

DIE FLEDERMAUS

Operette von Johann Strauß



Glücklich ist,
wer vergißt,
was doch nicht
zu ändern ist.

Die Fledermaus

Komische Operette in drei Akten

Nach dem Vaudeville *Le Réveillon* von Henri Meilhac und Ludovic Halévy
bearbeitet von Carl Haffner und Richard Genée

Musik von Johann Strauß Sohn

| | |
|----------------------|------------------------------|
| Musikalische Leitung | GMD Naoshi Takahashi |
| Inszenierung | Ingolf Huhn |
| Bühne | Tilo Staudte |
| Kostüme | Brigitte Golbs |
| Choreographie | Sigrun Kressmann |
| Chöre | Uwe Hanke |
| Dramaturgie | Annelen Hasselwander |
| Regieassistenz | Susi Schönfeld |
| Inspizienz | Matthias Stephan Hildebrandt |
| Souffleuse | Claudia Hunger |
| Hospitantz | Annika Ganz |

Pause nach dem ersten Akt

Gabriel von Eisenstein, Rentier
Rosalinde, seine Frau
Frank, Gefängnisdirektor
Prinz Orlofsky
Alfred, sein Gesangslehrer
Dr. Falke, Notar
Dr. Blind, Advokat
Adele, Rosalindes Kammerjungfer
Ida, Adeles Schwester
Sidi, Tänzerin
Frosch, Gefängniswärter
Ivan, Kammerdiener Orlofskys

Michael Junge
Bettina Grothkopf
László Varga
Tatjana Conrad
Frank Unger
Jason-Nandor Tomory
Marcus Sandmann
Madelaine Vogt
Kerstin Maus
Rebekka Simon
Leander de Marel
Albrecht Hunger

Der Chor des Eduard-von-Winterstein-Theaters
Extrachor
Extraballett

Die Erzgebirgische Philharmonie Aue

Abendspielleitung: Susi Schöpfung; Korrepetition: Min Ren; Ausstattungsleitung: Wolfgang Clausnitzer; Technische Leitung: Frank Schreiter; Bühnenaufbau: Silvio Bartl; Beleuchtung: Enrico Beck; Ton: Daniel Zimmer; Maske: Rosemarie Mey, Anja Roscher, Melanie Müller; Requisite: Hanne Richter
Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten des Eduard-von-Winterstein-Theaters unter der Leitung von: Brigitte Golbs (Kostümabteilung); Annett Günther (Malsaal); Matthias Lüpfer (Tischlerei); Detlef Hild (Schlosserei); Alexander Müller-Leichsner (Dekorationsabteilung)

Wir bitten um Verständnis, dass Foto- und Videoaufzeichnungen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Wie „Die Fledermaus“ entstand

Es war Jacques Offenbach, der zu Johann Strauß sagte:

„Herr Strauß, Sie sollten Operetten schreiben.“

Großes Erstaunen ob dieser Ermunterung durch das Pariser Urgenie der Operette beim Wiener Urgenie des Walzers. Für die Bühne zu komponieren, wie es für Offenbach selbstverständlich war, war dem „Strauß-Schani“ noch nie in den Sinn gekommen. Er war vierzig Jahre alt und ausschließlich mit Tanzmusik, Polkas, Galopps und vor allem mit Walzern ein berühmter Mann geworden, Hofballmusikdirektor und Leiter eines Orchesters, mit dem er auf Konzerttourneen glänzende internationale Erfolge errang – was setzte ihm dieser Offenbach mit seinem „Operetten schreiben“ da für einen Floh ins Ohr?

Freilich, Erfolg würde man damit haben, man müßte es nur so gut können wie jener zum Pariser gewordene Kölner, der gerade in Wien Triumphe feierte. Nestroy, der Herr und Abgott des Wiener Volkstheaters, hatte ihm den Weg bereitet. Er lud Offenbach nach Wien ein; der kam, dirigierte und siegte – und sprach zu Johann Strauß, dessen Musik er bereits kannte und sehr schätzte, die berühmten Worte.

