

Theater Ulm  
Spielzeit 2009/2010



## IM WEISSEN RÖSSL

*Neuinszenierung*

Musikalische Leitung: Nils Schweckendiek

Inszenierung: Andreas von Studnitz

Bühne: Britta Lammers

Kostüme: Angela C. Schuett

Materialien

bk

Kevin Clarke

## Zurück in die Zukunft – Aspekte der Aufführungspraxis des *Weißes Rössl*

"Wie ein flügelahmer Pegasus aus der Asche steigt das alte Schlachtroß (...) zu neuem Ruhm empor und erweist sich überraschend als geländegängiges Vollblut."

(Der Spiegel)

Vielleicht erinnern Sie sich? 1994 war's, da zeigte die Berliner Bar jeder Vernunft jene Inszenierung vom *Weißes Rössl*, die inzwischen Legende ist: mit den Geschwistern Pfister, Max Raabe, Otto Sander, Gerd Wameling, Walter Schmidinger und Meret Becker in den Hauptrollen. Plötzlich war die alte, viel geschmähte, längst abgeschriebene Kunstform Operette wieder da – ironisch, kitschig, campy (im Sinn von Susan Sontags Definition), zeitgemäß und herrlich schrill, genau wie sich's gehört. Plötzlich wurde auch das ganze Genre nicht mehr als Wunschkonzert-Nummernfolge im Musikantenstadl-Format wahrgenommen, sondern als intelligente Unterhaltung fürs moderne Großstadtpublikum, als Unterhaltung, die sich mit Loveparade, Christopher Street Day, MTV und Kino messen kann.

Wagemutig und, wie sie selber meinen, mit einer großen Portion 'Wahnsinn', haben sich ein paar Staatsschauspieler, mit führenden Kräften der Berliner Kleinkunst-Szene zusammengetan, um (...) das totgesagte Phantom der Operette wiederzubeleben. (...) Von der verlogenen Operetten-Seligkeit des deutschen Nachkriegsfilms (...) ist das alles weit entfernt. In diesem Berliner Salzkammergut, da kann man gut lustig sein, weil aber auch niemand versuchte, die 'Rössl'-Welt für wahr zu verkaufen. Deshalb gelingt die Lüge so erfrischend überzeugend.

Einige Kritiker sprachen damals von "Auferstehungsfeierlichkeiten der Operette", andere sahen die Produktion gar als "Trojanisches Pferd", das zu einer Renaissance der Gattung im Allgemeinen führen würde, im und aus dem kabarettistischen Bar-jeder-Vernunft-Geist heraus, eine Renaissance, wie sie die Alte Musik in den letzten 30 Jahren erlebt hat und für die heute Namen wie René Jacobs, William Christie und Marc Minkowski stehen.

Dazu ist es nur ansatzweise gekommen; dennoch markiert die 1994er Produktion des *Rössl* einen Wendepunkt in der Rezeptionsgeschichte des Stücks, der auch einen neuen Umgang mit der Gattung Silberne Operette einleitete. Lutz Deisinger, einer der Besitzer der Bar jeder Vernunft, erzählt rückblickend:

Das *Rössl* stand im Verruf, ein völlig veraltetes und spießhaftes Stück zu sein. Offensichtlich gab es niemanden, der in der Lage war, mit diesem zugegebenermaßen zu Tode gerittenen Stück eine neue Vision zu verbinden. Wie unpopulär dieses einst so überpopuläre Stück 1994 war, zeigt ein Blick auf den deutschen Aufführungskalender: es stand 1993 gerade bei drei Bühnen auf dem Spielplan, 1995 bei 42 Bühnen. Dies ist dem großen Wellenschlag gestundet, den unsere Inszenierung in den Medien von Stern über Theater Heute bis Zeit und Spiegel ausgelöst hat.

Ein Blick in diese Medien verdeutlicht, was das Besondere an der Berliner Produktion war: die Rückbesinnung auf das Original von 1930 und seine parodistisch-kabarettistischen Revue-Ideale, die man nach dem Zweiten Weltkrieg konsequent ignoriert hatte. Der

Tagesspiegel schrieb: "(D)ie neue Produktion nimmt das Stück ganz wörtlich, (...) verläßt sich völlig auf seine Kraft." Und die Berliner Morgenpost meinte: "Man spielt den Benatzky-Schlager sozusagen vom Blatt, so originalgetreu, wie es mit dem kleinen Ensemble eben geht." Es wurde also weder der Versuch unternommen, das Stück für die Intelligenzija zu 'dekonstruieren', noch wurde es fürs Massenpublikum als szenischer Heimatfilm aufbereitet. Auch auf eine Adaption im Stil der unseligen Siebziger Jahre Fernsehoperette wurde verzichtet. Das für viele überraschende Resultat war ein "köstlich kitschige(r) Spaß", mit dem "der deutschen Operette der neue Tag geklungen" ist. Der Spiegel fasste zusammen: Das kurzweilige Gipfeltreffen von U und E in der österreichischen Bergwelt glückt wohl auch deshalb so reibungslos, weil alle Beteiligten den höheren Blödsinn der Vorlage verdammt ernst nehmen. Die Vorurteile, mit denen das alte Singspiel hemmungslos hantiert, werden mit präziser Ironie ausgespielt: arrogante preußische Piefkes gegen schlawinernde Österreicher, Liebe als soziales Trampolin und Glück als manchmal doch einlösbare Utopie. Frei nach der alten Komiker-Regel: Ist es auch Wahnwitz, so muß es doch Methode haben. Der bergfeste eidgenössische Regisseur Ursli Pfister (...) stellt jede Figur detailgenau heraus. Ihm gelingt mit leichter Hand das schwerste: trotz Kitsch und Klischees Charaktere zu schaffen.

## Die Silberne Operette als avantgardistische Kitsch-Kunst

Der kreative Umgang des Regisseurs Ursli Pfister mit dem Kitsch-Faktor des Stücks ist der zweite, richtungsweisende Ansatz der 1994er Produktion. Denn die Silberne Operette der späten Zwanziger Jahre, wie sie sich im Rössl exemplarisch darstellt, ist von kaum zu überbietender Kitschigkeit, die viele Theatermacher heute als peinlich empfinden und versuchen weg zu inszenieren. "Kitsch wird allgemein als eine durch den Kommerz profanisierter und damit zur Hure gemachte Kunst gesehen, die schamlos den vulgären Geschmack der Masse bedient", schreibt Hans-Dieter Gelfert in Was ist Kitsch? Dies Bedienen von Massenbedürfnissen mit einfach(st)en Mitteln trifft bei den meisten Intellektuellen und Wissenschaftlern auf Ablehnung, "ist doch Tiefe das, was die Deutschen mehr als die übrigen westlichen Kulturnationen von Kunst erwarten". Weswegen sie sich kaum mit einer Kitsch-Gattung wie der Silbernen Operette beschäftigen ("Es ist erstaunlich, daß das Genre Operette als Ganzes bis heute noch kaum einer gründlichen musik- und sozialwissenschaftlichen Analyse unterzogen worden ist", bemerkte 1998 der Historiker Moritz Csáky). Die Forschung verkennt in ihrer Ablehnung, dass Kitsch (auch Operetten-Kitsch) ein rebellisches Produkt der Moderne ist, eine "symmetrische Gegenkunst zur Avant-Garde", wie Clement Greenberg in "Avant-Garde and Kitsch" 1939 schreibt.

Der Kitsch-Aspekt geht Hand in Hand – bei der Rössl-Uraufführung 1930 ebenso wie 1994 in der Bar jeder Vernunft – mit dem Camp-Faktor der späten Silbernen Operette. Susan Sontag schreibt in ihrem Essay zum Thema: "Unter den großen schöpferischen Erlebnisweisen ist Camp (...) die Erlebnisweise der gescheiterten Ernsthaftigkeit." Camp ist ihrer Definition zufolge die "Liebe zum Übertriebenen, zum 'Übergeschnappten', zum 'alles-ist-was-es-nicht-ist'" und "unverkennbar modern, eine Variante des Intellektualismus". Camp ist damit nahezu identisch mit Silberner Operette als Genre der verweigerten Seriosität, und dieses Genre wiederum entspricht als Mix aus Glamour, Dekadenz und ironisch gebrochener (teils schäbiger) Nostalgie den Idealen der Roaring Twenties, wie man sie aus Romanen von Christopher Isherwood und Klaus Mann oder Bildern von Otto Dix und George Grosz kennt. So wie Greenberg und Gelfert die Modernität des Kitches betonen und Sontag die des Camp, sei hier auf die bislang nicht untersuchte Modernität der Silbernen Operette

verwiesen, deren Qualität und Kitsch bzw. Camp überbordender Reiz zu lange übersehen wurde. Das überrascht, weil seit den 1970er Jahren ein gewaltiger Kitsch-Boom eingesetzt hat, der alle Bereiche der Kunst, besonders der Pop Art ergriffen hat. Er hat aber nicht zu einer modernen Wertschätzung der Gattung Operette unter diesem Blickwinkel geführt. "Seit die Kunst unter dem Banner der Postmoderne ihre einstige Seriosität demonstrativ abgelegt hat, bedient sie sich ungeniert beim Kitsch", schreibt Gelfert. Genau das tat die Operette lange vor der Postmoderne. In seinem Aufsatz "Die Kunst der Kanaille" schreibt Günther Nenning:

Wer wirklich glaubt, daß die Leute (...) an das Operettenglück glauben, versteht nichts von Kitsch. Und wer glaubt, daß die Leute an die Operettentragik nicht glauben – versteht nichts von Kunst. Auf dem einfachsten Zusammensein von Glück und Tragik beruht die Überlegenheit des Kitsches über die Kunst und der Operette über die sonstigen Kunstformen. Nur wer den Kitsch liebt, versteht das Leben. Wie die Operette sich das Leben vorstellt, so ist es. Das Leben ist die Fortsetzung der Operette mit anderen Mitteln, die die gleichen sind, nur ärger. – Nicht der Kitsch übertrifft das Leben; das Leben übertrifft den Kitsch.

