

Die industrialisierte Idylle – Zur Revue *Im weißen Rößl*

1. Abgeschiedene Landschaft, See, Berge ringsum, ein Gasthof mit Stallungen, die Wirtin holdlächelnd vor der Türe, die Gäste zu empfangen.

Und kommen die Gäste, so ist es mit der Idylle vorbei – hastig lassen sie sich die Gegend zeigen, hastig setzen sie sich zu Tische. Kaum ist ihnen zu essen, zu trinken gebracht worden, so mahnt der Reiseführer zur Weiterfahrt, verlangen sie nach dem Zahlkellner, als ob keine Zeit zu verlieren sei: In der Tat, es ist keine Zeit zu verlieren; es gibt Zeit, Muße nicht mehr. Wer die Landschaft am Wolfgangsee besucht, trägt alle jene Veränderungen der Raum- und Zeitstruktur im Gepäck, die die große Industrie nicht erst der zwanziger Jahre mit sich gebracht hat: Erreichbar muss alles sein, nach Möglichkeit im Handumdrehen; jede Minute, erst recht Stunde dafür aufzubringen ist schon zu viel; wenig Zeit darf in Anspruch nehmen, was man sehen will oder muss. Auf wenige Minuten ist denn auch die Besichtigung, sind denn auch die Genüsse zusammengeschrumpft, und wenn es das Kaffeetrinken sei – in solcher Eile kippt man in der städtischen Kneipe sein Bier am Tresen hinunter.

Oder um Neill Postman (1985) beim Worte zu nehmen: Nicht zwei Tage darf ein Wettstreit zwischen Politikern dauern wie noch vor einem Jahrhundert, sondern ganze anderthalb bis zwei Minuten, und es werden nicht mehr politische Argumentationen, sondern Schlagworte ausgetauscht, Schlagworte, mit denen man, so Hanns Eisler, Menschen erschlägt.

Und so bringen die Reisenden jene Großstadt, aus der sie zu entfliehen glauben, die große Industrie, in der sie zuhause sind, geradewegs in die Idylle, um sie stracks ins Gewohnte, in die Großstadt, in die große Industrie zu verwandeln.

Nicht nur dies: Die Hastigkeit, mit der die Landschaft wahrgenommen wird, die Ungeduld, mit der die Gäste nach dem Zahlkellner rufen, kaum dass sie bedient wurden, entpuppt sich als Kainsmerkmal ihrer Besitzermentalität: Nicht teilhaben möchten sie an den Wundern der Natur, sondern was das Auge und Ohr reizt, soll unterworfen, in Besitz genommen werden; darob wird es schal, und auch daraus entspringt die sich unendliche Male reproduzierende, vervielfältigende Rastlosigkeit:

Sie nun, die Hast und Besitzermentalität, gehorchen einem wahrhaft allmächtigen Diktat: Dem des Geldes, des Kapitals, und dies zu Zeiten, da es in unheilvolle Bewegung gekommen ist. Ganz nebenher ist von Börsenspekulationen die Rede, auch von zweideutigen Geschäften oder vom Ruin kleiner und mittlerer Betriebe. Dergestalt halten die krisenhaften Wirren der endzwanziger Jahre Einzug ins, ach, so ehern Abgeschiedene.

Aber auch jenseits der Weltwirtschaftskrise hat alles, auch und gerade die aufgesuchte, hastig und gierig in Besitz genommene Idylle, Warencharakter angenommen, je mehr sie ihn zu verbergen, zu verschleiern sucht. Und wie jegliche Ware treibt auch sie, die vorgebliche Idylle, den Gebrauchs- und Tauschwert auseinander als Schein und Sein (vgl. K. Marx I. 1867, 1980, 62ff.).

Tatsächlich ist das schöne Wirtshaus am Wolfgangsee auf Kundenfang, die schöne Wirtin Josepha Vogelhuber könnte sonst nicht leben, nicht überleben; sie ist auf diese Hast, auf diese Besitzermentalität angewiesen, eingerichtet, ja, sie fordert sie heraus – aufgetragen ist die ländliche Idylle, aufgetragen ihr holdselig gewinnendes Lächeln, Warenmarke all dies, und keiner schelte sie darob.

2. Es fragt sich, ob die Idylle so abgeschieden ist, ob sie erst von außen, von Menschenmassen der Besucher in jene Großstadt verwandelt wird, die sie nicht abschütteln können.