Strauß schüttelte den Kopf. Operette war seine Sache nicht, dafür gab es in Wien Franz von Suppé, der seine flotte Handschrift an Offenbachs Partituren geschult hatte. Wer ihn schließlich doch noch herumgekriegt hat, ist nicht sicher auszumachen. Es erschienen, ohne daß Strauß davon eine Ahnung hatte, Zeitungsnotizen, in seinem Schreibtisch läge verschlossen die Partitur einer komischen Oper „Don Quixote“. Der Direktor des Theaters an der Wien, Maximilian Steiner, ein cleverer Ungar, ließ unter der Hand verbreiten, man werde demnächst einem dramatischen Opus des Walzerkönigs entgegensehen können.





Im Jahr 1874 kam der Welterfolg – die „Fledermaus“. Das Libretto war ein in Paris mit größtem Erfolg gegebenes Lustspiel „Le Réveillon“ von Meilhac und Halévy, dem Autorengespann, das Offenbach neben vielem anderem das glänzende Textbuch zur „Belle Hélène“ geliefert hatte. Steiner, der Direktor des Theaters an der Wien, wußte das natürlich und spekulierte, daß ein Stück von diesen mit allen Wassern der Boulevard-Dramaturgie gewaschenen Métier-Artisten auch in Wien erfolgreich sein würde, und er erwarb es für sein Theater. Was er aber offenbar nicht wußte, war, daß „Réveillon“ jenes ausgelassene Fest ist, mit dem die Franzosen den Weihnachtsabend begehen – mit Soupers, Kostümbällen und Feuerwerk, also so ziemlich mit allem, was das Gegenteil von einer stillen, heiligen Nacht ist.

Da würde doch wohl vom erzbischöflichen Palais her deutlich abgewinkt werden, wenn er den Wienern so eine echte „frivolité parisienne“ auf dem Theater vorsetzen würde. Dennoch sann Steiner auf irgendeine Verwertbarkeit des Stückes – begeiflich, denn die Erwerbung des Aufführungsrechts hatte ihn eine recht beträchtliche Summe gekostet – und da kam ihm ein Freund, der Wiener Musikverleger Gustav Lewy, zu Hilfe. „Lassen Sie die Handlung doch vom Weihnachtsabend weg, auf irgendeinen anderen, nicht vorbelasteten Tag es Jahres verlegen, und daraus ein Libretto für Strauß machen, riet er ihm.

Steiner gab das Buch dem Tagespossenschreiber des Carl-Theaters, dem paradoxerweise aus dem ostpreußischen Königsberg stammenden Karl Haffner und dessen westpreußischem Landsmann Richard Genée (seine Vaterstadt war Danzig), der als Kapellmeister, Komponist und Librettist seit 1868 in Wien lebte. Was diese beiden als „Fledermaus“ aus dem „Réveil-
lon“ destillierten, wurde das beste Textbuch, das Strauß jemals in die Hand bekam. Strauß las es und war hingerissen. Alle Bedenken, die er früher gegen das Schreiben für die Bühne hatte, waren wie weggeblasen. Es wird erzählt, daß er sich in seine Hietzinger Villa eingeschlossen und das Geniestück der Partitur in knapp anderthalb Monaten zu Papier gebracht habe. Das braucht nicht ganz wahr zu sein – Tatsache ist, daß ihn sein erster Impuls in einen wahren Schaffenstaumel riß, und daß es in der „Fledermaus“ auch nicht einen Takt gibt, der nicht zu dem unwiderstehlichen „mousseux“ des Ganzen beigetragen hätte.

Karl Heinrich Ruppel

Und was die wienerischste aller Wiener Operetten werden sollte, wurde von dem Ostpreußen Carl Haffner und dem Westpreußen Richard Genée auf Grund eines französischen Originals, das sich von Roderich Benedix aus Sachsen herleitete, für Wien bearbeitet.

