschaftsbezogener musikalischer Arbeit für Theater, Film, Radio, Massenveranstaltung*. Wolfgang Fritz Haug (Hg.), Berlin 1977, S. 64. Zit. n. Frey, *Franz Lehár* (wie Anm.12), S. 31.

¹⁶ Westermeyer, Karl: *Die Operette im Wandel des Zeitgeistes von Offenbach bis zur Gegenwart*, München 1931, S. 159. Zit. n. Frey, *Franz Lehár* (wie Anm.12), S. 32.

diffuses Publikum geworden, welches in zunehmendem Masse in den wachsenden Städten seinen Ursprung findet. Diese Umschichtung des Publikums, die Karl Kraus mit ein wenig Sarkasmus ‚Demokratisierungstendenz‘ nennt, unterscheidet die Salonoperette grundlegend von der klassischen Operette. Die Art ihrer Wirkung ist gekennzeichnet von einer neuen Dimension der Rezeption.

Die massenmediale Faszinationskraft der Operetten Lehárs wissen in tragischer Weise die Nationalsozialisten sehr zu schätzen. Der Österreicher Adolf Hitler zählt zu den bekanntesten Verehrern Lehárs, der von der LUSTIGEN WITWE ‚restlos überwältigt‘ ist und den Österreich-ungarischen Kosmopoliten Lehár kurzerhand zum ‚Meister der deutschen Operette‘¹⁷ adelt. Joseph Goebbels’ Brief an Richard Strauss kann hier als Beleg für die Bewusstseins der Nazis um die Massenwirksamkeit der Lehárschen Operetten sowie deren Einschätzung zitiert werden: ‚Außerdem höre ich, dass Sie Lehár als Gassenmusikanten bezeichnet haben! [...] Lehár hat die Massen, Sie nicht! Hören Sie endlich auf mit dem Geschwätz von der Bedeutsamkeit der Ernsten Musik‘.¹⁸

In der zeitgenössischen Kritik wird als Lehárs Arbeitsfeld die Unterhaltungsmusik angesehen. Obwohl die explizite Trennung von Unterhaltungs- (U-) und ernster (E-) Musik, die teilweise im deutschsprachigen Raum noch heute aufrecht gehalten wird, erst im Jahr 1915 eingeführt wird, hat sie sich bereits mit Aufkommen der Salonoperette vollzogen. Im Jahr 1905 wird in beiden Bereichen mit zwei bahnbrechenden Aufführungen des Musiktheaters der Abstand deutlich: zum einen DIE LUSTIGE WITWE von Lehár und zum anderen SALOMÉ von Richard Strauss. Trotz seiner ambitionierten Haltung, jenes Schema der Operettenproduktion musikalisch zu sprengen, wird gerade Lehár zum Exponenten der Unterhaltungsmusik und der Salonoperette schlechthin. Die Breitenwirkung erkaufte Lehár mit Konzessionen an Stereotyp und Schema. Die Operette zeigt sich darin abhängig von Rezeptionsbedingungen. Der Schlager steht für eine veränderte Rezeptionshaltung, die ‚Kunstferne und Publikumsnähe‘ signalisiert.

Vergleichbar mit der späteren Musical- und Filmproduktion agiert die ‚Operettenindustrie‘ weniger qualitäts- als profitorientiert und kommt dem Unterhaltungsbedürfnis des Publikums entgegen. So schlägt sich für Adorno bereits in der leichten Musik die ‚Industrialisierung der Produktion‘ und ihre dadurch bedingte Massenrezeption nieder: ‚Der Walzer aus der LUSTIGEN WITWE dürfte exemplarisch den neuen Stil konstituiert haben und der Jubel, mit dem das Bürgertum Lehárs Operette begrüßte, ist dem Erfolg der ersten Warenhäuser zu vergleichen. [...] DIE LUSTIGE WITWE steht auf der Grenze: eine der letzten Operetten, die noch etwas mit Kunst zu tun hat und eine der ersten, die sie unbedenklich verleugnet. Sie lebt noch nicht von Sequenzen, sondern von melodischen und auch rhythmischen Profilen, [...] sie hat eine gewisse individuelle Haltung und im leise angedeuteten südslawischen Ton sogar Geschmack.‘¹⁹

¹⁷ Zit. n. Wulf, Joseph: *Musik im Dritten Reich*, Reinbek 1966, S. 437.

¹⁸ Goebbels, Joseph. Am 28. Februar 1941 zu Richard Strauss; mitgeteilt von Werner Egk: *Die Zeit wartet nicht*, München 1981. Zit. n. Linke, *Franz Lehár* (wie Anm. 4), S. 147.

¹⁹ Adorno, Theodor W.: ‚Zur gesellschaftlichen Lage der Musik‘ (1932), in: Ders.: *Gesammelte Schriften 18, Musikalische Schriften V*. Rolf Tiedemann/Klaus Schulz (Hg.), Frankfurt/M. 1984, S. 772.

Der amerikanische wird nun entscheidend für den internationalen Erfolg. DIE LUSTIGE WITWE begeistert das Broadway-Publikum und wird in Amerika Mode. Dort ist eine eigene Unterhaltungsindustrie im Entstehen und noch an Europa orientiert. DIE LUSTIGE WITWE wird als Gegenstand der Reklame vermarktet, weil sie dem Identifikationsbedürfnis eines Massenpublikums dient. Sie wird verfilmt (u.a. von Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch und drei sind Hollywood-Produktionen) und auf ihr basierende Tanzveranstaltungen werden organisiert. Die enge Verknüpfung von künstlerischen und kommerziellen Interessen macht die Salonoperette zum Massenmedium und Wien zu einer Art Hollywood des beginnenden 20. Jahrhunderts.

3. (Un)Happy End: Von der GELBEN JACKE zum LAND DES LÄCHELNS

„Ich bemühe mich immer, Neues zu geben, schaue darauf, in jedem meiner Werke neue Elemente, neue Farbe zu bringen, mich nicht zu wiederholen“. So äußert sich Franz Lehár in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* vom 28. 2.1928. Ein Jahr später, genauer am 10. Oktober 1929, wird seine Operette DAS LAND DES LÄCHELNS im Berliner Metropol-Theater unter dem Dirigat von Lehár und Regie von Friedmann-Frederich uraufgeführt. „In der Geschichte der Operette gibt es kein weiteres Werk, in dem jede Musiknummer so zur Erfolgsgeschichte wurde. LAND DES LÄCHELNS ist [...] Vollendung der spätbürgerlichen Operette und zugleich ihr Abschluss.“²⁰ DAS LAND DES LÄCHELNS zählt zum Spätwerk Lehárs. Stefan Frey schlägt vor, das Stück im Gegensatz zu anderen als *Lyrische Operette* zu bezeichnen. Im Gegensatz zur modischen Modernität der Salonoperette kennzeichnen sie ‚ewige Werte‘ und ‚allgemeingültige Stoffe‘. Hier zeichnet sich eine Spaltung ab, die mit den Mitteln der Operette allein nicht mehr bewältigt werden kann.²¹

