

DEUTSCHE OPER
AM RHEIN



DIE
FLEDERMAUS

JOHANN STRAUSS (SOHN)

DIE FLEDERMAUS

JOHANN STRAUSS (SOHN)

Komische Operette in drei Akten

Text von Richard Genée nach der Komödie „La Reveillon“ (1872)
von Henri Meilhac und Ludovic Halévy
in der deutschen Bearbeitung (1872)
von Karl Haffner

Uraufführung am 5. April 1874
im Theater an der Wien

Spielzeit 2022/23

Premieren

8. Dezember 2018 — Theater Duisburg
25. Januar 2020 — Opernhaus Düsseldorf

Wiederaufnahme

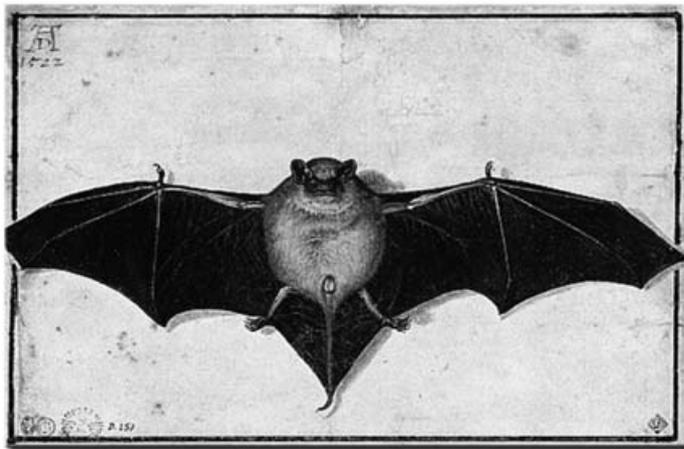
23. Oktober 2022 — Opernhaus Düsseldorf

Musikalische Leitung: Péter Halász
Inszenierung: Axel Köhler
Bühne & Kostüme: Frank Philipp Schlößmann
Licht: Volker Weinhart
Chor: Patrick Francis Chestnut
Choreographie: Mirko Mahr
Dramaturgie: Hella Bartnig

DIE WELT
WIRD VERNÜNFTIGER
MIT JEDEM TAG;
WODURCH NATURGEMÄSS
IHRE BLÖDSINNIGKEIT
IMMER MEHR ZUR
GELTUNG KOMMT.

DIE FLEDERMAUS

3



Albrecht Dürer: Fledermaus

DIE FLEDERMAUS

4

HANDLUNG

1. AKT

Adele, die Hausangestellte der Eisensteins, hat eine Einladung zum Fest des russischen Prinzen Orlofsky erhalten und möchte für den Abend unbedingt frei bekommen. Rosalinde, die Dame des Hauses, wird von dem Tenor Alfred, ihrer Jugendliebe, mit Ständchen vor der Haustüre belagert. Ihr Gatte Gabriel von Eisenstein muss wegen Beamtenbeleidigung eine Gefängnisstrafe antreten. Sein Freund Dr. Falke kann ihn überzeugen, mit ihm auf Orlofskys Fest zu gehen und erst am nächsten Morgen den Arrest anzutreten. Eisenstein verzichtet auf das Abschiedssouper mit Rosalinde und folgt Falke zum Fest. Adele bekommt für den Abend frei und Rosalinde kann ihren Alfred empfangen, der es sich im Schlafrock Eisensteins gemütlich macht. Der neue Gefängnisdirektor Frank, der Eisenstein persönlich verhaften will, hält ihn für den Hausherrn. Alfred lässt sich festnehmen, um Rosalinde nicht zu kompromittieren.

2. AKT

Auf dem Fest des Prinzen Orlofsky wird ausgelassen gefeiert. Alles verläuft, wie Falke es sich vorgestellt hat. Adele erscheint in der Abendrobe ihrer „Gnädigen“ und gibt sich unter dem Namen Olga als junge Künstlerin aus. Eisenstein wird von Falke als Marquis Renard in die Gesellschaft eingeführt und auch der Gefängnisdirektor tritt unter dem falschen Namen Chevalier Chargrin auf. Schließlich wird eine maskierte ungarische Gräfin angekündigt, die niemand anderes ist als Rosalinde. Eisenstein ahnt nicht, wen er vor sich hat, und will die unbekannte Schöne mit einer Taschenuhr ködern. Rosalinde gelingt es, ihm dieses delikate Corpus Delicti abzunehmen. Der vom Champagner angeheiterte Eisenstein erzählt, wie er einst nach einem Faschingsball den sturzbetrunkenen Falke im Kostüm einer Fledermaus öffentlich blamiert hat. Der Abend steigert sich im Champagnerrausch bis zur kollektiven Verbrüderung und endet abrupt mit dem Sechs-Uhr-Glockenschlag am nächsten Morgen.

3. AKT

Die Festgesellschaft findet sich nach und nach im städtischen Gefängnis ein. Direktor Frank will seinen ersten Arbeitstag beginnen, Adele sucht nach dem Förderer, der ihr am Vorabend eine Ausbildung versprochen hat, und Eisenstein muss feststellen, dass er bereits inhaftiert ist. Er fühlt sich von Rosalinde betrogen. Sie hält ihm daraufhin seine Uhr unter die Nase und fordert die Scheidung. Falke erscheint mit allen übrigen Festgästen und rettet die Situation. Eisenstein begreift, dass er ein Teil von Falkes Racheplan war. Er versöhnt sich mit Rosalinde und alle sind sich einig, dass der allein Schuldige der Champagner war. //

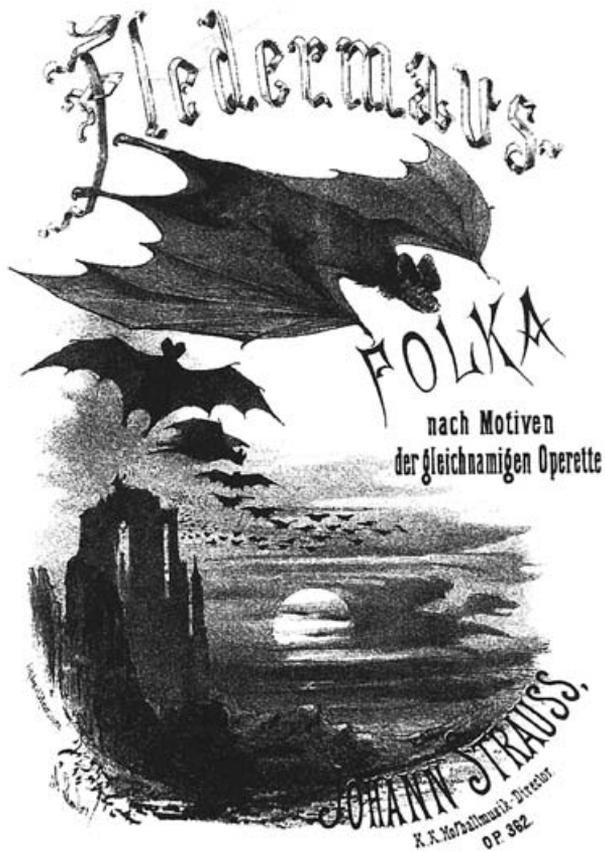
(For English synopsis see page 47)

DIE FLEDERMAUS

6

DIE GEBURTSTUNDE DER „FLEDERMAUS“

OSWALD PANAGL / FRITZ SCHWEIGER



Fledermaus-Polka 1874, Titelblatt

Bei einem Wohltätigkeitskonzert, das Johann Strauß am 25. Oktober 1873 im großen Musikvereinsaal in Wien leitete, trug Marie Geistering, die Kodirektorin und Primadonna des Theaters an der Wien, einen Csárdás mit Gesang auf einem Text von Richard Genée vor, in dem man zu Recht Rosalindes ungarische Einlage auf Orlofskys Fête erkennen darf. Ob bereits für die „Fledermaus“ vorgesehen oder nachträglich in den Ablauf des zweiten Aufzugs integriert: wir haben jedenfalls schon zu diesem Zeitpunkt ein fertiges Stück der endgültigen Fassung vor uns. Und fünf Tage später macht es eine Pressemeldung offiziell: Johann Strauß hat die Arbeit an seinem dritten Bühnenwerk begonnen. Ein direkter Konnex zum bezeugten Erfolg der Csárdás-Nummer bietet sich dabei an.

