

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
2. Der musikalische Aufbau der Stücke Ferdinand Raimunds am Beispiel der ersten Akte dreier seiner bedeutendsten Werke.....	12
3. Einflüsse des Wiener Volkstheaters auf die Operette „Fatinitza“ von Franz von Suppé am Beispiel der Auftrittsgesänge.....	42
4. Couplet des Izzet Pascha im zweiten Akt von „Fatinitza“: ein typischer Sologesang aus der Tradition des Wiener Volkstheaters.....	84
5. Vergleich der Sologesänge des Wiener Volkstheaters mit Couplets der französi- schen Operette am Beispiel von „Orphée aux enfers“ von Jacques Offenbach.....	96
6. Schlussbetrachtung.....	104
7. Zusammenfassung.....	109
8. Literaturverzeichnis.....	110
9. Musikalienverzeichnis.....	111
10. Quellenverzeichnis.....	111
11. Anhang.....	113

## 1. Einleitung

Am 16. Oktober 1858 ging im Wiener Carl-Theater die „Hochzeit bei Laternenschein“ über die Bühne. Dabei handelte es sich um eine deutschsprachige Version des 1857 uraufgeführten Einakters „Le mariage aux lanternes“ von Jacques Offenbach. Die textliche Bearbeitung besorgte der aus Hamburg stammende und seit dem Jahr 1852 am Carl-Theater engagierte Schauspieler Karl Treumann, der auch Regie führte und als Darsteller im Stück selbst auftrat. Die musikalische Bearbeitung betreute der Wiener Kapellmeister Carl Binder. Als Vorlage diente ihm ein vom Carl-Theater besorgter Klavierauszug und nicht etwa die originale Partitur. Damit umging man die Entrichtung von Tantiemen an den Komponisten, was Offenbach veranlasste, gegen diese unautorisierte Wiedergabe seines Werks zu protestieren. Trotzdem ging diese Aufführung in die Theatergeschichte ein, war es doch die erste Aufführung einer Operette von Offenbach in Wien, abgesehen von einer Gastspielserie der französischen Sänger Levassor und Mme Teisseire im Carl-Theater im März und April 1856, bei der unter anderem auch kurze Stücke Offenbachs gegeben wurden.<sup>1</sup> Ein weiteres markantes Datum stellte der 17. März 1860 dar. An diesem Tage wurde ebenfalls im Carl-Theater, das sich zum führenden Wiener Haus hinsichtlich der Aufführung Offenbachscher Bühnenwerke entwickelte, „Orpheus in der Unterwelt“ gegeben. Johann Nestroy, der im Carl-Theater als Schauspieler und Theaterautor wirkte, bearbeitete Offenbachs 1858 in Paris uraufgeführte zweiaktige Operette „Orphée aux enfers“, wobei er selbst in dieser Aufführung in die Rolle des Jupiter schlüpfte, während Karl Treumann die des Pluto übernahm. Die musikalische Bearbeitung besorgte ebenfalls wieder Theaterkapellmeister Carl Binder, der sich auch diesmal nicht auf die Partitur, sondern auf einen Klavierauszug stützte. Dies war zugleich die erste Aufführung einer abendfüllenden Operette Offenbachs in Wien. Zwar wurden zuvor gerade im Carl-Theater Bühnenwerke von Offenbach aufgeführt, allerdings ausschließlich Einakter, deren Spieldauer kaum eine Stunde überschritt. Somit stellte diese Erstaufführung von „Orpheus in der Unterwelt“ eine Besonderheit in der Wiener Theaterszene dar. Der große Publikumserfolg dieses Werks in Wien ist aber nicht allein dem Anteil Offenbachs zuzuschreiben, auch die Wiener Autoren dieser Fassung, besonders Nestroy, dessen Textfassung eigenständige, über das Original hinausgehende Züge aufweist, trugen wesentlich dazu bei.<sup>2</sup> Im gleichen Jahr fand ein

---

<sup>1</sup> Vgl. Walter Obermaier, *Offenbach in Wien*, in: *Jacques Offenbach und seine Zeit*, hg. von Elisabeth Schmierer, Laaber 2009, S. 77-96, S. 78-80.

<sup>2</sup> Vgl. Walter Obermaier, *Offenbach in Wien*, S. 82.

weiteres, für die Geschichte der Operette bedeutsames Ereignis statt. Am 24. November hatte im Theater an der Wien, das in direkter Konkurrenz zum Carl-Theater stand, die *komische Operette* „Das Pensionat“ Premiere, ein Einakter von Franz von Suppé, der sich schon zuvor in Wien einen Namen als Theaterkapellmeister und Komponist von Bühnenmusiken gemacht hatte. Dieses einaktige Werk gilt als die erste eigenständige Wiener Operette.<sup>3</sup>

Die genannten Ereignisse, sowohl die Wiener Erstaufführungen der Offenbach-Operetten „Hochzeit beim Laternenschein“ und „Orpheus in der Unterwelt“, als auch die Uraufführung von Suppés „Das Pensionat“ wurden in der Rezeptionsgeschichte als entscheidend für die Begründung beziehungsweise Entwicklung der Wiener Operette angesehen. So wurde die Wiener Erstaufführung von „Hochzeit beim Laternenschein“ als „Stichdatum in der Geschichte der Wiener Operette“<sup>4</sup> bewertet. Entsprechend dieser Vorstellung brachten die großen Erfolge Offenbachscher Operetten in Wien, an denen allerdings auch die Wiener Bearbeiter maßgeblichen Anteil hatten<sup>5</sup>, die Entwicklung zu einer eigenständigen Wiener Operette ins Rollen. Inspiriert von diesen Importen aus Frankreich entstand auch die erste Operette von Suppé, mit der die Geschichte der Wiener Operette ihren Anfang nahm. Dabei wird allerdings oft übersehen, dass in Wien zur Zeit des Vormärz schon eigenständige Formen existierten, die ebenfalls eine gewichtige Rolle im Entstehungsprozess dieses Genres spielten. Sowohl die Tanzmusik von Komponisten wie Joseph Lanner, Johann Strauß Vater, Michael Pamer oder Alois Strohmayr, wie auch die Bühnenmusiken zu den verschiedenen Gattungen des Wiener Volkstheaters, verfasst von Komponisten wie Joseph Drechsler, Wenzel Müller, Adolph Müller Senior oder Conradin Kreutzer beinhalteten wichtige Elemente, die von der aufkommenden Wiener Operette übernommen wurden. Otto Brusatti bringt es auf den Punkt, wenn er schreibt: „Festzuhalten ist aber auf jeden Fall, dass im Rahmen der Komödien-, Singspiel- und Zauberspieltradition des Wiener Vormärz und des Jahrzehnts nach 1848 auch ohne den endgültigen Anstoß durch Offenbach die Spielarten der großen Operette

---

<sup>3</sup> Vgl. Walter Obermaier, *Offenbach in Wien*, S. 83.

<sup>4</sup> Harald Haslmayr, Art. *Operette*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Bd. 7, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 1997, Sp. 706-740, Sp. 719.

<sup>5</sup> Marion Linhardt, *Offenbach und die französische Operette im Spiegel der zeitgenössischen Wiener Presse*, in: *Jacques Offenbach und seine Zeit*, hg. von Elisabeth Schmierer, Laaber 2009, S. 261-277, S. 263.

schon detailliert vorbereitet worden sind.“<sup>6</sup> Franz von Suppé schrieb seine ersten Kompositionen für das Theater für Stücke, die dem Wiener Volkstheater zugerechnet werden können, beginnend mit „Jung lustig, im Alter traurig oder Die Folgen der Erziehung“, uraufgeführt 1841 im Theater in der Josephstadt. Auch die ersten der großen sinfonischen Ouvertüren, die noch bis heute am meisten Suppés Ruhm begründen, schrieb er für diesem Genre zugehörige Stücke, so für das *lokale Gemälde* „Ein Morgen, ein Mittag, ein Abend in Wien“ von 1844, oder das *Lustspiel mit Gesang* „Dichter und Bauer“ von 1846. Für alle Gattungen des Volkstheaters, von Possen über Lokalstücke bis zu Zauberstücken, lieferte er Bühnenmusiken<sup>7</sup>. So kann es gerade bei Suppé nicht verwundern, dass er typische Elemente des Wiener Volkstheaters in seine späteren abendfüllenden Bühnenwerke übernahm. Hans-Dieter Roser beschreibt die Einflüsse auf Suppés Operettenschaffen folgendermaßen: „Er packte drei Elemente zusammen, die zum Ausgangspunkt der Wiener Operette wurden: die Wiener Volkskomödie und Posse, die französische Operette und die ‚Oper in der italienischen Buffa-Manier‘.“<sup>8</sup>

Die Anfänge des Volkstheaters gehen auf Josef Anton Stranitzky zurück, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit seiner Gruppe „Teutsche Comödianten“ die Figur des Hanswurst schuf.<sup>9</sup> Bereits von diesen Anfängen an spielte die Musik eine bedeutende Rolle, die in der Hochblüte dieses Genres mit Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy noch zunahm. Die drei großen Wiener Vorstadtbühnen, das Theater in der Leopoldstadt, das Theater an der Wien, sowie das Theater in der Josefstadt repräsentierten auch die Hauptbühnen für die Stücke des Wiener Volkstheaters. Jede dieser Bühnen verfügte über einen eigenen Kapellmeister, der auch für die Bühnenmusik der einzelnen Stücke zuständig war. Diese haben „die Theatermusik zu einem wesentlichen und anspruchsvollen Element der Stücke gemacht, das Musikern, Sängern und Tänzern viel abforderte“<sup>10</sup>. Sowohl Nestroy als auch Raimund erkannten den Wert der Musik in ihren Stücken, die dem Publikum den Zugang zum Inhalt erleichterte. Wichtige Aussagen gewannen durch die Vertonung in den Gesängen eine stärkere Wirkung. Von besonderer Bedeutung waren Eingängigkeit und der Unterhaltungsfaktor, die Melodien sollten leicht verständlich sein und das Publikum direkt ansprechen. Daher richteten

---

<sup>6</sup> Otto Brusatti, *Vorläufer und Wurzeln für die Wiener Operette im 19. Jahrhundert*, in: *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830-1880*, hg. von Jean-Marie Valentin, Bern u.a. 1988, S. 155-170, S. 166.

<sup>7</sup> Vgl. Hans-Dieter Roser, *Franz von Suppé. Werk und Leben*, Wien 2007, S. 31-33.

<sup>8</sup> Hans-Dieter Roser, *Suppé*, S. 250.

<sup>9</sup> Vgl. Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernadon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn u.a. 2003, S. 32f.

<sup>10</sup> Vgl. Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy*, Darmstadt 1978, S. 73.

sich die Sologesänge auch nicht an andere Personen auf der Bühne, sondern unmittelbar an das Publikum. Diese Gesänge erzeugen eine Pause in der Handlung, gehen aber von der jeweiligen Situation aus. Die vortragende Figur kommentiert das Geschehen, wobei der Gesang ihr die Möglichkeit bietet, selbst in ironischer Weise Stellung zu beziehen und eigene Ideen einzubringen, die über das lokale Geschehen hinausweisen und teilweise gar in ein Philosophieren über Gott und die Welt übergehen. Mit jeder neuen Strophe werden neue Gedanken eingeführt, was dem Schauspieler die Möglichkeit eröffnet, bei großem Applaus weitere Strophen anzufügen. Gesungen werden die meisten Sologesänge eines Stücks von einem wichtigen, zumeist männlichen Protagonisten, der sich mit einem Auftrittslied vorstellt. Darin berichtet er in ebenfalls ironischer Weise von seiner Erscheinung, seinem Beruf bzw. seiner Profession, stellt die Situation dar, in die er sich gerade befindet und bringt auch eigene Wünsche ein.<sup>11</sup>

Bezüglich der Sologesänge im Wiener Volkstheater ergibt sich ein Problem in Bezug auf die Nomenklatur, worüber im zweiten Kapitel noch ausführlich zu sprechen sein wird. Soweit überhaupt Bezeichnungen vorhanden sind, werden in der Partitur die aus der Oper stammenden Gesangsformen *Aria* bzw. *Ariette* angegeben, wogegen im Text Raimunds oft *Lied* vermerkt ist, während in der Rezeptionsgeschichte auch der Begriff *Couplet* verwendet wurde. Aufgrund dieser Uneinheitlichkeit hinsichtlich der Nomenklatur wird im Folgenden durchgehend die neutrale Bezeichnung *Sologesang* für diese musikalische Form im Bereich des Wiener Volkstheaters gewählt.

Neben den Sologesängen kommt auch den Chören eine wichtige Funktion in der musikalischen Gestaltung zu. Nahezu jedes Stück des Wiener Volkstheaters wird mit einem Chor eröffnet. Die Mitglieder der Chöre sind keine individualisierten Persönlichkeiten, vielmehr repräsentieren sie unterschiedliche Berufs- oder Standesgruppen, wie Diener, Jäger, ‚einfache‘ Bürger oder Mitglieder des Klerus, oft gehören sie auch der Geister- und Zauberwelt an. Ihr Auftreten ist aber nicht nur rein dekorativer Art, vielmehr besitzen sie auch dramatische Funktion und nehmen aktiv am Geschehen teil. Der Chor kommentiert das Geschehen bzw. die Handlungen der Hauptprotagonisten und richtet auch Appelle an diese. Im Gegensatz zu den Sologesängen bleibt der Chor aber zumeist ernst, er enthält sich jeglicher Ironie.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Vgl. Laurence V. Harding, *The dramatic art of Ferdinand Raimund and Johann Nestroy. A critical study*, The Hague u.a. 1974, S. 208.

<sup>12</sup> Vgl. Laurence Harding, *The dramatic art of Raimund and Nestroy*, S. 209-211.

In den Partituren der Stücke dieses Genres finden sich zudem Duette, aber auch größere Ensembleszenen wie Quintette und Sextette. Diese sind aber weit weniger häufig und besitzen auch nicht dieselbe Dominanz wie Chöre und Sologesänge, vielmehr sind sie als einzelne musikalische Effekte zu werten. Zu erwähnen sind auch die Quodlibets, eine Folge zu dieser Zeit gängiger Melodien zumeist aus dem Opernbereich, unterlegt mit neuen parodistischen Texten, wie auch Melodramen, die die Atmosphäre bzw. den dramatischen Ausdruck der Stücke verstärken, wie auch rein instrumentale Stellen, die das Geschehen auf der Bühne untermalen. In dieser Art werden beispielsweise Schlachten, Unwetter oder Jagdatmosphäre gestaltet. Die dominante Funktion der Musik wird zudem dadurch unterstrichen, dass ihr zumeist das ‚erste Wort‘ am Beginn der jeweiligen Akte zusteht. So werden die meisten Stücke von einer Ouvertüre eingeleitet, die in die Atmosphäre bzw. den Schauplatz des nachfolgenden Stücks einführt.<sup>13</sup>

Ganz besonders bemühte sich Ferdinand Raimund selbst um die Musik seiner Stücke. Einige Melodien, wie das „Hobellied“ in „Der Verschwender“ wurden sogar ihm zugeschrieben. Viele Gesänge gerade aus Raimundschen Werken existierten auch außerhalb der Stücke, aus denen sie stammen. Manche wurden gar zu Volksliedern, neben dem bereits erwähnten „Hobellied“ das „Aschenlied“ und auch das Duett „Brüderlein fein“, beide entstammen dem Stück „Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär“. Charakteristisch für diese Gesänge ist, dass sie sowohl in den Kontext des Stückes passen, als auch als eigenständige Gesänge verstanden werden können. Im Gegensatz dazu erreichten nur wenige Melodien aus den Stücken von Johann Nestroy die Popularität der Raimundschen Stücke, was darin begründet sein könnte, dass außer Adolph Müller senior keine besonders namhaften Komponisten die Bühnenmusiken zu Nestroys Stücken schrieben. Raimund konnte dagegen für seine Bühnenmusiken mit Wenzel Müller, Joseph Drechsler und auch Conradin Kreutzer bedeutende Komponisten gewinnen, die nicht nur für dieses Genre bekannt sind und anspruchsvolle und vielseitige Partituren lieferten. Während bei den Nestroyschen Couplets Ironie und sogar bissige Satire deutlich stärker und gesellschaftskritischer als bei Raimund betont werden, sind die Raimundschen Gesänge mehr gefühlsbetont und behandeln auch ernste Themen, wie den Tod, so auch im „Hobellied“. Bei Raimund finden sich komische und ernste Elemente nebeneinander. Die Komik wird bei ihm eher in aufbauender und lebensbejahender Weise eingesetzt, bissige Ironie und das Aufzeigen sozialer Missstände stehen

---

<sup>13</sup> Vgl. Laurence Harding, *The dramatic art of Raimund and Nestroy*, S. 211-213.

weniger im Vordergrund als bei Nestroy. Bemerkenswert bei Raimund ist zudem der moralische Ansatz, die Vorbildfunktion des Guten. Die Stücke enden zumeist in einem moralisierenden Schlussgesang, einer Art moralischer Schlussthese, in der eine verbindliche Lebensweisheit vorgetragen wird. Nach allerlei Verwicklungen und Intrigen gewinnen schließlich wieder geordnete Verhältnisse die Oberhand. Verstärkt wird dieser Ansatz auch durch die in den Stücken Raimunds dargestellte zweigeteilte Welt. In die von normalen Menschen bewohnte irdische Welt dringt die mystische Atmosphäre ein, in der neben allerlei Zauberwesen auch allegorische Figuren, wie etwa *Jugend*, *Alter* oder *Zufriedenheit* in „Das Mädchen aus der Feenwelt“ erscheinen und vielfach die Schicksale der Menschen in die richtige Bahn lenken<sup>14</sup>.

Als wichtigste Autoren auf dem Gebiet der Forschung zum Wiener Volkstheater sind Jürgen Hein, Laurence Hardings und für die Frühgeschichte bis zum 18. Jahrhundert Beatrix Müller-Kampel zu nennen. Allerdings ist in diesem Zusammenhang auch darauf hinzuweisen, dass der gewichtige Anteil der Musik an diesem Genre bisher nicht in ausreichendem Maße im Mittelpunkt der Forschungsliteratur stand.

Betrachtet man nun genauer die Bedeutung der Bühnenmusik zum Wiener Volkstheater für andere Genres, im vorliegenden Fall die Wiener Operette, so dienen besonders die Stücke von Ferdinand Raimund als Beispiele, da sich auch die Wiener Operette von Beginn an nicht auf Ironie und Witz beschränkte, sondern sich ganz selbstverständlich ernstesten Themen zuwandte. Diese gewannen im Laufe der Entwicklung dieses Genres immer mehr an Bedeutung, wogegen die mystische Sphäre vollkommen aufgegeben wurde.

Einige auffällige Merkmale des Wiener Volkstheaters finden sich insbesondere in der Anfangszeit des aufkommenden Genres Operette. Zwar sind schon die Grundgegebenheiten der Operette völlig andere als im Volkstheater. Während hier, besonders in den Stücken von Raimund, trotz aller Wichtigkeit der Musik das gesprochene Wort im Vordergrund steht und die einzelnen Werke zuvorderst über ihre Dichter und nicht ihre Komponisten definiert werden, wendete sich in der Operette das Wort-Musik-Verhältnis. Die Musik steht nun im Vordergrund, das Genre definiert sich in erster Linie über die Komponisten und nicht mehr über die Librettisten. Besonders am Beispiel des typischen Sologesangs aus der Tradition des Wiener Volkstheaters wird aber auffällig, dass das neue Genre Traditionen des alten übernommen hat. Solche Sologesänge, in der

---

<sup>14</sup> Vgl. Jürgen Hein, *Wiener Volkstheater*, S. 106-108.

Operette zumeist als Couplet bezeichnet, fanden Einzug bis in die Operetten von Johann Strauß Sohn und Carl Millöcker, man denke nur an das Sittenkommissionscouplet des Conte Carnero in „Der Zigeunerbaron“ von Johann Strauß oder an das Couplet des Oberst Ollendorf „Schwamm drüber!“ in „Der Bettelstudent“ von Carl Millöcker. Ganz besonders in den Operetten von Suppé finden sich auffallende Merkmale des Volkstheaters. So besitzt selbst jede seiner späteren, abendfüllenden Operetten Couplets, die an die Sologesänge des Wiener Volkstheaters erinnern und wie dort üblich stellen sich auch in Suppés Operetten oft wichtige Figuren mit einem Auftrittsgesang vor. Auch steht besonders bei Suppé noch die Ironie im Vordergrund, lustige Personen agieren als Zentral- und nicht nur als Buffofiguren.

Volkstümlichkeit und Eingängigkeit der Melodien als typisch wienerisch geltende Merkmale sowohl im Bezug auf den Dialekt als auch auf die Musik finden sich gleichermaßen im Volkstheater und in der Operette und besitzen bei beiden Genres enorme Bedeutung. Somit lässt sich die Wiener Operette von Beginn an trotz aller unbestrittenen vielfältigen Einflüsse aus anderen Regionen und Ländern von anderen vergleichbaren Formen, wie etwa der italienischen Opera buffa, dem deutschen Singspiel und der deutschen Spieloper, aber auch den Werken Offenbachs zumindest bei näherer Betrachtung klar unterscheiden. Dies gilt selbstverständlich auch für den als „Schöpfer der Wiener Operette“ in die Geschichte eingegangenen Franz von Suppé. Gerade bei ihm sind vielfältigste Einflüsse, speziell aus Italien und Frankreich erkennbar, dennoch haftet auch seinen Bühnenwerken ein speziell Wienerisches Idiom an.

Wenn im Folgenden die Einflüsse des Wiener Volkstheaters auf die frühe Wiener Operette näher behandelt werden, ist es nur folgerichtig, als Beispiel für die Wiener Operette ein Werk aus dem Schaffen Franz von Suppés heranzuziehen, gehört dieser doch zu den wenigen Beispielen für Komponisten, die beide Genres bedienten. So begann er mit Bühnenmusiken für Stücke des Wiener Volkstheaters und wurde schließlich zu einem der wichtigsten Vertreter des neuen Genres der Wiener Operette.

Die Anfangszeit der Wiener Operette von der Mitte bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert, der neben Suppé auch Johann Strauß Sohn und Carl Millöcker zuzurechnen sind, wird vielfach als *goldene Ära* bezeichnet, die folgende, das erste Drittel des 20. Jahrhunderts umfassende Periode gilt entsprechend als die *silberne Ära*, zu der vor allem Franz Lehár, Emmerich Kálmán, Leo Fall und Oscar Straus zählen. In dieser Ära fanden verschiedene Modetänze, wie Tango oder Foxtrott, aber auch Elemente von Jazz Einzug in die Operette, auch wurden die Handlungen in immer fernere Schauplätze



außerhalb Europas verlegt, wie etwa China oder Nord- bzw. Südamerika. Die Endphase der Operette, beginnend etwa ab dem zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts, als die Operette deutlich revueartige Züge annahm und gleichzeitig von anderen Genres, wie der Tonfilmoperette und dem aufkommenden amerikanischen Musical immer mehr verdrängt wurde, wird zuweilen auch als *bronzene Ära* bezeichnet. Wichtigste Vertreter dieser Periode sind Friedrich Schröder und Fred Raymond. Allerdings sind diese Unterteilungen mit äußerstem Vorbehalt anzuwenden, da zwischen den einzelnen Perioden keine klaren Grenzen erkennbar sind, auch lassen sich die meisten Operettenkomponisten in kein simples Schema pressen.

Die neben Suppé bedeutendsten Komponisten der Anfangszeit der Wiener Operette, Johann Strauß Sohn und Carl Millöcker wandten sich nicht mehr dem alten Genre des Wiener Volkstheaters zu, aber gerade für Suppé ist anzunehmen, dass er neben den bei ihm unbestritten vorhandenen Fremdeinflüssen auch verschiedene Elemente des Wiener Volkstheaters mit in das neue Genre integrierte. Diese Einflüsse sollen im weiteren am Beispiel seiner ersten großen Operette, der 1876 uraufgeführten dreiaktigen „Fatinitza“, untersucht werden, wobei die frühere dreiaktige Operette „Die Jungfrau von Drangant“ (1870), der kein nennenswerter Erfolg und Nachruhm beschieden war, übergangen wird.<sup>15</sup> „Fatinitza“ dagegen ist als erste wirklich abendfüllende Operette Suppés zu bezeichnen. Die zuvor entstandenen Operetten „Die schöne Galathée“ (1865) und „Banditenstreiche“ (1867), ebenfalls zu Suppés bedeutendsten Werken dieses Genre zählend, sind beide lediglich Einakter.

Als Vergleichsbeispiele des Wiener Volkstheaters dienen ausschließlich Partituren zu Werken Ferdinand Raimunds, da in seinen Stücken die Musik, wie schon erwähnt, einen gewichtigeren und komplexeren Anteil einnimmt wie etwa in den Stücken von Nestroy. Um einen repräsentativen Eindruck der Bühnenmusiken zu Raimunds Werken zu erreichen, werden die Partituren von drei seiner bedeutendsten Bühnenwerke herangezogen, welche zudem von drei unterschiedliche Komponisten stammen: das 1826 uraufgeführte *romantische Original-Zaubermärchen mit Gesang* „Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär“ mit der Musik von Joseph Drechsler, das 1828 uraufgeführte *Zauberspiel* „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ mit der Musik von Wenzel Müller sowie Raimunds letztes Werk, das 1834 uraufgeführte *Original-Zaubermärchen* „Der Verschwender“ mit der Musik von Conradin Kreutzer.

---

<sup>15</sup> Vgl. Hans-Dieter Roser, *Suppé*, S. 137f.

Die Gemeinsamkeiten von Merkmalen beider Genres werden vor allem anhand folgender Fragen analysiert: An welchen Stellen im Stück befinden sich die dafür charakteristischen Passagen und von welcher Person bzw. welchen Personen werden sie gesungen? Welche Stellung im Stück besitzen diese Personen? Welche Gemeinsamkeiten gibt es bei der Textbehandlung bzw. beim Inhalt der jeweiligen Szenen? Wie ist die musikalische Umsetzung der Szenen speziell in Bezug auf die Behandlung der Singstimme und der Orchesterbegleitung? Schließlich wird das bereits erwähnte, für beide Genres wichtige und identitätsstiftende Wienerische Idiom, sowohl was den Text, insbesondere die Einbeziehung des Dialekts, als auch die musikalische Gestaltung anbezieht, in den zu vergleichenden Szenen untersucht.

Couplets, als welche in der Rezeptionsgeschichte auch Sologesänge im Wiener Volkstheater bezeichnet wurden, nehmen selbstverständlich auch in der französischen Operette einen breiten Raum ein. So ergibt sich natürlich die Frage, inwieweit gewisse Merkmale der Sologesänge im Wiener Volkstheater sich in Couplets der französischen Operette wiederfinden und daraus resultierend, ob Suppé bei der Übernahme dieser Merkmale nicht auch das französische Musiktheater im Blickfeld hatte. Daher werden auch Couplets einer Offenbach-Operette in die Untersuchungen einbezogen, und zwar „Orphée aux enfers“, die erste in Wien aufgeführte abendfüllende Operette Offenbachs, die Suppé somit gekannt haben muss. Dabei wird die Frage in den Mittelpunkt gestellt, ob sich hinsichtlich der äußeren, formalen Anlage, wie auch der textlichen und musikalischen Kriterien die Couplets bei Offenbach mit den Sologesängen bei Raimund vergleichen lassen oder ob sie sich in den charakteristischen Merkmalen unterscheiden.

Zunächst wird aber der musikalische Aufbau und die Abfolge musikalischer Nummern in den Schauspielen von Ferdinand Raimund am Beispiel des jeweils ersten Aktes der drei Bühnenwerke „Der Verschwender“, „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ und „Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär“ dargestellt. Im Anschluss daran werden Vergleiche mit der Operette „Fatinitza“ von Franz von Suppé gezogen. Für das letztgenannte Raimund-Werk wird im Folgenden nur noch der zweite Titel „Der Bauer als Millionär“, der sich gegenüber dem ersten „Das Mädchen aus der Feenwelt“ durchgesetzt hat, verwendet.

Den Stücken dieses Genres werden in der Literatur unterschiedliche Namen beigegeben, wie *Alt-Wiener Volkskomödie* oder auch *Posse*, die sich aber zu sehr auf eine spezielle Gattung beschränken. Tatsächlich überschreiten die Stücke dieses Genres, insbesondere diejenigen von Raimund eindeutig die Grenzen einer Komödie oder Posse

und behandeln, wie bereits erwähnt, vielfältige, auch ernsthafte Themen. Aus diesen Gründen wird im Rahmen dieser Arbeit durchgehend die umfassendere Bezeichnung *Wiener Volkstheater* gewählt. Eine weitere Unklarheit bezüglich der Begriffswahl ergibt sich bei den Werken Suppés. So bezeichnet der Komponist „Boccaccio“ als *komische Operette*, „Fatinitza“ dagegen als *komische Oper*. Hans-Dieter Roser nennt dafür als Grund: „weil er sich auf die Musikalität seines Ensembles verlassen konnte, das eine anspruchsvollere Musik gesanglich überzeugend zu interpretieren in der Lage war“<sup>16</sup>. Insgesamt ist aber zu beobachten, dass Suppé seinen Bühnenwerken recht willkürlich mal die Bezeichnung *Oper*, mal *Operette* verpasste. Die stilistischen Unterschiede stellen sich nicht in dem Maße dar, dass Zuordnungen zu verschiedenartigen Gattungsbezeichnungen gerechtfertigt erscheinen. Vor allem handelt es sich nicht um gravierende qualitative Unterschiede, „Boccaccio“ fordert die Musiker in gleichem Maße heraus wie „Fatinitza“, so dass Rosers Begründung wenig überzeugend wirkt. Eher ist diese Unsicherheit in der Wortwahl damit zu erklären, dass der Begriff *Operette* in dieser Zeit noch nicht eine genaue Gattungsbezeichnung bedeutete wie etwa heute. *Operette* existierte als Begriff in Wien schon lange vor dem Aufkommen der später so benannten Gattung und wurde zumeist für Singspiele verwendet, aber ohne nennenswerte inhaltliche oder formale Kriterien. Auch zu Suppés Zeit beschränkte sich diese Bezeichnung noch nicht in der Weise auf eine bestimmte Gattung, wie es später der Fall war. Dennoch erfüllen auch schon die abendfüllenden Werke Suppés, also auch „Fatinitza“, die Kriterien, die aus heutiger Perspektive an dieses Genre gestellt werden, zumindest an ihre *goldene* Periode. Sie beinhalten eine lustige, teilweise auch ironische Handlung, heitere, beschwingte, zumeist eingängige, durch Dialoge unterbrochene Musiknummern, und, bezeichnend für die Wiener Operette, einen tänzerischen Charakter und ein speziell Wienerisches Idiom. Aus diesem Grund wird auch in dieser Arbeit für Suppés „Fatinitza“ die gängige Bezeichnung *Operette* gewählt.

Bei näherer Betrachtung der Texte zu den als Beispiele herangezogenen Gesängen fällt auf, dass durchaus vereinzelte Unterschiede zwischen den Versionen im Textbuch und der Partitur auftreten. Da hier die Musik im Vordergrund steht, wird die Version in der Partitur vorgezogen. Gehen die Unterschiede so weit, dass sich inhaltliche Differenzen ergeben, werden beide Versionen erwähnt. Da im Falle der Operette „Fatinitza“ auf eine handschriftliche Partitur aus dem Bestand der Stadtbibliothek Mainz zurückgegrif-

---

<sup>16</sup> Hans-Dieter Roser, *Suppé*, S. 150.

fen werden musste, ergaben sich Unsicherheiten bei der Entschlüsselung des Gesangstextes, besonders beim Couplet des Izzet Pascha. In diesem Fall wird auf das Textbuch zurückgegriffen, da es sich hierbei um einen Gesang aus der Tradition des Wiener Volkstheaters mit mehreren Strophen handelt, bei dem es keine explizite Festlegung auf die genaue Strophenfolge gibt. Die Musik bleibt also bei jeder Strophe gleich, der Komponist hat folglich nicht einen bestimmten Text vertont. Um inhaltliche Gestaltung und Aufbau dieses Couplets gerade im Vergleich zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater näher zu untersuchen, ist daher die gedruckte Version im Textbuch ausreichend.

Bei der musikalischen Analyse der Werke Raimunds wird in diesem Zusammenhang ebenfalls auf handschriftliche Partituren zurückgegriffen, hier aus dem Bestand der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Da in den handschriftlichen Partituren sowohl bei den Werken Raimunds als auch bei Suppés „Fatinitza“ keine Taktangaben vermerkt sind, werden in beiden Fällen Seitenzahlen als Quellenangaben verwendet.

## 2. Der musikalische Aufbau der Stücke Ferdinand Raimunds am Beispiel der ersten Akte dreier seiner bedeutendsten Werke

Bevor die Einflüsse des Wiener Volkstheaters auf Suppés Operettenschaffen näher untersucht werden, folgt zunächst eine Darstellung des musikalischen Ablaufs in den Stücken Raimunds. Dafür werden die drei Werke ausgewählt, die auch im weiteren Verlauf als Beispiele für das Wiener Volkstheater dienen. Sie gehören allesamt zu den bedeutendsten Werken im Schaffen Raimunds. Die Partituren zu diesen Stücken stammen allerdings von drei unterschiedlichen Komponisten, die mit Sicherheit zu den bedeutendsten gehören, die Bühnenmusik für Raimund geschrieben haben. Damit soll eine gewisse Repräsentativität erreicht werden, die durch Partituren nur eines einzigen Komponisten nicht gegeben wäre. Bei der Analyse der Partituren werden ausschließlich unabhängige, in sich geschlossene musikalischen Szenen berücksichtigt, nicht aber lediglich als Begleitmusiken fungierende musikalische Einschübe, die hauptsächlich den Szenenwandlungen dienen. Diese Szenen setzen keine nennenswerten musikalischen Akzente, so dass sie für die Bedeutung der Musik im Wiener Volkstheater keine besondere Relevanz besitzen. Zur Betrachtung wurde von allen drei Stücken jeweils der erste Akt ausgewählt, da dieser zumeist mit einer größeren Anzahl, sowie umfangrei-

cheren und vielseitigeren musikalischen Nummern angereichert ist, als die folgenden Akte. Hier wird in die Szenerie musikalisch eingeführt und die wichtigsten, auch sängerisch agierenden Protagonisten stellen sich vor.

Zu den produktivsten Komponisten auf diesem Gebiet ist zweifellos Wenzel Müller zu zählen, der mit Unterbrechungen nahezu ein halbes Jahrhundert als Kapellmeister am Leopoldstädter Theater wirkte. In dieser Funktion schrieb er Bühnenmusiken zu über 250 Stücken, darunter auch zu drei Werken Raimunds, wie dem *Zauberspiel mit Gesang, in zwei Aufzügen* „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ von 1828. Zwei Jahre zuvor, 1826, fand die Uraufführung vom *Romantischen Original-Zaubermärchen mit Gesang, in drei Aufzügen* „Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär“ statt, für das Joseph Drechsler die Musik schrieb. Dieser stammte, wie auch Wenzel Müller, aus Böhmen, war allerdings nur für acht Jahre Kapellmeister am Leopoldstädter Theater und komponierte die Musik für drei Raimundsche Werke. Der gebürtige Meßkircher Conradin Kreutzer, der als Kapellmeister am Josephstädter Theater wirkte, schrieb dagegen lediglich die Musik zu einem einzigen Bühnenwerk Raimunds und zwar zu dessen letztem Stück, dem im Jahre 1833 uraufgeführten *Original-Zaubermärchen mit Gesang, in drei Akten* „Der Verschwender“.<sup>17</sup> Alle Partituren dieser drei Stücke zeichnen sich durch eine ähnliche Anlage und Zusammensetzung aus, wenn auch „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ durch eine noch umfangreichere und vielschichtigere Partitur auffällt. Dies ist ein Hinweis darauf, dass im Bereich des Wiener Volkstheaters nicht so sehr ein einzelner Personalstil gefragt war. Vielmehr besaß die Bühnenmusik in diesem Genre einen relativ einheitlichen Stil, der von den jeweiligen Komponisten gekannt und angewandt wurde. Auffallend ist aber dennoch, dass die meisten der Stücke in diesem Bereich unterschiedliche Untertitel besitzen.

Ferdinand Raimund spielte in jeder Uraufführung der drei genannten Stücke selber mit. In „Der Bauer als Millionär“ war er Fortunatus Wurzel, ein ehemaliger, zum Millionär aufgestiegener Waldbauer. In „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ spielte Raimund den Herrn von Rappelkopf, einen reichen Gutsbesitzer und schließlich in „Der Verschwender“ den Valentin, einen Bediensteten des reichen Edelmanns Julius von Flottwell. Alle drei Figuren zählen zu den jeweils wichtigsten Protagonisten, sie verfügen auch in den entsprechenden Stücken über die meisten musikalischen Gesangsnummern. Daran ist zu erkennen, wie viel Raimund persönlich an der Musik seiner Stücke

---

<sup>17</sup> Vgl. Laurence Harding, *Dramatic art of Raimund and Nestroy*, S. 206f.

Anteil nahm, gehörte er doch in den ersten Aufführungen nicht nur zu den wichtigsten Darstellern, sondern agierte auch als Sänger seiner Stücke. So ist auch verständlich, dass er direkt Einfluss auf die Bühnemusik ausübte. Die Wichtigkeit der Musik in den Werken Raimunds wird in allen drei Partituren auch daran sichtbar, dass die Musik sowohl das erste, wie auch das letzte „Wort“ besitzt. Alle drei Werke werden mit einer umfangreichen Ouvertüre eingeleitet, jeder Akt wird zudem mit Musik eröffnet und beendet. Die Besetzung hat in allen drei Partituren Orchesterstärke, die Bläser sind durch Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörner, Fagotte und Trompeten vertreten, dazu kommen noch Pauken. Die Streicher sind in üblicher Weise aus zweifachen Violinen, Bratschen, Celli und Kontrabässen besetzt. In „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“<sup>18</sup> und vereinzelt auch in „Der Verschwender“<sup>19</sup> kommen bei den Blechbläsern zusätzlich zu den Trompeten noch die Posaunen hinzu, während im „Bauer als Millionär“<sup>20</sup> und ganz vereinzelt wiederum auch in „Der Verschwender“ die Flötengruppe durch Piccoloflöten verstärkt werden. Beim „Alpenkönig“ ist das Schlagwerk durch die große Trommel verstärkt, dagegen sind bei den Streichern die Celli nicht explizit angegeben.

Nach einer umfangreichen Ouvertüre wird der erste Akt in allen drei behandelten Werken von einem Chor eröffnet, der in die Szenerie einführt. Diese einleitende musikalische Szene des ersten Aktes, gleichzeitig der erste Auftritt, nachdem sich der Vorhang öffnet, ist in den Partituren zu „Der Bauer als Millionär“ und „Der Verschwender“ als Introduction gekennzeichnet, in „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ fehlt dagegen eine nähere Bezeichnung. Hier ist es der Chor der Alpegeister, der in die das ganze Stück beherrschende alpine Atmosphäre einführt. In der Partitur ist zusätzlich zum Chor noch ein Solo eingetragen, das der ebenfalls zu den Alpegeistern gehörende Linarius vorträgt, allerdings nicht als separates Solo, vielmehr im Zusammenwirken mit dem Chor.<sup>21</sup> In „Der Bauer als Millionär“ führt der Chor in die Feenwelt ein. Er kommentiert eine musikalische Darbietung, zu der sich alle Zauberer, Feen und allegorischen Persönlichkeiten des Stücks versammelt haben. Hier ist der Eröffnungchor auch

---

<sup>18</sup> Wenzel Müller, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Zauberspiel mit Gesang, in zwei Aufzügen (Ferdinand Raimund)*, Partitur, Handschriftliche Aufführungsmaterialien des Hof-, Landes-, und Staatstheaters, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Sign. 473.

<sup>19</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender. Original-Zaubermärchen mit Gesang, in drei Akten (Ferdinand Raimund)*, Partitur, Handschriftliche Aufführungsmaterialien des Hof-, Landes-, und Staatstheaters, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Sign. 747.

<sup>20</sup> Joseph Drechsler, *Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär. Romantisches Original-Zaubermärchen, in drei Aufzügen (Ferdinand Raimund)*, Partitur, Handschriftliche Aufführungsmaterialien des Hof-, Landes-, und Staatstheaters, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Sign. 842.

<sup>21</sup> Wenzel Müller, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Partitur, Nr. 1.

der einzige Chor innerhalb der drei Partituren, in dem auch Frauenstimmen mitwirken.<sup>22</sup> In den beiden anderen Stücken ist der Chor in zwei Tenöre und Bass aufgeteilt. Während die Eröffnungschöre in diesen beiden Stücken noch keine handelnde Funktion besitzen, also lediglich einen Eindruck vom Milieu der nachfolgenden Handlung vermitteln, fungiert der Chor in „Der Verschwender“ schon als Handlungsträger. Im Gegensatz zu den beiden anderen Stücken erscheinen hier auch keine Feen oder Geister, vielmehr richtige Menschen, nämlich die Dienerschaft im Schloss des reichen Edelmanns Flottwell, die in aufgeregter Weise alles für die von der Jagd zurückkehrenden reichen Herrschaften vorbereitet.<sup>23</sup> In allen drei Fällen ist der Eröffnungchor ziemlich kurz gehalten und besteht lediglich aus einer Strophe. Erst nach Ouvertüre und Introduction setzt der gesprochene Teil ein und damit die eigentliche Handlung. Abfolge und Umfang der weiteren musikalischen Nummern des ersten Aktes unterscheiden sich in jedem der drei Stücke, daher werden diese bis zum Finale separat betrachtet.