Viele Operettenkomponisten der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts versuchen, neue Impulse für die Entwicklung der Operette aus Revue und Film zu gewinnen und so dem technischen Standard angepasste, zeitgemäße, konkurrenzfähige Unterhaltung zu bieten. So werden Jazz- und Opernelemente popularisiert, die zur Ausbildung zweier Formen führt: die jazznahe Revueoperette und die opernahe lyrische Operette. Franz Lehár wird in den zwanziger Jahren eine Monopolstellung eingeräumt. Lehár sieht im Einfluss der Revue die Gefahr einer Selbstentfremdung der Gattung. Er versucht, dieser Entwicklung entgegenzuwirken und Operette zu regenerieren, und zwar durch eine Hinwendung zur Oper des 19. Jahrhunderts und damit verbunden den tragischen Schluss, der als über den Unterhaltungscharakter hinausweisender Aspekt verstanden worden ist. Auch in musikalischer Hinsicht versucht Lehár, die Grenzen der Operette zu überschreiten und ihr opernhafte Stilmittel einzufügen: „Die moderne Oper ist auch für den Halbgebildeten zu schwer, die moderne Nummernoper ist ihm zu leicht, zu leicht. Die Lücke zwischen den beiden will ich ausfüllen, meine Operette soll ein Zwischending sein zwischen Oper und Operette.“²²

So tritt die Lehársche Operette als Experiment epigonal das Erbe der Nummernoper, zum Teil des Musikdramas an und trifft, wie die Umarbeitungen der ursprünglich konzipierten und

²⁰ Schneidereit, Otto: *Operette A-Z*, Berlin 1983, S. 169. Zit. n. Linke, *Franz Lehár* (wie Anm. 4), S. 99.

²¹ Vgl. Frey, *Franz Lehár* (wie Anm. 12), S. 145f.

²² Lehár, Franz, in: *Der Tag*, 11. 3. 1924. Zit. n. Lichtfuss, Martin: *Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unerhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit*, Wien/Köln 1989, S. 79.

erfolglos gebliebenen GELBEN JACKE von 1923 zum späteren LAND DES LÄCHELNS exemplarisch zeigen, den Nerv der Zeitgenossen. In beiden Operetten handelt es sich um die Konfrontation zwischen Europa und dem fernen Osten, ausgetragen in einer Liebesgeschichte zwischen einer Wienerin und einem chinesischen Mann. In einer Zeit des wachsenden Internationalismus der zwanziger Jahre ist dieses Thema höchst aktuell und findet seinen Niederschlag auch in der Operettenproduktion. Das Libretto lässt sich wie folgt zusammenfassen:

1. Akt: Die Wienerin Lea (bzw. Lisa in der umgearbeiteten Fassung des LAND DES LÄCHELNS) verliebt sich anstelle eines standesgemäßen -jedoch degenerierten- Adligen Claudius (Gustl im LAND DES LÄCHELNS) in den vornehmen chinesischen Prinzen Sou-Chong-Chwang und zieht mit ihm spontan nach Peking.
2. Akt: Begleitet von großen Festaufzügen wird Sou-Chong die gelbe Jacke, die höchste Auszeichnung seines Landes, in Peking verliehen. Seine Gattin Lea steht dabei etwas abseits, fühlt sich vernachlässigt und beginnt von Wien zu schwärmen. Als dann der verschmähte Wiener Claudius eintrifft und zudem Sou-Chong aufgrund von Staatsraison auch noch vier Bräute heiraten muss, ergreifen die beiden Österreicher die Flucht und kehren in ihre Heimat zurück. Sou-Chong und seine reizende Schwester Mi, die sich zwischenzeitlich in Claudius verliebt hat, weinen den beiden nach.
3. Akt: Ein Jahr später erfahren Claudius und Lea, dass Sou-Chong als Gesandter nach Wien versetzt wird und mit seiner Schwester bald eintreffen soll. Nach einigen komischen Verzögerungen können sich am Ende die beiden Paare in die Arme fallen und einander gestehen: „Ich allein bin Dein Wien“.²³

Im LAND DES LÄCHELNS ist der 3. Akt der GELBEN JACKE gestrichen worden, stattdessen singen Lisa, Sklavinnen, Gustl und Mi im Gesellschaftsraum im Frauenpalast des Prinzen Sou-Chong. Das dramatische zweite Finale wird zum eigentlichen Schluss, zum tragischen Ende. Sonst ändert sich eigentlich inhaltlich recht wenig. Die enorme Popularität, die DAS LAND DES LÄCHELNS erlangte, ist vermutlich auf diese dramaturgische Umarbeitung zurückzuführen – auf das unglückliche Ende (*unhappy end*).

Das *happy end* reflektiert die unpolitische Haltung der Wiener Operette um 1900. Einer der Gründe liegt möglicherweise im Scheitern der Revolution von 1848. Ihren Vorgängerinnen, der Altwiener Volkskomödie wie auch in der französischen Operette Offenbachs ist Sozialkritik in satirischer Form – wenn auch durch die Zensur kontrolliert – ein wichtiges Anliegen gewesen. In der Wiener Operette ist sie verschwunden und dies sollte für die Gattung bis zu ihrem Untergang typisch bleiben. Die Wiener Operette als neue Unterhaltungsform des Bürgertums bestätigt die herrschende Gesellschaftsordnung, die sogar zu ihrer hauptsächlichen Inspirationsquelle wird. ‚Klassenbewusstsein‘ wird nicht mehr in Frage gestellt, sondern im Gegenteil gefördert, indem die Welt der Adligen eine Projektionsfläche, eine Wunschvorstellung des vor allem kleinbürgerlichen Theaterpublikums verkörpert. Diese Welt soll so bleiben, daher sind positive ‚harmonische‘ Lösungen theatralischer Konflikte als selbstverständlich etabliert. Das Bürgertum hat politisch resigniert. Erst mit dem Zusammenbruch des Habsburger Reiches und eines gesamten moralisch-

²³ *Die gelbe Jacke*. Operette in drei Akten von Victor Léon, Musik von Franz Lehár. Soufflierbuch mit Regieanmerkungen, Wien 1923 (?). Zit. n. Lichtfuss, *Operette im Ausverkauf* (wie Anm. 22), S. 210f. Im Folgenden wird der Text als *Die Gelbe Jacke* mit Akt/Nr. und Seitenzahl ohne Anmerkung zitiert. Hier im Falle des Liedes „Ich allein bin Dein Wien“: *Die Gelbe Jacke*, III. Finale, S. 69.

gesellschaftlichen Systems nach 1918 wird der plakative Operettenoptimismus wieder relativiert. Lehárs unglückliche Operettenschlüsse haben vor dem Hintergrund der ersten Republik nicht nur die – ohnehin schon versunkene – Monarchie, sondern auch die Gattung Operette als eine ihrer populärsten künstlerischen Ausdrucksformen nachdrücklich in Frage gestellt.

