



ALBERT GIER (Bamberg)
Französische und deutsche Operette
Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Textbücher

Beim Stichwort „französische Operette“ wird den meisten deutschsprachigen Theaterliebhabern nur der Name Jacques Offenbach einfallen. Das ist begreiflich – Offenbach ist auch in Frankreich bis heute der mit Abstand meistgespielte Operettenkomponist –, aber nicht ganz unproblematisch, denn Offenbach stellt in der Geschichte des französischen musikalischen Lachtheaters⁸ einen Sonderfall dar: „Mit seinen wild-verrückten Bouffonnerien“ sei er aus dem „eigentlichen Hauptstrang des französischen komischen Musiktheaters [...] herausgeschnellt“, schreibt Volker Klotz⁹, der eine Kontinuität vom Opéra comique Boieldieus, Aubers und Adams über die Operetten von Victor Massé, Charles Lecocq, Edmond Audran und Robert Planquette bis zu André Messager konstruiert¹⁰ – heute sind die Namen nur noch Spezialisten geläufig, aber mindestens bis zum Ersten Weltkrieg wurden ihre Werke auch auf deutschen Bühnen viel gespielt¹¹. Diese Komponisten und ihre Textdichter vermeiden grelle Effekte à la Offenbach, ihre Komik verbindet sich oft mit einer Art heiterer Gemütlichkeit, die durchaus Parallelen zur Wiener Operette seit Johann Strauß aufweist.

⁸ Zum (im Anschluß an VOLKER KLOTZ, vgl. sein Buch *Bürgerliches Lachtheater. Parodie – Posse – Schwank – Operette*, München 1980, gebildeten) Terminus ‚musikalisches Lachtheater‘ vgl. ALBERT GIER, Wär’ es auch nichts als ein Augenblick. *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette*, Bamberg 2014, S. 59 und passim.

⁹ Im Artikel über Lecocqs *Fille de Madame Angot* in Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett, hg. von CARL DAHLHAUS und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von SIEGHART DÖHRING [=PENZ], Bd 1, München – Zürich 1989, S. 430.

¹⁰ Ebd. – Auch bei Offenbach stehen neben den grotesk karikierenden gemütvoll-idyllische Stücke wie schon der Einakter *Le Violoncelle* (1855, in Offenbachs neugegründetem Théâtre des Bouffes-Parisiens wenige Wochen nach der Bouffonnerie *Les deux aveugles* uraufgeführt). Zu diesen beiden Aspekten von Offenbachs Werk vgl. ROBERT POURVOYEUR, *Offenbach – Idillio e Parodia*, Turin 1980.

¹¹ Karl Kraus (*Dame im Traum* [Februar 1936], in: Unsterblicher Witz [Werke, hg. von HEINRICH FISCHER, Bd 9], München 1961, S. 140-155: 151f.) rechnet neben Offenbach Hervé, Lecocq und die „schon dünneren, gleichwohl anmutigen Werke“ von Planquette und Audran zum „Goldenen Zeitalter“ der Operette. – Vgl. auch ALBERT GIER, „Immer lustig keck und froh“. *Charles Lecocq und die französische Operette im deutschen Sprachraum*, in: Musikleben des 19. Jhs im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse, hg. von TOOMAS SIITAN, KRISTEL PAPPEL und ANU SÖÖRO, Hildesheim – Zürich – New York 2010, S. 149-173.

Der Literaturhistoriker, das ist bekannt, sollte sich vor Geschmacksurteilen und Verallgemeinerungen hüten. Wenn man französische und deutschsprachige Operetten im Vergleich betrachtet, kann man sich nun allerdings dem Eindruck kaum entziehen, daß die französischen Textbücher – und von den Büchern, nicht von der Musik soll im folgenden die Rede sein – im Durchschnitt ein bißchen besser, und vor allem kurzweiliger und unterhaltsamer sind als die deutschen (was natürlich nicht ausschließt, daß es hervorragende deutsche und höchst mittelmäßige französische Operettenlibretti gibt). Die Gründe dafür, so scheint es, liegen zum einen in den je unterschiedlichen Rahmenbedingungen, die Theater, Verlage, die Zensurbehörde etc. für die Produktion und Verbreitung von Operetten schaffen; zum anderen in der Struktur der französischen und deutschen Sprache, ihren unterschiedlichen Registern und im Verhältnis zur literarischen Tradition.

Beginnen wir mit den **Rahmenbedingungen**: In Frankreich werden Operettenbücher häufig von Autoren verfaßt, die auch im Sprechtheater, meist mit Komödien und Vaudevilles für kommerzielle Boulevard-Bühnen, erfolgreich sind, im deutschen Sprachraum kommt das extrem selten vor, höchstens, daß ein renommierter Dramatiker einmal einen – folgenlosen – Ausflug auf das Gebiet der Operette unternimmt¹²; wer nicht ausschließlich Operettentexte schreibt, verfaßt eher Chanson- oder Schlager Texte als Sprechdramen¹³.

Für Jacques Offenbach haben Eugène Scribe, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Pariser Bühnen beherrschte, und Victorien Sardou Libretti geschrieben; beide Dramatiker waren Mitglieder der Académie Française, ebenso wie Meilhac und Halévy, die Textdichter der großen ‚Offenbachiaden‘. Mitglied der Académie war auch Robert de Flers, der (oft gemeinsam mit Gaston de Caillavet) erfolgreiche Boulevardkomödien und Operettenbücher, z.B. für Claude Terrasse, schrieb. Daß Sacha Guitry, der im Unterhaltungstheater der Zeit zwischen den

¹² So schrieb der expressionistische Dramatiker Georg Kaiser, der auch mit Kurt Weill zusammenarbeitete, für Mischa Spoliansky die Revueoperette *Zwei Krawatten* (1929), und Curt Goetz schrieb für Benatzky *Zirkus Aimée* (1928).

¹³ So Fritz Löhner-Beda, Marcellus Schiffer und viele andere.

Weltkriegen tonangebend war und z.B. mit Reynaldo Hahn und Messager zusammenarbeitete, nicht in die Académie gewählt wurde, dürfte politische Gründe gehabt haben¹⁴.

Unterhaltende dramatische Gattungen wie die Salonkomödie oder das ‚Konversationsstück‘ hatten in Frankreich seit dem 19. Jahrhundert ein bemerkenswertes Niveau erreicht, dem das deutsche Theater nichts entgegenzusetzen hatte. Der Dramatiker Heinrich Laube, der von 1849 bis 1867 das Wiener Hofburgtheater leitete, mußte sich gegen Vorwürfe wehren, er spiele in seinem, als deutsches ‚Nationaltheater‘ verstandenen Haus zu viele ausländische, speziell französische Komödien; ihm bleibe, so antwortete er, gar nichts anderes übrig, denn gegenwartsbezogene deutsche Stücke gebe es nicht¹⁵. Die im Umgang mit diesen Genres gesammelte Erfahrung kam auch den Operettenbüchern derselben Autoren zugute: Sie entwickeln die Intrige meist sorgfältiger und logischer als ihre deutschen Kollegen, die nicht für das Sprechtheater schrieben; infolgedessen ist der Anteil gesprochener Dialoge, in denen sich die Handlung entfaltet, in den französischen Operetten gewöhnlich deutlich höher als in den deutschen – manches französische Buch wirkt wie ein Schauspiel mit Gesangseinlagen. Der Unterschied zwischen den Gattungen ist umso geringer, als der französische Vaudeville bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gesungene Couplets enthielt (ähnlich wie die deutsche Posse mit Gesang). Eugène Scribe hat wiederholt solche Vaudevilles zu Operettenlibretti umgearbeitet, so wurde aus der „Folie-vaudeville“ *La Chatte métamorphosée en femme* (1827) das gleichnamige Buch für Offenbach (1858). Auch Offenbachs Einakter *Daphnis et Chloé* (1860) basiert auf

¹⁴ Guity wurde seiner nicht eindeutigen Haltung während der Besetzung Frankreichs durch Hitlers Armee wegen nach der Libération verhaftet (vgl. seinen autobiographischen Bericht *60 jours de prison*, Paris 1964 [1949]); obwohl die Ermittlungen ergaben, daß ihm nichts vorzuwerfen sei (Urteile abgedruckt ebd., S. 11f.), galt er als Collaborateur.

¹⁵ Heinrich Laube, *Das Burgtheater. Ein Beitrag zur deutschen Theater-Geschichte*, Leipzig 1868, S. 329: „Das Schauspiel der Gegenwart, das heutige Stück, nenne man’s Konversationsstück, Gesellschaftsstück oder sonstwie, ist namentlich auf den deutschen Hoftheatern als etwas Triviales vernachlässigt worden.“ Vgl. ALBERT GIER, *Le théâtre français au répertoire du Hofburgtheater viennois et dans Reclams Universal-Bibliothek de 1850 à 1900*, in: JEAN-CLAUDE YON (Hrsg.), *Le théâtre français à l’étranger au XIX^e siècle. Histoire d’une suprématie culturelle*, Paris 2008, S. 396-410: 398f.

einem Vaudeville (gleichen Titels) der Autoren Clairville und Cordier (1849)¹⁶.

Französische wie deutsche Operettenlibretti sind meist Gemeinschaftsarbeiten von zwei, seltener von drei oder vier Autoren. In solchen Tandems skizziert meist der eine die Intrige und schreibt die Dialoge in Prosa, während der andere für die Texte der Musiknummern zuständig ist (die oft nur locker mit der Handlung verbunden sind)¹⁷; natürlich fördert diese ‚Industrialisierung‘ der Literatur¹⁸ einen gewissen Schematismus.

In Frankreich, das Beispiel Eugène Scribes, den seine Bühnenwerke zu einem reichen Mann machten¹⁹, zeigt es eindrucksvoll, ist das Metier des Theaterdichters durchaus einträglich: Es gibt in Paris sehr viele Bühnen, die ständig Bedarf an neuen Stücken haben; jedes einigermaßen erfolgreiche Drama oder Libretto wird im Druck herausgegeben, und das französische Urheberrecht sichert dem Verfasser einen prozentualen Anteil an den Einnahmen der Theater wie des Verlegers. In Deutschland ist die Situation bis nach 1900 ganz anders: Die Tätigkeit des Theaterdichters wird allenfalls in wenigen bedeutenden Residenzen, wie Berlin oder München, angemessen honoriert. Vor allem erwirbt ein Impresario durch eine oft kümmerliche einmalige Zahlung alle Rechte an einem Buch; ob er das Stück dann zehnmal, hundertmal oder tausendmal spielt, bleibt sich gleich, der Verfasser erhält keine zusätzliche Vergütung. Während des gesamten 19. Jahrhunderts hat er auch keine Kontrolle darüber, welche Veränderungen an seinem Text vorgenommen werden (man erinnert sich an den unsterblichen Direktor Striese, der, da er die Rolle einer Sklavin im *Raub der Sabinerinnen* nicht besetzen konnte, aus Tullia einen Tullius machen wollte; da der Autor Einspruch erhob, sollte ein Knabe diesen Tullius spielen, und als auch der nicht zur Verfügung stand,

¹⁶ Vgl. dazu UTE MITTELBERG, *Daphnis et Chloé von Jacques Offenbach. Ein Beitrag zur Libretto-Forschung im 19. Jahrhundert*, Köln 2002.

¹⁷ Gerade unter den Couplet-Dichtern gibt es gesuchte Spezialisten: Albert Willemetz (1887-1964) z.B. war in der Zeit zwischen den Weltkriegen an den meisten erfolgreichen Operetten beteiligt, vgl. zu ihm CHRISTOPHE MIRAMBEAU, *Albert Willemetz, un regard dans le siècle*. Vol. I: *Théâtre musical. Théâtre dramatique. Cinéma. Écrits divers*, o.O. 2005.

¹⁸ Das Schlagwort „littérature industrielle“ prägte der Kritiker Sainte-Beuve (1839), vgl. WOLF LEPE-NIES, *Sainte-Beuve. Auf der Schwelle zur Moderne*, München 1997, S. 215-221.

¹⁹ Vgl. JEAN-CLAUDE YON, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Paris 2000.

wurde die Rolle in einen Brief zusammengezogen, den der Hauptdarsteller zufällig auf einem Baumstumpf finden sollte²⁰). Kein Wunder, daß einigermaßen renommierte deutsche Autoren die Operette wie das Unterhaltungstheater allgemein meiden.