Damit der Operetten-Kitsch für den intellektuellen Betrachter spannend wird, ist es wichtig die "Ironiesignale" zu finden (wie Gelfert sie nennt), jene Signale, die "die schillernde Seifenblase zum Platzen bringen". Diese Ironiesignale ergaben sich 1930 automatisch, da Regisseur Erik Charell mit seiner Besetzung von ausgewiesenen Parodie-Künstlern wie Siegfried Arno und Max Hansen jede auch nur irgendwie ernst zu nennende Sentimentalität von vornherein unterließ.

## Dekadente Doppeldeutigkeit

Neben der Besetzung sorgten auch die regelmäßig eingestreuten, für die Silberne Operette typischen sexuellen Doppelbödigkeiten 1930 für ironische Brüche. Martin Lichtfuss konstatiert in Operette im Ausverkauf:

Es muß uns bei näherer Betrachtung klar werden, daß Anspielungen, die mitunter sogar den Bereich der Pornographie und der Perversion streifen, die Relativierung eines ehemals etablierten Moralsystems widerspiegeln, dessen Aufhebung in der Operette zwar nicht proklamiert wurde, dessen allgemeine Verbindlichkeit aber verlorengegangen war – was vom Zuschauer genüsslich goutiert werden konnte.

Am besten fassbar ist solch sexuelle Anspielungsfreude im Rössl im Tango-Duett "Und als der Herrgott Mai gemacht", wo Sigismund Sülzheimer beim Sprachunterricht dem schüchternen Klärchen die Geschichte einer Prinzessin erzählt, die noch niemals geküsst wurde ("Nein, wirklich? Und was kam dann?"). Sein Refrain-Gesang lautet:

Es entspann sich ganz still/ So ein kleines Idyll!/ Sie war schüchtern noch bis April!

(Refrain:) Und als der Herrgott Mai gemacht,/ Da hab' ich es ihr beigebracht!

Ein Vöglein hat gepfiffen,/ Da hat sie es begriffen!

Der Frühling hat ihr Mut gemacht/ Und deshalb hat sie's gut gemacht!

Und heute, ja, man wundert sich,/ Kann sie's besser noch als ich!

Man begreift diesen Oralsex-Witz natürlich nur, wenn das Lied entsprechend vorgetragen wird. Uraufführungs-Sänger Siegfried Arno exzelliert in seiner Aufnahme der Nummer geradezu im Verdeutlichen des Frivolen. Er sorgt dafür, dass sein Gesang sich nur so weit

vom Wort entfernt, "daß er seine Pointe nie verliert" und dass bei ihm "die Musik nur als Zucker auf das Wort" gestreut ist, wie Oscar Bie es am Beispiel von Fritzi Massary so wunderbar beschrieb. Arno trifft damit den für die Silberne Operette entscheidenden doppeldeutigen Ton perfekt. Auch deshalb, weil er bei aller Komik ein ungemein erotisierend wirkender Mann war, dem man solche Anzüglichkeiten glauben konnte. Das ist einer Kritik zu seinem 'Striptease' in Charells Drei Musketiere zu entnehmen: "Wenn (Arno) mit Hansen in der Narbenszene (...) seinen durchlöchernten Körper enthüllt (...) geht ein Schrei durch das Haus, nicht nur in den oberen Rängen." So einen Striptease wiederholte Arno im Rössl, mit einer improvisierten Demonstration des umstrittenen Hemdhosen-Modells (die BZ am Mittag spricht von Arnos "H.H. Enthüllung"). Außerdem tritt Arno natürlich in der Badeszene (2. Akt) als "ausgesprochene Badeschönheit" auf. Die Reaktion des Rang-Publikums dürfte ähnlich ausgefallen sein, wie bei den Musketieren. In seinem Essay zu Arno schreibt Hans Tasiemka 1928: "Arno ist (...) der Schlemihl, der Mann der tausend verpaßten Gelegenheiten oder aber der dekadente Gent." Das Dekadente der Rolle wurde nach Jahrzehnten albernster Buffo-Darstellungen erst 1994 von Ursli Pfister wiederbelebt. Die Berliner Zeitung schrieb: "Ursli Pfister, der schönste schöne Sigismund, sieht aus wie Oscar Wilde mit kurzen Hosen" und die Berliner Morgenpost nannte seine Charakterisierung "grandios kurios". Dass er eigentlich nicht singen konnte, jedenfalls nicht in opernhafem Sinn, machte wenig aus, da Charell das Rössl schon 1930 mit nur einen einzigen Opersänger besetzt hatte (Walter Jankuhn) und ansonsten ausschließlich auf Kabarett- und Kleinkunst-Stars vertraute; was deckungsgleich mit dem ist, was die Bar jeder Vernunft tat. Für die Jankuhn-Rolle engagierte man dort aber keinen Opersänger-im-Operettenland, sondern Max Raabe. Der "knödelt(e)", gleich seinem Vorgänger, "sein wunderbares Sänger-R aus den zwanziger Jahren hervor" und überzeugte damit auf ganzer Linie. Denn natürlich sang auch Jankuhn den Dr. Siedler nicht als Miniatur-Lohengrin, sondern im Stil der Tanzband-Refrainsänger, wie man sie von den Schellackplatten der Zeit kennt.

Mit der bewussten Negierung des Opernhaften in der Operette wies die Bar jeder Vernunft den Weg in die Zukunft. Ein Weg, dem bislang viel zu wenige Operetten-Interpreten gefolgt sind.

## Operette vs. Oper

Als die Nationalsozialisten 1933 an die Macht kamen, begann eine vollständige Neudefinition der Operette, die weitreichende Folgen auch fürs Rössl haben sollten. Den Nazis galt die von amerikanischen Tanzrhythmen durchtränkte Silberne Operette der 1920er Jahre als "entartet", weswegen sie die älteren, überwiegend auf dem Rhythmus des Wiener Walzers basierenden Werke von Johann Strauss, Millöcker und Zeller auf die Bühne zurückholten, als "Golden" bezeichneten und als dem deutschen Singspiel à la Lortzing gleichberechtigt deklarierten. Gleichzeitig betitelten sie die nach 1900 entstandenen Operetten von Benatzky, Kálmán, Ábrahám, Granichstaedten, Leo Fall und Oscar Straus als "Silbern" und suggerierten damit eine Minderwertigkeit der Werke gegenüber jenen aus dem 19. Jahrhundert. Im Geleitwort zur Neuausgabe des Reclam Operettenführers schrieb Staatsrat Hans Severius Ziegler, Initiator der Düsseldorfer Ausstellung "Entartete Musik", 1939:

Die geschmackvolle und musikalisch kultivierte Operette älterer und neuer Zeit ist nichts anderes als das moderne Singspiel und eine Schwester des Schwanks, dessen Berechtigung noch von keiner Seite angezweifelt worden ist. Selbstverständlich hat das Dritte Reich die typisch jüdische und stark verjazzte Operette allmählich ausschalten müssen (...). Gewiß

wäre es wünschenswert, daß wir zur Ergänzung unseres heutigen Operettenschatzes wieder einmal komische Spielopern von der Leichtigkeit und wirklichen Humorigkeit des Lortzingschen 'Wildschütz' bekämen, was im Interesse einer geschmacksbildenden Erziehung des Publikums (...) liegt.

Um die Superiorität der "Goldenen Operette" zu betonen und ihren 'klassischen' Status zu unterstreichen, wurden nach 1933 fast ausschließlich Operettenaufnahmen mit Opernsängern produziert, meist mit den bedeutendsten Stars des damaligen Opernbetriebs und oft mit renommierten Begleitorchestern, wie den Berliner und Wiener Philharmonikern. (Der chansonhafte Revueoperetten-Ton überlebte – ohne parodistische Kolorierung – lediglich in den entsprechenden Ufa-Filmen mit Johannes Heesters und Marika Röck.) Diese Ästhetik, die angebliche 'Veredelung' der Gattung zum volkstümlichen Singspiel mit Opernsängern, setzte sich nach Kriegsende ungebrochen fort, bis in die Gegenwart hinein. Den heutigen Interpreten scheint nicht bewusst zu sein, welche Ideologie sie damit fortsetzen. (Zeugnis davon gibt aktuell die Operettenserie der Firma cpo, aber auch die Besetzungspolitik an jedem deutschen Opern- bzw. Operettenhaus, von Daniel Barenboims Staatsoper unter den Linden, wo 2006 Hitlers Lieblingsoperette Die lustige Witwe mit Siegfried Jerusalem herauskommt bis zur Staatsoperette Dresden, die sogar den von Staatsrat Ziegler empfohlenen Wildschütz 2005 auf den Spielplan setzte.)