Der Invasion vor dem Wirtshaus entspricht, quantitativ und qualitativ, die Personnage darinnen: Ganze Scharen von Kuhmägden inmitten der Stallungen, ganze Scharen von Bademädchen in der Badeanstalt. Schon dass es am idyllischen Wolfgangsee eine hochmoderne Badeanstalt gibt, verrät die Anwesenheit städtischer Zivilisation, und das in Scharen angetretene Personal macht auf Dimensionen der Wirtschaft aufmerksam, die die ländliche Abgeschiedenheit endgültig des Scheines ihrer selbst überführen.

Nicht nur sind Wirtshaus und Landschaft zur Ware geworden, sondern sie haben geradezu fabrikhafte Physiognomie, um sie angestrengt zu verbergen; die Wirtin empfängt ihre Gäste selbst, weist ihnen selbst ihre Zimmer zu, aber schon sind Scharen von Bediensteten, Kellnern, Bademädchen, Kuhmägden zur Stelle.

3. Zur Ware gehört das Auseinandertreten von Gebrauchs- und Tauschwert als Schein und Sein, das Verbergen des Tauschwertes hinter dem – längst obsolet gewordenen, des Scheines seiner selbst überführten – Gebrauchswert.

Zur Ware gehört also auch der Schein vorindustrieller Landschaft, vorindustrieller Verkehrsformen: Der Morgengruß der schönen, holdselig lächelnden Wirtin kommt geradewegs aus Liedern des frühen neunzehnten Jahrhunderts. In seinem Glücksversprechen scheinen romantische Sehnsüchte von Glück, Liebe, Geborgenheit im Abgeschiedenen wieder auf zu leben: Für den Rechtsanwalt Dr. Siedler steht die Wirtin vor der Türe wie eine Zauberfee vor ihrem Schlosse, den sehnsüchtig erwarteten Prinzen einzuladen.

Die unerfüllte Liebe des Zahlkellners zur schönen Wirtin ruft Konfigurationen etwa des Schubert-Müllerschen Liedzyklus *Die schöne Müllerin* auf den Plan.

Auch sonst finden, wie es scheint, Menschen in früh- und hochromantischer Liebe zueinander: Das lispelnde Clärchen als Tochter des Professors Heinzelmann und der glatzköpfige Unternehmer Sigmund, Ottlie, die Tochter des bärbeißigen Fabrikanten Giseke, und jener Rechtsanwalt Dr. Siedler, den die Rößlwirtin heimlich liebt.

Über solcher Liebe werden denn auch, wie es scheint, ehemalige Zwistigkeiten der Beteiligten beigelegt: Der Fabrikant Gisecke findet zum Rechtsanwalt Dr. Siedler, von dem ihm ein unangenehmer Prozess droht, ein wahrhaft menschliches Verhältnis, das zum Schwiegersohn in spe. Die Tochter des unbegüterten, aufs Abstellgleis delegierten Professors – beklemmenderweise Heinzelmann genannt! –

bekommt im glatzköpfigen Unternehmer Sigismund einen reichen Ehemann, der unvermögende Zahlkellner Leopold in der Rößlwirtin Josepha Vogelhuber eine begüterte Ehefrau, auf dass uralte Märchenwünsche in Erfüllung gehen, die dem armen Dienstmädchen einen schönen, reichen Königssohn bescheren.

Und kommt der Kaiser zu Besuch, um die Wirtin mit gütigen Worten zur Selbstbescheidung, latent zur Ehe mit dem Zahlkeller Leopold einzustimmen, so scheint die Idylle vorindustrieller Verhältnisse eingebunden, bekräftigt, überwölbt im Bilde eines wohleingerichteten ancien Régimes, d.h. der ins Gefilde der endzwanziger Jahre einbrechenden k.u.k. Monarchie Österreich.

Freilich, was hier sich zuträgt oder zutragen soll, gehorcht beklemmender Hast: Zwei Worte, und schon lieben sich Otilie und Dr. Siedler, wenige Worte, und schon liegen sich Clärchen und Sigismund in den Armen, bevor sie gemeinsam ins Wasser gehen, „und wär’ es noch viel nasser!“ Auch des Kaisers Frühstück mit Kaffee und Buttersemmeln dauert wenige Minuten; dann ruft sein Geschäft, das längst keines mehr ist (seine faktische Ohnmacht inmitten der politischen und sozialen Wirren des Vielvölkerstaates hat B. Hamann, 1996, 125ff. aufgezeigt!), rufen viel kleinere, prosaischere, indessen tatsächliche Geschäfte der Rößlwirtin.