In einer Zeit von globaler Wirtschaftskrise scheint eine triste Perspektive angemessener zu sein als eine optimistische Lösung. Mittels des tragischen Schlusses kann man noch einige Zeit die Künstlichkeit des Genres vertuschen, ohne substanziell irgendetwas geändert zu haben. Das Illusionsprinzip bleibt weiterhin gewahrt, es wird durch diese Taktik sogar noch verstärkt und die tragischen Schlüsse des Stückes mögen zu einer gesteigerten Identifikation des Zuschauers mit den Personen der Handlung führen. Mit dem unversöhnlichen Ausgang des LAND DES LÄCHELNS von 1929 wird darüber hinaus eine weitere politische Thematik ins Zentrum gerückt: der ‚Rassen‘ (bzw. ‚Kultur‘)-Konflikt. Es wird gezeigt, dass die Welten von Wien (Europa) und China unvereinbar sind und die Liebenden aus beiden Kulturen nicht zueinander finden können (und *sollten!*). 1923 hat man den Konflikt spielerisch gelöst, was aber DIE GELBEN JACKE unglaublich erscheinen lässt. Eine Rezension im Jahr 1923 lautet: „Es ist ja richtig: die heutige Frauen schwärmen nicht mehr für grüne Jungen, aber gleich für gelbe...“²⁴ Die glückliche Liebe einer ‚weißen‘ Wienerin mit einem farbigen Ausländer sei eben befremdend und könne auch in der Kunstwelt nicht gelten: „Die Liebe verkleistert nicht mehr die Kluft zwischen Ost und West. Der Mann aus dem Reich der Mitte wird durch Noblesse sympathisch, die Europäerin eine distinguierte Frau – aber der exotische Reiz dieser Bindung hält dem fremdartigen Gesetz im fremden Land nicht stand. Das ist einzusehen, da kann man mit.“²⁵

Lehár selbst versucht sich zu rechtfertigen: „Es hat [...] damals in manchen Kreisen Befremden erregt, dass es zur ehelichen Verbindung einer *gelben* mit einer *weißen* Person kommt. Ich kann diese Ansicht nicht teilen, denn ich habe schon mehrere Chinesen kennen gelernt, die übrigens wertvolle Menschen sind“²⁶ [Hervorhebung von H.S. Lee]. Das Problem ‚Rassismus‘ wird auch in der Operette der zwanziger Jahre thematisiert. Die Verwendung der ‚Rassen‘-Merkmale wie ‚weiß‘ und ‚gelb‘ sind allgemein gebräuchlich gewesen. Bereits der Titel DIE GELBE JACKE bringt dies deutlich zum Ausdruck. Auch wird Sou-Chongs Gattin Lisa von den chinesischen Hofbediensteten „weiße Prinzessin“ genannt.

Anlässlich der Wiener Erstaufführung des LAND DES LÄCHELNS, in der Richard Tauber – damals einer der gefragtesten Tenöre und zugleich beispielloser Medienstar im Sinne moderner Massenmedien – als Protagonist dem chinesischen Prinzen ein faszinierendes Flair von Geheimnis und Andersartigkeit verleiht, schreibt ein Kritiker: „In der glatten Deklamation, in den scharfen dynamischen Kontrasten kommt das Exotisch-Animalische ebenso verblüffend zum Ausdruck wie in der Geschmeidigkeit der Gebärde, im lauernden Aufblitzen der gräulich geschlitzten Augen“.²⁷ Lehár und seine Librettisten bringen trotz ihrer Sympathie für den chinesischen Prinzen, wie Lichtfuss kommentiert, „die genetischen

²⁴ Hirschfeld, Ludwig, in: *Neue Freie Presse*, 10.2.1923. Zit. n. Lichtfuss *Operette im Ausverkauf* (wie Anm. 22), S. 212.

²⁵ Heller, Fred, in: *Der Wiener Tag*, 28.9.1930. Zit. n. Lichtfuss, *Operette im Ausverkauf* (wie Anm. 22), S. 212.

²⁶ Lehár, Franz, in: *Neue Freie Presse*, 21.9.1930. Zit. n. Lichtfuss, *Operette im Ausverkauf* (wie Anm. 22), S. 212.

²⁷ *Neue Freie Presse*, 27. 9. 1930. Zit. n. Lichtfuss, *Operette im Ausverkauf* (wie Anm. 22), S. 212.

Unterschiede durch ihr Werk und seine Realisierung verstärkt ins Bewusstsein der Bevölkerung, ohne zu versuchen, Vorurteile abzubauen und Verständnis für die Mentalität des andere Volkes zu erwecken. Damit erfüllten sie die Erwartungen des Publikums, dessen Vorstellung vom chinesischen Volk sich auf die Schlitzaugen und die gelbe Hautfarbe beschränkte und allenfalls noch durch die Calafati-Figur im Prater eine optische Nuance erfuhr.²⁸

Das tragische Ende des Dramas besteht nun darin, dass Lisa und Sou-Chong, beide Repräsentanten zweier Kulturen (,eine Europäerin und ein Mandarin‘), nicht zueinander finden können, die Verbindung soll nicht bestehen. Lisa, die so spontan ihrer Liebe nach China gefolgt war, verlässt Sou-Chong und kehrt genauso spontan in ihre Heimat Wien zurück. Es liegt nahe, dass diese Geschichte an die Handlung der Oper MADAMA BUTTERFLY (1904) Giacomo Puccinis erinnert, allerdings in einer umgekehrter Konstellation: Nicht der ,weiße‘ Mann verlässt die liebende ,gelbe‘ Frau (Ex-Geisha), sondern die ,weiße‘ Frau den ,gelben‘ Prinzen. Letzterer lässt sich daher nicht zufällig als ,Monsieur Butterfly‘ bezeichnen. Durch das tragische Ende ist nun aus der GELBEN JACKE – einem insgesamt eher komischen Stück mit einigen sentimental Momenten – ein sentimental-trauriges Melodrama mit einigen wenigen komischen Akzenten entstanden, eine ,Überhöhung des Ausdrucks‘ mit ,opernhafter Intensität‘: „Lustigkeit, Übermut und Leichtsinn, alle flotten Geister der guten, alten Wiener Operette, scheinen aus der Sphäre dieses tragisch umwitterten, west-östlichen Spieles grundsätzlich verbannt zu sein“.²⁹