Die immer wieder kolportierte Geschichte, die Komposition sei in 42 Tagen und Nächten vollendet worden, sollte nicht auf die semantische Goldwaage gelegt werden (– zudem wird auch nicht ausdrücklich von einem zeitlichen Kontinuum gesprochen! –), doch mag immerhin daraus ein Produktionsdruck abgelesen werden, der ja fast immer als Motor und Stimulus die kreative Arbeit antreibt und beschleunigt.

Das „Neue Fremden-Blatt“ berichtete in seiner Beilage vom 18. Jänner 1874, das angekündigte Werk sei zum großen Teil vollendet und schon zum Monatsende werde die ganze Partitur vorliegen. Dasselbe Organ berichtet in späteren Nummern, dass am 23. Februar die Bühnenproben im Theater an der Wien begonnen haben und nur noch zwei Stücke des dritten Aufzugs zu instrumentieren seien. An Pariser Verhältnisse erinnert die Ankündigung eines pompösen Festes für den Mittelakt unter dem Titel „Ein großer Maskenball“. Aber auch in anderer Hinsicht hatte das vielversprechende Ereignis musikalisch einen bezeichnenden Schatten vorausgeworfen: Strauß persönlich dirigierte am 10. Februar 1874 für die Besucher des „Concordia“-Balles und zugleich als beste Reklame für die Uraufführung seine „Fledermaus-Polka“. Auch Details der Besetzung sickerten allmählich durch – die Prinzipalin Marie Geistering als Rosalinde, Jani Szika als Eisenstein, für die Adele als Gast Karoline Esther Charles-Hirsch.

„Als jedoch das neue Werk ... auf die Bühne des Wiednertheaters (= Theater an der Wien) gebracht werden sollte, ergaben sich allerlei Hindernisse. Nicht zuletzt als Folge des Börsenkrachs vom Schwarzen Freitag anno 1873 und der Pleite der Wiener Weltausstellung war auch das Theater an der Wien in eine ernste Finanzkrise geraten. Solange man hoffen konnte, der Schwierigkeiten Herr zu werden, disponierte man die Premiere der ‚Fledermaus‘ für die für den Besuch günstigeren Monate des Spätherbstes 1874, und dies umso entschiedener, als man für den Ausklang der Saison eine Stagnation der damals auf dem Gipfel der Popularität angelangten Opernsängerin Marquise de Caux (Madame Adelina Patti) anberaumt hatte. Daneben sollte ein lustiges, für das Bedürfnis nach bunter Unterhaltung berechnetes Quodlibet den Spielplan bestreiten. Doch je weiter das Jahr 1874 fortschritt, desto bedrohlicher gestaltete sich die finanzielle Lage des Wiednertheaters, und vor allem die neben Maximilian Steiner als Mitdirektorin wirkende Marie Geistering glaubte, das Risiko nicht mehr bis hinein in den Herbst tragen zu können. So wurde Ende Februar beschlossen, die neue Strauß-Operette doch noch im Frühjahr 1874 herauszubringen.“ (Franz Mailer, 1974)

DIE FLEDERMAUS

8

Aus dieser Terminkorrektur gehen nicht zuletzt die hohen Erwartungen hervor, die Publikum und Direktion an das neue Opus und die Attraktion des Namens Strauß gerichtet haben. Ein erhoffter kommerzieller Erfolg sollte das bereits schlingende Schiff vor dem Untergang bewahren. In der Karwoche ging die Produktion in ihre Endphase: Am ersten April gab es die Dekorations- und Kostümprobe. Die Generalprobe vor geladenem Publikum fiel auf Karsamstag, den 4. April. Am Oster-sonntag (5. April) endlich kam es zur Premiere, wobei das hohe kirchliche Fest die Theaterleitung zu einem wohlthätigen Zweck, hier zum Besten der Franz-Joseph-Stiftung für das Kleingewerbe, verpflichtete.

Der begünstigte Fonds durfte sich an jenem Ostersonntag jedenfalls freuen. Entgegen allen Unkenrufen, wonach zu hohen Festen das Publikum andere Formen der Zerstreung suche oder familiären Pflichten zu genügen habe, war das Theater an der Wien übervoll, und das Reinerträgnis betrug 1550 Gulden. Die Attraktion des zugleich dirigierenden Lieblings der Wiener, die Erwartung eines neuen Lebenszeichens der für die Kaiserstadt noch jungen Gattung, aber auch die von den Pressemeldungen geschürte Neugierde wirkten da publizistisch zusammen. Wenn man sich an das Urteil der Zeitzeugen und die Aussage der Zeitungsberichte hält, so errang die Uraufführung einen starken, einhelligen Erfolg, der das Stück auch in der Folge begleitet hat! //

Das klingt ans Ohr und rieselt durch das Blut hinab bis in die Beine, und der faulste Mensch im Zuschauerraum fängt unwillkürlich zu nicken an mit dem Kopfe und wiegt den Leib und strampelt mit den Füßen. Man kann jetzt in einer Loge des Theaters an der Wien die schönste Seekrankheit kriegen, so wogt es im Parterre unter den bezaubernden Tönen, die Johann Strauß mit seinem Stabe aus dem Orchester wirbelt.

VERRÜCKTE GEGENWART

VOLKER KLOTZ

Strauß hat es hier, anders als in den meisten seiner andern Operetten, mit keinem geschichtlich oder märchenhaft entrückten Stoff zu tun, sondern mit einem gegenwärtigen, der die Verwirrungen, Lüste und Bedrängnisse seiner eigenen bürgerlichen Klasse bis auf den heutigen Tag aufrührt und bannt. Die Librettisten haben den brisanten Stoff nicht etwa entschärft, indem sie ihn zum musikalisch untermalten Problemstück planierten. Sie entfalten ihn vielmehr in sinnfälligen Ereignissen, die Strauß musikalisch zum Sprechen bringt. So entsteht eine Bilder- und Sinnbilderfolge, die trotz kunterbunter Turbulenz alles andere als beliebig ist. Sie macht einen schlüssigen Ablauf aus, einen musikdramatischen Zusammenhang, dem bestimmte wiederkehrende, höchst bezeichnende Situationen die Richtung weisen. Solche Leitsituationen sind: erstens sozialer Rollenwechsel und wie man ihn ergaukelt; zweitens räumliche Isolation und wie man sie sprengt; drittens gesetzte Frist und wie man sie unterläuft. Sie hängen eng miteinander zusammen und entspringen durchweg dem bürgerlichen Lebenswandel, den die „Fledermaus“ munter umspielt und überspielt.

