

Stereotypen von Gender und Ethnie in der Operette der k.u.k. Monarchie

Magdalna Orosz

1. DIE OPERETTE IN DER KULTUR DER ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHEN MONARCHIE

Die Österreichisch-Ungarische Monarchie als komplexes historisches, politisches, soziales und kulturelles Gebilde bietet für unterschiedlich ausgerichtete Untersuchungen ein reiches Panorama. Dabei ist auch ein nostalgischer Blick möglich; so beschreibt Stefan Zweig, auf die verlorene Jugend zurückblickend, das Zentrum Wien jener »Welt von Gestern«:

Man lebte gut, man lebte leicht und unbesorgt in jenem alten Wien, und die Deutschen im Norden sahen etwas ärgerlich und verächtlich auf uns Nachbarn an der Donau herab, die, statt ›tüchtig‹ zu sein und straffe Ordnung zu halten, sich genießerisch leben ließen, gut aßen, sich an Festen und Theatern freuten und dazu vortreffliche Musik machten. Statt der deutschen ›Tüchtigkeit‹, die schließlich allen andern Völkern die Existenz verbittert und verstört hat, statt dieses gierigen Allen-andern-vorankommen-Wollens und Vorwärtsjagens liebte man in Wien gemütlich zu plaudern, pflegte ein behagliches Zusammensein und ließ in einer gutmütigen und vielleicht laxen Konzilianz jedem ohne Mißgunst seinen Teil.¹

Obwohl Zweig die Welt der k.u.k. Monarchie als das »Jahrhundert der gesicherten Werte«² bezeichnet und rückblickend auch verschönernde Perspektiven auf die »letzte[...] mitteleuropäische[...] Illusion«³ bei ihm auftauchen, war die Monarchie schon immer von gleichzeitig wirkenden zentripetalen und zentrifugalen Energien durchzogen, die vielfältige Differenzen, Spannungen, aber auch mannigfache Verbindungen, Interaktionen und Berührungen generierten. Die kulturwissenschaftliche Monarchieforschung der letzten Jahrzehnte betont eben diese vielförmige Ausprägung der Kultur der Monarchie, die ein »Staat vieler soziokultureller Räu-

1 | Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1947, S. 41.

2 | Ebd., S. 21.

3 | Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Zsolnay 2000, S. 201.

me«⁴ war: Hier waren homogenisierende Tendenzen, eine »nach innen gekehrte Kolonialisierung«,⁵ ebenso am Werk wie Divergenzen, welche die für die Region »Zentraleuropa« und deren Teilbereich der Monarchie⁶ charakteristische Vielfältigkeit bestimmten. Diese war durch »eine *endogene*, in der Region schon immer vorhandene, und eine *exogene*, transregionale ›globale‹ Heterogenität beziehungsweise Pluralität«⁷ gekennzeichnet.

Die Heterogenität und Pluralität mit einigenden sowie trennenden Momenten lassen sich in den unterschiedlichen kulturellen Diskursen der Monarchie, und zwar in der Hochkultur und in der Populärkultur gleichermaßen, beobachten. In der Populärkultur der Zeit nimmt die Operette eine einzigartige Stellung ein: Magris versteht sie sogar als »die fröhliche und zugleich wehmutterfüllte Fabel der habsburgischen Kultur«,⁸ die aber – wie dies verschiedene Untersuchungen von Moritz Csáky nachgewiesen haben⁹ – zugleich auch sozial- und kulturreditische Funktionen erfüllte sowie »die ethnische und kulturelle Heterogenität der zentraleuropäischen Region«¹⁰ vielfältig aufzuweisen fähig war, so dass sie, Csákys Auffassung nach, sogar zu einem »Ort des kulturellen Gedächtnisses«¹¹ deklariert werden könnte. Damit erfüllte die Operette, diese gemischte musikalische Gattung, die sich nach den 1870er Jahren zu »einem quasi gesamtgesellschaftlichen Phä-

4 | Stachel, Peter: Ein Staat, der an einem Sprachfehler zugrunde ging. Die »Vielsprachigkeit« des Habsburgerreiches und ihre Auswirkungen. In: Feichtinger, Johannes/ders. (Hg.): Das Gewebe der Kultur: kulturwissenschaftliche Analysen zur Geschichte und Identität Österreichs in der Moderne. Innsbruck/Wien/München: StudienVerlag 2001, S. 11-45, hier S. 11.

5 | Feichtinger, Johannes: Habsburg (post)-colonial. Anmerkungen zur inneren Kolonialisierung in Zentraleuropa. In: ders./Prutsch, Ursula/Csáky, Moritz (Hg.): Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis. Innsbruck/Wien/München: StudienVerlag 2003, S. 13-31, hier S. 18. Für eine Diskussion der Anwendbarkeit der Begrifflichkeit der Postcolonial Studies auf die Habsburger Monarchie vgl. Prutsch, Ursula: Habsburg postcolonial. In: Feichtinger/dies./Csáky (Hg.): Habsburg postcolonial, S. 33-43, insbesondere S. 36f.

6 | Der Begriff »Zentraleuropa« wird vielfach diskutiert; dabei gibt es auch konkurrierende Bezeichnungen, denen jeweils unterschiedliche Bedeutungsprägungen anhaften. Zur Bezeichnung »Zentraleuropa«, die auch Csáky bevorzugt, vgl. Stachel, Peter: Zum Begriff »Zentraleuropa«. In: www.kakanien-revisited.at/beitr/theorie/PStachel1.pdf (zuletzt eingesehen am 8.5.2015). Für eine eingehende Betrachtung aus einer etwas anderen Perspektive vgl. auch Le Rider, Jacques: Mitteleuropa. Auf den Spuren eines Begriffes. Übers. v. Robert Fleck. Wien: Deuticke 1994.

7 | Csáky, Moritz: Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2010, S. 69.

8 | Magris: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur, S. 203.

9 | Vgl. dazu v.a. die umfassende Studie von Csáky, Moritz: Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1996.

10 | Csáky, Moritz: Funktion und Ideologie der Wiener Operette. In: *Austriaca* 46 (1988): L'opérette viennoise. Hg. v. Jeanne Benay, S. 131-149, hier S. 144.

11 | Ebd., S. 145.

nomen«¹² entwickelte, eine wichtige Funktion: Sie repräsentiert sozusagen in sich selbst die einigenden und sprengenden Tendenzen der Kultur der Monarchie, indem sie, von Komponisten unterschiedlicher nationaler und ethnischer Herkunft geschaffen, durch ihre Themen, Konflikte, Figuren, musikalischen Eigenarten die heterogene Vielfalt der Monarchie aufzeigt und die Divergenzen zugleich auch durch ihre Wirkung überbrückt.