In „Der Bauer als Millionär“ findet sich die zweite vertonte Szene im siebten Auftritt. Diese ist gleichzeitig der erste Auftritt des zum Millionär aufgestiegenen ehemaligen Waldbauern Fortunatus Wurzel. Er stellt sich mit einem typischen Auftrittsgesang des Wiener Volkstheaters vor, das in der Partitur als *Aria* gekennzeichnet ist und damit auf die italienische Oper verweist. Dieser Auftrittsgesang wird mit einer instrumentalen Einleitung von 15 Takten eröffnet. Das Orchester beschließt auch jede Strophe mit einem kurzen Ritornell von vier Takten. Beim Strophengesang hält sich das Orchester aber deutlich zurück, hier steht die Singstimme eindeutig im Vordergrund, was auch daran erkennbar wird, dass die prägnanten Instrumente, Trompeten und Pauken, in dieser Nummer fehlen. Die Begleitung übernehmen Streicher mit vereinzelt Akzenten der Holzbläser sowie Hörner.<sup>24</sup> Wurzel beschreibt sein schönes freudvolles, gemütliches Leben in der Stadt im Gegensatz zu seinem früheren anstrengenden Leben auf dem Lande. Dies ist auch die erste musikalische Nummer des Bühnenwerkes, in der das Wienerische Idiom deutlich bemerkbar wird, insbesondere im Dialekt. Zwar wird dieser ziemlich sparsam eingesetzt, kommt aber immer wieder zum Vorschein, wenn Wurzel beispielsweise über die Landleute sagt: „Bei dem Volk ist’s a Schand“<sup>25</sup>. Auch an anderer Stelle ist der Dialekt deutlich bemerkbar, wenn Wurzel über das Leben auf dem

---

<sup>22</sup> Joseph Drechsler, *Der Bauer als Millionär*, Partitur, Nr. 1.

<sup>23</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*, Partitur, Nr. 1.

<sup>24</sup> Joseph Drechsler, *Der Bauer als Millionär*. Partitur, Nr. 2.

<sup>25</sup> Ferdinand Raimund, *Das Mädchen aus der Feenwelt, oder: der Bauer als Millionär. Romantisches Original-Zaubermärchen mit Gesang, in drei Aufzügen*, Gesangstexte, [ S.I.] ca. 1830, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Slg.Her 164, S. 5.

Lande in abfälliger Weise spricht und sagt: „Und auf d’Nacht kommt man z’Haus, was ist’s g’west?“<sup>26</sup>. Auffällig dabei ist, dass Wurzel nur dann den Dialekt benützt, wenn er über sein ehemaliges Leben auf dem Land redet. Spricht er aber über sein jetziges Leben in der Stadt, so benützt er die Hochsprache. Er möchte damit beweisen, dass er nun nicht mehr zu den „einfachen“ Leuten gehört, sondern auch in die noble Gesellschaft hineinpasst. Die Herkunft Wurzels vom Lande wird auch in der musikalischen Gestaltung deutlich, das Orchesterritornell nach jeder Strophe ist im tänzerischen Charakter gehalten, die Tempobezeichnung lautet *alla Polacca*.<sup>27</sup> Diese Angabe verweist aber auch auf den Wienerischen Charakter dieses Gesangs, war die Polonaise doch zu Beginn des 19. Jahrhunderts, also auch zur Entstehungszeit des „Bauern als Millionär“, ein in Wien gängiger Tanz, wie etwa auch Polonaisen von Franz Schubert oder Joseph Lanner belegen. Dieser Auftrittsgesang besitzt generell eine fröhliche Stimmung, erkennbar auch an der Tempobezeichnung *Allegro*. Ziemlich bald darauf, im achten Auftritt, hat Wurzel erneut ein Sologesang zu singen, das ebenfalls als *Aria* in der Partitur gekennzeichnet ist. Während der Auftrittsgesang in durchweg optimistischer Stimmung gehalten ist und mit der Erkenntnis schließt, wie schön und beneidenswert sein jetziges Leben ist, besitzt dieser Gesang einen ernsteren, ja philosophischen und nachdenklichen Charakter, der auch an der Tempobezeichnung *moderato* erkennbar ist. Nach einer viertaktigen instrumentalen Einleitung philosophiert Wurzel über das Leben, was einer typischen Eigenschaft im Wiener Volkstheater entspricht.<sup>28</sup> Nachdem Wurzel seinem Kuhhirten, den er inzwischen zu seinem ersten Kammerdiener beförderte, Weisungen erteilte und ihn beauftragte, beim Koch ein üppiges Mahl zu bestellen, vergleicht er in dieser *Aria* das Essen mit dem Leben. Dem gesamten Lebenslauf vom Kleinkindalter bis zum Tod stellt er Essensgebräuche gegenüber. Diese Nummer beginnt mit den Worten: „Die Menschheit sitzt um billigen Preis Auf Erd’n an einer Tafel nur. Das Leben ist die erste Speis’, Und’s Wirthshaus heißt: ‚Bei der Natur‘.“<sup>29</sup> Auch der Tod wird mit Begrifflichkeiten aus der kulinarischen Sprache belegt: „Der Todtengräber, ach Herr je! Bringt dann die Tasse schwarz’ Kaffee, Und wirft dann die G’sellschaft ’naus – So endigt sich des Lebens Schmaus.“<sup>30</sup> Aufgrund seiner Thematik ist dies ein für die Raimundschen Werke typischer Sologesang. In ironischen Worten wird hier eine tiefernste

---

<sup>26</sup> Ferdinand Raimund, *Der Bauer als Millionär*, Gesangstexte, S. 5.

<sup>27</sup> Joseph Drechsler, *Der Bauer als Millionär*, Partitur, Nr.2.

<sup>28</sup> Joseph Drechsler, *Der Bauer als Millionär*, Partitur, Nr. 3.

<sup>29</sup> Ferdinand Raimund, *Der Bauer als Millionär*, Gesangstexte, S. 6.

<sup>30</sup> Ferdinand Raimund, *Der Bauer als Millionär*, Gesangstexte, S. 7.



Sache beschrieben, der Werdegang des Menschen, endend mit dem Tod. Auch die beinahe liebevolle Behandlung des Todes, der personifiziert wird, findet sich oftmals in den Raimundschen Gesängen, beispielsweise auch in der letzten Strophe des „Hobelieds“ des Valentin in „Der Verschwender“. Diese Umgangsweise mit dem Tod lässt sich durchaus als ein weiteres Charakteristikum des Wiener Idioms verstehen, es sei nur an die häufige Verwendung des Todes im Bereich des Wiener Liedes erinnert. Im Gegensatz zum Auftrittsgesang gliedert sich diese *Aria* nicht in Strophen und wird ohne instrumentale Unterbrechung in einem Stück von Wurzel präsentiert.

Als nächste musikalische Szene folgt ein Melodram. Ein solches findet sich in jeder Partitur zu den Raimundschen Stücken oft mehrfach. Das Orchester untermalt dabei lediglich die gesprochenen Worte und die Atmosphäre der jeweiligen Szene. Da die Musik in den Melodramen, im Gegensatz zu den Gesängen und Chören, keine besondere Eigenständigkeit besitzt, sondern eher Begleitfunktion annimmt, wird auf diese Form nicht näher eingegangen.

Den Abschluss des ersten Aktes im „Bauer als Millionär“ bildet ein Chor. Die letzte musikalische Nummer des jeweiligen Aktes dieser Stücke wird in allen Partituren als Finale bezeichnet, ein weiteres Indiz für die wichtige Funktion der Musik bei Raimund. Der Musik gehört damit nicht nur das erste, sondern auch das letzte „Wort“. Nicht immer aber werden die Akte von einem Chor beendet, so schließt „Der Verschwender“ mit einem Melodram, „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ sowohl mit einem Melodram als auch einem Schlusschor.

Der Schlusschor im „Bauer als Millionär“ verkörpert die Geister der Nacht. Das Finale stellt gleichzeitig einen Bezug zum Anfang her, hier wie dort steht wieder Geisterwelt im Mittelpunkt. Die singenden Personen sind wiederum keine richtigen Menschen, sondern Geister. Die Atmosphäre dieser Schlusszene soll unheimlich und bedrohlich wirken, während auf der Bühne finstere Nacht einbricht. Mit diesem Gesang versprechen die Geister das verstoßene Lottchen zu rächen, das selber ein Nachkomme aus dieser Sphäre ist. Lottchens Mutter ist die Fee *Lacrimosa*, die in Gestalt einer alten Frau Wurzel ihre Tochter anvertraute, der sie aber, nachdem sie sich nicht seinem Willen beugte, einen reichen Millionär zu heiraten, verstieß. Mit den Worten: „Entflieh’ nur der Pracht, Dich rächet die Nacht!“<sup>31</sup> kündigen die Geister der Nacht an, dieses Verhalten zu rächen. Auch musikalisch soll eine unheimliche Stimmung erzeugt werden, Sturm

---

<sup>31</sup> Ferdinand Raimund, *Der Bauer als Millionär*, Gesangstexte, S. 8.

und Gewitter werden vom Orchester imitiert, gemäß der Bühnenanweisung sollen diese letzten Worte „schauerlich verklingend“ vorgetragen werden.<sup>32</sup>

Es ist zudem festzuhalten, dass das Wienerische Idiom nahezu ausschließlich in den Sologesängen und nicht in den Chorszenen zu finden ist. Hier wird nicht im Dialekt, sondern immer auf Hochdeutsch gesungen.

Der erste Akt von „Der Bauer als Millionär“ besitzt im Vergleich zu den beiden anderen Werken Raimunds die wenigsten Musiknummern, das Finale ist in der Partitur hier mit der Nummer 5 angegeben, im „Verschwender“ mit der Nummer 7 und im „Alpenkönig“ erst mit der Nummer 9. Der erste Akt von „Der Bauer als Millionär“ besitzt damit außer Introduction und Finale nur drei Musiknummern, neben dem Melodram zwei mit *Aria* bezeichnete Sologesänge, die beide von Fortunatus Wurzel dargeboten werden. An der Zuordnung der Gesänge zu bestimmten Personen lässt sich in den Raimundschen Bühnenwerken erkennen, wer zu den Hauptprotagonisten zählt. Die Personen, denen alle bzw. die meisten Sologesänge in einem Stück zugeordnet sind, besitzen eine wichtige Funktion in diesem Stück und sie sind nahezu die ganze Zeit über präsent. Im vorliegenden Fall singt Wurzel alle Sologesänge des ersten Aktes und gibt sich somit als die eigentliche Hauptperson des Stückes zu erkennen. Die Person mit den meisten musikalischen Sologesängen, wie in diesem Fall Wurzel, stellt sich auch zum ersten Mal musikalisch vor. Sie erscheint nicht vor ihrem Auftrittsgesang, vielmehr tritt sie erst danach auch in sprechender Weise in Erscheinung.

Das zwei Jahre nach dem „Bauer als Millionär“ aufgeführte Stück „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ verfügt über die umfangreichste Partitur der hier besprochenen Werke Raimunds. Diese Tatsache lässt sich auch damit begründen, dass sie von einem der wohl produktivsten Komponisten auf dem Gebiet der Bühnenmusik zum Wiener Volkstheater stammt, von Wenzel Müller. Während Joseph Drechsler und vor allem Conradin Kreutzer nur gelegentliche Beiträge auf diesem Gebiet beisteuerten und mehr auf anderen Gebieten tätig waren, im Fall von Kreutzer insbesondere auf dem Feld der großen Oper und bei Drechsler auf dem der Kirchenmusik, lag der Schwerpunkt in Wenzel Müllers Schaffen eindeutig auf dem Gebiet der Bühnenmusik zu Theaterstücken, die dem Wiener Volkstheater zuzurechnen sind. So ist es nicht verwunderlich, dass gerade Müllers Partituren wohl zu den umfangreichsten und vielseitigsten auf diesem Gebiet zu zählen sind, was auch am Beispiel von „Der Alpenkönig und der Men-

---

<sup>32</sup> Joseph Drechsler, *Der Bauer als Millionär*, Partitur, Nr. 5.

schenfeind“ zu erkennen ist. Während bei beiden anderen Werken, bis auf die Chöre und vereinzelt Duette ausschließlich Sologesänge vorkommen, bietet die Partitur von Müller auch größere Ensembleszenen.

Auf den von den Alpengeistern vorgetragenen Eröffnungschor folgt als nächste musikalische Szene in diesem Stück wieder ein Chor. Er wird diesmal von realen Menschen gesungen und ist auch direkt in die Handlung eingebunden. Chöre im Wiener Volkstheater besitzen zumeist eine betrachtende oder kommentierende Funktion, sie veranschaulichen die Atmosphäre, den Ort des Geschehens. So dienen die Geister der Alpen in der Introduction hauptsächlich der Einstimmung in den alpinen Schauplatz des Stücks und die Jagdatmosphäre des Beginns. Im Gegensatz zum nächsten Chor im siebten Auftritt wird hier keine Handlung vollzogen. Nach einer 15taktigen Orchestereinleitung singt im zweiten Chor die gesamte Dienerschaft des reichen Gutsbesitzers und seiner Frau Sophie, worauf ein neuntaktiges Orchesterrittornell die Szene zum Abschluss bringt. Die Diener beklagen sich in dieser Szene bei seiner Frau über das rabiate Verhalten ihres Herrn. Sie wollen nicht länger in seinen Diensten stehen und drohen deswegen mit der Kündigung. Der Chor kommentiert hier nicht das Geschehen, sondern tritt in aktiver Rolle in Erscheinung. Dies ist einer der eher seltenen Fälle in diesem Genre, dass während einer musikalischen Nummer die Handlung vorangetrieben wird. Im Gegensatz zur Introduction besteht der Chor hier nicht nur aus Männerstimmen (zwei Tenöre und Bass), auch Frauestimmen treten dazu, allerdings ist in der Partitur nur der Sopran, nicht aber der Alt angegeben. Wie üblich im Wiener Volkstheater sind beide Chornummern ziemlich kurz gehalten, sie bestehen nur aus einer Strophe mit sechs Versen.<sup>33</sup>

Erst nach den beiden Chören im elften Auftritt folgt der erste Sologesang. Wie schon bei der Besprechung des „Bauern als Millionär“ erwähnt, tritt auch hier der Protagonist zum ersten Mal in dem Stück musikalisch auf. In „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ ist es der reiche Gutsbesitzer Herr von Rappelkopf, der sich mit dem Auftrittsgesang vorstellt, auch in dieser Partitur als *Aria* bezeichnet. Im Gegensatz zum „Bauer als Millionär“ handelt es sich dabei allerdings nicht um einen typischen Auftrittsgesang. Während sich zumeist der Protagonist in heiterem Tonfall vorstellt und seine Vorzüge bzw. sein jetziges Leben in höchsten Tönen anpreist, zeigt dieser Auftrittsgesang keinerlei Anzeichen von Heiterkeit oder Optimismus. Der gesamte Gesang

---

<sup>33</sup> Wenzel Müller, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Partitur, Nr. 2.

von Herrn von Rappelkopf, eröffnet von einer 22taktigen Orchestereinleitung und auch vom Orchester in vier Takten zu Ende gebracht, ist eine einzige wütende Anklage. Zwar ist die Tempoangabe, wie auch beim Auftrittsgesang von Wurzel im „Bauer als Millionär“ *Allegro*, damit ist in diesem Fall aber keine heitere Stimmung gemeint, vielmehr breitet Rappelkopf im schnellen Tempo und in einem Stück, ohne instrumentale Unterbrechung, seinen ganzen Ärger aus.<sup>34</sup> Im Gegensatz zu anderen Auftrittsgesängen in diesem Genre gibt er hier auch keine richtige Selbstbeschreibung, sondern er beklagt das Verhalten anderer Menschen ihm gegenüber, indem sie ihn betrügen, anlügen und bestehlen. Auch seine engsten Angehörigen bezieht er in diese Anklage mit ein, seine Tochter Malchen liebt gegen seinen Willen, aber mit Unterstützung seiner Frau einen völlig mittellosen Maler. Rappelkopf beendet seinen Gesang mit dem Verdacht, alle würden auf seinen Tod lauern. Im Gegensatz zu den meisten Auftrittsgesängen bei Raimund erfährt das Publikum kaum etwas über die singende Person, als vielmehr über andere Protagonisten des Stücks, wie etwa der Liebesbeziehung zwischen seiner Tochter Malchen und dem Maler August Dorn. Rappelkopf, der ja zur noblen Gesellschaft gehört, singt diesen Gesang ohne erkennbaren Dialekt, wenn man von verkürzten Ausdrücken und Wörtern, wie etwa „’S Geld“ oder „G’winsel“, absieht.<sup>35</sup> Aber auch diese *Aria* besitzt dieselbe Funktion wie die Sologesänge des Wiener Volkstheaters im Allgemeinen, sie dient der singenden Person zur Kommentierung und Darstellung der eigenen Sichtweise und hat somit keine handelnde Funktion. Beim Vortrag des Gesangs stoppt die Handlung. Zumeist ist nur die singende Person selbst auf der Bühne und singt an das Publikum, anstatt sich an eine andere Person auf der Bühne zu richten.

Im Gegensatz dazu besitzt die darauffolgende vertonte Szene im fünfzehnten Auftritt auch handelnde Funktion. Es stellt eine der raren Ensembleszenen des Wiener Volkstheaters dar. Sie ist in einem Nebenschauplatz, einer einsamen Köhlerhütte inmitten der Natur, angesiedelt, in der der Kohlenbrenner Christian Glühwurm, seine Frau Marthe, deren vier Kinder und Christians alte, kranke Mutter in sehr bescheidenen Verhältnissen wohnen. Als einziges der Kinder ist Salchen bereits erwachsen und hat auch schon einen Bräutigam. Die Bewohner der Köhlerhütte sind eigentlich nur Nebenfiguren, die im weiteren Stück überhaupt keine Rolle mehr spielen. Trotzdem werden sie in diesem Auftritt mit gleich zwei Musiknummern ausgestattet, beides Ensembleszenen.

---

<sup>34</sup> Wenzel Müller, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Partitur, Nr. 3.

<sup>35</sup> Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Zauberspiel mit Gesang, in zwei Aufzügen*, Gesangstexte, Breslau ca. 1830, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Slg.Her 79, S. 4.

Abgesehen von den Chören und dem Schlussgesang sind dies auch die einzigen Ensembleszenen im ganzen Stück. Die Köhlerfamilie tritt zuerst mit einer musikalischen Nummer, der Nummer 4 der Partitur, auf. Es singen fünf Personen, die erwachsene Tochter Salchen, die drei Kinder sowie der Vater Christian, der betrunken ist. In der Partitur wird diese Szene jedoch nicht als Quintett angegeben, vielmehr besitzt sie überhaupt keine nähere Bezeichnung. Tatsächlich ist diese Nummer auch nicht als richtiges Quintett angelegt, es ist indessen ein Gesang von Salchen, in dem sie während des Strickens voller Liebe von ihrem Bräutigam, dem Holzhauer Franzel erzählt. In dieses zweistrophige Liebeslied fallen die Stimmen der drei Kinder ein, die in rüdem Ton nach Essen verlangen, da sie behaupten zu hungern, sowie die ärgerliche Stimme des betrunkenen Christian, der seine Kinder zur Ruhe auffordert.<sup>36</sup> Die Szene lässt sich derart als einen unterbrochenen Sologesang beschreiben. Nach einer 22taktigen Orchestereinleitung singt Salchen ihre erste Strophe, worauf sie von den Kindern unterbrochen wird, die hungernd die Mutter um Essen anflehen. In ihrer zweiten Strophe geht Salchen auf den Einwurf der Kinder ein, indem sie erklärt, dass ihr wegen der großen Liebe zu ihrem Bräutigam das Hungern nichts ausmacht. Daraufhin fallen wiederum die Kinder ein, die in noch ungeduldigerem Ton die Mutter um Brot anflehen, worauf der Vater ärgerlich die Kinder zurecht weist, doch endlich still zu sein. Ein zehntaktiges Orchesterritornell bringt diese mit der Tempobezeichnung *Allegro* versehene Nummer zum Abschluss.<sup>37</sup>

Diese vertonte Szene gewährt Einblicke in den Alltag einer Familie und stellt somit auch eine Rarität im Repertoire des Wiener Volkstheaters dar. Hier sind gleich mehrere Generationen an dem Gesang beteiligt, vom älteren Vater über die junge erwachsene Tochter bis zu den Kindern, die hier nicht einfach in den Gesang der Erwachsenen einstimmen, sondern einen eigenen Part auszuführen haben. Während die erste Strophe von Salchens Liebeslied noch die Vorstellung vermitteln könnte, dies sei ein typischer, betrachtender Sologesang des Wiener Volkstheaters, zeigt der Einbruch der Kinderstimmen deutlich, dass die Handlung hier nicht unterbrochen, sondern weitergeführt wird. Der Gesang richtet sich diesmal nicht unmittelbar an das Publikum, vielmehr kommunizieren die Beteiligten miteinander, was auch daran zu erkennen ist, dass Salchen in der zweiten Strophe ihres Liebeslieds auf die Einwürfe der Kinder eingeht. Außerdem bietet diese Szene eine weitere Ebene, nach der Sphäre der Alpengeister am Anfang und dem

---

<sup>36</sup> Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Gesangstexte, S. 5f.

<sup>37</sup> Wenzel Müller, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Partitur, Nr. 4.

Haushalt einer reichen, noblen Familie mit Dienerschaft wird hier im völligen Kontrast dazu die Welt einer armen, in kargen Verhältnissen lebenden Familie gezeigt. Während im Hause Rappelkopf versucht wird, möglichst auf Dialekt zu verzichten und Hochdeutsch zu reden, tritt der Dialekt in dieser Szene deutlich in Erscheinung. Dies zeigt sich bereits in Salchens erster Strophe, wenn sie von ihrem „Franzel“ und „’S Herzel“ spricht. Auch kommt der Dialekt bei Christians ärgerlichem Einwurf deutlich zum Vorschein, wenn er die Kinder beispielsweise mit „Ihr Bagage“ anspricht.<sup>38</sup>

Auch die nächste musikalische Nummer gehört der Familie des Kohlenbrenners Christian Glühwurm. Sie folgt nur kurze Zeit nach der letzten in Musik gesetzten Szene im sechzehnten Auftritt und ist ebenfalls eine Ensembleszene, die aber diesmal in der Partitur auch näher bezeichnet ist und zwar als Sextett. Es wirken wieder Salchen und die drei Kinder mit, sowie zusätzlich noch die Mutter Marthe und Salchens Bräutigam, der Holzhauer Franzel, der nunmehr dazugekommen ist. Aber auch hier handelt es sich eigentlich wieder um einen zweistrophigen Gesang Salchens, das diesmal jedoch nicht von den anderen unterbrochen, sondern im Gegenteil sogar unterstützt wird. Salchen singt, fast in der Art einer Vorsängerin, zuerst alleine jeweils eine Strophe, die anschließend von allen Beteiligten wiederholt wird. Im Gegensatz zum vorhergehenden, im Grunde fröhlichen Gesang, in dem Salchen, nur durch ärgerliche Zwischenrufe der Kinder und Christians gestört, von ihrem Geliebten Franzel schwärmt, ist der Charakter dieser Nummer ein völlig anderer. Es ist ein trauriger, getragener Gesang, worauf auch die Tempobezeichnung *Adagio* hinweist. In der Zwischenzeit hat Rappelkopf, der sich von seiner Familie betrogen fühlt und sogar glaubt, sie wolle ihn umbringen, im Zorn sein Haus verlassen und stößt zufällig auf diese verrußte Hütte. Er beschließt, hier zu bleiben und bietet der Familie des Kohlenbrenners viel Geld an, das Frau Marthe akzeptiert. Unmittelbar nachdem die Familie das Geld entgegen genommen hat, wird sie von Rappelkopf in brüsker Weise hinaus geworfen. In diesem wehmütigen Gesang verabschieden sich Salchen, der der Verlust der Köhlerhütte erkennbar am schwersten fällt, und die anderen Familienmitglieder von ihrem trauten Heim. Auch während dieser Szene vollzieht sich die Handlung weiter, die Familie verlässt während des Singens ihre Hütte. Diese Nummer ist deutlich kürzer gehalten als die vorhergehende, die beiden zweimal vorgetragene Strophen bestehen nur aus jeweils zwei Versen, die von einer dreitaktigen Orchestereinleitung eröffnet und vom Orchester sieben Takte lang beendet

---

<sup>38</sup> Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Gesangstexte, S. 5f.

wird.<sup>39</sup> Auffallend ist auch, dass diese Nummer, im Gegensatz zur anderen in Musik gesetzten Szene der Familie nicht im Dialekt gehalten ist.

Wie oben erläutert besitzen diese beiden Ensembleszenen Seltenheitswert im Bereich des Wiener Volkstheaters. Dies betrifft sowohl die große Anzahl der Mitwirkenden, die noch dazu im Stück eine nicht gerade herausgehobene Stellung besitzen, wie auch die musikalische Umsetzung und schließlich auch die Tatsache, dass in diesen Szenen die Handlung nicht stockt, sondern vorangetrieben wird. Eine weitere Ungewöhnlichkeit findet sich aber auch im Anschluss an das zuletzt behandelte Sextett. Im nächsten, dem siebzehnten Auftritt, folgt nicht etwa, wie eigentlich in diesem Genre üblich, das gesprochene Wort, sondern unmittelbar eine weitere in Musik gesetzte Szene. Beide Szenen gehen direkt ineinander über und haben auch Bezug zueinander. So wird die erste Strophe des Sextetts nach jeder Strophe der neuen Nummer wie ein Refrain nochmals wiederholt. Eigentlich handelt es sich hierbei aber um den zweiten Solo-gesang Rappelkopfs. Wie auch bei seinem Auftrittsgesang findet sich auch in diesem Part eine Anklage an die Menschheit, von der sich Rappelkopf betrogen sieht und mit der er nichts mehr zu tun haben will. Dennoch ist der Charakter dieses Gesangs gemäßiger, weniger aufgeregt als im ersten Gesang Rappelkopfs, was auch an der Tempovorgabe *Allegro moderato* zu erkennen ist. Der Gesang wird von ihm auch nicht ohne Unterbrechung fließend durch gesungen, sondern ist in drei, allerdings ziemlich langen Strophen zu je 14 Versen aufgeteilt. Nachdem Rappelkopf die Familie vertrieben hat, sitzt er nun allein in der Hütte, sinniert über sein Schicksal und lästert über die Menschen. Während der Auftrittsgesang vor allem eine persönliche Anklage gegen die ihm nahestehenden Menschen war, distanziert sich Rappelkopf nunmehr von der ganzen Menschheit, die er insgesamt als boshaft beschimpft. Allerdings befindet er sich hier auch nicht mehr in der pessimistischen Stimmung wie zu Anfang, wo er sich noch von allen bedroht und kurz vor seiner Ermordung sah. Jetzt, nachdem er von seiner Familie geflohen ist und sich ganz alleine in einer Hütte fern von allen Menschen wähnt, beklagt er auch nicht mehr sein Schicksal, sondern gibt sich ganz zufrieden mit sich und seiner Einsamkeit. Hier will er nun ungestört nur mit der Natur in Einklang leben. Während er für die Menschen nur noch Verachtung empfindet, überhöht er die Natur. Er sieht sich nicht mehr als Angehöriger der Menschheit, sondern vielmehr als Teil der Natur, die ihm aber im weiteren Verlauf unter Mitwirkung des Alpenkönigs ein Strich durch diese

---

<sup>39</sup> Wenzel Müller, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Partitur, Nr. 5.

Rechnung machen wird. Seine Selbstzufriedenheit bekräftigt er am Ende jeder Strophe, die er überdies ganz ohne Dialekt singt. So heißt es am Schluss der ersten Strophe: „So leb’ ich zufrieden im finsternen Haus – Und lache die Thorheit der Menschen hier aus.“<sup>40</sup> Diese Zeilen wiederholen sich mit Abänderungen auch am Schluss der beiden anderen Strophen. Während der Auftrittsgesang, wie üblich in diesem Genre, an das Publikum adressiert ist, handelt es sich nun bei diesem Part eher um ein Selbstgespräch, einen Monolog. Endlich alleine mit sich selbst beschäftigt er sich mit seinen Emotionen.

Im Gegensatz zu seinem mit *Aria* bezeichneten Auftrittsgesang findet sich für diese Szene, außer der Nummerierung Nr. 6 keine nähere Angabe in der Partitur, was soweit auch gerechtfertigt erscheint. Zwar handelt es sich hierbei eigentlich um einen Sologesang Rappelkopfs, der aber unterbrochen wird. Wie bei den vorangegangenen Ensembleszenen ist auch dieser Part für die Verhältnisse des Wiener Volkstheaters ziemlich ungewöhnlich angelegt. Nach jeder Strophe, die Rappelkopf, alleine in seiner Hütte sitzend, vorträgt, pausiert er und hört auf die Geräusche um sich herum. Nach jeder Strophe verändert sich auch die Musik. Die Tempoangabe ändert sich von *Allegro* in *Adagio*. Die Orchesterstimmen, die Rappelkopf begleiten, pausieren und von ferne ist ein Chor zu hören, in der Partitur als *Echo* eingezeichnet.<sup>41</sup> Der Chor wiederholt jedes Mal *a cappella* die erste Strophe der vorigen Nummer, dem Abschiedslied von Salchen und ihrer Familie mit den Worten: „So leb denn wohl, du stilles Haus, Wir ziehn betrübt aus dir hinaus.“<sup>42</sup> Dieser Gesang stellt die aus ihrer Hütte vertriebene Familie des Kohlenbrenners dar, die betrübt in die Fremde zieht. Da sie sich immer weiter von der Hütte entfernt, sind im Gegensatz zum vorigen Sextett keine individuellen Stimmen mehr zu vernehmen, sondern ein dreistimmig besetzter Chor, der wie ein Echo aus der Ferne klingt. Damit offenbart diese Szene auch eine sozialkritische Komponente. In den selbstzufriedenen und selbstbemitleideten Gesang des reichen Gutsbesitzers fällt gleich einer Mahnung der betrübte, getragene Gesang des Chores ein, noch hervorgehoben durch die Tempoangabe *Adagio*. Der Chor symbolisiert eine in ärmlichen Verhältnissen lebende Familie, die schon die ganze Zeit in einer bescheidenen Hütte wohnte, die ihr damit zur Heimstätte wurde. Aus diesem trauten Heim wird sie von einem reichen, aber ständig misstrauischen, nur auf sich selbst bezogenen Mann vertrieben. Dieser Gesang kann somit auch als eine Anklage gegenüber der Willkür und Arroganz der Reichen

---

<sup>40</sup> Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Gesangstexte, S. 7.

<sup>41</sup> Wenzel Müller, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Partitur, Nr. 6.

<sup>42</sup> Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Gesangstexte, S. 8f.



verstanden werden. Diese getragene Stimmung setzt sich auch in dem, jede einzelne Strophe beendenden sechstaktigen Orchesterritornell fort, unterstrichen auch durch die Tempoangabe *Adagio con moto*.<sup>43</sup> Jede Strophe endet auf diese Weise, der Chor singt immer dieselben Worte, während sich der Text der Strophen in Rappelkopfs Part jedes Mal ändert. Mit dem Einsetzen des Chors fließen in diese eigentlich betrachtende Nummer ziemlich unerwartet handelnde Elemente ein.

Auffallend ist, dass bis hierher im „Alpenkönig und der Menschenfeind“, entgegen der eigentlichen Konventionen des Wiener Volkstheaters, in den vertonten Szenen, speziell den Sologesängen keine Ironie aufkommt, keinerlei komische Töne werden angeschlagen. Rappelkopf beklagt sich zwar in seinen Parts über die Welt und besonders die Menschheit, keinesfalls aber in einem ironischen Tonfall, vielmehr in äußerst ärgerlicher, zorniger Weise. Die Welt betrachtet Rappelkopf auch nur aus dem Gesichtspunkt heraus, wie sie sich ihm gegenüber verhält. Es werden keine allgemeinen, philosophischen Betrachtungen angestellt. Seine Gesänge stehen also im Gegensatz zu den meisten Sologesängen des Wiener Volkstheaters in direktem Bezug zum Geschehen auf der Bühne und können somit außerhalb des Stücks, bei Unkenntnis der Handlung des Stücks nicht richtig verstanden werden. Im Gegensatz zu den singenden Protagonisten in anderen Stücken Raimunds ist bei Rappelkopf auch keinerlei Selbstironie, sondern allenfalls Selbstmitleid zu erkennen. Ebenfalls im Gegensatz zu den meisten anderen Stücken Raimunds kommt Rappelkopf als einer der singenden Hauptprotagonisten auch nicht aus der eher unteren Bevölkerungsschicht oder aus einfacheren Verhältnissen, wie beispielsweise Diener, Mägde, Bauern oder Handwerker, sondern gehört der noblen, reichen Gesellschaft an. Zwar ist auch der singende Hauptprotagonist Fortunatus Wurzel im zuvor besprochenen „Bauer als Millionär“ ein reicher Herr, dies aber erst seit kurzer Zeit und, wie der Titel schon besagt, entstammt Wurzel, als ehemaliger Bauer, einfachen Verhältnissen.

Ebenso sind die Gesänge der Familie Glühwurm nicht in komischer oder ironischer Weise angelegt. Im ersten Gesang schwärmt Salchen voller Inbrunst von ihrem Geliebten und wird von quengelnden Kindern und der verärgerten Stimme des Vaters unterbrochen. Der zweite Gesang ist, ebenfalls eher ungewöhnlich für dieses Genre, von Anfang bis Ende in traurigem, wehmütigem Ton gehalten. Erst bei der übernächsten Nummer im neunzehnten Auftritt ändert sich diese Stimmung. Auf den vom Chor er-

---

<sup>43</sup> Wenzel Müller, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Partitur, Nr. 6.

gänzten Gesang Rappelkopfs folgt zunächst ein Melodram, bis sich eine neue Protagonistin musikalisch vorstellt. Sie erscheint zwar bereits ziemlich am Anfang des Stücks, hat aber erst im neunzehnten Auftritt ihren ersten Gesangspart. Ihr Name ist Lieschen, sie ist im Hause Rappelkopf angestellt als Malchens Kammermädchen. Beide hegen ein durchaus freundschaftliches Verhältnis, wobei Lieschen zwar im Laufe der Handlung keine sehr wichtige Rolle spielt, aber als der eigentlich interessantere Charakter in Erscheinung tritt. Im Gegensatz zum immer verliebten Malchen ist sie äußerst lebhaft und fidel. Ungewöhnlich ist allerdings, dass sich Lieschen nicht mit einem Auftrittsgesang vorstellt, sondern schon lange vor ihrem ersten Gesang im Stück auftritt. Im Gegensatz zu Rappelkopf besitzt sie jedoch die typischen Merkmale eines singenden Protagonisten des Wiener Volkstheaters. Zumeist sind diese zwar männlichen Geschlechts, aber insbesondere Dienerinnen oder Mägde treten in diesem Genre auch ab und zu singenderweise auf. Gerade die Berufsgruppe, der Lieschen angehört, nämlich der Dienerschaft in einem reichen Hause, wird im Bereich des Wiener Volkstheaters oft mit Sologesängen ausgestattet. Sie unterhält zwar engen Kontakt zu den besseren Kreisen und weiß um alle Intimitäten ihrer Herren, wahrt aber aufgrund des Standesunterschiedes ein distanzierendes Verhältnis und muss auch nicht besonders auf Verhaltensregeln achten. Aus diesem Grunde eignet sich gerade diese Gruppe in hervorragender Weise dazu, sich über Manieren und Gepflogenheiten der Wohlsituierten auszulassen und auch darüber zu philosophieren, was sie alles besser machen würde. Die reichen Herren in beiden Stücken, „Der Bauer als Millionär“ und „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ gehören zudem zur Klasse der Neureichen, die ihre hohe Stelle nur ihrem Reichtum und ihrem großen Besitz, nicht aber ihrer adligen Geburt verdanken. Daher musste eben diese Gruppe sich im 19. Jahrhundert viel Spott gefallen lassen.

Rappelkopf und Lieschen sind in „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ die beiden singenden Hauptprotagonisten des Stücks, obwohl beide verschiedenen Standes sind und auch im Stück völlig konträre Persönlichkeiten mit unterschiedlicher Wichtigkeit spielen. Rappelkopf ist die Hauptfigur, um die sich die ganze Handlung dreht. Lieschen dagegen spielt keine entscheidende Rolle im Stück, steht aber fast ebenso oft auf der Bühne wie die Hauptfiguren und bildet einen heiteren, lebhaften Kontrast zu den übrigen Hauptdarstellern. Auch die Angabe in der Partitur für Lieschens Part im ersten Akt zeigt den Kontrast zu Rappelkopfs vorausgegangenen Gesängen. Während diese als *Aria* bezeichnet sind, ist für Lieschens Gesang die von der französischen Opéra-comique stammende Bezeichnung *Ariette* angegeben. Auch die für beide Gesänge Lie-

schens vorgeschriebene Tempobezeichnung *Allegretto* setzt ein weiteres unterscheidendes Merkmal zu Rappelkopfs Part. Mit *Allegretto* wird Lieschens „einfachere“ Herkunft und ihr unbeschwerter, anmutiger Charakter ausgedrückt, eine Angabe, die in der abendländischen Musiktradition vielfach zur Beschreibung einer ländlichen, schlichteren Atmosphäre verwendet wurde. So tragen Menuett-Sätze im 18. Jahrhundert häufig die Tempobezeichnung *Allegretto*.

Im Gegensatz zu Rappelkopfs Gesängen ist dieser Gesang von Lieschen in relativ knappen Strophen gehalten, nämlich in vier Strophen zu je acht deutlich kürzeren Versen. Dieser Part beginnt mit einer fünftaktigen Orchestereinleitung, das Orchester beschließt auch jede Strophe mit einem achttaktigen Orchesterritornell. Wie häufig in diesem Genre zu finden, übernehmen auch hier die Streicher die Begleitung der Strophen mit einzelnen Einsätzen der Holzbläser und Hörner, wozu hier sogar noch Trommel und Triangel hinzukommen.<sup>44</sup> Diese *Ariette* ist auch die erste musikalische Nummer des Stücks, die ironische Elemente beinhaltet. Wie eigentlich üblich in diesem Genre hat auch diese *Ariette* keinen direkten Bezug zum eigentlichen Inhalt des Stücks. Die Handlung pausiert hier. Zuvor wurde Rappelkopfs Familie unerwartet vom Alpenkönig Astragalus besucht, der ihnen eine glückliche Wendung der Geschichte verspricht. Vor allem Lieschen fürchtet sich vor dem Alpenkönig, da sie glaubt, dass er allen Mädchen ihre Schönheit raubt. In ihrem Gesang beklagt sie auch zunächst ihr Schicksal, ein Mädchen zu sein, viel lieber wäre sie ein Mann und müsste sich mit derartigen Sorgen, wie den Verlust ihrer Schönheit, keine Gedanken machen. So lauten die ersten beiden Verse: „Ach, wenn ich nur kein Mädchen wär, Das ist doch recht fatal“<sup>45</sup>. Schon diese Zeilen lassen den ironischen Unterton dieser Szene erkennen, bei der es im Gegensatz zu Rappelkopfs Gesängen nicht um eine richtige Anklage geht. Vielmehr offenbart Lieschens Wunsch, doch lieber ein Mann zu sein, ihre Selbstironie. Sie wäre nicht nur ein besserer Mann wie die jetzigen Männer, sondern würde sogleich zum General beim Militär avancieren, würde aber keine Ländereien, sondern nur hübsche Mädchen erobern. Nach erfolgreicher Eroberung verließ sie gleich wieder die Armee um treuer Gefährte ihrer Geliebten (natürlich in ihrer Eigenschaft als Mann) zu werden. Diese, die gesamte Nummer durchziehende Selbstironie wird bereits in der ersten Strophe deutlich, wenn es heißt: „Oh, ich wär gar ein tapfrer Mann, Bedeckte mich mit Ruhm, Doch

---

<sup>44</sup> Wenzel Müller, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Partitur, Nr. 8, s. Anhang 1.

<sup>45</sup> Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Gesangstexte, S. 9.

ging die Kanonade an, So machte ich Rechts um.“<sup>46</sup> Doch ist dieser Gesang nicht als Auftrittsgesang von Lieschen angelegt, da diese schon deutlich zuvor auf der Bühne erschienen ist. Sie stellt sich hier auch nicht selbst vor, sondern schildert vielmehr, was sie in einem zweiten Leben in anderer Gestalt alles anders und besser gemacht hätte. Hieran zeigt sich auch ein gängiger Bestandteil der Gesangsnummern des Wiener Volkstheaters. Wie bei allen Auftritten der Angehörigen des Hauses Rappelkopfs kommt auch bei dieser Szene kein Dialekt zum Ausdruck. Auch die Dienerschaft fühlt sich offenbar den Umgangsformen der „höheren“ Gesellschaft verpflichtet und bildet somit einen Kontrast zum Auftritt der Familie des Kohlenbrenners Glühwurm.

Der erste Akt schließt mit dem Finale im 21. Auftritt. Zuvor erschien der Alpenkönig plötzlich auch Rappelkopf, hält ihm sein ganzes Fehlverhalten vor und ermahnt ihn zur Besserung. Rappelkopf reagiert nur mit Hohn und antwortet, er würde sich auch dann nicht ändern, selbst wenn ihm das Wasser bis zum Hals reichte. Und genau dies lässt nun der Alpenkönig geschehen. In der Hütte, die Rappelkopf von der Familie des Kohlenbrenners auf rabiate Weise erworben hatte, erscheinen seine vier früheren, verstorbenen Frauen, der Sturm heult, die Hütte brennt und das Wasser steigt, bis Rappelkopf bis zum Hals im Wasser steht. Erst jetzt gelobt er Besserung, worauf der Alpenkönig ihn in einem Wolkenwagen über den Himmel in sein Schloss führt.

Das Finale des ersten Aufzugs beginnt in der Partitur mit einem Melodram, das die eben beschriebene Unwetterszene beinhaltet. Während Rappelkopf gegen die Geister seiner verstorbenen Frauen und gegen das Unwetter ankämpft, beschwört das Orchester die wilde Naturszenenerie. Dem Melodram folgt unmittelbar der diesen Akt endgültig beendende Schlusschor. Er besitzt die für dieses Genre übliche Kommentarfunktion. Im Gegensatz zu den beiden Chören zu Anfang tritt hier der Chor nicht auf der Bühne auf, sondern ist lediglich zu hören. Er verkörpert somit keine bestimmten Personen oder Wesen, wie die Alpengeister oder die Dienerschaft, sondern kommentiert lediglich die Handlung, besitzt selbst also keine handelnde Funktion. In einer Strophe beschreibt der Chor mit vier Versen den Sieg des Alpenkönigs über Rappelkopf. So lauten die letzten beiden Verse: „Der Alpenkönig hat gesiegt, Seht, wie er hin zum Ziele fliegt.“<sup>47</sup> Die Tempoangabe *Allegro* unterstreicht den triumphierenden, lebhaften Ton dieses Schlusschors. Er wird vom Orchester über drei Takte hin eröffnet und vom Orchester auch in

---

<sup>46</sup> Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Gesangstexte, S. 9.