In Deutschland wird im Allgemeinen nur der „Text der Gesänge“ gedruckt, damit Amateure eingängige Musiknummern, deren Text sie nicht genau verstanden oder nicht behalten haben, nachsingen können. Das Stück, die Fabel, ist den Gesangstexten nicht zu entnehmen; für das Publikum scheint sie von minderem Interesse gewesen zu sein. Weil die gesprochenen Dialoge nur in den hektographierten oder gedruckten Regiebüchern enthalten sind, die nicht in den Handel kamen, betrachteten die Theaterleute den Wortlaut des Autors nicht als verbindlich; es wurde nach Belieben gekürzt und geändert, vor allem aber extemporiert, und erfolgreiche Extempores gingen in zwischen den Bühnen kursierende Vulgatafassungen der Bücher ein²¹. Dagegen sind die französischen Dialoge durch die gedruckten Bücher fixiert; selbst Inszenierungen der jüngsten Zeit nehmen zwar Kürzungen vor, verändern aber den Text in der Regel nicht inhaltlich. Die Veröffentlichung der Libretti hat im übrigen den Vorteil, daß das Buch überall und jederzeit ohne allzu großen Aufwand verfügbar ist; ein Theaterdirektor z.B. in Köln oder Frankfurt, der gern wissen möchte, ob es sich lohnt, ein neues Stück von Lecocq oder Audran übersetzen zu lassen, muß nicht gleich in Unterhandlungen mit dem Verleger eintreten, sondern kann erst einmal über einen Buchhändler für wenig Geld das Textbuch bestellen.

Schließlich sind die französischen Libretti im allgemeinen frecher und frivoler als die deutschen, denn die französische Zensur ließ manches passieren, was in Deutschland Anstoß erregt hätte – jedenfalls bei

²⁰ Franz und Paul von Schönthan, *Der Raub der Sabinerinnen* (1884), vgl. II 9; III 3 (abrufbar unter <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schönthan,+Franz+und+Paul+von+Der+Raub+der+Sabinerinnen/> [17.2.2016]).

²¹ Vgl. GIER, Wär' es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 13, sowie DERS., *Alles fließt. Probleme der Edition von Operettenlibretti*, in: Akten der Interdisziplinären Tagung zur Libretto-Edition „Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte“ (Universität Bayreuth, 22.-24.11.2012), im Dr. – Ein schlagendes Beispiel bietet der eben erwähnte Striese: In modernen Aufführungen schlägt er dem unglücklichen Autor Gollwitz vor, der Hauptdarsteller solle mit den Versen „Das Schlachtgetümmel war fürchterlich. / Ei guck, da liegt ein Brief für mich!“ die Aufmerksamkeit des Publikums auf den bewußten Baumstumpf lenken; im gedruckten Text fehlt diese Stelle. Für ein weiteres Beispiel s.u. Anm. 82.

erotischen, nicht unbedingt bei politischen Anspielungen. In der Tat häuften sich z.B. in der Münchner Presse nach dem Krieg von 1870/71 Proteste gegen die angebliche Unsittlichkeit Offenbachs und der Operette, die ein Kritiker als „Ausweis des Raffinements frivolster Aftermuse“ bezeichnete²². In den deutschen Übersetzungen wie in den nach französischem Vorbild geschriebenen neuen Stücken wurde folglich vieles gemildert, wodurch die deutschsprachige Operette seit ihren Anfängen im Wien Suppés und Johann Straußens einen bald mehr, bald weniger ausgeprägten Einschlag von Treuherzigkeit bekommt, der der französischen durchaus fremd ist.

Kommen wir zu den **textinternen Gründen**, warum man den Eindruck haben kann, die französischen Operettenbücher seien ein bißchen besser als die deutschen: Vergleicht man den sprühenden Witz, die intellektuelle Brillanz jenseits des Rheins mit dem oft behäbigen germanischen Humor, mag man sich daran erinnern, daß der Jesuit Dominique Bouhours im 17. Jahrhundert durchaus ernsthaft die Frage aufgeworfen hat, ob ein Deutscher überhaupt *Esprit* haben könne²³ (worüber sich deutsche Kritiker jahrzehntelang aufgeregt haben). Freilich fällt es den Franzosen auch leichter als uns, witzig zu sein: Auf französisch kann man einfach viel besser *kalauern* als im Deutschen. Da sich die Wörter zum Kontinuum der *chaîne parlée* verbinden, entstehen ständig Mehrdeutigkeiten, die über den Gleichklang bedeutungsverschiedener Wörter (der Kiefer vs. die Kiefer) hinausgehen. In Offenbachs *Belle Hélène*²⁴ (Text Meilhac und Halévy, 1864) sind beim Intelligenzwetztstreit der Könige drei Aufgaben zu lösen (von denen heute auch in französischen Inszenierungen mindestens zwei gestrichen werden, weil die Regisseure dem Publikum ein Verständnis für Wortwitz nicht mehr zutrauen). Beim

²² Johann Christian Lobe (1879), zitiert nach: MANUELA JAHRMÄRKER, *Vom Sittenverderber zum ewig klassischen Komponisten. Offenbach-Rezeption und theatergeschichtliche Entwicklungen der 1860er bis 1880er Jahre*, in: Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters, hg. von RAINER FRANKE, Laaber 1999, S. 267-322: 268; vgl. ebd., passim.

²³ Genaugenommen spricht er nicht nur den Deutschen, sondern den „nordischen Völkern“ insgesamt den *Esprit* weitestgehend ab, vgl. seine *Entretiens d'Ariste et d'Éugène*, 4^e Entretien: *Le Bel Esprit*, Paris 1671 [abrufbar unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50468q> (18.2.2016)], S. 190-236: 223: „C'est une chose singulière qu'un bel esprit Allemand ou Moscovite [...] & s'il y en a quelques-uns au monde, ils sont de la nature de ces esprits qui n'apparaissent jamais sans causer de l'étonnement. Le Cardinal de Perron disoit un jour, en parlant du Jésuite Gretser, *Il a bien de l'esprit pour un allemand*, comme si c'eust été un prodige qu'un Allemand fort spirituel.“

²⁴ *Théâtre de Meilhac et Halévy*, Bd I, Paris o.J. [1899], S. 167-277: 205f. [I 11].

calembour lautet die Frage: Was ist der Unterschied zwischen dem Oberpriester Calchas und den *cornichons* – *cornichon* heißt „Essiggürkchen“, aber auch „Einfaltspinsel“. Pâris antwortet: Der Unterschied ist gewaltig, denn die Gürkchen sind *confits dans du vinaigre* (in Essig eingelegt), Calchas dagegen ist der *confident du roi* (der Vertraute des Königs).

In den Operetten der vierziger und fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts, die sich nicht unbedingt durch intellektuelle Höhenflüge auszeichnen, hat der geniale Komiker Bourvil etliche Nummern, deren Inhalt nur in einer Reihe von Wortwitzen besteht: 1947 kam im Théâtre Alhambra *Le Maharadjah* heraus, eine Operette (Musik Bruno Coquatrix, Buch Serge Veber und J-J Vital), die in der Geschichte der Gattung vermutlich kaum Spuren hinterlassen hätte²⁵, enthielte sie nicht Bourvils unwiderstehlichen *Boogie yogi*. Kostprobe: Der Zug nach Melun, so hört der Reisende, fährt erst um null Uhr zwanzig. Er erkundigt sich, ob es nicht einen früheren gibt, „Y en a pas un avant?“ Antwort des Stationsvorstehers: Nein, sie fahren alle mit Dampfkraft („non y en a pas à vent, / ils sont tous à vapeurs“) – *avant* „vorher“ wird absichtlich mißverstanden als „à vent“, mit Windenergie²⁶.

Im französischen Theater wird traditionell sehr genau zwischen verschiedenen *Sprachregistern* unterschieden: Die Bauern in Offenbachs Operetten sprechen immer noch den schon von Molière verwendeten Dialekt; Pariser Gassenjungen und Leute aus dem Volk bedienen sich eines durch Unterdrückung des *e muet*, falsche Liaison, γ für *il* und bildhafte Wendungen charakterisierten *français populaire*. In Lecocqs *Fille de Madame Angot*²⁷ (1872, Text Clairville, Siraudin, Koning) begegnet eine besonders derbe Variante dieser Sprachform, der Jargon der Markthallen,

²⁵ FLORIAN BRUYAS widmet ihr in seiner enzyklopädischen *Histoire de l'opérette en France 1855-1965*, Lyon 1974, S. 586, nur einen einzigen Satz.

²⁶ Auch die beiden anderen Strophen (Text abrufbar z.B. unter <http://genius.com/Bourvil-le-boogie-yogi-lyrics> [18.2.2016]) sind ausgesprochen witzig: Auf die Frage, ob er das bekannte Mineralwasser im Angebot hat: „Vittel?“ antwortet der Barmann „non, elle est morte“ (*Vittel* = *vit-elle?*); die erste Strophe spielt mit den Eingangsversen des Gedichts *Le Cor* von Alfred de Vigny, „J'aime le son du Cor, / le soir, au fond des bois“: Ein Hornist entdeckt eine Schlange in seinem Instrument, was ihn aber nicht weiter stört, denn: „J'aime le son du *boa* le soir au fond du *cor*“ (Hervorhebungen A.G.).

²⁷ Textbuch: Ch. Lecocq, *La fille de Madame Angot*. Opéra-comique en trois actes, Paris o.J. [Nachdruck]; vgl. zum folgenden GIER, Wäp es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 28-30.

den die Vaudevilles um Madame Angot, eine reichgewordene Fischhändlerin²⁸, populär gemacht hatten (seit 1796); Clairette, die im Titel von Lecocqs Operette²⁹ genannte (verwaiste) Tochter der Madame Angot, ist in einem vornehmen Pensionat erzogen worden, hat aber zu Ehren ihrer Mutter jenen Jargon als Fremdsprache erlernt. Im letzten Akt liefert sie sich mit ihrer Freundin, der Schauspielerin Mlle Lange, ein Eifersuchtsduell³⁰:

Mais voyez donc c't' ingénuité,
Cet ange de perversité!
Ne trouvez-vous pas qu' par son jargon
Ell' scandaliserait un dragon?
Fallait donc m' dir', fleur de péché,
Qu' avec ton air effarouché
T'avais tout en baissant les yeux
Reluqué ce bel amoureux.
Pour que tu l' gardes en ton pouvoir
Je ne me s'rais pas laissé voir:
Car pour qu'on admire tes appas,
Il faut qu' les miens ne s' montrent pas.
Tu comprends, je suppose,
Sans qu' ça t' étonn' beaucoup
Que près d' la pas grand' chose
T'es une rien du tout!³¹

²⁸ Vgl. ALBERT GIER, *Fischweiber-Latein. Petron-Zitate im Vaudeville von Madame Angot*, in: *Arbor amoena comis. 25 Jahre Mittellateinisches Seminar in Bonn, 1965-1990*, hg. von EWALD KÖNSGEN, Stuttgart 1990, S. 305-309.

²⁹ Die Autoren nennen das Stück „Opéra-comique“ (Anm. 27); die Termini *Opéra-comique* und *Opérette* scheinen am Ende des 19. Jhs nahezu synonym, vgl. GIER, Wär' es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 56f. In der deutschen Übersetzung (s. u. Anm. 32) wird das Stück übrigens als ‚Operette‘ bezeichnet.

³⁰ *La fille de Madame Angot* (Anm. 27), III 8, S. 99f.; im folgenden wird die Replik der Mlle Lange zitiert.

³¹ *Jetzt schaut euch doch diese Unschuld an, diesen Engel der Perversion! Findet ihr nicht, daß sie mit ihrer Redeweise sogar einen Dragoner erröten machen könnte? Hättest es mir halt sagen müssen, Sumpfbliete, daß du mit deinem verschreckten Getue dem hübschen Verehrer zugeblinzelt hattest, ohne dabei den Blick zu heben. Dann hättest du ihn für dich haben können, ich wäre nicht aufgetaucht, denn kein Mensch würde deine Reize bewundern, wenn ich die*

Populär sind hier nicht nur die Elisionen (*c't' ingénuité*, *Fallait donc m' dir'* etc.), sondern z.B. auch das Verb *reluquer* („hinschieln (zu jdm)“), das Substantiv *ingénuité* im Sinn von „Unschuld heuchelndes Mädchen“ oder die Substantivierungen *une pas grand' chose* „eine (die) nichts Besonderes (ist)“ und *une rien du tout* „eine ‚rein gar nichts““. Daß im Jargon der Hallen auch elaboriert schriftsprachliche Wörter (*ingénuité*, *ange de perversité*) Verwendung finden, entspricht der Realität der Großstadt, wo die verschiedenen Gesellschaftsschichten auch sprachlich in engen Kontakt kommen.