Sind diese Leitsituationen einmal erfasst, lässt sich die Ouvertüre nicht länger, wie das oft geschieht, als zwar stimulierendes, aber anspruchsloses Potpourri abtun. Sie ist ein listig andeutendes musikalisches Programm dessen, was sich alsbald zeigen soll. Sie entwirft nicht nur ungefähre Stimmungen, sondern prägnante dramatische Vorgänge. Das erste Thema, nach zwölf stürmischen Einleitungstakten, zitiert den Wutausbruch des verkleideten Eisenstein aus dem dritten Akt „Ja, ich bin's“. Damit kündigt es die erste Leitsituation an (ergaukelter Rollenwechsel), zumal die sanfte Oboe den wilden Gefühlsausbruch Lügen straft. Nach der Reprise einiger Eingangstakte folgt die zweite Leitsituation (gesetzte zeitliche Frist) im gravitatischen Sechs-Uhr-Glockenschlag, der kurzfristig jeden melodischen Fluss staut. Erneut dann macht sich die Situation des Rollenwechsel geltend, diesmal mit andern musikalischen Indizien: ab Takt 74 ertönt die scheinheilige Schlussbilanz, die dem gefoppten Eisenstein alle trügerischen Rollen und Gelegenheit wiederum trügerisch, weil nur halbwegs, enthüllt. Nach gewaltigen floskelhaften Anläufen wird sie überholt durch den großen Walzer des zweiten Akts, den die Ouvertüre zweimal als Höhepunkt ausspielt. Womit sie die dritte Leitsituation einführt: die aufgesprengte räumliche Isolation der Einzelnen im allgemeinen Tanzrausch. Abermals, gepuffert durch einige Überleitungstakte, behauptet sich der ergaukelte Rollenwechsel: in

Rosalindes Krokodilstränen-Andante aus dem Abschiedsterzett, das auch hier schon, im jähen Hupf zur Polka des „Oje oje“, den schieren Hohn eingesteht. Dieses musikalisch-dramatische Situationsmaterial verarbeitet Strauß in gelockerter Sonatenform, um es schließlich mit einer unerwarteten, mehr rhythmisch allgemeinen als melodisch besonderen Csárdásformel abzufertigen. Sie gibt nochmals ein Signal des ergaukelten Rollenwechsels als Hinweis auf Rosalinde in der Schablonenmaske einer „schlechthin“ ungarischen Gräfin.

Die drei Leitsituationen, heraufgerufen durch die Ouvertüre, werden dann, sobald der Vorhang aufgegangen ist, allenthalben Ereignis. Vorab der ergaukelte Rollenwechsel. Sämtliche Hauptpersonen sind bestimmt und eingeengt von bürgerlichen Rollenzwängen: die Kammerzofe Adele wie der Rentier Eisenstein und seine Gattin Rosalinde, der Notar Falke wie der Gefängnisdirektor Frank und halbwegs auch der Tenor Alfred. Sogar der zwiespältige Prinz Orlofsky hängt davon ab, der außerhalb dieser Zwänge zu stehen scheint – dramatisch als Hosenrolle, psychologisch als eine Mischung aus Abgebrüht und Pubertär, sozial als Geld- und Luxusprotz. Denn er sucht eifrig dem Glanzbild zu entsprechen, das sich der Bürger vom feudalen Libertin macht. Dass Orlofskys Souveränität erkünstelt ist, verrät im zweiten Akt sein barsches Auftrittscouplet. Er muss sich überanstrengen, um den großspurigen Imponiergebärden des Orchesterauftakts nachzukommen, und bricht prompt in schlicksernde Intervalle aus. Seine Terz- und Quartkrächzer künden mehr von Stimmbruch und Schluckauf, wenn er den trinkfesten Willkürgospodin herauskehrt. Kein russischer Großfürst, ein runter- und rumgekommener Kleinfürst in einem „kleinen Badeort“. Bei diesem Orlofsky soll sich erfüllen, was zu Haus (bei Eisensteins) oder im Amt (dem Gefängnisbüro) verwehrt ist. Hier zieht es jeden hin. Und wenn, was da zieht, der Intrige des Dr. Falke folgt, dann doch nur deshalb, weil Falke weiß, wen er damit unwiderstehlich locken kann. Ausnahmslos alle. Jeden freilich in einer erschlichenen Rolle, die sich jenseits dessen bewegt, was er im bürgerlichen Alltag zu sein hat. Die Männer über ihrem Stand: Eisenstein als Marquis und Frank als Chevalier. Die Frauen dagegen oberhalb oder außerhalb der gebotenen Reputierlichkeit: Rosalinde als exotische Gräfin, Adele als Schauspielerin. Je düftiger die Alltagsrolle, desto gewaltiger die Spielenergie, ihr zu entschlüpfen. //

DIE FLEDERMAUS

12

„Gestern, Freitag, den 9. Mai, mittags um 1 Uhr wurde die Wiener Börse plötzlich polizeilich geschlossen. Und da sage man noch, dass der Freitag ein Unglückstag ist! Die Börse brach unter der Überlast ihrer Verbrechen zusammen. Seit gestern können ehrliche Leute wieder über die Straße gehen, und Menschen, welche arbeiten, werden nicht mehr Dummköpfe genannt. Seit gestern heißt der Dieb wieder Dieb und nicht mehr Baron. Nie hat ein schöneres Gewitter eine verpestete Luft gereinigt.“

FERDINAND KÜRNBURGER ÜBER DEN „SCHWARZEN FREITAG“,
DEN WIENER BÖRSENKRACH AM 9. MAI 1873



„Kikeriki: Wann der spielt, geht's den Leuten in d'Füaß – spielt aber der, geht's ihnen an den Sack!“

Karikatur zum Wiener Börsenkrach, 1873

JOHANN STRAUSS VATER UND SOHN

HANS WEIGEL

Das Außergewöhnliche und Einzigartige an dem Elementarereignis namens Johann Strauß ist seine Zweimaligkeit. Im Abstand von einundzwanzig Jahren vollzieht sich eine fast identische Bewegung:

Der Vater hat Schwierigkeiten mit seiner Familie, als er Musiker werden will, löst sich als blutjunger Anfänger von etwa zwanzig Jahren aus dem Kreis seines Gegen-Spielers (Joseph Lanner), hat seine eigene Kapelle, triumphiert nach anfänglicher Rivalität über den Gegen-Spieler, hat, weil die Berufsausübung es erfordert, zu komponieren begonnen, macht eine Weltkarriere als Geiger, Orchesterleiter und Komponist und stirbt vor seinem fünfzigsten Geburtstag.

Er hat den Walzer nicht erfunden, sondern vorgefunden, aber seine Form entwickelt, ihn gesellschaftsfähiger gemacht.

Er spielt nicht nur zum Tanz auf, sondern setzt die große klassische Musik und bedeutende Werke seiner bedeutenden Zeitgenossen aufs Programm, auch die „Modernen“ Berlioz und Meyerbeer. Im Konzert, das die Uraufführung des Radetzky-Marsches brachte, wurde auch Beethovens Leonoren-Ouvertüre vorgetragen. Strauß wird von Franz Liszt und Richard Wagner bewundert, von Mendelssohn, Cherubini, Auber, Halévy, Adam, Meyerbeer geehrt, von Herrschern und Höfen Europas ausgezeichnet.