2. VON DER MONARCHISTISCHEN EINHEIT BIS ZUM ZERFALL: OPERETTEN ALS REFLEXIONSFÄCHEN HISTORISCHE-KULTURELLER ENTWICKLUNGEN

Die Operette als publikumswirksame Gattung der Populärkultur in der Zeit der Österreichisch-Ungarischen Monarchie bediente teilweise den Massengeschmack, warf zugleich aber auch Fragen in leichter konsumierbaren Formen auf, die verschiedene kulturelle Diskurse bewegten: Soziale, politische, ethnische und kulturelle Spannungen konnten so unterschwellig und subversiv ausgetragen werden. So kann die Operette, der »in der Donaustadt der Hang zur kleinbürgerlichen Melodramatik von Anfang an«¹³ anhaftete, als eine der wichtigsten Gattungen der Kultur der Monarchie, zugleich auch als eine Reflexionsfläche von Veränderungen der Monarchie gedeutet werden. Die Wiener Operette durchlief in diesem Sinne mehrere Abschnitte ihrer »Karriere«: Von den Hochtouren einer »goldenen Ära« durch die Höhepunkte ihrer »silbernen« Periode bis hin zu den Ausklängen nach dem Zerfall der Monarchie blieb sie aber eine der publikumswirksamsten Formen. Sie kann deshalb auch zu tieferen Analysen anregen, um dadurch einen Einblick in weniger auffällige Eigenarten zu gewinnen, die auch auf Besonderheiten der verschiedenen Phasen der Operette der Monarchie und somit der Monarchie selbst hindeuten können. Im Folgenden werden deswegen drei Stücke zur Analyse gewählt, die diese Phasen repräsentieren und u.a. auch auf unterschiedliche Perspektivierungen geschlechterspezifischer und ethnischer Divergenzen aufmerksam machen dürften: Johann Strauss' *Der Zigeunerbaron* (1885) ist einer der ersten großen Erfolge der Wiener Operette, *Die lustige Witwe* von Franz Lehár (1905) stellt ein Prachtstück der »silbernen Ära« dar, und Emmerich Kálmáns *Gräfin Mariza* (1924) bietet in gewisser Hinsicht den Abschluss der monarchistischen Operettenliteratur.

2.1 Figurenkonstellationen und Geschlechterrollen in der Operette

Die Operette ist eine urbane Gattung, die populäre Sujets mit attraktivem Spektakel und musikalischer Anziehungskraft angereichert aufführt und ihrem Publikum teils illusionäre, teils einfach nachvollziehbare Identitätsangebote vermittelt. Die Handlung und/oder die Figurenkombinationen in den Operetten stellen meistens konventionelle Konstellationen dar, bei näherer Analyse lassen sie aber tiefere

12 | Linhardt, Marion: Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918). Tübingen: Niemeyer 2006, S. 138.

13 | Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo: Geistige Zentren des Fin de Siècle: Paris, Wien, Berlin, München, London, Prag, Petersburg. In: dies. (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Ein Handbuch. Literatur, Kultur und Gesellschaft. Stuttgart: Kröner 2008, S. 159–194, hier S. 170.

Zusammenhänge und – im Falle der drei ausgewählten Stücke – bestimmte Schemata erkennen, deren Variationen auf epochenspezifisch bedingte konzeptionelle Verschiebungen hindeuten mögen. In allen drei Operetten geht es auf der Oberfläche der Handlung um Liebesgeschichten und Konflikte, die aus der sozialen, nationalen, kulturellen oder ethnischen Stellung der betroffenen Personen resultieren und die drei Stücke somit miteinander vergleichbar machen.

2.1.1 Brechung der Konventionen und Rückkehr zu ihnen

Eine der erfolgreichsten Operetten der so genannten »goldenene Ära« der Wiener Operette, *Der Zigeunerbaron* von Johann Strauss, wurde 1885 uraufgeführt. Strauss wählte für seine Operette eine ungarische Thematik und bearbeitete dabei eine Erzählung des ungarischen Schriftstellers Mór Jókai, die von Ignaz Spitzer zum Libretto umgearbeitet wurde und dadurch auch »österreichisch-monarchistische« Akzente bekam.¹⁴ Der Ort der Handlung ist in eine entfernte Region Ungarns verlegt, was ihm bestimmte exotische Züge verleiht; die Handlungszeit ist um gut ein Jahrhundert in die Herrschaft von Maria Theresia zurückverlegt, wodurch die historisch-politische Aktualität des Stücks teilweise kaschiert wird. Im Zentrum der Geschichte steht Sándor Barinkay, eine zwielichtige Figur, ein Ungar, der aus dem einst seinem Vater auferlegten Exil zurückkehrt und in die romantisch verklärte Zigeunerwelt eingegliedert wird, dann nach etlichen Verwirrungen die (angebliche) Zigeunerin Saffi heiratet, das Vaterland, d.h. hier Maria Theresias Herrschaft, rettet und, in seine Rechte zurückversetzt, rehabilitiert wird.

Vor einem politischen Hintergrund, worauf noch zurückgekommen werden soll,¹⁵ entfalten sich parallele und einander durchkreuzende Liebesgeschichten: Es gibt hier zwei Liebespaare, zu denen auch noch ein drittes hinzugefügt wird, das aber eher als Zerrspiegel der anderen beiden fungieren soll. Im Vordergrund steht das Liebespaar Barinkay–Saffi, deren Beziehung, von »mehrfa[che]n sozial-politische[n] Verquerungen«¹⁶ bestimmt, auch mehrere Phasen durchläuft: Barinkay wird auf Saffi erst aufmerksam, nachdem Arsena ihn nicht heiraten will – übrigens wirbt er um Arsena nicht um ihrer selbst willen, sondern um seine Güter von Zsupán zurückzubekommen. Beide Frauenfiguren werden damit gewissermaßen instrumentalisiert (Saffi deutet Barinkays Wendung sogar als »böse[n] Scherz«¹⁷), und die Idee der Liebesheirat, die angeblich alle anstreben, erhält einen kritisch-ironischen Unterton. Die erste Phase der Liebe zu Saffi entfaltet sich außerhalb sozialer Konventionen: Barinkay wird zwar Zigeunerbaron genannt, aber er ist ein Vagabund. In beiden Qualitäten haftet ihm etwas Asoziales an, wie es in seinem Eintrittslied suggeriert wird:

14 | Zu Jókais Erzählung beziehungsweise den Veränderungen, die im Libretto vorgenommen wurden, vgl. Orosz, Magdolna/Rácz, Gabriella: »Alles gelungen«. Exotismus, Fremdheit und Identität in der Operette der k.u.k. Monarchie. In: Fenyes, Miklós u.a. (Hg.): Habsburg bewegt. Topografien der Österreichisch-Ungarischen Monarchie. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2013, S. 167–183.