Ein vergleichbares Register gibt es im Deutschen nicht (jedenfalls nicht in den 1870er Jahren). Der ungenannte Übersetzer des Librettos³² benutzt daher Hochsprache ohne irgendwelche populären Einsprengsel und gibt den Inhalt sehr frei wieder; besonders vor dem prägnanten Refrain mußte er kapitulieren (und ob man eine Frau einen „Taugenichts“ nennen kann, sei dahingestellt):

Ha, seht doch, wie sie prächtig ist,
Wenn sie so niederträchtig ist!
An Zartgefühl und Feinheit schier
Ist sie ein richt'ger *Kürassier*!
Ich sah es wohl – das merke Dir –
Mit jenem Blick, mit welchem hier
Die *Tugendhafte* Du gespielt,
Hast nach dem Schätzchen Du geschielt!
Hätt' treu zu *Dir* er sollen stehn,
Dann hätt' er mich nicht müssen sehn;
Denn Kind, wo *meine* Reize ziehn,
Kann nimmermehr *Dein* Weizen blühn!
Trotz aller Unschuldsmienen
Deines Angesichts
Bist Du uns jetzt erschienen,
Selbst als ein Taugenichts!

meinen sehen ließe. Ich denke, du verstehst, ohne daß dich das sehr wundert, daß du neben der, die nicht viel hermacht, rein gar nichts bist!

³² *Arien und Gesänge aus: Mamsell Angot, die Tochter der Halle*. Operette in drei Acten von Clairville, Siraudin und Koning. Musik von Charles Lecocq, Berlin: Bote und Bock 1874, S. 45f.

In Hervés wunderbarer *Mam'zelle Nitouche* (1883, Text Henri Meilhac / Albert Millaud) trägt – darin liegt der Witz – ein mutwilliges, aber ganz offensichtlich unschuldiges junges Mädchen, das sich unerlaubt in einer Kaserne aufhält und die Uniform eines Kadetten anlegen mußte, um nicht entdeckt zu werden, die höchst anstößige „Legende von der großen Trommel“ vor: Eine ganze Militärkapelle läuft einer hübschen *Grisette* bis zu ihrer Wohnung nach, und sie empfängt die Musiker einen nach dem anderen³³. Der letzte ist der Trommler, dem vorher sein Instrument die Sicht verdeckt hatte; jetzt erkennt er in der Dame seine Frau, läßt sich aber von ihr einreden, sie hätte ihn nicht betrogen. Man fragt sich, wo die behütete Denise de Flavigny die Sprache der ‚gewöhnlichen‘ Leute gelernt haben mag:

Dzin! Mais comm' c'était un bon garçon,
Boum! Donnait tout d' mêm' ses coups d' tampon!
Cric, crac, Cuillère à pots!
Bidon su' l' sac! Et sac su' l' dos!
Redon, Loustalot, suivez l' gross' caiss' qui n'est pas manchot! chaud!

[*Dsing! Aber weil er ein braver Bursche war, schlug er trotzdem mit seinem Schlegel drein! Krick, krack, Kochlöffel! Das Geschirr an den Tornister gehängt! Und den Tornister auf den Rücken! Redon, Loustalot, folgt der großen Trommel, die nicht einarmig ist! Mist!*]

Dem gleichen Thema ist „a Liedl, wie's nur ein Soldat singen kann“, in Franz Lehárs *Rastelbinder* (1902, Text Victor Léon) gewidmet; hier geht es um die Begegnung zweier „Kameraden“ mit zwei Prostituierten³⁴:

³³ Im zweisprachigen Klavierauszug (Théâtre des Variétés. *Mam'zelle Nitouche*. Comédie-Opérette en 3 actes et 4 tableaux de MM. Henri Meilhac et Albert Millaud. Musique de Hervé, Paris: Au Ménestrel, Heugel et C^{ie} o.J., Nr. 17, S. 104) macht die deutsche Übersetzung aus dem expliziten „Puis tout' la musiqu' militaire / Monta lui dire un p'tit bonjour“: „Wo ihr ein Jeder sehr verliebt / Ein süßes Abschiedsküsschen gibt“.

³⁴ Textbuch: *Der Rastelbinder*. Operette in einem Vorspiel und zwei Akten von Viktor Léon. Musik von Franz Lehár, [Frankfurt/M.]: Josef Weinberger 1980, Nr. 13 S. 77f. – Ein Bezug dieser Nummer zu *Mam'zelle Nitouche* scheint nicht völlig ausgeschlossen: Hervés Operette wurde auch im deutschen Sprachraum viel gespielt, im Theater an der Wien stand sie von 1890 bis 1902 jedes Jahr auf dem Spielplan (mit Girardi als Célestin, vgl. KURT GÄNZL, *The Encyclopedia of the Musical Theatre*, 2 Bde, Oxford 1994, S. 933). Freilich

(...) Und wie sie auf der Gassen geh'n
 So um die Ecken grad',
 Da seh'n sie dort zwei Mäderln steh'n,
 Alleinig noch so spat!
 Der Infant'rist von Numm'ro vier
 Stoßt den Husar von acht:
 „Die Mäderln da, Kam'rad glaub' mir,
 Die passen für heut' nacht!“
 Kamerad von Numm'ro vier,
 Kamerad von acht,
 Stell'n sich jeder hin vor „ihr“,
 Machen stramm: Habt acht!
 „Kamerad von Numm'ro acht!“
 „Kamerad von vier?“
 „Lieb hab'n jetzt die Mäderln g'lacht:
 Führ'n wir's auf ein Bier!“
 Jetzt sitzen sie im Wirtshaus drin,
 Und san ganz kreuzfidel,
 Sie busseln her, sie busseln hin,
 Und kreuzweis', meiner Seel'! (...)

Hier sind Elisionen beinahe so häufig wie in Hervés Refrain. In Verbindung mit typisch süddeutschen bzw. österreichischen Wortformen („auf der Gassen“, „Mäderln“, „spat“, „san“ etc.) verleihen sie dem Text jedoch eine dialektale Färbung, die nicht notwendigerweise unterschichtspezifisch ist. In der Wiener, aber auch in der späteren Berliner

mag das Thema in den um 1900 beliebten Militärhumoresken häufiger behandelt worden sein (eine ähnliche Situation – drei Soldaten verführen in dem Flecken, wo sie „im Quartier“ liegen, drei Mädchen, die alle drei Kinder zur Welt bringen, und lassen sie sitzen – behandelt ein Terzett [Nr. 9] in Leo Falls *Fidelem Bauern*, vgl. GIER, *Wär'* es auch nichts als ein Augenblick [Anm. 1], S. 251). Allerdings gibt es noch zwei weitere inhaltliche Übereinstimmungen zwischen *Mam'zelle Nitouche* und dem *Rastelbinder*: Wie Hervés Organist (und Operettenkomponist) Célestin gibt sich auch Lehárs Wolf Bär Pfefferkorn in der Kaserne für einen Soldaten aus, ein Vorgesetzter befiehlt jeweils, dem neuen Rekruten die Haare kurz zu schneiden; und ähnlich wie sich Denise bei Hervé in einen Soldaten verwandeln muß, um nicht in Schwierigkeiten zu geraten, schleichen sich Lehárs Gisa Lisa und Lori Flori, „Duettistinnen bei Ronacher“, in den Uniformen, die sie sonst bei ihrem „Militärduett“ tragen, in die Kaserne ein, um ihre Liebhaber – zwei „Einjährige“ – zu besuchen.

Operette entspricht der Dialekt dem *français populaire*, dessen sich auf den französischen Bühnen sowohl die kleinen Leute als auch (vor allem nach dem Ersten Weltkrieg³⁵) Lebemänner (oder auch -damen) bedienen, die *s'encanaillent* – ein Wort, das sich angemessen plastisch kaum übersetzen läßt. Im Gegensatz zum eher gemütlich breiten Dialekt wird dieses Sprachregister als großstädtisch (pariserisch) wahrgenommen; die Hektik der Metropole fordert knappe, schlagende Formulierungen: den grellen Blitz der Pointe statt des sanften Lampenschimmers wohlgesetzter Rede.

Französische wie deutsche Librettisten verwenden gern bekannte *Zitate* in einem komisch inadäquaten Kontext. Allerdings zitieren die Deutschen vor allem ihre Klassiker: Wenn in Leon Jessels *Schwarzwaldmädel* (1917, Buch August Neidhart) die Sängerin Malwine und Richard endlich zusammengefunden haben, besingen sie ihr künftiges Eheglück; ein Berliner mit dem hübschen Namen Schmusheim bemüht Schillers *Bürgerschaft*, um sich ihnen als Hausfreund anzudienen³⁶: „Ich sei, gewährt mir die Bitte, / In Eurem Bunde der dritte!“ Die Pariser Lebemänner in Franz Lehárs *Eva* (1911)³⁷ zitieren Mephistopheles aus Goethes *Faust*:

Hat man das erste Stiefelpaar
Vertreten in Paris,
Ist man auch schon mit Haut und Haar
Pariser ganz gewiß.
Fühlt sich sogleich als Doktor Faust
Mit jenem Trank im Leib,

³⁵ Der Notar Leroydet in *Dédé* (1921), der eine Nacht im Gefängnis zubringen muß, lernt dort erstaunlich schnell den Argot der schweren Jungs (vgl. *Dédé* d'Henri Christiné. Opérette en trois actes. Livret d'Albert Willemetz, publié sous la dir. d'ANDRE SEGOND, Arles 1997, S. 95f.; z.B.: „En attendant, ne faites pas du gringue à ma gonzesse!... Cette môme-là, maintenant, c'est à moi!... Malheur à celui qui lève les yeux dessus! Je le sonne!... J'ai dit...“)

³⁶ *Schwarzwaldmädel*. Operette in drei Akten von August Neidhart. Musik von Leon Jessel. Zweihändiger Klavierauszug mit überdrucktem Text, Berlin o.J. [Platten-Nr. R. B. 470], Marschertzett Nr. 13, S. 71.

³⁷ Soufflier- und Regiebuch. *Eva*. Operette in 3 Akten von Dr. A.M. Willner, Robert Bodanzky. Musik von Franz Lehár, Wien, Leipzig, Berlin: Doblinger © 1911, Marschoktett Nr. 8, S. 66. – „Jener Trank“ ist hier interessanterweise die Atmosphäre von Paris, nicht, wie man vielleicht erwarten würde, der vielbesungene Champagner.

Sieht überall nur den Boulevard,
Helen' in jedem Weib.

Viele weitere Beispiele ließen sich anführen³⁸.

Auch den Franzosen sind ihre Klassiker lieb und teuer³⁹; daneben zitiert man aber auch Stilblüten oder Kitsch, um sich darüber lustig zu machen. Solche Passagen beziehen sich meist auf längst vergessene Melodramen, Vaudevilles⁴⁰, Feuilleton-Romane etc. und sind entsprechend schwer zu identifizieren. Das berühmteste Beispiel findet sich in *Orphée aux enfers* (Jacques Offenbach, Buch Hector Crémieux und Ludovic Halévy, 1858); das schwülstige Loblied, mit dem Pluto das Leben auf dem Olymp besingt:

Ici l'on respire une odeur de déesse et de nymphe, une suave odeur de myrte et de verveine, de nectar et d'ambrosie. [...] On entend le roucoulement des colombes, les chansons d'Apollon et la lyre de Lesbos!... Voci les Nymphes!... Voici les Muses!... Les Grâces ne sont pas loin!...⁴¹

[Hier atmet man einen Duft von Göttinnen und Nymphen, einen lieblichen Duft von Myrten und Verbene, Nektar und Ambrosia. Man hört das Gurren der Tauben, die Lieder Apollos und die Lyra von Lesbos! Hier die Nymphen! Hier die Musen! Die Grazien sind nicht weit! (...)]

ist einer Theaterkritik von Jules Janin im Journal des Débats entnommen; als derselbe Janin sich dann über den respektlosen Umgang der Autoren mit der klassischen Antike aufregte, konnten sie ihm genüßlich das Zitat (das Janin bei der Premiere vermutlich überhört hatte) vorhalten.

In zahllosen Melodramen erkennt der Vater sein vor Jahren geraubtes Kind, der Onkel seine Nichte etc. am „Kreuz der Mutter“ – jenes charak-

³⁸ Vgl. GIER, Wär' es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 169ff.

³⁹ Einige Beispiele aus Offenbach-Operetten ebd., S. 170.

⁴⁰ Vgl. z.B. den Refrain der *Tyrolieenne*, die Gabrielle in Offenbachs *Vie parisienne* (als angebliche Witwe eines Obersten) singt und deren Refrain eine rührselige „Folie-vaudeville“ von Scribe und Dupin (*Michel et Christine*, 1821) zitiert, dazu GIER, Wär' es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 329f.