Der Sohn Johann Strauß hat Schwierigkeiten mit seiner Familie, als er Musiker werden will, löst sich als blutjunger Anfänger von etwa zwanzig Jahren aus dem Kreis seines Gegen-Spielers (Strauß, Vater), hat seine eigene Kapelle, triumphiert nach anfänglicher Rivalität über den Gegen-Spieler, hat, weil die Berufsausübung es erfordert, zu komponieren begonnen, macht eine Weltkarriere als Geiger, Orchesterleiter und Komponist ...

Er hat den Walzer nicht erfunden, sondern vorgefunden, aber seine Form entwickelt, ihn gesellschaftsfähiger gemacht.



Johann Strauß, Vater, 1837

Er spielt nicht nur zum Tanz auf, sondern setzt die große klassische Musik und bedeutende Werke seiner bedeutenden Zeitgenossen aufs Programm, auch den „modernen“ Wagner, dessen Vorkämpfer er wird; schon 1848 spielt er Musik aus dem „Tannhäuser“. Liszt, Wagner und Bülow bewundern ihn, Brahms, Bruckner und Gustav Mahler ehren ihn, Herrscher und Höfe Europas zeichnen ihn aus. Für beide war das Komponieren nicht Selbstzweck und nicht das angestrebte Ziel der Berufswahl und Berufsausübung [...]

Was immer Zeitgenossen über den Vater sagten, könnte, eine Generation später, über den Sohn gesagt worden sein: „In seinen Walzern gärt und kocht, zischt und schäumt, saust und braust eine Melodienfülle, die, wie die fünfmalhunderttausend Teufel des Champagners, fesselsprengend einen Pfropfen nach dem anderen in die Luft schleudert.“ — „... dieser Mozart der Walzer, der Beethoven der Cotillons, der Paganini der Galoppe, der Rossini der Potpourris ...“ [...]

1838 schrieb die „Theaterzeitung“ über den damals vierunddreißig-jährigen Strauß, Vater: „Schneller als das Tempo seiner Galoppaden flog sein Ruhm über die Welt hin ... die Nordamerikaner

DIE FLEDERMAUS

16



Johann Strauß, Sohn, um 1888

sprechen von Strauß und seiner Musik mit Begeisterung ... Dieser schimmernde Reiz der Komposition, dieses belebende Feuer der Ausführung haben bewirkt, dass selbst Paris, die stolze Weltstadt, deren Beifall für den höchsten Lohn jeder Kunst gilt, dem Wiener Walzergeiger gehuldigt hat ... Er besitzt die seltene, preiswürdige Kunst, Tondichtungen zu schaffen, die der gemeine Mann verstehen und der Gebildete mit Vergnügen hören kann.“

Eduard Hanslick rühmt Strauß, Vater, als Interpreten: „In seinen bescheidenen Gartenproduktionen konnte man viel bessere Aufführungen guter Instrumentalmusik hören als in manchen Festkonzerten mit hochtönenden Namen“, Bülow meint, Strauß, Sohn, sei einer seiner wenigen Kollegen, vor denen er ungeschmälerte Hochachtung haben könne, „... von dem kann unsereiner was lernen! Das ist ein Dirigentengenie in seinem kleinen Genre ... Aus Strauß' Vortragsweise ist für die Neunte Symphonie wie für die Pathetique zu lernen!“

In seinem Nekrolog auf Strauß, Vater, beklagte Hanslick, dass Wien binnen kurzer Frist in Nicolai seinen besten Dirigenten, in Dr. Becker seinen geistreichsten Kritiker und in Strauß, Vater,

seinen begabtesten Komponisten verloren hatte. Und er schrieb fünfzig Jahre später im Nachruf auf den Sohn, man müsse an dessen Grabe „die Klage wiederholen, es sei mit ihm das ursprünglichste Musiktalent hinübergegangen“.

Was immer über den Vater gesagt oder geschrieben wurde, könnte für den Sohn gelten, der Nekrolog Hector Berlioz': „Wien hat mit Strauß eine seiner schönsten Zierden verloren“ und ein Wiener Nekrolog: „Strauß ist der populärste Musiker der Erde. Seine Walzer entzücken die Amerikaner, sie klingen über die chinesische Mauer, sie jubeln im afrikanischen Biwak, und eine mir befreundete Wienerin schrieb unlängst, wie tief es sie gerührt habe, als sie den Boden Australiens betrat und ein Bettler mit einem Straußschen Walzer um ein Almosen bat.“ („Ostdeutsche Post“, 28. November 1849) [...]

Eine fast spiegelbildliche Identität zweier sich im Abstand von etwa zwanzig Jahren wiederholenden Karrieren des Vaters und des Sohns mit dem gleichen Namen, die zum ersten Mal in der Geschichte der Künste zu Lebzeiten das verwirklichten, was wir heute Welterfolg nennen.

Johann Strauß, Vater, war König und Liebling der Könige, doch er lebte anonym und deklariert, er konzertierte weiterhin in Gärten und Kaffeehäusern und populären Vergnügungsetablissemments, beim „Grünen Tor“, beim „Großen Zeisig“, im „Odeon“, beim Hemalser Kirchtag — er komponierte für die „Herren Hörer der Rechte an der Wiener Hochschule“ oder die „Herren Hörer der Medizin“ anlässlich ihrer Bälle beim „Sperl“, für die „Herren Beamten der a. p. Kaiser-Ferdinands-Nordbahn“ anlässlich des Balles der Nordbahnbeamten im „Sophien-Bad-Saal“, er blieb im Tagtäglichen und tat zeitlebens nichts dazu, „dass sie ihn einen Künstler nannten“. Er zog sich vor seiner Größe in die Kumpfgasse zu Emilie Trampusch zurück. Er hatte auf seine Welt gewirkt wie Paganini, hatte gelebt wie ein vielbeschäftigter Orchesterleiter, war gestorben wie ein Hund und wie ein König begraben worden. Er war sicherlich sein Leben lang tief traurig. Er hatte die Welt erobert wie Alexander oder Napoleon, doch nach dem Tod des Eroberers zerfiel das Weltreich, und anders als bei jenen hinterließ der große Siegeszug kaum merkliche Spuren.

Vierundzwanzig Jahre lang, von seinem einundzwanzigsten bis zu seinem fünfundvierzigsten Lebensjahr, hatte Johann Strauß, Vater, konzertiert und komponiert. Dann starb er.

Achtzehn Jahre lang, von seinem neunzehnten bis zu seinem siebenunddreißigsten Lebensjahr, hatte Johann Strauß, Sohn, konzertiert und komponiert. Dann heiratete er.

Bis dahin waren die Karrieren des Vaters und Sohns von gespenstischer Identität gewesen. Hier endet die Parallele, gerade in der Mitte des Jahrhunderts, das später einmal als „Jahrhundert des Walzers“ bezeichnet wurde und von Joseph Lanners Geburt (1801) bis zu Johann Strauß' Tod (1899) währte. //

DIE FLEDERMAUS

18

„Die Fledermaus“ allein löste das Problem der Operette, kein Problem zu sein. Inhalt? Drama? Wahrscheinlichkeit? Ihre Rhythmen fegten die Ereignisse in alle Winde, dass sie in der Luft herumtanzten. Sie bildeten den Stil des Lebens, das sich von aller Schwerekraft lossagte...