Hans Weigel

„Nur kein Sonnenschein zur Arbeit!“

„Jetzt erst wird's in Ischl schön. Die Leute verlieren sich, und wie ich höre – wird's nicht mehr aufhören zu regnen. Eine prachtvolle Aussicht für mich! Ich liebe es, wenn ich in einer mir sympathischen Wohnung arbeiten kann, bei stürmischer, ja (für andere) trostloser Witterung. Wahrhafte Wonne ist das für mich.“

Johann Strauß



Der 5. April des Jahres 1874 wurde ein Datum erster Ordnung für das Musiktheater. An diesem Tag wurde im Theater an der Wien zum ersten Mal „Die Fledermaus“ gegeben, komponiert vom k. k. Hofballkapellmeister Johann Strauß (Sohn). Merkwürdigerweise brachte die Uraufführung nicht gleich den großen Erfolg; nur zu 16 Wiederholungen hat es damals gereicht. Bald aber setzte sich das in seiner Art völlig neue Werk als Operette durch und wurde die Operette, die sich die Welt eroberte, die trotz zahlloser Rivalinnen ihresgleichen nicht fand, die bis heute nicht erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist, ein unveränderlicher, wertbeständiger Begriff für die Weltbühne, ein Klassiker.

Otto Erhardt

„Das klingt ans Ohr und rieselt durch das Blut hinab in die Beine, und der faulste Mensch im Zuschauerraum fängt unwillkürlich zu nicken an mit dem Kopfe und wiegt den Leib und strampelt mit den Füßen. Man kann jetzt in einer Loge des Theaters an der Wien die schönste Seekrankheit kriegen, so wogt es im Parterre unter den bezaubernden Tönen, die Johann Strauß mit seinem Stab aus dem Orchester wirbelt. Das zwitschert, flötet, singt und trillert wie ein ganzer schöner Frühling. Es läßt sich schwer sagen, welche Pièce der reichen Partitur den Preis verdiene, sie sind von ebenbürtiger Schönheit.“

Die Wiener Morgenpost zur Uraufführung der „Fledermaus“

Ein Souper
heut' uns winkt,
wie noch gar keins dagewesen!
Delicat, auserlesen
immer hier man speist und trinkt.
Alles was mit Glanz die Räume füllt,
erscheint uns wie ein Traumgebild,
wie in einen Zauberkreis gebannt,
ruft Alles: ha, charmant, ja charmant, amüsant!
Ein Souper heut' uns winkt,
wie noch gar keins dagewesen!
Delicat, auserlesen
immer hier man speist und trinkt.

Wie fliehen schnell die Stunden fort,
die Zeit wird sicher keinem lang,
es heißt ja hier das Lösungswort:
Amüs'ment, Amüs'ment!
Amüs'ment, nur Amüs'ment!
Amüs'ment!
Amüs'ment!

Plötzlich stand eine der Frauen neben Fridolin und flüsterte – denn niemand, als müssten auch die Stimmen Geheimnis bleiben, sprach ein lautes Wort – : „Warum so einsam? Warum schließt du dich vom Tanze aus?“

Arthur Schnitzler, Traumnovelle



Inhalt

In einem Badeort in der Nähe von Wien gibt der junge und sehr reiche russische Prinz Orlofsky ein Fest. Der Notar Dr. Falke soll die Gäste einladen: Herren der Gesellschaft und die Elevinnen des Hofopern-Balletts. Falke nutzt das Fest aber auch für eine kleine Privatintrigue: Vor drei Jahren hatte ihn sein Freund Eisenstein nach einem Maskenball betrunken vor der Stadt im Wald zurückgelassen – ganz eingenäht in ein Fledermaus-Kostüm. Jetzt will er sich rächen.

1. Akt

Eisensteins Frau Rosalinde ist in höchster Aufregung: vor dem Fenster singt der Tenor Alfred, den sie vor vier Jahren geliebt hatte, ihre Kammerjungfer Adele will einen freien Abend und der Gemahl kommt gleich vom Gericht zurück, wo er fünf Tage Arrest bekommen haben wird: soll sie Alfred ein Rendez-vous zusagen für diesen Abend, an dem sie allein sein wird?