⁴¹ Offenbach, *Orphée aux enfers* (L'Avant-Scène Opéra, N° 185, juillet-août 1998), Nr. 13: Air en prose de Pluton, S. 33; zum Feuilleton Janins vgl. den Kommentar ebd., S. 32f.

teristische Schmuckstück ist in Frankreich sprichwörtlich für ein Requisit, das einen allzu vorhersehbaren *Coup de théâtre* herbeiführt. In Offenbachs „Opérette-bouffe“ *Mesdames de la Halle* (Text Armand Lapointe, 1858) glauben gleich zwei Marktweiber in der jungen Ciboulette ihre abhanden gekommene Tochter zu erkennen; welche von beiden recht hat, kann nur das berühmte Kreuz offenbaren. Die insistierende Wiederholung macht die Theaterkonvention lächerlich⁴²:

MADAME MADOU. [...] (*A Ciboulette*) As-tu la croix de ta mère?
MADAME BEURREFONDU. Tu dois avoir la croix de ta mère.
MADEMOISELLE POIRETAPEE. A-t-elle la croix de sa mère?
RAFLAFLA. Elle doit avoir la croix de sa mère.
CROUTE-AU-POT. Comment, la croix de sa mère?
LE COMMISSAIRE (*d'une voix grave*) Montre la croix de ta mère!
CIBOULETTE. Je n'ai pas la croix de ma mère.
TOUS. Horreur!

Dafür hat Ciboulette einen Brief ihres verschollenen Vaters, und das erweist sich als genauso hilfreich.

Mit dem letzten Zitat sind wir schon bei der bezwingenden **Albernheit** angelangt, die viele französische Bücher so reizvoll macht (natürlich gehören auch die schon erwähnten Kalauer-Kaskaden Bourvils und anderer hierhin). Deutsche Libretti bieten nicht allzu viel Vergleichbares – der Refrain des Terzetts von der „Rosalillja von Seville“ in Leo Falls Vaudeville (!) *Das Puppenmädel* nach französischer Vorlage⁴³ ist die Ausnahme, die die Regel bestätigt:

Sie ist aus Spanien, wo die Kastanien
Noch ungebraten in Zitronenhainen blüh'n.
Doch auch in Spanien muß die Kastanien
Man für den anderen öfters aus dem Feuer zieh'n!

⁴² Textbuch: *Mesdames de la Halle – Monsieur Choufleuri restera chez lui le... - Pomme d'api*. Musique de Jacques Offenbach, Paris 1983, S. 52.

⁴³ *Das Puppenmädel*. Vaudeville in drei Akten (mit Benützung eines Lustspiels von Flers und Caillavet) von Leo Stein und Dr. A. Willner. Musik von Leo Fall. Klavierauszug zu 2 Händen mit unterlegtem Text, Leipzig – Wien © 1910, Nr. 9, S. 86-88. – Vgl. GIER, Wär'es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 259.

Ja, in Sevillja (er will, er will ja,
Die Sequidilla [sic] hopsen mit der Rosalillja!
In der Mantilla verbirgt so viel ja,
Senoritillja Rosalillja von Sevillja! [...]

(Der Reim „Sie will ja... nach Sevilla“ lag übrigens auch einem Kölner Karnevalsschlager des Ende der 1960er Jahre beliebten Eilemann-Trios zugrunde; ob sie Leo Falls schon damals vergessene Operette – es scheint nicht einmal eine ältere Rundfunkaufnahme zu geben – kannten, vermag ich nicht zu sagen.)

In Frankreich findet sich Vergleichbares z.B. bei Hervé, dem zweiten ‚Vater‘ der Operette neben Jacques Offenbach; ein Duett in *Mam'zelle Nitouche*⁴⁴ erzählt Andersens Märchen vom Standhaften Zinnsoldaten mit vertauschten Rollen: Eine „Prinzessin“ verliebt sich in einen Grenadier „aus Nürnberg“ (für französische Sammler wie den Schriftsteller Valéry Larbaud⁴⁵ waren die Nürnberger Zinnsoldaten das Nonplusultra), den ihre Avancen aber kalt lassen – denn, das verrät uns der Refrain, er war aus Blei (in Frankreich sind die Zinnsoldaten Bleisoldaten). Schließlich bringt sie ihn aber doch zum „Schmelzen“ und schenkt daraufhin einer ganzen Schwadron das Leben: achthundert Mann nebst Pferden, die gleich in Watte gepackt und in ihren Schachteln verstaut werden. Der Refrain, mit onomatopoeischer Wiedergabe von Tierlauten, ist schierer Unfug:

DENISE. Parc'qu'il était, Parc'qu'il était, Parce qu'il était en plomb! / ENSEMBLE. Parc'qu'il était, Parc'qu'il était, Parce qu'il était en plomb! / [Niesen] Tchou! / Aou! Aou! / Le joli soldat, Oui-dà! / DENISE. [Katzenlaute] Miaou! miaou! miaou! Crrr! fut! / CELESTIN. [Hundeknurren] Crrrrr [Bellen] oa! oa! / ENSEMBLE. Rrra badabla badabla badabla / Voyez à l'aise, / Tout est à treize! / Et si cela sourit à votre bec, / Prenez la boîte avec, / Sec!

[D. / ZUSAMMEN. *Weil der Soldat, weil der Soldat, weil der Soldat aus Zinn war! Hatschi! Aou, aou! So ein schöner Soldat, jawohl! D. Miaou, miaou! Miaou! Grrr! fut! C. Grrrrr, wau, wau!* ZUSAMMEN. *Rrra badabla badabla badabla. Schauen Sie es sich in Ruhe an, alles für dreizehn*

⁴⁴ S.o. Anm. 33; zum Duett Nr. 4 vgl. GIER, Wär' es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 311f.

⁴⁵ Vgl. BÉATRICE MOUSLI, *Valéry Larbaud*, Paris 1998, S. 383-389.

[Sous]! Und wenn es nach Ihrem Geschmack ist, nehmen Sie die Schachtel umsonst mit, und Schluß!]

Viele weitere Beispiele ließen sich anführen, aber ich will mich auf ein einziges beschränken: Raoul Moretti, ein hochinteressanter, sehr produktiver Komponist, von dem man heute leider nur noch eine einzige Operette, *Un Soir de Réveillon* (1932), kennt, brachte 1924 seine Mittelalter-Operette *En chemyse* zur Uraufführung; sie behandelt die bekannte Geschichte der sechs Bürger von Calais, die, so verlangte es König Edward III. von England, der erbost war, weil die belagerte Stadt so lange Widerstand geleistet hatte, im Hemd, mit dem Henkerstrick um den Hals, zum Zeichen der Kapitulation die Stadtschlüssel ins englische Lager bringen mußten. Es versteht sich von selbst, daß der durchaus ernste Stoff⁴⁶ auf grotesk-frivole Weise behandelt wird (eine der Figuren ist der Apothekergehilfe Aldebert Ricin, der gerade das nach ihm benannte Rizinusöl erfunden hat – es spielt im Stück eine nicht unwichtige Rolle).

Den Soldaten Lahirette verkörperte der wunderbare Komiker Dranem. Ihm schrieben die Librettisten – der unvermeidliche Albert Willemetz und Pierre-Henri Cami, dessen humoristische Mini-Dramen vor allem Sprachspiele sind – eine Einlage, ohne Bezug zur Intrigue des Stücks: *La Girl et le homard ou Le homard et la girl. Chanson Vécue*⁴⁷. Der Text basiert auf einem für Cami typischen Wortspiel: Es geht um zwei Variétékünstler, ein amerikanisches « Girl », das spanische Tänze vorführt, und einen Hummer (« un homard phénomène »), der singt « wie eine Nachtigall » :

Jouant tous deux sur la même scène / Le homard ressentit un choc / Et de la girl américaine / Subit'ement il devint loufoqu'... / Et l'soir après son numéro / Le homard chantait... le cœur gros / S'accompagnant sur le banjo : // Oh my little girl, yes (bis) / J'en pince pour vous / Oui, pour vous. / Je suis amoureux fou, fou, fou, fou, / Oh my little girl, yes ! (bis) / J'en ai marre d'être un homard / J'voudrais être en vitess' yes, / Un gentilhomme' campagnard / Pour t'offrir ma tendress' yes !/ Te payer une auto-car, / C'est un sign' de richness',

⁴⁶ Er liegt z.B. auch einem „Bühnenspiel“ von Georg Kaiser (*Die Bürger von Calais*, UA 1917) zugrunde.

⁴⁷ Hektographiertes Textbuch: *En chemyse*. Opérette-bouffe en Trois Actes. MM: Willemetz et Cami. Musique de M. Raoul Moretti, [hs.licher Vermerk: Bouffes-Parisiens, le 8 mars 1924], 113 S. (Bibliothèque Nationale de France, Arts du Spectacle Rf 74669); Zitate S. 70f.

yes ! / Et t'acheter quelque part / Un cottage' de princess', yes ! / Dans les environs / De / London !...

[Als sie beide im gleichen Theater spielten, fühlte der Hummer einen Choc und war sofort verrückt nach dem amerikanischen Girl... Und abends, nach seiner Nummer, sang der Hummer, dessen Herz schwer war, und begleitete sich auf seinem Banjo : Oh my little girl, yes, du nimmst mich in die Zange⁴⁸, ja, du. Ich bin rasend verliebt, -liebt, -liebt-, -liebt, -liebt, Oh my little girl, yes ! Ich bin es leid, ein Hummer zu sein, ich wollte ganz schnell, yes, ein Landedelmann werden, um mit dir zärtlich zu sein, yes ! Dir ein Auto zu kaufen, das zeugt von Reichtum, yes ! Und irgendwo in der Umgebung von London ein Landhaus wie für eine Prinzessin, yes !]

Das Girl aber will von dem Hummer nichts wissen, der sich in seiner Verzweiflung fünf (!) Kugeln ins Herz schießt. Am selben Abend

la girl chez Prunier, pour se distraire, / [...] alla siffler l'extra-dry. – sur la table, dans un plat, / Le homard était encor là / Et rougissant il lui chanta [*Refrain wie oben*] Oui, mesdam's c'est ainsi que / Par amour d'une inhumaine, / Un beau jour se donna le / Homard à l'américaine !

ging das Girl bei Prunier⁴⁹ Champagner extra-dry süffeln, um sich zu zerstreuen. Auf dem Tisch, in einer Schüssel, war der Hummer immer noch da und sang ihr errötend (!) sein Lied [...] Ja, meine Damen, so kam es, daß der Hummer sich eines schönen Tages aus Liebe zu einer Gefühllosen der Amerikanerin hingab –

oder aber, denn der letzten Satz ist doppelsinnig : daß der Hummer à l'américaine serviert wurde – Hummer à l'américaine oder (vermutlich richtiger) à l'armoricaine (also « auf bretonische Art »), mit einer Tomaten-Kräuter-Sauce, ist ein klassisches Rezept der französischen Küche.

Im Vergleich zu den französischen Beispielen resultiert die Albernheit im Duett zwischen Pepita Désirée Paquerette (« Gänseblümchen »), vulgo Pipsi, Verkäuferin (Abteilung Herrenwäsche) im Pariser Warenhaus Printemps, und ihrem Dagobert in Franz Lehárs *Eva*⁵⁰ eher aus dem

⁴⁸ Wörtl. „Ich kneife [mit meinen Zangen] für dich“, aber *pincé* „verliebt“ schwingt ebenfalls mit.

⁴⁹ Das Restaurant Prunier in der Avenue Victor Hugo gibt es immer noch; es ist berühmt für seine Fischspezialitäten.

⁵⁰ Nr. 12; zur Textgrundlage vgl. oben Anm. 37. – Vgl. GIER, Wär'es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 328f.

Spiel mit literarischen Mustern: Ihrer Gewohnheit entsprechend hat Pipsi den jungen Provinzler als gutbetuchten Begleiter für ihren Jahresurlaub engagiert. Jetzt sind seine finanziellen Mittel erschöpft, und der Herr Papa denkt nicht daran, mehr Geld zu schicken, sondern besteht auf sofortiger Heimkehr des Jünglings. Pipsi ist das ganz recht: Obwohl sie Dagobert wirklich mag, ist ein « Held ohne Geld » (so der Refrain) für sie uninteressant. Beide nehmen also tränenreich Abschied voneinander:

PIPSI. Ziehe hin zu deinem Vater
Als ein pflichtgetreuer Sohn.
Denk', was alles für dich tat er,
Undank werde nicht sein Lohn!
Erstens hat er dich geboren,
Das ist keine Kleinigkeit! –
Führte dich an deinen Ohren
Durch die gold'ne Jugendzeit.
DAGOBERT. Kommt es wirklich jetzt zum Scheiden,
Sag', o sag', o muß es sein?
Deine holde Nähe meiden –
All das durch des Vaters Nein!
O, Geliebte, sprich ein Wort –
PIPSI. Geh' fort, geh' fort!
DAGOBERT. O Geliebte, sprich es aus –
PIPSI. Nach Haus', nach Haus!
BEIDE. Sei nicht bö's' – nicht nervös,
Gib dich drein – es muß sein,
Schwach gestellt – ist ein Held
Ohne Geld!
Drum pack' ein – bleib' allein,
Geh' nach Haus – sag' : 's ist aus!
(Zischend) Und verzicht' und verzicht'
Auf die G'schicht'!