Um opernhafte Ernst zu erzeugen, wird im LAND DES LÄCHELNS Lisas Familie im großspurigen Militärmilieu angesiedelt, und der lustige Claudius wird in einen eleganten „Dragonerleutnant Gustl“ verwandelt, der am Ende Sou-Chong einigermaßen würdig vertreten kann. Für eine groteske Figur wie die des Claudius, der beschließt, „vierundzwanzigmal am Tag Eierspeis“ zu essen, um gelb zu werden und sich so an die Chinesin Mi zu assimilieren (*Die Gelbe Jacke*, III, S. 57), bleibt kein Platz mehr. Mit ihm eliminieren die Librettisten auch einen großen Teil jener umgangssprachlichen Floskeln des Wiener Dialekts, der nicht nach China passt und gerade dadurch das Publikum amüsiert hat. Damit ist auch die Voraussetzung für eine internationale Verbreitung des Stückes geschaffen, das am 10. 10. 1929 nun nicht mehr in Wien, sondern in Berlin aufgeführt wird. Als Beispiel für die Bemühung um den opernhafte Ernst kann hier das Abschiedsduett „Freunderl, mach’ dir nix d’raus“ (Lea-Claudius/Lisa-Gustl) zitiert werden, an deren Verbindung niemand denken mochte. Aus der ursprünglich scherzhaft angelegten Nummer ist allein aufgrund eines anderen Kontextes eine sentimentale, kitschige geworden:

Claudius: Passiert wär’s ja doch einmal,
Drum ist mir das ganz egal,
Ob das heut, ob’s morgen wär’s geschehn!
Ich bin dir soviel wie Luft,
Deine Liebe ist verpufft –
Ich bin g’schnappt und kann jetzt baden gehen (*Die Gelbe Jacke*, I/Nr. 2, S. 10).

Gustl: Es ist nicht das erstmal
Und nicht das letzte Mal

²⁸ Lichtfuss, *Operette im Ausverkauf* (wie Anm. 22), S. 213.

²⁹ *Neuer Wiener Tagesblatt*, 28.9.1930. Zit. n. Lichtfuss, *Operette im Ausverkauf* (wie Anm. 22), S. 214.

Daß ein Frauenherz sich so geirrt.
Doch ich kränk' mich nicht so sehr,
Denn ich weiß es schon vorher,
Daß das Blatt sich einmal wenden wird (*Das Land des Lächelns*, I/Nr. 2, S. 17).

Bemerkenswert ist, dass die analogen Textstellen beider Operettenbücher derselben Melodie unterlegt sind, so wie sich die gesamte Operette DAS LAND DES LÄCHELNS von der GELBEN JACKE in musikalischer Hinsicht kaum unterscheidet, abgesehen von wenigen neuen Nummern (wie II/Nr. 8: „Wer hat die Liebe uns ins Herz geschenkt“; III/Nr. 14: Lied Lisas „Liebe besiegt...“). Im tragischen Ende im LAND DES LÄCHELNS bleiben Mi und Sou-Chong in China allein zurück (Nr. 16/III. Finale: „Liebes Schwesterlein“, „Immer nur Lächeln“). Leutnant Graf Gustl bringt die heimwehkranke Gräfin Lisa (II/Nr. 12: „Ich möchte' wieder einmal die Heimat sehn“) nach Wien. Lehár kürzt Finali und Chöre. In der Berliner Uraufführung bestreiten Lisa (Vera Schwarz) und Sou-Chong (Richard Tauber) allein die Finali I und II, im Finale III treten Mi (Hella Kürty) und Gustl (Willi Stettiner) hinzu. Die persönlichen Konflikte treten stärker hervor. Léons Lyrik bleibt erhalten in den Sou-Chong-Liedern „Immer nur lächeln“ (I/Nr. 3) und „Von Apfelblüten einen Kranz“ (I/Nr. 5). Dem strikten Wechsel von Soloarie und Duett zuliebe sind Nummern gestrichen, neue hinzukomponiert (II/Nr. 8: „Wer hat die Liebe uns ins Herz geschenkt“, III/Nr. 14: „Märchen vom Glück“) und Nummern verlagert worden. Da Lehár Modetänze wie Shimmy und Foxtrott streicht, konzentriert er das Ganze auf den Gegensatz von Österreich- und China-Idiom. Das Frauenduet „'s hängt der Himmel voller Geigen“ (Nr. 15, Lea/Mi) haben die Librettisten zum reizvollen Begegnungsduett Lisa/Sou-Chong „Bei einem Tee à deux“ (I/Nr. 4) umgetextet. Lisas Heimwehmotiv ist ‚internationalisiert‘ und vor dem chinesischen Hochzeitszug und Finale II dramaturgisch günstiger platziert.³⁰

Der unterschiedliche Erfolg beider Operetten wirft ein neues Licht auf den Anteil des Librettos an der Gesamtwirkung der Operette. Da die grundlegende Neugestaltung des Textes keine musikalische Entsprechung erfuhr, muss dem Text die Priorität am Erfolg eingeräumt werden. Allerdings wirft der überragende Erfolg des berühmtesten aller ‚Tauber-Lieder‘ „Dein ist mein ganzes Herz“ die Frage auf, ob es wirklich ausschließlich der Text und die sängerische Darbietung im richtigen Moment waren, die das Lied zum Inbegriff der Operette werden ließen. Das Lied ist notengetreu im 3. Finale der GELBEN JACKE zu finden, war 1923 aber kaum aufgefallen. Nun, im LAND DES LÄCHELNS, in der Mitte des 2. Aktes effektiv platziert, wird die Nummer zum weltweit bekanntesten *Schlager* Lehárs, der die Lehársche Operette der modernen Unterhaltungsmusik näher bringt.³¹

„Dein ist mein ganzes Herz!
Wo du nicht bist,
Kann ich nicht sein,
So, wie die Blu-me welkt,
Wenn sie nicht küßt
Der Sonnenschein.
Dein ist mein schönstes Lied,
Weil es allein

³⁰ Linke, *Franz Lehár* (wie anm. 4), S. 96-97.

³¹ Am 8. Nov. 1930 erfolgt die Weltpremiere des Tonfilms DAS LAND DES LÄCHELNS, hergestellt von Richard-Tauber-Tonfilm G.m.b.H.

Aus der Liebe erblüht.
Sag' mir noch ein – mal, mein einzig Lieb,
O, sag' noch einmal mir: Ich hab' dich lieb! [...]“ (*Das Land des Lächelns*, II/Nr. 11, S. 57).

Der Erfolg liegt wohl eher in der wirksamen Verlagerung und in der Musik Lehárs, die dem Text nun eher angemessen war. Das Verhältnis von Text und Musik ist in der Fassung von 1929 ungleich homogener als vorher. Der Text passt einfach besser zur Vertonung Lehárs.