Was sie nicht weiß – all das hat Dr. Falke eingefädelt: den gefälschten Brief an Adele, in dem ihre Schwester Ida sie auf den Ball beim Prinzen einlädt, das Ständchen des Tenors – und nun überredet er seinen Freund Eisenstein, anstatt ins Gefängnis erst einmal heimlich auf einen Ball zu gehen: beim Prinzen Orlofsky, incognito, als ein Marquis Renard. Niemand würde ihn dort erkennen. Und schließlich hatte Falke auch den Gefängnisdirektor Frank zum Ball eingeladen, der eben jetzt kommt, um seinen prominenten Arrestanten persönlich abzuholen. Dass der Mann, den er in Rosalindes Armen findet, der Tenor Alfred ist, kann er ja nicht ahnen. Er nimmt ihn erst mal mit.

2. Akt

Auf dem Ball des Prinzen Orlofsky geht alles wie gewünscht: Seriöse Herren machen reizenden Balletratten den Hof, Eisenstein blamiert sich gnadenlos, als er einer Dame sagt, sie sähe seinem Stubenmädchen ähnlich – und wird dafür von Adele dem allgemeinen Gelächter preisgegeben. Falke hat inzwischen die grandiose Idee gehabt, auch noch Rosalinde zu bitten, maskiert auf dem Ball zu erscheinen. Sie kommt – und kann ihr Stubenmädchen in einer ihrer eigenen Balltoiletten erleben. Und ihren Mann, der sie unter der Maske nicht erkennt und ihr den Hof macht.

Die Fidelität wird immer intimer und auf dem Höhepunkt treibt Dr. Falke die ganze Gesellschaft zu einer allgemeinen Verbrüderung: Alle liegen sich in den Armen und es könnte so schön weitergehen, wenn nicht die sechs mal schlagende Uhr Eisenstein und Frank daran erinnerte, dass sie beide eilig fortmüssen: beide ins Gefängnis.

3. Akt

Das Gefängnis ist eigentlich das Reich des Wärters Frosch – wenn auch an wirkliche Arbeit kaum zu denken ist: wegen des Slibowitz'. Der Direktor kommt noch im Frack und muss gleich zwei Damen empfangen, die er auf dem Ball etwas inniger geküsst hat: Ida mit Adele, die sich mit seiner Hilfe ausbilden lassen will – Talent zur Komödie hätte sie. Dann aber kommt auch Freund Eisenstein, um seine Strafe anzutreten, aber der Direktor glaubt ihm nicht, dass er er sei – einen Eisenstein hätte er schon im Arrest. Eisenstein tobt, aber als jetzt der unselige Advokat Dr. Blind auftaucht, nimmt er dessen Perücke und Talar, um so von seiner Frau und seinem Doppelgänger zu erfahren, was am Vorabend in seinem Salon und in seinem Schlafrock geschehen ist. Er erfährt es. Leider muss er auch erfahren, wer die ungarische Gräfin war, um die er auf dem Ball geworben hat: seine Frau. Das hatte er nicht gewollt. Nun sind sie pari und alle können sich sagen, dass die ganze Geschichte nur ein Scherz war, die kleine Rache einer Fledermaus – und dass nur einer Schuld sei: der Champagner.



„Ich spiele Tänze“

Prochazka in seiner Straußbiographie erzählt, daß der Meister die Operette in vierzig Nächten komponierte. Was diese vierzig Märchennächte träumten, mißfiel zunächst den Wienern, wie ihnen der Donauwalzer, die Morgenblätter, Wiener Blut á tempo mißfallen hatten.