15 | Dieser Aspekt wird bei der Betrachtung der ethnisch-kulturellen Fragen der drei Operetten noch näher erörtert.

16 | Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 81.

17 | Strauß, Johann: *Der Zigeunerbaron*. Operette in 3 Acten. Libretto von J. Schnitzer. Hamburg: Cranz [o.J.], S. 23.

Als flotter Geist, doch früh verwaist,
Hab' ich die halbe Welt durchreist,
Factotum war ich erst, und wie!
Bei einer grande menagerie! [...]
Ja, das Alles auf Ehr,
Das kann ich und noch mehr,
Wenn man's kann ungefähr,
Ist's nicht schwer – ist's nicht schwer!¹⁸

Saffi ist als Zigeunerin ebenfalls eine eher ausgegrenzte Figur und damit Barinkay gleichgestellt und ebenbürtig:

So elend und so treu ist Keiner
Auf Erden, wie der Zigeuner:
O habet Acht –
Habet Acht –
Vor den Kindern der Nacht! [...]
Doch treu und wahr, –
Treu und wahr
Ist dem Freund er immerdar!¹⁹

In der zweiten Phase der Beziehung löst sich das Gleichgewicht auf, indem die vornehme Herkunft von Saffi enthüllt wird und Barinkay sich darum sozial tiefer gestellt fühlt. Das Gleichgewicht wird am Ende durch Barinkays Begnadigung und seine Erhebung in den Adelsstand hergestellt; damit wird aus der wilden Ehe der beiden auch eine sozial sanktionierte Heirat – die soziale Ordnung wird nicht gekippt, sondern vielmehr (parallel zur politischen Stabilisierung durch den Sieg der Armee) konsolidiert.

Das Liebespaar Arsena–Ottokar verkörpert das Gegengewicht zum Paar Barinkay–Saffi, wobei Arsenas an Barinkay gestellte Bedingung, Baron zu werden, ihrerseits eigentlich die Rettung ihrer Beziehung zu Ottokar bezieht. Arsena erweist sich damit als Anhängerin von Standesvorstellungen (obwohl sie selbst nicht adeliger Herkunft ist) und verkörpert zugleich den Wunsch nach sozialem Aufstieg: Verbunden mit der ironisch-kritischen Zeichnung ihres tölpelhaft-hochtrabenden Vaters Zsupán deutet dies indirekt auf bestimmte soziale Prozesse der Monarchie (gekaufte Adelstitel, Adelsdünkel) hin. Das Verhältnis von Arsena und Ottokar läuft ebenfalls auf soziale Sanktionierung hinaus, indem Arsena die geheime Beziehung in eine Ehe zu verwandeln wünscht:

Und seh'n wir einen lieben Mann
Der uns gefällt –
Nur heimlich und verstohlen an,
Da schmäht die Welt! [...]
Ei – dacht ich, wenn mir wer gefällt,
Sag ich ihm dies und das –

18 | Ebd., S. 4f.

19 | Ebd., S. 15f.

Und scheer mich gar nicht um die Welt
 Und nicht um dies und das – [...]
 [...] die Eh' hat manchen Spaß,
 Sie bringt uns dies und das,
 Ja, dies und das und noch etwas [...]²⁰

Das dritte Paar – Mirabella und Conte Carnero, die nach langer Trennung wieder aufeinandertreffen – fungiert eher als ironisch-komisches Gegenstück zu den beiden anderen Paaren, da beide Partner ziemlich komisch wirken und damit Traditionen der Opera buffa und der Commedia dell'arte aufleben lassen.²¹

Die Rollenzuschreibungen der Figuren widersprechen einander im *Zigeunerbaron* nicht grundsätzlich: Soziale Konventionen werden nicht längerfristig oder endgültig gebrochen, Barinkays und Saffis »wilde Ehe« verliert ihre »Wildheit«, Arsenas und Ottokars heimliche Beziehung entwickelt sich zu einer geregelten, und das verspätete Zueinanderfinden von Mirabella und Carnero unterstreicht – wenn auch in komischer Beleuchtung – die allgemeine Tendenz zum harmonisierenden (auf dieser Interpretationsebene als privat verstandenen) Ausgleich.

2.1.2 Unkonventionell konventionell: ambivalente Brechung traditioneller Rollenzuschreibungen

Franz Lehárs Operette *Die lustige Witwe* gehört zu den beliebtesten Werken des Komponisten beziehungsweise der »silbernen Ära« und repräsentiert die »Salonoropette« beziehungsweise »Tanzoperette«,²² die »politisch und sozialkritisch agierte« und durch die »gleichsam stellvertretend die Beziehung mancher Operette zur Moderne veranschaulicht werden«²³ kann. Die Handlung hat hier ebenfalls wichtige soziale und politische Implikationen und fokussiert auf der Oberfläche wiederum auf Liebesgeschichten: Im Zentrum der Ereignisse steht Hanna Glawari, die reiche Witwe, deren Millionenerbschaft durch eine Heirat fürs »Vaterland« Pontevedro zu gewinnen wäre. Somit wird auch sie instrumentalisiert, wobei sie sich durch Vortäuschung von Verarmung nach einer neuerlichen Eheschließung dem Werben der Männer zu entziehen sucht und so zu ihrem ehemaligen Geliebten, dem leichtlebigen Diplomaten und Grafen Danilo, der sie immer noch liebt, zurückfindet.

20 | Ebd., S. 49f.

21 | Das Paar Mirabella-Conte Carnero erinnert zugleich auch an Figaros erst ebenfalls spät aufeinander treffendes Elternpaar Marcellina-Bartolo in Mozarts Oper *Figaros Hochzeit* (damit verweist die Operette offenkundig auf ihre Ursprünge).

22 | Vgl. Frey, Stefan: Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik. Tübingen: Niemeyer 1995, S. 25. Lehár wird »als Produkt einer Epoche [...], [a]ls Komponist an der Schwelle zur Massenkultur« (auch in der von Frey erwähnten Fachliteratur) eine »zentrale Bedeutung« beigemessen. Vgl. ebd., S. 2f.

23 | Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 150. Zu einer zusammenfassenden Analyse der Salonoropette vgl. auch Rácz, Gabriella: »aus dem Massenbedürfnis geboren«. Die Salonoropette der Jahrhundertwende. In: Kerekes, Amália u.a. (Hg.): Pop in Prosa. Erzählte Populärkultur in der deutsch- und ungarischsprachigen Moderne. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2007, S. 73–85.