OSCAR BIE, DER TANZ, BERLIN 1923

DIE MEISTEROPERETTE DES OPERETTEN- MEISTERS

WILHELM SINKOVICZ / HERWIG KNAUS

ERFOLG WIDER DIE VERNUNFT

Wenigen Werken der musikdramatischen Literatur haben Kommentatoren so energisch die Existenzberechtigung abgesprochen wie der „Fledermaus“. Immer wieder mit dem Hinweis auf mangelnde Dramatik und auf den vergleichsweise haarsträubenden Unsinn, der da als „Handlung“ serviert wird. Andererseits hat manch gestrenger Kritiker gerade in der „Fledermaus“ ein Abbild der österreichischen Seele in Reinkultur erblickt. Bei aller Widersprüchlichkeit sind sich doch fast alle Kommentatoren einig darüber, dass derart Tiefschürfendes kaum in der Absicht der Erfinder gelegen ist. Diese nämlich wollten eine hübsche Operette produzieren. Der Erfolg beweist allen Unkenrufen zum Trotz, dass ihnen das gelungen ist: Die „Fledermaus“ ist die vielleicht erfolgreichste Operette aller Zeiten – möglicherweise nicht trotz, sondern sogar wegen der Ungereimtheiten, die in ihr auch zu finden sind.

Dass man sie scherzhaft „Champagneroper“ genannt hat, wirft ein bezeichnendes Licht auf ihre Wirkung. Johann Strauß hat in diese Operette eine Menge Musik eingebracht, die vielleicht nicht opernhaft genannt werden muss, die aber seine Begabung zum dramatischen Komponisten aufs schönste widerspiegelt. Fast alles an theatralischer Kraft in jenen Teilen des Werkes, in denen neben allen Ungereimtheiten hin und wieder auch echtes Theater stattfindet, geht von der Musik aus. Sie sorgt für den notwendigen Effekt und bringt von Zeit zu Zeit auch jene Hintergründigkeit ein, die manche Kommentatoren im Text zu finden meinen. [...]

DIE VERKEHRTE WELT

So, wie sie sich in der Ouvertüre ankündigt, wird diese Welt auch sein: Da wird einmal Angespieltes gern zurückgenommen oder nicht weitergeführt, da wird Aktivität vorgetäuscht, wo Lethargie herrscht. Die Musik erweist sich immer wieder als treibende Kraft, wo die Textdichter zähes

DIE FLEDERMAUS

20

Auf-der-Stelle-Treten vorschreiben. Strauß agiert durchwegs so, als ob er die Ansprüche eines dramaturgisch geschickt gebauten Librettos mit seiner Musik zu erfüllen hätte. Das führt ihn einerseits zu Momenten köstlichster Persiflage, andererseits zu geradezu genialen Situations- und Charakter-schilderungen. [...]

Mit Musik gelingt sogar das Paradoxon, aus dem Fest bei Orlofsky, in dem die Handlung ganz zum Erliegen kommt, plötzlich ein wirkungsvolles Ereignis werden zu lassen. Da kommt einer auf den gar nicht originellen Gedanken, alle Festgäste Bruderschaft trinken zu lassen, und Johann Strauß tut, als wäre das der Kulminationspunkt des dramatischen Geschehens. Er komponiert eine Hymne auf die Verbrüderung, die mehr als einmal Anlass zu Vergleichen mit Beethovens „Freudenode“ in der Neunten Symphonie gegeben hat – und das nicht allein um des sarkastischen Bonmots willen.

DRAMATURGISCHES RIEN NE VA PLUS

Dem sorgfältig gesetzten Kanon auf die Worte „Brüderlein und Schwesterlein“ folgt ein regelrechter „Chorus mysticus“ zu den sinnlosen Silben „Duidu, lalala“. Die Musik kämpft sich frei von den Niederungen der Textvorlage: Der Komponist hat seine Textdichter besiegt und mit seinen Mitteln den nötigen Effekt hervorgezaubert. Der Abend ist gerettet, gerade weil hier das dramaturgische rien ne va plus erreicht ist. Die Klänge triumphieren. Es klingt so, als unternehme Strauß in der Folge keinen Versuch mehr, an so etwas wie eine Handlung wieder anzuknüpfen. Selbst auf einen adäquaten musikalischen Abgesang zu diesem Genieblitz wartet man, wenn man wartet, noch mehr als einen Akt lang vergeblich. Das wirklich geniale Melodram beim Auftritt des Gefängnisdirektors Frank, bei dem das Orchester zu Beginn des dritten Akts eine amüsan-beschwipste Bilanz einer Ballnacht zu ziehen scheint, stammt, wie man später herausfand, nicht vom Komponisten, sondern von seinem treuen Kompagnon Genée. Johann Strauß hat seine Schuldigkeit längst getan, in der Folge wird er durch den Dritten-Akt-Komiker Frosch ersetzt, der die dramatische Form der „Fledermaus“ endgültig ad absurdum - und damit zur Vollkommenheit führt. Was rechtens nicht funktionieren dürfte, läuft mit der Präzision eines Uhrwerks in den Erfolg. Damit ist die „Fledermaus“ vielleicht wirklich das österreichischste Kunstwerk: Das im ersten Akt angedeutete „glückliche Vergessen“ des Unabwendbaren ist nur die eine Facette, die andere das Genialische, das aus dem Unzulänglichen mit einem intuitiven Handgriff, der gewiss nie einem durchdachten Konzept entspringen kann, ein Ereignis werden lässt. Auf diese Weise entsteht „Die Fledermaus“, ein Erfolg, der mit generalstabsmäßiger Planung nie zu erringen wäre und dementsprechend auch nicht zu erklären ist. Die Musik macht ihn möglich. Wer bedauert da noch, dass Johann Strauß zeitlebens kein Libretto gefunden hat, das seine im Detail klar erkennbare dramatische Begabung gefordert hätte? //

DAS UNMÖGLICHE GENRE

PETER LUND

MISSVERSTÄNDNISSE

Die Operette wird missverstanden. Das klingt weinerlich und nach endlosen Beziehungsdiskussionen: Du verstehst mich nicht.

Und so werden in der Tat viele Diskussionen über die Operette geführt: Wie in einer alten Beziehung. Früher hast du mich verstanden, früher hast du mir noch zugehört, früher war alles schöner. Ja, früher. Das ist das Totschlagargument gegenüber der Operette. Früher war alles ganz anders. Ob es wirklich so anders war, können wir nicht wissen, wir waren nicht dabei. Aber die Generation, die jetzt auf das Interpretationsrecht von Operette besteht, das ist das Publikum ab 60 aufwärts, war, wenn man einmal genau nachrechnet, ebenfalls nicht dabei, als die Operette erfunden wurde. Sie tun nur so, und dass genau diese Generation die Operette am gründlichsten missverstanden hat, macht die Sache nicht einfach.