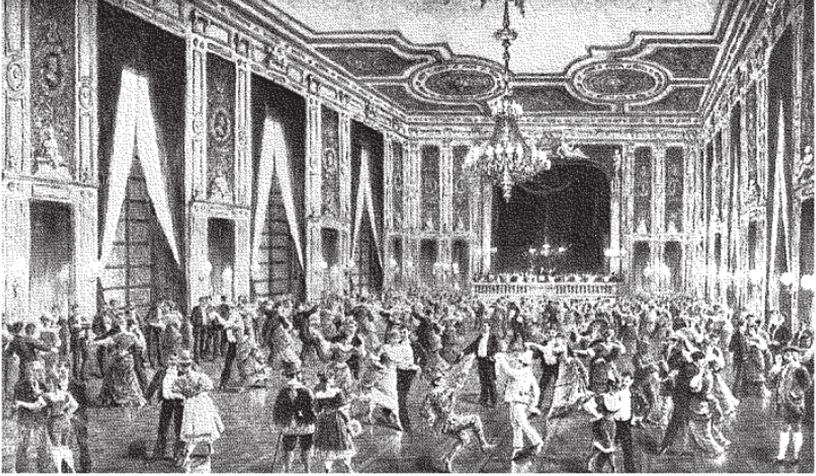
So genial war das.

Die Berliner, die auch Carmen erkannt hatten, erkannten die Fledermaus.

So ironisch war das.

Die nüchternen Hamburger erhoben zuerst diese Operette zur hochwohlgeborenen Oper. Das war der Gipfel. Sie zog nach Bombay, Melbourne, Viktoria, S. Francisco. Sie wurde hoffähig. Und doch hat ihr das alles nichts geschadet. Ich habe nun jahrelang über den Tänzen der alten Völker und verflossenen Jahrhunderte gegessen, und da ich den Schluß davon schreiben will, kann ich nicht am Schreibtisch sitzen, ich schreibe ihn am Klavier, ich erröte nicht, und hole diesen kleinen süßen Klavierauszug und spiele meinen Essai auf den Tasten. Über Blumen, über Hunde, über Radium kann man schreiben, man kann Feuerwerke analysieren und über den Rhythmus ästhetisieren, kann die Schritte der alten Gesellschaftstänze und die Maskeraden der alten Ballette verzeichnen, aber die Fledermaus kann man nur spielen. Was interessiert mich das Schicksal des Herrn Eisenstein und die alkoholische Philosophie Froschens? Ich spiele Tänze, ich habe Zeit zu allen drei Akten, ich spiele und verbinde die Nummern, indem ich sie ausklingen lasse, indem ich sie vorbereite, ich schaffe das musikalische Bild dieser Tanzsinfonie nach, und es ist ein ruhiger, dankbarer Abend um mich, Leichtigkeit des Sinnes, Fröhlichkeit des Herzens, das Klavier antwortet mir feiner und wohllautender als je – und so spiele ich in trunkener Wortlosigkeit diesen musikalischen Essai, dieses Buch der Lieder und Tänze.

Ha, welch ein Fest! –



– ich habe das Klavier zugeklappt und mich zur Ruh gelegt. Es singt und surrt weiter im Kopfe. Ich liege still und denke an nichts und alles. Es ist eine Minute vor dem Einschlafen, da wir uns auf eine kurze helle Strecke mit der Ewigkeit zu berühren meinen. Wie das süß im Kopfe wogt und das Blut leicht und selig macht! Nun liege ich da und bin fertig und vergesse alle die rauschenden Feste, zu denen einst Fürsten die Elemente und die Menschen befahlen, alle Tänzer, alle Völker, die durch Jahrtausende ihre Freude den beweglichen Füßen anvertrauten, alle vergötterten Ballette, die die gelangweitesten Maitresses und die zartesten Dichterseelen anzogen – und habe das Gefühl mit keinem Renaissancefürsten tauschen zu mögen um die kleine Melodie, die mir da im Kopfe singt. Ich sehe nichts, ich wippe nicht, ich nicke nicht, ich rühre mich nicht – und es tanzt da wunderbar hinter dem Schädel, nur so im Geist, in der Phantasie, ohne Dekoration und Kostüm, ohne Tanzmeister und Lichterglanz. Die reine Musik flog von den Festen auf und genas der irdischen Feierlichkeit und lebte als edle und zeitlose Seele.