<sup>47</sup> Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Gesangstexte, S. 11.

neun Takten beendet.<sup>48</sup> Das Orchester aber spielt anschließend direkt weiter und interpretiert ein, die beiden Akte verbindendes Orchesterintermezzo. Dies ist bemerkenswert, da zwar jedes der drei hier besprochenen Stücke mit einer Ouvertüre beginnt, ein Intermezzo ist explizit aber nur in der Partitur von „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ angegeben.<sup>49</sup>

Bei der Betrachtung des ersten Aktes wird erkennbar, wie umfangreich und vielseitig Wenzel Müllers Partitur zu „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ ist. Hier ist offensichtlich ein Komponist am Werk, dem es nicht nur darum geht, einzelne musikalische Einlagen zu liefern, sondern dessen Ziel es ist, dem Stück eine eigene musikalische Farbe zu verleihen. Das wird nicht nur an der Vielzahl der musikalischen Nummern deutlich, sondern auch an der Vielseitigkeit der musikalischen Ausdrucksformen. So finden sich neben Ouvertüre, Chören und Sologesängen auch Ensembleszenen. Darüber hinaus fällt auf, dass die Gesangsnummern nicht nur von einer einzigen Person vorgetragen werden, wie es zumeist Konvention in diesem Genre ist, sondern dass gleich drei Figuren, die im Stück ganz unterschiedliche Bedeutung besitzen, mit Gesängen bedacht sind. Neben Nummern, die eher die typischen Konventionen des Wiener Volkstheaters aufgreifen, wie Lieschens Gesang oder auch Eingangs- und Schlusschor, finden sich in der Partitur auch ungewöhnliche Nummern, wie ganz besonders die beiden Ensembleszenen der Familie Glühwurm, aber auch die vertonten Auftritte von Rappelkopf, die wie bereits zuvor näher ausgeführt, nicht ganz den Konventionen dieses Genres folgen.

Im Gegensatz zu „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ besitzt die von Conradin Kreutzer verfasste Partitur zu Raimunds letztem Werk „Der Verschwender“ eine mehr der üblichen Konvention angepasste Abfolge. Zudem ist die Partitur auch nicht so umfangreich, wenngleich sie mit sieben musikalischen Nummern zwei mehr wie „Der Bauer als Millionär“ besitzt. Dafür verfügt der erste Akt im „Verschwender“ auch über deutlich mehr Nummern wie die beiden nachfolgenden Akte.

Dennoch setzen auch die musikalischen Szenen im „Verschwender“ ungewöhnliche Akzente, so bereits in der ersten Nummer nach der Ouvertüre. Diese besteht wie in allen drei besprochenen Werken Raimunds aus dem Eröffnungchor, in der Partitur als *Introduzione* bezeichnet und mit der Tempoangabe *Allegro* versehen. Nach einer achttaktigen instrumentalen Einleitung, während der der Vorhang aufgeht, setzt der ausschließ-

---

<sup>48</sup> Wenzel Müller, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Partitur, Nr. 9.

<sup>49</sup> Wenzel Müller, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Partitur, Nr. 10.

lich mit Männerstimmen (zwei Tenöre und Bass) ausgestattete Chor ein.<sup>50</sup> Im Gegensatz zu den beiden anderen besprochenen Bühnenwerken treten hier keine Gestalten aus der Feen- oder Geisterwelt auf, sondern reale Menschen. Auch dient dieser Chor nicht nur zur Kommentierung der Atmosphäre und des Schauplatzes, sondern besitzt schon handelnde Funktion. In einer einzigen Strophe mit sechs Versen beschreibt der Chor, wie viel und was im Schlosse des reichen Edelmanns Julius von Flottwell zu tun ist. Bei diesem ersten Auftritt herrscht reges Treiben, Dienerschaft und Jäger bereiten alles für das Auftreten der Herrschaft und der Gäste und die bevorstehende Jagd vor. Die Aktion beginnt somit bereits während des Eröffnungschors und nicht erst im anschließenden Dialog. Die Orchesterbesetzung ist bei dieser *Introduzione* noch größer als bei der vorausgegangenen Ouvertüre. Die Blechbläser werden zusätzlich zu den Trompeten noch mit Posaunen verstärkt.

Es folgt ein typischer Auftrittsgesang, der alle wichtigen Merkmale der Auftrittsgesänge im Wiener Volkstheater aufweist. Vorgetragen wird es von Valentin, einem Bedienten bei Flottwell und gelernten Tischler, der mit diesem Gesang zum ersten Mal im Stück auftritt. Diese Tatsache weist darauf hin, dass Valentin die Person des Stücks mit den meisten und wichtigsten musikalischen Nummern ist. Als Diener an einem reichen Haus verkörpert Valentin zudem einen typischen singenden Hauptprotagonisten in diesem Genre. Dieser Gesang im sechsten Auftritt des ersten Aufzugs ist in der Partitur lediglich mit der Nummer zwei angegeben, besitzt also keine nähere Bezeichnung. Das Tempo des in fröhlicher Stimmung gehaltenen Gesangs ist mit *Allegro* angegeben. Es wird eröffnet mit einer 17taktigen Orchestereinleitung, das Orchester beschließt auch jede Strophe mit einem neuntaktigen Orchesterritornell. Wie zumeist bei Sologesängen des Wiener Volkstheaters wird auch hier der Gesang durchgehend von Streichern mit einzelnen Akzenten von Holzbläsern und Hörnern begleitet.<sup>51</sup> Dieser Umstand gewährleistet, dass der Gesang im Mittelpunkt steht und nicht durch das volle Orchester übertönt wird. Die Wortverständlichkeit ist hier von zentraler Wichtigkeit. Valentin stellt sich mit diesem Part in drei Strophen zu je acht Zeilen selber vor. Er singt eindeutig zum Publikum gerichtet, die Handlung pausiert in dieser Szene. Valentin beschreibt sich und seine Professionen in den höchsten Tönen. Ganz im Gegensatz zu Rappelkopfs Auftrittsgesang in „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ ist Valentin rund herum zufrieden mit seinem jetzigen Leben. Schon die erste Strophe beginnt mit den Sätzen:

---

<sup>50</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*, Partitur, Nr. 1.

<sup>51</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*, Partitur, Nr. 2, s. Anhang 2.

„Heissa, lustig, ohne Sorgen, Leb’ ich in den Tag hinein, Niemand braucht mir was zu borgen, Schön ist’s, ein Bedienter zu seyn“<sup>52</sup>.

Ein weiteres typisches Merkmal der Auftrittsgesänge im Wiener Volkstheater ist die in diesem Gesang reichlich vorhandene Selbstironie. Valentins Aufzählung seiner Fähigkeiten und seiner eigenen Schönheiten in derart übertriebener Weise soll der Erheiterung des Publikums dienen. Die Selbstironie wird aber auch an speziellen Stellen sichtbar, wenn er beispielsweise in der zweiten Strophe singt: „Drittens kann ich prächtig singen, Meine Stimme giebt so aus, Denn kaum lass’ ich sie erklingen, Laufen’s Alle gleich hinaus.“<sup>53</sup> Ein lustiger Zug Valentins zeigt sich auch darin, wie er seinen Gesang beendet. Nach Aufzählung seiner ganzen Stärken und Vorzüge singt er schließlich: „Fünftens, sechstens, sieb’ntens, achtens Fällt mir wirklich nichts mehr ein, Darum muß meines Erachtens Auch das Lied zu Ende seyn.“<sup>54</sup> Während sich in den besprochenen Partituren an keiner Stelle die Bezeichnung *Lied* findet und die Sologesänge, wenn überhaupt mit Formulierungen aus der italienischen oder französischen Oper, wie *Aria* oder *Ariette* versehen sind, wählt Raimund die Gattung *Lied* zur Kennzeichnung dieses Gesangs, was sicher mehr ihrem Charakter entspricht als etwa *Arie*. Daran lässt sich erkennen, welchen hohen Stellenwert die Komponisten selbst den Bühnenmusiken zu diesem Genre beimaßen, indem sie diese durch entsprechende Bezeichnungen in die Nähe der Oper rückten.

Bei genauer Betrachtung von Valentins Auftrittsgesang, vor allem des zitierten Schlusses, wird einmal mehr deutlich, dass das eigentliche Anliegen dieser Gesänge im Volkstheater auf die direkte Kommunikation mit dem Publikum abzielt, wie es in anderen Bereichen des Theaters nicht in dieser Weise zu finden ist. Das Publikum soll durch diese heiteren Einlagen animiert werden, dem Geschehen weiterhin aktiv beizuwohnen und nicht etwa abzuschalten. Während beispielsweise Tragödien auch völlig ohne Publikum, allein durch deren Textfassung, nichts von ihrer Wirkung und Aussagekraft verlieren müssen, gehören das Publikum und seine Reaktion zum festen Bestandteil des Wiener Volkstheaters. Somit trägt auch dieses Genre seinen Namen völlig zu Recht.

In den Sologesängen Valentins, aber auch im, dem Auftrittsgesang nachfolgenden Duett finden sich in Raimunds Text Ansätze von Dialekt, die durch den Vortragenden noch verstärkt werden können. Gerade die Sologesangsnummern sind durchaus nicht als

---

<sup>52</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender. Original-Zaubermärchen in drei Akten*, Gesangstexte, Berlin ca. 1835, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Slg.Her 1836 a, S. 5.

<sup>53</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 6.

<sup>54</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 6.

komplett unveränderbare, sondern als lebendige Teile des Stücks gedacht, die sich von Aufführung zu Aufführung verändern konnten. So durften die Schauspieler auch eigene Akzente setzen, beispielsweise den Wiener Dialekt noch stärker herausstellen<sup>55</sup> oder eigene Strophen anhängen, die auf jeweils aktuelle Situationen eingehen. Zudem schrieb Raimund immer wieder selbst auch Zusatzstrophen, die nicht zwingend vorgeschrieben sind, aber bei entsprechendem Applaus des Publikums noch am Schluss angehängt werden können. Andererseits waren die Stücke nicht nur für das Wiener Publikum gedacht, sondern fanden Verbreitung im ganzen deutschen Sprachraum, wo teilweise überhaupt kein oder zumindest ein völlig anderer Dialekt gepflegt wird. Somit müssen die Szenen auch in anderen deutschsprachigen Gegenden verständlich bleiben und auch ohne besonderen Dialekteinsatz funktionieren. Selbst über den deutschen Sprachraum hinaus fanden Raimunds Schauspiele Verbreitung.<sup>56</sup>

Zwar finden sich in den Partituren des Wiener Volkstheaters speziell zu Raimunds Bühnenwerken häufiger Duette als größere Ensembleszenen wie Quintette oder Sextette, dennoch besitzen Duette Seltenheitswert. Am bekanntesten ist wohl das Duett „Brüderlein fein“ zwischen Wurzel und der Jugend im zweiten Akt von „Der Bauer als Millionär“. Aber auch in „Der Verschwender“ erklingt ein Duett als nächste musikalische Nummer nach Valentins Auftrittsgesang ebenfalls im sechsten Auftritt. Dieses Duett ist auch als solches in der Partitur gekennzeichnet. Valentin singt hier zusammen mit seiner Geliebten, dem Kammermädchen Rosa, die in dieser Funktion auch die Kriterien eines singenden Protagonisten in diesem Genre erfüllt. Allerdings tritt Rosa nur mit diesem Duett musikalisch auf. Nach seinem Auftrittsgesang schwärmt Valentin in einem Monolog von einer Sängerin, die er in einem Konzert gehört hat und die ihm zwei Dukaten schenkte. Dies hört seine Geliebte Rosa heimlich und stellt ihm daraufhin zur Rede. Beide werfen sich ihren niedrigen Stand vor. Das Streitgespräch wird in dem nachfolgenden Duett weitergeführt. Rosa beginnt damit, dass sie keinen Tischler, wie Valentin, sondern lieber einen Schlosser zum Gemahl nehmen will: „Ich nehme einen Schlosser mir, Das ist der erste Mann, Der schlägt an Kasten, Thor und Thür Die sichern Schlösser an.“<sup>57</sup> Valentin rät ihr allerdings davon ab und preist die Vorzüge eines Tischlers: „Mein Kind, da bist Du schlecht bericht't, Der Tischler geht zuvor, Der

---

<sup>55</sup> Vgl. Gunther Wiltschko, *Raimunds Dramaturgie*, München 1973, S. 21f.

<sup>56</sup> Vgl. Renate Wagner, *Ferdinand Raimund. Eine Biographie*, Wien 1985, S. 254.

<sup>57</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 6.



Schlosser ist der Erste nicht, Der Tischler macht das Thor.“<sup>58</sup> Rosa sieht nun ein, dass ein Schlosser nichts für sie ist, worauf beide weiterhin in heiterem, ironischem Tonfall verschiedene Berufe durchgehen mit dem Ziel, herauszufinden, wer am besten als Rosas Ehemann geeignet scheint. Daran ist schon zu erkennen, dass es mit der gegenseitigen Ablehnung, wie noch im Dialog zuvor nahe gelegt, nicht weit her ist. Schließlich kommt Rosa dann doch zum Schluss, dass der Tischler wohl am bestens für sie passt: „Kurzum, ich werf’ im Kreis herum Vergebens meinen Blick; D’rum kehr’ ich zu dem Tischler um, Er ist mein einzig Glück.“<sup>59</sup> Am Schluss sind sie sich einig und singen zusammen. Beide kommunizieren in dieser Szene miteinander und nicht mit dem Publikum. Ihr Duett ist auch eindeutig in die Handlung integriert, ihr Streitgespräch im Dialog findet in der musikalischen Nummer ihre Fortsetzung und mündet in eine Versöhnung. Somit besitzt das Duett auch Handlungsfunktion. Typisch für die Gesangsnummern des Wiener Volkstheaters ist aber die sehr reichhaltige Verwendung von Ironie in dieser Szene. So werden alle besungenen Berufsgruppen in ironischer Weise kommentiert. Besonders deutlich wird die Ironie bei der Besprechung des Hutmakers. So singt Rosa: „Ein Hutner wär’ wohl nicht riskiert, Der hat ein sich’res Gut.“, worauf Valentin antwortet: „Ja, wenn die Welt den Kopf verliert, Da braucht kein Mensch ein’n Hut.“<sup>60</sup> Ein typischer Zug in den Gesangsnummern gerade bei Raimund ist aber auch, dass, nachdem bestimmte Berufsgruppen bzw. Personen lächerlich gemacht wurden, in der letzten Strophe versöhnliche Worte anklingen, wie auch in diesem Fall. Alle Berufsgruppen werden gepriesen: „Ein schöner Stand ist doch auf Ehr’, Ein wack’rer Handwerksmann; Sey’s Schneider, Schuster, sey’s Friseur, Ich biet’ das Glas ihm an.“<sup>61</sup>

Auch musikalisch ist dieses Duett nicht als Streitduett angelegt, vielmehr, wie auch die Tempobezeichnung *Allegretto* anzeigt, in gemütlichem, ländlichem Tonfall. Diese Tempobezeichnung, die ja auch für Lieschens, zuvor behandeltem Gesang in „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ angegeben ist, weist auch hier auf die „einfache“ Herkunft beider Personen hin. Zudem werden in diesem Duett ausschließlich Berufsgruppen der unteren Bevölkerungsschichten des 19. Jahrhunderts angesprochen.

Nach einer elftaktigen Orchestereinleitung beginnt Rosa mit einer Strophe, worauf das Orchester fünf Takte lang zu Valentins Antwort überleitet. Beide singen jeweils vier Verse in neun Takten. Auffallend ist, dass beide Protagonisten im gesamten Duett völlig

---

<sup>58</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 7.

<sup>59</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 8.

<sup>60</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 8.

<sup>61</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 8.

gleich behandelt werden. Beide Parteien besitzen denselben Anteil an Versen und Takten. Allerdings unterscheidet sich die musikalische Umsetzung, so wird Rosa nur von Streichern begleitet, während bei Valentin noch Klarinetten hinzu kommen. Nach Valentins Part folgt ein kurzes, dreitaktiges instrumentales Zwischenspiel bevor beide jeweils zwei Verse in fünf Takte ohne jegliche Unterbrechung direkt hintereinander singen. Beide zählen verschiedene Berufsgruppen auf und kommentieren diese. Nach einem dreitaktigen instrumentalen Zwischenspiel singen die Beiden wie zu Beginn vier Verse, diesmal jeweils elf Takte, wobei Rosa, die sich nun doch für den Tischlerberuf und damit auch eindeutig für Valentin entschieden hat, den Anfang macht. Die endgültige Versöhnung markiert das anschließende gemeinsame Vortragen von vier Versen in 25 Takte, wobei sie sich auch mit allen anderen, zuvor verspotteten Berufsgruppen aussöhnen. Gleichzeitig ist es die einzige Stelle des Duetts, indem das ganze Orchester den Gesang begleitet. Ein siebentaktiges Orchesterritornell beschließt das Duett.<sup>62</sup> Diese Nummer zeichnet auch musikalisch die Versöhnung nach, vom solistischen Part bis zum abschließenden gemeinschaftlichen Gesang. Im Gegensatz zu den musikalischen Solonummern ist diese Szene somit nicht statisch angelegt.

Während in den beiden folgenden Akten von „Der Verschwender“ eindeutig der gesprochene Part überwiegt, fällt der hohe musikalische Anteil des ersten Aktes auf. Auf Valentins Auftrittsgesang folgt sehr bald das Duett zwischen Rosa und Valentin, beide Musiknummern stehen im sechsten Auftritt. Ab dem zehnten Auftritt folgen drei weitere musikalische Nummern fast unmittelbar hintereinander. Der musikalische Beitrag zum Geschehen beginnt schon am Ende des neunten Auftritts, wenn Hörner auf der Bühne von Ferne erklingen und damit zur Jagd einläuten, in der Partitur folgendermaßen bezeichnet: *Corni sul Teatro da lontano*.<sup>63</sup> Es schließt sich ein Melodram im zehnten Auftritt an, in dem die Geisterwelt kurz ins Geschehen eingreift in Gestalt von Christane, einer Fee in Menschengestalt, die eine Liebesbeziehung zu Flottwell unterhält und ihn auch mit diversen Reichtümern beschenkt. Daneben erscheint auch ihr dienstbarer Geist Azur, den sie zum Schutz ihres Geliebten auf die Erde schickt. Auf diese Szene folgt ein Jagdchor, bevor Valentin nach einem kurzen Monolog einen Gesang anstimmt. Beide musikalischen Nummern finden sich im elften Auftritt, in dem die menschliche Sphäre im Stück zurückkehrt.

---

<sup>62</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*, Partitur, Nr. 3.

<sup>63</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*, Partitur, Nr. 4.

Der Jagdchor ist auch als solcher in der Partitur angegeben. Er dient der Kommentierung und Beschreibung der in diesen Szenen vorherrschenden Jagdatmosphäre und besitzt somit keine handelnde Rolle. Dieser Chor entspricht in der Tat einem typischen Jägerchor, wie er sich gerade in der deutschsprachigen romantischen Oper des beginnenden 19. Jahrhunderts oft findet, so der Jägerchor in der 1821 uraufgeführten Oper „Der Freischütz“ von Carl-Maria von Weber. Auch Conradin Kreutzer selbst verwendete weitere Jägerchöre und zwar in seiner Oper „Das Nachtlager von Granada“, die 1834, also im gleichen Jahr wie „Der Verschwender“ uraufgeführt wurde. Der Jagdchor in „Der Verschwender“ wird mit einer neuntaktigen Orchestereinleitung eröffnet und mit einem ebenfalls neuntaktigen Orchesterritornell beschlossen. Er besteht aus drei Strophen zu je fünf Versen, in denen die Jäger die Freuden der Jagd besingen. Die Tempoangabe *Allegro vivace* unterstreicht die freudige, lebhaftige Stimmung des Chores.<sup>64</sup> Schon die erste Strophe zeigt deutlich die Ähnlichkeiten mit anderen Jägerchören der Deutschen Romantik: „Gilt's, die Wälder zu durchstreifen, Hebet freier sich die Brust, Kühn den Eber anzugreifen, Ist des Jägers höchste Lust. Holla ho! – Waidgesellen, froh!“<sup>65</sup> Zur typischen Szenerie trägt auch die herausgehobene Stellung der Hörner bei, die sogar an zwei unterschiedlichen Plätzen aufgestellt sind, zum einen spielen sie innerhalb des Orchesters, zum anderen erklingen sie von der Bühne, wie bereits bei der Szenenmusik am Ende des neunten Auftritts. Die Anweisung für die Hörner lautet auch in der Partitur: *Corni sul teatro et orchestra*.<sup>66</sup> Selbstverständlich dominieren auch in diesem Jägerchor die Männerstimmen, hier eingeteilt in zwei Tenöre und Bass. Ungewöhnlich ist allerdings, dass zusätzlich zu den Männerstimmen in der Partitur auch Knaben verlangt werden. Damit handelt es sich bei diesem Chor, im Gegensatz zu den meisten anderen Jägerchören dieser Art nicht im eigentlichen Sinne um einen Männerchor.

Da dieses Werk Raimunds sich aber nicht als romantische Oper, sondern als ein Werk des Wiener Volkstheaters versteht, bleibt es nicht bei dieser reinen Huldigung an die Jagd. Unmittelbar anschließend offenbart sich in der Gestalt des Valentin eine äußerst kritische, ironische Betrachtung der Jagd, die zu den beliebtesten Beschäftigungen der vornehmen Kreise in dieser Zeit gehörte. Auch Flottwell veranstaltet gemeinsam mit seinen Gästen eine große Jagd, an der auch Valentin als Flottwells Diener teilneh-

---

<sup>64</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*, Partitur, Nr. 5.

<sup>65</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 9.

<sup>66</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*, Partitur, Nr. 5.

men muss. Im Gegensatz zu den hohen Herren kann er allerdings die Jagd nicht ausstehen und versteckt sich in einem Gesträuch, aus dem er nach Ausklingen des Jagdchores hervortritt. Nach einem kurzen Monolog stimmt Valentin seinen zweiten Sologesang in diesem Stück an. Wie bereits bei seinem Auftrittsgesang findet sich auch für diesen Gesang keine nähere Bezeichnung in der Partitur. Valentin wendet sich auch hier wieder an das Publikum, die eigentliche Handlung pausiert. Gemäß der üblichen Praxis des Wiener Volkstheaters nimmt Valentin allerdings Bezug zur gerade erfolgten Handlung, also der Jagd. Dieses Thema wird aber im Sologesang in allgemeiner Weise behandelt, direkte Bezüge zur konkreten Handlung finden sich darin nicht, so dass dieser Gesang, wie auch die meisten anderen Sologesänge dieses Genres, unabhängig vom Stück verstanden werden kann.

Zwar lautet die Tempoangabe auch diesmal *Allegro*, im Gegensatz zum Auftrittsgesang handelt es sich aber nicht um einen fröhlichen, sondern um einen äußerst kritischen Gesang Valentins, in welchem er die „hohe“ Gesellschaft wegen dieses Vergnügens anklagt, mit dem diese nur Unheil anrichten würden. Valentin beginnt mit den Sätzen: „Wie sich doch die reichen Herren Selbst das Laben so erschweren, Damit 's Vieh und Menschen plagen, Müssen's alle Wochen jagen.“<sup>67</sup> Die erste Strophe endet mit der Feststellung: „Kurz in allem Ernst gesagt, 'S giebt nichts Dumm'res als die Jagd.“<sup>68</sup> Gerade in den Wortverkürzungen in diesem Gesang lassen sich Ansätze von Dialekt erkennen. Natürlich ist Valentins Betrachtung der Jagd in einem sehr ironischen Tonfall gehalten, so beschreibt er in der zweiten Strophe den seiner Meinung nach sinnlosen Tagesablauf eines Jägers, der schon ganz früh aufstehen muss und: „Nachher rennen's wie besessen, Ohne einen Bissen z'essen, Ganze Tage durch die Waldung, Und das ist a Unterhaltung“<sup>69</sup>, und kommt so zu dem Schluß: „Ah, da wird ein Gott bewahren, D'Jäger sind ja alle Narren!“<sup>70</sup>. Gerade aufgrund dieser ironischen, bissigen Beschreibung der Jagd und der Jäger handelt es sich hier um einen typischen Sologesang des Wiener Volkstheaters. Es gehört zu einer der beliebtesten Sujets in diesem Genre, die vornehmen Kreise mitsamt ihrer Professionen zu persiflieren. Der eigentliche Vortrag besteht aus vier Strophen zu je zehn Versen. Wie bereits näher ausgeführt sind die solistischen Gesangsnummern im Wiener Volkstheater nicht als vollkommen unveränderliche Teile angelegt. Gerade hier ist es dem Vortragenden gestattet, auch eigene

---

<sup>67</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 9.

<sup>68</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 9.

<sup>69</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 10.

<sup>70</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 10.

Akzente zu setzen, wie neue eigene Strophen beizutragen, die bei entsprechender Resonanz des Publikums den eigentlichen Strophen angefügt werden können. Die Zeremonie läuft dabei zumeist folgendermaßen ab. Der Gesang ist beendet, das Publikum reagiert mit begeistertem Applaus, worauf der vortragende Darsteller von der Bühne geht und damit kund tut, dass der eigentliche Gesang beendet ist, erscheint aber bei anhaltendem Applaus gleich wieder und singt eine weitere Strophe, die dadurch eindeutig als Zusatzstrophe erkenntlich ist. Raimund hat selbst verschiedentlich derartige Zusatzstrophen verfasst, auch in diesem Gesang Valentins findet sich eine solche. Im Anschluss an seine ursprünglichen vier Strophen fügte Raimund noch eine fünfte hinzu, die gegebenenfalls noch angehängt werden kann, in den meisten Aufführungen allerdings weglassen oder durch neu erdachte, mehr ironische Strophen ersetzt wird. Die Zusatzstrophe von Raimund besitzt nicht mehr die Ironie der vorangegangenen Strophen, dem bissigen Humor des eigentlichen Gesangs wird damit in gewisser Weise der Stachel gezogen. Mit dieser letzten Strophe folgt Raimund demselben Schema wie bereits zuvor im Duett zwischen Valentin und Rosa. Nach ironischen Betrachtungen über spezielle Gruppen bzw. ihrer Professionen werden in der letzten Strophe versöhnlichere Töne gegenüber den zuvor verspotteten Objekten angeschlagen und diese damit gewissermaßen rehabilitiert. Nachdem Valentin ganz genervt in den vier Strophen die Jagd als völlig sinnlose, unnütze Beschäftigung abtat und die Jäger als besessene Narren beschimpfte, versöhnt er sich in der Zusatzstrophe mit den Jägern bzw. der Jagd und entsinnt sich plötzlich der Vorteile der Jagd und der Unentbehrlichkeit der Jäger. Der Versuch der Versöhnung wird gleich zu Beginn dieser Strophe deutlich, wenn Valentin singt: „Nein, die Sach’ muß ich bedenken, D’Jäger kann man nicht so kränken – Denn wenn keine Jäger wären, Fräßen uns am End’ die Bären;“<sup>71</sup>. Valentin argumentiert weiter, dass man auch ohne Jäger nicht diese wohlschmeckenden Fleischgerichte zu sich nehmen könnte und kommt schließlich zum Schluss: „Und ich stimm’ mit ihnen ein: Jagd und Wildpret müssen seyn.“<sup>72</sup> Nachdem Valentin in den vier vorangegangenen Strophen die Existenzberechtigung der Jagd bzw. der Jäger von Grund auf in Frage stellte, unternimmt er in dieser fünften Strophe eine totale Kehrtwendung, die Jagd erscheint nun unentbehrlich, sie dient nicht nur dem Wohlbefinden, speziell der Nahrung der Menschen, sondern ist sogar lebensnotwendig, da sie den Menschen Sicherheit gewährleistet. Diese unvermittelte Meinungsänderung wirkt nicht besonders glaubwürdig, da Valentin sich

---

<sup>71</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 10.

<sup>72</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 10.

selbst durch das Jagen überaus bedroht fühlte und so verängstigt war, dass er sich gar im Gesträuch versteckte.

Das Jagen stellt gerade in diesem Stück ein Symbol für das verschwenderische Leben der Oberschicht der Gesellschaft dar, die, anstatt anständiger Arbeit nachzugehen, sich nur den frohen Seiten des Lebens hingibt. Schließlich verliert der reiche Edelmann Julius von Flottwell sein ganzes Hab und Gut und wird zum verarmten Bettler. Nur sein ehemaliger Diener Valentin, der es zum bekannten Tischler brachte, hilft ihm. Dass Reichtum und hoher Stand allein nicht glücklich machen, ist eine Kernaussage in „Der Verschwender“. Gerade das Einhalten menschlicher Tugenden, wie Fleiß oder die am Schluss besungene Zufriedenheit werden als Hauptwerte für das Erreichen wahren Glücks herausgestellt. Die menschliche Ebene ist in diesem Stück besonders wichtig und steht im Vordergrund, während die Zauber- und Geisterwelt lediglich eine Nebenrolle spielt.<sup>73</sup> Bereits im Titel wird deutlich, dass hier die hohe Gesellschaft mitsamt ihrer Professionen und Eigenschaften, allen voran ihres verschwenderischen Lebens, aufs Korn genommen wird. Dazu passen auch die vier bissigen Strophen von Valentins Gesang, nicht aber die Zusatzstrophe. Es ist anzunehmen, dass Raimund damit möglichen harschen Reaktionen der offenbar zahlreichen Anhänger der Jagd gerade in Wien entgegenkommen wollte. Während ansonsten, wie generell in den Stücken des Wiener Volkstheaters, auch in diesem Werk ein direkter Lokalbezug bewusst vermieden wird, ist die ausdrückliche Erwähnung der Stadt Wien allein in dieser Strophe umso auffällender, besonders wenn Valentin über die speziellen Fleischgerichte spricht, die nur durch das Jagen bzw. dem Jäger ermöglicht werden: „Brat’ne Schnepfen, Haselhühner, Gott, wie schätzen die die Wiener“<sup>74</sup>. Diese Wildgerichte werden hier als etwas speziell Wienerisches bezeichnet, wozu dann zwangsläufig auch das Jagen gehört. Interessant ist also, dass gerade in dieser, eigentlich nicht zum übrigen Kontext passender Strophe das Wiener Idiom ausdrücklich angesprochen wird.

Nach einer neuntaktigen Orchestereinleitung trägt Valentin seine Strophen vor. Jede Strophe wird mit einem ebenfalls neuntaktigen Orchesterritornell beendet. Auch hier wird Valentin durchgehend von Streichern mit vereinzelt, zusätzlichen Bläserakzenten begleitet. Da es sich dabei um einen Gesang über die Jagd handelt, treten auch die Hörner immer wieder solistisch hervor. Beim Vergleich der Partituren der beiden Solo-

---

<sup>73</sup> Vgl. Jürgen Hein, Claudia Meyer, *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele*, Wien 2004, S. 79.

<sup>74</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 10.

gesänge Valentins im ersten Aufzug ist bemerkenswert, dass dieser Gesang eine größere Orchesterbesetzung fordert, speziell die Bläser treten verstärkt in Erscheinung, womit die Atmosphäre des Waldes, in dem diese Szene sich abspielt, noch stärker zum Ausdruck gebracht wird. Als einzige Nummer in der Partitur des ersten Aufzugs im „Verschwender“ sind hier neben den Flöten auch Piccoloflöten vorgesehen. Dazu gesellen sich noch Trompeten und Pauken, allerdings nur in den rein instrumentalen Teilen, wie der Einleitung und dem Schlussritornell, nicht aber in der Gesangsbegleitung.<sup>75</sup>

Bei diesem Gesang handelt es sich sowohl in musikalischer, wie auch in textlicher Hinsicht, abgesehen allenfalls von der Zusatzstrophe, um einen typischen Sologesang des Wiener Volkstheaters, der in humoristischer Weise über allgemeine Belange ironische und zuweilen auch bissige Betrachtungen anstellt.

Die nächste musikalische Nummer ist das Finale des ersten Aufzugs im sechzehnten Auftritt, in der Partitur auch als *Finale I* angegeben. Im Gegensatz zu den beiden anderen besprochenen Stücken endet der erste Akt in „Der Verschwender“ nicht mit einem Chor, sondern mit einem Melodram. Somit steht am Schluss dieses Aktes nicht das gesungene, sondern das gesprochene Wort. Das Orchester ist gleich groß besetzt wie bei der *Introduzione*, zu Streichern, Holzbläsern und Hörnern kommen noch Trompeten, Posaunen und Pauken hinzu.<sup>76</sup>

Die gesprochenen Parts bestreiten Flottwell und Cheristane. Letztere, eigentlich eine von der Feenkönigin auf die Erde geschickte Fee, die hier Wohltaten bewirken soll, verabschiedet sich von ihrem Geliebten Flottwell. Sie klärt ihn über ihre wahre Existenz auf, nämlich dass sie kein menschliches Wesen ist und der ganze Reichtum Flottwells und seines Vaters nur ihr zu verdanken sei. Ihre Zeit auf der Erde ist abgelaufen, sie muss zurück ins Feenreich, in fernen Wolken gelegen. Flottwell bleibt verzweifelt auf der Erde zurück. Während das Orchestertutti den ersten Aufzug beendet, fällt auch der Vorhang. Dies ist die einzige Nummer in der Partitur des ersten Aktes, in der die Geisterwelt in Gestalt von Cheristane Einzug hält. Bei der Betrachtung der drei Partituren fällt auf, dass die Geisterwelt bei Raimund zumeist in Chören und Melodramen musikalisch auftritt, nicht aber in den wichtigen Sologesängen. Diese werden nur von wirklichen menschlichen Personen vorgetragen, von Wurzel in „Der Bauer als Millionär“, von Rappelkopf und Lieschen in „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ sowie von Valentin in „Der Verschwender“.

---

<sup>75</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*, Partitur, Nr. 6, s. Anhang 3.

<sup>76</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*, Partitur, Nr. 7.

Die Partitur des ersten Aktes von „Der Verschwender“ bietet vor allem mit den Sologesängen Valentins typische Beispiele für den musikalischen Aufbau des Wiener Volkstheaters. Allerdings sind auch weniger übliche Elemente zu erkennen, wie etwa dem handelnden Element im Eröffnungchor, einem Duett, was durchaus als Rarität im Repertoire dieses Genres zu gelten hat, und schließlich der Verzicht auf einen Schlusschor zu Gunsten eines Melodrams als Finale des ersten Aktes.

Bei vergleichender Betrachtung der drei Partituren fällt besonders der wichtige Anteil der Musik auf. Sie ist ein tragender Bestandteil der Stücke, ohne sie würde das Genre des Wiener Volkstheaters nicht in dieser Weise bestehen. Die musikalischen Nummern dienen zwar nur in seltenen Fällen, wie vor allem in „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“, dem Voranschreiten der Handlung, haben aber andere wichtige Aufgaben. So dienen sie der Kommentierung des Geschehens und zu einem nicht unwesentlichen Teil auch der Kommunikation mit dem Publikum. Diesem werden gerade durch die musikalischen Nummern bestimmte Aspekte verdeutlicht. Einzelne Protagonisten haben darüber hinaus die Möglichkeit, ihre Sicht auf verschiedene Geschehnisse der Welt dem Publikum mitzuteilen, unabhängig vom eigentlichen Geschehen auf der Bühne. Gerade die wichtige Funktion der Sologesänge ist in allen drei Partituren zu erkennen. Doch werden auch deutliche Unterschiede zwischen den drei Partituren sichtbar. In „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ ist der große Anteil an verschiedenartigen musikalischen Nummern auffallend. Gleich zwei Ensembleszenen finden sich in der Partitur. Aber auch die unterschiedliche Behandlung der Sologesänge ist bemerkenswert, Lieschens Part ist im typischen Stil des Wiener Volkstheaters gehalten, Rappelkopfs Gesänge zeigen dagegen einen sehr eigenwilligen Charakter und sind im Gegensatz zu den typischen Sologesängen des Genres eindeutig ins Geschehen eingebunden.

Zusammenfassend lassen sich, abgesehen von der jedes Stück eröffnenden Ouvertüre, in allen drei Partituren drei wichtige musikalische Formen in herausgehobener Stellung beobachten, das Melodram, in dem die Musik im wesentlichen nur untermalende Funktion besitzt, während das gesprochene Wort im Mittelpunkt steht, der Chor, der zumeist die Akte eröffnet und beendet, und schließlich der Sologesang, die eigenständigste und auffälligste Form in den Partituren zum Wiener Volkstheaters. Der Sologesang bietet den Darstellern vorzügliche Entfaltungsmöglichkeiten im Stück. Gerade darin erreichte es auch von allen musikalischen Formen in diesem Genre die größte Nachwirkung. Sologesänge schafften zuweilen auch eine größere Verbreitung und Popularität als das Stück, aus dem sie stammten und entwickelten ein Eigenleben, wie das



„Hobellied“ aus „Der Verschwender“ oder das „Aschenlied“ aus „Der Bauer als Millionär“. Aus diesem Stück brachte es sogar ein Duett, „Brüderlein fein“, zu großer Bekanntheit. Während die anderen musikalischen Formen im Wiener Volkstheater keine spezielle Wiener Note besitzen, kommt gerade in den Sologesängen dieses Genres das Wiener Idiom immer wieder zur Geltung.

Gerade am Beispiel des Duetts „Brüderlein fein“ ist darüber hinaus zu erkennen, dass die Wiener Operette auch im späteren Verlauf ihrer Entwicklung, sogar noch im 20. Jahrhundert, immer wieder Anleihen aus Stoffen bzw. Stücken des Wiener Volkstheaters nahm, sich somit doch wieder auf ihre Wienerische Wurzel besann. So schrieb Leo Fall, einer der bedeutendsten Komponisten des silbernen Zeitalters der Operette, ein Werk, das ausdrücklich dieses Duett aus „Der Bauer als Millionär“ im Titel trägt, nämlich das 1909 im Theater und Kabarett „Die Hölle“ in Wien uraufgeführte einaktige *Alt-Wiener Singspiel* „Brüderlein fein“ auf ein Libretto von Julius Wilhelm. Bereits die Genreangabe verweist auf die Blütezeit des Wiener Volkstheaters, speziell die Raimundsche Zeit. Im Mittelpunkt dieses Werks, das eine frei erfundene Episode aus dem Leben des Komponisten zum Inhalt hat, steht gerade der Verfasser der Partitur zu „Der Bauer als Millionär“, Joseph Drechsler. Selbst eine Figur dieses Werks erscheint auch in Leo Falls Singspiel, nämlich die Jugend, die zusammen mit Fortunatus Wurzel das Duett „Brüderlein fein“ in Raimunds Stück spielt und singt.<sup>77</sup> Auffällig an Leo Falls Singspiel ist die Tatsache, dass nicht etwa Raimund, sondern ein Komponist seiner Stücke im Mittelpunkt steht. Dieses Beispiel beweist, dass auch spätere Operettenkomponisten um diese Tradition der Wiener Operette wussten und die Erinnerung an die Musik des Wiener Volkstheaters weiter trugen.

Schwierig aber ist es, sich bei der Form des Sologesangs auf eine besondere Nomenklatur zu einigen. Wenn die Komponisten die Sologesänge in ihrer Partitur überhaupt eigens bezeichneten, griffen sie auf Namen von aus der italienischen bzw. französischen Oper stammenden Formen zurück, wie *Aria* und *Ariette*. Dagegen findet sich nirgendwo, anders als zuweilen im Text Raimunds, die Bezeichnung *Lied*. Auch die in der Literatur oft gebrauchte Bezeichnung *Couplet*<sup>78</sup> erscheint in keiner der Partituren zu Raimunds Stücken. Somit wird in diesem Rahmen auch weiterhin der neutrale Begriff *Sologesang* verwendet.

---

<sup>77</sup> Vgl. Stefan Frey, *Leo Fall. Spöttischer Rebell der Operette*, Wien 2010, S. 92f.

<sup>78</sup> Vgl. Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*, München 1984, S. 185.

Aufgrund der herausgehobenen Stellung des Sologesangs im Wiener Volkstheater und dessen oftmals Wienerischer Charakter ist es nicht verwunderlich, dass sich die Einflüsse dieses Genres auf nachfolgende, insbesondere die Wiener Operette weitgehend auf diese Form beschränken. Wenn im Folgenden Gemeinsamkeiten des Volkstheaters mit der frühen Wiener Operette, speziell bei Franz von Suppé und seiner Operette „Fatinitza“ untersucht werden, so sollen dabei die solistisch besetzten Sologesänge im Mittelpunkt stehen. Zunächst werden die Auftrittsgesänge betrachtet, mit denen sich bestimmte Protagonisten vorstellen, die sowohl in den bisher besprochenen Partituren von „Der Bauer als Millionär“ und „Der Verschwender“, wie auch in der Partitur zu „Fatinitza“ von Suppé zu finden sind.

### 3. Einflüsse des Wiener Volkstheaters auf die Operette „Fatinitza“ von Franz von Suppé am Beispiel der Auftrittsgesänge

Am fünften Januar des Jahres 1876 ging im Wiener Carl-Theater Franz von Suppés „Fatinitza“ zum ersten Mal über die Bühne. Das Libretto stammt vom wohl berühmtesten Librettistengespann der klassischen Ära der Wiener Operette, Friedrich Zell und Richard Genée, die unter anderem auch die Textbücher zu „Eine Nacht in Venedig“ von Johann Strauß Sohn oder zu „Der Bettelstudent“ und „Gasparone“, beides Werke von Carl Millöcker, schrieben. Das Libretto zu „Fatinitza“ geht auf eine französische Vorlage zurück, der 1849 in Paris herausgekommenen „Histoire du Chevalier de Faublas“ von Jean-Baptiste Louve de Couvray. Bereits Eugène Scribe bearbeitete diesen Text zu einem Libretto für die 1861 in Paris uraufgeführte Oper „La Circassienne“ von Daniel Francois Esprit Auber. Der Intendant des Carl-Theaters, Franz Jauner, bot das Libretto von Zell und Genée zunächst Johann Strauß Sohn an, dessen Frau Jetty gab es aber wieder zurück, worauf Suppé mit der Vertonung dieses Librettos beauftragt wurde. Dieser erstellte für die Vertonung eine ziemlich umfangreiche Partitur mit insgesamt 24 musikalischen Nummern.<sup>79</sup> Der Umstand, dass „Fatinitza“ auf einer französischen Vorlage beruht, ist nichts Ungewöhnliches für die Wiener Operette. Einige Operetten nicht nur von Suppé, sondern auch von Johann Strauß Sohn oder Carl Millöcker, haben französische Texte als Vorlagen.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Vgl. Hans-Dieter Roser, *Suppé*, S. 145-147.

