



Fanny Julia Orbán

**Verbindendes nach der Trennung.
Die Operette als Brückenelement zwischen Wien und Budapest
in der Zwischenkriegszeit.**

Thesenblatt zur Dissertation.

Betreuer: Assoz.Prof.Dr.habil. Georg Kastner

Juni 2021

Einleitung - geschichtlicher Rahmen

„Wollte man versuchen, die Gattung „Operette“ zu definieren, so würde sich ungefähr folgendes ergeben: Ein Stück, so schlecht, daß jeder Freund des Theaters es ablehnen würde, und eine Musik so schlecht, daß jeder sie ablehnen würde, vereinigt zu einem Stück, das von mehr Menschen akzeptiert wird als jede andere Gattung von Theater und Musik.“¹

¹ Weigel, Hans. „Bosheiten über die Operette“. *Giuditta – Programmheft der Städtischen Bühnen Augsburg*, Spielzeit 1979/1980.

Diese Aussage des Kritikers Hans Weigel unterstreicht die Meinung vieler über die Operette². Sie war – bzw. ist bis heute – das Bühnengenre, welches die Gemüter wohl am meisten spaltet. Entweder man liebt oder hasst es – ein „ja, ist schon okay“ hört man selten bis nie. Besonders die jüngere Generation kann heute mit diesem Genre sehr wenig anfangen, oft wird es – ohne sich in irgendeiner Weise damit beschäftigt zu haben – sofort als „trivial“ und „künstlerisch wertlos“ abgestempelt; besonders im Vergleich mit der „großen Schwester“ Oper.

Die folgende Arbeit setzt sich zum Ziel, diese allgemeine Negativität der Operette gegenüber ein wenig abzubauen und ihre positiven Seiten – im Besonderen bezogen auf Gesellschaft und Politik Österreichs und Ungarns nach dem 1. Weltkrieg – darzustellen. Denn die Operette war – oder ist bis heute – jenes Bühnengenre, welches Geist, Mentalität und Gewohnheiten der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie einfangen und, auf eine gewisse Art und Weise, konservieren konnte und gleichzeitig das breiteste Publikum ansprach.

Von besonderer Bedeutung ist die Operette im untersuchten Kulturraum auch aufgrund ihrer Entstehungsgeschichte: Was heute unter dem Begriff „Operette“ verstanden wird, entstand im engeren Sinn in Paris 1848 und wurde damals „*opérette bouffe*“, „*opéra bouffe*“, „*bouffonnerie musicale*“ oder „*folie musicale*“³ genannt und hatte die „*Opéra comique*“⁴ der 1830er und 1840er Jahre als Vorbild. Mit den Jahren entwickelte sich diese Form in zwei Richtungen: die eine näherte sich der „Grand Opéra“⁵ an, die andere der heutigen Operette. Tatsächliche Berühmtheit erreichte dieses Genre durch die Kompositionen von Jacques Offenbach, der aus Anlass der Weltausstellung 1855 in Paris ein Theater allein für

² Unter dem Begriff der „Operette“ werden in der folgenden Arbeit jene Werke bezeichnet die ab Jacques Offenbach zur Operettengeschichte gezählt werden; nicht dazu gehört das Singspiel (außer dies wird anders gekennzeichnet).

³ Vgl. Gänzl, Kurt. „Musicals: The Complete Illustrated Story of the World’s Most Popular Live Entertainment.“ Carlton Books, 2004; 13.

⁴ „*Operngattung Frankreichs, mit vorwiegend heiteren oder satir., später (bes. zur Zeit der Frz. Revolution) auch trag. Stoffen; im Unterschied zum ital. Gegenstück, der Opera buffa, mit gesprochenem Dialog anstelle von Rezitativen.*“

Aus: Brockhaus Lexikon. 20.Auflage; Band 16; 245.