Die einfache und konventionelle Komödienintrige wird durch die Situierung der Handlung um besondere Facetten bereichert: Der Handlungsort ist Paris, wohin die durch die Botschaft beziehungsweise das pontevedrinische Fest eingebundene »Heimat« eindringt, die vielmehr als Kulisse beziehungsweise als Reflexionsfläche sowie Einkleidung unterschiedlicher Konflikte fungiert. Im Zentrum der Story steht hier ebenfalls das »erste Paar«, d.h. Hanna Glawari und Graf Danilo, die auf der Gegenwartsebene einander sozial mehr oder weniger gleichgestellt sind: Hanna ist eine reiche Witwe und genießt deswegen gesellschaftliche Anerkennung, Danilo ist adeliger Herkunft und besitzt somit eine höhere soziale Stellung. Der Konflikt der beiden wurzelt einerseits in der Vergangenheit, in der Danilo seine Beziehung zu Hanna aufgrund ihrer Armut auflösen musste, andererseits in der Gegenwart, in der Danilo sich sträubt, die reiche Witwe aus »Patriotismus« zu heiraten, um den bankroten Staat Pontevedro mit ihren Millionen zu retten. Er widersetzt sich diesem »diplomatischen Schachzug«, um nicht für einen Mitgiftjäger gehalten beziehungsweise als solcher instrumentalisiert zu werden. Auch Hanna will nicht durch einen patriotisch getarnten »Ehehandel« instrumentalisiert werden:

Die Herr'n sind liebenswürdig sehr,
 Gilt das meiner Person?
 Ich fürchte, dies gilt mehr
 Meiner vielfachen Million! [...]
 Ach, thun Sie nur nicht so!
 Gar oft hab' ich's gehört
 Wir Witwen ach,
 Wir sind begehr't!
 Erst wenn wir armen Witwen reich sind,
 Ja, dann haben wir doppelten Wert!²⁴

Sie erweist sich damit als eine starke Persönlichkeit, die ihre Unabhängigkeit und ihr Recht auf die freie Wahl ihrer Lebensweise bewahren will. Ihr Konflikt mit Danilo, der ihr in seiner Märchen gehüllten Erzählung »ein grausames Spiel«²⁵ vorwirft, entfaltet sich – bis zu einem gewissen Punkt – entlang dieses Selbstbehauptungswunsches. Letztlich findet das Paar zueinander, was aber auch eine gewisse Aufhebung des Bildes der starken Frau und der Vorstellung einer andersartigen Beziehung bedeutet: Mit der Heirat wird Hanna nämlich (laut Testament des verstorbenen Mannes) wieder mittellos, indem die Millionen in Besitz des Mannes übergehen. Die selbstbewusste Selbstständigkeit wird gebrochen, und obwohl dies in der Operette nicht mehr ausgetragen wird, wird hier eine traditionellere Konzeption von Geschlechterbeziehung wirksam, die allerdings von der Ambivalenz zwischen wehmütigem Heimatgefühl und mondäner Pariser Leichtigkeit (zwischen Kolotanz und Walzer beziehungsweise Cancan) musikalisch unterwandert wird.

24 | Lehár, Franz: *Die lustige Witwe*. Operette in zwei Akten. Libretto von Victor Léon und Leo Stein (teilweise nach einer fremden Grundidee). Berlin: Felix Bloch Erben [o.J.], S. 9; s. auch www.teatroruggeri.it/wp-content/uploads/2013/10/La-Vedova-Allegra.pdf (zuletzt eingesehen am 24.6.2016).

25 | Ebd., S. 37.

Die Partner des anderen Paars der Operette, Valencienne und Rossillon, vertreten andere Konflikte und Unterschiede: Die Liebschaft der verheirateten Frau mit ihrem Pariser Verehrer bringt literarische Reminiszenzen ins Spiel, die in emblematischen Werken von Flaubert, Tolstoj und Fontane tragisch, in zeitgenössischen Dramen oder Erzählungen von Schnitzler skeptisch-ironisch gefärbt auftauchen. Die verborgene/verbotene Liebe ist somit auch bei diesen Figuren vorhanden; dieses Paar bietet aber eher ein Gegenstück zu Hanna und Danilo, indem Valencienne und Rossillon nicht auf große Gefühle und Leidenschaft bedacht sind, sondern von einer kleinbürgerlich gefärbten ›Häuslichkeit‹ träumen:

Das ist der Zauber der stillen Häuslichkeit.
 Die Welt liegt draussen so fern und weit!
 Das ist der Zauber, der uns gefangen hält,
 Wir sind für uns allein die ganze Welt! [...]
 Ja, wenn man es so recht betrachtet,
 Wo findet man das Lebensglück? [...]
 Ja, wenn man es so recht betrachtet,
 Giebt's einen einz'gen Zufluchtsort,
 Das ist das Haus, das ist das Heim,
 Dort ist das Glück, nur dort!²⁶

Die aus ihrem Familienstand folgende Unmöglichkeit der Beziehung wird von Valencienne mehrmals betont, indem sie – die Ironie der Situation und ihre Absurdität somit bloßlegend – beteuert:

Ich bin eine anständ'ge Frau
 Und nehm's mit der Ehe genau!
 Ich will derlei Aventüren
 Um gar keinen Preis mehr riskieren!
 Es ist ja ein törichtes Spiel,
 Das niemals uns führt an's Ziel! [...]
 Ich kann nur verlieren
 Und Sie nichts gewinnen,
 Drum müssen der Lockung
 Wir eilist entrinnen –²⁷

Der innere Konflikt führt zu fast unlösbar Konfliktsituationen, die jedoch durch ein komödienhaftes Versteck- und Verwechslungsspiel (das Hanna gleichzeitig dazu benutzt, Danilo eifersüchtig zu machen und ihn damit für ihre Zwecke zu verwenden²⁸) aufgehoben werden sollen. Das Pariser Ambiente vermag diese Widersprüche zwar zu glätten, sie bleiben zugleich aber als Ambivalenzen offen, denn am Ende des Stücks ist die Beziehung zwischen Valencienne und Rossillon anscheinend nicht endgültig zu Ende, sondern kann im Geheimen fortgesetzt wer-

26 | Ebd., S. 11f.

27 | Ebd., S. 7.

28 | Das bedeutet, dass sie ebenfalls instrumentalisiert beziehungsweise »funktionalisiert« werden, vgl. dazu Rácz: »aus dem Massenbedürfnis geboren«, S. 79.

den. Die Vervielfältigung von Liebesaffären, auf die im Stück hingedeutet wird, steigert nur noch die ironische Wirkung, denn während der Suche nach dem Eigentümer des Fächers, auf dem eine Liebesbotschaft geschrieben ist, wird angedeutet, dass Kromows Frau Olga die Liebhaberin von St. Brioche und Bogdanowitsch' Frau Sylviane die Liebhaberin von Cascada sein dürfte. Das in gemeinsamer Tanzorgie gefeierte Happy End im als Maxim's eingerichteten Palais von Hanna Glawari lässt all die ambivalenten Momente bestehen, wodurch die strenge und scheinbar angenommene und zu befolgende Ethik aufgelockert und dem Unterhaltungsmoment untergeordnet wird.