<sup>80</sup> Vgl. Kordula Knaus, *Opéra-comique en travestie: von ‚La Circassienne‘ zu ‚Fatinitza‘*, in: Eugène Scribe und das europäische Musiktheater, hg. von Sebastian Werr, Münster 2007, S. 215-226, S. 216.

Wie viele Bühnenwerke des 19. Jahrhunderts spielt auch *Fatinitza* an „orientalischen“ Schauplätzen. Es kommt sogar zu einem „doppelten Exotismus“<sup>81</sup>, da die Operette sowohl mit dem osmanischen wie dem russischen Milieu gleich mit zwei zumindest noch im 19. Jahrhundert in Westeuropa als exotisch angesehenen Schauplätzen mit exotisch anmutenden Personen aufwartet. Auch in den russischen Passagen von „*Fatinitza*“ werden fremdartige, exotische Wesen dargestellt bzw. karikiert. Gleichzeitig spielt das Werk vor einem realen, zur Zeit der Entstehung noch relativ aktuellen Hintergrund, dem Krimkrieg. Dieser in der Zeit von 1853 und 1856 ausgetragene Krieg entspann sich zwischen Russland auf der einen, dem Osmanischen Reich, Frankreich und dem Britischen Empire auf der anderen Seite, mit der sich noch 1854 das kleine Königreich Piemont-Sardinien verbündete. Die Habsburger Monarchie war zwar nicht aktiv, wohl aber auf diplomatischer Ebene am Kriegsgeschehen beteiligt. Hauptschauplätze des Krieges waren das Schwarze Meer und die Halbinsel Krim. Der Friedensschluss auf dem Pariser Kongress im Jahre 1856 beendete den Krimkrieg, wobei Russland als Verlierer hervorging.<sup>82</sup>

Dieser historische Kontext ist für die Operette allerdings nur bedingt von Bedeutung, was Roser mit den Worten zum Ausdruck bringt, „Ort und Zeit spielen aber nur als austauschbares Ambiente, als nachempfindbare szenische Spannungspole in der Geschichte eine Rolle“<sup>83</sup>. Da der Krimkrieg zum Zeitpunkt der Uraufführung des Werks genau 20 Jahre zurück lag und das Habsburgerreich zumindest nicht aktiv beteiligt war, konnten Suppé und seine Librettisten davon ausgehen, dass die genauen Umstände und die Schrecken des Krieges inzwischen nicht mehr so im Gedächtnis der Zeitgenossen haften, so dass sie vor diesem realen Hintergrund eine fiktive, heiter-ironische Geschichte erfinden konnten. Jedoch war der Krieg zeitlich noch nicht so weit entfernt, so dass dieser Kontext einen Wiedererkennungswert beim Publikum auslösen konnte.

In „*Fatinitza*“ stehen sich nur Russen und Türken gegenüber, die übrigen Kriegsteilnehmer werden ausgeblendet. Der erste Akt spielt im russischen Feldlager vor der osmanischen Festung Isaktscha, westlich des Donaudeltas gelegen. Der zweite Akt spielt auf der gegnerischen Seite, im Harem des türkischen Gouverneurs Izzet Pascha in der osmanischen Festung Isaktscha. Der dritte Akt ist wiederum auf der russischen Seite

---

<sup>81</sup> Kordula Knaus, *Opéra-comique en travestie*, S. 219.

<sup>82</sup> Vgl. Golo Mann, *Politische Entwicklung Europas und Amerikas 1815-1871*, in: *Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte, Bd. 8: Das neunzehnte Jahrhundert*, hg. von Golo Mann, Frankfurt a. Main u.a. 1986, S. 367-582, S. 531f.

<sup>83</sup> Hans-Dieter Roser, *Suppé*, S. 149.

und diesmal in Russland selbst angesiedelt, in Odessa im Palais des russischen Generals Timofey Gawrilowitsch Kantschukoff. Der Zeitraum der Handlung umfasst knapp zwei Jahre, er beginnt im Januar 1854 und endet im Herbst 1855.

Neben den exotischen Schauplätzen und Personen besitzt die Operette einen weiteren besonderen Reiz hinsichtlich der Titelfigur. Es handelt sich dabei eigentlich um den „Lieutenant eines tscherkessischen Reiter-Regiments“<sup>84</sup> Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff, wobei Knaus in diesem Zusammenhang zu Recht auf eine politische Unkorrektheit hinweist. Genau genommen sind die Tscherkessen dem osmanischen Reich zuzuordnen und nicht der russischen Seite, zu der sich Wladimir aber zugehörig fühlt.<sup>85</sup>

Weil sich dieser Wladimir in Lydia, die Nichte des Generals verliebt, wird er in das russische Heerlager vor Isaktscha strafversetzt. Da er noch sehr jung ist, verpassten ihm Suppé und seine Librettisten eine Hosenrolle, an sich noch kein so besonderer Umstand, finden sich doch Hosenrollen häufig im Opern- und Operettenrepertoire. Für ein neues Abenteuer verkleidet sich der Leutnant in eine Gesellschafterin namens Fatinitza, um in die Nähe seiner neuen Liebe zu gelangen. In diese vermeintliche junge Frau verliebt sich jedoch sofort der General. Diese Beziehung ist der Kern der Handlung, in deren Lauf sich der Leutnant immer wieder als Fatinitza und zurück in seine Hosenrolle verkleidet. Analog zu Ludwig van Beethovens Oper „Fidelio“ besitzt die Titelrolle eigentlich eine andere geschlechtliche Zugehörigkeit, in „Fidelio“ schlüpft eine Frau in eine männliche Rolle, in „Fatinitza“ ein Mann in eine weibliche Person. In beiden Fällen hat diese Verkleidung auch Liebesbeziehungen zur Folge, so verliebt sich Marzeline, die Tochter des Kerkermeisters Rocco in den vermeintlichen Jüngling Fidelio und General Kantschukoff verliebt sich in das vermeintliche junge Fräulein Fatinitza.

Die eigentliche und im Bereich des Musiktheaters deutlich seltener anzutreffende Besonderheit in „Fatinitza“ besteht aber darin, dass eine weibliche Darstellerin in eine männliche Rolle schlüpft, die sich im Laufe der Handlung aber immer wieder in eine weibliche Rolle verwandelt, eine Frau verkleidet sich also als Frau. Berühmte Beispiele für diese „doppelte“ Verkleidung<sup>86</sup> in der Operngeschichte sind noch Cherubino in Mozarts „Le nozze di Figaro“ oder auch Octavian in „Der Rosenkavalier“ von Richard Strauss. In beiden Fällen handelt es sich ebenfalls um Hosenrollen, also weibliche Darstellerinnen, die sich im Laufe der Handlung in Frauen verkleiden. Dabei ist allerdings

---

<sup>84</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza. Komische Oper in drei Akten*, Gesangstexte, Wiesbaden 1895, S. 2.

<sup>85</sup> Vgl. Kordula Knaus, *Opéra-comique en travestie*, S. 219.

<sup>86</sup> Kordula Knaus, *Opéra-comique en travestie*, S. 220.

anzumerken, dass die Verkleidung Cherubinos als Mädchen nicht diese Auswirkungen auf den Fortgang der Handlung hat wie die Verkleidungsszenen in „Fatinitza“. Dagegen besitzt das Verkleidungsspiel in „Der Rosenkavalier“ deutlich mehr Brisanz. Octavian verkleidet sich als Mariandl, in die sich Baron Ochs von Lerchenau verliebt, eine ähnliche Situation zu „Fatinitza“, wo sich General Kantschukoff in den als Fatinitza verkleideten Leutnant Wladimir verliebt. Allerdings besitzt diese Liebesaffäre in „Fatinitza“ einen deutlich größeren Stellenwert, gehört sie doch zum eigentlichen Hauptthema der Handlung. Die Liebe Kantschukoffs zu Fatinitza bestimmt den ganzen Fortgang der Handlung.

Die Operette wird mit einer verhältnismäßig kurzen, nicht einmal 90taktigen orchestralen Einleitung eröffnet, in der Partitur auch nicht als Ouvertüre, sondern als *Preludio* bezeichnet.<sup>87</sup> Danach beginnt der erste Akt mit einer *Introduction*, die in das Leben im russischen Heerlager einführt. Es ist tiefster Winter, überall liegt Schnee. Der Sergeant Steipann will die Kadetten aufwecken, die sich aber versteckt halten und ihn mit Schneebällen bewerfen.

Diese Szene zwischen dem von einem Tenor gesungenen Sergeanten und dem Chor der Kadetten, in Sopran- und Altstimmen aufgeteilt, sieht eine große Orchesterbesetzung vor. Neben der üblichen Streicherbesetzung (zwei Violinen, Bratschen, Celli und Kontrabässe) besteht diese aus Flöte, Piccolo, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Trompeten, vierfachen Hörnern und drei Posaunen, sowie Pauken und einer großen und kleinen Trommel.<sup>88</sup> Demgegenüber fällt die folgende Nummer durch ihre spärliche Orchesterbesetzung auf. Es handelt sich hierbei bereits um den ersten Auftrittsgesang in dieser Operette. In der Partitur ist es als *Entree des Marketenders* bezeichnet. Allerdings tritt der Marketender Wuika, ein Bulgare, im weiteren Stück nicht mehr in musikalischer Weise auf. Er versorgt das Heer mit Wodka, was er auch in seiner einzigen Nummer in nur einer Strophe, bestehend aus vier Versen besingt: „Wutki, wenn die Flasche leer! Wuika bringt euch Wutki her! Wutki! guter Wutki! Starker, guter Wutki meine Herren!“<sup>89</sup> Der Vortragende stellt sich mit diesem *Entree* also auch nicht selbst vor, sondern preist lediglich seine Waren an. Auch daran ist zu erkennen, dass es sich nicht um einen richtigen Auftrittsgesang handelt. Eine pikante Ironie ist schon in seiner Person gegeben. Üblicherweise sind es Frauen, die als Marketenderinnen das Heer mit den

---

<sup>87</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza. Komische Oper in drei Akten* (Friedrich Zell, Richard Genée), Partitur, Bibliotheken der Stadt Mainz - Wissenschaftliche Stadtbibliothek, Sign. ThB 236, S. 1.

<sup>88</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 1.

<sup>89</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 5.

notwendigen Lebensmitteln, Getränken und anderen Utensilien versorgen. Dagegen spielt hier ein Mann diese Rolle, der aber das Heer ausschließlich mit Wodka versorgt. Suppé sieht dafür einen Bass vor. Schon diese Anfangsszenen lassen erkennen, dass die Armee in dieser Operette nicht als besonders heldenhafte Truppe erscheint, sondern mit ziemlich viel Ironie bedacht wird. Entsprechend tritt sie bereits zu Beginn als verspielte, alkoholsüchtige Horde auf.

Dieser Part ist zudem mit einer einzigen knappen Strophe für einen richtigen Auftrittsgesang eindeutig zu kurz, während die Auftrittsgesänge in den besprochenen Stücken Raimunds durchgehend mehrere Strophen aufweisen. Ähnlichkeiten mit diesen Auftrittsgesängen lässt aber die Orchesterbesetzung erkennen, die hier neben der üblichen Streicherbesetzung lediglich aus Oboe, Klarinetten und Fagotten besteht. Blechbläser und Schlagwerk fehlen dagegen vollständig. Sogar die Auftrittsgesänge in „Der Bauer als Millionär“ und „Der Verschwender“ verlangen eine größere Orchesterbesetzung, so kommen sowohl bei Valentins Auftrittsgesang in „Der Verschwender“, wie bei Wurzels Auftrittsgesang in „Der Bauer als Millionär“ noch Flöten und Hörner hinzu. In „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ fehlt wiederum ein typischer Auftrittsgesang.

Auch zu den Sologesängen des Wiener Volkstheaters würde der singende Darsteller dieses *Entrees* passen. So ist Wuikas Beruf als Marketender durchaus dem eines Dieners vergleichbar, wie ihn beispielsweise Valentin in „Der Verschwender“ ausübt. Allerdings dient er nicht der noblen Gesellschaft, sondern der Armee und tritt in der Partitur nur an dieser Stelle auf, ist somit eine Randfigur, die für den Fortgang des Geschehens keine nennenswerte Bedeutung besitzt, vielmehr dient diese Figur nur dazu, die Szenerie aufzufüllen.

Eine weitere Parallele zu den Gesängen in Raimunds Stücken stellt die im Gegensatz zur kunstvoll instrumentierten *Introduction* auffallende Schlichtheit des Gesangs und der Orchesterbegleitung dar, was schon an der Tonart dieser Nummer ersichtlich wird. Nachdem die vorhergehende *Introduction* zwischen mehreren Tonarten schwankt<sup>90</sup> (g-moll, G-Dur, C-Dur), ist das *Entree* in C-Dur gesetzt. Die Orchesterbegleitung besteht durchgehend aus zwei Figuren, bestehend aus einer halben und zwei viertel Noten sowie vier Vierteln, außer den ersten Violinen, die die durchgehend ausschließlich ganze Notenwerte spielen. Die Streicher sind in der gesamten Nummer im

---

<sup>90</sup> Vgl. Hans-Dieter Roser, *Suppé*, S. 150.

Einsatz, während die Bläser zwei Takte später hinzukommen und bei Beendigung von Wuikas Gesang aufhören, um erst wieder am Schluss einzusetzen. Während die Klarinetten dieselben Figuren wie die zweiten Violinen und Bratschen spielen, haben Oboe und Fagotte gleich den ersten Violinen ausschließlich ganze Notenwerte.<sup>91</sup> Hierin besteht ein großer Unterschied zu den Sologesängen in den Partituren der Raimundschen Stücke, in denen die Begleitung zwar auch ziemlich schlicht gehalten und hauptsächlich von den Streichern getragen wird, die Gesänge werden aber stets von nahezu allen Stimmen des Orchesters eingeleitet und beendet. Dabei überwiegen achte und sechzehntel Notenwerte. Das Orchester spielt in diesem *Entree* dieselben Begleitfiguren, gleichgültig ob gesungen wird oder nicht, es gibt somit keine spezielle Einleitung und kein Schlussritornell. Die Tempoangabe *Moderato alla breve* unterstreicht die getragene Stimmung des Entrees in der Operette von Suppé, während die Auftrittsgesänge bei Raimund zumeist fröhlichen Charakter besitzen und entsprechend die Tempoangabe *Allegro* aufweisen. Auch Wuikas Part ist äußerst schlicht gehalten, so kommt der Tonumfang nicht über eine Quinte heraus. Auch hier dominieren die längeren Notenwerte (Ganze, Halbe, Viertel und punktierte Viertel). Im eigentlichen Sinne handelt es sich auch gar nicht um einen Gesang, sondern lediglich um ein Signal, das anzeigen soll, dass der Marketender kommt um seine Waren anzubieten, wie etwa der Ruf eines Marktschreiers. So stellt er zunächst in langgezogenen Notenwerten (Ganze, Halbe) seine Ware vor, also Wodka, indem er auf demselben Ton ( $g^1$ ) zweimal „Wutki“ singt.<sup>92</sup> Anschließend wendet er sich direkt an die Soldaten, was durch Quartsprünge ausgedrückt wird. Die ganze Nummer besteht somit nur aus Tonrepetitionen und Quartsprüngen.

Dass dieses *Entree* nicht dem Stile des Wiener Volkstheaters entspricht, ist auch daran zu erkennen, dass es unmittelbar ins Geschehen eingegliedert ist. Wuika singt direkt zu den Soldaten und Kadetten im Heerlager, die ihm dann auch antworten. Der Chor der Kadetten und Soldaten, eingeteilt in Sopran, Tenor und Bass, singt ab dem dreizehnten Takt dieser Nummer vier Takte lang auf demselben Ton ( $c^2$ ) in je einer Ganzen und einer Viertel zusammen mit Wuika zweimal „Wutki“.<sup>93</sup> Sie setzen also keine eigenen Akzente und verstärken lediglich Wuikas Anpreisung des Wodkas. Nach Beendigung von Wuikas Part spielt das Orchester noch 25 Takte lang seine immer glei-

---

<sup>91</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 2.

<sup>92</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 2, S. 45f.

<sup>93</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 2, S. 47.

chen Figuren. Aber auch noch nach dem Ende des Gesangs führt es Begleitfunktion aus. So kommt zwei Takte später fünf Takte lang gesprochener Dialog hinzu<sup>94</sup>, der nochmals vier Takte später auf einer Fermate<sup>95</sup> einsetzt. An beiden Stellen pausieren die Bläser. Das Orchester begleitet also in dieser Nummer nicht nur den Gesang, sondern auch den gesprochenen Dialog. Die letzten zwölf Takte begleitet das Orchester mit denselben Begleitfiguren den Abgang Wuikas. Dem gemäß ist für diese Stelle in der Partitur „Musik zu Wuikas Abgang“<sup>96</sup> angegeben.

Der erste Auftrittsgesang in der Partitur der Operette „Fatinitza“ ist somit nicht als richtiges Auftrittsgesang angelegt, vielmehr wie der Ruf eines Warenanbieters, der lediglich seine Waren anpreist und nicht sich selber vorstellt. Dazu wird diese Nummer nicht allein von einer Person bestritten, sondern dient auch zur Begleitung von gesprochenem Dialog. Dies alles erfüllt nicht die Voraussetzungen für die Auftrittsgesänge bzw. die Sologesänge im Allgemeinen im Bereich des Wiener Volkstheaters. Dennoch fällt die sparsame Orchesterbesetzung und schlichte Anlage besonders im Vergleich zur ersten üppig besetzten und raffiniert ausgearbeiteten Nummer auf. Gerade die Orchesterbesetzung und schlichte Begleitung zeigt durchaus Ähnlichkeiten mit den Gesängen bei Raimund.

Dafür ähnelt die übernächste Nummer vor allem inhaltlich deutlich mehr den Auftrittsgesängen bei Raimund. Zuvor kommt noch eine wiederum groß besetzte Ensembleszene ähnlich der *Introduction*. Die Orchesterbesetzung ist völlig identisch mit derjenigen der ersten Nummer und wird auch von Chor und einem Solisten getragen. Hier singen allerdings nicht nur die Kadetten, sondern auch die „erwachsenen“ Soldaten, wie bereits im kurzen Einschub in Wuikas *Entree*. So ist der Chor in Sopran, Tenor und Bass eingeteilt, der Alt fehlt auch hier. Die Partitur gibt diese Nummer als *Traumlied* an, sie ist zweigeteilt. Im ersten Teil singt der Chor im Marsch-Rhythmus den Leutnant Wladimir, die Titelfigur der Operette, aus dem Schlaf.<sup>97</sup> Dieses Thema taucht im Laufe der Partitur noch mehrmals auf und bildet auch das Hauptmotiv für das wohl bekannteste Stück, das mit der Operette in Verbindung steht, den nachträglich von Suppé nach Motiven aus diesem Werk zusammengestellten „Fatinitza-Marsch“. Nach einem kurzen Rezitativ, in dem Wladimir seinen Kameraden zum Vorwurf macht, ihn geweckt und damit sein Traumbild zerstört zu haben, schließt sich erst im zweiten Teil

---

<sup>94</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 2, S. 48.

<sup>95</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 2, S. 49.

<sup>96</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 2, S. 50.

<sup>97</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 3.



dieser Nummer das eigentliche *Traumlied* an. Es handelt sich hierbei um einen zwei-strophigen Gesang mit wiederkehrendem Refrain. Zugleich ist diese Nummer der erste Auftritt der Titelfigur, hier noch in der Gestalt als Mann, bevor sie im Laufe der Operette Frauengestalt annimmt. Da aber die Rolle wie bereits erwähnt als Hosenrolle angelegt ist, wird der Leutnant Wladimir von einem Mezzosopran gesungen. Obwohl es sich hierbei um Wladimirs ersten Auftritt handelt, kann man nicht von einem Auftrittsgesang sprechen. Wladimir stellt sich hier nicht selbst vor, sondern erzählt seinen Kameraden von seinem gerade verflissenen Traum und von seiner darin vorkommenden Geliebten. Die Soldaten stimmen im ironischen, im Walzertakt gehaltenen, Refrain mit ein: „Wie schade, Daß gerade Im schönsten Moment Der Traum ging zu End’!“<sup>98</sup>. Das *Traumlied* ist somit eindeutig ins Handlungsgeschehen eingebunden. Gerade im Refrain wird mit dem Einsatz des Chores aus der Sologesangsnummer eine Ensembleszene. Zudem wechselt in Wladimirs Gesang mehrfach das Tempo (*Andantino con moto*, *Poco più animato*, *Allegretto*). Sowohl diese musikalische Ausarbeitung als auch der Inhalt des Textes zeigt deutlich, dass dieses *Traumlied* keinerlei Ähnlichkeiten zu den Sologesängen des Wiener Volkstheaters besitzt, zudem erfüllt es auch nicht die Kriterien eines Auftrittsgesangs, ganz im Gegensatz zur folgenden Nummer.

Diese Nummer Vier ist in der Partitur als *Reporterlied* vermerkt. Auch schon der Protagonist dieser Szene besitzt durchaus Ähnlichkeiten mit den singenden Darstellern in den Stücken des Wiener Volkstheaters, ganz im Gegensatz etwa zum jungen, verliebten, sich verkleidenden Leutnant Wladimir, der auch aufgrund seiner Hosenrolle eher der italienischen *Opera buffa* zuzurechnen ist.

Wie schon der Titel dieser Nummer erahnen lässt, tritt hier ein Reporter auf, Julian von Golz, der Kriegsberichterstatte einer großen deutschen Zeitschrift. Er erscheint urplötzlich im Heerlager und mischt zudem im Laufe der Handlung immer wieder an entscheidenden Stellen mit. Zwar sind die singenden Protagonisten bei Raimund keine Journalisten, dennoch lassen sich einige Gemeinsamkeiten erkennen. So ist Julian von Golz zwar nicht die Hauptperson des Stücks, zieht aber in entscheidenden Augenblicken die Fäden. Er bringt Verwirrung ins Geschehen, löst diese aber auch wieder auf. Er spielt somit eine wesentliche Rolle für den Fortgang der Handlung, ähnlich beispielsweise zum Valentin in „Der Verschwender“. Ebenso wie dieser tritt Julian von Golz als komische Figur in Erscheinung, über die das Publikum sich zuweilen amüsieren kann.

---

<sup>98</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 6.

Er gibt sich ab und an etwas ungeschickt und naiv, ist aber oftmals die einzige Figur im Stück, die den richtigen Durchblick besitzt und die unterschiedlichen Konflikte zu steuern versteht. Eine weitere Ähnlichkeit besteht darin, dass beide keine Angehörigen der führenden Gruppen der Stücke sind, wie in Fall des „Verschwenders“ die noble Gesellschaft, im Fall von „Fatinitza“ das Militär. Beide haben damit als Außenstehende eine Distanz zu diesen Gruppen, wissen aber als deren ständige Begleiter, als Reporter der eine, als Diener der andere, genau über sie und ihre Tätigkeiten Bescheid.

Auffallend ist aber vor allem die Tatsache, dass sich der Reporter Julian von Golz in „Fatinitza“ mit einem Auftrittsgesang vorstellt, eben diesem *Reporterlied*, das aber in der Partitur nicht explizit als Auftrittsgesang vermerkt ist, im Gegensatz zu dem besprochenen Auftritt des Wuika und dem nachfolgenden des General Kantschukoff, die beide mit der französischen Bezeichnung *Entree* gekennzeichnet sind. Wie im vorangegangenen *Traumlied* weist auch hier die Bezeichnung *Reporterlied* auf den Inhalt des Gesangs hin.

Der Reporter stellt hier in ironischer Weise seinen Beruf genauer vor, ähnlich zur Thematik der Auftrittsgesänge im Wiener Volkstheater. Auch hier stellt der singende Darsteller seine Professionen vor und preist diese in den höchsten Tönen, allerdings bezieht sich der Reporter in seinem Auftrittsgesang nicht unmittelbar auf sich selber, er stellt vielmehr seinen Beruf in den Mittelpunkt. Er bietet keine allgemeine Beschreibung seines Lebens, wie etwa Valentin in seinem Auftrittsgesang in „Der Verschwender“, sondern behandelt seinen Berufsstand bzw. beschreibt seine eigene Arbeit als Journalist in allgemeiner Weise. Beiden gemeinsam ist aber die reichhaltige Einbeziehung der Selbstironie. Die Überhöhung des eigenen Berufsstandes und die Aufzählung dessen Vorzüge werden dabei derart auf die Spitze getrieben, dass die Schilderungen zumeist ironisch und nicht besonders ernst gemeint wirken.

Wie die vorangegangene Nummer drei der Partitur, das *Traumlied* Wladimirs, ist auch das *Reporterlied* eigentlich zweigeteilt. Auch hier ist dem Sologesang ein Ensemble vorangestellt, das direkt in den Auftrittsgesang des Reporters übergeht. Nachdem sich im vorausgegangenen Dialog der gerade unsanft geweckte Leutnant Wladimir beklagt, dass in diesem Heerlager nur Langeweile herrsche und nichts los sei, bricht die Meldung der Kosaken ein, einen vermeintlichen Spion gefasst zu haben. Gemeint ist Julian von Golz. Damit beginnt auch diese vierte Nummer. Die Soldaten drohen, ihn aufzuhängen, was er aber mit ironischer Gleichgültigkeit erwidert, bis schließlich der Leutnant Wladimir ihn erkennt und als deutschen Journalisten und Freund Russlands

vorstellt. Die Selbstironie kommt bereits zur Geltung, als Julian sich selber vorstellt, noch bevor sein eigentlicher Auftrittsgesang beginnt: „Von meiner Redaction Führt mich hierher eine Mission, Als nimmersatter Kriegsschauplatz-Spezialberichterstatter! Wem der Titel scheint zu groß, Nennt mich kurzweg ‚Reporter‘ bloß“<sup>99</sup>. Als die russischen Soldaten, die in ihrem fernen Feldlager natürlich nie eine Zeitung in die Hand bekamen, mit Unkenntnis auf diese Berufsbezeichnung reagieren und wissen wollen, was das eigentlich ist, antwortet ihnen Julian: „Der Reporter ist ein Mann, Dem man nichts verbergen kann!“<sup>100</sup> Erst jetzt beginnt das eigentliche *Reporterlied*, worin er seinen Berufsstand näher erläutert. Im Gegensatz zu den in Strophen unterteilten Auftrittsgesängen bei Raimund, wie etwa dem dreistrophigen Auftrittsgesang Valentins, singt Julian seinen ganzen Text ohne Unterbrechung in einem durch. Auch dies ist als Ironisierung des Journalistenstandes zu interpretieren. Da ein Reporter immerzu sensationslüstern und rastlos, ständig auf Achse ist, redet er natürlich schnell, emotionslos und ohne großes Nachdenken, damit ja keine Zeit verloren wird. Er rattert seinen Text so runter, wie er auch als Journalist neueste Informationen schnell in die Schreibmaschine eintippt. So ist dieses *Reporterlied* eine einzige Aufzählung, die der Reporter ohne jegliche Gefühlsregung zu singen hat.

Wie in den Auftrittsgesängen des Wiener Volkstheaters kommt auch hier nahezu in jedem Satz die Selbstironie deutlich zum Vorschein. So schildert Julian von Golz die Vorzüge seines Berufs unter anderem wie folgt: „Was in meinem Blatte steht, Glänzt durch Actualität, Ist bald keck und bald naiv Aber immer objectiv.“<sup>101</sup> Diesen Aktualitäts- und Objektivitätsanspruch revidiert Golz aber bereits in den folgenden Zeilen: „Was noch nicht ganz dicidirt, Wird zuweilen combiniert, Was noch nicht ganz positiv, Das errath’ ich instinktiv, Und wenn ich Jemand todt verkündet, Der sich noch ganz wohl befindet, Widerruf’ ich’s ohne Kummer, Freudigst in der nächsten Nummer.“<sup>102</sup> Zunächst gibt Julian also in äußerst satirischer Weise Einblick in das Leben eines Journalisten aus eigener Ich-Perspektive. Er beschreibt, bei welchen höchst unterschiedlichen Gelegenheiten er überall aktiv ist. Die Librettisten beabsichtigten damit offensichtlich ein äußerst ironisches Abbild dieser Berufsgruppe. Journalisten werden als Leute hingestellt, die überall ihre Nase reinstecken müssen, aber von nichts eine richtige Ahnung besitzen: „Schreib’ beim Raubmord immer nur – Polizei ist auf der Spur – Werde

<sup>99</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 7.

<sup>100</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 7.

<sup>101</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 7.

<sup>102</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 7.

naß bei Überschwemmung, Bin bei Feuersbrunst nicht faul, Schlucke Staub bei Prozessionen, Fall beim Rennsport auch vom Gaul.“<sup>103</sup> Ein weiterer bis heute durchaus gängiger Vorwurf an diese Berufsgruppe, aus lauter Sensationsgier es mit der Wahrheit nicht so genau zu nehmen, findet sich in folgenden Zeilen: „Alles amüsant beschreiben, Notabene populär, Und stets bei der Wahrheit bleiben, - Ach, das Letztere ist oft schwer!“<sup>104</sup>. Nach der Darstellung des Berufs aus der Ich-Perspektive gibt Julian am Schluss eine allgemeine Beschreibung der Vorzüge eines Journalisten. Zu den vermeintlich notwendigen Fähigkeiten einer gebildeten Berufsgruppe, zu der nach Julians Ansicht natürlich auch sein Beruf zählt, gehörte gerade im 19. Jahrhundert die Kenntnis von Fremdwörtern. So findet sich gerne bei ironischen Betrachtungen einzelner Berufsgruppen in heiteren Bühnenwerken des 19. Jahrhundert das bloße, aber wenig sinnbedachte Aufzählen von Fremdwörtern, wie es besonders treffend in der Arie des Bürgermeisters Van Bett „O sancta justitia!“ in der 1837 uraufgeführten komischen Oper „Zar und Zimmermann“ von Albert Lortzing zum Ausdruck kommt, indem der aufgeblasene Bürgermeister alle ihm bekannten Fremdwörter runterrattert. Auch Julian bringt am Schluss seiner Ausführungen eine Aufzählung von Fremdwörtern, mit denen er den Journalisten zu beschreiben versucht: „Der permanent Intelligent, Als Opponent Im Element Und im Moment Correspondent, Das ist’s, was man Reporter nennt.“<sup>105</sup> Am Schluss tritt wieder der Chor auf, zunächst die Kadetten, gefolgt von den Soldaten und Kosaken. Sie geben sich jetzt mit Julians Erklärung zufrieden und erklären nun zu wissen, was ein Reporter sei. Sie bringen dies auf ebenso ironischer Weise vor wie der Journalist selbst, indem sie auch mehrere Fremdwörter einfließen lassen: „Jetzt weiß man’s klar Er definirt Es auf ein Haar, Legitimirt Sich wunderbar, Jetzt weiß man’s im Moment Und aus dem Fundament, Was man Reporter nennt.“<sup>106</sup>

Sieht man vom finalen Einsatz des Chores ab, kann dieses *Reporterlied* durchaus als ein typischer, der Tradition des Wiener Volkstheaters entstammender Auftrittsgesang bezeichnet werden. Julian von Golz stellt sich zum ersten Mal in der Operette mit diesem Gesang vor, in ganz analoger Weise wie sich auch die singenden Protagonisten bei Raimund mit ihren Auftrittsgesängen vorstellen. Golz beschreibt sich selber als Journalist, bevor er zu einer allgemeinen Beschreibung dieses Berufsstandes übergeht. Beide Elemente finden sich auch in den Sologesängen des Wiener Volkstheaters, eine Selbst-

<sup>103</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 8.

<sup>104</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 8.

<sup>105</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 9.

<sup>106</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 9.

vorstellung des singenden Darstellers bzw. seines Berufs im Auftrittsgesang, sowie eine allgemeine ironische Betrachtung über die Menschheit wie auch über einzelne Berufsgruppen, wie beispielsweise Valentin und Rosa in ihrem Duett im ersten Akt von Raimunds „Der Verschwender“, wenn sie einzelne Berufsgruppen ironisch vorstellen, einschließlich Valentins eigenen Beruf, der des Tischlers. Wie bei den Sologesängen im Wiener Volkstheater wirkt auch dieser Gesang selbst ohne Kenntnis der Handlung des Stücks, in dem es platziert ist, verständlich. Das *Reporterlied* kann auch außerhalb der Operette als unabhängiges Stück dargeboten werden. Somit pausiert ganz entsprechend zu den Sologesängen bei Raimund auch hier die eigentliche Handlung. Dennoch zeigt sich ein großer Unterschied zu den Auftrittsgesängen bei Raimund. Im Volkstheater präsentiert sich der Sänger stets gegenüber dem Publikum, in „Fatinitza“ stellt sich Julian dagegen den Soldaten vor, richtet somit seinen Gesang an die Mitdarsteller auf der Bühne, die auch direkt antworten. Auf diese Weise steht dieser Auftrittsgesang nicht vollkommen außerhalb des Stückes, ist vielmehr in das Geschehen eingebunden, wenn auch, analog zum Volkstheater, der Inhalt des Gesangs in keinem direkten Zusammenhang mit der eigentlichen Handlung der Operette steht.

Suppé schreibt für das *Reporterlied* wiederum eine große Orchesterbesetzung vor, wie beispielsweise in den vorangegangenen Nummern *Introduction* und *Traumlied*. Sie besteht neben der Steicherbesetzung aus zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Trompeten, vier Hörner, drei Posaunen, Pauken, Großer und kleiner Trommel. Vor allem im Sologesang des Reporters kommen allerdings nicht alle angegebenen Instrumente zum Zug. Die Gesangparts werden vom Chor, der in Kadetten, Soldaten und Kosaken und den Stimmlagen Sopran, Tenor und Bass aufgeteilt ist, sowie als Solisten von dem von einem Mezzosopran zu singenden Wladimir, sowie den Tenören Steipan und vor allem Julian bestritten.

Wie schon bei der Besprechung des Texts des *Reporterlieds* erwähnt ist diese Nummer zweigeteilt in einen eröffnenden Ensembleteil und dem eigentlichen Auftrittsgesang Julians, zu dem sich am Schluss wiederum der Chor gesellt. Neben der Besetzung und musikalischen sowie textlichen Gestaltung unterscheiden sich beide Teile auch hinsichtlich Tonart, Tempoangaben und Taktart.

Der einleitende erste Teil, der keine Gemeinsamkeiten mit den Gesängen des Wiener Volkstheaters erkennen lässt, ist in D-Dur gesetzt und im Viervierteltakt notiert. Das Tempo ist anfänglich mit *Allegro* angegeben. Zunächst beginnt der Sergeant Steipan mit

der Frage „Was gibt's da?“<sup>107</sup>, worauf ihm die Kosaken, eingeteilt in Tenöre und Bässe, antworten: „Ein Spion, ein Spion!“<sup>108</sup>. Dem entgegnet Steipan wiederum mit der Aufforderung „Man bringt ihn schon!“<sup>109</sup>. Darauf folgt ein sechs Takte dauernder Wechsel von Kosaken und dem Reporter Julian bevor der große Chor zum ersten Mal auftritt mit den Worten „Du sollst hängen!“<sup>110</sup>. Zu den Kosaken gesellen sich auch Kadetten und Soldaten, zu den Tenören und Bässen die Soprane. Außerdem singt Steipan gemeinsam mit den ersten Tenören. Mit dieser Stelle erreicht die Nummer einen ersten Höhepunkt, der mit einem *crescendo* vorbereitet und das anfängliche *forte* zum *fortissimo* gesteigert wird. Dazu kommt neben dem großen Chor das Orchestertutti. Zum ersten Mal treten hier alle Stimmen von Chor und Orchester gemeinsam auf, während bis hierher neben den Streichern nur Klarinetten, Fagotte und die Hörner 1 und 2 spielen. Dieser gewaltige Ausbruch an dieser Stelle ist natürlich durch den drastischen, eine Todesdrohung an den Reporter enthaltenden Text begründet. Julian reagiert jedoch mit sarkastischem Humor: „Sie sind zu gütig, danke sehr!“<sup>111</sup>, worauf der gesamte Chor zusammen mit dem Orchestertutti abermals die Drohung „Du sollst hängen!“<sup>112</sup> ausstößt. In dieser Art geht es vier Takte im Wechsel zwischen Julian und dem erregten Chor weiter, bis plötzlich die Stimmung abrupt kippt. Leutnant Wladimir mischt sich ein, der den Reporter mit den Worten „Julian Du?“<sup>113</sup> erkennt. Auch dieser erkennt den Leutnant: „Freunden Du?“<sup>114</sup>. Dieser Stimmungsumschwung wird noch dadurch akzentuiert, dass, nachdem das volle Orchester zum Einsatz kam, nunmehr beim Gesang beider alle Stimmen pausieren. Mit der anschließenden perplexen Antwort des Chores wird auch ein neuer Abschnitt eingeleitet, den man als Ende des ersten Teils bezeichnen könnte, indem das erste Mal auf den Beruf Julians eingegangen wird. Somit wird hier bereits auf den zweiten Teil, der die ausführliche Berufsbeschreibung Julians bringt, vorgegriffen. Dieser Abschnittswechsel ist auch durch einen Doppelstrich in der Partitur gekennzeichnet. Der Chor, eben noch mordlüstern, reagiert ganz verblüfft mit dem Ausruf „Sie kennen sich, Sie kennen sich!“<sup>115</sup>. Dazu passt auch die von *Allegro* zu *Più moderato* geänderte Tempoangabe. Nun tritt das Orchester zwar wieder hinzu, allerdings mit

<sup>107</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 70.

<sup>108</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 70.

<sup>109</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 70f.

<sup>110</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 72f.

<sup>111</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 73.

<sup>112</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 73.

<sup>113</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 74.

<sup>114</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 74f.

<sup>115</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 75.

völlig veränderter Begleitung. So pausieren weiterhin die Bläser, lediglich die Streicher spielen nur noch im *forte* aber auch nicht mehr durchgehend, sondern in separaten, jeweils durch Achtelpausen getrennten Achteln. Diese sparsame Begleitung (nach den einzelnen Achteln folgen übergebundene halbe Notenwerte) bleibt auch bei der anschließenden kurzen Vorstellung, die Wladimir von Julian gibt: „Julian von Golz, ein deutscher Journalist, Der ein Freund von Rußland ist!“<sup>116</sup>. Der Journalist gibt daraufhin in ironischer Weise eine eigene relativ kurze viertaktige gesungene Erklärung seines Berufs und des Zwecks seines Besuchs. Die Ironie kommt auch in der Gesangsführung zum Ausdruck. Julian singt in kurzen Notenwerten (zunächst Achtel, ab dem dritten Takt ausschließlich Sechzehntel) immer Repetitionen eines einzigen Tons (a<sup>1</sup>).<sup>117</sup> Damit wird, wie schon bei der Besprechung des Textes erwähnt, das Klischee des schnell und emotionslos Informationen runterratternden Journalisten auch in der Musik verdeutlicht. Die Streicher begleiten weiterhin ohne jegliche eigene Akzente, sogar nahezu unscheinbar im *piano* und *pianissimo* und laufen ab dem dritten Takt *colla voce* mit der Singstimme mit. Darauf antwortet der Chor ebenso perplex wie nach der Erkennungsszene zwischen Wladimir und Julian mit der nun zweimal vorgetragenen Frage „Ein Reporter? Was ist das?“<sup>118</sup>. Bei der ersten Frage „Ein Reporter?“ wird der Chor *a cappella* geführt, die Instrumente schweigen wie zuvor schon bei Wladimir und Julian. Die zweite Frage wird von den Streichern begleitet. Dieser Choreinsatz leitet zum zweiten Teil der Nummer, dem eigentlichen *Reporterlied* und gleichzeitig Auftrittsgesang von Julian von Golz über. Der erneute Abschnittwechsel an dieser Stelle ist in der Partitur wiederum durch einen Doppelstrich deutlich hervorgehoben, wie schon beim Choreinsatz auf die Worte „Sie kennen sich“, der das Ende des ersten Teils einleitete. Wie ebenfalls an dieser Stelle trägt der Beginn des neuen Abschnitts erneut die Tempoangabe *Più moderato*. Auf die erstaunte Nachfrage des Chores bezüglich seines Berufs antwortet Julian in einem kurzen viertaktigen Rezitativ mit den Worten „Der Reporter ist ein Mann, dem man nichts verbergen kann; Hör’n Sie mich nur an!“<sup>119</sup>, welches nun endgültig in den Auftrittsgesang überleitet. In der Partitur ist diese Stelle als *Recitativ ad libitum* überschrieben und wird somit wie ein typisches, aus der Oper kommendes Rezitativ behandelt. Dazu passt auch, dass Julian hier ganz ohne jegliche Begleitung singt. Die Abschnitte bis zu diesem Rezitativ haben noch keinerlei Ähnlichkeiten mit den Gesängen

---

<sup>116</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 75f.

<sup>117</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 76f.

<sup>118</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 77f.

<sup>119</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 78f.

des Volkstheaters, was sowohl an den Temposchwankungen, der großen Besetzung, der vielfältigen und komplexen Einsetzung und Behandlung der einzelnen Gesangsparts, und nicht zuletzt an der Verwendung eines aus der Opern- und nicht der Theatertradition entstammenden Rezitativs beobachtet werden kann.

Der Beginn des zweiten Teils dieser vierten Nummer von „Fatinitza“ ist wiederum mit einem Doppelstrich in der Partitur gekennzeichnet.<sup>120</sup> Die Tempobezeichnung lautet *Allegretto moderato* und ist bis zum Schluss von Julius' Gesang durchgehalten, wenn sich auch der Chor einmischt und das Tempo dann mit *Poco più animato* überschrieben ist. Danach wird aber gerade auch durch den Einsatz des Chores die charakteristische Sphäre eines der Tradition des Wiener Volkstheaters verpflichteten typischen Auftrittsgesangs verlassen. Die Tempoangabe *Allegretto* wiederum findet sich bei vielen Sologesängen in den Stücken Raimunds, beispielsweise beim Duett zwischen Rosa und Valentin in „Der Verschwender“, dem „Aschenlied“ in „Der Bauer als Millionär“ oder auch bei den beiden als *Ariette* in der Partitur angegebenen Sologesängen Lieschens in „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“. Dass nun in der vierten Nummer der Operette „Fatinitza“ ein ganz neuer Teil beginnt, wird auch durch den Takt- und Tonartenwechsel deutlich. So ist Julians Sologesang im Zweivierteltakt notiert und in G-Dur gesetzt. Auch in den Sologesängen bei Raimund findet sich häufig diese Tonart, wie in dem schon erwähnten „Aschenlied“ aus „Der Bauer als Millionär“ oder dem Auftrittsgesang Valentins in „Der Verschwender“.