Auch das Rössl unterzog man nach 1945 einer solchen 'Veredlung', als es nach 12 Jahren brauner Herrschaft ein triumphales Comeback erlebte. 1959 nahm beispielsweise die spätere Fernseh-Operettendiva Anneliese Rothenberger die Rössl-Wirtin in Auszügen erstmals für die Schallplatte auf (unter Leitung des nationalsozialistischen Operetten-Stardirigenten Werner Schmidt-Boelke). Rothenberger singt ihre Nummern klangschön und gepflegt, als würde sie deutsche Volkslieder vortragen. Sie folgt damit den für die Fünfziger Jahre typischen "Grundsätze(n) einer makellosen Sauberkeit", wobei die Gleichung heißt: Hygiene ist Moral und Sauberkeit sexuelle Sauberkeit. Diesem Denkmuster folgend gibt es auf Rothenbergers 1959er Rössl-Alm auch "koa Sünd" und keine Doppeldeutigkeit wie bei Siegfried Arno. Womit ihre Interpretation der Rössl-Wirtin vollkommen unglaubwürdig wird, genau wie ihr kultivierter Gesang im entscheidenden Moment der Handlung vollkommen fehl am Platz ist, wenn sie einen derben Schuhplattler zu trällern hat ("Im Salzkammergut, da kann man gut lustig sein"). – Ein Grund, warum es von der Uraufführungs-Wirtin Camilla Spira keine Aufnahmen gibt, ist vermutlich der, dass sie eben nicht singen konnte. Genau wie 1994 die Darstellerin der Wirtin in der Bar jeder Vernunft nicht wirklich singen konnte, aber als Charakter überzeugte; die Berliner Morgenpost schrieb über ihre Interpretation der Josepha Vogelhuber: "(Andreja Schneider), die bulgarische Frohnatur, gibt ihr pralles Format".

Vergleicht man eine solche 'pralle' Aufführungspraxis mit der Rothenberger-Einspielung von 1959, fällt auf, dass die 'Veredlung' aus dem Rössl etwas verheerend Langweiliges macht, das mit dem ursprünglichen Werk nichts gemein hat, aber bis heute von vielen Fachleuten als historisch richtige Darbietung klassifiziert wird. Gleiches gilt für die anderen, späteren deutschsprachigen Einspielung, wo Rudolph Schock, Rupert Glawitsch, Erika Köth oder Ingeborg Hallstein in den Hauptrollen zu erleben sind. Hallstein beispielsweise degradiert die Rössl-Wirtin 1977 in der Ariola-Eurodisc Gesamtaufnahme zu einer Art Zwitschervogel und meint, ein paar eingestreute hohe Cs könnten eine Operettendarstellung ersetzen. Das eklatante Missverständnis wiederholt Rothenberger in ihrer zweiten Rössl-Aufnahme 1979 unter Leitung von Willy Mattes. Der betätigt sich auch als "musikalischer Arrangeur", spricht: er hat den typischen 1920er Jahre Sound des Originals beseitigt und durch einen

geigenseligen Einheitsklang ersetzt, wie man ihn auf fast allen Operettenaufnahmen nach 1933 hört. Mattes hat auch alle jazzigen Tanzevolutionen gestrichen und durch angeblich 'seriöse' Wienerwalzer-Erweiterungen ersetzt bzw. durch das, was man 1979 im Rahmen der Fernsehoperetten-Ästhetik für 'seriös' hielt.

Der Tagesspiegel schrieb 1994 mit Hinblick auf die gänzlich anders geartete Berliner Aufführung: "(W)em das alles nicht echt vorkommt, der hat eben nicht kapiert, daß Ralph Benatzkys 'Weißes Rößl' keine Wiener Operette ist, sondern eine Berliner Posse." Man könnte ergänzen, dass das Rössl keine "Goldene" Walzer Operette des 19. Jahrhunderts ist, sondern eine moderne Foxtrott-Operette aus der Zeit des Interbellum, mit entsprechenden Schlager-Klängen, mit denen sich Opernsänger zwangsläufig schwer tun. Und selbst die wenigen wirklichen Walzertakte des Ur-Rössl klangen 1930 eher wie ein "Waltz in Swing Time" (um den Titel des Jerome Kern Lieds aus dem Film Swing Time von 1936 zu gebrauchen: dort von Fred Astaire und Ginger Rodgers gesungen und getanzt). Mit Wien hatten solche Swing-Walzer wenig zu tun, weder in Hollywood, noch in Berlin bei Charell, der sich von seinen musikalischen Arrangeuren tatsächlich einen Klang besorgen ließ, der an diesen Hollywood-Sound gemahnt. Die BZ am Mittag schrieb:

(D)as Lokalkolorit wird sozusagen synkopiert von der Internationalität der Girls und Boys, die beweisen sollen, daß auch St. Wolfgang nicht außer der Welt liegt. Ihre Tänze sind das fließende Band, das die Handlung (...) in Takte und Akte teilt. (...) (D)ie Zweiteilung setzt sich bis ins Orchester fort, dessen Linke Jazz, dessen radikale Rechte Zither und Laute sind.

## Historisch informierte Aufführungspraxis

Hören kann man all das nur begrenzt. Denn von der Berliner Premierenbesetzung von 1930 wurden nur Einzeltitel aufgenommen, vor allem die Nummern von Max Hansen, Siegfried Arno und einige Titel von Walter Jankuhn. Aber allein schon wenn man Hansens foxtrottendes "Im weißen Rössl am Wolfgangsee" mit federndem Blech hört (inklusive eines auf Kommando kikerikieenden Gockelhahns) und das vergleicht mit den pompösen, geigensatten Opernversionen der Titelmelodie eines Rudolph Schock oder Norbert Orth (EMI 1979), begreift man, dass diese Neu-Einspielungen geradezu eine Parodie des Originals sind, jedoch keine humorvolle Parodie, sondern eine fratzenhaft entstellende. Ein Grund, warum das Rössl – und mit ihm das ganze Genre Operette – in dieser Form in den 1980er Jahren für tot erklärt wurde und noch heute mit einem gravierenden Image-Problem zu kämpfen hat.

Dass sich das Image in letzter Zeit verändert hat, liegt abgesehen von der 1994er Berliner Produktion vor allem daran, dass immer mehr historische Aufnahmen auf CD erscheinen (u.a. bei Duo-Phon-Records). Sie machen akustisch nachvollziehbar, dass Operette ehemals anders aufgeführt wurde und das dies 'Andere' weit moderner ist, als all die 'veredelten' Nachkriegs-Einspielungen. Damit setzte eine Rückbesinnung aufs Original ein, die trotz des Erfolgs der Bar jeder Vernunft-Inszenierung bis heute im Operettenbereich nicht selbstverständlich ist. Dabei sollte doch Werktreue die "Grundbedingung jeder Darstellung eines musikalischen Kunstwerkes" sein, wie Heinz Pringsheim einmal sagte. Wobei Werktreue für ihn "nicht unbedingt identisch mit notengetreuer Wiedergabe" ist. Er räumt vielmehr ein, dass "Unkenntnis der Notierungsgepflogenheiten früherer Zeiten" zu "Werk-Untreue" führen könne. Denn "Spielen und Singen, wie es dasteht, ist durchaus nicht immer korrekt".

Die Frage ist – bei der Operette wie der Alten Musik, auf die Pringsheim sich bezieht –, wie eine 'korrekte' Aufführungspraxis klingen könnte? In seinem Buch Die großen Sänger

schreibt Jürgen Kesting: "Es ist reizvoll und herausfordernd, Sänger zu hören, die ihre Partie noch mit dem Komponisten oder sogar für die Uraufführungen studiert haben." [39] Was Kesting für die Oper formuliert, trifft auch für die Operette zu. Natürlich muss man die Sänger von damals nicht imitieren. Aber man sollte sie als Modelle studieren, um Klangvorstellungen zu entwickeln für eine stilistisch richtige Vortragsweise. Uwe Schneider schreibt in seinem Artikel "Operette im Truesound" über diverse Uraufführungssänger, deren Aufnahmen in restaurierter Fassung bei Truesound Transfers ([www.truesoundtransfers.de](http://www.truesoundtransfers.de)) erschienen sind:

Die (...) CDs sind ein Plädoyer für die Notwendigkeit des theatralischen Moments bei der Interpretation, anders als bei den meisten Operettenstars der LP- oder gar CD-Zeit spielen hier das Spiel und der Umgang mit dem Wort eine zentrale Rolle; will man sich der Operette ernsthaft neu nähern, führt an dieser Tradition – und damit an diesen Dokumenten – kein Weg vorbei.

Wie erwähnt, gibt es von der Berliner Fassung 1930 nur wenige Aufnahmen. Glücklicherweise existieren jedoch von der ebenfalls von Charell inszenierten Pariser Fassung von 1932 Aufnahme beinahe aller Nummern– teils sogar mit den Tanzevolutionen und der originalen Instrumentierung von Eduard Künneke (nicht Benatzky). Diese ist als Auführungsmaterial wegen eines kriegsbedingten Brands beim Verlag Felix Bloch Erben in Berlin 1943 angeblich verloren gegangen und in den 1950er Jahren von einer neuen, gänzlich entfremdeten Orchester-Fassung des "Wiener Routiniers" Bruno Uher ersetzt worden. Diese Version ist bis heute im deutschen Sprachbereich im Umlauf. Und das, obwohl die Pariser Fassung nach wie vor beim Verlag Raoul Breton liegt und mehr Anspruch auf 'Authentizität' erheben darf, als die Nachkriegsfassung bei Bloch Erben.