Oskar Bie

... Durch die finsternen menschenleeren Gassen eilte er nach Hause, und wenige Minuten später, nachdem er wie vierundzwanzig Stunden vorher, schon in seinem Ordinationszimmer sich entkleidet hatte, so leise als möglich betrat er das eheliche Schlafgemach –

Er hörte den gleichmäßig-ruhigen Atem Albertinens und sah die Umsrisse ihres Kopfes sich auf dem weichen Polster abzeichnen. Ein Gefühl von Zärtlichkeit, ja von Geborgenheit, wie er es nicht erwartet, durchdrang sein Herz. Und er nahm sich vor, ihr bald, vielleicht morgen schon, die Geschichte der vergangenen Nacht zu erzählen, doch so, als wäre alles, was er erlebt, ein Traum gewesen – und dann, erst wenn sie die ganze Nichtigkeit seiner Abenteuer gefühlt und erkannt hatte, wollte er ihr gestehen, daß sie Wirklichkeit gewesen waren. Wirklichkeit? Fragte er sich –, und gewahrte in diesem Augenblick, ganz nahe dem Antlitz Albertinens auf dem benachbarten, auf seinem Polster, etwas Dunkles, Abgegrenztes, wie die umschatteten Linien eines menschlichen Gesichts. Einen Moment nur stand ihm das Herz still, im nächsten schon wußte er, woran er war, griff nach dem Polster hin und hielt die Maske in der Hand, die er während der vorigen Nacht getragen, die ihm entglitten und von dem Stubenmädchen oder Albertine selbst gefunden worden sein mochte. So konnte er auch nicht daran zweifeln, daß Albertine nach diesem Fund mancherlei ahnte und vermutlich noch mehr und noch Schlimmeres, als sich tatsächlich ereignet. Doch die Art, wie sie ihm das zu verstehen gab, ihr Einfall, die dunkle Larve neben sich auf das Polster hinzulegen, als hätte sie nun sein, des Gatten, ihr nun rätselhaft gewordenes Antlitz zu bedeuten, diese scherzhafte, fast übermütige Art, in der zugleich eine milde Warnung, und die Bereitwilligkeit des Verzeihens ausgedrückt schien, gab Fridolin die sichere Hoffnung, daß sie, wohl in Erinnerung ihres eigenen Traums -, was auch geschehen sein mochte, geneigt war, es nicht allzu schwer zu nehmen. ...

... Der Morgen dämmerte grau durch die Vorhänge, als Fridolin zu Ende war. ...

... „Was sollen wir tun, Albertine?“

Sie lächelte und nach kurzem Zögern erwiderte sie: *„Dem Schicksal dankbar sein, glaube ich, daß wir aus allen Abenteuern heil davongekommen sind – aus den wirklichen und aus den geträumten.“*

„Weißt du das auch ganz gewiß?“ fragte er.

„So gewiß, als ich ahne, daß die Wirklichkeit einer Nacht, ja daß nicht einmal die eines ganzen Menschenlebens zugleich auch seine innerste Wahrheit bedeutet.“

„Und kein Traum“, seufzte sie leise, *„ist völlig Traum.“*

Sie nahm seinen Kopf in beide Hände und bettete ihn innig an ihre Brust. *„Nun sind wir wohl erwacht“,* sagte sie –, *„für lange.“* Für immer, wollte er hinzufügen, aber noch ehe er die Worte ausgesprochen, legte sie ihm einen Finger auf die Lippen und, wie vor sich hin, flüsterte sie: *„Niemals in die Zukunft fragen.“*

So lagen sie beide schweigend, beide wohl auch ein wenig schlummernd und einander traumlos nah – bis es wie jeden Morgen um sieben Uhr an die Zimmertür klopfte, und, mit den gewohnten Geräuschen von der Straße her, einem sieghaften Lichtstrahl durch den Vorhangspalt und einem hellen Kinderlachen von nebenan der neue Tag begann.