4. Musikalischer Exotismus

Franz Lehár hat stets versucht, sich der Ernsten Musik und der klassischen Oper anzunähern. Dennoch bleibt ihm diese Welt verwehrt. Als sein ‚Lebenstraum‘, die Uraufführung seiner GIUDITTA in der Wiener Staatsoper unter seiner eigenen Leitung 1934 in Erfüllung geht, schreibt Richard Strauss in einem Brief an Clemens Krauss (Nachfolger Gustav Mahlers an der Wiener Hofoper): „Die Gefahr, die unserem Kulturniveau von Seiten des Films, Lehárs und seiner Spießgesellen droht, und der es zum großen Teil schon erlegen ist, ist mit vornehmer Nichtbeachtung nicht mehr abzutun.“ Er wirft Puccini und Lehár in einen Topf: „Anpassung der Bedürfnisse [an den Publikumsgeschmack], dafür sorgt Puccini und Lehar“³² Und sieht hierin einen „Verfall der Oper als Gattung: [...] Mozart, Puccini, Lehár (Shakespeare, Lessing, Kotzebue).“³³

Mit der heftigen Abneigung gegen die Operetten Lehárs steht Richard Strauss nicht allein da. Kurt Tucholsky schlägt in die gleiche Kerbe: „Puccini ist der Verdi des kleinen Mannes, und Lehár ist dem kleinen Mann sein Puccini. Und dieser Dreck ist international, und die ausübenden Künstler bilden sich gewiss ein, sie erfüllen eine hohe Kulturmission, wenn sie das Zeug in aller Welt sagen. [...] Brot und Spiele... Mit dem Brot ist es zur Zeit etwas dünn. Na, da spielen mir halt. Lehár, mein Lehár, wie lieb ich dich.“³⁴ Diese Verbindung zwischen Puccini und Lehár wird nicht zufällig hergestellt, hat doch auch Lehárs Interesse vor allem der italienischen Oper des Verismo gegolten, einer Erscheinung Ende des 19. Jahrhunderts. Puccini wird für Lehár zur bedeutenden Inspirationsquelle, zur musikalischen Leitfigur – und bezeichnenderweise eher der Puccini der MADAMA BUTTERFLY (1904) als der der experimentelleren TURANDOT (1924). So fußt auch die Operette der Zwischenkriegszeit literarisch wie musikalisch im 19. Jahrhundert.

Lehárs Operetten werden in doppelter Hinsicht eklektizistische Epigone genannt; sowohl die Operette von der Oper und als auch Lehár von Puccini. Lehár wünscht daher auch, „dass es zwischen Oper und Operette, was künstlerische Qualität anlangt, keine Scheidewand mehr geben wird.“³⁵ Die Entwicklung der Oper geht andere Wege. Lehár bleibt bei Stilelementen des 19. Jahrhunderts wie Nummerndramaturgie und Liedern, die sich als Schlager verselbständigen – trotz vorgegeblicher individueller Haltung (besonders das Tauber-Lied „Dein ist mein ganzes Herz“). Dennoch wird hier tatsächlich die Grenze zwischen Oper und

³² Zit. n. Thomas, Walter: *Richard Strauss und seine Zeitgenossen*, München/Wien 1964, S. 347.

³³ Zit. n. Thomas, *Richard Strauss* (wie Anm. 31), S. 101.

³⁴ Tucholsky, Kurt: „Lehár am Klavier“, in: *Die Weltbühne*, 25. 8. 1931. Zit. n. Linke, *Franz Lehár* (wie anm. 4), S. 146.

³⁵ Lehár, Franz, zit. n. Kraus, Karl: „Ernst ist das Leben, heiter war die Operette“, in: *Die Fackel* 313/14 (1910), S. 16.

Operette verwischt. Wie schon die klassische Operette eine Nachfolgerin der Nummernoper ist, wird der späte Lehár zum eklektizistischen Epigonen Wagners und vor allem Puccinis, entnimmt er deren Werk doch einzelne Elemente, die er in einen ihnen fremden Zusammenhang stellt. Als neu gilt der eklektizistische Umgang mit historischen und exotischen Formen in den Chor- und Ballettszenen der Lyrischen Operette. Und die Methode der Stilmischung übertrifft jene der Salonoperette, vergrößert die Spannweite zwischen Nähe und Distanz durch Verwendung von Jazz- und historischen bzw. exotischen Elementen. Im Anschluss an Adorno, der „gerade die Vulgärmusik [für den Schlager geprägt]“ damit charakterisiert hat, „dass sie eine autonome Technologie nicht ausbildete“,³⁶ betont Stefan Frey, dass die Lehársche Entwicklung keine zufällige, sondern eine historische ist: „Das Verhältnis von Oper und Operette war, was ihre Technologie trifft immer epigonal. Entsprachen sich ihre Gehalte im 19. Jahrhundert noch, ist ihr Abstand im zwanzigsten unüberbrückbar geworden. Gerade das Lehársche Spätwerk mit seinem Anspruch der Vermittlung steht dafür ein. Es unterliegt damit einer objektiven Tendenz im Verhältnis von Oper und Operette, die sich als Gattungen um 1930 in einer Krise befinden, die beide nicht unbeschadet überstehen sollten.“³⁷

Der Vergleich der musikalischen Mittel bei Lehár und Puccini ist von einigen Musikwissenschaftlern wie Jürgen Leukel, Ernst Krause oder Wolfgang Marggraf geleistet worden.³⁸ Nach Frey übernimmt Lehár das Verfahren dramatischer Zuspitzung von Puccini. Lehárs Prinzip der drastischen Gefühlsumschwünge komme in den Finali vieler seiner Operetten vor.³⁹ Die Musik des LAND DES LÄCHELNS, so Theodor W. Adorno „borgt Pathos von Puccinis TURANDOT, das selbst schon zur Operette gehört, hat auch ihren Elan mit rhapsodisch-melodisierenden Bögen aus Italien bezogen.“⁴⁰

In der GELBEN JACKE und im LAND DES LÄCHELNS⁴¹ handelt es sich m. E. um eine Transformation der Madama Butterfly (bzw. die bereits in der Wiener Moderne zu einem ‚kulturellen Gemeinplatz‘ gewordene Butterfly-Phantasie), sobald die Geschichte der Butterfly den japanischen Boden verlässt und zu einer Liebe des ‚gelben‘ Chinesen zur ‚weißen‘ Frau transformiert wird. So wie Puccini scheut auch Franz Lehár keinen trivialen kitschigen oder gar vulgären Stoff, um Publikum zu gewinnen. Und wie für Puccini ist die Melodie für ihn am wichtigsten: „Was ich suche und immer wieder suche, das ist die Melodie... es ist eine Arbeit, glauben Sie mir!“⁴² Auch in musikalischer Hinsicht macht Lehár von fernöstlichen – hier chinesischen Stilmitteln – exotischen Elementen Gebrauch,⁴³ jedoch

³⁶ Adorno, „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“ (wie Anm. 19), S. 769.