⁵ Bezeichnung für ein Operngenre, das sich nach der Französischen Revolution aus einer Mischung von ernster und komischer Oper entwickelte. Meistens besteht sie aus fünf Akten und Ballett. Dieses Genre gehörte bis in die 1920er Jahre zum Opernrepertoire auf der ganzen Welt. Wurde zur Operngattung des Geldbürgertums. Hauptvertreter dieser Gattung war Giacomo Meyerbeer (1791-1864); auch bei Richard Wagner, Gaetano Donizetti oder Giuseppe Verdi findet man *Grands Opéras*.

Vgl: Gerhard, Anselm: Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts. Metzler, Stuttgart/Weimar 1992

<https://www.operadeparis.fr/en/season-19-20/events/le-grand-opera>

Werke dieser Art eröffnete: das *Théâtre des Bouffes-Parisiens*.⁶ Sein Werk *Orpheus in der Unterwelt* (1858) gilt als Wegbereiter der späteren Wiener Operette. Als erstes Werk dieses Genres wird Franz von Suppés (1815-1895) Operette *Das Pensionat* (1860) betrachtet. In Werken, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden, wurde der Vielvölkerstaat der Monarchie immer präsenter, sie versuchte „Identität zu stiften“⁷ und „alles nach Wien hereinzuholen und zu vereinen.“⁸.

Die Entwicklung der Operette im österreichisch-ungarischen Kulturraum kann in zwei große Ären eingeteilt werden: die Goldene und die Silberne Ära. Die Goldene umfasst die Zeit zwischen 1860 und 1900 und wurde deutlich geprägt von Komponisten wie Carl Millöcker, Franz von Suppé oder Johann Strauß Sohn; Mittelpunkt der Handlung ist bei Werken dieser Periode hauptsächlich Wien. Die darauffolgende Silberne Operettenära dauerte bis in die 1920er Jahre – ihre bekanntesten Vertreter sind Franz Lehár, Emmerich Kálmán, Leo Fall oder Ralph Benatzky. In diese Zeit fallen auch die erfolgreichsten Jahre der Operette, in denen sie sich als Genre etablieren konnte. Die Werke und Komponisten dieser Zeit wurden für Erfolg und Stil der Wiener Operette, dem zentralen Thema dieser Arbeit, wegweisend.

Die Einteilung in diese zwei Zeitperioden wirft unter aktuellen Wissenschaftlern einerseits Widersprüchlichkeit aber auch Kritik und Uneinigkeit über die tatsächliche Entstehung dieser auf. Die häufigste Annahme ist nämlich, dass die Klassifizierung in den 1920er und 1930er Jahren durch die Nationalsozialisten erfolgte, um die zweite, „Silberne“ Ära – welche zu einem nicht unbedeutenden Teil jüdisch-stämmige Komponisten, Librettisten und Schauspieler umfasste – der „Goldenen“ unterzuordnen und gleichzeitig die später entstandenen Werke zu degradieren. Die Einteilung in zwei Gruppen führte auch dazu, dass die Arbeit einer

⁶ Vgl.: Faber, Alexandra. „Mehr als nur CanCan. Jacques Offenbach und sein Einfluss auf die Wiener Operette (1)“. Radiokolleg, 17.06.2019, ORF Österreichischer Rundfunk, Radiosender Ö1.

⁷ Faber, Alexandra. „Mehr als nur CanCan. Jacques Offenbach und sein Einfluss auf die Wiener Operette (2)“. Radiokolleg, 18.06.2019, ORF Österreichischer Rundfunk, Radiosender Ö1.

⁸ Faber, Alexandra. „Mehr als nur CanCan. Jacques Offenbach und sein Einfluss auf die Wiener Operette (2)“. Radiokolleg, 18.06.2019, ORF Österreichischer Rundfunk, Radiosender Ö1.

gesamten Gruppe einfacher reguliert werden konnte.⁹ Man sprach später oft von „arischen“ und „jüdischen“ Operetten.