Aber warum wird die Operette ständig missverstanden? Ich würde behaupten, weil sie missverstanden werden will. Die Operette entzieht sich. Sie ist nicht eindeutig, weil sie nicht eindeutig sein will. Sie will nicht eindeutig sein, weil sie festen Verhältnissen misstraut, den angeblich stabilen Werten, dem gesellschaftlichen Konsens und der ewigen Liebe. Und um im Beziehungsbild zu bleiben: Dieses Entziehen findet man zu Beginn ja so überaus reizvoll. Das macht die Jagd und den Flirt aus. Aber irgendwann will man heiraten und dann hätte man es gerne etwas eindeutiger. Die Operette lässt sich aber nicht heiraten.

TRAUMLAND OPERETTE

Die Operette als „lebendige Gattung“ hat es ca. 60 Jahre gegeben – von 1860 bis 1920. Das ist nicht lang. In der Zeit war sie aber neben der Feydeauschen Boulevardkomödie das fast allein herrschende Unterhaltungsmedium. Also im Prinzip alles das, was heute Hollywood, Fernsehen

und Popmusik zusammen ausmacht. Wenn wir uns einmal klarmachen, wie sehr diese drei heutigen Medien unser Selbstbild und unseren Alltag prägen, bekommt man eine leise Ahnung davon, was für eine gesellschaftliche Macht die Gattung Operette damals war.

Operette prägte in diesen sechzig Jahren die Wünsche und Lebensvorstellungen der gesamten westlich zivilisierten Welt: Ob ein Paris der Weltausstellung so war, wie wir uns es vorstellen, wissen wir nicht. Dass wir es uns kollektiv so vorstellen, wie es vor drei Jahren in Moulin Rouge über die Leinwand getobt ist, ist das Verdienst der Operette. Oder ihre Schuld.

Genau wie Kino und Popmusik heute unsere Welt erst erforschen, dann spiegeln und uns schließlich mit unseren eigenen Träumen, auf Hochglanz gebracht, erschlagen, hat auch die Operette erst mal geguckt, was gesellschaftlich da ist, diese Informationen künstlerisch überhöht und damit eine Parallelwelt erschaffen, die größer, schöner, erotischer und aufregender ist als das reale Leben. Das tut zwar jede unterhaltende Kunst, diese Verdichtung und Überhöhung ist ihre Aufgabe. Aber kaum eine Gattung hat sich dabei so dreist und offen beim realen Alltag bedient, hat behauptet, just im Nebenzimmer würde das große Abenteuer warten und in jedem von uns schlummert ein erotischer Held.

Das ist natürlich ein sehr verpflichtender Lebensentwurf, den die Operette da in den Raum stellt, und mancher mag sich davon erschlagen gefühlt haben, und noch mehr mögen sich geschämt haben, dass sie dieser Illusion so bereitwillig auf den Leim gegangen sind. Das mag auch ein Grund dafür sein, warum die Operette im Nachhinein so totgeschwiegen wird. Eine ganze Gesellschaft schämt sich, dass sie einer Gattung geglaubt hat, die dazu nie aufgefordert hat. Und dass diese Gattung ihre letzte Blüte im Dritten Reich hatte, macht die Sache nicht besser. Aber selbst da hat jede zweite Textzeile offen gewarnt: „Ich spiel mit dir Blindekuh“, „Flieg mit mir ins Land der Illusion“, „Man sieht die Welt mit einer rosaroten Brille an“.

Die Welt, die uns die Kunst präsentieren kann, für real zu halten, ist kein ungefährlicher Vorgang, wie wir alle wissen. Die Selbstverpflichtung, die wir gegenüber unseren perfektionierten Träumen fühlen, kann uns sehr quälen. Das weiß jedes vierzehnjährige Mädchen, dessen Bauchnabel sich weigert, wie der von Britney Spears auszusehen.

Aber im Gegensatz zu Britney Spears hat die Operette nie behauptet, ihre Scheinwelt hätte einen Anspruch auf Realität. Die Operette wurde in ihren Anfängen sehr viel klarer als das gesehen, was sie war: Ein satirischer Blick auf die Unmöglichkeiten des Daseins, ohne jedes Glücksversprechen oder kitschige Himmelfahrtskommandos, ein Angebot zu lachen, über die eigene Gesellschaft, über die eigenen Sehnsüchte und damit über sich selbst.

Mit einem Wort, die Operette wurde damals richtig verstanden.

DIE FLEDERMAUS

24

Das liegt sicher zum einen daran, dass das Publikum vor hundertfünfzig Jahren der Kunst eine sehr viel stabilere gesellschaftliche Identität entgegensetzen konnte. Man war viel eindeutiger Berufsgruppe, Familienstand, national und regional verankertes Individuum. Da ist nicht jede brandenburgische Hausfrau mit dem brennenden Wunsch aus der Operette gelaufen, so wie Fritzzy Massary zu sein.

Aber die Operette hat es als Gattung auch sehr viel fairer angefangen, ihrem Publikum ihre Traumwelt anzubieten als heute zum Beispiel Madonna und Co. Natürlich arbeitet die Operette mit Glücksversprechen, mit den unerfüllten Träumen ihres Publikums – das tut jede Kunst. Aber wenn sie gut war, hat sie nie versäumt, die gesellschaftlichen Unmöglichkeiten mit zu benennen, warum diese Glücksversprechen unerfüllbar bleiben müssen. Und wenn sie sehr gut war, hat sie es sogar geschafft, eben diese gesellschaftlichen Zwänge sehr hellichtig und intelligent zu hinterfragen. Und dann wird Operette sogar politisch – ein Adjektiv, das einem nicht unbedingt als allererstes im Zusammenhang mit Operette einfällt. //

Eine Gesellschaft aber, die das Lachen geistig anstrengt und die gefunden hat, dass sich mit dem Ernst des Lebens bessere Geschäfte machen lassen, hat den blühenden Unsinn zum Welken gebracht.

KARL KRAUS, 1910



Maria Perlt



Florian Simson, Anke Krabbe



Kay Stieffermann, Norbert Ernst



Anke Krabbe, Ovidiu Purcel



Thorsten Grümbel, Ovidiu Purcel



Chor, Tänzerinnen





Kay Stieffermann, Kimberley Boettger-Soller



Norbert Ernst, Anke Krabbe



Anke Krabbe, Kimberley Boettger-Soller, Birte Hopstein, Norbert Ernst, Thorsten Grümbel, Maria Perlt, Chor, Tänzerinnen





Wolfgang Reinbacher



Maria Perlt, Thorsten Grümbel, Birte Hopstein



Norbert Ernst



Anke Krabbe, Ovidiu Purcel



Anke Krabbe, Norbert Ernst, Ovidiu Purcel

RECHTSANWALT DR. BLIND: (*klopft*).

GEFÄNGNISWÄRTER FROSCHE: Herein.

BLIND: Ich kann ja nicht hinein.

FROSCHE: Was wollens denn?

BLIND: Es ist ja zugesperrt.

FROSCHE: Ein Gefängnis muss ja zugesperrt sein.

Wenn da nicht zugesperrt wäre, laufen ja alle Leute herein.

BLIND: Machen sie keine Sprüche und lassen sie mich hinein.

FROSCHE: Ja, haben sie einen Ausweis dabei.

BLIND: Einen Ausweis habe ich nicht dabei.

FROSCHE: Ja ohne Ausweis kann ich sie nicht hineinlassen,
da müssen sie zuerst einen Fragebogen ausfüllen.

BLIND: Ich habe aber keinen dabei.