Pipsis erster Vierzeiler könnte aus einem Melodram oder Besserungsstück des 19. Jahrhunderts stammen: Diese Femme fatale im Westentischenformat, so mag man denken, schreckt davor zurück, den harmlosen Burschen ins Unglück zu stürzen, und schickt ihn heim in den Schoß der

Familie wie Verdis Violetta ihren Alfredo. Lediglich der Reim *Vater: tat er* könnte mißtrauisch machen – Reime mit einem unbetonten einsilbigen Wort am Ende haben immer einen Einschlag von Komik. In Pipsis zweitem Vierzeiler wird dann deutlich, daß sie sich über Weltbild und Idiom jener hochmoralischen Genres lustig macht – Dagoberts Vater hat ihn „geboren“, was wahrlich „keine Kleinigkeit“ ist (man denkt an Friederike Kempners „Viel verkannt und tief gebeugt / Ist der Mensch, vom Weib gezeugt“⁵¹), und er führte den Sohn an den (offenbar langen) Ohren „Durch die gold’ne Jugendzeit“. Diesem Klischee läßt Dagobert weitere folgen: das „Scheiden“, das insistierende „Sag’, o sag’“, die „holde Nähe“, bis hin zu einem *Faust*-Zitat in der zweiten Strophe: „Die Trää-ne quillt“. Lehár unterstreicht den parodistischen Charakter, indem er auf die Anfangssilbe jedes Verses einen starken Akzent setzt (punktierte Achtel im sonst regelmäßigen Achtelpuls), der gelegentlich (so in V. 2, 6, 8, 11, 13) eindeutig sinnwidrig ist. Das verleiht dem Ganzen einen leiernden, wie auswendig gelernten Charakter, zu dem der behend hüpfende Refrain: Allegro statt Allegretto, Sinneinheiten von drei statt sieben oder acht Silben und der zum Vorgehenden markant gegensätzliche Inhalt: „Fort ist fort und hin ist hin“ einen fröhlichen Kontrapunkt bildet.

Wie schon erwähnt, basieren zahlreiche deutschsprachige Operetten auf französischen (meist Schauspiel-)Vorlagen⁵². Drei Beispiele⁵³ wollen wir uns in der gebotenen Kürze anschauen: Das Buch zu *Fatinitza* (1876), das Friedrich Zell und Richard Genée für Franz von Suppé schrieben,

⁵¹ *Der Mensch*, in: GERHARD HERMANN MOSTAR, *Friederike Kempner, der schlesische Schwan. Das Genie der unfreiwilligen Komik*, München ⁵1972, S. 33.

⁵² Dazu allgemein CHARLOTTE ALTMANN, *Der französische Einfluß auf die Textbücher der klassischen Wiener Operette. Ein Beitrag zur Theatergeschichte Wiens*, Diss. (masch.) Wien [1935].

⁵³ Vgl. außerdem zu Friedrich Zells und Richard Genées *Boccaccio* (1879) für Suppé nach Jean François Bayards „Comédie mêlée de chant“ *Boccaccio ou le Décameron* (1853) A. GIER, „*Boccaccio, der die abscheulichen Novellen schrieb*“. *Der Decameron in Oper und Operette*, in: Giovanni Boccaccio. Italienisch-deutscher Kulturtransfer von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, hg. von INGRID BENNEWITZ, Bamberg 2015, S. 285-317: 305-311; zur *Lustigen Witwe* von Victor Léon und Leo Stein für Lehár (1905) nach Henri Meilhacs Komödie *L’Attaché d’ambassade* (1861) DERS., *Die Uneigentlichkeit der komischen Operette. Jacques Offenbach – Karl Kraus – Reynaldo Hahn*, in: BORIS MANNER / OSWALD PANAGL (Hrsg.), *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, Wien 2015, S. 105-120: 113.

lehnt sich so eng an Scribes Opéra comique-Libretto *La Circassienne*⁵⁴ für Auber (1861) an, daß man von einem Plagiat sprechen kann; nicht nur der Handlungsverlauf stimmt bis auf kleinere Abweichungen genau mit der Vorlage überein, etliche Dialogpassagen sind auch fast wörtlich übersetzt.

Scribes russischer Leutnant Alexis Zouboff (im deutschen Buch wird er zu Wladimir Dimitrowitsch Samoïloff) erzählt seinen Kameraden, wie er sich einmal als Frau verkleidete, um seiner verheirateten Geliebten nahe sein zu können; er mußte fliehen, da sich General Orsakoff, der Schwager der Dame, in die falsche Praskovia (Suppés Fatinitza) verliebte und zudringlich wurde⁵⁵. Eben jener Orsakoff, ein grober, brutaler Kerl, kommt nun, um die Truppen zu inspizieren, und steht unversehens seiner geliebten ‚Prascovia‘ gegenüber – denn die Offiziere haben beschlossen, zum Zeitvertreib ein Theaterstück aufzuführen, Alexis soll die weibliche Hauptrolle übernehmen und probiert gerade sein Kostüm. Im übrigen hat sich der Leutnant in eine junge Dame verliebt, die ihn nach einem Sturz vom Pferd gepflegt hat und – wie sich das trifft – die Nichte des Generals ist. Ehe Orsakoff erkennt, daß man ihn zum besten hält, werden erst die falsche Prascovia, dann Orsakoffs Nichte Olga von den Tscherkessen gefangengenommen⁵⁶ und in den Harem ihres Anführers Aboul-Kazim gebracht. Es gelingt den Russen, die Tscherkessen zu überrumpeln und die Frauen zu befreien; ‚Prascovia‘ verwandelt sich rasch wieder

⁵⁴ *La Circassienne*. Opéra-comique en trois actes. Paroles M.E. Scribe. Musique de M. Auber, Paris 1861, abrufbar unter <https://books.google.de/books?id=-PJRAAAAcAAJ&pg=PP1&hl=de#v=onepage&q&f=false> (24.2.2016).

⁵⁵ Das Motiv, daß der Ehemann (bei Scribe: der Schwager) sich in den Geliebten seiner Frau (bei Scribe: seiner Nichte) verliebt, der sich in weiblicher Verkleidung in sein Haus eingeschlichen hat, begegnet schon in Bernardo Dovizi da Bibbienas Komödie *La Calandria* (1513); einen verliebten jungen Mann in Frauenkleidern gibt es z.B. auch in Ludovico Ariostos *Orlando Furioso* (1516/1532) oder in Louvet de Couvrays *Amours du Chevalier de Faublas* (1787; daher, bzw. aus einer 1908 in Paris uraufgeführten Faublas-Operette von Claude Terrasse [Musik] und Louis Artus [Text], auf die ihn vermutlich Harry Graf Kessler, der das Stück in Paris gesehen haben könnte, aufmerksam machte, übernahm Hofmannsthal das Motiv im *Rosenkavalier*, dazu ALBERT GIER, *Der Rosenkavalier und Ariadne auf Naxos als Theater über Theater*, in: Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. September 2001, hg. von Julia Liebscher, Berlin 2005, S. 183-197: 187n26).

⁵⁶ Bei Zell und Genée werden Lydia (=Olga) und ‚Fatinitza‘ gemeinsam (von den Türken) geraubt.

in ihren ‚Bruder‘ Alexis. Die Nachforschungen, die der verliebte General anstellt, bleiben erfolglos. Wenn er Alexis als das Familienoberhaupt um die Hand seiner Schwester bittet, besteht der Leutnant darauf, daß er im Gegenzug Olga heiraten darf; nachdem die Ehe der beiden jungen Leute geschlossen ist, erhält Orsakoff einen Abschiedsbrief Prascovias, die sich über die Trennung von ihrem Geliebten zu Tode gegrämt habe.

Eugène Scribe hat die Geschichte im Jahr 1800, zur Zeit der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen dem expandierenden Russischen Reich und den Tscherkessen im Kaukasus, situiert; im ersten Akt wollen die Offiziere „une petite pièce de salon“ aufführen, *Adolphe et Clara* ou *Les deux prisonniers* von Dalayrac (Buch von Marsollier), entstanden 1799, also „de l’année dernière“ (I 2); Alexis versucht sich sogar am Refrain von *Claras Rondeau*⁵⁷.

Dagegen haben Zell und Genée das Geschehen in die Zeit des Krimkriegs zwischen Rußland und dem Osmanischen Reich verlegt; die Handlung „beginnt im Januar 1854 und endet im Herbst 1855“, wird präzisiert⁵⁸. Gegner der Russen sind somit nicht Tscherkessen, sondern „Türken“. 1876, zur Zeit der Uraufführung von *Fatinitza*, war die Türkei in aller Munde: Im zweiten Finale⁵⁹, wenn Izzet Pascha dem Reporter Julian von Golz seine vier Frauen vorstellt (Scribes Aboul-Kazim hatte noch ein volles Dutzend), erläutert er: „Zuleika dank’ ich dem Zufall blos, / Hab’ sie gewonnen auf ein Türkenloos!“ Mit den ‚Türkenlosen‘ sollte der Bau der Transbalkanischen Eisenbahn nach Konstantinopel (durch den Bankier Moritz Freiherr von Hirsch, seit 1869) finanziert werden, aber nach dem türkischen Staatsbankrott 1875 wurden die Lose notleidend, die Loskäufer sahen sich um ihre Gewinnchancen geprellt⁶⁰. Auf

⁵⁷ „Jeune fille [im Original: Jeunes filles] qu’on marie, / Que votre sort est affreux, / Que de peines dans la vie, / Pour quelques moments heureux!“, I 11, S. 8 in: *Adolphe et Clara, ou Les deux prisonnier [sic]*. Comédie en un Acte en prose, mêlée d’Ariettes. Paroles de B.J. Marsollier. Musique du Citoyen d’Aleyrac [sic], Paris, An VII, abrufbar unter http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10577653_00005.html (24.2.2016).

⁵⁸ *Gesänge aus: Fatinitza*. Komische Oper in drei Akten (mit Benutzung eines dem Faublas entlehnten älteren französischen Stoffes) von F. Zell und Richard Genée; Musik von Franz von Suppé, Wiesbaden o.J., S. 2.

⁵⁹ Ebd. Nr. 17, S. 31.

⁶⁰ Vgl. GIER, Wär’ es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 339, nach dem Artikel *Moritz Freiherr von Hirsch* in der Neuen Deutschen Biographie, abrufbar unter <http://www.deutsche-biographie.de/sfz32519.html> (24.2.2016).

die prekäre wirtschaftliche Lage des Osmanischen Reichs und die Lotterie spielt das Couplet Izzet Paschas⁶¹ an:

Reformen thu'n Noth bei der türk'schen Nation,
Sonst wird aus dem Halbmond ein Kipfel bald schon.
An dem „kranken Mann“⁶² thun's so lang schon kuriren,
Man kann sich im Orient kaum mehr orientiren.
[...]
Wie uns're Finanzen steh'n, ist schon a Schand',
Das ewige Pumpen ruinirt unser Land,
Und während wir uns mit den Russen 'rumraufen,
Fragt jeder Jud: Woll's kein'n Türken nicht kaufen?
Dem Loose der Türken traut Keiner mehr recht,
Ein bißel auffrischen,
Ein bißel aufmischen,
Das wär nicht so schlecht.

Obwohl sich die Namen ändern, entsprechen die Figuren der Operette genau ihren französischen Vorbildern, mit einer Ausnahme: Der findige Freund, dem Alexis letztlich den glücklichen Ausgang seines Abenteuers verdankt, ist bei Scribe Lanskoi, der Hofmaler Zar Pauls I.; Zell und Genée machen daraus den Kriegsberichterstatter Julian von Golz, der sich und seine Profession im Entrée⁶³ wortreich vorstellt: „Der Reporter ist ein Mann / Dem man nichts verbergen kann!“ Um das Jahr 1800 gab es den Beruf des Reporters noch nicht; der Einfallsreichtum, durch den sich der

⁶¹ *Fatinitza* (Anm. 58), Nr. 13. Abgedruckt sind neun Strophen, aus denen jeweils eine Auswahl getroffen und die durch Ad hoc gedichtete, aktuelle Ereignisse glossierende Zusatzstrophen ergänzt wurden.

⁶² Das Dictum vom „kranken Mann am Bosphorus“ soll auf Zar Nikolaus I. von Rußland zurückgehen, vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Kranker_Mann_am_Bosphorus (24.2.2016).

⁶³ *Fatinitza* (Anm. 58), Nr. 4. Die „Standes- und Entréelieder“ schließen an die Tradition der Wiener Volksstücke an, vgl. HEIKE QUISSEK, *Das deutschsprachige Operettenlibretto. Figuren, Stoffe, Dramaturgie*, Stuttgart – Weimar 2012, S. 81; die französische Operette bietet eher wenig Vergleichbares.