Solcher Hast gesellt sich, im stückbeschließenden Eheschluss der Wirtin und des Zahlkellers, das plump geschäftsmäßige Engagement: Leopold sieht sich auf dem ihm überreichten Papier entlassen als Zahlkellner, engagiert als Ehemann, damit er das Geschäft übernimmt, flott macht, zumindest flotter als zuvor, damit das Dienstpersonal das Fürchten lernt vor neuartigen Verhältnissen, in denen die mühselig verborgene Industrie ganz offen zutage tritt. Dergestalt verwandelt sich Schein in Sein, Sein in Schein – überall, wo man hinblickt, atemberaubend schnell.

Und es entpuppt sich das Vorindustrielle als nicht nur zwischen Giganten der großen Industrie eingeklemmt (vgl. L. Kühne 1985, 237), sondern als deren Teil, und wenn schon als Poesie der Erinnerung (L. Kühne 1985, 47ff.), so hebt sie sich auf.

4. Damit sind Besonderheiten eines Phänomens angesprochen, das mit dem Begriff Kitsch notdürftig sich bezeichnen lässt – und mit ihm gravierende Bedürfnisse, die nur surrogathaft sich befriedigen lassen, gravierende phänomenologische und soziale Operationen, denen Surrogathandlungen sich verdanken (vgl. G. Rienäcker 1990):

Bedürfnisse nach Anderssein, aber nicht Anderswerden, Bedürfnisse nach Rollentausch bei gleichzeitigem Verbleib im Eigenen, das es möglichst zu befestigen, zu potenzieren gilt, Bedürfnisse nach jenem „Verweile doch“, das Goethe in „Faust I“ als gefährlich erkannte, Bedürfnisse nach Harmonismus, das als Inkarnation des ewig Schönen genommen wird; phänomenologische Operationen der Idyllisierung, der Glättung, genauer, Austreibung bewegender Widersprüche, damit auch der Bewegung selbst; soziale Operationen der Verführung, Manipulation, unverblümter und verblümter Verdrängung.

Derlei festzuhalten hat aller moralisierenden Urteile sich zu entschlagen, weil diese selbst ungewollt des Scheins vorkapitalistischer Verkehrsformen sich überführen. Statt dessen gilt die Frage nach dem Woher, und gerade die so genannten Kitschromane der Jahrhundertwende stellen sie unbeirrt, wenn man in und zwischen ihren Zeilen zu lesen versteht. Lüfte man, so Hermann Broch, die Decke von all den kitschigen Gegenständen, so finde man Tränen, nichts als Tränen (vgl. C. Barth 1989), und es sind die faktisch unrealisierbaren, jedoch existentiellen Bedürfnisse, deren jedes gegen sich schlägt oder sich auf halbem Wege zurücknimmt, Resultate einer kapitalgeprägten, überdies krisengeschüttelten, durch und durch entfremdeten Wirklichkeit, Resultate eines vehementen, daher für die Beteiligten kaum zureichend vollziehbaren Wandels bisheriger Lebenswelten nicht erst um die Jahrhundertwende oder in den vorgeblich goldenen zwanziger Jahren – dort spitzen sie sich nur zu.

5. Dass Idylle sich als industrialisierte entpuppt, Abgeschiedenheit ihres Gegenteils sich überführen lässt, wird in der Operettenrevue *Im weißen Rößl* aufs Drastischste thematisiert, ermöglicht durch die Apparatur der Großen Revue, die mit der Wiener Operette – und auf der Grundlage eines überaus harmlosen Lustspiels – sich verbindet:

Scharen von Tänzerinnen, genauer, des Girls als Pluraletantum, sind eingeschleust in die Idylle. Und hatten schon Revuen der späten zwanziger Jahre ihr Pluraletantum nicht mehr als Inkarnation moderner, sportlicher Fitness, sondern als morgenländische Tänzerinnen ausgestattet (vgl. A. Kanzler 1987), so ist es ein Leichtes, sie in Bilder eben dieser Idylle zu verwandeln – in Stallmägde und Badenixen – oder sie zurückzustufen in Ringelreihen tanzende Kindlein: Hauptsache, die Bühne ist voll von wohlgeordneten Tänzerinnen-Scharen. Öffentlichkeit, nach Möglichkeit in Reih und Glied – die Affinität zum Militär ist nicht ganz zufällig! –, muss unentwegt gegenwärtig sein, in weitaus größeren Ausmaßen als je zuvor, wenn man von der französischen Großen Oper absieht: Auf der Bühne, weil sie ohnehin vor der Bühne sich einfindet in Gestalt riesiger Zuschauermengen, auf die die Weimarer Revue der zwanziger Jahre sich ein- und verlässt.