Eine andere Quelle besagt, dass Joseph Stolzing 1912 das erste Mal den Begriff der „Goldenen Ära“ verwendete und sich damit auf alle davor entstandenen Werke dieses Genres bezog. 1947 sollen Franz Hadamowsky und Heinz Otte in ihrem Werk *Die Wiener Operette: Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte* den Begriff der „Silbernen Ära“ ergänzt haben und sich damit auf alle Operetten zwischen 1901 und 1920 bezogen haben.¹⁰

In einer dritten These beschreibt Marion Lindhardt in ihrem Werk *Residenzstadt und Metropole. Zur kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)*, dass bereits kurz nach der Jahrhundertwende begonnen wurde, die späten 1800er Jahre und jene in diesen Jahren entstandenen Werke zu idealisieren. Alles was danach kam, sollte als „künstlerischer Verfall“ angesehen werden.¹¹ In dieser Einteilung werden ausschließlich Werke, die nach einem bestimmten Datum entstanden, pauschal als minderwertig beurteilt – dessen ungeachtet, wer als Komponist oder Librettist daran beteiligt war.

In der vorliegenden Arbeit sollen die Begriffe „Goldene“ und „Silberne Ära“ in keinsten Weise als wertend betrachtet werden, sondern ausschließlich zur Zeiteinteilung nach Hadamowsky/Otte dienen.

Forschungsannahmen

Die folgende Arbeit setzt sich mit der Frage auseinander, ob die Operette als typische Musiktheaterform für den Kulturraum Österreich-Ungarn, diesen nach dem Zerfall der Monarchie 1918 weiterhin hat aufrecht erhalten können – in gewisser Weise also eine kulturelle Brücke zwischen den Städten Wien und Budapest bilden konnte. Behandelt werden hier hauptsächlich Werke, die in Wien und Budapest ur- bzw. erstaufgeführt wurden; häufig als „kakanische“ bzw. „nachkakanische“ Operetten betitelt.

⁹ Vgl.: Clarke, Kevin: „Is the gold and silver terminology nothing more than camouflaged anti-semitism?“ In: Operette Research Center, 27.Jänner 2021.
<http://operetta-research-center.org/gold-silver-terminology-nothing-camouflaged-anti-semitism/> (Abgerufen: 25.März 2021)

¹⁰ Vgl.: Clarke, Kevin: „Is the gold and silver terminology nothing more than camouflaged anti-semitism?“
<http://operetta-research-center.org/gold-silver-terminology-nothing-camouflaged-anti-semitism/> (Abgerufen: 25.März 2021)

¹¹ Vgl.: Linhardt, Marion: *Residenzstadt und Metropole. Zur kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)*.; Max Niemayer Verlag; Tübingen, 2006; 124.

Für diese Arbeit sind drei Hypothesen aufgestellt, die im Folgenden entweder bestätigt oder widerlegt werden und damit zur Beantwortung der eben gestellten Frage dienen sollen:

1. Die Operette, die auf dem Gebiet der Donaumonarchie entstanden ist, konnte diesen Kulturraum auch nach deren Zerfall (zumindest bis 1938) weiterhin aufrechterhalten. Sie ist weiters jene Kulturform, welche den Geist der Bevölkerung der Monarchie am besten einfangen und wiedergeben kann.
2. Das Jahr 1938 kann als Zäsur in der Geschichte der Operette angesehen werden, da aufgrund der Anti-Juden-Gesetze ein Großteil der an dieser Musiktheaterform beteiligten Personen aus diesem Kulturraum emigrieren musste.
3. Wien wurde zum zentralen Ort für die Vorstellung neuer Operetten. Komponisten und Librettisten aus ganz Europa wählten Theater in dieser Stadt, um ihre neuen Stücke dem Publikum zu präsentieren. Deutsch wurde gleichzeitig erste Sprache der Libretti.