Analog zu den Sologesängen des Wiener Volkstheaters fällt bei Betrachtung dieses Abschnitts die eindeutige Dominanz der einzelnen Singstimme auf, die bis auf den Schluss nicht durch besondere Akzente der Orchesterstimmen oder den Einsatz zusätzlicher Singstimmen unterbrochen wird. Die Streicher, die als einzige die ganze Zeit mitwirken, dominieren die Orchesterbegleitung. Dazu kommen zunächst Flöte 1, Klarinette und Fagott und im weiteren Verlauf noch Oboe und Hörner 1 und 2.<sup>121</sup> Bei dem ebenfalls in G-Dur stehenden Auftrittsgesang des Valentin in „Der Verschwender“, das im Folgenden als vergleichendes Beispiel aus dem Repertoire des Wiener Volkstheaters dient, ist eine durchaus ähnliche Besetzung zu beobachten. So spielen zunächst Flöte und Klarinette zuzüglich zu den Streichern, jedoch ohne das Cello, das zwar in der Partituranordnung zu dieser Nummer notiert ist, aber keinen einzigen Ton zu spielen hat. Anschließend spielen Flöte und Oboe, gefolgt gegen Schluss des Gesangs von

---

<sup>120</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 79.

<sup>121</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4.



Horn, und schließlich von Fagott. Ganz am Ende dieses Gesangs erklingen nochmals Flöte und Oboe.<sup>122</sup> In beiden Stücken spielen also dieselben Holzblasinstrumente, verstärkt durch die Hörner. Ansonsten finden sich in beiden Stücken, bis zur Hälfte von Julians *Reporterlieds*, keine weiteren Blechblasinstrumente. Die Orchesterbegleitung ist in beiden Fällen äußerst schlicht gehalten, es gibt keine nennenswerten eigenen Akzente der einzelnen Instrumente. Die Hauptfunktion ist die Unterstützung der jeweiligen Gesangsstimme, so werden die gesungenen Töne gespielt oder der Satz wird durch die Instrumentalstimmen zum Dreiklang erweitert. In beiden Partituren lassen auch die dynamischen Angaben erkennen, dass die Begleitung durch die Orchesterstimmen nur äußerst zurückhaltend erfolgen soll. In Valentins Auftrittsgesang spielen die Orchesterstimmen *piano*, in Julians Auftrittsgesang ist über alle Orchesterstimmen sogar *pianissimo* vorgeschrieben. In den ersten 18 Takten von Julians Gesang begleiten die Instrumente ausschließlich mit durch Pausen getrennte Achtelnoten, Flöte, Klarinette, Fagott und erste Violinen spielen zwei Achtel hintereinander, die übrigen Streicher nur jeweils eine von Pausen getrennte Achtel.<sup>123</sup> Der Einsatz der jeweiligen Stimmen ist aber in der Partitur so geregelt, dass Julians Gesang nie *a cappella* erfolgt, sein Gesang wird immer instrumental unterstützt. In Valentins Auftrittsgesang überwiegen ebenfalls die kleineren Notenwerte (Achtel, Sechzehntel), auch wird Valentin, mit Ausnahme von Auftakten, stets von den Orchesterstimmen begleitet. Große Ähnlichkeiten beider Auftrittsgesänge lassen sich auch in der jeweiligen, ebenfalls in schlichter Weise gehaltenen Gesangsführung feststellen. Der Ambitus der Singstimme kommt in beiden Fällen kaum über eine Oktave hinaus. Bei Valentin beträgt er genau eine Oktave (von g bis g<sup>1</sup>), bei Julian eine None (von d<sup>1</sup> bis e<sup>2</sup>) mit vereinzelt Überschreitungen zum f<sup>2</sup> bzw. g<sup>2</sup>. Beide Gesangspartien, mit einigen noch zu diskutierenden Ausnahmen in Julians Part, werden ohne große Unterbrechungen oder Veränderungen in Tempo oder Rhythmus in flüssiger, gleichförmiger Weise und beinahe die ganze Zeit über in ähnlichem Duktus geführt. Beide Gesangspartien sind aufgrund dieser Schlichtheit eingängig gehalten und somit leicht vom Publikum aufzunehmen. In beiden Fällen gibt es keine spezifischen Höhepunkte und keine plötzlichen Veränderungen oder gar Brüche, so wird kein Akzent auf einzelne Worte gesetzt, wie sich auch in beiden Fällen im Text keine richtigen inhaltlichen Höhepunkte finden. Vielmehr handelt es sich um Aufzählungen, Valentin berichtet über seine Eigenschaften und Qualitäten, Julian über diejenigen des Journalis-

<sup>122</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*, Partitur, Nr. 2, s. Anhang 2.

<sup>123</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 79-83.

ten. Jeder Punkt dieser Aufzählungen ist gleich gewichtet, Text und damit auch die Musik streben keinem klar erkennbaren Höhepunkt zu. Valentin singt in seinem Auftrittsgesang jede Strophe ohne Pause durch. In Julians Gesang dagegen zeigen sich durchaus Änderungen in Rhythmus, Tempo und Besetzung, auf die noch eingegangen wird. Auch die Notenwerte in beiden Gesangspartien ändern sich nur geringfügig, Valentin singt seinen Gesang nahezu ausschließlich in Achteln, in Julians Auftrittsgesang dominieren Achtel- und Sechzehntelnoten sowie punktierte Achtel- und Sechzehntel.

Bei den ersten sechzehn Takten von Julians Gesang ist jeder Takt im selben Rhythmus gehalten, vier Sechzehntel, eine Achtel, zwei Sechzehntel. Erste Flöte, Klarinette, Fagott und Streicher begleiten, wie bereits erwähnt, ausschließlich mit Achtelnoten. Dabei ist aber ein Solofagott vorgesehen.<sup>124</sup> Diese Gleichförmigkeit erinnert auffallend an die Sologesänge des Wiener Volkstheaters. Gerade in Valentins Auftrittsgesang ist diese Gleichförmigkeit deutlich zu erkennen. So besteht diese Nummer aus lediglich zwei Themen, wobei das erste eindeutig dominiert, es wird viermal wiederholt. Dieses Thema beinhaltet zwei Verse und erstreckt sich über vier Takte.<sup>125</sup> Gleich anschließend bei den nächsten zwei Versen wird dieses Thema wiederholt.<sup>126</sup> Der einzige Unterschied besteht darin, dass das Thema beim ersten Mal auf h, also auf der Terz endet, die Wiederholung dagegen auf g, also dem Grundton der Tonikatonart G-Dur. Bei den nächsten zwei Versen singt Valentin das zweite Thema, allerdings nur einmal vier Takte lang.<sup>127</sup> Das erste Thema steht in der Tonikatonart G-Dur, das zweite Thema in der Tonart der Dominante D-Dur. Beim letzten Vers kehrt wieder das erste Thema zurück. Valentin singt diesen letzten Vers zweimal und zwar in genau identischer Weise wie die ersten beiden Verse, also mit der Wiederholung des ersten Themas.<sup>128</sup>

Bei Julians Gesang finden sich aber schon ab dem siebzehnten Takt erste Änderungen. Hier macht auch Julian zum ersten Mal in seinem Gesang eine Pause. Dieser neue Abschnitt beginnt mit den Worten „Wenn ich Jemand todt verkündet“<sup>129</sup> und geht bis zum Satz „Wer in’s bess’re Jenseits zog kriegt von mir ’nen Nekrolog!“<sup>130</sup>, also nochmals sechzehn Takte lang. Hier ist die Singstimme rhythmisch vielseitiger gestaltet. So wechseln sich Achtel- und Sechzehntelnoten sowie einzelne Viertel- und punktierte

---

<sup>124</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S 79-83.

<sup>125</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*, Partitur, Nr. 2, S. 95f, s. Anhang 2.

<sup>126</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*, Partitur, Nr. 2, S. 96f, s. Anhang 2.

<sup>127</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*, Partitur, Nr. 2, S. 97f, s. Anhang 2.

<sup>128</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*, Partitur, Nr. 2, S. 98-100, s. Anhang 2.

<sup>129</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 83.

<sup>130</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 85f.

Achtelnoten ab. Die Takte laufen hier nicht nach dem immer gleichen Schema ab, jeder Takt besitzt eine andere rhythmische Form. Auch singt Julian an dieser Stelle im Gegensatz zu den vorherigen Takten nicht ohne Pause durch. Jeder Satzabschnitt ist hier durch eine Achtempause getrennt. Darüber hinaus sind Änderungen in der Instrumentierung zu erkennen. Die Streicher begleiten weiterhin ununterbrochen den Gesang, dazu kommen, allerdings nur an vereinzelt Stellen, erste Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und die ersten beiden Hörner. Oboe, Klarinette, Fagott und Horn werden auch solistisch eingesetzt. Die Bläser setzen aber ebenfalls keine eigenen Akzente, unterstützen vielmehr den Gesangspart. Auch die Instrumentalstimmen sind rhythmisch vielseitiger angelegt. Während beispielsweise in Valentins Auftrittsgesang keinerlei Textausdeutung erkennbar ist, jede Strophe mit unterschiedlichem Inhalt ist musikalisch in identischer Weise umgesetzt, zeigt Julians Auftrittsgesang in „Fatinitza“ durchaus Anzeichen von Textausdeutung, wenn auch nur an ganz vereinzelt Stellen. Bei den beiden Versen „Jedes distinguirte Paar Das geleit' ich zum Altar.“<sup>131</sup> werden jeweils auf den ersten Schlag der beiden ganzen Takte in diesem viertaktigen Abschnitt die Einsätze der Instrumentalstimmen hervorgehoben, also auf den Silben „**d**istingirt“ und „**g**eleit“. Bei den ersten Violinen ist *fortepiano* angegeben, die anderen Instrumentalstimmen (die übrigen Streicher, sowie Flöte 1, Oboe, Klarinette, Fagott, Hörner 1 und 2) haben *sforzato* zu spielen, während die Begleitung sonst stets *pianissimo* gehalten ist. Damit wird der hohe Stand dieser Paare betont. Dies kommt auch in der Gesangsführung zum Ausdruck, wenn im Gesangspart jeweils am Schluss der beiden Verse, also vor dem Wort „Paar“ und während des Wortes „Altar“ ein Quintsprung vorgesehen ist. Dies verdeutlicht auch den ironischen Charakter dieser Nummer. Auch im nächsten Satz wird die Bedeutung der Worte unmittelbar in der Vertonung nachvollzogen. Die Worte „Wer in's bess're Jenseits zog kriegt von mir 'nen Nekrolog!“<sup>132</sup> singt Julian in gedehnter Weise in punktierten Achten mit anschließender Sechzehntel, sowie abschließend einer punktierten Viertel und zwar stets auf denselben Ton (d<sup>2</sup>). Damit wird der Trauermarschrhythmus imitiert. Die Orchesterbegleitung unterstützt diese getragene, traurige Stimmung wiederum im *pianissimo*, die hier ebenfalls nur in ironischer Weise zu verstehen ist. Während bei den Orchesterstimmen ansonsten hauptsächlich die kleineren Notenwerte (Sechzehntel, Achtel) dominieren, sind es an dieser Stelle die größeren bzw. übergebundenen Noten. So spielen Violinen 1 und 2 und die Bratschen übergebundene

<sup>131</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 84f.

<sup>132</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 85f.

Achtel, Hörner 1 und 2 übergebundene halbe Notenwerte, und die Klarinetten chromatisch abwärts gehende sowie *legato* geführte Viertel. Auch die Stimmen von Violine 1 und 2 sind chromatisch absteigend. Der gedehnte Gesangspart, die Behandlung der Orchesterstimmen, die mit Ausnahme von Violoncello und Kontrabass entweder *legato* oder übergebundene Notenwerte zu spielen haben, wie auch der minimale Tonumfang bzw. die geringen Tonbewegungen und ganz besonders die Tonrepetitionen in der Singstimme verdeutlichen, dass an dieser Stelle, als einzige von wenigen im *Reporterlied* und wiederum im Gegensatz zu den Sologesängen bei Raimund in der Vertonung auf den Inhalt bzw. die Stimmung des Textes eingegangen wird. Direkt nach dieser Stelle setzt der Reporter ohne Pause in der gewohnten Weise seine emotionslose Aufzählung fort, ohne näher auf den Inhalt in der Vertonung einzugehen.<sup>133</sup> So zählt er zusammenhanglos auf, wo bzw. bei welchen Angelegenheiten er in seiner Funktion als Journalist überall gefragt ist, bei Hinterbliebenen von Verstorbenen, auf einem Festbankett, bei der Geburt eines Drillingspaars, wenn Verdienste ausgezeichnet werden oder Selbstmorde geschehen. Dabei wird der erste Abschnitt des Auftrittsgesangs wiederholt, allerdings in verkürzter Form mit nunmehr lediglich neun, anstatt sechzehn Takten, die mittleren acht Takte<sup>134</sup> entfallen. Aber auch die Begleitung durch die Bläser ist verändert, es kommt Horn 1 hinzu, an vereinzelten Stellen setzen Flöte 1 und solistische Klarinette mit ein und spielen dabei dieselben Noten wie die Singstimme. Nach diesen neun Takten ist die Singstimme nach einer Achtelpause in den folgenden acht Takten auf die Worte „Tanze in der Ballsaison, Steig´ mit auf im Luftballon, Schreib´ beim Raubmord immer nur ‚Polizei, Polizei ist auf der Spur!‘“<sup>135</sup> wieder etwas rhythmisch vielseitiger angelegt mit einem Wechsel von Achtel und Sechzehntelnoten. Eine Wortausdeutung erfolgt auf dem zweimal vorgetragenen Wort „Polizei“. Hier imitiert die Singstimme ein Alarm-signal, indem sie auf der letzten Silbe einen Oktavsprung von  $g^1$  nach  $g^2$  vollführt. Danach wird acht Takte lang<sup>136</sup> das reine, zusammenhanglose Aufzählen fortgesetzt. Julian erklärt, dass er bei Überschwemmung, Feuersbrunst, Prozessionen, Rennsport, Liedertafeln, Vereinen, Konzerten und im Theater in voller Aktion dabei ist. Diese Aufzählung kommt auch in der Vertonung zum Ausdruck, die Singstimme singt fast ausschließlich in Sechzehnteln und durchgehend ohne Pause. Die Orchesterbegleitung übernehmen wieder die Streicher, dazu kommen für jeweils zwei Takte hintereinander Klarinette,

<sup>133</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 86-88.

<sup>134</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 82f.

<sup>135</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 88f.

<sup>136</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 89-92.

Flöte 1 und Oboe mit in Sekundsritten zumeist chromatisch auf- bzw. absteigenden Sechzehnteln. Damit unterstützen sie die Aufzählung Julians, der diese ebenfalls in Sechzehnteln vorträgt. Auffallend ist, dass im Gegensatz zu den aufwärts steigenden Sechzehnteln bei Klarinette und Oboe, einzig die Stimme der Flöte 1 abwärts führt, passend zum gesungenen Text. Julian singt währenddessen, dass er beim Rennsport vom Gaul fällt.<sup>137</sup> Die Behandlung der Bläserstimmen an dieser Stelle ist zudem ein weiterer Beleg dafür, dass analog zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater die Orchesterbegleitung keine eigenen Themen bzw. Motive vorbringt, also nicht selbständig hervortritt, sondern dass seine Hauptfunktion in der Begleitung bzw. Unterstützung der Singstimme liegt. Die letzten zwei Takte dieses Abschnitts<sup>138</sup> bieten dennoch Besonderheiten. Zu den Streichern tritt zum ersten Mal in der Partitur die Piccoloflöte hinzu, die in der Stimme der zweiten Flöte eingezeichnet ist. Sie spielt ebenfalls in Sekundsritten aufsteigende Sechzehntel. Auch im Auftrittsgesang des Valentin in „Der Verschwender“ setzt für kurze Zeit die Piccoloflöte ein, die ebenfalls nicht separat notiert ist, wie beispielsweise in Valentins „Jagdlied“, sondern in den Stimmen der Flöte eingezeichnet ist. Sie spielt lediglich zweimal zwei Takte im Wechsel mit der großen Flöte und erst nach Beendigung von Valentins Gesang.<sup>139</sup> Bei Julians Gesang scheint dagegen der Einsatz der Piccoloflöte inhaltlich legitimiert, er besingt in diesen zwei Takten die Damen im Theater, denen er als Helfer und Freund zur Seite steht. Die Damen werden in der Partitur offensichtlich durch die Piccoloflöte charakterisiert.

Auch gibt es zum ersten Mal im Auftrittsgesang des Reporters Veränderungen im Tempo, wenn auch nur geringfügig und lediglich in den erwähnten zwei Takten. Die Partitur schreibt für diese Stelle das Tempo *rallentando poco a poco* vor. Dies ist auch als ironischer Kommentar zu den von Julian besungenen Damen zu verstehen, aus Respekt vor ihnen reduziert er das Tempo. Nach einer Achtelpause geht es *a tempo* im bisherigen Tempo *Allegretto moderato* weiter. In den folgenden vier Takten trägt Julian, getrennt durch eine Achtelpause, die zwei Verse: „Weiß von jedem Stadtscandal, Kriege Püffe bei der Wahl“<sup>140</sup> vor. Jeden der beiden Verse singt Julian in Sechzehnteln und endet jeweils mit einem halben Notenwert, womit die Worte „Scandal“ und „Wahl“ extra betont werden. Eine Besonderheit in der Orchesterbegleitung stellt der Beginn der beiden Verse dar. Ein *sforzato* in allen Orchesterstimmen leitet Takt 1 und Takt 3 dieser

<sup>137</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 90f.

<sup>138</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 92.

<sup>139</sup> Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*, Partitur, Nr. 2, S. 100f, s. Anhang 2.

<sup>140</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 92f.

vier Takte ein. Zum ersten Mal in der Partitur bei Julians Auftrittsgesang spielt hier das Orchestertutti, ebenfalls zum ersten Mal treten, zusätzlich zu den Hörnern, weitere Blechbläser zu Holzbläsern und Streichern hinzu. Die Hörner spielen zum ersten Mal in Julians Gesang in voller Stärke, dazu kommen, ebenfalls erstmalig, Trompeten, alle drei Posaunen und auch das Schlagwerk ist mit den Pauken vertreten. Damit markiert das Orchester die Wichtigkeit der dargestellten Punkte in den kommenden Versen, handelt es sich doch sowohl um einen Stadtskandal, als auch um eine Wahl. Nach dem kurzen Akzent des Orchestertutti zu Beginn beider Takte geht es aber wieder *pianissimo* und ausschließlich mit den Streichern weiter. In den Takten 2 und 4 dieser vier Takte kommen dann wieder Bläser hinzu, mit Ausnahme der vier Hörner aber ausschließlich Holzbläser (Flöte 1, Oboe, Fagott). Alle Orchesterstimmen spielen nun *più forte*, somit werden die Worte „Scandal“ und „Wahl“ nicht nur durch den langen Notenwert in der Singstimme, sondern auch durch das Orchester betont. Nach wiederum einer Achtelpause setzt Julian in gewohnter Weise in den folgenden elf Takten<sup>141</sup> ohne Pause mit vielen Tonrepetitionen sowie mit der Dominanz von Sechzehntelnoten seinen Gesang fort. Die Orchesterbegleitung ist hier wieder im *pianissimo* gehalten, durchgehend übernommen von den Streichern mit gelegentlichen Einsätzen von Flöte 1 und 2, Oboe, Klarinette, Fagott und den vier Hörnern. In den ersten zwei dieser elf Takte repetiert die Singstimme einen einzigen Ton (d<sup>2</sup>) auf die beiden Verse „weiß, wer im Gemeinderath will verzichten auf's Mandat“<sup>142</sup>. In den nächsten fünf Takten<sup>143</sup> erklärt Julian, dass er als Journalist jedes Unglück schon vor dem Geschehen kennt. Hier vollführt die Singstimme ständige Quartsprünge von a<sup>1</sup> nach d<sup>2</sup> und zurück. Danach erfolgt ein kleiner Einschnitt, ausgedrückt durch eine punktierte Viertelnote, allerdings singt Julian ohne Pause weiter. Auch im Text vollzieht sich ein inhaltlicher Wechsel. Nachdem Julian bisher alle Aktivitäten aufzählte, die er als Journalist vollbringen muss, geht er selbstverständlich in ironischer Weise weiter auf die Schwierigkeiten ein, die dieser Beruf mit sich bringt, nämlich alle Geschehnisse effektiv und in Kürze zu schildern, dabei aber auch noch amüsant und populär zu bleiben.<sup>144</sup> Nach diesen elf Takten macht Julian wieder eine Pause, bevor er in den nächsten zwei Takten die größte Schwierigkeit eines Journalisten schildert: „und stets bei der Wahrheit bleiben“<sup>145</sup>. Hier findet sich die zwei-

---

<sup>141</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 93-96.

<sup>142</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 93.

<sup>143</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 94.

<sup>144</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 94-96.

<sup>145</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 96.

te Tempoänderung in Julians Sologesang, ähnlich der ersten.<sup>146</sup> Die Partitur schreibt an dieser Stelle<sup>147</sup> *rallentando assai* vor. Das verleiht den Worten eine noch deutlichere Wirkung, durch die Zurücknahme des Tempos in der Singstimme klingen diese fast wie ein Stoßseufzer. Die Streicher allein begleiten im *pianissimo* sowie *colla voce*, verdoppeln somit die gesungenen sechzehntel Notenwerte. Mit den nächsten zwei Takten auf die Worte „ach das Letzt're ist oft schwer!“<sup>148</sup> endet der Sologesang Julians, in der Partitur erkenntlich an einem Doppelstrich.<sup>149</sup> Zudem schließt dieser umfangreiche Abschnitt mit dem Sologesang Julians mit einer Fermate. Die letzten drei Worte dieses Abschnitts singt Julian dabei *a cappella* auf dem Grundton der Tonikatonart G-Dur, alle Instrumente pausieren. Damit endet auch der eigentliche, mit dem Wiener Volkstheater verwandte Auftrittsgesang.

Der letzte Abschnitt zeigt, wie auch der Beginn dieser vierten Nummer, in der Partitur keinerlei Ähnlichkeiten mehr mit den Gesängen bei Raimund. Mit dem letzten Abschnitt ändert sich auch das Tempo, wenn auch in eher geringem Maße. In der Partitur ist nun bis zum Schluss *Poco più animato* vorgegeben. Auch Inhalt und Form des Textes ändern sich in diesem letzten Abschnitt. Bisher berichtete Julian hauptsächlich aus der Ich-Perspektive ganz konkret von seinen Aktivitäten als Reporter. Nun zählt er in kurzen Versen, beginnend mit dem Satz „Aber deswegen niemals verlegen, kundig und findig ist der Publicist;“<sup>150</sup> lediglich die positiven Eigenschaften des Journalist auf, wie er sie sieht, inhaltliche Neuigkeiten bietet er dagegen nicht mehr. Damit unterscheidet sich dieser Teil auch inhaltlich von den Sologesängen des Wiener Volkstheaters, in denen wie beim vorherigen Abschnitt des *Reporterlieds* mit jedem Vers auch neue Informationen bzw. Gedanken dargeboten werden. Auch in der Besetzung unterscheidet sich dieser Schlussabschnitt sowohl vom vorherigen Abschnitt als auch von den Sologesängen bei Raimund. Die ersten vier Verse mit dem bereits zitierten ersten Satz trägt Julian noch alleine vor, begleitet lediglich von den Streichern. Ab dem fünften Takt dieses Abschnitts<sup>151</sup> tritt, nach einer Achtelpause, zu Julians Gesangspart noch der gesamte Chor aus Kadetten, Soldaten und Kosaken, eingeteilt in Sopran, Tenor und Bass, hinzu. Bis zum Schluss singt dieser gleichzeitig mit Julian. Während Julian mit seiner Aufzählung fortfährt, erklärt sich der Chor, natürlich ebenfalls in ironischem Ton, ange-

---

<sup>146</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 92.

<sup>147</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 96.

<sup>148</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 96f.

<sup>149</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 97.

<sup>150</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 97f.

<sup>151</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 98.

tan von dessen Ausführungen und bestätigt nun zu wissen, was ein Reporter ist. Damit wird klar, dass es jetzt, im Gegensatz zum vorherigen Abschnitt, nicht mehr so sehr um die Bedeutung der einzelnen Worte bzw. des Inhalts geht. Es sind nun verschiedene Stimmen auf einmal zu vernehmen, so dass die einzelnen Worte vom Publikum nicht mehr deutlich wahrzunehmen sind, ebenfalls ein Hauptkriterium der Gesänge im Wiener Volkstheater. Dazu kommt noch, dass auch der Chor zum Teil unterschiedliche Worte singt. Er ist aufgeteilt in die im Sopran singenden Kadetten und die im Tenor und Bass singenden Soldaten und Kosaken. Somit hören auch die Soldaten des Heereslagers, für die Julian ja vor allem sein Auftrittsgesang vorgetragen hat, seinen letzten Ausführungen nicht mehr zu, auch ein Beleg dafür, dass der Inhalt von Julians Gesang im Schlussabschnitt keine besondere Relevanz mehr besitzt. Mit dem Einsatz des Chores tritt auch das Orchester verstärkt auf. Zunächst spielen noch drei Takte lang Flöte 1, Soloklarinette, Fagott und alle vier Hörner gemeinsam mit den Streichern<sup>152</sup>, bevor sich dann nahezu alle anderen Orchesterstimmen, also Piccoloflöte, Oboe, Trompete, alle drei Posaunen sowie Pauken zusammen finden.<sup>153</sup> Während im vorherigen Abschnitt mit Ausnahme der Hörner Blechbläser und Pauken nur zweimal mit jeweils einem kurzen *Sforzato* im Orchestertutti auftraten, werden jetzt alle Stimmen separat behandelt. Ein weiteres Indiz dafür, dass das Orchester in diesem Schlussabschnitt deutlicher zur Geltung kommt, ist die stetige Steigerung der Lautstärke in allen Stimmen. Während zuvor das Orchester hauptsächlich im *pianissimo* begleitete, ist ab dem Choreinsatz zunächst nur für die Streicher, fünf Takte später dann auch für alle anderen Orchesterstimmen ein *Crescendo* vorgeschrieben,<sup>154</sup> bis dann wiederum drei Takte später ein *forte*<sup>155</sup> und weitere vier Takte später, im Schlusstakt des Gesangs, ein *fortissimo* erreicht wird.<sup>156</sup> Dieses beständige Ansteigen der Dynamik in der Orchesterbegleitung dauert insgesamt zwölf Takte lang, während des gemeinsamen Einsatzes von Julian und dem Chor und steht somit in deutlichem Kontrast zur zumeist schlichten Orchesterbegleitung im vorherigen Abschnitt dieser Nummer. Nach diesem gemeinsamen Auftritt von Julian und Chor führt das Orchester nun mit vollem Einsatz im *fortissimo* diese vierte Nummer, das *Reporterlied*, in sechs Takten zu Ende.<sup>157</sup> In den letzten beiden

---

<sup>152</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 98.

<sup>153</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 99.

<sup>154</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 99.

<sup>155</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 100.

<sup>156</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 101.

<sup>157</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 101f.



Takten gesellen sich beim Schlagwerk zu den Pauken noch große und kleine Trommel hinzu.<sup>158</sup> Zum Schluss spielt das Orchester somit in voller Besetzung.

Besonders im Kontrast zum einleitenden ersten Teil und dem eben besprochenen Schluss sind die Ähnlichkeiten im Mittelteil des *Reporterlieds*, dem eigentlichen Auftrittsgesang Julians, mit den Auftritts- bzw. den Sologesängen im Wiener Volkstheater sowohl in textlicher, wie auch in musikalischer Hinsicht augenfällig. Der Reporter stellt sich und seinen Beruf in solch allgemeiner Form dar, ohne direkte Bezüge zur eigentlichen Handlung, dass dieser Gesang auch unabhängig vom gesamten Werk verstanden werden kann. In der Musik besitzt vor allem die Schlichtheit sowohl in der Gesangsführung als auch in der Orchesterbehandlung große Ähnlichkeiten mit den Gesängen des Wiener Volkstheaters. So ist der Gesang von Anfang bis Ende in ähnlicher Weise mit Dominanz der Sechzehntelnoten angelegt. Außer einiger näher besprochener Ausnahmen gibt es hier keine richtigen dramatischen Höhepunkte, jedes Wort wird gleich behandelt, die Musik reagiert, wenn überhaupt, sehr verhalten auf den Inhalt des Gesangs. Analog den Sologesängen des Wiener Volkstheaters dient die Orchesterbegleitung ebenfalls in erster Linie der Unterstützung der Singstimme, sie bietet keine nennenswerten eigenen Akzente. Nur die Streicher begleiten den Gesangspart durchgehend von Anfang bis zu Ende, stellenweise kommen einzelne Bläserstimmen hinzu. Jedoch im Gegensatz zu den Streichern treten die Bläser in der Regel nicht als Ganzes auf, sondern werden als separate Stimmen behandelt. Eine Bläserstimme spielt zumeist nicht mehrere Takte hintereinander. Blechbläser, mit Ausnahme der Hörner, sowie das ausschließlich durch die Pauken vertretene Schlagzeug beteiligen sich lediglich an zwei Stellen jeweils nur mit einem Notenwert im Orchestertutti und werden nicht als separate Stimmen behandelt.

Diese Ähnlichkeiten von Julians Gesang mit den Gesängen, speziell den Auftrittsgesängen im Wiener Volkstheater finden in der sehr ausführlichen Beschreibung der Operette „Fatinitza“ bei Roser keine Erwähnung. Wohl aber sieht er Ähnlichkeiten mit diesem Genre bei der ersten Nummer von General Kantschukoff, wenn er schreibt, dass dieser mit „einem typischen Auftrittscouplet der Wiener Volkskomödie“<sup>159</sup> auftritt, das „musikalisch [...] der Tradition verpflichtet“<sup>160</sup> sei.

---

<sup>158</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 4, S. 102.

<sup>159</sup> Hans-Dieter Roser, *Suppé*, S. 150.

<sup>160</sup> Hans-Dieter Roser, *Suppé*, S. 150.

Vor dem Auftritt des Generals Kantschukoff folgt aber als fünfte Nummer in der Partitur der *Abgang der Cadetten*. Unter diesem Namen ist diese Szene auch in der Partitur vermerkt. Im Dialog zuvor berichteten Julian und Wladimir den Soldaten von Wladimirs Abenteuer in Frauenkleidern, mit denen er in der Rolle einer Gesellschafterin in das Haus einer seiner Angebeteten gelangen wollte. Um die triste, öde Stimmung in dem Heerlager aufzulockern schlägt Julian die Aufführung eines Theaterstücks vor, für das Wladimir sich erneut als Frau verkleiden soll. Die Vorbereitungen für dieses Unternehmen werden in dieser fünften Nummer in Gang gesetzt. Anders als die Bezeichnung *Abgang der Cadetten* vermuten lässt, besteht der Chor nicht nur aus Kadetten, sondern auch aus anderen Angehörigen des Militärs im Heerlager, also ähnlich wie im *Reporterlied* auch aus Soldaten und Kosaken und ist wiederum in Sopran, Tenor und Bass aufgeteilt. Ferner bestreiten Julian, Wladimir und Mitglieder des Militärs als Solisten diese Szene. Das Orchester tritt in voller Besetzung auf. Die Tempoangabe *Allegretto* verweist zudem auf die vorangegangene Nummer, das *Reporterlied*. Tatsächlich wiederholt Julian nach einer zweitaktigen Einleitung durch die Streicher<sup>161</sup> die ersten sieben Takte des letzten Abschnitts des *Reporterlieds* in identischer Weise sowohl hinsichtlich des Textes wie auch der Musik.<sup>162</sup> Auch hier tritt nach vier Takten der Chor mit denselben Notenwerten auf, allerdings mit abgeändertem Text. Nunmehr singen die Soldaten: „Wohlan, fangt an!“<sup>163</sup> und drängen somit den Reporter, mit dem Spiel zu beginnen. Nach sieben Takten stimmt schließlich auch Julian ein: „Wohlan, fangt an!“<sup>164</sup> und die Rollen des Theaterstücks werden verteilt. Damit wird die Wiederholung der vorangegangenen Nummer beendet und diese Nummer geht in anderer Weise weiter. Sie ist als große Ensembleszene angelegt und besitzt somit keine Ähnlichkeiten mit den Gesängen des Wiener Volkstheaters. Nach einem Doppelstrich<sup>165</sup> weist der zweite, finale Abschnitt dieser fünften Nummer eine weitere Reminiszenz an eine vorangegangene Nummer, dem *Traumlied*, der Nummer 3 in der Partitur, auf. Das diese Szene einleitende Marschthema, das als Hauptmotiv des Fatinitza-Marsches über die Operette hinaus Popularität erlangte, wird in der Nummer 5 vom gesamten Chor übernommen, wenn auch mit anderem Text. Den Marschrhythmus dieses Abschnitts unterstreicht auch die Tempoangabe *Marcato*. Im einleitenden Abschnitt des *Traumlieds* weckten die Solda-

<sup>161</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 5, S. 103.

<sup>162</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 5, S. 103f.

<sup>163</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 5, S. 104.

<sup>164</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 5, S. 105.

<sup>165</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 5, S. 109.

ten Wladimir mit diesem Thema aus seinem Schlaf, beim *Abgang der Cadetten* stellt der Chor die Wichtigkeit der Musik bei dem geplanten Theaterprojekt heraus: „Und wir haben Musik vonnöthen, tschindaratata“<sup>166</sup> und marschirt währenddessen ab. Anschließend bringt das Orchester die Nummer 21 Takte lang zum Ende.<sup>167</sup> Nachdem während der ganzen Nummer alle Instrumentalstimmen mit hoher Lautstärke (*forte* bzw. *fortissimo*) im Einsatz waren, dominieren hier die Streicher mit vereinzelt Einsätzen von Flöte 1, Oboe, Klarinette, Trompete und Fagott mit zurückgenommener Lautstärke, angefangen von *piano* bis *pianissimo piano* in den letzten zwei Takten.<sup>168</sup> Das Orchester ahmt somit die immer weiter abmarschierenden Soldaten nach.

Inmitten dieser fröhlichen Stimmung platzt General Kantschukoff ins Heerlager. Er wird zum ersten Mal in der Operette mit der Nummer sechs vorgestellt. Auch im Dialog ist der General in der Operette bis dahin nicht aufgetreten. Die Partitur bezeichnet diese Nummer als *Entree des Generals*. Damit ist im Gegensatz zu Julians musikalischem Auftritt Kantschukoffs Nummer in der Partitur deutlich als Auftrittsgesang gekennzeichnet, wenn auch mit französischer Bezeichnung. Schon die Tatsache, dass sich ein Hauptprotagonist zum ersten Mal mit einem Auftrittsgesang vorstellt, erinnert ganz offenkundig an die Auftrittsgesänge im Wiener Volkstheater. Allerdings besitzt General Kantschukoff als eine der wichtigsten und die Handlung am meisten mittragenden Figuren in „Fatinitza“ insbesondere in Bezug auf Stand und Stellung in der Operette wenig Ähnlichkeiten mit den singenden Darstellern im Wiener Volkstheater. Als General nimmt er eine ausgesprochen hohe Stellung ein, repräsentiert somit nicht die niedrigen Gesellschaftsschichten wie die meisten singenden Protagonisten bei Raimund, etwa die Diener Valentin in „Der Verschwender“ und Lieschen in „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ oder der Bauer Fortunatus Wurzel in „Der Bauer als Millionär“. Zudem ist er im Gegensatz zu den meisten der singenden Darsteller im Wiener Volkstheater auch keine gewitzte, lustige Figur. Umgekehrt spielen das weltliche Militär und seine Repräsentanten im Wiener Volkstheater, zumindest bei Raimund, keine hervorgehobene Rolle, mit Ausnahme der Zauberarmee in „Der Barometer auf der Zauberinsel“ und der königlichen Armee in „Die unheilbringende Zauberkrone“, die aber auch keine musikalischen Nummern besitzen. Der General ist zwar eine Hauptfigur im Stück, reagiert aber mehr als Getriebener, der nur den Anschein vermittelt, die Szenerie zu be-

---

<sup>166</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 5, S. 109f.

<sup>167</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 5, S. 111f.

<sup>168</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 5, S. 112.

herrschen. Er zieht selbst nicht die Fäden und handelt auch nicht mit Witz und besonderer Intelligenz wie die meisten singend auftretenden Figuren im Wiener Volkstheater, die vielfach ironische, aber auch nachdenkliche Worte über den Lauf der Welt finden und oftmals den Überblick über die Situation behalten, im Gegensatz zu ihren nicht singenden Herren auf der Bühne. Der General ist genau genommen nicht selbst komisch, erscheint aber zuweilen ungewollt in komischer Weise, wie auch in diesem Auftrittsgesang. Die Protagonisten bei Raimund tragen ihre Sologesänge in heiterer, auch selbstironischer Weise vor. Sie verbreiten zumeist positive Stimmung und lockern somit das Geschehen auf. Sie wollen ihren Mitmenschen nichts Schlechtes, stehen ihnen im Gegenteil bei Not mit Rat und Tat zur Seite, wie etwa Valentin in „Der Verschwender“, der seinen früheren, mittlerweile verarmten Herrn bei sich aufnimmt. General Kantschukoff will dagegen, wie schon in seinem Auftrittsgesang anklingt, als besonders respekt- und furchteinflößend wirken, der andere kommandieren und beherrschen kann. Er ist immerzu schlecht aufgelegt, da er selbst keinerlei Humor besitzt. Er denkt nur an sein eigenes Wohl und nicht an das der Anderen. Allerdings fällt er auf das Verkleidungsspiel Wladimirs herein und verliebt sich in die vermeintliche junge, attraktive Frau namens Fatinitza. Das macht ihn zu einer lächerlichen, unfreiwillig komischen und ironisierten Figur. Sein Ziel während des ganzen Stückes ist es, nach seiner Angeborenen zu suchen, um sie als Frau nehmen zu können. Er lässt sich dabei von den anderen Personen auf der Bühne an der Nase herumführen. Diese spielen mit ihm und bestimmen somit über sein Schicksal, anstatt dass er über das Schicksal anderer bestimmt, wie er eigentlich glauben machen will. Kantschukoff erscheint damit als überheblicher, herrschsüchtiger, aber auch tollpatschiger, eher dümmlicher General, der in seinem Größenwahn nicht merkt, dass die anderen ihn überlisten und sich über ihn lustig machen. Er ist somit auch eine Art Witzfigur, im Gegensatz zu den Protagonisten des Wiener Volkstheaters aber völlig unfreiwillig. Dieser Typus findet sich auch im weiteren Verlauf des Genres Operette. In dieser Tradition steht beispielsweise auch Oberst Ollendorf in Carl Millöckers Operette „Der Bettelstudent“, der sich auch mit einem Auftrittsgesang „Und da soll man noch galant sein“ vorstellt und mit dem Couplet „Schwamm drüber“ auch einen der Tradition des Wiener Volkstheaters verpflichteten Sologesang vorträgt. Parallelen zwischen Ollendorf und Kantschukoff stellt auch Roser her, wenn er meint, dass Kantschukoffs Auftrittsgesang „schon auf den Auftritt Ollen-

dorfs im *Bettelstudent* textlich vorausweist<sup>169</sup>. Allerdings enthält der Text zu Ollendorfs Auftrittsgesang weitaus mehr Differenzen zu den Auftrittsgesängen im Wiener Volkstheater als Kantschukoffs Entree. Ollendorf verrät in seinem Gesang wenig über sich selbst. Vielmehr steht eine zurückliegende Episode mit einer Frau in aller Ausführlichkeit im Mittelpunkt, für die er sich im Laufe der Operette rächen will. Dagegen erfährt man aus Kantschukoffs Auftrittsgesang einiges über ihn selbst und seinen Charakter, was im Weiteren noch ausführlicher dargestellt wird.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Person des Generals Kantschukoff aufgrund seines hohen Standes und seines Charakters nicht dem Typus eines singenden Darstellers im Wiener Volkstheater entspricht. Er besitzt von sich aus keine heitere Natur, sondern provoziert nur unfreiwillige Komik. Trotzdem zeigt sein Auftrittsgesang auffallende Ähnlichkeiten mit den Auftrittsgesängen im Wiener Volkstheater. Es ist auch der einzige Sologesang des Generals, ansonsten tritt er mit anderen Personen auf der Bühne in Duetten und Ensembleszenen auf.

Wie schon beim *Reporterlied* Julians beginnt diese Nummer nicht sofort mit dem eigentlichen Auftrittsgesang. Allerdings wird sie die ganze Zeit über von Kantschukoff alleine bestritten, weder andere Solisten noch der Chor treten hinzu. Bevor er mit seinem eigentlichen Auftrittsgesang beginnt, bemerkt Kantschukoff nach einer 17taktigen Orchestereinleitung wutentbrannt, dass niemand bei seiner Ankunft zur Stelle ist. Im Folgenden droht er, dieses Verhalten der Soldaten hart zu bestrafen. Schon diese einleitenden, noch nicht zum eigentlichen Gesang gehörenden Verse geben Einblick in seinen Charakter. Er erscheint als mürrischer, grober Mensch, der auch vor Gewalt nicht zurückschreckt. So droht er mit der Knute, mit der er auch im ganzen Stück identifiziert wird: „Die Knute laß’ ich alle kosten, ihr sollt noch zittern, wie ich hoff’!“<sup>170</sup>. Beide Verse wiederholt Kantschukoff jeweils einmal um diese Drohung noch zu bekräftigen. Auch stößt er in diesen einleitenden Versen zwei Flüche aus. Mit „Himmel, Bomben, Element!“<sup>171</sup>, leitet er seine Ausführungen ein, danach folgt noch „Kreuz Millionen! Sapperment“<sup>172</sup>. Gleichzeitig ist aber sowohl an der Drohung mit der Knute, wie auch an diesen beiden Flüchen zu erkennen, dass seine Raserei weniger zum Grauen ist. Vielmehr stellen ihn die Textautoren in derart ironischer Weise dar, dass sich die anderen Protagonisten auf der Bühne wie auch das Publikum eher amüsieren als fürchten.