Unentwegt muss denn auch Gegenwärtiges sich präsentieren – es gibt keine Vergangenheit und Zukunft, sondern nur das öffentliche Hier und Jetzt, den öffentlichen Augenblick – das hat die Revue mit der italienischen und französischen Oper gemeinsam.

Der Präsentation von Gegenwart, von bunt und massenbewegungshaft ausgestatteten Momenten gehorcht, in der Revue, also auch im *Weißem Rößl*, nicht die Entwicklung, sondern das Arrangement, die Montage. Dergestalt wohnen der Revue Produktionsprinzipie inne, die letztlich der großen Industrie sich verdanken – Prinzipie des Großblock-Baus; ihm gehorchen nun alle Dimensionen der Gebilde, von der Szenerie bis zur Orchestration. Auffällig die blockhafte Anlage der Szenen und ihrer Konfiguration, auffällig das Standardisierte eines jeden Vorgangs – er könnte tausende Male stattgefunden ha-

ben –; auffällig die blockhafte, standardisierte Setzung bestimmter Redewendungen; auffällig der Blockbau als Nummernprinzip und als Schichtensatz des Orchesters (s.u.).

Und es wird im Großblockhaften, Standardisierten noch jener Rest von Individualität getilgt, der der subjektiven Autorschaft innewohnt – nicht ein Komponist, sondern deren mehrere haben die Musik zum *Weißten Rößl* geschrieben, ohne dass sich gravierende Differenzen zwischen ihnen ausmachen lassen; freilich obliegt Benatzky die Komposition einiger Hauptnummern und ein Großteil der Orchestration des Ganzen; dies aber bringt keinerlei Individualität der Sprachgefüge, wohl aber zureichende Professionalität.

Von Professionalität ist denn auch mit Nachdruck zu reden – sie betrifft das Libretto und die Musik gleichermaßen, die Parameter der Aufführung ohnehin; es bedarf ihrer denn auch, um jene Kategorien in Bewegung zu setzen, die den so genannten Unterhaltungs-Künsten (und nicht nur ihnen!) bei Strafe ihres Scheiterns, d.h. um zu überleben, immanent, notwendig sind: Eingängigkeit in der Art von Ohrwürmern, die in die Gehörgänge dringen, um in ihnen sich festzusetzen; Fasslichkeit im vermeintlichen Anfassen, Greifen des in Wahrheit Entfernten, d.h. im Anfassen nicht originärer Gebilde, sondern ihrer Aura (Begriff nach W. Benjamin 1936—37, 1970):

Dies alles im Zeichen autoritärer, asymmetrischer Kommunikation (vgl. C. Kaden 1984, 171 ff.), die sich als ihr vorgebliches Gegenteil, als Einladung zur Symmetrie drapiert, im Zeichen gigantisierter Einfühlung, des empfindsamen Ein- und Mitschwingens (vgl. Kaden a.a.O., 140 ff.; 1993, 140 ff.), das sich der kaum verhohlenen Manipulation überführt. Zu Recht hat Kaden (1993, 204) auf das Vorwalten gigantisierter Empfindsamkeit selbst – oder gerade – in großen Teilen der Produktion und Rezeption von Rockmusik hingewiesen.

Dass die Revue *Im weißen Rößl* alle solche Momente in sich vereint, gereicht ihr zur Meisterschaft. Die außergewöhnliche Popularität ist nicht erschwindelt, sondern hart und professionell erarbeitet, und sei es mit halbem Widerwillen des Hauptkomponisten, des promovierten Wissenschaftlers und Literaten Ralph Benatzky, dem ganz andere Projekte näher standen als dieses (immerhin bringt es ihm Geld ein, das er dringend braucht!) – eines Mannes denn auch, dessen letzte Lebensjahre der Bitterkeit des Einsamen, beiseite Geschobenen, von den späteren massenkulturellen Prozessen Überfahrenen verfielen, eines Halbjuden zumal, dem das Jahr 1933 buchstäblich alle Pläne weiterer künstlerischer Entwicklung zunächst eingedämmt, dann zerschlagen hatte.