Freund des Protagonisten auszeichnet – er hat die Idee, Prascovia/Fatinitza an Liebeskummer sterben zu lassen – paßt zweifellos besser zu einem Journalisten⁶⁴ als zu einem Maler.

Zells und Genées General Kantschukoff liebt, so scheint es, Fatinitza wirklich; demnach müßte ihr ‚Tod‘ ihn untröstlich zurücklassen⁶⁵. Scribes Orsakoff dagegen hat von den Frauen insgesamt keine hohe Meinung⁶⁶, Prascovia – die einzige, die er je geliebt hat – ist die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Daß die Frauen im allgemeinen nichts von ihm wissen wollen (was bei seinem schlechten Benehmen und aufbrausenden Temperament kein Wunder ist), kränkt ihn lediglich in seiner Eitelkeit⁶⁷: Im dritten Akt⁶⁸ hat er das Gespräch einiger Hofdamen belauscht, die sich nicht vorstellen konnten, daß ein so grober Bär wie er jemals geliebt worden sei – in seinem Zorn hätte er sie am liebsten mit der Knute bestraft. Wenn Lanskoï ihm dann einen Brief von ‚Prascovia‘ bringt (den der Maler natürlich selbst geschrieben hat), mit der Ankündigung, sie werde ins Kloster gehen, wenn er nicht binnen drei Monaten von sich hören lasse, triumphiert Orsakoff: Mit diesem Brief kann er jenen impertinenten Weibern beweisen, daß auch er geliebt wird (III 6).

Insofern kann er den Verlust der Geliebten leicht verschmerzen: Die Erinnerung an „die Freundin, die aus Liebe zu ihm starb“, liefert den gewünschten Beweis, ohne ihn in seinen Gewohnheiten zu stören⁶⁹. Seine Eitelkeit ist ein bißchen lächerlich und verhindert, daß der Zuschauer etwa Mitleid mit dem genarrten General empfindet; zugleich ist damit freilich die beunruhigende Frage aufgeworfen, ob die Liebe (speziell der Eros) nicht ein wesentlich egoistisches Gefühl sei? Mit diesem desillusio-

⁶⁴ Vgl. in seinem Entrée (*Fatinitza* [Anm. 58], S. 8): „[...] Niemals verlegen, / Kundig und findig / Ist der Publicist. / Schlagfertig, spitzig, / Launig und witzig [...]“.

⁶⁵ Auf ihren Abschiedsbrief reagiert er nur mit dem Ausruf: „Fatinitza! Fatinitza! So liebt nur die höchste Leidenschaft!“

⁶⁶ *La Circassienne* (Anm. 54), I 7: „[...] dans ce que j’ai vu de femmes, je n’ai rencontré que trahison, fausseté, coquetterie“.

⁶⁷ Lanskoï stellt fest (ebd., III 13): „Être aimé est devenu pour lui un point d’honneur, une question d’orgueil, d’amour-propre...“.

⁶⁸ Ebd., III 3.

⁶⁹ Lanskoï kommentiert Orsakoffs Reaktion auf ‚Prascovias‘ Abschiedsbrief (Finale, III 13): „Hélas! ce dernier mot [„pensez à votre amie / Qui meurt d’amour pour vous!“] malgré lui le console, / Sur un souffle d’orgueil, la tristesse s’envole / Et bientôt sa douleur s’adoucirait je crois!“

nierenden Gedanken wollten Zell und Genée ihr Publikum nicht entlassen; was ihr Kantschukoff an seiner Fatinitza eigentlich liebt, bleibt offen, aber auf bloßer Eitelkeit scheint sein Gefühl nicht zu beruhen. Auch Scribes Pointe haben sie nicht übernommen. Orsakoff gefällt sich darin, die tote Geliebte zu loben: „[...] la femme, ici-bas / Qui meurt d’amour...“ Lanskoi setzt (beseite gesprochen) fort: „Est celle qui n’existe pas!“ [*die Frau, die auf dieser Welt aus Liebe stirbt – Ist die, die es nicht gibt.*] Was an Scribes treuherzigem Libretto auch nur ein bißchen böse ist, haben die deutschen Bearbeiter getilgt.

Das Libretto zu *Der Opernball*⁷⁰ (1898), das Victor Léon und H. von Waldberg für Richard Heuberger schrieben, basiert auf der Komödie *Les Dominos roses* (1876) von Alfred Delacour und Alfred Hennequin⁷¹; auch hier wurde der Handlungsverlauf der Vorlage kaum verändert, auch die Namen der Figuren wurden beibehalten: Paul Aubier und seine Frau Angèle aus Rouen (in der Operette kommen sie aus Orléans⁷²) sind in Paris bei Angèles Freundin Marguerite und deren Ehemann Georges zu Gast. Während Paul ganz in seiner Arbeit als Geschäftsführer einer Spinnerei aufzugehen scheint, ist Georges ein eleganter Nichtstuer und Lebemann. Angèle fühlt sich ein wenig vernachlässigt, ist aber felsenfest überzeugt, daß Paul sie nicht betrügt; Marguerite, die Georges seine kleinen Abenteuer nachsieht, hält die Treue der Männer für eitlen Wahn und

⁷⁰ Regiebuch: Richard Heuberger, *Der Opernball*. Operette in drei Akten (nach dem Lustspiel *Die Rosa-Domino's*) von Victor Léon und H. von Waldberg. Musik von Richard Heuberger, Köln – Wien – London o.J.

⁷¹ Comédie en trois actes. Représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Vaudeville, le 17 Avril 1876, troisième éd. 1884; abrufbar unter <https://archive.org/details/les-dominosrosesc00delauoft> (25.2.2016).

⁷² Wodurch, nebenbei bemerkt, Pauls Entschuldigung, er könne abends nicht mit seiner Frau und den Freunden ins Theater gehen, sondern müsse nach Orléans fahren, um am nächsten Morgen an einer Aufsichtsratssitzung teilnehmen zu können (vgl. Finale Nr. 6, I 12), unglaublich wird: Die Distanz von Paris nach Orléans beträgt wenig mehr als 100 km, die Fahrzeit lag bei Eröffnung der Bahnlinie 1843 bei ca. drei Stunden (F., *Die erste Fahrt auf der Eisenbahn von Paris nach Orléans*, Illustrierte Zeitung Bd 1 (1843), Nr. 4, S. 52-54: 54 [abrufbar unter http://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10498693_00060.html?-zoom=0.6500000000000000 (25.2.2016)]) gibt die Fahrzeit mit viereinhalb Stunden an, wobei sie „noch über 1 Stunde auf dem Wege verweilt“ hätten), 1876 ging es mit Sicherheit schon schneller; demnach wäre Paul wohl bequem zurechtgekommen, wenn er den ersten Zug am folgenden Morgen genommen hätte.

schlägt ihrer Freundin eine Wette vor: Beide Männer sollen Briefe (geschrieben vom Stubenmädchen Hortense) erhalten, in denen eine Unbekannte sie zu einem Rendezvous beim Opernball einlädt; wie Marguerite vorausgesehen hat, kann Paul dieser Versuchung ebensowenig widerstehen wie Georges.

Im zweiten Akt treffen sich beide Frauen maskiert und in identischen rosa Dominos (es ist Karnevalszeit) auf dem Opernball jeweils mit dem Mann der anderen; die Herren führen sie zum Souper in ein elegantes Restaurant, natürlich ins *Séparée* (in Heubergers Operette spielt der II. Akt in der Oper selbst, das von Henri und Hortense in der bis heute bekanntesten Nummer⁷³ besungene *Chambre séparée* könnte demnach nur eine Loge sein; daß dort ein so kopiöses Souper serviert würde, wie es Féodora bestellt (II 2), ist einigermaßen unwahrscheinlich). Außer diesen beiden Paaren ist aber auch das Stubenmädchen Hortense, mit einem abgelegten rosa Domino Angèles, auf dem Ball; ihr Begleiter ist Angèles junger Cousin Henri, der Jura studiert, eine Karriere in der öffentlichen Verwaltung anstrebt (*Les Dominos roses* I 3; Zell und Genée machen ihn zu einem unternehmungslustigen Seekadetten) und darauf brennt, endlich sein erstes erotisches Abenteuer zu erleben⁷⁴. Und schließlich sucht auch Angèles Onkel Beaubuisson, der unter dem Pantoffel seiner humorlos tugendhaften Frau steht, in Begleitung einer Schauspielerin, deren Bekanntschaft er Georges verdankt, das Restaurant auf. Die *Séparées* der vier Paare liegen nebeneinander, beim Kommen und Gehen gibt es diverse unliebsame Begegnungen, Verwechslungen und Mißverständnisse, denn die drei maskierten rosa Dominos sind einfach nicht auseinanderzuhalten. Zuletzt sind Angèle wie Marguerite überzeugt, ihre jeweilige Freundin hätte sie mit ihrem Mann betrogen; die Stimmung im Hause Dumesnil ist am folgenden Tag (III. Akt) entsprechend gereizt.

In Wirklichkeit war es freilich Hortense, die die beiden Frauen in kompromittierenden Situationen mit Paul wie Georges beobachtet haben. Wie es sich für eine gut konstruierte Komödie gehört, ist das auch leicht zu beweisen: Der mehr als nur leicht angetrunkene Henri hat mit seiner Zigarette ein Loch in ihren Domino gebrannt (II 10); Georges hat seinen Kaffee verschüttet und einen häßlichen Fleck auf dem Kostüm des Stubenmädchens hinterlassen (II 15), und Paul hat es zerrissen (II 16).

⁷³ (wie Anm. 70), Duetтино Nr. 8.

⁷⁴ In Heubergers Operette ist das eine Hosenrolle (Sopran).

Da Angèles und Marguerites Dominos unbeschädigt und unbefleckt sind, ist klar, daß einzig Hortense den drei Herren gewisse Freiheiten gestattet hat.

Léons und von Waldbergs Buch folgt der französischen Vorlage getreu, streicht aber gewisse Anzüglichkeiten, wie der Dialog zwischen Marguerite und Angèle über „die Spezies *Ehemann*“ im ersten Akt⁷⁵ verdeutlichen mag:

<p>MARGUERITE. [...] Mon mari ne vaut pas moins que les autres, mais les autres ne valent pas mieux que lui! [...] Aujourd'hui, l'espèce „mari“ se divise en deux catégories: les adroits et les maladroits, ceux qui ne se font pas pincer... et ceux... au contraire, qui...</p> <p>ANGELE. Ah, quelle horreur! (<i>Elle pose sa broderie.</i>)</p> <p>MARG. Il n'y en a pas d'autres... parmi les maris effectifs bien entendu... parce que je ne te parle pas des invalides... Et encore, parmi ceux-là, il y en a tant de faux... qui reprennent du service dans l'armée irrégulière. [...]</p> <p>ANG. Ce que tu as dit des maris parisiens peut être fort exact, mais Dieu merci, en province, nous n'en sommes pas là. Nos maris ne vont pas courir de droite et de gauche, sans nous rien dire... sans nous demander la permission. Il nous tiennent au courant de leurs affaires, nous racontent tout ce qu'ils font... tout... entends-tu bien?</p>	<p>MARGUERITE. Übrigens ist Georges nicht schlimmer, als die Anderen! [...]</p> <p>Heute gibt es bei den Ehemännern nur zwei Kategorien: solche, die sich erwischen lassen, und solche, die sich nicht erwischen lassen! Der Meinige gehört zu den Letzteren!</p> <p>ANGELE. In Paris mag es ja so sein! Aber wir in Orléans sind Gott sei Dank noch nicht so weit fortgeschritten – Mein Mann hat keine Heimlichkeiten vor mir.</p>
--	--

Die Ausführungen der beiden Frauen werden getreu, wenn auch leicht gerafft wiedergeben. Marguerites Vorbehalt hinsichtlich der „Ehe-

⁷⁵ *Les Dominos roses*, I 7, S. 19f.; *Der Opernball*, I 7, S. 25

männer, die es wirklich sind“, und der „Invaliden“ freilich, mit dem Hinweis auf die vielen „falschen Invaliden“, die nur bei der eigenen Ehefrau impotent sind und „im Freicorps“ (bei den käuflichen Frauen) „Dienst nehmen“, glaubten die Autoren ihrem Publikum (oder dem Zensor) nicht zumuten zu können. Auch das hübsche (von Angèle vermutlich nicht beabsichtigte) Wortspiel, die Männer in Orléans hielten die Frauen über ihre „affaires“ auf dem laufenden, womit sie natürlich die ‚Geschäfte‘, nicht die ‚Affaires‘ mit anderen Frauen meint, fällt weg.