Arthur Schnitzler, Traumnovelle



Das Lustigste an der ganzen Geschichte ist aber, daß eigentlich keiner recht weiß, weshalb das Stück „Die Fledermaus“ heißt. Weder die Mitspieler auf der Bühne interessieren sich dafür, denn wenn Eisenstein den Hergang erzählen soll, herrscht bereits derartige Sektstimmung, daß es ganz egal ist, wovon gesprochen wird – das ganze Leben ist ja ein herrlicher Spaß; noch legt das Publikum Wert darauf, das Wann, Wie, Warum zu begreifen an einem Punkt der Handlung, wo es selbst schon in den Strudel hineingerissen ist.

Und doch hat der Titel auch eine tiefere Bedeutung. Wie die Fledermaus seltsam gaukelnd durch die Sommernächte flattert, so gaukeln an den unsichtbaren Drähten des Dreivierteltaktes die Figuren dieser Komödie in schwebendem Tanz durch Räume voll Daseinslust und Frohsinn. Was sie auch tun, wohin sie auch getrieben, durcheinander geworfen werden, sie münden in den Taumel eines Rausches, zu dessen König der Champagner erhoben wird, sie enden im beflügelten Rhythmus des Wiener Walzers, der Apotheose der Freude.

Es ist eine Lust zu leben – das ist die Quintessenz dieser Partitur.

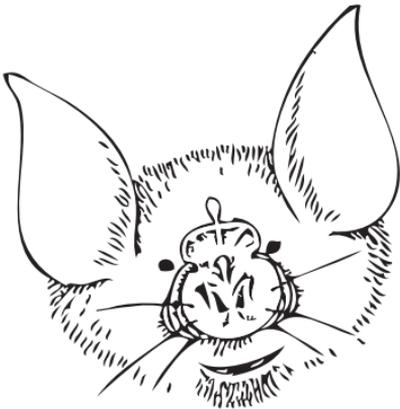
Otto Erhardt



Kniehang

Ich wollte, ich wär' eine Fledermaus,
Eine ganz verluschte, verlauste,
Dann hing ich mich früh in ein Warenhaus
Und flederte nachts und mauste,
Daß es Herrn Silberstein grauste.
Denn Meterflaus, Fledermus, Fledermaus –
(Es geht nicht mehr; mein Verstand läuft aus.)

Joachim Ringelnatz



Die Fledermaus

Entschweben in eine bessere Welt der Seligen?

„Die Fledermaus“ ist ein Werk der Walzersedigkeit schlechthin. Es muß zu denken geben, daß sich gerade ab etwa 1780 ein starkes Anwachsen von Tanzsälen in Wien feststellen läßt, und die Tanzenden im Zusammenspiel von Musik und Bewegung in einen erregten, fast rauschartigen Zustand der Ekstase gerieten. Um diese gleiche Zeit begannen die Gedanken Voltaires und Rousseaus ihre dramatische Realisierung in der Politik zu erleben; aus scheinbarem Spiel („Der tolle Tag“) ward blutige Wirklichkeit, die Wirklichkeit der Französischen Revolution.

Bei uns wurde aus dem „Tollen Tag“ eine der schönsten Opern aller Zeiten, die „Hochzeit des Figaro“, also Musik anstelle von Aufstand. Darin kommt die berühmte Arie vor: „Will der Herr Graf ein Tänzchen nun wagen, mag er mir's sagen, ich spiel' ihm auf ...“, wobei natürlich das „Tänzchen“ symbolisch gemeint ist und für bewaffneten Widerstand steht. Aber in Österreich wurde der Satz wörtlich genommen; hier entstand tatsächlich ein Tanz: *der Walzer*.

Einiges spricht dafür, daß der Wiener Walzer der Tendenz, emotionalen Zusammenballungen eine unbedingt benötigte Entlastung zu verschaffen, seine Entstehung und seinen Aufstieg bis zu weltweitem Ruhm verdankt. Aus psychologischen Studien wissen wir heute, daß der Mensch im wesentlichen drei Möglichkeiten hat, Gefühlen Ausdruck zu geben: die Sprache, die Motorik und schließlich die Abreaktion über das vegetative Nervensystem, welche zur Organsprache führt – man drückt seine (seine positiven oder negativen) Empfindungen eben mit dem Herzen, dem Kreislauf, dem Magen-Darm-Trakt, der Haut und so weiter aus.