Auf den von Gabriel Diot dirigierten Pariser Aufnahmen hört man neben der brillanten Ur-Orchestrierung Dinge, die bemerkenswert sind. Zum einen, dass der von den Max-Hansen-Aufnahmen bekannte Chanson-Ton hier auch von allen anderen Darstellern adoptiert wird. Man hört Stimmen, wie man sie aus Tonfilmoperetten der Zeit kennt, seien es solche aus Hollywood, seien es die aus Berlin. Das ist auch selbstverständlich bei einem Stück wie dem Rössl, das als Bühnenspektakel bewusst die Konkurrenz zum Film suchte und bei einem Regisseur, der direkt nach dem Rössl den Film Der Kongress tanzt drehte. Bemerkenswert an den Aufnahmen aus Paris 1932 ist auch, wie differenziert Charell mit den unterschiedlichen musikalischen Stilebenen im Rössl arbeitet. Er setzt den schmissigen Swing-Sound für das Liebespaar Ottilie-Siedler ein (hier Sylvabelle und Florés genannt), vermeidet also selbst bei "Mein Liebeslied muß ein Walzer sein" ("Mon chant d'amour est une valse") jegliche Wienerwalzer Sentimentalität, sondern setzt auf Beschwingtheit, die an die Astaire/Rodgers Tanzsequenzen gemahnt. Zum anderen verwendet er die wenigen 'folkloristisch' gefärbten Passagen als Kontrast: etwa wenn Josepha die erste Strophe von "Im Salzkammergut" ("Au Joyeux Tyrol") geradezu liedhaft-einfach mit Schrammelkapellen-Begleitung vorträgt (ohne in den 'veredlten' Rothenberger-Ton zu verfallen), bevor Georges Milton mit dem Männerchor einfällt und das volle Orchester zu derben Vaudeville-Klängen ausholt. Dadurch ergibt sich eine grandiose Steigerung, die man auf keiner anderen Aufnahme hört. Betrachtet man die Fotos dieser Schuhplattler-Nummer, begreift man auch, dass es hinter der Folklore-Fassade um pure Erotik ging, was nicht überrascht bei einem Regisseur, der mit Revuen wie An Alle oder Für Dich begonnen hatte. Nachdem Charell seine Jackson Girls und Boys im Laufe der Jahre in alle möglichen Revue-Kostüme verpackt hatte, entdeckte er mit dem Rössl, dass knappe Dirndl und noch knappere Lederhosen einen hohen, fast unverbrauchten erotischen Reiz haben. Letztere sogar einen stark homoerotischen Reiz, was



Charell nicht entgangen sein wird. Stephan Niederwieser, Autor des Buchs *Das Weißwurstfrühstück und andere Sauereien*, bemerkt dazu:

Die bayrischen Lederhosen haben zum einen den Bonus von Uniformen, die (...) Männer in der Regel 'männlicher' erscheinen lassen, als sie es in Alltagskleidern wären. Zum anderen stellen sie den Bezug zu ihrem Ursprung her: sie projizieren auf den Träger das Bild vom 'Mann vom Land' mit (...) gestählten Muskeln (...). Nicht zuletzt unterstreicht die Tracht die männlichen Körpermerkmale und hebt sie hervor: Waden werden durch dicke Strickstrümpfe betont, die Brust durch die beiden Hosenträger optisch verbreitert, der Schritt wirkt durch den breiten Latz ausladender.

Das 'Kernige' der Nummer hört man deutlich in den Choreinwürfen auf der Pariser Aufnahme des "Salzkammergut", den nachgerade unübertrefflich lustvollen Jauchzer – der vermutlich in der Berliner Originalfassung verwendet wurde – hört man allerdings nur auf einem Tanzband Medley von Ilja Livschakoff (Polydor 23494). Diese Einspielung ist das krachledernste, vitalste und schmissigste, was es vom Rössl auf Schallplatte gibt, u.a. deshalb, weil der Jauchzer der Schuhplattler leitmotivisch immer wieder eingefügt wird und dadurch den Ton bestimmt; es ist der schroffe, zugleich vulgäre und elegante Ton der Berliner 1920er Jahre. Man kann sich anhand der Livschakoff-Aufnahme leicht vorstellen, wie das bei Charell mit dem lustvollen Jauchzen der attraktiven Männer auf der Bühne funktioniert hat. Schon 1925 schrieb die Presse über Charells erste Präsentation der "Tiroler Gruppe" in *Für Dich*: "Saftige Kerle in Lederhosen, die sich im Takt Dinger herunterhauen. – Mein Gott, sie haben die kernigen Backen dazu!" – Vergleicht man solche Einspielungen und Fotos mit Anneliese Rothenbergers Version der gleichen Nummer 1959 und 1979, würde man nicht glauben, es mit dem gleichen Stück zu tun zu haben. Denn speziell in der 1979 in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk produzierten Version mutiert das Rössl zu einer biederen Schlagerparade, einem "kulturelle(n) Refugium" für all jene, "die sowieso nicht recht nachvollziehen konnten, was es an heimatverbundenem Enzianblau und romantischem Alpenglühn eigentlich auszusetzen gab". Es ist ein klingendes Äquivalent zu zipfelmützigen Gartenzwerge, gemacht für Menschen, die sich zurückgezogen haben in "Spießerhöhlen weicher Gemütlichkeit", in denen es "röhrende Hirsche und Kuckucksuhren, Seestücke und Alpenlandschaften mit cremig-weißen Berggipfeln" gab, eine "Nivea-Welt der Berge und Firne" (wie Hellmuth Karasek schreibt), eine Welt, an die das ursprünglich dekadent-freche Rössl radikal angepasst wurde.

Bemerkenswert an der Pariser Fassung ist auch die Musik, die Charell neu einfügte. Die wichtigsten Ergänzungen waren im Rahmen der Badeszene das Lied "Je vous emmènerai sur mon joli bateau" von Anton Proès. Charell machte daraus eine große Nummer für Otilie/Siedler und das Tanzensemble. Unnötig zu erwähnen, dass die Tänzer und Tänzerinnen dabei in mondänen Badeanzügen auftraten und in einen echten Swimmingpool sprangen. Damit nahm Charell vergleichbare Szenen, die Busby Berkely später in Hollywood für Esther Williams kreierte, um Jahre vorweg. Aus der Londoner Fassung von 1931 – von der keine Aufnahmen existieren, lediglich vorbildlich elegante Einspielungen britischer Tanzbands – wurde für Paris das Lied "Adieu, mein kleiner Gardeoffizier" (Adieu, adieu) übernommen. Höhepunkt der Erweiterungen ist jedoch Leopolds "Tyrolienne chantée" mit Musik von Robert Gilbert: eine Jodel-Nummer mit extrem hoher Tessitura für den betrunkenen Kellner, deren letzte Strophe er im Alkohol-Rausch gar auch Arabisch 'gluckst' (man kann es kaum singen nennen). Das Grotteske der Silbernen Operette wird hier deutlicher als in allen anderen Aufnahmen des Stücks.

Es ist erstaunlich, dass sich bislang niemand die Mühe gemacht hat, diese Fassung in Deutschland aufzuführen. Sie wurde, nach dem Krieg in Frankreich noch zweimal komplett eingespielt, mit neuer Instrumentierung. Die erste Aufnahme erschien 1954 bei Decca. Sie basiert auf der Fassung des Théâtre du Châtelet und wird trotz des aufgeweichten Schlager-Sounds von Felix Nuvolone perfekt schmissig und revuehaft dirigiert – ganz anders als die deutschen Einspielungen nach 1945. Die Decca-Einspielung steht jedoch im Schatten der 1962er Version mit dem Komiker Bourvil als Leopold, bei EMI France erschienen. Bourvil demonstriert mustergültig, dass man den Leopold nicht singen, sondern charmant spielen muss. Kurt Gänzl schreibt dazu in seinem Guide to the Musical Theatre on Record: "To hear Bourvil, in his crinkly, laughter-filled voice (...) is to hear musical comedy at its most irresistible."