2.1.3 Rückzug in eine abgekapselte Idylle

Emmerich Kálmáns Operette *Gräfin Mariza* wurde 1924 im Theater an der Wien uraufgeführt und erlebte danach einen ungeheuerlichen – auch internationalen – Erfolg. Das Stück gehört noch zur »silbernen Ära«; es ist zugleich aber eine Art Abgesang auf eine Zeit, die mit dem Zerfall der Monarchie kurz zuvor zu Ende gegangen ist. In dieser Qualität könnte es auch als ein (musikalisches) Produkt der Nostalgie gesehen werden, die sich nach dem Ersten Weltkrieg in verschiedenen kulturellen Diskursen äußerte. Die in *Gräfin Mariza* vorgestellte Bühnenwelt beschwört eine vergangene Welt herauf, deren Brüche in der Gegenwartshandlung der Operette sichtbar werden.²⁹ Die Rückwendung ist auch in der Verortung und räumlichen Einrichtung des Stücks sichtbar: Die Handlung spielt – wie im *Zigeunerbaron* – in einer entfernteren Region, im damals von Ungarn abgetretenen Siebenbürgen beziehungsweise im Süden der ehemaligen Monarchie. In die Liebeskonflikte sind hier, dem *Zigeunerbaron* ähnlich, zwei beziehungsweise drei Paare verwickelt. Diese weisen auch gesellschaftliche Spannungen und Unterschiede auf, hier wiederum v.a. beim »ersten« Paar: Mariza ist eine Gräfin mit ausgedehnten Besitztümern, der unter dem Namen Béla Török als Gutverwalter dienende Tassilo hingegen ein verarmer Graf Endrődy-Wittenburg. Somit wäre auch das Problem gegeben: Mariza will für sich selbst und nicht für ihren Reichtum geliebt werden, und solange sie glaubt, Tassilo habe es auf die reiche Mitgift abgesehen, will sie ihrem Gefühl nicht folgen. Somit ist sie ähnlich wie Hanna Glawari eine starke Frau, die jedoch in sozialen Konventionen gefangen ist, da sie über den (angeblich) niedrigeren sozialen Stand des Partners nicht hinwegsehen und sich Liebe nur im Rahmen gesellschaftlicher Konventionen, »ins Märchenland«³⁰ versetzt, vorstellen kann. In der Realität bleibt sie die verwöhnte adelige Frau, die einen ihr sozial gleichgestellten (und wieder vermögenden) Partner findet. Graf Tassilo nimmt zwar eine Arbeit an und fällt somit aus seinem gesellschaftlichen Status

29 | Csáky betrachtet die inhaltlose Nostalgie als wichtigen Charakterzug der Operette nach 1918: »Die Operette alten Typs wurde also nach 1918 weitgehend ›sinnentlehrt‹ [sic!]. Man verstand ihre Aussagen, ihre Pointen zunehmend nicht mehr, sie mußte daher allmählich zur puren Nostalgie verflachen, 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.« Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 291.

30 | Kálmán, Emmerich: *Gräfin Mariza*. Operette in drei Akten. Libretto von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Leipzig/Wien/New York: W. Karczag 1924, S. 21.

heraus, er sehnt sich aber ausdrücklich nach dem Verlorenen beziehungsweise in seine ursprüngliche soziale Stellung zurück:

Auch ich war einst ein flotter Reiteroffizier,
 Hab' durchgetanzt die Nächte – g'radeso wie ihr!
 Hab' mich ganz unteränigst grüßen lassen,
 Den Champagner fließen lassen – g'radeso wie ihr!
 Wie oft hab' ich den süßen Klängen schon gelauscht,
 Bis ich vor Glück mit keinem König hätt' getauscht,
 Wenn ihr gespielt habt, bis die Saiten sprangen,
 War mein armes Herz gefangen, selig und berauscht.³¹

Das einstige Leben im »schönen Wien« und die Nostalgie einer vergangenen Welt hält ihn gefangen – die märchenhafte Wendung durch die reiche Tante, die ihm seine Güter zurückkauft, stellt die vergangene Ordnung im kleinen Kreis wieder her.

Das andere Paar stellt ein ironisch gezeichnetes Gegenbild zu Mariza und Tas-silo dar: Lisa und Zsupán sind einander ungefähr gleichgestellt, ihre Beziehung entwickelt sich mit einer leichten Buffonnerie, die sich teilweise den ausdrücklichen *Zigeunerbaron*-Reminiszenzen verdankt. Der Rückzug in eine (immerhin gut ausgestattete) Idylle einer Region, die in der Realität gar nicht mehr »rot-weiß-grün«³² ist, wird rückhaltlos angenommen und gepriesen:

Komm mit nach Varasdin,
 Solange noch die Rosen blühn,
 Dort woll'n wir glücklich sein,
 Wir beide ganz allein.
 Du bist die schönste Fee
 Von Debreczin bis Plattensee,
 Drum möcht' mit dir ich hin
 Nach Varasdin!
 Denn meine Leidenschaft
 Brennt heißer noch als Gulaschsaft
 Und in der Brust tanzt Herz mir Csardas her und hin!
 Komm mit nach Varasdin,
 Solange noch die Rosen blüh'n,
 Dort ist die ganze Welt noch rot-weiß-grün!³³

31 | Ebd., S. 11.

32 | Varasdin, das nach den Friedensverträgen nicht mehr zu Ungarn gehörte, wurde in den ungarischen Aufführungen durch »Kolozsvár« (Klausenburg) ersetzt, was starke revisionistische Obertöne bewirkte, wodurch die Operette – Csákys Meinung folgend – »sogar vom damaligen ungarischen Revisionismus beschlagnahmt [wurde], der sich mit den neuen, durch den Friedensvertrag von Trianon festgesetzten politischen Grenzen nicht zufriedengeben wollte«. Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 293. Mit »Klausenburg« war nämlich »ein Ort angesprochen [...], der nun [...] zu Rumänien gehörte«, wodurch »die ungarischen Aufführungen [...] zu einer wahren politischen Manifestation ausarteten und das Duett in einzelnen Aufführungen bis zu zwanzigmal wiederholt werden mußte.« Ebd., S. 293f.

33 | Kálmán: Gräfin Mariza, S. 28f.

Aufgrund der in diesem Duett projizierten Idylle lässt sich dieses Paar sowohl mit Arsena und Ottokar im *Zigeunerbaron* als auch mit dem von Häuslichkeit träumenden Paar Valencienne und Rossilon in der *Lustigen Witwe* verbinden, doch sind sie frei von der dort aufrechterhaltenen Frivolität und bleiben in die (illusionäre) ländliche Idylle eingebunden.