Daß die Österreicher und besonders die Wiener in jener Zeitperiode, die die letzten Jahrzehnte des 18. und die ersten des 19. Jahrhunderts umfaßt, unter starkem Druck standen, darf wohl angenommen werden: die Sehnsucht nach gesellschaftlichen Veränderungen lag in der Luft, konnte sich aber infolge der herrschenden autoritären und unterdrückenden Verhältnissen nicht durchsetzen.

Der Gedanke liegt nahe, daß der Bürger, der seine Wünsche politisch nicht realisieren, ja ihnen nicht einmal gefahrlos sprachlich Ausdruck verleihen konnte, wohl mehr unbewußt als bewußt in die Ersatzhandlung der Verbindung von Musik und Bewegung als motorische Abreaktion flüchtete (und damit wahrscheinlich klugerweise die dritte Ausdrucksform über die Organsprache, die unweigerlich zu psychosomatischen Erkrankungen führt, vermied). Solche Vermutungen könnten durch die Beobachtung bestätigt werden, daß beim Ballkult dieser Zeit die Freude an der eigenen Bewegungsmotorik an erster Stelle lag (dann erst folgte das gesellschaftliche Ereignis der „Begegnung“), und daß die Tänzer eine enorme physische Anstrengung stundenlang durchzuhalten vermochten: Man machte sich „Luft“, und dadurch ging einem die Luft lange nicht aus.

Wenn man in der Walzermode, wie man es psychologisch wohl tun muß, einen Verdrängungsversuch erkennt, wird es einen nicht wundern, daß in diesem wunderbaren, vollendeten Tanz die zentrifugalen Kräfte vorherrschen: das Entschweben in eine bessere Welt der Seligen, die nur leider jeder Realität entbehrt.

Erwin Ringel

Erzgebirgische Theater- und Orchester GmbH
Eduard-von-Winterstein-Theater Annaberg-Buchholz
Geschäftsführender Intendant: Dr. Ingolf Huhn
Spielzeit 2011/2012 – Heft 8
Redaktion: Annelen Hasselwander
Gestaltung: Marie Hennig
Druck: Annaberger Druckzentrum GmbH

Quellen: Oskar Bie: Der Tanz als Kunstwerk. *Berlin 1905.* ~ Otto Erhardt: Unsterbliche Fledermaus. *Koblenz 1987.* ~ Erwin Ringel: Unbewußt – höchste Lust. Oper als Spiegel des Lebens. *Wien 1990.* ~ Joachim Ringelnatz: Sämtliche Gedichte. *Frankfurt 1968.* ~ Arthur Schnitzler: Traumnovelle. *Berlin 1926.* ~ Karl Heinrich Ruppel: Die Fledermaus. Strauß' Operette in Wien. *München und Stuttgart 1961.* ~ Hans Weigel: Flucht vor der Größe. *Wien 1960.*

Illustrationen: Seite 7: Strauß-Konzert im Himmel. Karikatur von Friedrich Zasche. – Loge im Sofiensaal. Ölgemälde von Josef Engelhardt. ~ Seite 10: Johann Strauß. Fotografie von Raoul Corty. ~ Seite 13: Johann Strauß dirigiert. Zeichnung. ~ Seite 17: Maskenball im Dianasaal. Aus Kisch: Die alten Plätze und Häuser Wiens ~ Seite 20: Joseph Lanner und Johann Strauß. Gemälde von Charles Wilda. ~ Seite 21: Fledermausillustrationen aus: Martin Eisentraut: Aus dem Leben der Fledermäuse und Flughunde. Jena 1957.

Frosch: „Noch mehr? 'S wird immer fideler bei uns“