### Frage nach der Authentizität

In Fassungs-Vielfalt zeigt, dass das Rössl ein offenes Kunstwerk ist, das keine feste Gestalt hat, vielmehr variabel ist. "Operettentexte sind (...) als Manuskripte zu beurteilen", meint Martin Lichtfuss, "nicht als künstlerische Endprodukte". Sie bilden "eine Arbeitsgrundlage und werden (...) in der Theaterpraxis immer wieder aufs neue modifiziert". Damit können zumindest all die von Charell selbst erstellten Fassungen des Rössl – von Berlin bis New York im Laufe von sechs Jahren nach der Uraufführung geschaffen – Anspruch erheben, vollgültige authentische Version zu sein. Dabei ist es wichtig daran zu erinnern, dass Charell und nicht Benatzky der Schöpfer des Rössl ist. Benatzky war zwar der Hauptkomponist, aber welche Musik in welcher Form und Instrumentierung hineingenommen wurde, bestimmte Charell als Produzent. Das ist eine aus der Barockoper bekannte Produktionsweise, aber auch eine sehr moderne Arbeitsmethode, wie man sie in den 1930er Jahren auch am Broadway findet und wo sie bis heute selbstverständlich angewandt wird. Durch das Ignorieren der Verbindung zum Broadway und der transatlantischen Ausrichtung der Silbernen Operette, verlor die Gattung nach 1933 schnell den Anschluss an die moderne Zeit (Gerhard Rohde spricht von ihr 2004 in der Opernwelt sogar als "altherwürdigem Gegenstand"). Grundsätzlich setzte nach 1945 in der deutsch-österreichischen Operettenwelt eine Geringschätzung des amerikanischen Musicals und seiner Produktionsweisen ein, deren langer Schatten noch 1997 in Volker Klotz' Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst zu spüren ist. Im deutschsprachigen Standardwerk zur Operette versucht der Autor, wie so viele andere auch, die Gattung dadurch aufzuwerten, indem er das Musical abwertet:

Musicalmusik, im und am Stück beurteilt, ist beides zugleich: publizistisch unverzichtbar, weil schlagerhaft einwirksam über die Rampe hinweg; innerdramaturgisch dagegen oft zufällig und unspezifisch, weil versetzbar von dieser zu jener Stelle der Bühnenhandlung. Eigenheiten der Harmonie, des Rhythmus, der Instrumentation sind nicht gefordert, um einmalige szenische Situationen sinnfällig zu machen. Auch der unverwechselbare Stil eines Werks oder eines bestimmten Musikers wird üblicherweise weder erstrebt noch erreicht. Die meisten Komponisten, handwerklich wenig geschult, halten sich Arrangeure, die ihre melodischen Skizzen möglichst anziehend und modebewußt ausmalen. Bis zur perfektionistischen Aufführung entsprechen Broadway-Musicals den Zielen und Methoden industrieller Verfertigung. Und spricht der Markt an, so ist das Produkt dann auch umgehend

exportierbar. Ganz und gar mit Regie, Choreographie, Bühnenausstattung läßt es sich nach London und Wien, Paris und Berlin (...) verkaufen.

Ein solch negatives Pauschalurteil zeugt von einer frappanten Unkenntnis der Musicalmaterie. Denn wer könnte ernsthaft behaupten, dass Komponisten wie Jerome Kern, George Gershwin, Kurt Weill, Cole Porter, Stephen Sondheim usw. keinen unverwechselbaren Stil hätten, egal wer ihre Werke instrumentiert? Auch das Brandmarken der kommerziellen Seite der Musicalproduktion verkennt den für die Operette gleichfalls gültigen industriellen Aspekt der modernen Unterhaltungsmusik. Peter Wicke spricht prinzipiell von einer "raschen Kommerzialisierung des Populären in der Musik" seit Ende des 18. Jahrhunderts, und zweifellos ist diese Kommerzialisierung zur Zeit der Silbernen Operetten nach dem Ersten Weltkrieg voll und ganz durchgesetzt. Kurt Tucholsky spöttelte einmal: "Die Summe der Quadrate über den drei Operettenakten ist gleich dem Rechteck aus Kassenrapport und gesundem Menschenverstand." (Das gilt auch für die von Klotz heilig gesprochene Offenbachiade.) Doch genau wie es heute kommerziell erfolgreiche Popmusik oder Kinofilme von hoher künstlerischer Qualität gibt, gab es damals kommerziell erfolgreiche Operetten von solcher Qualität, die um den Globus gingen als begehrter Exportartikel. Das Weiße Rössl ist dafür ein perfektes Beispiel.

Wo steht geschrieben, dass Operetten oder Musicals, nur weil sie exportfähig sind, zwangsläufig schlecht sind? Oder dass ein Lied, nur weil es innerhalb eines Werkes verrückbar oder außerhalb eines Bühnenstücks verwertbar ist, ein schlechtes Lied ist? Warum soll eine Operette oder ein Musical mit einer Abfolge von Schlagern und ohne Ensembles niedrig einzustufen sein, wo beinahe jede Barockoper nach diesem Prinzip funktioniert, ohne dass das den Wert von Händels Bühnenwerken beispielsweise schmälern würde? Und weshalb werden von fremder Hand instrumentierte Musicals, wie etwa die von Robert Russell Bennett kongenial bearbeiteten Hits *Show Boat*, *Oklahoma* und *My Fair Lady*, oder das von Hans Spialek 1936 für New York brillant instrumentierte *White Horse Inn* (ganz zu schweigen von Künnekes "exquisite(r)" Ur-Version des Rössl) artistisch minderwertiger eingestuft, als ein vom Komponist selbst orchestriertes Stück? Darauf gibt Klotz keine Antwort. Für ihn sind stattdessen alle Operetten, die sich – wie das Musical – durch "rastlose Verwertungs- und Vernutzungsgier statt leichtfertiger Selbstverschwendung" auszeichnen oder auf "Kalkül statt Unberechenbarkeit" setzen, schlechte Operetten, mit denen man sich nicht beschäftigen sollte. Er weigert sich im Bezug aufs Rössl sogar, den Humor und die Ironie des Stücks zu sehen. Seiner Meinung nach kommt das Werk "gemütvoll humorig daher" und verzichtet auf jegliche "ironische Hakenschläge". Damit widerspricht er allen Beschreibungen in den Kritiken zur Uraufführung und allem, was von den Uraufführungssängern an Ton- und Bildmaterial erhalten ist. Durch ihren karikierenden Vortragsstil machen sie deutlich, dass sie nicht nach Wahrhaftigkeit streben, so wie man es in der Aufführungspraxis der Oper heute tut. Vielmehr werden Gefühle und Stimmungen von ihnen (wie überhaupt damals von allen Operettendarstellern) mit ironischer Distanz vorgetragen. Gerade darum wirken Opernsänger oft so lächerlich, wenn sie die bewusst 'falschen' Operettenemotionen als 'echt' verkaufen wollen. Gerade darum darf man auch Operettenbücher nie 1:1 beim Wort nehmen, sondern fast durchweg als Gegenteil dessen lesen, was auf dem Papier steht. Zumindest wenn man Operetten im Sinn einer historisch informierten Aufführungspraxis spielen und lesen möchte. Das tut Klotz nicht. Stattdessen meint er: "Schon der altertümelnde Untertitel 'Singspiel' verspricht ein gediegenes 'Es war einmal'."

Filmgeschichte

Ein solch angeblich gediegenes "Es war einmal" wird bereits mit dem ersten Rössl-Film 1926 vollständig ad absurdum geführt. Es ist ein Film, der Charell im Kostümlichen, Szenischen und in der Besetzung der Hauptrollen als Vorbild diente (mit Max Hansen als "jungenhaftem Zahlkellner" Leopold und Camilla Spira, hier noch als "Provinzgänschen" Klärchen "von besonderer Komik"[59]). Der Stummfilm von Richard Oswald und mit Musik von W. R. Heymann[60] siedelt die Geschichte von Blumenthal und Kadelburg erstmals eindeutig in St. Wolfgang an, im realen Hotel Zum Weißen Rössl. Damit befestigt der Film eine Tradition, die sich in der Operette fortsetzen sollte. Die BZ am Mittag schrieb begeistert über das Ambiente der ersten Rössl-Verfilmung:

An 'historischer' Stätte aufgenommen, im begnadeten Salzkammergut selbst, werden der herrliche Sankt-Wolfgang-See und der Kranz der gigantischen Berggruppen, wird das idyllisch gelegene Dorf mit seinen schmalen, ansteigenden Gäßchen zur berückend schönen natürlichen Kulisse. (...) Um dieser lebendigen Umgebung willen möchte man den Film nicht missen.

Die Idee des Films, das alpine Panorama eine Hauptrolle übernehmen zu lassen, kopierte Charell für all seine Inszenierungen des Rössl. Die Presse ging jedes Mal aufs Neue begeistert darauf ein, wie der Regisseur das Theater in ein gigantisches Papp-Salzkammergut zu verwandeln verstand. Doch trotz der zeitlosen Bergkulisse spielt die Handlung des Films deutlich in der Gegenwart von 1926, was man an den Kostümen der urlaubenden Großstädter erkennt, besonders denen von Ottilie und Dr. Siedler ("der gutaussehende Italiener Pavanelli"). Der fährt nicht nur mit einem flotten Sportwagen vor, sondern läuft auch sonst im hellen Tennisdress sportiv-elegant durch die Handlung, als sei er ein Hollywood-Star vom Kaliber Rudolph Valentinos; was seinem amourösen Abenteuer mit Ottilie von vornherein alles Altbackene nimmt. Ein Ansatz, den Charell in der Operette übernimmt.