Bei Delacour und Hennequin sind Georges wie Paul Lebemänner, die sich nur in der Vorgehensweise unterscheiden: Georges (der es nicht nötig hat zu arbeiten) tut, was ihm gefällt, seiner Frau bleibt kaum etwas anderes übrig, als sich damit abzufinden. Paul ist scheinbar ein Mustergatte, der lediglich zuviel Zeit im Büro verbringt; dabei hat auch er seine kleinen Abenteuer, allerdings heimlich. Während er angeblich seinen Geschäften nachgeht, hält er in Wirklichkeit nach willigen Frauen Ausschau; wenn er den anonymen Brief mit der Einladung zum Opernball erhält, fallen ihm gleich zwei Damen ein, mit denen er Blickkontakt hatte⁷⁶. Wenn er eine Entschuldigung braucht, um eine Nacht außer Haus verbringen zu können, läßt er sich vom Direktor seiner Firma telegraphieren, seine Anwesenheit in Rouen sei dringend vonnöten, und fährt angeblich mit dem Nachtzug hin⁷⁷.

Léons und Waldbergs Paul rühmt sich, in Orléans sei er „der ausgesprochene Liebling der Damenwelt. Leider ist diese Welt bei uns in Orléans nicht sehr gross und von mir schon vollständig entdeckt“⁷⁸. In Paris dagegen scheint er hilflos und verloren. Dabei hat er ein großes Ziel: endlich eine echte Pariserin zu erobern! Das Scheitern dieses ehrgeizigen

⁷⁶ *Les Dominos roses* I 11, S. 28: „Je parierais que c'est la petite amazone... au bois de Boulogne... à moins que ce ne soit pas le chapeau blanc du cirque...“.

⁷⁷ Vgl. ebd.: „Tiens! Au fait... je n'y songeais pas! J'ai mon moyen“; worin dieses ‚Mittel‘ besteht, erläutert er Georges, wenn er ihm beim Opernball über den Weg läuft (ebd., II 7, S. 55).

⁷⁸ *Der Opernball*, S. 5. – Dazu will allerdings nicht recht passen, daß er sich nicht traut, „etwas anzufangen“, „wenn sich schon einmal ein Kokottchen“ nach Orléans „verirrt“, wie er gleich darauf erklärt (S. 6) – als großer ‚Entdecker‘ sollte er doch eine gewisse Routine haben? – Wenn er im *Séparée* mit Marguerite allein ist (ebd., II 9), wirkt er gehemmt und verhält sich ziemlich ungeschickt: Ständig rutscht ihm heraus, daß er verheiratet ist und nicht aus Paris, sondern aus Orléans kommt.

Projekts ist so etwas wie ein (von den Librettisten neu eingeführter) Running Gag⁷⁹: Zu Beginn erzählt er Georges, wie er einer nicht mehr ganz jungen Frau ‚nachstieg‘, sie zum Essen einlud und mit viel Champagner fütterte, um schließlich in ihr die Masseurin seiner Schwiegermutter aus Orléans zu erkennen⁸⁰. Wenn er schließlich mit Marguerite im *Séparée* ist⁸¹, beschäftigt ihn nur eine Frage: „Sie sind doch eine Pariserin?“ Sie reagiert beleidigt: „Ob man eine Pariserin, / Braucht man nicht zu gestehen, / Das muss ein jeder ohnehin / Erkennen und gleich sehen!“⁸² Nachdem er erkennen mußte, daß die ‚Aristokratin‘, mit der er beim Opernball angebandelt hat, das Stubenmädchen war, hat er nur noch eine Frage: „sind Sie wenigstens eine Pariserin?“, aber Hortense enttäuscht ihn: „Nein, ich bin aus Orléans!“ Damit ist Pauls Scheitern offensichtlich, er kann nichts mehr sagen als: „Fahren wir nach Hause, Angèle!“⁸³

Dieser Schluß unterscheidet sich nicht unwesentlich von dem der französischen Vorlage: In Komödie und Operette läßt sich die von Paul tief enttäuschte Angèle von Marguerite überzeugen, daß eine Frau ihrem Mann besser eine lange Leine lassen, hin und wieder ein Auge zudrücken sollte⁸⁴. Demnach dürfte es Paul künftig einfacher haben, er wird seine Flirts nicht mehr ängstlich vor Angèle geheimhalten müssen. Beim Opernball hat er seine erotischen Ziele zwar nicht erreicht, aber von einer Heimfahrt nach Orléans ist bei Delacour und Hennequin nicht die Rede;

⁷⁹ Mit Beaubuissons Gewohnheit, sich ständig Knöpfe abzureißen, die er sich dann von der hübschen Hortense annähen läßt (da er sein Jackett dazu nicht auszieht, muß sie ihm auf Tuchfühlung nahekommen), haben die Librettisten einen weiteren Running Gag neu eingeführt (vgl. *Der Opernball* I 2, S. 10; I 6, S. 18f.; I 7, S. 24).

⁸⁰ Ebd., I 1, S. 6-8.

⁸¹ Ebd., II 9, S. 55; es folgt das Duett Nr. 9a [im Regiebuch wird irrtümlich auch das folgende Duett Féodora – Beaubuisson als Nr. 9 gezählt, = 9b], S. 55-57.

⁸² Im Refrain versteigt sie sich zu der Behauptung: „Das Urbild ja, das bin ich von / *La Garçonne*“. Der Roman *La Garçonne* von Victor Margueritte erschien 1922, d.h. die Anspielung kann in Léons und Waldbergs Buch von 1898 unmöglich enthalten gewesen sein (das Wort *garçonne* ist seit Ende des 19. Jahrhunderts nachgewiesen, vgl. [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts-tlfiv5/advanced.exe?8;s=568222110](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts-tlfiv5/advanced.exe?8;s=568222110;); [26.2.2016], allerdings im Sinne von „Frau von knabenhaftem Wuchs“, was im Libretto kaum gemeint sein kann; die Bedeutung „emanzipierte Frau, die mit einem Mann zusammenlebt, ohne mit ihm verheiratet zu sein“, bekommt das Wort erst bei Margueritte); offenbar gibt das Regiebuch eine spätere Bearbeitung zumindest dieser Nummer wieder. Zu den Faszungsproblemen bei Operettenbüchern vgl. oben S. 13.

⁸³ *Der Opernball* III 14, S. 96.

⁸⁴ *Les Dominos roses*, III 1; *Der Opernball*, III 2.

Paul hat also immer noch die Chance, z.B. bei der „kleinen Amazone aus dem Bois de Boulogne“⁸⁵ zum Ziel zu kommen. Dagegen gesteht er in der Operette seine Niederlage ein und verzichtet, wenn auch nicht unbedingt auf alle erotischen Abenteuer, so doch zumindest auf die Eroberung einer Pariserin. Die Rückreise nach Orléans mag man als Heimkehr des reuigen Sünders auffassen: Ganz aufgeben wird er seine Eskapaden vermutlich nicht, aber vielleicht bleibt er künftig häufiger brav zu Hause bei seiner Frau. Im französischen Stück scheint es eher, als hätte Marguerite Angèle zu ihrer Vorstellung einer relativ offenen Ehe bekehrt, sie würde ihm, und vielleicht würde er auch ihr künftig mehr Freiräume zugestehen.

Auf eine Figur müssen wir noch eingehen: Fœdora, die in der Operette zu Féodora wird, ist in der französischen Komödie Schauspielerin (am Théâtre des Variétés), und sie läßt sich aushalten (vermutlich ist ihre Gage so niedrig, daß ihr gar nichts anderes übrigbleibt). Sie hat nur einen kurzen, sehr komischen Auftritt: Beaubuisson hat sie zum Essen eingeladen und hofft, daß der Abend nicht zu teuer wird – seine Frau hält ihn sehr kurz, das Geld für seine Eskapade mußte er sich von Georges Duménil borgen. Die junge Frau (die in dem Restaurant offensichtlich Stammgast ist) erklärt, sie habe gar keinen Hunger, bestellt dann aber ein üppiges Menu mit Wein und Champagner⁸⁶; dann verschwindet sie, denn im „Grand Salon Rouge“ tafeln ihre Freunde, Lebemänner, die amüsanter und auch großzügiger sind als der langweilige alte Herr⁸⁷.

Léon und von Waldberg haben aus der französischen Schauspielerin eine junge Slovakin gemacht, die in Paris mit einem „kleinen, slovakischen Bauerntänzchen“ zu reüssieren hofft; dem staunenden Beaubuisson führt sie ihre Nummer vor (Duett Nr. 9, II 12):

Babuschka, o Babuschka,
 Du bist ein schönes Mädél ja!
(deutet mit beiden Händen auf die Stirne) Da hast was!
(deutet auf ihre Oberkörper) Und da hast was!
(schlägt sich mit beiden Händen auf die Beine) Und hast auch etwas da!

⁸⁵ S.o. Anm. 76.

⁸⁶ *Les Dominos roses*, II 1; *Der Opernball*, II 2.

⁸⁷ *Les Dominos roses*, II, 5; im *Opernball*, II 7, fragt sie den Kellner Philippe nach dem „kleinen [Marquis] Rivarolles“, der „drüben auf Nr. 15“ soupiert, allerdings in Gesellschaft einer anderen (II, 12).

(die nächsten acht Takte tanzt sie und bläst dazu auf einer Mundharmonika,
die sie aus der Tasche zieht)

Babuschka, die Babuschka

Sagt: „Wart' nur, Papusch, Mamuschka,

Mit der Zeit

Macht Euch schon Freud'

Die kleine Babuschka!“

Der „folkloristische Zitatentum“ der österreichischen Operette⁸⁸ hat in Frankreich keine Entsprechung; innerhalb des Vielvölkerstaats leistet die Gattung einen wesentlichen Beitrag zur Integration der verschiedenen Ethnien: Indem die Operette wienersische, ungarische, böhmische, slovakische... Musik- und Tanzformen integriert, wird sie ‚österreichisch‘.

Zell und Genée haben in *Fatinitza* den Verlauf der Handlung ihrer französischen Vorlage ebensowenig verändert wie Léon und von Waldberg im *Opernball*. Ralph Benatzky, der 1930 die französische Komödie *Ma sœur et moi*⁸⁹ (UA 1928) gemeinsam mit Robert Blum zum Libretto eines Musikalischen Lustspiels (*Meine Schwester und ich*) umformte, machte dagegen aus einer Sittenkomödie ein Märchen.

Bei Berr und Verneuil ist Princesse Irène, eine junge Witwe, mit dem Comte de Chazelles verlobt; dieser vollendete Weltmann verbirgt seine Gefühle und seine Intelligenz hinter der Maske oberflächlicher Gleichgültigkeit. Die Prinzessin hat Roger Fleuriot, einen schüchternen Philologen aus kleinen Verhältnissen, engagiert, um ihre Bibliothek zu ordnen, ehe er seine Stelle als Lehrer am Gymnasium von Nancy antritt; um sich für eine Universitätskarriere zu qualifizieren, arbeitet der junge Gelehrte an einer Dissertation über die *Amours secrètes du cardinal de Richelieu* (die, wenn sie als Buch erscheint, schwerlich ein Bestseller werden dürfte). Fleuriots Bildung, seine Intelligenz erschließen Irène eine neue Welt; sie hat sich in ihn verliebt, aber er geht auf ihre Avancen nicht ein.

⁸⁸ Dazu MORITZ CSÁKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*, Wien – Köln – Weimar ²1998, S. 208 und passim.

⁸⁹ Georges Berr et Louis Verneuil, *Ma sœur et moi*. Comédie inédite en trois actes, in : Les œuvres libres. Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit Nr. 115 (janvier 1931), S. 114-240; vgl. GIER, Wär' es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 184f.

Da er von einem „unüberwindlichen Graben“ („un fossé infranchissable“, S. 149) spricht, der sie beide trenne, verfällt sie auf den Gedanken, die Identität ihrer imaginären Schwester „Geneviève Giffard“ anzunehmen, die sich von ihrer aristokratischen Familie losgesagt habe und in Nancy als Schuhverkäuferin lebe. Sie bezahlt Filosel, den Besitzer eines (vor dem Bankrott stehenden) Schuhgeschäfts, dafür, daß er sie als Verkäuferin einstellt; wenn Fleuriot das Ebenbild der Prinzessin, aber ohne den einschüchternden Reichtum, den großen Namen und ihre Vornehmheit, vor sich sieht, verliebt er sich in sie. Irène ist glücklich, aber Chazelles, der sie zurückgewinnen will, sagt ihr klipp und klar, daß Fleuriot nicht Irène, sondern allein die imaginäre ‚Geneviève‘ liebe. Wenn Fleuriot gesteht, er habe die „launische, kapriziöse“ Prinzessin stets „unausstehlich“ („insupportable“, S. 200) gefunden, gibt sie sich wütend zu erkennen; er vermag sie jedoch davon zu überzeugen, daß er sie von Anfang an geliebt und nur nicht gewagt habe, sich das einzugestehen⁹⁰. Die beiden beschließen, so bald wie möglich zu heiraten.