³⁷ Frey, *Franz Lehár* (wie Anm. 12), S. 161-162.

³⁸ Vgl. Marggraf, Wolfgang: *Giacomo Puccini*, Wilhelmshaven 1979, S.69f.

Krause, Ernst: *Puccini. Beschreibung eines Welterfolges*, Berlin 1984, S. 219.

³⁹ Vgl. Frey, *Franz Lehár* (wie Anm. 12), S. 163.

⁴⁰ Adorno, Theodor W.: „Frankfurter Opern- und Konzertkritiken“ (1930), in: Ders.: *Gesammelte Schriften 18, Musikalische Schriften V*. Rolf Tiedemann/Klaus Schulz (Hg.), Frankfurt/M. 1984, S. 170.

⁴¹ Ich beziehe mich hier hauptsächlich auf die Videoaufnahme (2005) der Fernsehproduktion (Berlin 1973) vom LAND DES LÄCHELNS von Arthur Maria Rabenalt (Drehbuch und Regie), Bert Grund (musikalische Bearbeitung) und Wolfgang Ebert (Dirigent). Auch die Videoaufnahme der Wiener Inszenierung von Klaus Maria Brandauer 1996 dient als analytische Vorlage.

⁴² Lehár, Franz, zit. n. Kraus, Karl: „Vom Schaffen“, in: *Die Fackel* 838-844 (1930), S. 51.

⁴³ Siehe zum musikalischen Exotismus, Gulrich, Ragnhild: *Exotismus in der Oper und seine szenische Realisation (1850 – 1910). Unter besonderer Berücksichtigung der Münchener Oper* (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge Nr. 17), Anif/Salzburg 1993. Der musikalische Exotismus versucht, mit den ‚Mitteln des europäischen Tonvorrats und der harmonischen Akkordbildungen den Eindruck einer Monotonie hervorzurufen, wenn er seine Musik als exotisch verstandene wissen will‘, denn musikalischer Exotismus

vermutlich nicht um ein authentisches China-Bild zu präsentieren, sondern vielmehr um das einheimische Bild Wiens als kulturelles Identifikationsmodell zu verstärken. Angestrebt, auch vom Publikum erwartet, ist die Bestätigung eines Fernost-Klischees, wie es durch Opernstücke wie *MADAMA BUTTERFLY* oder *TURANDOT* in Mode gekommen war, und mit der Protagonistin Lea oder Lisa aus Wien bieten sich dem Publikum ideale Identifikationsfiguren an. Diese Tendenz zum (negativen) Exotismus hat eng mit der Krise der Wiener Operette nach 1918 zu tun.

Die Identität der Wiener Operette, die so eng mit der Gesellschaft der österreichisch-ungarischen Monarchie verknüpft ist, wird durch deren politischen Zusammenbruch nicht unmittelbar betroffen. Um Internationalisierung haben sich die Operettenautoren schon vorher bemüht, um sich eine möglichst große Verbreitung ihrer Stücke zu sichern. Umgangssprachliche Wendungen und Dialekte fanden nur in beschränktem Ausmaß Verwendung (wie etwa in der *GELBEN JACKE*). Auch musikalisch werden Lehár und viele andere durch die Einbeziehung beispielsweise von Opern- oder Jazzelementen der bodenständigen Tradition untreu, so dass die Operette immer mehr ihr spezifisch österreichisches Antlitz verliert. Das entstandene ‚Vakuum‘ versuchen die Wiener Operettenautoren mit international gültigen und erprobten Klischees zu füllen bzw. kompensieren und begeben sich in ferne Länder wie Italien, Russland oder China. Nach dem Krieg beginnen Berlin, Budapest und New York ihre Operettenprodukte in zunehmendem Maße zu exportieren und schaffen damit ein Klima internationaler Verständigung, die die Wiener Herkunft nur noch ahnen lässt. Demgegenüber hat die Wiener Operette seit jeher mit kaum zu überbietender Hingabe ihre eigene Bruststätte besungen und einen Mythos geschaffen, der ihre unverwechselbare Eigenheit und die ihres Publikums ein für alle mal außer Diskussion stellen soll, wie sie eben nur in Wien entstehen könne.⁴⁴ In der *GELBEN JACKE* finden sich sehr deutliche Niederschläge dieses Mythos als Äußerungen, Tanzmelodien und „Wienerlied“:

Wien du mein Wien,
Ach, zu dir zieht's mich hin,
[...]
Jeder Wiener denkt so wie ich! (*Die Gelbe Jacke*, II, S. 43-44)

Diese[n] berückenden Tanzmelodien...
Die sind ureigen,
Beseligt sie zeigen
Das einzige Wien! (*Die Gelbe Jacke*, II, S. 44)

Mi: Wiener Walzer...
Lea: All' dein Glanz
Blüht im Walzertanz! – (*Die Gelbe Jacke*, II, S. 43-44)

Ausdrücke, die nur das eingeweihte Wiener Publikum verstehen kann und die dem Ausländer verschlossen bleiben mussten, vermitteln dem Wiener Zuschauer ein Überlegenheitsgefühl:

definiert sich dadurch, dass er „in den Kontext europäischen Komponierens integrierbar ist, obwohl er gegen eine Regel [...] drastisch verstößt, und dass er – im Zusammenhang mit einem Text oder einem szenischen Bild – an eine außereuropäische Praktik erinnert“. Vgl. Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 252.

⁴⁴ Vgl. Lichtfuss, *Operette im Ausverkauf* (wie Anm. 22), S. 169-170.

Mi (mit komisch klingendem, gezwungenem Wiener Dialekt):
Servus, Freunderl! G'schamer Diener! Allweil g'sund und munter? [...] Fescher Kerl! [...] G'hauter Bursch! [...] Millirahmstrudl! (*Die Gelbe Jacke*, II, S. 33)

Rührend ist dein Sehen
Nach dem lockenden Österreich! (*Die Gelbe Jacke*, II, S. 44)