FROSCHE: Das ist ein Fehler. Heutzutage muss man immer
einen Fragebogen dabei haben. Also entschliessen sie sich.

Entweder bleiben draussen oder gehns rein. Rein lasse ich sie
auf keinen Fall.

[...]

FROSCHE: Ich bin Beamter!

(*Zittert mit den Beinen*)

KARL VALENTIN, DER FRAGEBOGEN,
SZENISCHE EINLAGE ZUR FLEDERMAUS
VON JOHANN STRAUSS

DIE FLEDERMAUS

42

ALEXANDER GIRARDI – PROTOTYP EINES ROLLENFACHS

MARION LINHARDT



Alexander Girardi als Frosch 1878

Die spezifische Struktur des Rollenfachsystems der Operette stand in Wien seit den 1870er Jahren in unmittelbarem Zusammenhang mit der Darstellerpersönlichkeit Alexander Girardis, ab 1900 mit derjenigen Louis Treumanns. „Girardi“ und „Treumann“ wurden zu eigenständigen Fächern, in die sich zahlreiche Kopisten innerhalb und außerhalb Wiens zu finden versuchten. Analysiert man die Mittel, aus denen Girardi das Rollenfach „Girardi“ und Treumann das Rollenfach „Treumann“ kreierte, so erweist sich, dass Girardi aus der Perspektive seiner Zeitgenossen an die das umgebende Ensemble beherrschenden Wiener Vorstadtкомиker seit dem späten 18. Jahrhundert anknüpfte, und sich damit in die Fachgruppe der Lustigen Personen einreihete, während Treumann, ebenfalls von den komischen Partien ausgehend, mit dem Körpervokabular und der Empfindungskunst der modernen Großstadt ein neues Fach formulierte. Girardies Gestaltungsmittel war zunächst der Scherz im weitesten Sinn – im Coupletvortrag, Parodie, Kostümierung und Maske sowie Sprachbehandlung –, Treumanns Medium hingegen war der Tanz. Beide Formen leben vom Extempore und der Improvisation, erlauben also die Verselbständigung darstellerischer Glanzleistungen außerhalb von Handlungszusammenhängen.

Im Hinblick auf Girardi stellt sich nun die Frage, auf welchem Weg dieser 1850 in Graz geborene Komiker, der in erster Linie das Genre Operette repräsentierte, in der Sicht des frühen 20. Jahrhunderts zum Volksschauspieler par excellence, zum einzig würdigen Nachfolger Ferdinand Raimunds und zum herausragenden Symbol des „Wienerischen“ werden konnte, das man in den letzten Jahrzehnten der Monarchie wehmütig als längst verloren ansah. Überblickt man den Verlauf von Girardis Karriere zunächst bis in die 1890er Jahre vor dem Hintergrund der strukturellen Veränderungen in Repertoire und Präsentation des musikalischen Unterhaltungstheaters, so zeigt sich, dass seine Etablierung als „enfant chéri von ganz Wien“ mit dem Zurücktreten der französischen Produktion auf den Wiener Operettenbühnen und einer deutlichen Zunahme von Premieren österreichischer Operetten zusammenfiel. Stark vereinfacht lässt sich für diese (äußerst heterogene) österreichische Produktion im Gegenüber zur Pariser Operette Offenbachscher Prägung konstatieren, dass sie in ihrer musikdramatischen Anlage dem Mittel der Karikatur wesentlich geringeren Raum gab und von der Fokussierung auf stimmtechnisch anspruchsvolle, in der Darstellung auf körperliche Reize zielende Frauenpartien weitgehend abrückte. Stattdessen wurde die seit dem 18. Jahrhundert im Wiener Unterhaltungstheater greifbare Sonderstellung der Lustigen Person neuerlich wirksam, jener Gestalt, die ihrer dramaturgischen Funktion nach das Scharnier zwischen Bühnengeschehen und Publikum, zwischen märchenhafter beziehungsweise historisierender Handlung und wienerischer Gegenwart bildete. Zum Inbegriff dieser Lustigen Person wurde nun Girardi. Seine komische Begabung prägte während seiner ersten, mehr als 20 Jahre andauernden Zugehörigkeit zum Theater an der Wien (1874-96) die gesamte Produktion, wie die Entstehung der Operetten Strauß' beispielhaft belegt. //

DIE „FLEDERMAUS“-TYPEN

HEIKE QUISSEK

In der „Fledermaus“ haben alle Handlungen ihren Ursprung in der komischen Zentralgestalt Eisenstein. Sowohl Rosalinde durch eine einfache Augenmaske unterstütztes Inkognito als ungarische Gräfin, als auch Eisensteins Dr. Blind, zu dem er mittels einer einfachen Juristenrobe wird, spielen auf ein Kerngebiet komischer Wirkung an. Eindimensionalität und Mechanik exemplifiziert Eisenstein allein an seinem sprechenden Namen, der auf seine Unbeweglichkeit und Uneinsichtigkeit verweist: Nur der Champagner war schuld. Und genau der macht den gehörnten Ehemann am Ende zum betrogenen Betrüger. Im Gegensatz zu Rosalinde, die sehr wohl weiß, wer ihr im Gefängnis gegenüber sitzt, ist es für Eisenstein grundsätzlich unmöglich, seine eigene Gattin zu erkennen. Individualität und geistige Regsamkeit verkörpert hingegen Dr. Falke, der alle Handlungsfäden in der Hand hält. Auch Adele durchbricht ihre eigentliche Position als Kammerzofe. Der Standesunterschied zwischen ihr und Rosalinde ist nur mehr äußerlich vorhanden. Beide repräsentieren emanzipierte Frauen, deren Zielstrebigkeit und Lebenslust im Vordergrund stehen. Frosch formt als Relikt der österreichischen Volkstheatertradition unter Joseph Anton Stranitzky und Johann Nestroy den Prototypen des vital-grotesken 3. Akt-Komikers. Szenen dieser genuin lustigen Person sind erheblich darstellerorientiert und stehen mit dem dramatischen Geschehen nur wenig in Beziehung. Seine Funktion ist es darum, die dramaturgische Substanz des seit der entfallenen zweiten Pause nur mehr als Anhängsel verstandenes Aktes spannungs- und unterhaltungssteigernd mit einer überraschenden Pointe aufzufüllen, um einer formalen Disproportion zu entgehen. Sowohl thematisch als auch rollentypologisch vermischt die „Fledermaus“ die unterschiedlichsten Gattungstraditionen am deutlichsten: Der stümperhaft-leichtgläubige, nur aufgeblasenes Kauderwelsch artikulierende Dr. Blind kommt „geradewegs aus der Commedia dell'arte, Adele aus Favartschen Jahrmarkts-Vaudevilles, Orlofsky, Frank und Falke aus dem Boulevardstück und Frosch aus Stranitzkys Hans-Wurst-Bude.“ (Bernard Grun) Insofern hätte das Stück auch „Hanswurst als lustiger Gefängnisdiener mit Kolombine-Adele, dem listig-lustig verstellten Stubenmädels“ (Franz Hadamowsky) heißen können. //

Verehrter Herr!