---

<sup>169</sup> Hans-Dieter Roser, *Suppé*, S. 150.

<sup>170</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 118f., s. Anhang 5.

<sup>171</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 116, s. Anhang 5.

<sup>172</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 117, s. Anhang 5.

Auf seine Drohung mit der Knute folgt eine viertaktige Pause, nach der sich der General selbst mit Namen vorstellt. Hierbei ist eine gravierende Veränderung zwischen Textbuch und Partitur festzustellen. Laut Textbuch beendet er diese einleitenden Verse mit den Worten „Ihr sollt noch zittern, wie ich hoff“ - **Vor dem** General Kantschukoff!“<sup>173</sup>. In der Partitur dagegen kommt diesem letzten Vers ein völlig eigenständiger Charakter zu. Hier lautet der Text: „**Bin der** General Kantschukoff!“<sup>174</sup>. Diese Worte wiederholt Kantschukoff einmal. Dem Textbuch gemäß steht die eigene Namensnennung in direktem Bezug zu der Drohung, die Soldaten sollen vor ihm zittern. Die Partitur stellt diese Namensnennung in einen ganz anderen Zusammenhang, sie leitet direkt zum eigentlichen Auftrittsgesang Kantschukoffs über. Hiermit signalisiert der General, dass er ohne jegliche Umschweife nun zur Selbstvorstellung gleich im folgenden Takt übergeht. Damit stellt sich auch ein Perspektivenwechsel ein. Während er die einleitenden sechs Verse an die Soldaten richtet, quasi als ein Dialog allerdings ohne Partner, da dieser ja nicht, wie eigentlich erwartet, auf seinem Posten steht, gilt sein Auftrittsgesang nicht anderen Personen auf der Bühne, da außer ihm niemand anwesend ist, vielmehr spricht er mit seinem Gesang primär das Publikum an. Damit ist eine noch deutlichere Parallele zu den Auftrittsgesängen im Wiener Volkstheater gegeben als beim *Reporterlied* des Julian, der sich und vor allem seinen Beruf den Soldaten im Heerlager und nicht primär dem Publikum vorstellt. Ebenfalls im Gegensatz zu Julians Gesang ist Kantschukoffs Part nicht als zusammenhängender Text notiert, sondern analog zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater in Strophen unterteilt, die auf dieselbe Melodie vorgetragen werden. Auch hier unterscheidet sich das Textbuch von der Partitur. Im Textbuch sind drei, in der Partitur lediglich zwei Strophen angegeben. Aber auch diese Tatsache könnte eine Parallele zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater darstellen. Die beiden sowohl in der Partitur wie auch im Textbuch notierten Strophen bilden den unveränderlichen Teil des Gesangs, der in jeder Aufführung vorzutragen ist, während die dritte, nur im Textbuch angegebene Strophe als Zusatzstrophe gedacht sein könnte, die ähnlich wie bei den Gesängen im Wiener Volkstheater bei entsprechend großem Zuspruch des Publikums zum Vortrag gelangt. Nach dieser Annahme ist Kantschukoffs Gesang, im Gegensatz zu den besprochenen, vorherigen Nummern nicht als völlig unveränderbares Stück angelegt, sondern könnte je nach Aufführung in etwas anderem Gewand erscheinen. Somit besäße diese Nummer eine wichtige Funktion, die auch den Gesängen im

---

<sup>173</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 10.

<sup>174</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 120, s. Anhang 5.

Wiener Volkstheater eigen ist. Sie dienen in erster Linie der Kommunikation mit dem Publikum, auf dessen Reaktion der Protagonist mit dem Hinzufügen weiterer Strophen reagieren kann und weniger dem Fortschreiten der Handlung. Letzteres folgt eindeutig aus dem Inhalt der Strophen. Im Gegensatz zur Einleitung, in der der General die Abwesenheit der Soldaten mit Unmut zur Kenntnis nimmt, pausiert während seines Strophen gesangs die Handlung. Auch steht der Inhalt der Strophen nicht in direktem Zusammenhang mit dem Geschehen auf der Bühne. Das Publikum erhält vielmehr, ebenso wie bei den Auftrittsgesängen im Wiener Volkstheater, Informationen über Charakter und Eigenschaften des Protagonisten, wobei sein Lieblingsinstrument, die Knute, die während der ganzen Operette als sein Markenzeichen gelten kann, im Mittelpunkt steht.

Jede Strophe ist in elf Versen unterteilt und endet mit einem stets wiederkehrenden Refrain zu vier Versen. Der Refrain wirkt wie eine Pointe der jeweiligen Strophe. Kantschukoff stellt hier sein ihm immer begleitendes Utensil, die Knute vor: „Ja mit der Knute, fst, ja mit der Knute, fst, muss klappen alles genau auf die Minute, ja mit der Knute, fst, nur mit der Knute fst, parirt man mir dem großen General' Kantschukoff!“<sup>175</sup> Gerade hier tritt auch die Ironie am meisten hervor. Allerdings ist es nicht das Ziel des Generals selbst ironisch zu wirken, im Unterschied zu den meisten Protagonisten im Wiener Volkstheater, die sich mit Selbstironie darstellen. Kantschukoff will dagegen durch den steten Verweis auf die Knute als mächtiger, bedrohlicher Mensch wirken, den die anderen zu fürchten haben und dem sie gehorchen müssen. Allerdings wird er im Text des Refrains ziemlich lächerlich dargestellt, wie etwa mit der spassigen Lautmalerei „fst“. Dieser Gesang ist von den Autoren in heiterer, witzig-ironischer Weise angelegt, der das Publikum amüsieren soll, ganz gemäß den Intentionen der Gesänge im Wiener Volkstheater.

Wie die Auftrittsgesänge bei Raimund besteht auch das *Entree des Generals* aus einer Aufzählung von Merkmalen, die zu seiner Person gehören. In der ersten Strophe zählt Kantschukoff alle Völker auf, die ihm zu gehorchen haben: „Alle müssen mir pariren, Tartaren, Kosaken! Ja alle weiß ich zu dressiren, Kirgisen, Ostiaken, Finnen, Russen, Lappen, Polen, Samojeden und Mongolen, Kamtschadalen, Griechen, Drusen, Esthen, Letten und Tungusen“<sup>176</sup>. Wie schon im *Reporterlied* findet sich auch hier eine reine Aufzählung von Wörtern, die die Überlegenheit des Protagonisten zum Ausdruck bringen und damit den Zuhörern imponieren sollen. Der Reporter bringt lauter Adjekti-

---

<sup>175</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 125-127, s. Anhang 5.

<sup>176</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 10.

ve, die die Vorzüge seines Berufs verdeutlichen sollen, der General zählt verschiedene Volksgruppen aus dem Herrschafts- bzw. Einflussbereich von Russland auf und die damit auch zum Machtbereich Kantschukoffs zählen. Während die meisten Auftritts- gesänge ausschließlich die Sicht der singenden Protagonisten auf sich und die Anderen zum Inhalt haben, geht der General in der zweiten Strophe interessanterweise auf seine Wirkung bei den Anderen ein, er kann sich offensichtlich auch in andere Menschen hineinversetzen: „Alle wünschen ohne Zweifel mich heimlich zum Teufel.“<sup>177</sup> Ihm ist also durchaus bewusst, welches schlechte Image er in seiner Umwelt besitzt, was ihm aber nach eigenem Bekunden nicht viel ausmacht: „Doch was sie innerlich sich denken, das soll mich nicht kränken!“<sup>178</sup>. Wie in den Gesängen im Wiener Volkstheater bringt auch Kantschukoff in dieser Strophe Bemerkungen, die über die Selbstbeschreibung hinaus ins Allgemeine weisen. So verteidigt er den Vorzug der Knute gegenüber diplomatischen Mitteln mit der allgemeinen Betrachtung: „Besser als mit Tint’ und Feder decretirt sich’s mit dem Leder, da gibt’s gar kein Missversteh’n, alles muss am Schnürchen geh’n“<sup>179</sup>. Diese Behauptung, dass eigene Interessen viel schneller mit Gewalt als durch Verhandlungen durchzusetzen sind, kann auch als ironischer Seitenhieb an kriegslüsterne Regierungen verstanden werden. Eine weitere ironische Bemerkung macht Kantschukoff am Schluss dieser Strophe, wenn er auch auf die positiven Effekte hinweisen will, die durch die Benützung der Knute entstehen: „Schlummerndes Talent weckt im Moment dies Instrument, fst!“<sup>180</sup>

Trotz verschiedener ironisch wirkender Bemerkungen versucht sich Kantschukoff in den ersten beiden Strophen seines Auftritts gesangs als mächtiger, durchsetzungsfähiger, von aller Welt gefürchteter General zu präsentieren. Zur gewaltsamen Durchsetzung seiner Interessen dient ihm dabei die Knute, gewissermaßen ohne Rücksicht auf Verluste bei anderen Menschen. In der dritten, nur im Textbuch notierten Strophe stellt der General aber auch andere, deutlich weniger brutale Gründe dar, weshalb er dieses Instrument dringend benötigt. Hier präsentiert er sich auch als wesentlich friedliebenderer Mensch, dem es nur um Gerechtigkeit und Frieden geht. Er zählt lauter positive und völlig unkriegerische Eigenschaften auf, die das Verwenden der Knute so mit sich bringt, beginnend mit den Sätzen „Mit der Knute da regier’ ich die Seelen und Leiber;

---

<sup>177</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 11.

<sup>178</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 11.

<sup>179</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 11.

<sup>180</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 11.



mit der Knute da verführ' ich die Herzen der Weiber.“<sup>181</sup>. Mit dieser dritten Strophe bekommt der Zuhörer zudem ein ganz anderes, viel menschlicheres und sympathischeres Bild vom General als in den beiden vorhergehenden Strophen. Inhaltlich weist diese Strophe noch mehr in Richtung der Sologesänge im Wiener Volkstheater. Brutalität und kriegerische Mittel sind den singenden Protagonisten in diesem Genre zumeist fremd. Sie haben alltägliche Sorgen, wollen nicht die Welt regieren und bevormunden, sondern sind mit einem glücklichen, zufriedenen Leben völlig einverstanden. Valentin beginnt in „Der Verschwender“ sein Auftrittsgesang mit den Worten „Heissa lustig ohne Sorgen, leb' ich in den Tag hinein“<sup>182</sup> und Fortunatus Wurzel in „Der Bauer als Millionär“ singt in seinem Auftrittsgesang „Kurz, es kann kein schöner's Leben als mein jetziges mehr geben“<sup>183</sup>. Diese Selbstzufriedenheit gepaart mit Friedlichkeit kommt auch in der dritten Strophe von Kantschukoffs Auftrittsgesang zum Ausdruck, wenn er beispielsweise singt: „Mit der Knute da quittir' ich jede Rechnung prompt und treulich. Mit der Knute regalir' ich – Freund' und Feind unparteilich!“<sup>184</sup>. Schließlich kommt er zum Schluss: „Richtig angewandt schärft sie den Verstand und stärkt die Hand!“<sup>185</sup>. Gerade die letzte Strophe besitzt einen durchgehend ironischen Tonfall, spätestens jetzt merkt der Zuhörer, dass es mit dem scheinbar brutalen Auftreten des Generals nicht weit her ist.

Generell ist festzuhalten, dass das *Entree des Generals* inhaltlich große Ähnlichkeiten mit den Auftrittsgesängen im Wiener Volkstheater aufweist. Es ist ein Strophenlied, bei dem in jeder Strophe neue Merkmale bzw. Eigenschaften, den singenden Protagonisten betreffend, vorgebracht werden. Mit Ausnahme des immer wiederkehrenden Refrains gibt es keine besonderen inhaltlichen Höhepunkte, alle aufgezählten Punkte sind im Text von gleicher Relevanz. In selbstzufriedenem Tonfall stellt er sich bzw. die zu ihm gehörende Knute zumeist in Ich-Perspektive vor. Sogar eine kleine allgemeine Betrachtung findet sich in der zweiten Strophe. Zwar gehört das grobe, zuweilen brutale, kriegerische Auftreten des Generals, dem alles Heitere fremd ist, was besonders im noch nicht zum eigentlichen Auftrittsgesang gehörenden Anfang dieser Nummer zum Vorschein kommt, aber auch noch in den ersten beiden Strophen deutlich wird, nicht zum typischen Charakter der singenden Protagonisten im Wiener Volkstheater, doch

---

<sup>181</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 11.

<sup>182</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Gesangstexte, S. 5.

<sup>183</sup> Ferdinand Raimund, *Der Bauer als Millionär*, Gesangstexte, S. 5f.

<sup>184</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 11.

<sup>185</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 11.

sind die Strophen dieser Nummer textlich so angelegt, dass Kantschukoff nicht in bedrohlicher, sondern in äußerst ironischer Weise erscheint. Eine weitere große Übereinstimmung mit den Auftrittsgesängen im Wiener Volkstheater besteht darin, dass Kantschukoffs Gesang nicht an andere Personen auf der Bühne gerichtet ist, sondern primär an das Publikum. Der General stellt sich dem Publikum gegenüber vor. Dieser Eindruck wird auch durch die zusätzliche nur im Textbuch zu findende dritte Strophe bestärkt, die offensichtlich als Zusatzstrophe bei entsprechender Resonanz des Publikums zu verstehen ist.

Das *Entree des Generals* ist im *Alla breve*-Takt notiert, was auch aus der Tempoangabe *Allegro marziale alla breve* hervorgeht. Während sich in den Partituren des Wiener Volkstheaters bei Sologesängen *Allegro*, neben *Allegretto* oder *Moderato* häufig als Tempobezeichnung findet, so auch bei den beiden Sologesängen Valentins im ersten Akt von „Der Verschwender“, sind Zusätze bei dieser Tempoangabe wie *marziale* eine Seltenheit. Hier ist eine erste Unterscheidung in der musikalischen Umsetzung dieser Nummer zu den Gesängen im Wiener Volkstheater zu erkennen. Diese zusätzliche Vorgabe weist auf den Charakter des Generals hin, der sich als solcher, wie schon ausführlich beschrieben, von den Charakterzügen der singenden Protagonisten im Volkstheater unterscheidet. Das kriegerische Erscheinungsbild kommt auch in der Vertonung zum Ausdruck. Allerdings beschränkt sich das pompöse Auftreten des Generals hauptsächlich auf den Anfang und den Refrain, in der Vertonung der Strophen überwiegt ein auffallend schlichter Tonfall, sowohl was die Gesangsführung, als auch die Orchesterbegleitung betrifft, worauf noch näher eingegangen wird. Zu dieser schlichten Anlage passt die Tonart C-Dur, in der auch viele Sologesänge bei Raimund gesetzt sind, wie Valentins „Jagdlied“ in „Der Verschwender“. Für das *Entree des Generals* sieht die Partitur eine große Orchesterbesetzung vor, diese wird aber ähnlich wie auch in Julians *Reporterlied* nicht durchgehend verlangt. Statt der zweiten Flöte ist hier allerdings die Piccoloflöte vorgeschrieben. Aber im Gegensatz zum Part des Reporters und analog zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater treten außer dem singenden Protagonisten, dessen Stimmlage ein Bass ist, keine weiteren Solisten und auch kein Chor auf.

Diese sechste Nummer in der Partitur eröffnet das Orchester im *fortissimo* mit voller Besetzung 17 Takte lang bis zum Einsatz Kantschukoffs.<sup>186</sup> Die Musik besitzt zudem in den ersten vier Takten auf Seite 113 einen marschartigen Charakter, was an den kurzen,

---

<sup>186</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 113-116, s. Anhang 5.

prägnanten Einsätzen, den Staccati in den Streichern und den durch Pausen getrennten separaten Achteln in den Bläsern deutlich wird.<sup>187</sup> Diese vier Takte bereiten offensichtlich das Erscheinen Kantschukoffs vor, was auch daraus zu schließen ist, dass die Streicher in den ersten vier Takten nach dem Auftakt den ersten Einsatz Kantschukoffs vorwegnehmen. Ab dem fünften Takt setzen dramatische Steigerungen in der Orchesterbehandlung ein, erkennbar auch an mehreren Sforzati-Einsätzen in allen Stimmen, mit Ausnahme der Violinen und Celli.<sup>188</sup> Zudem wird der Satz rhythmisch vielseitiger, bei den Streichern dominieren Achtelnoten, wogegen den Bläsern längere und zum Teil übergebundene Notenwerte zugeordnet sind. Diese instrumentale Einleitung untermalt den Auftritt des Generals musikalisch, gleichzeitig wird mit dem marschartigen und klangmächtigen Orchestereinsatz auch auf sein Erscheinen vorbereitet. Der marschartige Anfang und das Vorwegnehmen seines ersten Motivs macht auf den militärischen Rang des Protagonisten und dessen Auftreten, der anschließende dramatischere Teil auf seinen jähzornigen Charakter aufmerksam. Nach dieser Orchestereinleitung und einer kurzen Viertelpause verleiht Kantschukoff vier Takte lang in einem Fluch seinem Zorn darüber Ausdruck, dass niemand zur Stelle ist, um ihn zu empfangen: „Himmel, Bomben, Element! Kein Offizier auf seinen Posten!“.<sup>189</sup> Dies bestätigt auch zum weiteren Male seinen Charakter. Er singt dabei dasselbe Motiv, das am Anfang die Streicher spielten, das somit als eine Art Erinnerungsmotiv des Generals gelten kann. Die Streicher unterstützen seinen Zorn, indem sie dasselbe Motiv in kurzen, abgehakten Notenwerten vortragen, nämlich einzelne durch Pausen unterbrochene Achtel, die sie *pizzicati* spielen. Die Soloklarinette und das Solofagott spielen ihre Einsätze *staccati*, die anderen Instrumente pausieren. Nach einem zweitaktigen instrumentalen Zwischenspiel setzt Kantschukoff seine wütenden Ausrufe in Richtung der abwesenden Soldaten fort, indem er nun zum ersten Mal mit seiner Knute droht. Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Hörner und die Streicher begleiten diesmal weitgehend *piano*. Um die Drohung mit der Knute zu unterstreichen, werfen die Orchesterstimmen aber *fortepiano*- und *sforzati*-Akzente ein.<sup>190</sup> Nach dem Ausstoßen seiner Drohungen über zehn Takte hinweg<sup>191</sup> pausiert der General vier Takte lang.<sup>192</sup> Die Streicher vollführen eine dreitaktige dynamische Steigerung, bis sie *fortissimo* erreichen. Danach pausieren alle Stimmen, bis zum ersten Mal

<sup>187</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 113, s. Anhang 5.

<sup>188</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 114f, s. Anhang 5.

<sup>189</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 116, s. Anhang 5.

<sup>190</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 117, s. Anhang 5.

<sup>191</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 117-119, s. Anhang 5.

<sup>192</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 119, s. Anhang 5.

seit dem Einsatz Kantschukoffs alle Orchesterstimmen, mit Ausnahme der Trommeln, einen kurzen gemeinsamen Einsatz (mit einer Viertelnote) spielen. Nach einer weiteren Pause setzt wiederum General Kantschukoff ein, der sich über vier Takte hinweg gleich zweimal mit seinem Namen vorstellt: „Bin der General Kantschukoff, bin der General Kantschukoff!“.<sup>193</sup> Anstelle einer durchgehenden Orchesterbegleitung erfolgen nur einzelne durch Pausen getrennte Akzente. Auf das Wort „General“ erzeugen alle Instrumente mit Ausnahme des Schlagwerks *sforzati*-Akzente, der Name „Kantschukoff“ wird von Solooboe, Klarinette, Fagott, dem gesamten im *fortissimo* spielenden Schlagwerk, bestehend aus Pauken und Trommeln, sowie den Streichern untermalt. Die Orchesterstimmen unterstützen mit ihrer Begleitung das mächtig wirkende Auftreten Kantschukoffs. Diese Stimmung ändert sich nach einer kurzen Viertelpause schlagartig. Jetzt beginnt der eigentliche strophisch gegliederte Auftrittsgesang des Generals.<sup>194</sup> Bis zu dieser Stelle war nichts von der Atmosphäre der Auftrittsgesänge im Wiener Volkstheater zu spüren. Der folgende Gesang aber zeigt, sowohl in textlicher, wie auch musikalischer Hinsicht typische Merkmale solcher Auftrittsgesänge.

Während Kantschukoff in seinem bisher beschriebenen Auftritt nicht durchgehend gesungen hat, sein Gesangspart vielmehr durch Pausen und instrumentale Zwischenspiele unterbrochen war, singt er die Strophen nun durchgehend, unterbrochen nur durch kurze Viertelpausen. Zuvor gab Kantschukoff nur kurze schimpfende und fluchende Einwürfe von sich, erst jetzt ist von einem eigentlichen Sologesang zu sprechen. Analog zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater ist hier jede Strophe musikalisch völlig gleich gehalten. Kantschukoff singt jede Strophe 20 Takte lang, übrigens genau die Länge von Valentins Auftrittsgesang in „Der Verschwender“. Auch die Strophen in anderen Sologesängen bei Raimund sind in ähnlicher Taktzahl gehalten, Lieschen singt ihre *Ariette* im ersten Aufzug von „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ in 22 Takten und Fortunatus Wurzel braucht für sein „Aschenlied“ im dritten Aufzug von „Der Bauer als Millionär“ lediglich 14 Takte. Ebenso ist die Gesangsführung hier analog zu den Gesängen im Wiener Volkstheater in einer schlichten Weise angelegt und spiegelt eine harmonische Einfachheit wieder. Wie Valentin in seinem Auftrittsgesang in „Der Verschwender“ kreist auch Kantschukoffs Part um die fünfte Stufe, die Dominanttonart G-Dur und die erste Stufe, die Grundtonart C-Dur. Selbst der Ambitus einer Oktave, in Valentins Auftrittsgesang exakt eingehalten, wird nur geringfügig überschritten, er

---

<sup>193</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 120, s. Anhang 5.

<sup>194</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 121, s. Anhang 5.

beträgt hier eine Dezime, von H bis zu d<sup>1</sup>. Nach den Worten des ersten Verses der ersten Strophe: „Alle müssen mir pariren“ gibt es den ersten kleinen Einschnitt, ausgedrückt durch eine Viertelpause.<sup>195</sup> Anschließend folgen in kurzen Abständen bis zum achten Takt dieses Strophengesangs<sup>196</sup> weitere ebenfalls durch Viertelpausen markierte Einschnitte. Eindeutig richtet sich die Gesangsführung hier nach der ersten Strophe. Im Gegensatz zur zweiten Strophe, die nur aus ganzen Sätzen besteht, werden in der ersten verschiedene Volksgruppen in Form einzelner Worte nacheinander aufgezählt. Jede neu genannte Volksgruppe wird durch eine Pause von der vorherigen getrennt, bis zur Benennung der „Ostniaken“.<sup>197</sup> Der Einschnitt wird an dieser Stelle durch einen langen Notenwert, eine punktierte Halbe, markiert. Ansonsten dominieren im Auftrittsgesang des Generals Achtel- und Viertelnoten. In Valentins Auftrittsgesang in „Der Verschwender“ dominieren Achtelnoten, Einschnitte werden nicht durch Pausen, sondern durch Viertelnoten markiert. Nach der verlängerten halben Note im achten Takt des Gesangs singt Katschukoff ohne Pause oder langen Notenwerten bis zum letzten Takt der jeweiligen Strophe<sup>198</sup> durch. Bis zum Schluss trägt der General jetzt seinen Text ohne Einschnitte vor, so erfolgt auch die Aufzählung weiterer Völker in der ersten Strophe ohne Pause. Auch wird der Gesang rhythmisch gleichmäßiger, es dominiert ein Notenwert, nämlich die Viertelnoten, außerdem kommen nur noch punktierte Viertelnoten mit anschließender Achtelnote dazu. Auch in den Sologesängen im Wiener Volkstheater dominiert in der Regel ein Notenwert, manchmal auch zwei. Zumeist sind es Achtelnoten, wie in Valentins Auftrittsgesang. Zur schlichten Gesangsführung sowohl in den Sologesängen bei Raimund wie auch in Katschukoffs Auftrittsgesang gehört das Anpeilen derselben Töne. Entsprechend findet sich in Katschukoffs Gesang besonders häufig der Grundton c<sup>1</sup> und sein Leitton h, in Valentins Auftrittsgesang wird am häufigsten d<sup>1</sup>, die Dominante der Grundtonart G-Dur angepeilt.

In der Einleitung dieser sechsten Nummer kommt das Orchester in vielseitiger Weise mit allen Stimmen zum Einsatz und setzt eigene Akzente, augenfällig insbesondere an den häufigen *sforzati*-Einsätzen in allen Stimmen. Das Orchester hat hier somit keine reine Begleitfunktion, sondern agiert, unabhängig von der Singstimme, auch in eigenständiger Weise, deutlich erkennbar auch an der zumeist großen Lautstärke (*fortissimo*). Dies ändert sich in auffälliger Weise beim Beginn des Strophengesangs. Jetzt dominiert

---

<sup>195</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 121, s. Anhang 5.

<sup>196</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 122, s. Anhang 5.

<sup>197</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 122, s. Anhang 5.

<sup>198</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 124, s. Anhang 5.

die Singstimme, das Orchester hat lediglich die Aufgabe, die Singstimme in dezenter und schlichter Weise zu begleiten. Es übernimmt damit, wie bereits ausführlich geschildert, die gleiche Funktion wie das Orchester in den Sologesängen im Wiener Volkstheater. Diese reine Begleitfunktion des Orchesters ist auch an der dynamischen Vorgabe zu erkennen. In beiden Fällen, sowohl im Wiener Volkstheater als auch in Kantschukoffs Auftrittsgesang in „Fatinitza“ begleitet das Orchester mit nur geringer Lautstärke. Bei Kantschukoffs Strophengesang haben die Streicher durchgehend, bis zwei Takte vor Schluss, die Vorgaben *piano* oder *pianissimo*, nur die Einsätze der Fagotte sind mit *mezzoforte* sowie *sforzato* überschrieben. Im Vergleich dazu spielt das Orchester bei Valentins Gesang ausschließlich *piano*. Sowohl in den Sologesängen bei Raimund, wie auch in Kantschukoffs Gesang wird die Orchesterbegleitung von den Streichern dominiert, die als einzige durchgehend spielen. Dazu kommen noch Einsätze einzelner Holzbläser und der Hörner. Mit Ausnahme der Hörner verfügen die Blechbläser und das Schlagzeug nur in seltenen Fällen über eigene Einsätze. In Valentins Auftrittsgesang in „Der Verschwender“ sind sie in der Partitur überhaupt nicht vermerkt, während sie in Kantschukoffs Strophengesang bis auf den letzten Takt auch nicht in Erscheinung treten. Die reine Begleitfunktion der Streicher ist auch daran zu erkennen, dass die ersten Violinen dieselben Noten wie die Singstimme spielen. In den ersten sechs Takten spielt das Solohorn einen einzigen, übergebundenen Ton und somit eine Art Orgelpunkt.<sup>199</sup> Dazu gibt es kurze, höchstens dreitaktige Einsätze von Flöte, Solooboe, Klarinette und Solofagott. Alle Orchesterstimmen haben *pianissimo* zu spielen. Ab dem neunten Takt<sup>200</sup> ist für die folgenden acht Takte eine Veränderung in der Dynamik festzustellen. Die Streicher begleiten nun *piano*, was aber keine besondere Steigerung der Lautstärke bedeutet und der dynamischen Angabe in den meisten Sologesängen bei Raimund entspricht. Als einzige Bläserstimme gesellt sich zu den Streichern lediglich die zweigeteilte Fagottgruppe, die zum ersten Mal bei diesem Strophengesang zum Einsatz kommt. Bis zu dieser Stelle war lediglich ein solistisch auftretendes Fagott vorgesehen. Beide Fagotte besitzen unterschiedliche dynamische Angaben, das erste Fagott spielt *mezzoforte*, für das zweite Fagott ist mehrfach *sforzato* in der Partitur notiert. Damit tritt eine Instrumentengruppe in ungewöhnlicher Weise gegenüber den anderen instrumentalen Stimmen stärker in den Vordergrund. Die Fagotte setzen sich aber nicht von der Singstimme ab, bleiben im Gegenteil ganz nahe am Gesangspart. Beide Fagotte spielen die

<sup>199</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 121f., s. Anhang 5.

<sup>200</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 122, s. Anhang 5.

völlig identische Tonfolge, die Kantschukoff zu singen hat, setzen also keineswegs eigene Akzente. Sie unterstreichen somit die Hauptfunktion der Orchesterbegleitung dieses Strophengesangs analog zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater, nämlich die der Unterstützung der Singstimme. In diesem Fall betonen sie die Bedeutung der gesungenen Worte Kantschukoffs, aus denen die herausragende Stellung des Generals deutlich wird. Dieser Abschnitt enthält in der ersten Strophe eine einfache Aufzählung derjenigen Volksgruppen, die unter Kantschukoffs Kommando stehen. Nach diesen acht Takten und nach Beendigung der Aufzählung in der ersten, die musikalische Gestaltung des ganzen Strophengesangs bestimmende Strophe kehrt in allen Orchesterstimmen die dynamische Angabe *pianissimo* für die nächsten zwei Takte zurück.<sup>201</sup> Die Fagottgruppe pausiert, dafür treten zu den Streichern ebenfalls zweigeteilte Oboen- und Klarinettengruppen, die schon im ersten Teil dieses Strophengesangs eigene Einsätze besaßen. Auch sie unterstützen die Singstimme. So spielt die erste Oboe, genau wie zuvor schon die Fagottgruppe, dieselbe Tonfolge, die der General zu singen hat. Die ersten Violinen spielen beinahe den ganzen Strophengesang über dieselben Noten, die der General zu singen hat. Die anderen instrumentalen Stimmen spielen zumindest dieselben rhythmischen Figuren. Eine dynamische Steigerung vollzieht sich dann in den beiden letzten Takten dieses Strophengesangs.<sup>202</sup> Im vorletzten Takt ist ein *crescendo* in allen Orchesterstimmen (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Streicher) eingezeichnet, ausgehend von *più forte* am Taktanfang bis zu *fortissimo* im letzten Takt. Die eigentliche Funktion der Orchesterbegleitung bleibt aber, trotz dieser Veränderung in der Dynamik, eindeutig die Unterstützung der Singstimme. Entsprechend spielen wiederum Oboe, die erste Violinen und auch die Flöte dieselbe Tonfolge wie die Singstimme, eine eigene Akzentuierung ist nicht ersichtlich. Vielmehr soll diese dynamische Steigerung den gesungenen Text hervorheben. Kantschukoff kommt am Schluss der zwei in der Partitur notierten Strophen noch explizit auf seine Knute zu sprechen, wenn er in beiden Strophen singt „dies Instrument“. Auch die Singstimme betont die Bedeutung dieses Worts, indem auch hier eine Steigerung stattfindet. Im vorletzten Takt singt der General eine stetig um eine Sekunde ansteigende Tonfolge, angefangen von g, bis er bei der letzten Silbe des Wortes „Instrument“ bei d<sup>1</sup> anlangt, dem höchsten Ton der Singstimme in dieser Nummer bis zum Schluss des Strophengesangs. Damit wird sowohl in der Orchesterbegleitung wie auch in der Gesangsführung das Symbol des Generals deutlich

---

<sup>201</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 124, s. Anhang 5.

<sup>202</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 124, s. Anhang 5.

hervorgehoben. Nach einer kurzen Pause in allen Stimmen verstärkt sich im letzten Takt des Strophengesangs diese Akzentuierung auf die Knute, womit auch die Macht Kantschukoffs noch unterstrichen wird. Kantschukoff singt zweimal, durch eine Pause getrennt, seine spassige Lautmalerei „fst“, beide Male nur mit einem kurzen Notenwert (Achtel), beim zweiten Mal allerdings um eine Quinte höher (a<sup>1</sup>). Damit übertrifft er den bisher höchsten Ton der Nummer (d<sup>1</sup>). Diesen Ton wird er in dieser Nummer nicht mehr übertreffen. Die beiden kurzen Einsätze werden nun von fast allen Orchesterstimmen außer großer und kleiner Trommel, also auch von Blechbläsern und Pauken unterstützt. Die dynamische Vorgabe lautet dazu in allen Stimmen *fortissimo*. Damit wird das machtvolle Auftreten des Generals am Schluss jeder Strophe hervorgehoben.

Eine Hervorhebung des Schlusses beispielsweise durch Verstärkung der Dynamik findet sich auch im Wiener Volkstheater, etwa bei der *Aria* des Fortunatus Wurzel im dritten Aufzug in „Der Bauer als Millionär“. Der wieder verarmte und vollkommen entkräftete Bauer läuft als Aschenmann von Ort zu Ort. In seinem für das Wiener Volkstheater typischen Gesang, in dem er in philosophischer Weise über den Menschen und seine Tugenden bzw. Untugenden nachdenkt, singt Fortunatus Wurzel über Hochmut und Stolz, die, wie ihm selbst geschehen, jeden Menschen zu Fall bringen und zum Aschenmann machen können. Am Schluss jeder Strophe, fast in der Art eines Refrains, besingt er den Aschen, der nun, entsprechend wie die Knute für das machtvolle Erscheinen des Generals, zum Symbol seines mittlerweile verarmten Auftretens geworden ist und dem dieser Gesang die Bezeichnung „Aschenlied“ verdankt: „Ein Aschen! Ein Aschen!“<sup>203</sup> In der Gesangsführung wird dieses Wort hervorgehoben, durch Zuordnung eines bestimmten Motivs, bestehend aus punktierter Viertelnote mit anschließender Achtelnote und abschließender Viertelnote. Dieses Motiv erklingt auch in der Wiederholung der Schlussworte. Zudem wird das Wort „Aschen“ durch einen Sextsprung (von d<sup>1</sup> nach g) hervorgehoben. Ähnlich wie in „Fatinitza“, wenn auch in dezenterer Weise, unterstreicht auch bei Wurzels Gesang zusätzlich das Orchester die Schlussworte. Die die Singstimme *colla parte* begleitenden Orchesterstimmen akzentuieren die erste Silbe des Wortes „Aschen“. So lautet jeweils beim ersten Schlag, wenn Wurzel dieses Wort anstimmt, die Vorgabe *fortepiano*. Sowohl im „Aschenlied“ wie auch im *Entree des Generals* dient die Verstärkung der Dynamik in den Orchesterstimmen zur Verdeutli-

---

<sup>203</sup> Joseph Drechsler, *Der Bauer als Millionär*, Partitur, Nr. 13, S. 97v, 98, s. Anhang 4.



chung der gesungenen Schlussworte, die jede Strophe beenden und die auch in der Singstimme in besonderer Weise hervorgehoben werden.

Das Ende des Strophengesangs im *Entree des Generals* ist mit einer Fermate gekennzeichnet, die über eine Pause in allen Stimmen der Partitur eingezeichnet ist.<sup>204</sup> Im selben Takt beginnt, ohne jegliches instrumentales Zwischenspiel, der nach jeder Strophe wiederkehrende Refraingesang mit den Worten „Ja mit der Knute, fst, ja mit der Knute, fst, muss klappen alles genau auf die Minute“. Kantschukoff beginnt den Refrain *a cappella*. Die Orchesterstimmen treten erst im nächsten Takt hinzu. Hierbei wird die Knute, diesmal von Kantschukoff gleich viermal direkt erwähnt, sowohl in der Gesangsführung wie auch in der Orchesterbegleitung hervorgehoben. Auf die Worte „der Knute, fst“ vollzieht die Singstimme drei Oktavsprünge (von c zu c<sup>1</sup> auf-, ab- und nochmals aufwärts).<sup>205</sup> Das gesungene Wort „Knute“ wird in der Orchesterbegleitung durch das Orchestertutti, inklusive Blechbläsern und dem ganzen Schlagwerk begleitet. Zwar ist die Begleitung, mit Ausnahme der immer später im Takt einsetzenden, *forte* spielenden Fagotte wieder in geringerer Lautstärke gehalten, *piano* und *pianissimo*, allerdings unterstreichen die ersten Violinen mit *sforzati*-Akzenten dieses Wort. Kantschukoff beendet den Refrain und damit auch seine ganze Nummer mit dem Vers „parirt man mir dem großen General’ Kantschukoff!“ drei Takte lang.<sup>206</sup> An dieser Stelle wird seine Person und besonders sein Name hervorgehoben, die Namensnennung erfolgt mit einer vom Ton f in Sekundschriften aufsteigenden Tonfolge auf das Wort „großen“, bis das c<sup>1</sup> auf dem Wort „General“ erreicht ist. Nach einer kurzen Viertelpause, während der alle Stimmen pausieren, setzen alle Stimmen, also sowohl die Singstimme wie das Orchestertutti, wiederum mit Blechbläsern und dem gesamten Schlagwerk, auf die Nennung seines Namens ein. Somit wird die Namensnennung des Generals eindrucksvoll vom Orchester, noch dazu in voller Lautstärke (*fortissimo*) unterstützt. Nach Beendigung des Gesangsparts führt ein fünftaktiges Orchesterritornell jede Strophe einschließlich des Refrains zu Ende, was wiederum dem Aufbau der Sologesänge im Wiener Volkstheater entspricht.<sup>207</sup> So folgt auch bei Raimund nach dem Ende jeder Strophe ein Orchesterritornell, das natürlich in beiden Fällen, bei Raimund wie auch im *Entree des Generals*, ebenso wie die Vertonung jeder Strophe, jedes Mal identisch ist. Auch besitzt das Orchesterritornell in dieser Nummer in „Fatinitza“ eine ähnli-

---

<sup>204</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 125, s. Anhang 5.

<sup>205</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 125f., s. Anhang 5.

<sup>206</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 126f., s. Anhang 5.

<sup>207</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 6, S. 127, s. Anhang 5.

che Länge von zumeist weniger als zehn Takten wie die Orchesterritornelle bei Raimund. So ist das Ritornell in Lieschens *Ariette* im ersten Aufzug von „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ acht, das im Auftrittsgesang des Valentin in „Der Verschwen- der“ neun und das im „Aschenlied“ in „Der Bauer als Millionär“ lediglich vier Takte lang. Ähnlichkeiten finden sich aber auch in der Orchesterbesetzung, sowie der ziemlich hohen Tonstärke, die im Gegensatz zur niedrigen Lautstärke in der Orchesterbegleitung jeder Strophe steht. So beendet das Orchester jede Strophe von Kantschukoffs Stro- phengesang einschließlich des Refrains *fortissimo*. Für das Orchesterritornell im „A- schenlied“ sind sowohl *mezzoforte* wie *forte*, für das in Valentins Auftrittsgesang so- wohl *forte* als auch *fortissimo* und für das in Lieschens *Ariette* ist *forte* in allen Stimmen vorgeschrieben. Sowohl in den Orchesterritornellen bei Raimund, wie auch in dem Ritornell im *Entree des Generals* spielen Streicher und Bläser zusammen, im Gegensatz zur Orchesterbegleitung, die sowohl bei Raimund als auch im *Entree des Generals* von den Streichern dominiert wird, unterstützt durch einzelne Stimmen aus dem Bereich der Holzbläser oder Hörner. Im „*Entree des Generals*“ ist das Orchester im Schlussritornell allerdings größer besetzt als in den Sologesängen bei Raimund. So spielen hier alle Orchesterstimmen mit Ausnahme des Schlagwerks, also neben den Streichern sowohl Holzbläser, bestehend aus Flöte, Piccolo, Oboe, Klarinette, Fagott als auch Blechbläser, bestehend aus Trompete, drei Posaunen und vier Hörnern. In den Sologesängen bei Raimund fehlen mit Ausnahme der Hörner zumeist die Blechbläser. Die Strophen des „Aschenlieds“ werden neben den Streichern von Flöte, Piccolo, Klarinette, Fagott und Horn zu Ende gebracht, sogar die Oboe fehlt hier. Im Schlussritornell von Valentins Auftrittsgesang spielen neben den Streichern Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Flöte. Die Besonderheit in der Orchesterbehandlung bieten in diesem Ritornell die Flöten. Flöte und Piccolo spielen abwechselnd jeweils zwei Takte und nicht etwa zusammen, wie in „Fatinitza“ oder im „Aschenlied“. Eine weitere Besonderheit bietet die Orches- terbesetzung im Schlussritornell eines anderen Gesangs von Valentin in „Der Ver- schwender“, dem „Jagdlid“. Dessen acht Takte stehen in *forte*. Neben den Hörnern, Holzbläsern mit Flöte und Piccolo sind noch Trompete und Pauke in der Partitur ange- ben. Damit findet die Jagdatmosphäre auch in der Orchesterbesetzung ihren Nieder- schlag. Erwähnenswert ist auch die Orchesterbesetzung des Schlussritornells in Lie- schens *Ariette*. Im Gegensatz zu allen anderen genannten Beispielen ist hier bei den Streichern das Violoncello nicht explizit angegeben, aber zusätzlich zu den Streichern

spielen noch zwei Flöten, Klarinette, Oboe, Fagott, Horn und als weitere Besonderheit zwei Schlaginstrumente, eine kleine Trommel und das Triangel.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Verwendung eines Orchesterritornells im *Entree des Generals* zur Beendigung der Strophen offenkundig der Tradition der Sologesänge im Wiener Volkstheater entlehnt ist.