Methodische Herangehensweise

Im Sinne der oben formulierten Hypothesen war es Ziel der Arbeit, durch die getätigte Forschungsarbeit festzustellen, ob die Operette als Brückenelement zwischen den Städten Wien und Budapest in der Zwischenkriegszeit dienen konnte. Es stellte sich daher als notwendig heraus festzuhalten, welche und überhaupt wie viele Werke dieses Genres im untersuchten Zeitraum präsentiert wurden. Bevor jedoch angefangen werden konnte zu sammeln, musste erst definiert und erarbeitet werden, was die Operette eigentlich ist. Nach einer ausführlichen Literatur- und Quellenrecherche und der kritischen Auseinandersetzung mit diesen, wurde im nächsten Schritt ein Datenkatalog erstellt, der all jene Operetten umfasst, mit denen sich die folgende Arbeit beschäftigt. Dieser Katalog wurde hauptsächlich aus jenen Daten erstellt, die in den Primärquellen wie etwa Theaterzetteln und Aufführungsverzeichnissen gefunden werden und in der Folge auch durch andere Quellen wie z.B. Biographien, Werkeverzeichnissen oder Zeitungen bestätigt werden konnten. Die Auswertung des Materials, die auch im folgenden Kapitel ausführlicher erläutert wird, erfolgte aufgrund der Kategorisierung innerhalb des

Katalogs. Hier wurde darauf geachtet, immer die Verbindung der Werke zwischen Wien und Budapest herstellen zu können.

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, einen Beitrag zur Erforschung der kulturellen Beziehungen zwischen Österreich und Ungarn nach Zerfall der Monarchie zu liefern. Sie möchte am Beispiel des Musiktheatergenres Operette aufzeigen, dass dieser Kulturraum auch ohne Monarchie weiterhin bestehen konnte und kann, aber auch, welchen nachhaltigen Einfluss sie auf das Leben der heutigen Bevölkerung hat.

Forschungsstand

i. Operette Allgemein

Die Operette nimmt in der Wissenschaft einen immer größeren Stellenwert ein – nicht zu übersehen ist das in der Masse an Artikeln und Monographien bzw. Sammelbänden, die in den letzten Jahren zu diesem Thema erschienen sind.

Für diese Arbeit von immenser Wichtigkeit waren besonders das Werk des österreichischen Historikers Moritz Csáky „*Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*“¹² sowie etliche weitere seiner Artikel zu diesem Thema.

Ebenso gehören zur Grundlagenliteratur Bernhard Gruns *Kulturgeschichte der Operette*¹³ sowie Franz Hadamowskys und Heinz Ottes *Die Wiener Operette: Theater- und Wirkungsgeschichte*¹⁴, welche einen wertvollen Anhang vieler Operetten-Ur- und Erstaufführungen enthält. Auch Richard Traubners Werk *Operetta: a theatrical history*¹⁵ und Volker Klotz' *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*¹⁶ sowie Otto Schneidereits Werk *Operette A-Z. Ein Streifzug durch die Welt der Operette und des Musical*¹⁷ müssen an dieser Stelle Erwähnung finden. Auch Reclams Operettenführer kann und soll für grobe Zusammenfassung der Operettenhandlungen, ihrer wichtigsten Protagonisten sowie kurzer biographischer Daten der an ihr beteiligten Personen herangezogen werden.

¹² Csáky, Moritz: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, Böhlau, Wien 1996.

¹³ Grun, Bernhard: *Kulturgeschichte der Operette*.; Langen Müller; München, 1961.

¹⁴ Hadamoswky, Franz/Otte, Heinz: *Die Wiener Operette: ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*; Bellaria; Wien, 1947.

¹⁵ Traubner, Richard: *Operetta: a theatrical history*.; Routledge; New York, 2003.

¹⁶ Klotz, Volker: *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*.; Piper; München, 1991.

¹⁷ Schneidereit, Otto: *Operette A-Z. Ein Streifzug durch die Welt der Operette und des Musical*.; Henschelverlag; Berlin, 1978.

Besonders aktuell auf diesem Gebiet sind die Publikationen des Musikwissenschaftlers Kevin Clarke, dem Direktor des Operetta Research Centers¹⁸ in Amsterdam. Er beschäftigt sich weniger mit historischen als mit aktuellen Themen der Operette und ihrer Wahrnehmung heute.