Das dritte Paar erscheint hier, ähnlich wie im *Zigeunerbaron*, eher am Rande: Das Eintreffen der für die Lösung des Konflikts des Paars Mariza–Tassilo dramaturgisch wichtigen Fürstin Bozena führt zur Wiedererkennungsszene mit dem Fürsten Populescu, was ebenfalls als komischer Kontrast zum romantisierten Liebeskonzept fungiert, aber auch der symbolischen Stärkung oder Festigung der sozialen Ordnung dient.

2.2 Politische, nationale und ethnische Projektionen in den Operetten der Monarchie

Die Operette der k.u.k. Monarchie bietet nicht nur wechselvolle soziale und geschlechtsspezifische Konfigurationen sowie vielfältige Beispiele für ihre Veränderungen und Festigungen; sie werden zugleich auch in unterschiedlichen nationalen und ethnischen Rahmen mit unverkennbaren politischen Akzenten ausgetragen. So wird der Operette in der neueren kulturwissenschaftlichen Forschung eine »gesamtstaatlich-völkerverbindende Funktion durch die Artikulation der ethnischen und kulturellen Pluralität der Habsburgermonarchie«³⁴ zugeschrieben, die nicht über die Risse und Brechungen hinwegzutäuschen braucht. Die Krisensymptome der zentraleuropäischen Region lassen sich auch in den Mehrfachkodierungen³⁵ verschiedener Elemente der Operetten nachweisen. In diesem Zusammenhang bieten auch die drei hier analysierten Stücke ein interessantes Bild.

Die Zuschreibungen von Fremdheit lassen sich an der Figur beziehungsweise dem Motiv des ›Zigeuners‹ in mehreren Operetten der Monarchie verfolgen. *Der Zigeunerbaron* stellt in dieser Hinsicht einen ziemlich komplexen Fall dar. Schon die Verschiebungen zwischen der literarischen Vorlage von Jókai und dem Libretto deuten auf Veränderungen des Verständnisses der nationalen, ethnischen und damit politischen Elemente hin³⁶ und die Operette liefert eine glättende Perspektive potenzieller Konflikte: Sie »entwirft [...], im Gegensatz zu der politischen Realität, ein durchaus positives, sympathisches Bild von Ungarn«.³⁷ Die Zigeunerinnen und Zigeuner spielen in dem Augenblick eine wichtige Rolle, als Barinkay zu ihrem Vorgesetzten wird und sie zur Verteidigung des Landes in den Krieg ziehen. Es haftet ihnen jedoch auch ein klischeehafter Exotismus an, da sie als zwar friedfertiges, aufgrund ihrer geringen Vertrautheit zugleich auch bedrohliches, Volk wirken können:

34 | Adam, Erik: Die Wiener Operette als magischer Spiegel multikultureller Identität. In: Ehalt, Hubert Christian/Hochgerner, Josef/Hopf, Wilhelm (Hg.): »Die Wahrheit liegt im Feld«. Roland Girtler zum 65. Wien: LIT 2006, S. 197-212, hier S. 205.

35 | Vgl. dazu Csáky: Das Gedächtnis der Städte, S. 30.

36 | Zum Vergleich von literarischer Vorlage und Libretto vgl. Orosz/Rácz: »Alles gelungen«, S. 174f.

37 | Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 79.

Wo Zigeuner Ihr nur hört,
 Wo Zigeunerinnen sind,
 Mann – gib Acht auf dein Pferd!
 Weib – gib Acht auf dein Kind!
 Dschingrah – dschingrah – [...]
 Die Zigeuner sind da, – [...]
 Flieh' wie du kannst
 Und fürchte den Zigeuner!
 Wo er erscheint,
 Ist er ein grimmer Feind!
 Trian – triandavar
 Trian – triandavar,
 Flieh' wie du kannst
 Und fürchte den Zigeuner –
 Wo er erscheint,
 Da – heija! – kommt er als Feind!³⁸

Die exotische Region wird jedoch innerhalb der Monarchie situiert, die Zigeunerinnen und Zigeuner, die sich letzten Endes als treue Untertanen der Kaiserin erweisen, fungieren als Projektionsfläche eines für die Operette charakteristischen Binnenexotismus. Die sozialen, kulturellen und ethnischen Differenzen werden zwar zugespitzt, doch am Ende in einer umfassenden monarchischen Identität (auf)gelöst. Die Verlagerung der Ereignisse des letzten Akts auf den kaiserlichen Hof in Wien unterstreicht die zentralisierende und glättende Perspektive des Stücks, denn es gibt »weit und breit/Keine Stadt wie die Kaiserstadt, keine so fein [...]«.³⁹ Auch das ethnisch-kulturell Fremde wird gezähmt (kein Zufall, dass Barinkay, der zeitweilig zum Zigeunerbaron avanciert, früher auch als »Dompteur« arbeitete), die Zigeuner werden im Finale zu Freunden: »Reich ihm die Hand,/ Vertraue dem Zigeuner, –/Wo er erscheint/Da – heija! – kommt er als Freund!«⁴⁰ So wird auf dieser Ebene eine Aussöhnung der Gegensätze erreicht; verstärkt wird sie durch die musikalische Ausrichtung der Operette. Die Musik im *Zigeunerbaron* greift unterschiedliche musikalische Traditionen auf: In ihr werden (in unterschiedlicher figuraler Verteilung beziehungsweise Zuschreibung) die als »österreichisch« anmutende Walzermelodie und die oft als »Zigeunermusik« interpretierte

38 | Strauß: Der Zigeunerbaron, S. 16. Banoun stellt diesbezüglich auch fest: »Le message idéologique l'emporte sur la volonté d'être léger: la périphérie de l'empire se soumet au centre qu'elle vient revivifier, idée courante et qui devait faire fortune après la première guerre mondiale chez des auteurs nostalgiques de la monarchie des Habsbourg comme Joseph Roth. Il est caractéristique que les actes I et II se passent en Hongrie, le troisième dans une Vienne «mythique».« Banoun, Bernard: Une opérette »sérieuse«? A propos du *Baron tzigane* (1885) de Johann Strauß fils. In: *Austriaca* 46 (1988): L'opérette viennoise. Hg. v. Jeanne Benay, S. 75-86, hier S. 83.

39 | Strauß: Der Zigeunerbaron, S. 48.

40 | Ebd., S. 17. Diese Aussage wird von Saffi schon im 1. Akt, Szene 5, gesungen, dort ist nur Barinkay ihr Zuhörer, im Finale aber alle Anwesenden – die Aussage bekommt damit einen besonderen Nachdruck.