Sowohl textliche als auch musikalische Merkmale bezeugen die Ähnlichkeit dieses *Entree des Generals* mit den Sologesängen im Wiener Volkstheater, sieht man von der Einleitung bis zu Beginn des Strophengesangs ab. Wie zuletzt dargelegt zeigt der Aufbau des Strophengesangs deutliche Entsprechungen mit demjenigen der Sologesänge bei Raimund. Auf die musikalisch gleichartigen Strophen folgt ein stets wiederkehrendes Orchesterritornell. Die Singstimme ist in schlichtem Tonfall gehalten, das Orchester besitzt reine Begleitfunktion, demgemäß ist die Lautstärke zumeist in *piano* oder *pianissimo* gehalten. Auch die Orchesterbesetzung entspricht derjenigen der Sologesänge im Wiener Volkstheater. Nur die Streicher übernehmen durchgehend die Begleitung der Singstimme, dazu kommen Einsätze der Holzbläser und Hörner. Weitere Blechbläser, wie Trompeten und Posaunen und auch das Schlagwerk kommen bis auf den Schlusstakt nicht vor. Diese Merkmale treffen weitgehend auch auf den anderen näher besprochenen Auftrittsgesang in „Fatinitza“, das *Reporterlied* Julians, zu, das allerdings kein Strophengesang ist. Hier wie dort pausiert die eigentliche Handlung. Der jeweilige Protagonist stellt sich bzw. seine Tätigkeiten näher vor. Das Publikum bekommt somit näheren Einblick in den Charakter der jeweiligen Person, was auch eine wesentliche Aufgabe der Auftrittsgesänge im Wiener Volkstheater ist. Ein deutlicher Unterschied zwischen den beiden Auftrittsgesängen in „Fatinitza“ stellt die Adresse dar, an die sich der jeweilige Gesang primär richtet. Julian stellt sich und seinen Beruf im *Reporterlied* in erster Linie den Soldaten des russischen Heerlagers vor, die auch am Schluss hinzu kommen, somit ist diese Nummer ins Bühnengeschehen eingebunden. Kantschukoff richtet seinen Auftrittsgesang dagegen nicht an die Adresse anderer Personen im Stück, er ist während dieser Szene ganz allein auf der Bühne. Somit ist sein Gesang primär an das Publikum gerichtet, nur diesem stellt er sich vor. Gerade auch mit dieser Ausrichtung erinnert dieser Part auffallend an die Auftrittsgesänge im Wiener Volkstheater. Dagegen ist in beiden Fällen das Fehlen eines spezifischen Wiener Idioms festzustellen, das bei Raimund besonders in der Anwendung eines speziellen Dialekts zum Ausdruck kommt. Gerade der wienerische Dialekt herrscht häufig in den Sologesängen des Wiener Volkstheaters vor. Allerdings war die Wiener Operette von Beginn an internationa-

ler angelegt als das Wiener Volkstheater, das eher als eine eigene Wiener Form des Theaters anzusehen ist. Eine andere Erklärung wäre, dass die beiden singenden Protagonisten, der deutsche Journalist Julian und der russische General Kantschukoff, Charaktere darstellen, die keinerlei Ähnlichkeiten zu Wiener Charakteren besitzen. Das nächste ganz augenfällig an die Gesänge des Wiener Volkstheaters erinnernde Beispiel aus „Fatinitza“ zeigt, dass dennoch auch Personen, die weit entfernt von Wien agieren, im Wiener Dialekt reden können.

#### 4. Couplet des Izzet Pascha im zweiten Akt von „Fatinitza“: ein typischer Sologesang aus der Tradition des Wiener Volkstheaters

Als General Kantschukoff eintrifft, sind die Soldaten gerade dabei, ein Theaterstück aufzuführen um die Stimmung in dem Heerlager zu verbessern. Zu diesem Zweck verwandelt sich der Leutnant Wladimir wieder in Fatinitza. In dieser Verkleidung trifft ihn auch der General, der wieder in Liebe zur vermeintlichen Fatinitza entbrennt. Schließlich erscheint auch noch die Nichte des Generals, die Fürstin Lydia Iwanowna Uschakoff, die mit Wladimir durch eine Liebesbeziehung verbunden ist. Kantschukoff ordnet an, dass beide „Frauen“, also Lydia und Fatinitza, im Lager übernachten. Jedoch werden beide Frauen zusammen mit dem Reporter Julian vom türkischen Heer entführt, das von dem bulgarischen, in russischen Diensten stehenden Marketender Wuika auf die richtige Spur gebracht wurde. Wie bereits ausführlich besprochenen tritt Wuitka nur in einem kurzen *Entree* zu Beginn der Operette in musikalischer Weise auf. Die Entführten werden in den Harem des Izzet Pascha, dem Gouverneur der türkischen Festung Isaktscha, gebracht. An dieser Szene ist zu erkennen, wie machtlos eigentlich der so machtvoll auftretende General Kantschukoff in Wirklichkeit ist. Er kann der Entführung nur tatenlos zusehen und nicht einmal auf die Angreifer schießen, da er sonst seine „Geliebte“ und seine Nichte treffen könnte.

Der ganze zweite Akt von „Fatinitza“ spielt nun im Harem in Isaktscha. Eröffnet wird der Akt von der Nummer 12, dem *Toilette-Chor*. Es treten die Insassinnen des Harems auf, die vier Frauen des Izzet Pascha, Nursidah, Besika, Diona und Suleika sowie der Chor der acht Sklavinnen. Dabei handelt es sich um eine Ensemblenummer ausschließlich aus Frauenstimmen.<sup>208</sup> Sie bereiten sich auf die Ankunft ihres Herrn vor: „Den Gebieter zu entzücken, guter Laune ihn zu sehn, müssen sorgsam wir uns schmü-

---

<sup>208</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 12.

cken, uns're Reize zu erhöhen“<sup>209</sup>. Diese Nummer huldigt dem Orient, der in vielen abendländischen Bühnenwerken des 18. und 19. Jahrhunderts seinen Niederschlag gefunden hat, so in dem Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“ von Wolfgang Amadeus Mozart oder der Oper „Der Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius, um nur zwei Beispiele aus der umfangreichen Liste orientalischer Opern zu nennen. Allerdings wird der Orient und speziell der Harem in überaus ironischer Weise aufs Korn genommen. Es handelt sich bei dieser Eröffnungsszene zudem um eine äußerst kunstvoll gearbeitete Nummer, die deutliche Einflüsse aus dem Bereich der Oper, insbesondere der *Opera buffa* aufweist, daher treten hier keine Ähnlichkeiten mit dem Wiener Volkstheater hervor. Umso auffallender ist der Auftritt des türkischen Befehlshabers. Auch Roser bemerkt den großen Unterschied dieser Nummer im Vergleich zu den vorhergehenden Szenen, wenn er schreibt: „Aus der in den letzten Nummern immer dichter gewordenen Opernstruktur bricht die Nr. 13, das Couplet des Izzet-Pascha [...] aus und führt trotz einer sehr zarten Orchesterbegleitung wieder zur Wiener Operette zurück“<sup>210</sup>. Er bemerkt zudem, dass es sich bei diesem Gesang um „ein traditionelles Strophenlied“<sup>211</sup> handelt, versäumt es aber auf die auffälligen Parallelen zu den Sologesängen des Wiener Volkstheaters hinzuweisen, auf die er ja in Bezug auf Kantschukoffs Auftrittsgesang eingegangen ist.

Diese dreizehnte Nummer ist in der Partitur als *Couplet* bezeichnet, was schon Ähnlichkeiten mit den Sologesängen im Wiener Volkstheater vermuten lässt, wurden diese doch oft als Couplets bezeichnet<sup>212</sup>, auch wenn sie zumindest bei Raimund nie ausdrücklich als solche im Text oder in der Partitur vermerkt sind. Wenigstens lässt die Bezeichnung dieser Nummer in „Fatinitza“ erkennen, dass diese Szene nicht Operntraditionen entstammt, im Gegensatz zu anderen Nummern in diesem Werk, die nach Gesangsformen aus dem Opernbereich, wie etwa *Arie* bei zwei Gesängen Lydias, benannt sind. Zwar ist die Tonart dieses Couplets, A-Dur, ungewöhnlich für die Sologesänge des Wiener Volkstheaters, doch die Tempoangabe *Moderato* findet sich häufig bei Gesängen in Raimunds Werken, beispielsweise bei der *Arietta* Rappelkopfs im zweiten Akt von „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ oder bei der zweiten *Aria* Wurzels im ersten Akt von „Der Bauer als Millionär“.

---

<sup>209</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 21.

<sup>210</sup> Hans-Dieter Roser, *Suppé*, S. 151.

<sup>211</sup> Hans-Dieter Roser, *Suppé*, S. 151.

<sup>212</sup> Vgl. Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, S. 185.

Auf den ersten Blick entspricht der Sänger dieses Couplets, Izzet Pascha, nicht gerade dem Typus eines singenden Protagonisten im Wiener Volkstheater. Er gehört nicht zu den Hauptprotagonisten der Operette, für den Fortgang der Handlung spielt er keine ausschlaggebende Rolle. Zwar ist er Befehlshaber der türkischen Seite, tritt aber nicht in aktiver Weise auf. Als einer der wenigen Protagonisten der Operette erscheint er nur in einem, nämlich dem zweiten Akt. Aber auch hier dient er eher als schmückendes Beiwerk, der dazu beiträgt, der Operette einen orientalischen Anstrich zu geben. Er ist also in der Tradition der zahlreichen orientalischen Figuren auf der Bühne einzuordnen. Allerdings spielt er sich, beispielsweise im Gegensatz zu den beiden „türkischen“ Protagonisten in Mozarts „Entführung aus dem Serail“, Bassa Selim und dessen Aufseher Osmín, zu keinem Augenblick in brutaler oder gewalttätiger Weise auf. Vielmehr ist er von den Autoren als heiter-ironische Figur angelegt. Im Gegensatz zu seinem russischen Gegenspieler, Kantschukoff ist dessen Ironie nicht ungewollt von ihm. Er erscheint als ein stets gut aufgelegter, lebensfroher Charakter, zudem alles andere als ein Kostverächter. Von Kantschukoff unterscheidet ihn weiter, dass er abhold jeder Machtbesessenheit ist, vielmehr interessieren ihn Belustigungen wie Wein oder Liebe. Diese Leidenschaften entsprechen wiederum dem Klischee, das viele typische Orientalen auf der Bühne vorstellen. Die entscheidenden Handlungen führen dagegen andere aus. So plant Julian mit Unterstützung der Haremsdamen deren Befreiung aus dem Harem. Die russischen Truppen unter dem Kommando von General Kantschukoff erstürmen schließlich den Harem, befreien die Gefangenen und lösen sogar den Harem ganz auf. Der eigentliche Herr auf der türkischen Seite sieht diesem Geschehen nur tatenlos zu. Auch musikalisch tritt Izzet Pascha nur spärlich hervor. Außer im Couplet singt er noch gemeinsam mit Julian in der Nummer 18, dem *Kismet Duettino*. Daneben ist er nur noch an zwei Ensembleszenen beteiligt, der Nummer 19, dem *Glocken Sextett*, und dem Finale des zweiten Aktes. Seinen einzigen großen solistischen Auftritt hat er im Couplet, in dem er sich ausführlich dem Publikum präsentieren kann. Zudem ist das Couplet der erste musikalische Auftritt des Paschas. Lediglich in dem dieser Nummer vorangehenden Dialog tritt er kurz in sprechender Weise auf.

Herkunft und Stellung von Izzet Pascha weisen keine Parallelen zu den singenden Protagonisten im Wiener Volkstheater auf. Der Orient und seine Bewohner spielen im Schaffen Raimunds so gut wie keine Rolle. Einzig im Falle des am 25. September 1827 im Theater an der Wien uraufgeführten *Original-Zauberspiel in zwei Aufzügen* „Moissurs Zauberfluch“ findet sich ein in das weite Feld des Exotismus passender Schauplatz,

der aber nicht im Nahen Osten, sondern im Fernen Osten anzusiedeln ist. So spielt das Stück teilweise in Indien mit indischen Figuren, bestehend aus dem *König des Diamantenreiches* und seiner Gemahlin, dem Hofstaat, dem Heer und dem indischem Volk. Allerdings treten diese außer in Chören nicht in singender Weise auf. Die singenden Protagonisten in diesem Stück sind Alpenbewohner. Dagegen kommt das auf der Opernbühne des 18. und 19. Jahrhunderts oft anzutreffende Osmanische Reich mit seinem Harem, wie gerade auch in „Fatinitza“, bei Raimund in keinem einzigen Werk vor. Die Sologesänge in Raimunds Werken werden zumeist von Figuren vorgetragen, die Raimunds Herkunftsland, dem Habsburgerreich und ganz speziell Wien zuzurechnen sind und wie auch „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ ist „Moisasurs Zauberfluch“ in den Alpen angesiedelt. Entsprechend verfügen, wie schon dargelegt, die meisten Sologesänge bei Raimund über Anklänge von Dialekt.

Trotz dieser augenscheinlichen Differenzen zwischen Izzet Pascha und den singenden Protagonisten im Wiener Volkstheater gibt es auch erstaunliche Parallelen. Dies zeigt sich bereits darin, dass sowohl die meisten von Raimunds Sänger wie auch Izzet Pascha heiteren Charakters sind und somit witzige Figuren vorstellen, die gerade mit ihren Gesängen das Publikum aufzuheitern trachten. Im dem, dem Couplet vorausgehenden Dialog streitet Izzet Pascha mit seinen vier Frauen, wer ihm diesmal den Morgenkuss überreichen darf. Im weiteren Verlauf des Dialogs droht der Streit zu eskalieren, als bekannt wird, dass er zwei neue „Christenmädchen“, gemeint sind Lydia und Wladimir, in seinen Harem aufzunehmen gedenkt. Er bekennt, eigentlich ein „Reformtürke“ zu sein und begründet dies mit folgenden Worten: „Ihr wißt, im Principe verdamme ich eigentlich das Haremswesen, ich genoß ja abendländische Erziehung – zu Wien im Jakoberhofe lehrte man mich Einweiberei achten!“<sup>213</sup> Zugleich wird durch diesen Dialog deutlich, dass die Autoren diese Figur nicht als einen ernsthaften, mächtigen Despoten, sondern in ironischer Weise anlegten. So erklärt er gleich im nächsten Satz sein Verständnis von Monogamie: „Vorläufig motivire ich dieselbe [Einweiberei] durch die Einführung, daß ich nur einem Weibe täglich huldige.“<sup>214</sup> An anderer Stelle in diesem Dialog präzisiert er seine Ansicht zur Vielweiberei: „Theoretisch verachte ich die Vielweiberei – praktisch gewährt sie Annehmlichkeiten, - welche leicht zur Principienlosigkeit verleiten.“<sup>215</sup> Aus diesen zitierten Sätzen stechen vor allem zwei Punkte

---

<sup>213</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza. Komische Oper in drei Akten*, Textbuch, Wien 1876, S. 50f.

<sup>214</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Textbuch, S. 51.

<sup>215</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Textbuch, S. 51.

hervor, der schon erwähnte reichhaltige ironische Gehalt dieser Figur und seine Verbundenheit mit Wien, wo er seine Ausbildung erhielt. Darüber hinaus besitzt er als Angehöriger des Osmanischen Reichs enge Beziehungen zu Wien, die jedoch äußerst zwiespältig betrachtet werden müssen. Einerseits stand der Westen lange Zeit im Krieg mit dem Osmanischen Reich, die osmanischen Truppen standen bereits unmittelbar vor den Stadtmauern Wiens. Andererseits bestand zwischen beiden Seiten ein reger kultureller Austausch. Besonders während des 18. und 19. Jahrhunderts herrschte gerade in Wien eine regelrechte Türkenmode, die sich in allen Bereichen der Kunst, der bildenden Kunst, der Architektur, der Literatur und entsprechend auch der Musik bemerkbar machte.<sup>216</sup> Insgesamt lässt sich feststellen, dass ein großer Teil der Wiener Identität seinen Ursprung in türkischen Einflüssen hat, wie etwa auch die Caféhauskultur. Auch aus diesem Grund ist zu erkennen, dass der Pascha, der auf den ersten Blick nicht gerade eine typische Wiener Figur darstellt, doch enge Beziehungen zu Wien besitzt und so ist es auch nicht sehr verwunderlich, dass sein Couplet ein starkes Wiener Idiom ausstrahlt, was besonders am Einsatz des Dialektes zu beobachten ist. In dieser Nummer tritt der Pascha gar wie eine typisch Wiener bzw. österreichische Figur auf, wie sie ansonsten im Wiener Volkstheater zu finden ist. Das ganze Couplet gleicht einer Nummer aus dem Repertoire des Volkstheaters. Zwar sind die Haremsdamen bei dem Couplet auf der Bühne anwesend, dennoch kommuniziert er im Gegensatz zum Dialog nicht mit ihnen, sondern richtet seinen Gesang primär ans Publikum, dem er näher erläutert, welchen Reformbedarf er im Orient als selbsternannter „Reformtürke“ sieht. Aber obwohl der Pascha hier seinen ersten musikalischen Auftritt hat, handelt es sich hierbei nicht um einen Auftrittsgesang, er stellt sich nicht selber vor. Vielmehr entspricht diese Nummer den in philosophischer, aber auch ironischer Weise die Welt und die Menschheit betrachtenden Sologesängen, wie sie in großer Häufigkeit in Raimunds Werken vorkommen, wie Valentins „Jagdlied“ in „Der Verschwender“ oder Wurzels „Aschenlied“ in „Der Bauer als Millionär“. Ebenso wie in diesen Gesängen geht der Pascha von einer eben geschehenen Situation bzw. einem gerade gefallenem Stichwort aus, worüber er in seinem Couplet allgemeine Betrachtungen anstellt. So erklärte er im Dialog seinen Frauen, ein „Reformtürke“ sein zu wollen und macht sich nun in dem Couplet nähere Gedanken darüber, was es in seinem Reich alles zu reformieren gibt. Damit bezieht sich der Gesang nicht auf das Geschehen auf der Bühne, die Handlung pausiert hier. Eben-

---

<sup>216</sup> Vgl. Peter Gradenwitz, *Musik zwischen Orient und Okzident. Eine Kulturgeschichte der Wechselbeziehungen*, Wilhelmshafen<sup>2</sup> 1977, S. 222f.



falls in Übereinstimmung mit den Sologesängen im Wiener Volkstheater hat auch hier der Sänger die Möglichkeit, eigene Akzente zu setzen. So kann er bei entsprechender Resonanz des Publikums zusätzliche Strophen anfügen. Wie schon zuvor beim *Entree des Generals* sind auch im Textbuch zu diesem Couplet mehr Strophen eingetragen als in der Partitur, im Textbuch finden sich neun Strophen, in der Partitur dagegen nur sieben. Entsprechend wie bei Kantschukoffs Auftrittsgesang ist auch in diesem Fall davon auszugehen, dass die ersten drei (bei Kantschukoff die ersten zwei) sowohl im Textbuch wie auch in der Partitur eingetragenen Strophen zum festen Bestandteil des Couplets zählen, die bei jeder Vorführung zu singen sind. Die nur im Textbuch vorhandenen Strophen sind dagegen als Zusatzstrophen anzusehen. Allerdings gibt es bei diesem Couplet noch mehr Differenzen zwischen Textbuch und Partitur. So stimmt ab der vierten Strophe die Reihenfolge in beiden Fällen nicht überein, darüber hinaus gibt es auch in der Partitur eine Strophe, die wiederum nicht im Textbuch eingetragen ist. Hierbei ist es dem jeweiligen Interpreten des Couplets vorbehalten, ob und welche Strophen eingefügt werden. Es können aber auch Strophen weggelassen oder umgestellt werden, da jede Strophe inhaltlich eigenständig ist und nicht im direkten Zusammenhang mit den anderen Strophen steht, so wie auch die Strophen in Textbuch und Partitur verschiedenartig angeordnet sind. Jede Strophe ist auch für sich verständlich. Eine weitere Möglichkeit, eigene Akzente zu setzen, bietet sich dem Darsteller des Paschas beim Dialekt an. Wie auch in den besprochenen Sologesängen bei Raimund sind im Textbuch zu diesem Couplet nur Ansätze von Dialekt eingetragen, die durch den jeweiligen Interpreten verstärkt werden können. Diese Beispiele lassen erkennen, dass das Couplet des Izzet Pascha neben der Publikumsbezogenheit über ein weiteres, wesentliches Merkmal der Sologesänge im Wiener Volkstheater verfügt. Im Gegensatz zu anderen kunstvoll ausgearbeiteten Nummern in „Fatinitza“ ist es kein in sich geschlossenes, unveränderliches Ganzes, sondern kann von Aufführung zu Aufführung in verändertem Gewand erscheinen, wobei der Darsteller selbst dem Couplet einen eigenen Anstrich verpassen kann, vor allem hinsichtlich Auswahl und Reihenfolge der Strophen sowie eventueller Zusatzstrophen und dem Einsatz des Dialekts.

Jede Strophe ist in fünf Versen eingeteilt und endet mit einem nach jeder Strophe wiederkehrendem Refrain von drei Versen. Wie auch bei den Sologesängen bei Raimund enthält jede Strophe neue Gedanken. In ironischem Tonfall bringt Izzet Pascha immer neue Aspekte, das Osmanische Reich, aber auch das Abendland betreffend hervor, die seiner Meinung nach reformbedürftig wären. Wie bereits erwähnt unterscheiden

sich hier Textbuch und Text in der Partitur. Auch die in beiden Quellen angegebenen Strophen zeigen in einigen Fällen Unterschiede. Wegen der schlechten Lesbarkeit der handschriftlichen Partitur wird für die folgende Besprechung des Inhalts der Strophen das Textbuch herangezogen.

In der ersten Strophe geht Izzet Pascha auf seinen zuvor im Dialog geäußerten Wunsch ein, als Reformtürke zu gelten, indem er in äußerst kritischen Ton den gegenwärtigen Zustand der Türkei beklagt und erläutert, wie reformbedürftig der Orient seiner Meinung nach ist. Schon damit ergibt sich eine deutliche Parallele zum Inhalt einiger Sologesänge im Wiener Volkstheater, in denen sich auch vielfach eine Klage über den Zustand der Welt oder über Eigenschaften des Menschen im Allgemeinen findet. So beklagt sich Fortunatus Wurzel in seiner *Aria* im dritten Aufzug von „Der Bauer als Millionär“, dem „Aschenlied“, über den Hochmut der Menschheit, indem er seinen Gesang mit folgenden Zeilen eröffnet: „So Mancher steigt herum, der Hochmut bringt ihn um, trägt einen schönen Rock, ist dumm als wie ein Stock, von Stolz ganz aufgebläht, o Freundchen das ist öd“<sup>217</sup>. Darüber hinaus wartet der Pascha gleich zu Beginn seines Gesangs in „Fatinitza“ mit speziellem Wiener Tonfall auf, wenn er singt „Reformen thun Noth bei der türk’schen Nation, sonst wird aus dem Halbmond ein Kipfel bald schon.“<sup>218</sup> Durch die Erwähnung einer besonderen Wiener Spezialität, dem Kipfel, zeigt er sich auch gleich als echter Kenner Wiens. Der zutiefst ironische Tonfall dieser kritischen Bestandsaufnahme des Osmanischen Reichs wird nochmals im folgenden Satz der ersten Strophe unterstrichen durch das Wortspiel: „An dem ‚kranken Mann‘ thun’s so lang schon kuriren, man kann sich im Orient kaum noch orientiren“<sup>219</sup>. Wie auch in den Sologesängen bei Raimund beklagt sich zwar der Sänger über den Jetzt-Zustand, sieht sich aber selbst in passiver, beobachtender Funktion und ist der Meinung, selbst nichts zur Verbesserung beitragen zu können. Obwohl als Gouverneur einer türkischen Festung eine machtvolle Stellung bekleidend und sich als „Reformtürke“ ausgebend, sieht er sich durchaus nicht in einer aktiven Position. In ähnlicher Weise beklagt Bauer Wurzel zwar den Hochmut der Menschen, jedoch erst nachdem er selbst durch plötzlichen Reichtum hochnäsiger wurde und die Geister ihm eine Lektion erteilten, indem sie ihn seines ganzen Hab und Guts beraubten.

---

<sup>217</sup> Ferdinand Raimund, *Der Bauer als Millionär*, Gesangstexte, S. 13.

<sup>218</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 22.

<sup>219</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 22.

In dem jede einzelne Strophe abschließenden Refrain untermauert Izzet Pascha seine Forderung nach Reformen und bedient sich zugleich des Dialekts, wenn er zweimal singt: „Ein bisschen auffrischen, ein bisschen aufmischen, das wär nicht so schlecht.“<sup>220</sup> Dieser Refrain dient gleichzeitig als Résumé jeder Strophe analog zum Refrain in Kantuschkoffs Auftrittsgesang. Wie bei der Besprechung dieser Nummer bereits erwähnt, endet auch jede Strophe von Wurzels „Aschenlied“ mit einem, wenngleich deutlich kürzeren refrainartigen Résumé „Ein Aschen, ein Aschen.“<sup>221</sup>, in dem ebenfalls der Wiener Tonfall vorherrscht. Im Wiener Dialekt eröffnet der Pascha auch seine zweite Strophe, in der er die finanzielle Situation des Osmanischen Reiches schildert: „Wie uns're Finanzen steh'n, ist schon a Schand“<sup>222</sup>. In dieser Strophe bezieht er auch den von ihm als unnütz bezeichneten, nur von der Finanzlage ablenkenden Krimkrieg zwischen dem Osmanischen Reich und Russland mit ein, vor dessen Hintergrund die Operette spielt, wenn er weiter in echtem Wiener Tonfall gemäß dem Textbuch vorträgt: „Und während wir uns mit den Russen 'rumraufen, fragt jeder Jud': Woll'n's kein'n Türken nicht kaufen?“<sup>223</sup> Dieser Vers ist aus heutiger Sicht als äußerst problematisch einzustufen, jedoch muss er aus der Zeit des 19. Jahrhunderts verstanden werden, wo das Klischee vorherrschte, Juden seien reiche, in allen großen Finanzgeschäften verwickelte Geschäftsleute.

In der dritten Strophe äußert Izzet Pascha zum ersten Mal eine kritische Bemerkung bezüglich der Gepflogenheiten in Westeuropa. Er beschreibt das Ballett als Spezialität des Orients, was vor allem an dem Reiz der „schwebenden Jungfrau'n“<sup>224</sup> liegen würde, worauf er eine spitzige Bemerkung gegenüber dem Abendland anfügt: „Im Abendland ist auch was Aehnlich's bekannt, da schweben auch Jungfrauen, doch schweb'n sie nicht recht.“<sup>225</sup> Hier bezieht sich der Reformen einfordernde Refrain nicht auf das Osmanische Reich, sondern unmittelbar auf die Sitten der westlichen Welt. Während sich das Wiener Publikum bei Spitzen gegen den Orient nicht direkt angesprochen fühlen brauchte, geht es diesmal gegen die eigenen Gewohnheiten, worin das Couplet wieder den Sologesängen bei Raimund gleicht, in denen sich die allgemeinen Betrachtungen des Sängers nicht auf ferne Länder richten, sondern direkt auf das heimische Publikum, wie eben auch den Hochmut, den Wurzel in „Der Bauer als Millionär“ anprangert. In

---

<sup>220</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 22.

<sup>221</sup> Ferdinand Raimund, *Der Bauer als Millionär*, Gesangstexte, S. 14.

<sup>222</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 22.

<sup>223</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 22.

<sup>224</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 22.

<sup>225</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 22.

der vierten Strophe schreckt Izzet Pascha selbst nicht vor Kritik an der Pilgerfahrt nach Mekka zurück, die seiner Meinung nach pure Zeitverschwendung sei, da man in dieser Zeit gut arbeiten könnte. Während der Pascha hier wieder ein rein „orientalisches“ Thema behandelt, erfolgen in der fünften bis siebten Strophe wieder ironische Seitenhiebe gegen aktuelle, seiner Meinung nach reformbedürftige Gepflogenheiten des Abendlandes, in erster Linie mit Blick auf Wien und das Habsburgerreich. So kritisiert er in der fünften Strophe die Weinpanscherei, die im Morgenland durch das allgemeine Weinverbot Mohammeds ausgeschlossen sei: „Im Abendland trinken’s den Mischmasch hinein und singen beigeistert: Nur rein muss er sein!“<sup>226</sup> In der sechsten Strophe prangert er die Unfreiheit der Hunde in Westeuropa gegenüber der Freiheit, die sie im Morgenland besitzen würden an: „Die Hunde leb’n z.B. hier frei und in Ruh; - Wo anders hab’ns Maulkorb und Marken dazu!“<sup>227</sup> Die siebte Strophe zeigt, wie aktuell noch heutzutage manche aus der Tradition des Wiener Volkstheaters stammenden Sologesänge wirken. Er beklagt, dass in seinem Reich trotz Sparsamkeit die Kassen immer leer sind, während die anderen Staaten angeblich eine gute finanzielle Situation vorweisen können: „Wie kommt’s, daß die übrigen Staaten der Welt – g’rad mit den Finanzen so gut sind bestellt? Ob’s wirklich so ist, - gern wissen ich möcht?“<sup>228</sup> Die beiden letzten Strophen sind aus heutiger Perspektive wieder als problematisch einzustufen. In ziemlich abfälliger, sarkastischer, sogar zynischer Weise lamentiert er über Frauen, so beklagt er in der achten Strophe, wie teuer die Frauen sind. Für die Fragestellung dieser Arbeit ist jedoch besonders relevant, dass Izzet Pascha an dieser Stelle wieder einen typischen Wiener Ausdruck benützt: „Die Weiber sind theuer, da hab’ ich mein G’frett!“<sup>229</sup>. Dies zeigt einmal mehr an, dass Izzet Pascha, zumindest in diesem Couplet wie eine echte Wiener Figur angelegt ist. In der letzten, neunten, aus heutiger Sicht noch problematischeren Strophe vergleicht er wieder Morgen- und Abendland miteinander, wobei er einen regelrechten Galgenhumor anschlägt: „Die Türken sind als Frauenkenner bekannt, machen’s g’scheidter als die Männer im Abendland; Dort lassen sie’s laufen, wenn sie nicht parirt, wir kaufen a Neue, d’Alte wird strangulirt.“<sup>230</sup> Gerade auch mit dieser Strophe identifiziert sich der Pascha als heitere, nicht besonders ernst zu nehmende Figur,

---

<sup>226</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 23.

<sup>227</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 23.

<sup>228</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 23.

<sup>229</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 23.

<sup>230</sup> Friedrich Zell, Richard Genée, *Fatinitza*, Gesangstexte, S. 23.

deren Hauptaufgabe die Erheiterung des Publikums darstellt. Keinesfalls ist er ein brutaler Machtmensch.

Bei Betrachtung des Textes wird die Ähnlichkeit dieses Couplets mit den Sologesängen im Wiener Volkstheater deutlich. Hier wie dort bieten die einzelnen Strophen eine allgemeine kritische Reflexion über die Menschheit und die Welt. Obwohl der Pascha eigentlich einem ganz anderen Kulturkreis angehört und in seinem Couplet vorrangig über Sitten wie auch Unsitten des Orients berichtet, teilt er dennoch auch deutliche Seitenhiebe gegenüber den Gepflogenheiten der westlichen Welt aus, wobei er besonders Wien, wo er die Zeit seiner Ausbildung verbrachte, im Blick hat.. So bedient er sich in seinem Couplet eines eindeutigen Wiener Tonfalls und verwendet spezielle Wiener Ausdrücke, wie „Kipfel“ oder „G’frett“, was ihn auch zumindest in dieser Nummer zu einer aus der Tradition des Wiener Volkstheater hervorgegangenen Figur macht.

Aber auch die musikalische Umsetzung dieser Szene erinnert auffallend an die Sologesänge des Volkstheaters. Zwar verlangt die Partitur ein großes Orchester, also auch Trompeten, Posaunen und Pauken, doch werden diese nur beim Refrain und dem Schlussritornell eingesetzt. Wie alle Sologesänge bei Raimund wird auch diese Nummer durch eine kurze Orchestereinleitung eröffnet. Zusätzlich zu den Streichern spielen Solooboe, Soloklarinette und Solofagott diese viertaktige Einleitung.<sup>231</sup> Auch das „Aschenlied“ in „Der Bauer als Millionär“ wird mit einer Einleitung von ähnlicher Länge (fünf Takte) eröffnet. Hier spielen ebenfalls Streicher und Holzbläser (Flöte, Pikkolo, Klarinette und Fagott), zusätzlich treten noch Hörner auf.<sup>232</sup> Nach diesen vier einleitenden Takten setzt im Couplet in „Fatinitza“ die Singstimme ein. Die Partitur verlangt für den Pascha einen Tenor. Er singt jede Strophe in 20 Takten, wobei auch hier die schlichte Gesangsführung auffällt. Die Singstimme überschreitet nie den Ambitus einer Oktave (von  $e^1$  bis  $e^2$ ), vollführt mit Ausnahme eines Sextsprungs keine großen Intervallsprünge und peilt oft einen bestimmten Ton an, nämlich den Grundton a. Auch dominiert hier ein Notenwert, die Viertelnote mit gelegentlichen Achtelnoten. Das Ende jeden Verses wird in der Singstimme deutlich gemacht. Nach den beiden ersten Versen folgt jeweils eine Achtelpause<sup>233</sup>, der dritte und der vierte Vers werden jeweils mit

---

<sup>231</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 13, S. 265., s. Anhang 6.

<sup>232</sup> Joseph Drechsler, *Der Bauer als Millionär*, Partitur, Nr. 13, S. 95v, 96, s. Anhang 4.

<sup>233</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 13, S. 266f., s. Anhang 6.

einem halben Notenwert beendet<sup>234</sup>, auf den letzten Notenwert (eine punktierte Viertel) des letzten Verses ist eine Fermate notiert, das Ende jeder Strophe hervorhebend<sup>235</sup>. In den ersten zwei Takten ist der zweite Vers, mit Ausnahme des Auftaktes, dem ersten Vers völlig identisch, der zweite Teil, die beiden letzten Takte, besitzt dagegen eine veränderte Form.<sup>236</sup>

Auch im „Aschenlied“ ist die Gesangsführung schlicht gehalten. Die Singstimme verbleibt während des 14taktigen Strophengesangs im Ambitus einer Oktave (von fis bis fis<sup>1</sup>) und vollführt ebenfalls kaum größere Intervallsprünge, auch hier stellt die Sexte das größte Intervall dar. Ebenfalls dominiert ein Notenwert, hier ist es die Achtelnote, auch wird das Ende jeden Verses kenntlich gemacht, entweder durch eine Pause, durch eine Fermate oder mittels einer punktierten Viertelnote. Der zweite Vers wiederholt die Figur des ersten Verses, allerdings um eine Terz tiefer.<sup>237</sup> In beiden Fällen wird aufgrund der schlichten Gesangsführung im Strophengesang nicht auf die Bedeutung einzelner Worte eingegangen, kein Wort erfährt eine besondere Betonung. Der Sänger trägt jeden Gedanken in gleichem Duktus vor, wie generell bei den Sologesängen des Wiener Volkstheaters erfolgt keine dramatische Gestaltung.

Die Orchesterbegleitung ist in beiden Fällen ebenfalls höchst schlicht und zurückhaltend gehalten. Im Couplet des Pascha begleiten beim Strophengesang ausschließlich die Streicher. Sie spielen durchgehend *pianissimo*, wobei die ersten Violinen mit geringfügigen Modifikationen dieselben Noten wie die Singstimme intonieren. Nur ganz vereinzelt treten Holzbläser hinzu, jeweils mit nur drei Notenwerten, dabei spielen immer Klarinette und Fagott. Auch sie begleiten in dezenter Weise, für beide Instrumente lautet die dynamische Vorgabe *piano*. Auch beim „Aschenlied“ begleiten durchgehend nur die Streicher. Flöte, Klarinette, Fagott und Horn haben nur wenige sehr kurze Einsätze.

Jeder Strophe in Paschas Gesang schließt sich ein achttaktiger Refrain an, in dem auch das Orchester verstärkt zum Einsatz kommt. Izzet Pascha singt zwar im schönsten Wienerisch, gleichzeitig verdeutlicht die Orchesterbegleitung im Refrain die orientalische Herkunft des Sängers. Bei den ersten vier Takten des Refrains übernehmen durchgehend die Streicher im *pianissimo* die Begleitung, dazu kommt die große Trommel, die nicht in der Partituranordnung zu dieser Nummer, sondern in der Stimme der Pauken

---

<sup>234</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 13, S. 267f., s. Anhang 6.

<sup>235</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 13, S. 269, s. Anhang 6.

<sup>236</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 13, S. 266f., s. Anhang 6.

<sup>237</sup> Joseph Drechsler, *Der Bauer als Millionär*, Partitur, Nr. 13, S. 96, s. Anhang 4.

notiert ist.<sup>238</sup> Sie spielt noch leiser als die Streicher, *pianissimo possibile*, also so leise wie möglich. Bei den letzten vier Takten kommen auch die meisten anderen Stimmen des Orchesters hinzu, Flöte, Solooboe, Soloklarinette, Fagott, Hörner und die dritte Posaune.<sup>239</sup> Die Dynamik in der Orchesterbegleitung nimmt zu, die Bläser spielen *piano*, für die Streicher ist in diesen Takten ein *crescendo* notiert. Die fortgesetzten Schläge der großen Trommel während des ganzen Refrains vermitteln ein gewisses orientalisches Flair. Verstärkt wird dies im Schlussritornell, das jede Strophe einschließlich des Refrains abschließt.<sup>240</sup> Es spielen nun alle Orchesterstimmen, so auch die in der Partituranordnung eingezeichneten Pauken. Zusätzlich ist noch eine extra Stimme für die kleine Trommel notiert, die nun den Part der großen Trommel übernimmt und einen Marschrhythmus spielt. Alle Orchesterstimmen spielen nunmehr *fortissimo* und besitzen kürzere Notenwerte (Achtel, Sechzehntel). Für die meisten Bläser und die ersten Violinen ist als Spielweise *pizzicati* notiert. Durch den Marschrhythmus, den Einsatz von Schlaginstrumenten, der großen Lautstärke und den kurzen, prägnanten Notenwerten markiert das Orchester das orientalische Ambiente. Solche Merkmale dienten westeuropäischen Komponisten vielfach dazu, die Janitscharenkapellen des Osmanischen Reichs zu imitieren. Trotz dieses in den Gesängen des Wiener Volkstheaters nicht anzutreffenden orientalischen Flairs entspricht das Orchesterritornell dennoch der Abfolge der Sologesänge. Auch hier endet jede Strophe mit einem Ritornell, wobei auch zumeist alle in der Partitur eingetragenen Orchesterstimmen zum Einsatz kommen. Dies trifft auch für das Schlussritornell von Wurzels „Aschenlied“ zu. Selbst die Länge von vier Takten entspricht nahezu der des fünftaktigen Ritornells in Izzet Paschas Couplet.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass sowohl die textlichen wie auch die musikalischen Merkmale des Couplets von Izzet Pascha starke Parallelen zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater aufweisen. Schlichte, dezente Orchesterbegleitung, vorzugsweise von den Streichern getragen, einfache Gesangsführung, wie auch die Abfolge der Nummern in instrumentaler Einleitung, Strophengesang und instrumentalem Schlussritornell entsprechen den Sologesängen, wie sie gerade bei Raimund zu finden sind.

---

<sup>238</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 13, S. 269, s. Anhang 6.

<sup>239</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 13, S. 270, s. Anhang 6.

<sup>240</sup> Franz von Suppé, *Fatinitza*, Partitur, Nr. 13, S. 271, s. Anhang 6.

## 5. Vergleich der Sologesänge des Wiener Volkstheaters mit Couplets der französischen Operette am Beispiel von „Orphée aux enfers“ von Jacques Offenbach

Zwar zeigen, wie ausführlich dargelegt, die ausgewählten Beispiele der Operette „Fatinitza“ von Franz von Suppé auffallende Parallelen zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater, doch ist auch der unbestreitbare Einfluss der französischen Operette, insbesondere der Werke Jacques Offenbachs auf das Schaffen von Franz von Suppé zu berücksichtigen. Als Beispiel dafür werden die spezifischen Eigenschaften der Couplets im Vergleich zu den Sologesängen des Wiener Volkstheaters, in der Rezeptionsgeschichte ebenfalls oft als Couplets bezeichnet, näher untersucht. So ist auch die im vorigen Kapitel ausführlich behandelte Nummer des Paschas in Suppés „Fatinitza“ in der Partitur als Couplet bezeichnet. Es wird dabei der Frage nachgegangen, inwieweit die Couplets bei Offenbach sich mit den typischen Merkmalen der Sologesänge im Wiener Volkstheater vergleichen lassen. Damit soll auch geklärt werden, ob ebenso auffallende Parallelen auch zu den Couplets bei Offenbach bestehen, wie bei den besprochenen Beispielen in Suppés „Fatinitza“ mit den Sologesängen bei Raimund, also ob Suppé und seine Librettisten in diesen Nummern wirklich auf das Wiener Volkstheater zurückgegriffen haben, oder ob sie eher die französische Operette im Blickfeld hatten. Als Beispiel aus dem Schaffen Offenbachs wird seine *Opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux* „Orphée aux enfers“ auf ein Libretto von Hector Crémieux unter anonymer Mitarbeit von Ludovic Halévy ausgewählt. Sie war, nach diversen kurzen Einaktern, die erste abendfüllende Offenbach-Operette, die in Wien aufgeführt wurde, und zwar im Jahre 1860 im Carl-Theater, allerdings in einer weitgehenden Bearbeitung, sowohl was die deutsche Übersetzung und Textgestaltung von Johann Nestroy, als auch die musikalische Bearbeitung von Carl Binder anbetrifft. Als Untersuchungsobjekt für diese Arbeit dient die originale Partitur in der ursprünglichen zweiaktigen Fassung, die am 21. Oktober 1858 im Pariser Théâtre des Bouffes-Parisiens zur Uraufführung kam und nicht etwa die revidierte, vieraktige Fassung von 1874. So basierte auch die Wiener Fassung von 1860, die Suppé gekannt haben musste, auf einem Klavierauszug der Originalversion. Ein Jahr später, 1861, konnten die Wiener anlässlich eines Gastspiels von Offenbach und seinem Ensemble der „Bouffes-Parisiens“ in dem ein Jahr zuvor von Karl Treu-



mann neugegründeten Theater am Franz-Josefs-Kai auch die Originalversion des Werks in französischer Sprache kennen lernen.<sup>241</sup>

Bereits der erste Sologesang in „Orphée aux enfers“<sup>242</sup> ist ein Couplet. Es ist auch die erste Nummer der Operette, die direkt der in der Partitur als *Introduction et Mélodrame* angegebenen Einleitung folgt. Entsprechend ist sie in der Partitur auch als Nr. 1 vermerkt mit der Bezeichnung *Chanson (Couplets d'Eurydice)*. Das Couplet wird also von der weiblichen Hauptperson des Werks, Eurydice, vorgetragen. Schon darin zeigt sich ein erster Unterschied zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater, die in der Regel von männlichen Darstellern vorgetragen werden. Die wenigen Darstellerinnen sind eher Nebenrollen zuzurechnen, die keinen entscheidenden Part im Handlungsverlauf des jeweiligen Stücks spielen, wie etwa Dienerinnen und Zofen. Weibliche Protagonisten dagegen treten nicht mit einem eigenen Sologesang auf. Auch in „Fatinitza“ werden alle besprochenen Sologesänge von männlichen Protagonisten vorgetragen.