Erlauben Sie mir, Ihnen in meinem und meines Mannes Namen den herzlichsten Dank für die Teilnahme, welche Sie seinem neuen Werke schenkten, zu sagen. Sie haben besonders mir die größte Freude durch die Besprechung gemacht, da ich weiß, wie solch' Urteil meinen lieben Mann anspornt, auf dem einmal betretenen Weg fortzuschreiten. Bei dem Mangel an heimatlichen Operetten-Compositeurs ist es ja wünschenswert, daß sich ein gebildeter Musiker mit diesem Genre befasse — und Johann war schon durch die widerstreitenden Urteile gesonnen, sein Talent dem Auslande zu widmen, das stets seine Werke mit Enthusiasmus aufnahm und jedenfalls nachsichtiger war als seine Landsleute, welche dazu berufen waren, seine Werke kritisch zu beleuchten! —

Sie haben sich des Ihnen persönlich fremden Künstlers freundlichst angenommen, haben Mut und neue Lust zum Schaffen erweckt! Lassen Sie mir Ihre Hand herzlich drücken und nehmen Sie diese kleine Handarbeit freundlich auf, zur Erinnerung an den Ostersonntag!

Sobald sich Johann von seiner Grippe erholt haben wird, will er sich das Vergnügen machen, Sie zu besuchen.

*Hochachtungsvoll Ihre ergebene Jetty Strauß geb. von Treffz.
Hietzing 8. April*

/

Brief von Jetty Strauß an einen Wiener Rezensenten

„ER IST DER EINZIGE,
DEN ICH BENEIDE –
ER TRIEFT VON MUSIK,
IHM FÄLLT IMMER
ETWAS EIN.“

JOHANNES BRAHMS ÜBER JOHANN STRAUSS

SYNOPSIS

ACT ONE

Adele, the Eisensteins' housekeeper, has been invited to a party held by the Russian Prince Orlofsky and very much wants the evening off. Rosalinde, the lady of the house, is being besieged at the front door with serenades by the tenor Alfred, the love of her youth. Her husband Gabriel von Eisenstein has to serve a prison sentence for insulting a government official. His friend Dr. Falke manages to persuade him to attend Orlofsky's party and begin his sentence the day after. Eisenstein skips his farewell supper with Rosalinde and follows Falke to the party. Adele is given the night off and Rosalinde is able to receive Alfred who makes himself at home in Eisenstein's dressing gown. The new prison director, Frank, who arrives to arrest Eisenstein in person, takes him for the master of the house. Alfred allows himself to be taken into custody in order not to expose Rosalinde.

ACT TWO

Prince Orlofsky's party is the scene of exuberant celebration. Everything is just as Falke had imagined. Adele appears in her "madame's" evening gown and claims to be a young artist named Olga. Falke introduces Eisenstein to the company as Marquis Renard and the Prison Director also turns

up under the pseudonym Chevalier Chargrin. Finally a masked Hungarian Countess is announced – who is none other than Rosalinde. Eisenstein does not suspect who he has in front of him and attempts to lure this unknown beauty with a pocket watch. Rosalinde succeeds in taking this exquisite piece of evidence from him. Fuelled by champagne, Eisenstein tells of how once after a carnival ball he publicly embarrassed the drunken Falke in a bat costume. The night accelerates in a giddy whirl to a state of collective fraternization until it ends abruptly when the clock strikes six a.m.

ACT THREE

One by one the party finds its way to the city prison. Director Frank wishes to begin his first day at work, Adele is searching for the benefactor who promised the night before to finance her training and Eisenstein discovers that he is already behind bars. He feels cheated on by Rosalinde. She responds by flourishing his watch under his nose and demands a divorce. Falke turns up with all the other guests from the party and saves the situation. Eisenstein discovers that everything has been part of Falke's elaborate scheme for revenge. He and Rosalinde make up and everyone agrees to blame the champagne. //

IMPRESSUM

48

Herausgeber: Deutsche Oper am Rhein
Düsseldorf Duisburg gGmbH
Generalintendant: Prof. Christoph Meyer
Geschäftsführende Direktorin:
Alexandra Stampler-Brown

Spielzeit 2022/23

Programmheft zu „die Fledermaus“
von Johann Strauß (Sohn)
Wiederaufnahmen an der
Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg
am 23. Oktober 2022 im Opernhaus Düsseldorf

Redaktion: Dr. Hella Bartnig
Gestaltung: Markwald Neusitzer Identity
Lithographie & Druck: Rossimedia GmbH & Co
KG, Ratingen

Textnachweise:

Karl Kraus: Die chinesische Mauer (Werke von
Karl Kraus 12), München Wien 1964 (S. 2, 24);
Oswald Panagl/ Fritz Schweiger: Die Fledermaus.
Die wahre Geschichte einer Operette, Böhlau
Verlag Wien, Köln, Weimar 1999 (S. 6, 9); Volker
Klotz: Operette. Porträt und Handbuch einer
unerhörten Kunst, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle
GmbH & Co. KG, Kassel 2004 (S. 10); Gerald
Wintersberger: Ein „schwarzer Freitag“ mit Folgen,
Wiener Zeitung, 8. Mai 1998 (S. 12); Hans Weigel:
Flucht vor der Größe, Beiträge zur Erkenntnis
und Selbsterkenntnis Österreichs, Wollzeiler
Verlag Wien 1960 (S. 14); Oscar Bie, Der Tanz,
Verlag Julius Bard, Berlin, 1923 (S. 18); Wilhelm
Sinkovicz/ Herwig Knaus: Johann Strauß. Ver-
lag Holzhausen, Wien 1999 (S. 19); Peter Lund:
Das unmögliche Genre – Ist die Operette noch
zu retten. <https://www.peterlund.de/biografisches/essay>
(S. 22); Sandra Fluhrer: Konstellationen

des Komischen: Beobachtungen des Menschen
bei Franz Kafka, Karl Valentin und Samuel
Beckett; Verlag Wilhelm Fink GmbH & Co.,
Paderborn 2016 (S. 41); Marion Linhardt: Resi-
denzstadt und Metropole: zu einer kulturellen
Topographie der Wiener Operette, Verlag Max
Niemeyer, Tübingen 2006 (S. 42); Heike Quissek:
Das deutschsprachige Operettenlibretto. Figu-
ren, Stoffe, Dramaturgie, Verlag J.B.Metzler, Stutt-
gart, Weimar 2012 (S. 44); Johann Strauß: Briefe
und Dokumente, Band II 1864-1877, Verlag
Hans Schneider, Tutzing 1986 (S. 45); Inge Röhre:
Zitate berühmter Zeitgenossen über Johann
Strauss (Leserbrief). In Kulturverein Wiener
Blut (Hrsg.): Almanach Nr. 4, Juli 2012 (S. 46)
Die Übersetzung der Handlung ins Englische
(S. 47) verfasste David Tushingham.

Bildnachweise:

A. Dürer: Fledermaus; Besancon, Musée des
Beaux-Arts et d'Archeologie (S. 3); Johann
Strauß: Unter Donner und Blitz, Katalog Histo-
risches Museum der Stadt Wien 1999 (S. 6,
16, 21); Wilhelm Sinkovicz/ Herwig Knaus:
Johann Strauß. Verlag Holzhausen, Wien 1999
(S. 13, 15); ÖNB/Wien, H 8416 (S. 42)

Fotos der Klavierhauptprobe am 30. November
2018: © Hans-Jörg Michael (S. 25-40)

Urheber, die nicht zu erreichen waren, werden
zwecks nachträglicher Rechtsabgleichung um
Nachricht gebeten.