Ansonsten setzt der Film bei den komischen Rollen auf grotesk übergezeichnete Typen, von denen besonders Henry Bender als Gieseke Eindruck macht ("der dickleibige, borstige und doch gutmütige Urberliner, der mit sich und seiner Umgebung seine Possen treibt, die das Publikum mit ständig sich erneuernden Lachsalven begleitet"). Seine exzentrische Lederhosen-Kostümierung wurde vier Jahre später von Charell für Otto Wallburg in der Operetten-Fassung exakt kopiert, wie er auch fast alle anderen Uraufführungssänger nach dem filmischen Vorbildern einkleiden ließ. D.h., auch Dr. Siedler, Ottilie und Sigismund Sülzheimer waren in der Bühnenfassung von 1930 zeitbewusst modisch gekleidet (im Programmheft wird darauf verwiesen, dass die "Moderne Kleidung" von René Hubert stammt) – obwohl die Geschichte wegen des auftretendes Kaisers eigentlich vorm Ersten Weltkrieg spielen müsste. Dieser Anachronismus unterstreicht, wie unseriös der leibhaftig wandelnde Kaiserschmarrn Franz Joseph bei Charell gemeint ist. So unseriös, dass sich der politisch eher national-konservative Darsteller des Kaisers, Paul Hörbiger, anfangs weigerte, die Rolle zu spielen.

Ein solch kakanischer Witz-Kaiser "zum Anfassen für Berliner"[65] – den Walter Schmidinger 1994 in der Bar jeder Vernunft genussvoll lallend wieder als solchen darstellte – widerspricht allen Interpretationen von Volker Klotz, der im Solo des Imperators ein "erhaben dahingenäselte(s), dümmlich bedachte(s) Melodram" sieht, "das ideologisch zurückfällt auf die kleinbürgerlichen 'Besserungsstücke' des Wiener Restauranttheaters seit 1815".[66] Nichts könnte Charell ferner gelegen haben, nichts den dadaistischen Geist der Silbernen Operette mehr verkennen. Man begreift diesen Geist recht gut, wenn man den Film von

1926 sieht, der offensichtlich den direkten Anstoß fürs Operettenprojekt *Im weißen Rössl* gab. Auch wenn die Legende behauptet, Charell sei erst durch Emil Jannigs im Sommer 1930 auf das Stück aufmerksam gemacht worden.

Seltsamerweise wurde dieser für die Genese eines der erfolgreichsten Bühnenwerke des 20. Jahrhunderts so wichtige Film von der Forschung bislang vollkommen ignoriert. Dennoch setzt mit diesem Streifen die Zelluloid-Erfolgsgeschichte des *Rössl* ein. Sie wird 1935 mit der ersten Verfilmung der tatsächlichen Operette fortgeschrieben, wobei von dieser wenig übrig blieb unter der "Spielleitung" von Karl Lamac. Die Namen der jüdischen Mitarbeiter am Stück sind verschwunden, und Benatzky persönlich hat die Rolle des alleinigen Komponisten übernommen, der die Stücke der Konkurrenz zu eliminieren wusste. Dafür hat er selbst einige Nummern hinzugefügt, neben dem Lied vom "Schnürlregen" für Christl Mardayn als *Rössl-Wirtin* vor allem einen großen Trachtenaufzug im Stil der Festwiese aus den Meistersingern und ein opernhafte pompöses "Kirtag-Spiel" (ein Spiel zur Kirchweih), das laut Handlung ein "Jahrhunderte altes Ritual" der Bewohner von St. Wolfgang ist. Da singen dann Leopold und Josepha vorm leibhaftigen St. Wolfgang in Ritterrüstung kniend, als Brautleute kostümiert, einen Walzer ("Wir nahen dir nach altem Brauch"). Beim Schwur, dass es sich bei den beiden Verlobten um "Einheimische" (und keine "Zugereisten") handelt, erheben die Dorfbewohner weihevoll den rechten Arm zum Himmel (oder Hitler-Gruß). Ansonsten schunkeln sie im  $\frac{3}{4}$ -Takt mit.

Spätestens in diesen Szenen wird die Neudefinition der Nazis deutlich, die aus der Silbernen Jazz-Operette ein rührseliges Folklore-Imitat mit pseudo-klassischem Touch machten. Das Resultat: Aus der ehemals frechen Berliner Operette wird unter Lamacs Regie ein "hübsches Spiel", dem man laut Berliner Morgenpost von 1935 die Worte "unbekümmert, harmlos, nett und naiv" voransetzen kann.[69] Das sind natürlich genau die Schlagworte, die man bis heute mit dem *Rössl* und Operette überhaupt assoziiert. Weggewischt ist alles Frivole und Grotteske (die Morgenpost bemerkt denn auch lobend, dass Hermann Thimig als Leopold, anders als Max Hansen, "Übertreibungen vermeidet"[70] und Christl Mardayn sich als Wirtin "griffest und herrschgewohnt" zeigt, "dabei einfach und liebenswürdig" agiert und eine "kunstgerechte Sängerin" ist[71]). Auch alles modern Synkopierte und revuehaft Exaltierte von 1930 wird ersetzt durch primitive Marsch- und Walzerklänge. Der Knick in der Operettengeschichte ist in dieser Verfilmung zum Greifen nah und erschreckend. Oder, wie Benatzky in einem Anflug von Wut über die ersten Filmschnitte schrieb: "erschütternde(r) Mist".[72] Das Fazit des 12-Uhr-Blatts lautet:

Karl Lamac braute aus alpinen Leberknödeln und Berliner Eisbein ein bekömmliches Gericht, das seiner Regiekunst alle Ehre macht, und würzte das Ganze zur Steigerung der Atmosphäre mit Enzian, also Schrammelmusik, Schuhplattler und schönen Landschaftsbildern.

Die enzianblaue Atmosphäre des fidelen Lachens prädestinierte das *Rössl* nach 1945 geradezu für ein Comeback im Heimatfilm-Boom der deutschen Nachkriegsgesellschaft. Bezeichnenderweise war der erste deutsche Nachkriegs-Farbfilm 1950 das Schwarzwaldmädel. Das Folklore-Rührstück nach Léon Jessels gleichnamiger Operette wurde mit 14 Millionen Zuschauern zum Sensationserfolg und Prototyp für alle weiteren musikalischen Heimatfilme, beispielsweise auch für einen der großen Erfolge von 1952, Försterchristl nach der Operette von Georg Jarno (wo auch der Kaiser Franz Joseph auftritt). Diese nostalgisch verklärenden Heimatfilme, deren Krönung ab 1955 die Sissi-Trilogie mit Romy Schneider ist, wurden in der Nachkriegsgesellschaft mit Stolz als "identitätsstiftende(s) Genre" betrachtet, "dem kein ausländischer Film Konkurrenz machen konnte". Die in den

1950er Jahren entstandenen ca. 300 Heimatfilme "haben das Kino-Jahrzehnt geprägt". Sie haben auch die Sicht auf das Rössl geprägt, das auf dem Höhepunkt der deutschen Reisewelle nach Österreich 1952 parallel zur Försterchristl in die Kinos kam.

Es überrascht nicht, dass der unter der Regie von Willi Forst entstandene – und wegen touristischer Überfüllung in St. Wolfgang am bayerischen Kochelsee gedrehte – Rössl-Film von 1952 von den Zeitgenossen und der Nachwelt im Heimatfilm-Kontext wahrgenommen wurde. Die Heimatfilm-Lesart übersieht jedoch, dass es sich bei dem Streifen um eine Produktion Charells handelt, der auch am Drehbuch mitarbeitete. Betrachtet man den Film aus der Charell-Perspektive, fallen viele Dinge auf, die nichts mit Heimatfilm zu tun haben, sondern sich zurückbeziehen auf die Bühnenversion von 1930 und den Stummfilm von 1926. Erstens hält sich Charells Drehbuch exakt an die Vorlage von Hans Müller (inkl. der sonst oft gestrichenen Kuhstall-Szene), er hat aus ihr lediglich alle jazzigen Revuenummern entfernt, die natürlich fürs Verdeutlichen der ironischen Brüche essentiell sind. Nur die große Schuhplattler-Szene ist geblieben, und man erkennt in ihr sofort Charells Humor, denn die Kamera ist permanent auf Schritt und Waden der Tänzer gerichtet. (An der gleichen Stelle hatte man 1935 im Lamac-Film nur dezente Gesamtentstellungen aus größerer Entfernung gezeigt.) Ferner sieht die Hauptdarstellerin Johanna Matz exakt aus wie Liane Haid in der 1926er Stummfilmversion, und Walter Müller ist fast ein Double von Max Hansen, bis hinein in bestimmte Gesichtsausdrücke und Kostümdetails. Allerdings verzichtet Müller auf ein grotesk-überdrehtes Ausspielen der Parodie-Elemente wie Hansen. Er bleibt immer dezent, so dass das damalige (und heutige) Publikum seine Darstellung auch anders wahrnehmen konnte (und kann). Wegen dieser 'anderen' Wahrnehmung hat man die ironischen Brüche des Films einfach übersehen und den von Charell nach wie vor als Karikatur dargestellten Kaiser (von Rudolf Forster hinreißend steif gespielt) ernst genommen. Weil man sich nicht mehr an das kabarettistische Original-Rössl von 1930 und die parodistische Silberne Operette erinnern konnte?

Ein Problem ist auch, dass Darsteller wie Johannes Heesters (hier an sich perfekt besetzt als Dr. Siedler) und ein Regisseur wie Willi Forst durch ihre vielen populären (Nazi)Filme in der Wahrnehmung des Publikums so konnotiert waren, dass man sie kaum mit den 1920er Jahren und ihren Idealen in Verbindung brachte. Das hat bis heute eine wirkliche Wertschätzung und Analyse des Rössl-Films von 1952 verhindert. Diese Analyse unter erweitertem Blickwinkel wäre jedoch überfällig.