Andererseits besitzt das Couplet der Eurydice auf den ersten Blick durchaus einige Parallelen zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater und den besprochenen Nummern in „Fatinitza“. Es ist in F-Dur gesetzt und trägt die Tempobezeichnung *Allegretto*, die auch einigen Gesängen im Wiener Volkstheater eigen ist. Auch die Orchesterbesetzung des Couplets weist Parallelen zum Wiener Volkstheater auf. So sind neben den Streichern nur Flöte, Oboe, Klarinette und Hörner vorgesehen, während Trompeten, Posaunen und das Schlagwerk fehlen. Gleichermäßen dominieren bei der Orchesterbegleitung eindeutig die Streicher, die nahezu durchgehend und zumeist mit Achtelfiguren *piano*, unterstützt durch einzelne Bläserstimmen, die Begleitung der Singstimme übernehmen. Vergleichbar den Sologesängen im Wiener Volkstheater und den besprochenen Nummern in „Fatinitza“ ist hier ebenfalls nicht von eigenen Akzenten der Orchesterstimmen zu sprechen, das Orchester besitzt ebenfalls nur reine Begleitfunktion. Auch beginnt dieses Couplet mit einer orchestralen Einleitung mit einem Umfang von neun Takten.<sup>243</sup> Allerdings ist diese nicht als separate Einleitung angelegt, sondern geht ohne jeglichen Einschnitt unmittelbar in den gesungenen Teil über. Bereits in der Einleitung spielen die Streicher lauter Achtelfiguren, mit denen sie weiterhin die Singstimme begleiten. Ganz im Gegensatz dazu sind die Orchestereinleitungen zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater, wie auch die Einleitung zum Couplet des Izzet Pascha in „Fa-

---

<sup>241</sup> Vgl. Walter Obermaier, *Offenbach in Wien*, S. 83f.

<sup>242</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers. Opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux. Version de 1858 (Hector Crémieux)*, Partitur, Berlin 1999 (Offenbach Edition Keck), Nr.1, s. Anhang 7.

<sup>243</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr.1, T. 1-9, s. Anhang 7.

tinitza“ als separate Teile angelegt. Einleitung und gesungener Teil sind deutlich voneinander getrennt, der Übergang vom einen zum anderen Teil ist in den Partituren klar erkennbar, etwa durch Doppelstrich oder Pause. Es gibt somit keinen fließenden Übergang von Orchestereinleitung zu Orchesterbegleitung. Auch in der Orchesterbesetzung und der dynamischen Angabe unterscheiden sich beide Teile. So ist in der Einleitung eine höhere Tonstärke für die Orchesterstimmen eingezeichnet als im gesungenen Teil. Auch die Orchesterbesetzung der Einleitung ist zumeist größer als im gesungenen Part. Im Couplet der Eurydice sind dagegen keinerlei Unterschiede zwischen Einleitung und gesungenem Teil festzustellen. Zwar sind in der Partitur auch hier ein Doppelstrich und eine Änderung in der Dynamik vermerkt, jedoch nicht beim Übergang zwischen Orchestereinleitung und Strophengesang, sondern inmitten der Einleitung. Nach den ersten vier Takten ändert sich, auch durch einen Doppelstrich markiert, die dynamische Angabe von *forte* zu *piano*, diese Markierung soll aber anzeigen, dass ab dieser Stelle das Couplet wiederholt wird, während die ersten vier Takte nur einmal erklingen. In den Sologesängen im Wiener Volkstheater wie im besprochenen Couplet von „Fatinitza“ erklingt dagegen die Einleitung insgesamt nur einmal am Anfang des Gesangs, auch sind Einleitung und Schlussritornell völlig voneinander getrennte Teile.

Ähnlich den Sologesängen im Wiener Volkstheater sind auch Gesangsführung und Orchesterbegleitung im Couplet der Eurydice in ziemlich schlichter Weise gehalten. Aber wiederum fallen Unterschiede auf. Die Protagonisten im Wiener Volkstheater, wie auch in den besprochenen Nummern in „Fatinitza“ singen ihre Strophen ohne große Unterbrechungen durch. Nach jedem Vers finden sich lediglich kleine Einschnitte, wie kurze Achtel- bzw. Viertelpausen, in der Mitte mancher Strophengesänge kann ein größerer Einschnitt vorkommen. Im Couplet der Eurydice dagegen unterbrechen zwei größere Pausen den Ablauf des nur 18taktigen Strophengesangs. Jeweils nach den Versen 1 und 2<sup>244</sup>, sowie 3 und 4 pausiert die Singstimme fast zwei Takte lang<sup>245</sup>. Während das Tempo des Gesangs in den Nummern im Wiener Volkstheater unverändert bleibt, ist hier eine Tempoänderung vorgesehen. Ab Takt 21 verlangsamt sich das Tempo (*retenez très peu*), fünf Takte später geht es wieder *a tempo* weiter.<sup>246</sup>

Nach dem 18taktigen Strophengesang folgt ein Refrain.<sup>247</sup> Wo bei Sologesängen in der Tradition des Wiener Volkstheaters Refrains überhaupt vorkommen, sind diese

<sup>244</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr.1, T. 14f, s. Anhang 7.

<sup>245</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr.1, T. 20f, s. Anhang 7.

<sup>246</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr.1, T. 21-26, s. Anhang 7.

<sup>247</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr.1, T. 28-46, s. Anhang 7.

deutlich kürzer als der Strophengesang selbst. Beispielsweise der Refrain im Couplet des Izzet Pascha in „Fatinitza“ umfasst lediglich acht Takte gegenüber 20 Takten des Strophengesangs. Dagegen übertrifft der Refrain im Couplet der Eurydice sogar noch den Strophengesang an Länge, wenn auch nur um einen Takt. Auf diesen für die Verhältnisse des Wiener Volkstheaters ungewöhnlich langem Refrain folgt ein instrumentales Nachspiel,<sup>248</sup> aber auch das lässt sich nicht mit den jede Strophe abschließenden Orchesterritornellen in den Sologesängen im Wiener Volkstheater vergleichen. So ist das Nachspiel nach der ersten Strophe, das eher eine Überleitung zwischen dieser und der zweiten Strophe darstellt, kürzer angelegt als das elftaktige Nachspiel nach der zweiten, der abschließenden Strophe. Lediglich die vier ersten Takte stimmen überein,<sup>249</sup> danach werden am Schluss der ersten Strophe die fünf letzten Takte des instrumentalen Vorspiels wiederholt,<sup>250</sup> bevor die Singstimme mit der zweiten Strophe einschließlich des Refrains einsetzt.

Während sich also zwischen diesem Couplet und den Sologesängen im Wiener Volkstheater sowohl in musikalischer Hinsicht wie im formalen Aufbau neben Unterschieden auch Entsprechungen finden, überwiegen in textlicher und inhaltlicher Hinsicht eindeutig die Differenzen. Instrumentale Einleitung, Strophengesang einschließlich des Refrains sowie instrumentales Nachspiel sind in diesem Couplet nicht getrennte Teile, vielmehr ist das Couplet als vollständiges, unveränderbares Stück konzipiert. Nichts darf verändert, gestrichen oder hinzugefügt werden, will man nicht gegen die Intentionen von Komponist und Librettist verstoßen. Gerade hier zeigt sich der klare Gegensatz zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater, die von Aufführung zu Aufführung in veränderter Form vorgetragen werden können. Dies gilt auch für den im Couplet vollständig festgeschriebenen Text. Dem aus zwei Strophen bestehenden Couplet kann im Gegensatz zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater, aber auch zu Kantschukoffs Auftrittsgesang und dem Couplet des Izzet Pascha in „Fatinitza“ keine Strophe hinzugefügt oder auch ersetzt werden. Eine weitere gravierende Änderung zu den genannten Beispielen wird aus dem Inhalt ersichtlich. Das Offenbachsche Couplet steht in direktem Zusammenhang zur Handlung, ist somit ohne den Kontext nicht verständlich. Die Handlung wird während des Gesangs nicht unterbrochen, vielmehr wird sie weitergeführt. Eurydice kommuniziert auch nicht direkt mit dem Publikum, sondern

---

<sup>248</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr.1, T. 47-57, s. Anhang 7.

<sup>249</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr.1, T. 47-50, s. Anhang 7.

<sup>250</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr.1, T. 5-9, s. Anhang 7.

handelt während ihres Gesangs. Sie pflückt Blumen für den vermeintlichen Hirten Aristée, tatsächlich Gott Pluton, entsprechend der Anweisung im Libretto: „Elle cueille des fleurs et en fait une guirlande“<sup>251</sup>. Ihr Tun erklärt sie durch ihren Gesang. Beide Strophen behandeln denselben Inhalt, es werden nicht wie in den Sologesängen im Wiener Volkstheater mit jedem Vers neue Gedanken entwickelt. Eurydice klärt darüber auf, dass sie die Blumen in aller Heimlichkeit pflückt, da sie nicht für ihren Mann Orphée gedacht sind, sondern für den hübschen Hirten, der in der Hütte bei der Wiese wohnt, wie sie im Refrain gesteht: „Car c’est pour le berger joli qui loge ici.“<sup>252</sup> Das Couplet ist somit vollständig in die Handlung integriert und kein unabhängig zu verstehendes Stück, ganz im Gegensatz zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater.

Das folgende Couplet, in der Partitur als Nummer 4 unter der Bezeichnung *Couplets (La mort d’Eurydice)* vermerkt, wird ebenfalls nur von Eurydice vorgetragen.<sup>253</sup> Obwohl als Couplet bezeichnet, besitzt es keinerlei Ähnlichkeiten mit den in dieser Arbeit besprochenen Gesängen. Es handelt sich um keinen Strophengesang, vielmehr ist es vollständig durchkomponiert, und ist sowohl hinsichtlich der Gesangsführung als auch der weit über die reine Begleitfunktion hinaus reichenden Orchesterbehandlung in höchst kunstvoller und keinesfalls schlichter Weise angelegt. Selbstverständlich ist auch diese Nummer direkt in das Geschehen auf der Bühne integriert, die Handlung geht weiter, Eurydice erleidet während des Gesanges gar den Tod. Schon aufgrund dieser Thematik lassen sich keinerlei Beziehungspunkte zu den Gesängen in der Tradition des Wiener Volkstheaters erkennen.

Mehr Ähnlichkeiten zeigen sich dagegen im folgenden Couplet, das jedoch auch unmittelbar in den Handlungsverlauf eingebaut und ganz durchkomponiert ist. Auch ist es kein separates Stück, sondern in eine große Nummer integriert, ebenfalls ein Widerspruch zum Typus der Sologesänge im Wiener Volkstheater. Es handelt sich dabei um die Nummer 6, in der Partitur als *Entracte, Chœur du sommeil et Couplets de Diane* angegeben, die das zweite Bild (*tableau*) des ersten Akts einleitet.<sup>254</sup> Auf die Frage der Götter, warum sie so traurig aussähe, erklärt sich Diana in ihrem Couplet. Es ist also nicht an das Publikum gerichtet, sondern an bestimmte Figuren auf der Bühne, eben die Götter. Als Grund ihrer Traurigkeit gibt sie an, ihren geliebten Actéon nicht wie ge-

---

<sup>251</sup> Hector Crémieux, *Orphée aux enfers. Opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux, Version de 1858*, Textbuch, Berlin 1999 (Offenbach Edition Keck), S. 3.

<sup>252</sup> Hector Crémieux, *Orphée aux enfers*, Textbuch, S. 3.

<sup>253</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr. 4.

<sup>254</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr. 6.

wohnt bei der Quelle angetroffen zu haben. Dies ist eine ironische Variante der Geschichte aus der griechischen Sagenwelt, wonach der zu einem Jäger erzogene Göttersohn Aktäon zufällig auf die in einer Quelle badende, nackte Diana traf, die ihn daraufhin in einen Hirsch verwandelte, den seine eigenen Hunde zerfleischten. So ist auch der Inhalt dieses Couplets eng mit der Handlung verknüpft und separat nicht ohne weiteres zu verstehen. Folglich ist auch dieses Couplet gleich dem bereits besprochenen Couplet der Eurydice sowohl textlich wie musikalisch eindeutig festgeschrieben und nicht veränderbar. Es besteht ebenso aus zwei Strophen, die für jede Aufführung Geltung besitzen und nicht ersetzt oder durch andere Strophen ergänzt werden können. Wie schon beim ersten Couplet der Eurydice festgestellt zeigt dieser Strophengesang hinsichtlich der musikalischen Ausarbeitung einige Parallelen zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater. Gesangsführung und Orchesterbegleitung sind in schlichter Weise angelegt, es begleiten durchgehend die Streicher mit gelegentlichen Einwüfen von Klarinetten und Hörnern. Das Orchester hat reine Begleitfunktion, es besitzt dieselben rhythmischen Werte wie die Singstimme. Andererseits finden sich gerade in musikalischer Hinsicht auffallende Differenzen zu den besprochenen Stücken von Raimund wie auch zu „Fatinitza“. Wie bereits erwähnt ist das Couplet der Diane kein separates Stück, sondern in die breit angelegte Eröffnungsszene des zweiten Bildes im ersten Akt integriert. Es folgt direkt einer groß besetzten Ensembleszene und wird somit nicht von einer instrumentalen Einleitung eröffnet. Nach dem Einsatz der Götter Cupidon, Minerve, Junon, Jupiter, Mars, Vénus und des Chores leitet Diane selbst in sechs Takten quasi rezitativisch zu ihrem Couplet über.<sup>255</sup> Im Anschluss zu jeder Strophe wiederholen die Götter und der Chor jeweils den letzten Vers zweimal, das erste Mal *pianissimo*, das zweite Mal dagegen *forte*, wobei auch Diane selbst in den Gesang einstimmt.<sup>256</sup> Dazu begleitet das große Orchester einschließlich der Blechbläser und des Schlagwerks. Gerade der Einsatz von weiteren Stimmen und des gesamten Chores am Schluss jeder Strophe widerspricht der Tradition des Wiener Volkstheaters, wo die Sologesänge nur von einem Sänger vorgetragen werden. Jede Strophe des Couplets der Diane endet zwar auch mit einem instrumentalen Nachspiel. Dieses ist aber, wie bereits das vorausgehende Couplet der Eurydice, am Schluss der ersten Strophe kürzer (sieben Takte)<sup>257</sup> als am

---

<sup>255</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr. 6, T. 241-247.

<sup>256</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr. 6, T. 268-272.

<sup>257</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr. 6, T. 272-278.

Schluss der zweiten Strophe (zwölf Takte)<sup>258</sup>, bei dem wiederum das große Orchester einschließlich Blechbläser und Schlagwerk zu spielen hat.

Trotz einiger Parallelen überwiegen also auch beim Couplet der Diane die Unterschiede zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater, vor allem die Einbindung sowohl in den direkten Handlungsablauf, wie auch in eine größere Nummer, aber auch der Einsatz weiterer Solisten und des großen Orchesterapparats am Schluss jeder Strophe widersprechen den Konventionen der Sologesänge im Wiener Volkstheater.

Das folgende Couplet, die Nummer 8 in der Partitur mit der Bezeichnung *Couplets (Rondeau des Métarmorphoses)*,<sup>259</sup> bedarf dagegen keiner näheren Analyse, da schon auf den ersten Blick die Verschiedenartigkeit zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater deutlich wird. Es ist eine Ensemblenummer, bei der sich zunächst vier Götter, Diane, Vénus, Cupidon und Minerve den Gesang der Strophen teilen, in den dann noch andere Götter sowie der Chor einstimmen. Schon allein aus diesem Grund kann diese Nummer nicht als schlichter Sologesang gelten.

Das darauf folgende und gleichzeitig letzte Couplet in „Ophée aux enfers“, die Nummer 11, das *Couplets du Roi de Béotie* im dritten Bild des zweiten Aktes, ist wiederum ein Sologesang mit einem einzigen Mitwirkenden.<sup>260</sup> Es ist auch die einzige Szene, in der der König von Bötien, John Styx in singender Weise auftritt. Er soll die von Pluton in die Unterwelt entführte Eurydice bewachen und will sie mit diesem Couplet unterhalten, indem er an die Zeit zurückerinnert, als er noch König im Reiche der Lebenden war. Schon das zeigt einen großen Unterschied zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater. Der Gesang richtet sich wiederum nicht an das Publikum, sondern an eine Person auf der Bühne, an Eurydice. Somit ist auch dieses Couplet, auch wenn darin keine eigentliche Aktion erfolgt, in die Handlung eingebaut. Styx denkt wehmütig zurück an seine Zeit auf Erden, als er noch mächtig und reich war. Vor allem bedauert er, Eurydice nicht zu Lebzeiten getroffen und mit ihr seine Liebe und seinen Besitz geteilt zu haben. Somit spricht er sie während des Gesangs direkt an, so dass auch dieses Couplet ohne den direkten Handlungskontext nicht ganz verständlich ist. Styx als Person wäre zwar durchaus mit den singenden Darstellern im Wiener Volkstheater zu vergleichen. So fungiert er als Wächter in einer Dienerrolle und ist schon allein aufgrund seiner Person und Erscheinung als Schatten eines früheren Königs als eine Art Witzfi-

---

<sup>258</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr. 6, T. 272-283.

<sup>259</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr. 8.

<sup>260</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr. 11.

gur angelegt. Auch sein Lamentieren über seine verblichene Macht lässt ihn ebenfalls als ironische Figur erscheinen. Im Gegensatz zu den singenden Darstellern im Wiener Volkstheater spielt Styx jedoch eine Nebenrolle, der keine nennenswerte Bedeutung im Handlungsverlauf zukommt. Auch kann dieses Couplet nicht als typischer Auftrittsgesang bezeichnet werden, wie auch sein Inhalt nicht mit dem der Sologesänge im Wiener Volkstheater zu vergleichen ist. Man erfährt nicht, wer Styx ist, sondern nur, wer er einmal war, auch über seine Person und seinen Charakter gibt er keine Auskunft, lediglich beschreibt er in aller Kürze wie mächtig er früher war: „Quand j'étais roi de Béotie, J'avais des sujets, des soldats“<sup>261</sup>. Er entwickelt auch keinerlei weiterführende Gedanken, die sich beispielsweise mit der vorherrschenden gesellschaftlichen Situation auseinandersetzen, sondern vermittelt nur Wehmut über sein Schicksal.

Auch in musikalischer Hinsicht überwiegen die Differenzen zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater. Zwar wird das Couplet mit einer, wenn auch sehr kurzen dreitaktigen orchestralen Einleitung eröffnet<sup>262</sup> und die Orchesterbegleitung übernehmen durchgehend die Streicher mit Unterstützung der Holzbläser (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott) und Hörner. Ungewöhnlich in der Orchesterbesetzung ist die Verwendung eines Schlaginstruments, einer *Tambour de Basque*. Ein wichtiger Unterschied dieses Couplet zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater ist die bereits bei den anderen Couplets in „Orphée aux enfers“ beobachtete durchkomponierte Anlage. Auch dieses Couplet besteht lediglich aus zwei unveränderbaren Strophen, doch sind beide Strophen nicht völlig identisch notiert. Zwar gibt es nur geringfügige Unterschiede, allerdings ist die zweite Strophe nicht unter der ersten Strophe, sondern als separate Stimme notiert. Dies ist zudem ein eindeutiges Indiz dafür, dass die beiden Strophen des Couplets in ihrer Form nicht zu verändern sind, dass keine Strophe ersetzt oder neu hinzugefügt werden kann. Die Gesangsführung ist überdies nicht als schlicht zu bezeichnen, so beendet die Singstimme jede Strophe mit einem ziemlich langen, viertaktigen Melisma.<sup>263</sup> Solche Verzierungen sind in den Sologesängen im Wiener Volkstheater, wo Schlichtheit und leichte Singbarkeit maßgeblich sind, vollkommen unüblich. Aber auch die äußere Form dieses Couplets unterscheidet sich von den Sologesängen im Wiener Volkstheater. So endet die erste Strophe nicht mit einem orchestralen Nachspiel, vielmehr gibt es eine

---

<sup>261</sup> Hector Crémieux, *Orphée aux enfers*, Textbuch, S. 40.

<sup>262</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr. 11, T. 1-3.

<sup>263</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr. 11, T. 28-34.

kurze Überleitung von nur einem Takt,<sup>264</sup> bis die Singstimme mit der zweite Strophe wieder einsetzt. Erst die zweite Strophe und somit das ganze Couplet wird von einem, wenn auch kurzen, dreitaktigen Nachspiel beendet.<sup>265</sup>

Alle hier besprochenen Couplets in „Orphée aux enfers“ besitzen eindeutige Unterschiede zu den Sologesängen im Wiener Volkstheater. Besonders auffallend bei allen Couplets ist die festgeschriebene, durchkomponierte Anlage. Es sind jeweils nur zwei Strophen vorgesehen, die festgelegt und unveränderlich sind, sie sind nicht durch neue Strophen zu ersetzen, auch lassen sich solche nicht anfügen. Ebenso fehlt die eindeutige Aufteilung in die drei Teile orchestrale Einleitung, Strophengesang und Orchesterritoruell. Ein weiteres, wichtiges Unterscheidungsmerkmal ist die Integration der Couplets in „Orphée aux enfers“ in die Handlung, so dass sie außerhalb des Handlungskontextes kaum ganz verständlich sind. Die Handlung wird, wie beim ersten Couplet der Eurydice, sogar während des Gesangs weiter vorangetrieben. Schließlich kommuniziert der Sänger bzw. die Sängerin nicht direkt mit dem Publikum, sondern richtet sich, wie beim Couplet des John Styx, an Personen auf der Bühne.

## 6. Schlussbetrachtung

Beim Betrachten der Theaterstücke, die dem Wiener Volkstheater zuzurechnen sind und besonders der Werke von Ferdinand Raimund fällt sofort die bedeutsame Stellung der Musik auf. Zwar handelt es sich bei diesen Werken in erster Linie um Sprechstücke, aber gerade bei Raimund geht die Rolle der Musik weit über das nur Ausschmückende und Unterhaltende hinaus. Dies zeigt bereits die musikalische Vielseitigkeit der einzelnen Bühnenwerke. Alle drei hier näher vorgestellten Werke, „Der Bauer als Millionär“, „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ und „Der Verschwender“ besitzen erkennbar eigene musikalische Akzente die verdeutlichen, dass die Musik für jedes dieser Stücke einen festen Bestandteil darstellt, ohne den das jeweilige Werk gar nicht denkbar wäre. Beim Vergleich der Partituren zu diesen drei Werken sticht vor allem „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ hervor. Dessen Partitur ist die umfangreichste und musikalisch vielseitigste. Neben der Ouvertüre, den Chören, Sologesängen und Melodramen enthält sie noch Ensembleszenen mit mehr als zwei Sängern. Die musikalische Reichhaltigkeit dieser Partitur ist zweifellos auch in der Person des Komponisten Wenzel Müller begründet, der zu den bedeutendsten Komponisten auf dem Gebiet des Wiener Volksthea-

---

<sup>264</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr. 11, T. 32.

<sup>265</sup> Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Partitur, Nr. 11, T. 32-34.



ters zu zählen ist und mit Abstand die meisten Bühnenmusiken für dieses Genre schrieb. Trotz aller Unterschiede dieser drei Partituren weisen sie dennoch große Parallelen auf, die Rückschlüsse auf den Aufbau der Bühnenmusiken im Wiener Volkstheater, speziell bei Raimund ermöglichen. So zählen Sologesänge bei allen Werken des Wiener Volkstheaters zu den wichtigsten Musiknummern und nehmen eine derart eigenständige Stellung ein, dass einige der Sologesänge auch ein Eigenleben führen und unabhängig vom Stück, für das sie ursprünglich geschrieben wurden, aufgeführt werden. Diese Sologesänge, von den Komponisten zumeist mit *Aria* oder *Ariette*, in der nachfolgenden Rezeption aber mehrheitlich als *Couplet* bezeichnet, bringen eine eigene Farbe in das Stück, im Gegensatz zu den anderen musikalischen Formen im Wiener Volkstheater, die hauptsächlich das Geschehen auf der Bühne unterstützen bzw. begleiten. Sie haben nicht nur einen festen Platz in den Stücken des Wiener Volkstheaters, sondern stellen auch für das Publikum eine ganz besondere Attraktion dar. Damit dienen die Sologesänge primär der Kommunikation mit dem Publikum und sind auch je nach Publikumsreaktion veränderbar, etwa im Hinblick auf das Einfügen zusätzlicher Strophen oder den Einsatz von Dialekt. Die Eigenständigkeit dieser musikalischen Gattung zeigt sich auch in der Entwicklung eigener oft tiefsinniger Gedanken, die mit dem Inhalt der eigentlichen Handlung nicht in direkter Verbindung stehen. Der Hauptprotagonist geht zwar von einer bestimmten Situation bzw. Thematik auf der Bühne aus, stellt aber im Sologesang Betrachtungen allgemeiner oder philosophischer Bedeutung an, etwa über Verhaltensweisen oder Betätigungen der Mitmenschen, vorzugsweise der hohen Gesellschaft, wie auch über bestimmte Missstände, die seiner Meinung nach in der Welt vorherrschen. So ergibt sich als wichtiges Kriterium der Sologesänge im Wiener Volkstheater, dass diese auch unabhängig von der Kenntnis des Stücks, aus dem sie stammen, verstanden werden können.

Eine herausragende Stellung im Repertoire der Sologesänge nehmen die Auftritts- gesänge ein. Mit solchen stellt sich ein wichtiger Protagonist des jeweiligen Stücks vor. Dieser übernimmt auch die meisten weiteren Gesänge im Verlauf der Handlung. Zumeist erscheint er mit seinem ersten Gesang auch zum ersten Mal im Stück, wobei er den Gesang direkt an das Publikum richtet, das damit einen Einblick in Wesen und Charakter des singenden Darstellers bekommen soll. Den Sologesängen im Wiener Volkstheater wohnt zumeist ein ironischer Grundton inne, sie dienen der Erheiterung des Publikums und tragen somit zur Auflockerung des Stücks bei. Auch der Darsteller (in selteneren Fällen ist es eine Darstellerin), der diese Gesänge zu singen hat, besitzt

zumeist einen heiteren, optimistischen Charakter. Er zieht häufig im Hintergrund die Fäden und wirkt an der Entwirrung der Situation mit. Diese Figur gehört in der Regel nicht selbst der hohen Gesellschaft an, steht aber oft in engem Kontakt zu ihr, wie etwa als Diener, Kammerzofe oder als ein plötzlich in die noble Welt aufgestiegener Bauer. So kennt der singende Protagonist auch die in diesen Kreisen vorherrschenden Manieren, die er oftmals in seinen Sologesängen verspottet. Aber auch in musikalischer Hinsicht lässt sich ein gemeinsames Schema für die Sologesänge im Wiener Volkstheater erstellen. Schon die äußerliche Form findet sich bei nahezu allen Sologesängen in diesem Genre: Orchestereinleitung, gesungene Strophe (gelegentlich mit Refrain versehen), Orchesterritornell. Die Gesangsführung ist in schlichter Weise gehalten, die Melodie soll für das Publikum möglichst eingängig sein, es soll auch in dieser Hinsicht direkt angesprochen werden. Das Orchester besitzt reine Begleitfunktion und tritt nicht durch eigene Akzente in den Vordergrund. Die Begleitung wird zumeist durchgehend von den Streichern übernommen, hinzu kommen noch einzelne Holzbläser, sowie Hörner, andere Blechbläser und das Schlagwerk fehlen zumeist.

Anhand dieser Punkte lassen sich die Gemeinsamkeiten der Sologesänge im Wiener Volkstheater mit vergleichbaren Beispielen in der Wiener Operette analysieren. Als Beispiel für die Wiener Operette wurde in dieser Arbeit auf Franz von Suppé und speziell auf seine erste große, abendfüllende Operette „Fatinitza“ zurückgegriffen. Franz von Suppé bietet sich in diesem Zusammenhang schon aus mehreren Gründen an. Nicht nur ging er als „Schöpfer“ der Wiener Operette in die Musikgeschichte ein. Auch begann er seine Theaterlaufbahn in Wien sowohl als Dirigent wie als Komponist mit Werken, die dem Wiener Volkstheater zuzurechnen sind. Daher kann es nicht erstaunen, dass Suppés abendfüllende Operetten neben Elementen der französischen *Opéra-comique* oder der italienischen *Opera buffa* auch Einflüsse des Wiener Volkstheaters aufweisen. Ganz besonders fallen hierbei die Auftrittsgesänge auf, die den wichtigsten und charakteristischsten musikalischen Formen des Wiener Volkstheaters zuzurechnen sind. Von dieser Spezies sind im ersten Akt von „Fatinitza“ gleich drei Beispiele vertreten. Vor allem der Auftrittsgesang des Reporters Julian von Golz, das *Reporterlied*, und das *Entree des Generals*, der Auftrittsgesang von General Kantschukoff, zeigen eindeutige Parallelen zu den Auftrittsgesängen im Wiener Volkstheater. In beiden Nummern stellen die jeweiligen Protagonisten sich bzw. ihre Profession näher vor, wobei jeweils die eigentliche Handlung pausiert. Auch sind beide Nummern in schlichter Weise angelegt, sowohl was die Gesangsführung, als auch die Orchesterbegleitung betrifft. Julians

Auftrittsgesang zeigt allerdings auch größere Unterschiede zum typischen Ablauf eines Sologesangs im Wiener Volkstheater, es handelt sich hier um kein Strophenlied, Julian richtet seinen Gesang auch nicht an das Publikum, sondern an die Offiziere im Heerlager, die auch am Schluss mit in den Gesang einstimmen, was ebenfalls den Regeln des Wiener Volkstheaters zuwider läuft. Dagegen erfüllt Kantschukoffs Auftrittsgesang weitgehend auch die formalen Kriterien eines typischen Auftrittsgesangs in der Tradition des Wiener Volkstheaters. Zwar ist die Einleitung in anderer Weise gestaltet, der übrige Teil besitzt aber die für einen Auftrittsgesang charakteristische Form, Strophenlied (hier einschließlich eines Refrains) und ein jede Strophe abschließendes kurzes Orchesterritornell. Auch ist diese Nummer direkt an das Publikum gerichtet, Kantschukoff steht während dieser Szene allein auf der Bühne. Wie auch im Wiener Volkstheater üblich, kann der Sänger bei entsprechender Resonanz des Publikums weitere Strophen hinzufügen, es handelt sich somit nicht um eine unveränderbare, durchkomponierte Nummer.

Noch deutlicher in der Tradition des Wiener Volkstheater steht das *Couplet des Izzet Pascha*. Sowohl in textlicher, wie auch musikalischer Gestaltung besitzt diese Nummer eindeutige Parallelen zu den Sologesängen, wie sie etwa auch bei Raimund zu finden sind. So stellt der Sänger in ironischer Weise allgemeine Betrachtungen über den Zustand der Welt, in diesem Fall den Orient an, macht dabei aber auch immer wieder spitze Bemerkungen in Richtung der westlichen Welt. Wie Kantschukoffs Auftrittsgesang ist auch diese Nummer ein direkt an das Publikum gerichtetes Strophenlied, dem ebenfalls je nach Aufführung weitere Strophen in unterschiedlicher Form angefügt werden können. Auch die äußere Form entspricht genau jener in den Sologesängen des Wiener Volkstheaters. Die Nummer beginnt mit einer kurzen instrumentalen Einleitung, worauf der Strophengesang (einschließlich des Refrains) einsetzt. Jede Strophe endet mit einem kurzen Orchesterritornell. Diese Nummer enthält aber noch einen gewichtigen Punkt, der ihre Ähnlichkeit mit den Sologesängen im Wiener Volkstheater zusätzlich verdeutlicht. Obwohl türkischer Herkunft singt der Pascha in einem typischen Wiener Dialekt und verwendet spezielle Wiener Ausdrücke, die außerhalb Wiens kaum in Gebrauch sind. Dies ist sowohl mit seiner Ausbildung, die er nach eigenem Bekunden in Wien erfahren hat, wie mit den engen, zwar ambivalenten, dennoch künstlerisch fruchtbaren Beziehungen zwischen dem Habsburger und dem Osmanischen Reich zu erklären. Somit erscheint der Pascha zumindest bei diesem Couplet als eine echte Wiener Figur. Auch das zumeist ironisch-witzige Auftreten des Paschas rückt ihn in die Nähe der

singenden Protagonisten im Wiener Volkstheater. Gerade auch als selbsternannter „Reformtürke“ entspricht sein Couplet in seiner „Mischung aus Heiterkeit, Ironie und altem (aufgeklärten) Wertebewusstsein“<sup>266</sup> dem Wesenszug der Sologesänge im Wiener Volkstheater.

Zwar lässt sich einwenden, solche Couplets seien keine rein Wiener Erfindung, finden sich doch reichlich Couplets besonders im französischen Musiktheater, wie in den Operetten Offenbachs. Dennoch fehlen dort wichtige Charakteristika der Sologesänge des Wiener Volkstheaters, die wiederum in den erwähnten Beispielen in Suppés „Fatinizza“ hervortreten. So besitzen die Couplets bei Offenbach einen sehr viel größeren Bezug zur Handlung und enthalten keine allgemeinen Betrachtungen, sie sind im Handlungskontext eingebaut und können ohne diesen kaum richtig verstanden werden. Sie richten sich zudem nicht direkt an das Publikum, sondern oft an andere Personen auf der Bühne und besitzen eine unveränderliche, durchkomponierte Form, die eine Hinzufügung weiterer Strophen ausschließt. Auch treten oft andere Sänger oder auch der Chor hinzu.

Diese Argumente belegen, dass die frühe Wiener Operette nicht nur Elemente aus Bühnengenres anderer Länder übernahm, sondern auch das Erbe des Wiener Volkstheaters weiterführte und fortentwickelte. Diese Untersuchung konzentriert sich auf das Schaffen von Franz von Suppé als den Begründer der Wiener Operette, doch ist anzunehmen, dass Elemente des Wiener Volkstheaters auch in Werken anderer Komponisten dieser Zeit zu finden sind. Mögliche Beispiele wurden in dieser Arbeit bereits angesprochen, so das Couplet des Oberst Ollendorf aus Carl Millöckers Operette der „Bettelstudent“. Eine Ausdehnung der Untersuchungen auch auf solche Komponisten wäre ein wesentlicher Beitrag zur Vertiefung unseres Verständnisses von der Entwicklung der Wiener Operette.

---

<sup>266</sup> Herbert Zemann, *Prolegomena zu einer Kulturgeschichte der gesungenen Worte in Österreich*, in: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen - Ausblicke. Festschrift für Hartmut Kromes*, hgg. von Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber und Nikolaus Urbanek, Wien u.a. 2009, S. 365-390, S. 383.

## 7. Zusammenfassung

Die Wiener Operette besitzt zahlreiche Wurzeln, so die französische Opéra-comique und besonders die Bühnenwerke Jacques Offenbachs, die italienische Opera buffa, das deutsche Singspiel, aber auch das Wiener Volkstheater. Die Musik spielte im Wiener Volkstheater bereits seit dessen Anfängen im 18. Jahrhundert eine tragende Rolle. Doch mit Johann Nestroy und Ferdinand Raimund erreichte das Wiener Volkstheater insgesamt und damit auch dessen Musik einen Höhepunkt. Die Bühnenmusiken zu den Werken Raimunds besitzen eine große Vielseitigkeit: Chöre, Melodramen, Duette und vor allem Sologesänge sind die wichtigsten musikalischen Formen. Franz von Suppé, der als „Schöpfer der Wiener Operette“ gilt, begann seine Theaterlaufbahn mit dem Dirigieren und Komponieren von Bühnenmusiken für Stücke des Wiener Volkstheaters. Daher kann es nicht erstaunen, dass sich auch in seinen späteren, abendfüllenden Operetten Elemente des Wiener Volkstheaters finden, so auch in seiner ersten bedeutenden dreiaktigen Operette „Fatinitza“. Zwar besitzt das auf einer französischen Vorlage basierende Libretto keine Ähnlichkeiten mit den Sujets des Wiener Volkstheaters, dennoch finden sich bei einzelnen Musiknummern erstaunliche Parallelen zu den Sololiedern des Wiener Volkstheaters, besonders hinsichtlich der Auftrittsgesänge. Wichtige Protagonisten in den Werken des Wiener Volkstheaters stellen sich zumeist mit einem Auftrittslied vor. Diese Praxis lässt sich auch bei zwei Auftrittsgesängen in „Fatinitza“ beobachten. Zudem findet sich in dieser Operette auch ein echt Wienerisches Couplet, gesungen von einem türkischen Pascha, das ohne weiteres auch in einem Werk des Wiener Volkstheaters stehen könnte. Demgegenüber unterscheiden sich Couplets der französischen Operette, wie etwa bei Offenbach, in einigen wesentlichen Punkten. Sie sind eindeutig in den Handlungsverlauf integriert, nicht direkt an das Publikum adressiert und besitzen auch nicht die typische Form der Sologesänge im Wiener Volkstheater.

## 8. Literaturverzeichnis

- Brusatti, Otto: *Vorläufer und Wurzeln für die Wiener Operette im 19. Jahrhundert*, in: *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830-1880*, hg. von Jean-Marie Valentin, Bern u.a. 1988, S. 155-170.
- Frey, Stefan: *Leo Fall. Spöttischer Rebell der Operette*, Wien 2010.
- Gradenwitz, Peter: *Musik zwischen Orient und Okzident. Eine Kulturgeschichte der Wechselbeziehungen*, Wilhelmshafen<sup>2</sup> 1977.
- Harding, Laurence V.: *The dramatic art of Ferdinand Raimund and Johann Nestroy. A critical study*, The Hague u.a. 1974.
- Haslmayr, Harald: Art. *Operette*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Bd. 7, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 1997, Sp. 706-740.
- Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy*, Darmstadt 1978.
- Hein, Jürgen; Meyer, Claudia: *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele*, Wien 2004.
- Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*, München 1984.
- Knaus, Kordula: *Opéra-comique en travestie: von ‚La Circassienne‘ zu ‚Fatinitza‘*, in: *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater*, hg. von Sebastian Werr, Münster 2007, S. 215-226.
- Linhardt, Marion: *Offenbach und die französische Operette im Spiegel der zeitgenössischen Wiener Presse*, in: *Jacques Offenbach und seine Zeit*, hg. von Elisabeth Schmierer, Laaber 2009, S. 261-277.
- Mann, Golo: *Politische Entwicklung Europas und Amerikas 1815-1871*, in: *Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte, Bd. 8: Das neunzehnte Jahrhundert*, hg. von Golo Mann, Frankfurt a. Main u.a. 1986, S. 367-582.
- Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernadon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn u.a. 2003.
- Obermaier, Walter: *Offenbach in Wien*, in: *Jacques Offenbach und seine Zeit*, hg. von Elisabeth Schmierer, Laaber 2009, S. 77-96.
- Roser, Hans-Dieter: *Franz von Suppé. Werk und Leben*, Wien 2007.
- Wagner, Renate: *Ferdinand Raimund. Eine Biographie*, Wien 1985.

Wiltshcko, Gunther: *Raimunds Dramaturgie*, München 1973.

Zemann, Herbert: *Prolegomena zu einer Kulturgeschichte der gesungenen Worte in Österreich*, in: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Kromes*, hgg. von Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber und Nikolaus Urbanek, Wien u.a. 2009, S. 365-390.

## 9. Musikalienverzeichnis

Drechsler, Joseph: *Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär. Romantisches Original-Zaubermärchen, in drei Aufzügen (Ferdinand Raimund)*, Partitur, Handschriftliche Aufführungsmaterialien des Hof-, Landes-, und Staatstheaters, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Sign. 842.

Kreutzer, Conradin: *Der Verschwender. Original-Zaubermärchen mit Gesang, in drei Akten (Ferdinand Raimund)*, Partitur, Handschriftliche Aufführungsmaterialien des Hof-, Landes-, und Staatstheaters, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Sign. 747.

Müller, Wenzel: *Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Zauberspiel mit Gesang, in zwei Aufzügen (Ferdinand Raimund)*, Partitur, Handschriftliche Aufführungsmaterialien des Hof-, Landes-, und Staatstheaters, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Sign. 473.

Offenbach, Jacques: *Orphée aux enfers. Opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux. Version de 1858 (Hector Crémieux)*, Partitur, Berlin 1999 (Offenbach Edition Keck).

Suppé, Franz von: *Fatinitza. Komische Oper in drei Akten (Friedrich Zell, Richard Genée)*, Partitur, Bibliotheken der Stadt Mainz - Wissenschaftliche Stadtbibliothek, Sign. ThB 236.

## 10. Quellenverzeichnis

Crémieux, Hector: *Orphée aux enfers. Opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux, Version de 1858*, Textbuch, Berlin 1999 (Offenbach Edition Keck).

Raimund, Ferdinand: *Das Mädchen aus der Feenwelt, oder: der Bauer als Millionär. Romantisches Original-Zaubermärchen mit Gesang, in drei Aufzügen*, Gesangstexte, [S.I.] ca. 1830, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Slg.Her 164.

Raimund, Ferdinand: *Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Zauberspiel mit Gesang, in zwei Aufzügen*, Gesangstexte, Breslau ca. 1830, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Slg.Her 79.

Raimund, Ferdinand: *Der Verschwender. Original-Zaubermärchen in drei Akten*, Gesangstexte, Berlin ca. 1835, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Slg.Her 1836 a

Zell, Friedrich; Genée, Richard: *Fatinitza. Komische Oper in drei Akten*, Gesangstexte, Wiesbaden 1895.

Zell, Friedrich; Genée, Richard: *Fatinitza. Komische Oper in drei Akten*, Textbuch, Wien 1876.



## 11. Anhang

### Anhang 1

Wenzel Müller, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*

Nr. 8: Ariette des Lieschen

### Anhang 2

Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*

Nr. 2: Auftrittsbesang des Valentin

### Anhang 3

Conradin Kreutzer, *Der Verschwender*

Nr. 6: „Jagdlid“ des Valentin

### Anhang 4

Joseph Drechler, *Der Bauer als Millionär*

Nr. 13: „Aschenlid“ des Fortunatus Wurzel

### Anhang 5

Franz von Suppé, *Fatinitza*

Nr. 6: *Entree des Kantschukoff*

### Anhang 6

Franz von Suppé, *Fatinitza*

Nr. 13: *Couplet des Izzet Pascha*

### Anhang 7

Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*

Nr. 1: *Chanson (Couplets d' Eurydice)*