6. Mehrere Komponisten sind beteiligt, und dies setzt voraus, dass ihre Individualität weitgehend reduziert sei – von Subjektivität des Idioms kann kaum die Rede sein. Dass die Zusammenarbeit nicht reibungslos verläuft, machen Tagebucheintragen von Ralph Benatzky offenbar – bedenkenswert vor

allem sein Hinweis, dass mehrere Autoren zu sehr Tagesschlager aufgenommen und eingearbeitet hätten.

Es ist aber das Schlagerhafte durchaus zur Sache gehörig, wenn die oben skizzierten Kriterien der Surrogathandlungen, des Kitsches und der Massenprozesse auch für das musikalische Idiom Gültigkeit haben; genauer, das Schlagerhafte ist eine von vielen Möglichkeiten, sie zu realisieren.

7. Fungiert Benatzky als Komponist einiger, allerdings zentraler Nummern und als Orchestrator eigener und einiger fremder Stücke, so ist es nützlich, sich zum einem die eigenen Nummern, zum anderen die Orchestration anzusehen. Hierzu wenige Notate; sie nehmen die grandiosen Schlageranalysen von Theodor W. Adorno aus den zwanziger Jahren zur Hilfe, weil in ihnen der Zusammenhang zwischen musizierter Ideologie, musikalischer Substanz und musikalischem Satz durchsichtig gemacht wird – gewiss noch nicht auf der Ebene analytischer Verifikation, eher durch Assoziationen eines musizierenden, auch und gerade des Komponierens mächtigen Philosophen (Adorno ist Philosoph und Komponist, als solcher Schüler von Alban Berg).

7.1. „Es muß was wunderbares sein“: Zweiteilig das Gebilde, Strophe und Refrain; der Refrain ist, wie in allen Nummern, die Hauptsache, und dies zeigt sich nicht nur in seiner Multiplikation durch (nach Möglichkeit ausgetanzte!) „Anhänge“ – Strophe und Refrain verhalten sich wie der Vorhof zum Allerheiligsten.

Im Refrain nun soll alles versammelt sein, was je mit Momenten des Schmeichelns, klagendem oder gar weinerlichem Sentiment sich verbindet:

Empfindsam drehende Gebilde, die sich mehrfach sequenzieren lassen (der erste Zweitakter erscheint solcherart zweimal, ein drittes Mal variiert, wobei die Drehung eigentlich nur durch den emphatischen Oktavaufsprung der Auftaktfigur „ich kann nichts...“ aufgebrochen wird; der Abgesang scheint die Drehung zu verabsolutieren!), tendenzieller Abstieg in der Sequenzfolge (als ob es zum Grabe ginge!), Gebundenheit des Vortrags, Mittellage des Tenors als Ausgangspunkt und Zentrum, das nur durch den Oktavaufsprung verlassen, durch Rückwendungen wieder erreicht wird.

Eben diese tränennahe Sentimentalität allerdings bedarf der halben Zurücknahme, will der Grundgestus schmeichelnd-werbender Tanz-Bewegung eingehalten sein: Daher der Verzicht auf langsames Tempo, daher auch die tanzrhythmische Grundierung im Orchester, d.h. das Pattern in mehreren Schichten des Orchesters, welches alle Dimensionen der Bewegung ausprägt.

Nun könnte solcher Tanz dem verbaliter und vokalmelodisch-tenoral artikulierten Liebestraum als Zeichen dienen, weil Tänze über lange Zeit mit dem Außer-Sich-Sein, mit Schwebungen zwischen Traum und Wirklichkeit, Leben und Tod zu tun haben (auf solche Schwebungen weist der Verdi'sche, oft als Walzer missverstandene Sechachteltakt mancher Liebes- und Sterbeszenen hin); und es liegt nahe, den Zahlkellner dergestalt zwischen Traum und Wirklichkeit, Leben und Tod traumtanzend zu

sehen. Allerdings ist sein Tanz soziokulturell konkretisiert als Gesellschaftstanz, mit dem im halbnoblen Kaffee- oder Ballhaus ein gutangezogener Herr seine Dame bezwingt, fiktiv aus dem Ballhaus oder Tanzcafe in sein Schlafzimmer entführt, darin er von ihr Besitz ergreifen wird. Und genau um die Eroberung, Inbesitznahme der Angeboteten Rößlwirtin Josepha Vogelhuber geht es dem Zahlkellner; darauf zielt sein Traum, und das hat gute Gründe nicht allein in seiner Liebe, sondern im Wissen um Josephas Vermögen.