Der erfolgreichste aller Rössl-Filme und zugleich der, der mehr als alle anderen das Bild des Rössl einer ganze Generation geprägt hat (und dank permanenter Wiederholungen im TV nach wie vor prägt), ist das Remake von 1960 mit Peter Alexander, der am Anfang den Touristen in St. Wolfgang von einem Fremdenführer so angekündigt wird: "Und jetzt die Attraktion aus unserer Zeit – Leopold, der singende Oberkellner des Weiße Rössl." Dann tritt der Showliebling auf, um sein Lied "Aber meine Herrschaften nur recht gemütlich" als multilinguale Revuenummer im Stil der Musikfilme der Epoche zu singen. Er tut dies mit Bravour und dem ihm eigenen Blödel-Charme, wie überhaupt der ganze Film ein perfekter Blödel-Film ist, in dem es um nichts geht, und in dem dieses Nichts kaum durch Ironie gebrochen oder thematisiert wird. Das ist der große Unterschied zu den Zwanziger Jahren: dort wurde mit dem Inhaltvakuum des modernen Lebens (der verweigerten Tiefe der Revueoperette) überdeutlich ironisch gespielt, woraus sich der hohe intellektuelle Camp- und Kitsch-Reiz des Genres ergab. Anders hier.

Im Rössl singt Peter Alexander ohne ironische Brüche, ohne kabarettistische Würze und ohne die Koketterie, die Max Hansen als Leopold so unwiderstehlich machte. Diese Koketterie ist bei Hansen übrigens oft bewusst 'tuntig' ausgespielt, weswegen es das Gerücht gibt, Hansen könnte homosexuell gewesen sein, was in Douglas Wolfspenger Dokumentarfilm *War'n Sie schon mal verliebt in mich?* ausführlich thematisiert und widerlegt wird. Dennoch bleibt das provozierend Neckische eine besondere Eigenart Hansens, die erst 1994 vom ebenfalls bewusst tuntig spielenden Toni Pfister in der Bar jeder Vernunft als Aufführungstradition wiederbelebt wurde. Mit Erfolg.

Die Blödel-Attitüde Alexanders kann man der "Entschuldigungsmythologie der postfaschistischen Gesellschaft" zurechnen, denn Alexander verkörpert in seiner gespielten Naivität die erstrebte Unschuld, nach der sich die Österreicher nach 1945 im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus zurücksehnten. In Kombination mit der Flucht in das politisch scheinbar unberührte Salzkammergut als locus amoenus entspricht das Rössl mit seinem Verweis auf den Alten Kaiser dem Wunsch der Österreicher nach der 'Guten alten Zeit', die hier verbunden wird mit einer agfacolorbunten 'Guten neuen Gegenwart'.

Neben Alexander darf Waltraut Haas als Wirtin nur als dauerlächelnde Dirndl-Modeduppe durchs Bild laufen. Ansonsten bemüht sich die Regie, die übrigen Liebespaare möglichst oft in Badehose bzw. Bikini zu zeigen, um Urlaubs-Flair zu erzeugen. Was gelingt. Fast könnte man den Film als animierten Ferienprospekt betrachten, der zeigt: "Wir sind wieder wer!" Es werden stolz "die Aufbauleistungen und das Wirtschaftswunder" in popbunten Fifties Farben gezeigt. Und nicht zufällig kommt der gut genährte Sigismund Sülzheimer (Gunter Philipp) als umschwärmter Millionär im Helikopter angereist. Höhepunkt des Films ist zweifellos die tollpatschige Wasserski-Fahrt Alexanders in Kellner-Montur und mit Tablett in der Hand. Eine während der Filmausnahmen im realen Hotelcafé anwesende amerikanische Touristengruppe soll - laut Alexanders Autobiografie - beim Anblick des über den See rasenden Kellners gesagt haben: "That's service in Austria!" Ansonsten zeigt die Regie den liebeskranken Leopold vorzugsweise, wie er schmachtend "herzbewegende Liedchen" singt, z.B. "Es muss was Wunderbares sein, von dir geliebt zu werden". Einmal weitet sich die Musiknummer gar zu einer Art Traum-Sequenz, in der sich Leopold vorstellt, wie es wäre, mit Josepha verheiratet zu sein: Er sitzt als Pascha im Hausmantel im Sessel, seine Frau reicht ihm die Pantoffeln, kniet unterwürfig zu seinen Füßen und plötzlich kommen 12 (!) Kinder hereingetanzt. Wie dieser biedere Leopold diesen Nachwuchs gezeugt haben soll, wird nicht erklärt. Das Wort Sex kommt nicht vor, auch nicht kodiert, wie 1930.

Da die Handlung der Revuefilm-Mode entsprechend in der damaligen Gegenwart spielt, tritt natürlich kein Kaiser auf. Seines Aufenthalts im Weißen Rössl wird nur mit einer Plakette an der Eingangstür gedacht. Als wäre die Fantasie-Geschichte Charells inzwischen zu einem historischen Faktum geworden, verschwimmen hier Wunsch und Wirklichkeit. Die Zeit der Legendenbildung in der Operette hat begonnen. Eine Legendenbildung, die in den Fernsehprogrammen von Rothenberger & Co. in den 1970er Jahren den Höhepunkt der Verfälschung erlebte. Etwa wenn Operettenwitwen wie Einzi Stolz und Vera Kálmán das teils tragische Leben ihrer Ehemänner zu süßlichen Gedichten mit Walzerbegleitung umdichteten und vor der Kamera persönlich vortrugen. Eine vergleichbarer Verniedlichung der Operettenmaterie lässt sich auch in Büchern wie Alexander Witeschniks Anekdoten und Geschichten zur Geschichte der Operette von 1971 erkennen. Da heißt es gleich zu Beginn:

(D)ie Operette liebt man insgeheim, wie die Sünde, die ein heiteres Gemüt einmal mit dem Käse verglichen hat: man liebt ihn, aber man deckt ihn zu. Nur ein reiner Tor und Dichter wie

Reinhold Schneider durfte die naive Frage stellen: 'Warum soll ich nicht gestehen, daß die Operette mein Trost ist?'

Der Trost-Aspekt der Operette – auch der Operettenfilme aus den 50er und 60er Jahren – war ein wichtiger Grund für die Popularität des Genres. Er ist aber auch der Grund für die zunehmende Ablehnung der Kunstform speziell bei Jüngeren, die sie als "Fall der Trauerarbeit"[84] dem älteren Publikum überließen, das sich von Operetten mit "zahnlosem Lächeln"[85] über das Kriegstrauma mit Heile-Welt-Klängen hinwegtrösten ließ. Noch 1997 konnte Bertram Karl Steiner behaupten:

Zur Operette gelangt man als Veteran des Existenzialismus, nachdem man gesehen hat, daß Fortschritt und Rückschritt ins gleiche Inferno führen. Für Stramme, für Bigotte irgendwelcher Bekenntnisse, für verruchte Optimisten ist die Operette natürlich ein Gräuel. Sie werden es schon noch merken, wie idiotisch tröstlich es ist, wenn man vom Dompfaff getraut wird und es anschließend den Schwalben nachmachen kann.

Basierend auf einer solchen Ästhetik wurde die entsprechend präparierte Operette mehr und mehr humorlos kitschig und altmodisch. All das, was sie bis 1933 nicht war und in den Werken von Benatzky und Zeitgenossen niemals sein wollte.

Es hat mehr als drei Jahrzehnte gedauert, bis sich das Rössl aus dem Schatten des Alexander-Films lösen und aus der Heile-Welt-Umarmung befreien konnte, und bis ein neuer Film vom Stück entstand: Es ist die Aufzeichnung der Produktion aus der Bar jeder Vernunft. Lutz Deisinger erinnert sich, wie diese zustände kam:

Erstaunlicherweise waren die angefragten Künstler – von Otto Sander über Walter Schmidinger und Gerd Wameling – sofort begeistert. Die Vision, dieses Stück nicht mit operettentypischen Stimmen und entsprechend der üblichen Regie-Praxis aufzuführen, sondern als Schauspieler- und Entertainer-Stück zu realisieren, fiel auf fruchtbaren Boden. Anders war es bei der Öffentlichkeit: trotz hochkarätiger Besetzung und langer Spielzeit fand sich kein Sponsor, der das Projekt unterstützen wollte. Auch bei der Suche nach einem Co-Produzenten im TV-Bereich blieben wir erfolglos. Erst das persönliche Engagement von Volker Schlöndorff, dem damaligen Leiter der Filmproduktion Babelsberg, bewirkte, dass 3-Sat eine Aufzeichnung zusagte.

Der Film hat nicht nur diese für die Rezeptionsgeschichte des Rössl wichtige Produktion aus Berlin für die Nachwelt bewahrt, sondern auch einem breiten Publikum erstmals seit 1960 wieder gezeigt, dass in dem Stück mehr steckt, als nur die ewig wiederholte Peter Alexander Blödelgeschichte. Klaus Umbach schrieb 1996, angesichts des von der Berliner Produktion ausgelösten Operetten-Booms:

Mit Verlaub: Der Nonsens hat, wenn Kenner sich dranhaken, Klasse, und was dümmlich klingt, kann durchaus Kulturtat werden – die Operette kehrt zurück. Und, siehe da: Die alte Tante taugt, gerät sie nur in die richtigen Hände, zum Schlager der Saison.