Csárdás- und Werbungsmusik miteinander verschmolzen,⁴¹ wodurch sie die symbolische Einheitsstiftung symbolisieren. Die Operette spielt damit versteckt auf das durch den politischen Ausgleich zwischen Ungarn und Österreich im Jahre 1867 herbeigeführte ambivalente Verhältnis der beiden Reichshälften an, wobei das Finale eindeutig suggeriert, dass Österreich die Vorrangstellung eingeräumt wird.⁴²

Das Zigeunermotiv in *Gräfin Mariza* lässt sich explizit mit dem *Zigeunerbaron* verknüpfen, indem die Figur des von Mariza erst erfundenen, aber zufälligerweise tatsächlich existierenden Baron Koloman Zsupán – wie dies im Stück auch betont wird – durch eine familiäre Abstammung mit dem reichen Schweinezüchter Koloman Zsupán verbunden ist (er ist ›Koloman VII.‹) und sogar dessen Metier fortsetzt. Die Wiederholung der Drei-Paare-Struktur entspricht ebenfalls der Figurenstruktur im *Zigeunerbaron* – und hier wie dort kommen auch Zigeunerinnen und Zigeuner vor: Czipras Rolle verkümmert hier zur Funktion der Wahrsagerin, als die die Zigeunerin Manja auftritt. Diese bleibt jedoch lediglich eine Randfigur, und das Zigeunervolk wird nur in der ihr zugeschriebenen Musik der Zigeunerkapelle eingebendet:

Komm Czigán, komm Czigán, spiel' mir ins Ohr!
 Komm Czigán, zeig' heut, was du kannst!
 O komm und nimm deine Geige und spiel' mir was vor,
 Spiel', bis mein Herz vor Freude tanzt!
 Ich geb' dir alles, was du willst,
 Wenn du nur schön spielst,
 Wenn du meine Freuden, meine Schmerzen mit mir fühlst!
 Joi Czigán,
 Komm Czigán, komm Czigán, spiel' mir was vor,
 Komm Czigán, spiel' mir was ins Ohr!⁴³

Die Zigeuner bedienen damit die »ländliche Idylle in Kálmáns *Gräfin Mariza*«⁴⁴ und sind Mittel der musikalisch heraufbeschworenen monarchischen Vielfalt mit den Walzer- und Csárdásmelodien, die sehnsuchtvoll immer wieder erklingen,

41 | Crittenden weist auf die musikalische Vielfalt der Operette hin, vgl. Crittenden, Camille: »Durch eine Straußsche Operette war man eins geworden«. Austro-Hungarian Relations and *Der Zigeunerbaron*. In: Modern Austrian Literature 3 (1999), S. 65-84, hier S. 68ff.

42 | Crittenden bemerkt dazu: »Premiered at a time of growing political and economic tensions, the work propagates an idealized view of Hungarian satisfaction with its role in the monarchy and perpetuates long-standing national tensions within the divided empire. Despite its innovative use of Hungarian national costume and Gypsy musical elements, the operetta presents a persuasive argument for Austrian hegemony under the Habsburg crown.« Crittenden: »Durch eine Straußsche Operette war man eins geworden«, S. 65. Vgl. auch die Analyse des Stücks in Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 78-89.

43 | Kálmán: *Gräfin Mariza*, S. 11.

44 | Sicks, Kai Marcel: Charleston, Girls und Jazztanzbar. Amerikanismus und die Identitätskrise der Operette in den zwanziger Jahren. In: Kohns, Oliver/Roussel, Martin (Hg.): Einschnitte: Identität in der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 153-168, hier S. 165.

obwohl der aktuelle politisch-kulturelle Kontext des Stücks es nicht mehr beziehungsweise nur als nostalgische Erinnerung zulässt.

Die lustige Witwe ist in kulturell-ethnischer Hinsicht anders ausgerichtet: In der Epoche der sich zusätzlichen Balkankrisen angesiedelt, spielt die ethnische, aber auch politische Problematik der südlichen Region der Monarchie in das Stück herein.⁴⁵ Indem aber der Ort nach Paris beziehungsweise ins fiktive Pontevedro verlegt wird, bleiben diese Spannungen durch politische Anspielungen und eine auf die Liebesbeziehungen übertragene politische Metaphorik im Text unterschwellig:

Ich rede nur als Diplomat,
Wahrhaftig nur ein Standpunkt, der längst überwunden;
Ein Zweibund sollte stets sie sein,
Doch bald stellt sich ein Dreibund ein –
Der zählt oft blos nach schwachen Stunden!
Vom europäischen Gleichgewicht,
Wenn Einer sich verehelicht,
Von dem ist bald nichts mehr zu spüren,
Der Grund liegt meistens nur darin:
Es gibt, Madame, zu sehr sich hin
Der Politik der off'nen Türen!⁴⁶

Der Gegensatz zwischen Tradition und Modernität, d.h. zwischen dem idyllischen Heimatland und der Metropole, aufgebaut im pontevedrinischen Fest bei Hanna Glawari, wird auch von der Musik unterstützt und geglättet: Das Vilja-Lied und der Kolotanz lassen die slavische Region und Kultur einfließen; der alles überbrückende Walzer sowie der Cancan, den am Ende alle, Pariserinnen und Pariser, Pontevedriner und Pontevedrinerinnen, tanzen, schaffen einen illusorischen Ausgleich. Das ist umso mehr möglich, als letztendlich beide als Kulissen im Palais der lustigen Witwe eingerichtet sind und auf das Illusionär-Spielerische sowie auf eine ironische Kritik sowohl an der heimatlichen als auch an der großstädtischen Zivilisation hindeuten.

3. VOM AUSGLEICH ZUM ZERFALL: IDENTITÄTSSTIFTUNG DURCH OPERETTENWELTEN

Die drei Beispiele beziehungsweise ihre Analysen ziehen einen breiten Bogen in Bezug auf die monarchische k.u.k. Identität v.a. durch die musikalisch-theatralische Postulierung sozialer, politischer und kultureller Probleme, wobei die gendercharakteristischen und ethnischen Selbst- und Fremdbilder beziehungsweise ihre Veränderungen auf tiefere Entwicklungen in musikalisch geprägten Artikulierungen hindeuten: Die Operette wäre somit keineswegs die »unpolitischste Kunst«,⁴⁷

45 | Vgl. dazu die detaillierten Ausführungen in Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 89-100.

46 | Lehár: *Die lustige Witwe*, S. 36.

47 | Magris: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur, S. 202. Lichtfuss spricht von einer »unpolitischen Haltung« der Operette, wofür er neben strukturel-

sondern eine, die durch ihre theatralischen und musikalischen Mittel und entgegen dem »fröhliche[n] Operettenklima«⁴⁸ auf Spannungen und Brüche innerhalb der k.u.k. Monarchie – mehr oder weniger direkt – hindeuten kann.