Gerade durch die extreme Überzeichnung eines Klischees weisen die Autoren auf die Diskrepanz hin, die sich zwischen diesem Klischee und der Realität ergibt, und beschwören gleichzeitig mit der Idylle auch deren Gegenbild, und zwar mittels der mit Wienerischen Klängen operierenden Musik. Die Wiener Operette der Zwischenkriegszeit beabsichtigt im Gegensatz zur Operette des 19. Jahrhunderts mit der Flucht in die exotische Ferne nicht, eine irrealer Traumgegend zu entwerfen, in der Wunschvorstellungen des Publikums verwirklicht gewesen wären. Eine solche Gegend hätte der negativen Realität eine positive Utopie entgegengestellt und somit indirekt auf die Lebensbedingungen des Publikums hingewiesen. Die Funktion des Exotismus der Operette der Zwischenkriegszeit liegt vielmehr in der indirekten Würdigung Wiens, die man gerade von der Ferne aus wirkungsvoll betreiben kann. Der Exotismus dient hier als ein Mittel zur Selbstspiegelung, zur Projektion. So geht es im LAND DES LÄCHELNS nicht um China sondern eher Wien. Bezeichnenderweise wird der Begriff des *Exotischen* selbst zum eigentlichen Fluchtpunkt. „Das ist doch das Pikante, wenn einmal einer anders aussieht wie alle Männer hier“, heißt es in der GELBEN JACKE (I/Nr. 1, S. 7). Gerade die exotische, überaus farbige und plastische Welt Chinas ermöglicht eine unterschwellige Würdigung des Wienerischen. Die Chinesen erscheinen als unbegreiflich, unmenschlich oder abstoßend wie der Bonze Tschang oder die Vielehe des Prinzen. Dagegen ist die Wienerin Lea (Lisa) von vornherein sympathisch. Da meine man froh sein zu können, dem „immer lächelnden“ Volk „aus dem gelben Osten mit den geschlitzten Äuglein“ (*Die Gelbe Jacke*, I/Nr. 1, S. 7) nicht anzugehören.

Auffällig erscheint, wenn dass das Exotische, sieht man vom Ausstattungspomp ab, kaum je von der Stimmung her wirklich erzeugt wird. Was mit ‚exotisch‘ gemeint ist, wird auch nicht ansatzweise tiefer gehend abgehandelt. Vielmehr wird der Begriff durch sich selbst beschrieben. Die allzu häufige Verwendung des Wortes ‚exotisch‘ (das sich übrigens auf ‚erotisch‘ reimt) soll auch dem schwerfälligsten Zuschauer die Atmosphäre Chinas unmissverständlich vermitteln. Entscheidend ist, dass der Begriff des ‚Exotischen‘, trotz aller Reize, von Anfang an leicht negativ gefärbt erscheint: der Charme des chinesischen Prinzen liegt gerade darin, dass er *nicht* exotisch wirkt. Der Prinz singt: „Ich bin doch ein Spielzeug, ein Fremder für sie, nur ein exotischer Flirt“ (*Das Land des Lächelns*, I/3), S. 21).

Das chinesische Lokalkolorit wird, wie Lichtfuß betont, vor allem durch zwei Strategien erzeugt: zum einen durch Europäer in chinesischem Gewand und zum anderen durch Kontraste. Europäische Schauspieler werden geschminkt (nicht nur in der Bühnenrealität, sondern auch von der Vorstellung her) und erhalten ein chinesisches Aussehen, bleiben aber im Grunde Europäer. Ihre Sprache und ihre Ausdrucksweise bewegen sich im Rahmen des gängigen Operettenstils, gelegentlich mit chinesischem wirkenden Elementen angereichert. Das exotische Flair des Prinzen Sou-Chong manifestiert sich z.B. im Umgang mit dem Opium als geheimnisvoll-sinnliches Rauschmittel. Andere bildhafte Elemente sind Apfelblüten, aus denen die Chinesen ihren Geliebten Kränze winden, China-Porzellan, die Erscheinung des Eunuchen, in dessen Person Exotik mit dem Bereich der Erotik verbunden wird, sowie die

Buddah-Statue, die der Prinz seiner Geliebten zum Geschenk macht – eine mehr als 1000 Jahre bestehende Tradition.

An Lehárs Musik werden zwar durchwegs das Lokalkolorit und die farbige Instrumentation gerühmt, aber sein musikalischer Exotismus – im Gegensatz zu Giacomo Puccini⁴⁵ – bleibt auf der Oberfläche, ohne ernsthafte Auseinandersetzung mit der authentisch chinesischen Musik. Die chinesische Atmosphäre wird durch einige einfache melodische und harmonische Eigenheiten verbreitet (wie etwa pentatonische Floskeln, Quart-, Quint- und Dreiklangsparellenen sowie manche für die Operette unübliche Dissonanzhäufungen), die ‚chinesisch‘ wirken sollen. „Chinesischer Hochzeitszug“ (III/Nr. 12 ½, S. 62-67) und Sou-Chongs Lied „Von Apfelblüten einen Kranz“ (I/Nr. 5, S. 29-31 oder I/Nr.6, S. 39)“ im LAND DES LÄCHELNS dienen als gute Beispiele. Diese Elemente, die allgemein als fernöstlich gelten, werden aber in eine durch und durch europäisch-wienerische Musik eingebunden, die im Kontrast zu chinesischen Elementen besonders vertraut klingt und schließlich in jenes salonsentimentale Sou-Chong/Tauber-Lied (II/Nr. 11. „Dein ist mein ganzes Herz“, S. 57-59) mündet, dem das ‚ganze Herz‘ des Publikums gehören sollte. So ist es kein Zufall, dass gerade diese ‚unchinesische‘ Nummer zum Inbegriff der Operette wurde.

Das europäische Element bleibt in allen Szenen der Operette hindurch präsent. Selbst beim chinesischen Festaufzug in Peking (Beginn des zweiten Aktes) ist eine Abteilung europäisch uniformierter Soldaten mit einem Piccolo-Flötisten und einem Trommler zu finden. Die Wirkung wird verstärkt durch den Einsatz von Originalinstrumenten: chinesisches Schlagwerk, Gong und Triangel, dazu dem Chinesischen nachempfundene Melodien. Durch die systematische Konfrontation chinesischer und europäischer Elemente werden dem Zuschauer fremdartige Eigenheiten beständig ins Bewusstsein gerufen. Im LAND DES LÄCHELNS prallen im zweiten Akt die beiden Welten Europas und Chinas besonders energisch aufeinander. Wenn Lisa sich nach Wien, ihrer Heimat sehnt, wird der Wiener Walzer zitiert (*Das Land des Lächelns*, II. Finale/Nr. 13, S. 70) und der Streit bzw. die Auseinandersetzung zwischen Lisa und Sou-Chong von fremd wirkenden disharmonischen Klängen (*Das Land des Lächelns*, II. Finale/Nr. 13, S. 68f.), während beide in der Liebesszene im ersten Akt harmonisch übereinstimmend die chinesischen Apfelblüten-Melodien singen. Exotisch in Verbindung mit moderat impressionistischer Harmonik sind die Balletteinlagen der zweiten und der Chor des dritten Aktes aus dem LAND DES LÄCHELNS gehalten.