Schmeichelnde Werbung als erster Schritt zur Besitznahme, die in den späteren Stadien weitaus brutaler stattfinden wird – sie verleiht der sentimental Klage und traumtänzerischen Gebärde einen seltsam fatalen Beigeschmack, den der falschen Süßlichkeit, überdies eine des Sentiments aus zweiter, dritter Hand. Leopold agiert in geborgten Kleidern, musikalisch mit Vokabeln längst vergesellschafteter Salonmusik, also auch mit deren Instrumentarien, die sich im so genannt großen Orchester gleichsam vervielfältigen (solistische Streicher, u.a. geteilte Violinen in der Oberstimmenlage, im Nachspiel gedämpfte Trompeten, Quasi-Pedalstimmen und Zierfiguren der Holzbläser, Pizzikato-Grundierungen der Bässe, sekundiert von Rhythmusinstrumenten).

Hochinteressant ist nun die Aufführung dieser Nummer um 1931 – der Tenor hat buchstäblich aller vordergründigen Sentimentalität sich begeben, die klagenden Sequenzen mit klarer Stimme, gleichsam versachlichend artikuliert, der gesamten Nummer eine geradezu kammermusikalische Physiognomie verliehen. Dies lässt aufmerken: Was komponiert ist, muss nämlich durch Interpretation nicht verdoppelt werden; dieses Wissen der Unterhaltungskultur in den zwanziger, dreißiger Jahren möchte wieder aufgenommen sein!

7.2. Benatzkys Orchestersatz vereinigt mehrere Besetzungstypen: Die des Salonorchesters mit Soloviolen, wenigen Holzbläsern (letztere mitunter anstelle des fehlenden Harmoniums oder Klaviers), Solovioloncell und Zupfbass; die der quasi dörflichen Blaskapelle mit Klarinetten und Blechbläsern, Großer und kleiner Trommel, Becken; die des Wiener Beisl mit Harmonika, Soloviolen; schließlich die „normale“ Sinfoniebesetzung mit acht Holzbläsern (je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte), drei Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug, Streichorchester.

Aufschlussreich ist das – milieukennzeichnende – Gegeneinander separierbarer Besetzungstypen: „im Salzkammergut“ wird gänzlich anders instrumentiert als „Es muß was wunderbares sein“ – es sind denn auch einander diametral entgegengesetzte Aktionssphären, auch höchst unterschiedliche fiktive Orte, das Dorffest mit blasender Feuerwehrkapelle, das Tanzcafe.

Aufschlussreich ist aber auch, wie die volle sinfonische Besetzung durch Idiome, die eigentlich der Salon- oder Blaskapellen- oder Beisl-Besetzung angehören, aufgebrochen, oft auch desavouiert wird:

Dies führt u.a. dazu, dass die überaus reiche Palette des Sinfonieorchesters fast nie ausdifferenziert, schon gar nicht auf der Höhe der Jahrhundertwende oder der zwanziger Jahre entfaltet ist.

Auffällig verrät der Schichtensatz des Orchesters, d.h. die eherne Hierarchie zwischen Melodiestimmen, Begleitfiguren und Bassfundament, die massiv akkordische Auslastung gerade der Oberstimmenlage (durch vielfach geteilten Violinensatz, mit Holzbläsern gemischt), seine Herleitung vom Klavier, genauer, von jenem Klavierspieler, der mit vollen Händen in die Tasten greift.