Benatzky (und sein Ko-Autor Blum) haben aus Chazelles einen älteren Verehrer der Prinzessin (die hier Dolly heißt und nicht verwitwet ist) gemacht, an dem sie nie wirklich interessiert war, und sie haben die Rolle ihres Vaters, der sich in der Vorlage hervorragend mit Chazelles versteht, gestrichen. Der zweite Akt ist über weite Strecken eine beinahe wörtliche Übersetzung des französischen Stücks⁹¹, allerdings spielt die Prinzessin hier die Rolle ihrer ‚Schwester‘ über längere Zeit, zwischen ihr und Fleuriot (der hier nicht Philologe, sondern Musikwissenschaftler ist) entwickelt sich eine auf Vertrautheit und Liebe gegründete Beziehung.

⁹⁰ *Ma sœur et moi* (Anm. 89), S. 205: „Je vous aime toutes les deux, puisque vous n’êtes qu’une !... Et quand je pense au coup de foudre que j’ai eu pour vous, tout à l’heure, je me demande si la terreur que vous m’inspiriez à Paris n’était pas tout simplement un grand amour, que je n’osais pas m’avouer, et que je renfermais, avec colère, au fond de moi-même !...“

⁹¹ Aber Filosels Verkäuferin Irma, die bei Berr und Verneuil „sechzig Liebhaber in zwei Jahren“ hatte (S. 165) und sich für ihre Gefälligkeiten bezahlen läßt (ein Kunde des Schuhgeschäfts rät der „neuen Verkäuferin“ Geneviève: „Prenez donc exemple sur M^{lle} Irma...Vous feriez une très gentille carrière dans la galanterie... Voulez-vous que je vous lance à Nancy, moi ?... Je donne cent francs chaque fois!“ S. 184), ist bei Benatzky nur ein etwas leichtsinniges, flatterhaftes junges Mädchen, das von einer Karriere als Revue-Star träumt; Irènes Verehrer Lacy findet Gefallen an ihr und nimmt sie mit nach Monte Carlo.

Berris und Verneuil's dritter Akt zeigt, daß bei dem jungen Paar schon nach einer Woche Ernüchterung eingekehrt ist: Fleuriot findet sich in Irènes Welt nicht zurecht, ist gehemmt und unsicher. Nachdem in einer Zeitung ein gehässiger Artikel über die Prinzessin erschienen ist, empfiehlt er, den Abdruck einer Gegendarstellung zu verlangen; Chazelles fordert den Verfasser zum Duell und schlägt sich mit ihm, obwohl er nicht mehr mit Irène verlobt ist. Sie muß erkennen, daß Fleuriot wirklich nur das Traumgeschöpf ‚Geneviève‘ liebt. Der Graf macht den jungen Gelehrten darauf aufmerksam, daß Irènes Privatsekretärin, die ebenfalls Philologie studiert hat und seine Interessen teilt, in ihn verliebt ist, und rät ihm, sich heimlich davonzumachen (zu Fleuriots großer Erleichterung), den Platz an der Seite der Prinzessin nimmt wieder Chazelles ein.

Das Musikalische Lustspiel beginnt (nach dem Vorbild von Leo Falls *Geschiedener Frau*, Buch Victor Léon, 1908) mit einer Verhandlung vor dem Scheidungsrichter: Die Prinzessin und Fleuriot sind zu der Überzeugung gelangt, daß der „Graben“ zwischen ihnen in der Tat unüberwindlich ist. Im Verlauf der Verhandlung (die rekapituliert, wie sie zueinander gefunden haben) wird ihnen jedoch klar, daß sie einander immer noch lieben, und Dolly zieht die Scheidungsklage zurück. Wie es dem Wesen der (deutschen wie französischen) Operette entspricht, wird die Möglichkeit erfüllter Liebe behauptet, aber in keiner Weise begründet – die Schwierigkeiten, mit denen das Paar im Alltag zu kämpfen hat, sind natürlich nicht kleiner geworden. Benatzkys Lustspiel ist ein Märchen für Leute, die nicht mehr an Märchen glauben (können). Das glückliche Ende ist hier – wie in allen besseren Operettenbüchern – nicht anders als ironisch zu verstehen⁹².

An dieser Stelle wäre jetzt ein weiterer, hochinteressanter Themenbereich anzuschließen, der Stoff nicht nur für viele weitere Vorträge, sondern für mehrere dicke Bücher böte: die französische Rezeption der deutschsprachigen, speziell der Wiener Operette. Keine Angst, ich beschränke mich hier auf ganz wenige exemplarische Hinweise: Nicht erst in der Zeit des Exils (nach 1933, bzw. nach 1938) haben prominente deutsche und österreichische Komponisten für französische Operettentheater gearbeitet: Oscar Straus komponierte 1928 *Mariette ou Comment on écrit l'histoire* auf ein Buch von Sacha Guitry (uraufgeführt im Théâtre Édouard

⁹² Vgl. dazu GIER, Wär' es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 201-205 und passim.

VII). Seine Operette *Drei Walzer*, die 1935 in Zürich herauskam, war in der französischen Fassung von Léopold Marchand und Albert Willemetz ungleich erfolgreicher als im Original, was wesentlich den Hauptdarstellern der Erstaufführung (Paris 1937), Pierre Fresnay und vor allem Yvonne Printemps, zu verdanken ist: Die in Deutschland völlig in Vergessenheit geratene Operette wird in Frankreich noch gelegentlich gespielt, 2006 gab es eine vielbeachtete Produktion in Paris (Opéra-Comique). Werner Richard Heymann, der derzeit vor allem als der Schöpfer der Filmoperette wiederentdeckt wird (im Frühjahr 2016 brachte die Wiener Volksoper eine Bühnenfassung des UFA-Films *Der Kongreß tanzt* von 1931 heraus), schrieb nach seiner Vertreibung durch das NS-Regime in Paris zwei Operetten; vor allem die erste, *Florestan 1^{er} prince de Monaco* (1933, Buch Sacha Guitry und Albert Willemetz), hätte wegen des reizvollen Sujets und der Qualität von Text und Musik längst eine Wiederentdeckung verdient (die Originalpartitur ist verschollen, aber Christophe Mirambeau, der vielleicht bedeutendste Spezialist für die französische Operette der Zwischenkriegszeit, arbeitet seit längerem an einer Rekonstruktion). Und vieles mehr.

Französische Fassungen von Wiener Operetten sind fast immer Bearbeitungen. Studiert man die französischen Klavierauszüge, erlebt man manche, mitunter durchaus aufregende, Überraschung. Zum Abschluß nur drei Beispiele, ganz kurz: Franz Lehárs *Graf von Luxemburg* enthält in der französischen Version den Nechledil-Marsch aus den *Wiener Frauen*, Lehárs erster Operette (1902); der Marsch war der allererste Schlager, den der Komponist schrieb – Alexander Girardi, der Star des Uraufführungsembles, war davon so angetan, daß er die Nummer, die eigentlich ein anderer singen sollte, für sich reklamierte (und sie natürlich auch bekam).

In der französischen Fassung von *Eva*⁹³ ist das Duett von Pipsi und Dagobert, das wir uns vorhin angeschaut haben, ein Terzett: Pipsi (die hier Bobette heißt) pflegt den Männern, die sie als zahlungskräftige Gönner für ihre Urlaubsreisen engagiert, einzureden, sie wäre auf der Flucht vor einem brutalen Ehemann (den es natürlich nicht gibt). Hier nun spielt

⁹³ Théâtre de l'Alambra, Bruxelles. *Eva*. Comédie musicale en trois actes (d'après A.-M. Willner et Robert Bodansky [sic] de Maurice Ordonneau. Textes chantés de Jean Bénédict. Musique de Franz Lehár. Partition complète pour Chant et Piano, Paris : Max Eschig © 1912 [Platten-Nr. M.E. 727] ; « Duo-Trio » Nr. 11.

Grivolin diese Rolle, Dagobert, der seine Rolle als Beschützer der jungen Dame sehr ernst nimmt, schickt ihn zum Teufel. Die Situation ist nicht so komisch wie im deutschen Buch, dennoch ist der französische Text nicht ohne Witz:

BOB. (*à Grivolin*) Va, retourne en ta province,
Songe que tu lui dois tout
Ton bonheur, n'est pas si mince
De m'avoir aimé beaucoup !
DAG. (*à Grivolin*) Laissez ma future épouse,
Ou, sinon, craignez l'époux !
BOB. (*à Grivolin*) Craignez sa fureur jalouse,
Ne le poussez pas au bout !
GRIV. (*à Dag.*) Cher Monsieur, votre colère
Se manifeste un peu tard ;
Et je ne saurai vous taire
Que j'avais faire du pétard !
DAG. (*à Griv.*) Décampez, ça[,] le moutard !
BOB. (*de même*) Allez-vous en !
DAG. Oui, décampez sur le champ !
BOB. Mes chers enfants !
BOB. DAG. GRIV. Soyez / Soyons dign' dans l'chagrin,
Pas d'éclat, pas d'potin,
Ayez l'air, s'il se peut, détaché.
On se quitt' bons amis,
Un salut, c'est fini,
Evitons, avant tout, l'air fâché !

[BOBETTE (*zu Grivolin*) Los, kehre in deine Provinz zurück, vergiß nicht, daß du ihm alles verdankst. Du darfst dich glücklich schätzen, daß du mich sehr geliebt hast. – DAGOBERT (*zu Grivolin*) Lassen Sie meine künftige Frau in Ruhe, andernfalls nehmen Sie sich vor ihrem Gatten in acht! – BOB. (*zu Grivolin*) Fürchten sie seine rasende Eifersucht, treiben Sie ihn nicht zum äußersten! – GRIVOLIN (*zu Dagobert*) Guter Mann, ihre Wut äußert sich etwas spät, und ich will ihnen nicht verschweigen, daß ich Krach machen will. – DAG. (*zu Grivolin*) Los, hau ab, Bürschen! – BOB. Machen Sie, daß Sie wegkommen! – DAG. Ja, verziehen Sie sich auf der Stelle! – BOB. Aber meine Lieben! – BOB. DAG. GRIV. Seien wir / Seid zurückhaltend in unserem / eurem Kummer, keinen Radau, kein Geschwätz, gebt euch, wenn ihr könnt, gleichgültig. Wir trennen uns

als gute Freunde, ein Abschiedsgruß, und das war's, vor allem wollen wir nicht zeigen, daß wir ärgerlich sind.]

Im *weißen Rössl*, Erik Charells Revue-Operette (1930), stellt in der Geschichte der Gattung einen Sonderfall dar. Daß Ralph Benatzky als Komponist genannt wird, hat etwa soviel Berechtigung, wie wenn man die *Odyssee* dem Dichter Homer zuschreibt; wie Homer ist auch Benatzky in diesem Fall kein Individuum, sondern eine GmbH. Einlagen in der Originalfassung des *Weißen Rößls* stammen von Robert Gilbert, Bruno Granichstaedten, Robert Stolz und Hans Frankowski⁹⁴; bei späteren Inszenierungen wurden weitere Nummern nachkomponiert, oder auch vorhandene Musik unterschiedlicher Herkunft eingefügt.

In der französischen Fassung *L'Auberge du Cheval Blanc* nun kann man ein Lied von Robert Stolz hören, das bis in die frühen sechziger Jahre sehr populär war, « Adieu, mein kleiner Gardeoffizier », natürlich der dramatischen Situation entsprechend neu textiert: Bekanntlich liebt der Oberkellner Leopold die Rößlwirtin Josepha Vogelhuber, die bis kurz vor Schluß des letzten Akts nichts von ihm wissen will ; da sein Schmachten und Drängen ihr lästig wird, wirft sie ihn schließlich hinaus. In der deutschen Version schickt er sich an, mit gesenktem Blick und hängenden Schultern abziehen; der französische Leopold dagegen verkündet (auf die Melodie des « Kleinen Gardeoffiziers »), daß er sich so leicht nicht unterkriegen läßt: Sankt Wolfgang und die Welt werden schon sehen, wozu er imstande ist – früher oder später wird man es in der Zeitung lesen können, und zwar auf der Titelseite! Ob die Operettenforschung, speziell jener Zweig, der sich mit dem französisch-deutschen und deutsch-französischen Kulturtransfer in der Operette befaßt, Grund zu ähnlichem Optimismus hat, wage ich nicht zu entscheiden – aber wie heißt es in Fred Raymonds *Maske in Blau* (zugegebenermaßen eine der schwächeren Operetten)? – Was nicht ist, kann noch werden.

⁹⁴ Vgl. PEnz Bd 1, S. 263.