## Die Gegenwart

Danach dauerte es abermals lange, bis das Rössl wieder "in die richtigen Hände" fiel, genauer gesagt, es brauchte weitere elf Jahre, bis sich ein mit Berlin vergleichbarer



Interpretationsansatz wiederholte – dafür aber mit doppeltem Erfolg. Beinahe parallel kamen Ende 2005 in Göttingen am Jungen Theater und in Basel am Opernhaus Produktionen des Stücks heraus, die auf jeweils eigene Weise einen Schlusspunkt markierten.

Zur Göttinger Inszenierung bemerkte die Hessische Niedersächsische Allgemeine begeistert, die Aufführung sei "(g)arantiert ohne Peter Alexander". Und das Göttinger Tageblatt ergänzte: "Intendant Andreas Döring hat Regie geführt und gezeigt, dass das Singspiel trotz seiner Peter-Alexander-Vergangenheit entstaubt, entschlackt und ernst genommen werden kann." Die Regie setzte auf die skurrilen Qualitäten des Originals und engagierte dem Charell-Ansatz folgend Schauspieler statt Opernsänger (oder Schlagerstars). Es wurde "inbrünstig" gesungen, und zwar "inbrünstig schief". Denn: "Das gehört zur Show." Es entspricht auch weit mehr einer historisch informierten Aufführungspraxis als jede Veredelung oder Vermusikantenstadelung der Musik.

War die Göttinger Inszenierung eher dem kleinformatigen Kabarett- und Kleinkunst-Stil der Bar jeder Vernunft verpflichtet und damit nur einer Seite des Originals, so setzte Rafael Sanchez in Basel außerdem auf große Show im Geist von 1930. Die Badische Zeitung jubilierte:

Sanchez besinnt sich auf die Quellen des Stücks, darauf, dass der große Revueregisseur der 20er-Jahre, Erik Charell, kräftig an der Uraufführung Im Großen Schauspielhaus Berlin mitstrickte. (...) Die großen 'Tanzevolutionen', die in der 'Rössl'-Musik manchmal mehr Raum einnehmen als die gesungenen Teile, nimmt (Sanchez) als pfiffige Karikaturen ihrer selbst. Und wird manchmal auch noch so authentisch das Bein geschwungen oder gesteppt, irgendwas ist garantiert wieder verfremdet oder karikiert worden. Am Ende jeder Nummer steht das große Tableau, ein perfekt inszeniertes Bild.

Eine solche Beschreibung könnte aus dem Jahr 1930 stammen und zeugt von einer grundsätzlichen Neuorientierung im Umgang mit der Silbe Operernette. Beinahe prophetisch schrieb Alexander Dick: "Das Zeitalter der Dekomposition von Operette scheint vorüber – das Premierenpublikum in Basel dankt's hörbar."

## Aussichten und Herausforderungen

Alle hier skizzierten Aufführungsweisen des Rössl haben ihre historische Berechtigung und Bedeutung. Sie haben auch ihren jeweils eigenen Charme. In der Beschäftigung mit Stück und Genre sollte man heute jedoch nicht den Fehler machen, eine der späteren Spielarten der Rössl-Aufführungstradition mit dem ursprünglichen Stück zu verwechseln, d.h., man sollte nicht die Nachkriegs-Operettenpflege mit der Silbernen Operette selbst verwechseln. Leider geschieht dies immer wieder, sogar bei ernsthaften Musikkritikern wie Gerhard Rohde. Der schrieb beispielsweise in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung 2004 über die Operettenfestspiele in Mörbisch: "220 000 Besucher (kommen) pro Saison (...) von weit her, weil sie die klassische Operette schätzen, die in Mörbisch noch in weitgehend unverfälschter Gestalt auf die Bühne gelangt." [8] Rohde bescheinigt den Aufführungen in Mörbisch "die Aura des Authentischen" und den Sängern einen "stilsicheren Vortrag". [9] Nichts könnte falscher sein, denn in Mörbisch wird eine ganz dem 1970er Jahre Fernsehoperetten-Ideal verhaftete Aufführungspraxis gepflegt. Auch diese hat ihren geschichtlichen Stellenwert, ihre Berechtigung und viele Fans. Es ist aber problematisch, wenn selbst informierte Kritiker sie als "authentisch" bezeichnen.

Erstaunlicherweise gibt es hierzulande keine Bücher, die sich mit den verschiedenen Formen der Operetten-Aufführungspraxis beschäftigen. Ein Werk wie Gänzls Guide to the Musical Theatre on Record oder Michael Portantieres The Theatermania Guide to Musical Theater Recordings sucht man auf Deutsch vergebens. Auch gibt es zu den Operettenuraufführungen keine Materialsammlungen, wie Steven Suskins Opening Night on Broadway. A Critical Quotebook of the Golden Era of the Musical Theatre.[10] Selbst ein Operetten-Onlinearchiv, das vergleichbar wäre mit der International Broadway Database ([www.ibdb.com](http://www.ibdb.com)), wo man per Mausklick die wichtigsten Daten zu jedem Broadwaymusical (und jeder Broadwayoperette inklusive des Rössl) findet, sucht man im deutschen Sprachraum vergeblich. Ferner gibt es nach wie vor keine kritischen Ausgaben von Operettenpartituren wie dem Rössl[11], geschweige denn CD-Aufnahmen, die versuchen, die Originalgestalt der Werke zu rekonstruieren, wie es etwa im Fall von Show Boat 1988 durch John McGlinn geschah – was zu einem Boom von Einspielungen von Kern, Gershwin und Porter Werken in der Original Orchestrierung führte, die teils von Hans Spialek stammen, der auch das Rössl für den Broadway instrumentierte. Mit dieser wichtigen US-Fassung des Stücks haben sich bislang weder die Forschung, die Plattenindustrie, noch die Theaterwelt beschäftigt. Auch nicht mit der französischen Version von 1932. Heutige Theatermacher spielen stattdessen weiterhin die von Bloch Erben versandte Neufassung, als gäbe es dazu keine Alternativen.

Auch bleiben neben den großen, hier behandelten Aufführungstraditionen des Rössl andere Varianten unbeachtet. Beispielsweise eine Rückbesinnung auf eine historische Aufführungspraxis des Rössl, wie sie in Kriegsgefangenenlagern stattfand – nur mit Männern besetzt, was den grotesken Charakter des Stücks und der Silbernen Operette betont. Vergleichbare Ansätze gab es beim Ballett 1995 mit einem rein männlichen Schwanensee von Matthew Bourne, während die Neuköllner Oper 2003 Mozarts *Così fan tutte* nur mit Männern zeigte. (Im Sprechtheaterbereich kennt man solche Aufführung im Zusammenhang mit Shakespeare seit langem.) An das Rössl hat sich so bislang niemand gewagt, vermutlich aus Angst, das 'klassische' Operettenpublikum zu verschrecken, ohne zu bedenken, dass man so vielleicht ein neues Publikum gewinnen könnte. Zudem mit einer tatsächlich existenten historischen Aufführungstradition.



Abbildung: Das Rössl in einer Aufführung nur mit Männern, im russischen Gefangenenlager 1946

Es wäre Zeit, mit mehr Neugierde ans Thema Operette heranzugehen und den vielen Aufführungsmöglichkeiten nachzuspüren. Man würde dabei feststellen, dass die Operette bei weitem nicht so verstaubt und simpel ist, wie es einem die Nachkriegs-Operettenpflege und ihre heutigen Verfechter suggerieren wollen. Ist es nur eine Frage der Zeit? Dazu schrieb die Frankfurter Rundschau 2002 im Zusammenhang mit einer Benatzky CD:

(Es) wächst eine Generation nach, für die die Beatles oder die Rolling Stones ähnlich historisch geworden sind wie für die ältere die Unterhaltungsmusiken der Zwischenkriegszeit. (...) Auf den Übergang der Pilzkopfmusik in die Klassik-Charts kann man noch ein bisschen warten; die Operette und ihre Nachzügler sind längst drin. Mehr noch: Da sich die ältere 'leichte Muse' in der neuen Musikrealität auflöste wie ein Zuckerwürfel im Heißgetränk, hat die Spurensuche nach ihr, einer ausgestorbenen Art, etwas Exklusives und Nonkonformistisches wie die Beschäftigung mit avantgardistischen Klängen. (...) (M)an kann das ungefähr so hören wie Neue Musik: mit angenehm kitzligem intellektuellen Vergnügen.

Benatzky als einen der erfolgreichsten Komponisten und das Rössl als eines der quintessenziellen Stücke der Ära auf diese Weise zu betrachten und die Musik (wieder) mit eben jenem "kitzigen intellektuellen Vergnügen" zu hören heißt, sie völlig neu zu entdecken.

Aus:

Tadday, Ulrich (Hg.): Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 133/134. Im weißen Rössl. Zwischen Kunst und Kommerz; München 2006

Weitere Informationen finden sie auf:

[www.ralph-benatzky.com](http://www.ralph-benatzky.com)