Umstandslos lässt sich der kompakte Blechbläsersatz im Nachspiel des Refrains „Mädi, für dich geh ich sogar ins Wasser“ als Orchestrierung eines vollgriffigen Klaviersatzes verstehen. Gilt dasselbe für den geteilten Violinensatz, so bringt dies empfindliche Defekte für den Streichersatz insgesamt mit sich. Die für ihn obligate Vierstimmigkeit in weiter Lage (gerade das romantische Orchester legt darauf größten Wert!) ist über weite Strecken preisgegeben; überdies erweist sich der geteilte Violinensatz infolge der Stimmteilung, die jeder Stimme nur relativ wenige Spieler zubilligt, als nachgerade ohnmächtig gegenüber dem massiven Blechsatz – damit aber ist der Orchester-Organismus insgesamt, also auch das so genannt klassisch-romantische Orchester-Tutti in seinen angestammten Klanggewichtsverhältnissen gestört, ohne dass kammermusikalische Konfigurationen und daraus herleitbare Idiome der artifiziellen Neuen Musik – oder jene der zeitgenössischen Jazzband – an seine Stelle träten.

Was dergestalt an Auffächerung und wohlproportionierter Klangmassierung verloren geht, muss durch quasi gestische Klanginszenierung (etwa durch professionelles, pointiert gestisches Tanzmusikspiel à la mode der zwanziger Jahre) kompensiert werden.

7.3 Als Selbstinszenierungen großen Stils lassen sich jene Nummern verstehen, die, so vermittelt immer, die Große Oper in die Kontamination zwischen Revue und Wiener Operette einlassen: Die Instrumentaleinleitung und das große Finale des zweiten Aufzuges.

7.3.1. Aufschlussreich der Beginn: Weitgehend ungedeckte Paukenwirbel, seit Wagners Dramen besetzt als dramatisch, wenn nicht gar unheilvoll drohend, in beidem als Brücke, die zu begehen ins Geheimnis- oder Unheilvolle führt; sie haben Doppelfunktion: Zum einem substituieren sie die für den Anfang erwartete Fanfare, mit der die Stille durchbrochen, der Beginn energisch markiert werden soll (nicht zufällig nehmen Einleitungsfanfaren das Turmblasen in sich auf); zum anderen stehen sie vor der Schwelle des Eigentlichen, formieren sie auch hier eine Brücke – sie führt ins Zentrum, insofern eine jäh aufsteigende Skalenkette ohne Umstände in den Refrain „Im weißen Rößl am Wolfgangsee“ geleitet.

Es hat aber dieser Refrain ganz und gar den dramatischen Impetus der Brücke in sich aufgenommen, transformiert ins nachgerade choralhaft Pathetische; das blechgepanzerte Orchesterstutti mit vierstimmigen Gerüstsatz, der sich beliebig durch Verdopplungen ausfüllen lässt, die ungewöhnlich stu-

fenreiche Bassführung (mit chromatischem zwischendominantischem Unterwegs, auch mit eingeschalteten, absichtlich trübenden Mollparallelen), das angewiesene Marcato stehen dafür ein; in der Fortsetzung wird ein lyrischer Ton angeschlagen, der Ton der Besinnung.

Um den Pendelschlag zwischen pathetisch – choralhafter Repräsentation und lyrischer Einkehr geht es denn auch; die solchermaßen pointierte Seriosität ist für die Stückvorgänge nicht nur Schein, aber sie gehört zur Warenmarke, gehört denn auch zu den – längst warenmarkenhaft besetzten oder als solche besetzbaren! – Traditionslinien, auf die der Beginn (und nicht nur er) sich beruft.

Zur Sache gehört denn auch, dass der Refrain sich von seiner choralhaft pathetischen und lyrischen Version behend zu lösen versteht und statt dessen die Physiognomie sentimentaler Lieder und schneidiger Militärmärsche annimmt, um dergestalt über weite Strecken des Stückes gegenwärtig zu sein.

7.3.2. Sind mit der pathetisierten Selbstinszenierung des Beginns Rest-Stücke der Grande Opéra eingezogen, so ist ihre szenisch- und musikalisch-dramaturgische Apparatur ganz und gar präsent im zweiten Finale:

Dieses hat die Physiognomie des „Gran Finales“ aus dem italienischen Melodramma lirico und der französischen Grande Opéra (vgl. G. Rienäcker 1996), und es lässt sich denn auch umstandslos mit der Krönungsszene aus der Oper „Le prophète“ von Giacomo Meyerbeer und mit der Triumphszene aus „Aida“ von Giuseppe Verdi vergleichen: Hier wie dort der Einzug von Massenchören und die lärmende Anwesenheit mehrerer Bläserorchester, und es liegt nahe, die szenischen Vorgänge ins Verhältnis zu setzen: Der Krönung des Propheten, dem Einzug der Sieger entspricht der Empfang des Kaisers von Österreich, also der Einzug des Ancien Régimes in die vorgeblich abgeschiedene Idylle; dem Eklat, hervorgerufen durch die Begegnung des vorgeblich mutterlosen Propheten mit der eigenen Mutter – er hat sie zu verleugnen, wenn er von der fanatisierten Menge nicht als falscher Prophet entlarvt und ermordet werden will! –, Aidas Begegnung mit dem gefangenen Vater, der Tragödie, die aus beiden Vorgängen erwächst und die Protagonisten in tödliche Gefahr bringt, entspricht der durch den Zahlkellner hervorgerufene Eklat, als er die Rößlwirtin mitsamt dem Rechtsanwalt Dr. Siedler in der Türe sieht. Und es scheint, dass in all diesen Fällen die riesige Apparatur just dazu aufgefahren wird, damit sie in der unverhofften (indessen keineswegs unvorbereiteten!) Explosion zusammenbrechen könnte, wenigstens für Augenblicke zusammenbricht.

Freilich, die Vorgänge sind auf dem Wege von Meyerbeers und Verdis Gran Finali zum Großen Finale der Revue *Im weißen Rößl* erheblich transformiert – der dabei stattfindenden Minimalisierung ihres sozialen, politischen Gehalts entspricht das Umsichgreifen jener groß aufgemachten Unterhaltungsindustrie, die der Grande opéra bereits eingeschrieben ist, die sie jedoch kraft ihrer drohend menetekelhaften Vorgänge und Botschaften mit abgründig bösen Fragezeichen zu versetzen weiß. Für das „weiße Rößl“ spielen solche Menetekel kaum noch eine Rolle, und doch bleibt ein Rest des Bedrohlichen; er ist eingefangen in der Größe, in der Allgewalt des szenisch-musikalischen Apparates, in

der Allgewalt szenisch-musikalischer Öffentlichkeit, die die vorgebliche Idylle brutal zerstört, sie mit- hin endgültig ihrer Scheinhaftigkeit überführt.

Es ist kein Zufall, dass im Großen Finale des „weißen Rößl“ drei Gattungen sich begegnen: Die Grande Opéra, die Wiener Operette und die Revue der Weimarer Republik. Und haben Finali der Wie- ner Operette Errungenschaften Melodramma lirico, der Grande opéra und der Romantischen Oper, al- so auch ihrer großen Finali in sich aufgenommen, so entfalten die Finali der Revue nichts anderes als Momente eben dieses Gran Finales, da es längst revuehafte Momente enthält, diesseits und jenseits der obligatorischen Ballettszenen.

Gehorcht solche Verschmelzung dem unübersehbar Gemeinsamen, so zeigen sich darin nicht min- der gravierende Transformationen – sie zu analysieren könnte Wege der bürgerlichen Kultur im Zu- sammenhang mit denen der industriellen Produktion, mithin Zusammenhänge zwischen Ökonomie und Ästhetik aufdecken, die bei genauerem Hinsehen den entscheidenden Künsten, also nicht nur der Oper, Operette und Revue, ganz zentral sind.

Constanze Barth 1989: Untersuchungen zur Salonmusik, Ms. Berlin.

Walter Benjamin 1936, 1970: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 1936–37, in: Walter Benjamin, Lesezeichen, 373ff.

Brigitte Hamann 1996: Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators, München.

Christian Kaden 1984: Musiksoziologie, Berlin.

Christian Kaden 1993: Des Lebens wilder Kreis, Kassel.

Annette Kanzler 1987: Die Revue der Weimarer Republik, Diplomarbeit Ms. Berlin.

Lothar Kühne 1985: Haus und Landschaft, Dresden.

Karl Marx I, 1867, 1980: Das Kapital, Bd. I, Hamburg 1867, Berlin 1980.

Neill Postman 1985: Wir amüsieren uns zu Tode, Berlin.

Gerd Rienäcker 1990: Aufbrüche in den Kitsch? in: Musik und Gesellschaft 2/ 1990.

Gerd Rienäcker 1996: Finale, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 4, Kassel.

Gerd Rienäcker

(geschrieben am 30. November 1997 für die Inszenierung von Jochen Biganzoli im Kleist-Theater Frankfurt/ Oder))