In Bezug auf die hier analysierten drei Operetten lassen sich klare Akzentverschiebungen nachweisen: Während im *Zigeunerbaron* die Etablierung und Festigung monarchischer Identität und eine Einebnung tieferer Risse durch die ethnischen und sozialen Integrationsangebote in der Theaterillusion aufgezeigt werden, werden in der *Lustigen Witwe* die inneren sowie teilweise außenpolitischen Brüche (wie die Balkankrise) und sprengenden Konfliktpotenziale durch eine ironische, jedoch der Gattung entsprechend glättende Perspektive verdrängt. In *Gräfin Mariza* wird nach dem Zerfall der Monarchie ein nostalgischer Rückblick auf eine projizierte Idylle geworfen, wobei den Operettentitzen (d.h. den als solche funktionierenden Figuren von Zsupán und der Zigeuner sowie der Zigeuneramusik) die Rolle zukommt, die verlorene – immer schon brüchige – monarchische Identität in Erinnerung zu rufen. Auf diese Weise begleiten und reflektieren die Operetten die k.u.k. Welt, indem sie ihr ein verschönertes und manchmal etwas verzerrtes Bild vorhalten und dadurch auch zu einem facettenreichen »Verständnis von Identitätskonstruktionen in der zentraleuropäischen Moderne«⁴⁹ beitragen.

LITERATUR

- Adam, Erik: Die Wiener Operette als magischer Spiegel multikultureller Identität. In: Ehalt, Hubert Christian/Hochgerner, Josef/Hopf, Wilhelm (Hg.): »Die Wahrheit liegt im Feld«. Roland Girtler zum 65. Wien: LIT 2006, S. 197-212.
- Banoun, Bernard: Une opérette »sérieuse«? A propos du *Baron tzigane* (1885) de Johann Strauss fils. In: Austriaca 46 (1988): L'opérette viennoise. Hg. v. Jeanne Benay, S. 75-86.
- Crittenden, Camille: »Durch eine Straußsche Operette war man eins geworden«. Austro-Hungarian Relations and *Der Zigeunerbaron*. In: Modern Austrian Literature 3 (1999), S. 65-84.
- Csáky, Moritz: Funktion und Ideologie der Wiener Operette. In: Austriaca 46 (1988): L'opérette viennoise. Hg. v. Jeanne Benay, S. 131-149.
- Csáky, Moritz: Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1996.

len Zügen auch historische Gründe anführt: »Ein deutliches Anzeichen für die unpolitische Haltung der Wiener Operette ist ihre Forderung nach einem *happy end*. [...] Mit der österreichisch-ungarischen Monarchie aber, als Folge eben der politischen Resignation des Bürgertums, etablierte sich in der Wiener Operette das Selbstverständnis einer positiven, ‚harmonischen‘ Lösung theatralischer Konflikte.« Lichtfuss, Martin: Zu einer kulturgeschichtlichen Einordnung der Wiener Operette [1989]. In: www.lichtfuss.at/sites/Martin%20Lichtfuss%20%20Operette%20im%20Ausverkauf.html (zuletzt eingesehen am 27.6.2015).

48 | Magris: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur, S. 208.

49 | Feichtinger, Johannes: Identitätskonstruktionen in der zentraleuropäischen Moderne aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 1 (2005), S. 125-138, hier S. 128.

- Csáky, Moritz: Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2010.
- Feichtinger, Johannes: Habsburg (post)-colonial. Anmerkungen zur inneren Kolonialisierung in Zentraleuropa. In: ders./Prutsch, Ursula/Csáky, Moritz (Hg.): Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis. Innsbruck/Wien/München: StudienVerlag 2003, S. 13-31.
- Feichtinger, Johannes: Identitätskonstruktionen in der zentraleuropäischen Moderne aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 1 (2005), S. 125-138.
- Frey, Stefan: Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik. Tübingen: Niemeyer 1995.
- Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo: Geistige Zentren des Fin de Siècle: Paris, Wien, Berlin, München, London, Prag, Petersburg. In: dies. (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Ein Handbuch. Literatur, Kultur und Gesellschaft. Stuttgart: Kröner 2008, S. 159-194.
- Kálmán, Emmerich: Gräfin Mariza. Operette in drei Akten. Libretto von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Leipzig/Wien/New York: W. Karczag 1924.
- Le Rider, Jacques: Mitteleuropa. Auf den Spuren eines Begriffes. Übers. v. Robert Fleck. Wien: Deuticke 1994.
- Lehár, Franz: Die lustige Witwe. Operette in zwei Akten. Libretto von Victor Léon und Leo Stein (teilweise nach einer fremden Grundidee). Berlin: Felix Bloch Erben [o.J.]; s. auch www.teatroruggeri.it/wp-content/uploads/2013/10/La-Vedova-Allegra.pdf.
- Lichtfuss, Martin: Zu einer kulturgeschichtlichen Einordnung der Wiener Operette [1989]. In: www.lichtfuss.at/sites/Martin%20Lichtfuss%20-%20Operette%20im%20Ausverkauf.html.
- Linhardt, Marion: Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918). Tübingen: Niemeyer 2006.
- Orosz, Magdolna/Rácz, Gabriella: »Alles gelungen«. Exotismus, Fremdheit und Identität in der Operette der k.u.k. Monarchie. In: Fenyves, Miklós u.a. (Hg.): Habsburg bewegt. Topografien der Österreichisch-Ungarischen Monarchie. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2013, S. 167-183.
- Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien: Zsolnay 2000.
- Prutsch, Ursula: Habsburg postcolonial. In: Feichtinger/dies./Csáky (Hg.): Habsburg postcolonial, S. 33-43.
- Rácz, Gabriella: »aus dem Massenbedürfnis geboren«. Die Salonoperette der Jahrhundertwende. In: Kerekes, Amália u.a. (Hg.): Pop in Prosa. Erzählte Populkultur in der deutsch- und ungarischsprachigen Moderne. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2007, S. 73-85.
- Sicks, Kai Marcel: Charleston, Girls und Jazztanzbar. Amerikanismus und die Identitätskrise der Operette in den zwanziger Jahren. In: Kohns, Oliver/Rousse, Martin (Hg.): Einschnitte: Identität in der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 153-168.
- Stachel, Peter: Ein Staat, der an einem Sprachfehler zugrunde ging. Die »Vielsprachigkeit« des Habsburgerreiches und ihre Auswirkungen. In: Feichtinger, Johannes/ders. (Hg.): Das Gewebe der Kultur: kulturwissenschaftliche Analysen

- zur Geschichte und Identität Österreichs in der Moderne. Innsbruck/Wien/München: StudienVerlag 2001, S. 11-45.
- Stachel, Peter: Zum Begriff »Zentraleuropa«. In: www.kakanien-revisited.at/beitr/theorie/PStachel.pdf.
- Strauß, Johann: Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Acten. Libretto von J. Schnitzer. Hamburg: Cranz [o.J.].
- Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1947.