Der Schluss der Operette definiert dann unmissverständlich die Haltung der Librettisten ihren Figuren gegenüber und zeichnet auch das schon im Titel angedeutete und den Zuschauer

⁴⁵ Puccini komponierte seine exotischen Opern in der Nachfolge Debussys, MADAMA BUTTERFLY (1904), LA FANCIULLA DEL WEST (1910) und TURANDOT (Posthum 1926). Von Puccini ist bezeugt, dass er japanische Schallplatten zur Vorbereitung auf MADAMA BUTTERFLY benutzte. Er stellte umfangreiche Nachforschungen an. Er kontaktierte die Frau des japanischen Gesandten Oyama, ließ sich Lieder aus ihrer Heimat vorsingen. Ähnlich intensiv bereitete er sich auch auf die Komposition von TURANDOT vor. In den Opern mit ostasiatischen Sujets benutzte Puccini eine Reihe von Originalmelodien, 7 in „Butterfly“, 8 in „Turandot“. Meist wurden sie für die Charakterisierung des offiziellen Japan bzw. China eingesetzt, teilweise auch frei variiert. Auch bei der Erfindung eigener Melodien lehnte er sich oft an ostasiatische Originale an. Ausgiebigen Gebrauch machte Puccini von der Pentatonik, sowohl in „Madama Butterfly“ als auch in „Turandot“. Vgl. zum Exotismus bei Puccini, Korfmacher, Peter: *Exotismus in Giacomo Puccinis „Turandot“*, Köln-Rheinkassel 1993; Powils-Okano, Kimiyō: *Puccinis „Madama Butterfly“*, Bonn 1986.

letztendlich beeindruckende Bild Chinas und seiner Bewohner, das durch einen charakteristischen Gegensatz gekennzeichnet zu sein scheint:

Lisa [zu Sou-Chong]: Du bist so grausam,
Wie es nur China ist! (*Das Land des Lächelns*, II. Finale/Nr. 13, S. 71)

Sou-Chong: Immer nur Lächeln
Und immer vergnügt,
Immer zufrieden,
Wie's immer sich fügt,
Lächeln trotz Weh und tausend Schmerzen.
Doch wie's da drin aussieht,
Geht niemand an. (*Das Land des Lächelns*, I/Nr. 4, S. 19; vgl. auch III/Nr. 8, S. 91-93.)

Undurchsichtig, für Europäer letztlich unzugänglich und darum auch geheimnisumwittert und bedrohlich bleibt das dem Wiener vermittelte China-Bild der zwanziger Jahre zumindest im Bereich der Operette. Um das Innen des fremden Landes braucht man sich nicht zu kümmern. Das Klischeebild von ihm dient als Negativbild der Rechtfertigung des Bildes von der eigenen Heimat: „Lichtenfels (besorgt): Mein Kind, ich warne dich ... Europa und China_ das ist wie Feuer und Wasser ... wie Himmel und Hölle! [...] Sei auf der Hut! “ (*Das Land des Lächelns*, I/Nr. 6, S. 32)

Auch musikalisch betreibt man auf diese Weise die Flucht vor der Wirklichkeit, und aus der Welt der reinen ‚Unterhaltung‘ wird in der Zwischenkriegszeit ein unvereinbarer Gegenpol zur Welt der ‚Kunst‘. Der späte Lehár versucht diese Kluft zu ignorieren und bleibt gerade deshalb von einem seltsamen Widerspruch geprägt: Einerseits dominiert der Anspruch, ‚Kunst‘ zu produzieren, Werke zu schaffen, die einer Wiener Staatsoper angemessen sind, andererseits aber dennoch die Absicht, dem Publikum leicht verständliche ‚Kost‘ zu verabreichen, ohne auf bewährte, großteils abgenutzte Effekte zu verzichten. Doch just diesen Widerspruch empfindet Lehár als innovativ. Er erblickt in der Hinwendung zur Oper für die Operette keinen Verlust an Identität, sondern für sich eine Chance, ein neues Genre des Musiktheaters bilden zu können, das alle Vorzüge ‚klassischer‘ Meisterwerke in sich vereinigen sollte: „einen hohen kulturellen Status mit breiter Popularität.“⁴⁶

So paradox, gar ‚anachronistisch‘ Lehárs Rettungsversuch der modernen Operette gerade durch einen Rückgriff auf Ausdrucksformen der Vergangenheit scheinen mag, Volker Klotz sieht gerade in dieser ambivalenten Haltung Operette und Avantgarde eine gemeinsame Opposition „gegen eine dritte Größe, das bürgerliche Bildungstheater.“⁴⁷ Aus dieser Sicht kann man sicherlich die Operette Lehárs, als negatives Phänomen der Moderne ernst genommen, als „das ästhetisch schlechte Gewissen der leichten Musik“ betrachten, wenn „leichte Kunst [...] das gesellschaftlich schlechte Gewissen der ernsten“ (Adorno) sein soll.⁴⁸ Franz Lehár hat schließlich den Ehrgeiz, der Versuchung kommerziellen Unterhaltungstheaters, dem Klischee nicht zu erliegen: auch wenn seine Operetten stets klischeehaft als ‚ein Inbegriff des süßen Kitsches‘ und als ‚das Synonym für Schund schlechthin‘ bezeichnet worden sind.

⁴⁶ Lichtfuss, *Operette im Ausverkauf* (wie Anm. 22), S. 79.

⁴⁷ Klotz, Volker: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München 1991, S. 62.

⁴⁸ Vgl. Frey, *Franz Lehár* (wie Anm. 12), S. 4.

Ein englisches Summary

“[...] *such a delightful exotic song* [...]” Franz Lehár’s Operettamusic as Media of Cultural Identification

Franz Lehar (1870-1948) meets the contemporary taste of the *Wiener Moderne*. The public perception of his operettas moves between two extremes: the enthusiastic crowd and almost angry intellectuals. The latter may have neglected the fact that significant social and cultural changes took part in Europe around 1900. The audience changed and entertainment became a more important factor.

From the turn of the century operetta evolves towards a mass medium and faces internationalisation. In this context *DIE LUSTIGE WITWE* (1905; *The Merry Widow*) marks a breakthrough and is performed extensively in many different countries and languages, including the Unites States.

The Vienna operetta may be understood as the immediate predecessor of film. But later the operetta faces its own identity crisis.

Franz Lehar, who initially dominates this new entertainment industry, later tries to rescue operetta by bringing it closer to the 19th century opera.

DAS LAND DES LÄCHELNS (1929; *The land of smiles*), a love story between a woman from Vienna and a Chinese prince, is an adaptation of *DIE GELBE JACKE* (1923; *The Yellow Jacket*), but it finishes with an ‘unhappy end’. It becomes a huge success.

This popular operetta can be seen as a transformation of Giacomo Puccinis exotic opera *MADAMA BUTTERFLY* (1904).

Lehar’s musical exoticism does not seriously confront authentic Chinese music and it remains superficial. Its purpose is a form of viennese selfreflection and not about China.