Zu den wichtigsten ungarischen Veröffentlichungen auf diesem Gebiet gehören z.B. Róbert Rátónyi's Zweiteiler *Operett I-II*¹⁹ oder *Operettek könyve. Az operett regényes története*²⁰ von György Sándor Gál und Vilmos Somogyi, welche beide die Geschichte der Operette behandeln.

ii. Biographien

Beschäftigt man sich näher mit den Personen hinter den Operetten, gibt es einige Künstler, die nicht unbeachtet bleiben dürfen; diese werden in einem eigenen Kapitel der vorliegenden Arbeit ausführlicher dargestellt und beleuchtet. Zu ihren wichtigsten Biographen gehören z.B. im Falle von Franz Lehár die Werke Stefan Freys, Klaus Eidams Biographie über Robert Stolz oder Marcel Prawys Werk über den Librettisten Alfred Grünwald.

Für allgemeinere Informationen können auch Ludwig Eisenbergs *Großes biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im 19. Jahrhundert*, Felix Czeikes *Historisches Lexikon Wiens* (das auch zahlreiche biographische Artikel enthält) sowie das *Österreichisches Biographische Lexikon 1815–1950*, herangezogen werden; ebenso das *Lexikon verfolgter Musiker der NS-Zeit*, welches online verfügbar ist.

Inhaltliche Struktur

Die vorliegende Arbeit ist in vier thematische Blöcke gegliedert: nach der Darstellung des erstellten Katalogs folgt ein Grundlagenteil, danach der Hauptteil mitsamt der Auswertung des Katalogs und schließlich eine Einordnung des Genres Operette in das heutige kulturelle Leben von Wien und Budapest und ihre thematische Weiterentwicklung.

¹⁸ Webauftritt Operetta Research Center
<http://operetta-research-center.org/>

¹⁹ Rátónyi, Róbert: *Operett I-II.*; Zeneműkiadó; Budapest, 1984.

²⁰ Gál, György Sándor/Somogyi, Vilmos: *Operettek könyve. Az operett regényes története.*; Zeneműkiadó vállalat; Budapest, 1960.

Im ersten Teil über den Datenkatalog soll einerseits dargestellt werden, wie und aus welchen Quellen dieser zusammengestellt wurde, aber gleichzeitig auch, welche Hürden überwunden werden mussten.

Im zweiten Teil der Arbeit, dem Kapitel „*Die Operette*“, werden die wichtigsten Begriffe definiert sowie eine historische Darstellung dieser Musiktheaterform gegeben, und schließlich die wichtigsten Theaterbühnen Wiens und Budapest vorgestellt. Da Operette immer stark mit Namen der an ihr beteiligten Künstler verbunden ist, sollen daraufhin die wichtigsten Protagonisten (Komponisten und Librettisten gleichermaßen) biographisch vorgestellt werden.

Im dritten und sogenannten „Hauptteil“ der Arbeit, dem Kapitel „*Die Operette im Kulturraum Österreich und Ungarn*“, werden die in dem davor beschriebenen Datenkatalog erfassten Informationen ausgewertet, um dadurch die am Anfang der Arbeit dargelegten Forschungshypothesen belegen zu können. Behandelt werden hier die wichtigsten Entwicklungen der Wiener Operette nach 1918 – somit die Veränderung gegenüber den Jahren, als sie noch auf dem Gebiet einer bestehenden Monarchie geschrieben und gespielt wurde – und in Folge auch die Entwicklungen im Jahr 1938; hier wird besonders die Frage aufgegriffen, welche Auswirkungen die Nürnberger Gesetze auf dieses Genre in diesem speziellen Kulturraum hatten.

Der vierte und abschließende Teil der Arbeit beschäftigt sich einerseits mit der Weiterentwicklung der Operette zu den ihr verwandten Genres Revue und Musical und andererseits mit dem heutigen Stellenwert im kulturellen Leben Wiens und Budapests.

Ergebnisse

In dem für diese Arbeit als Forschungsgrundlage erstellten Katalog konnten 293 Ur- bzw. Erstaufführungen in Wien gesammelt werden. Diese umfassen Operetten, Singspiele und Vaudevilles. Nachdem die Auswertung dieser Datenmenge jedoch den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte, ist in einem zweiten Schritt der Datenkatalog um jene Aufführungen gekürzt worden, die nicht direkt als Operette bezeichnet werden können (z.B. Singspiele, Vaudevilles etc.). Diese zweite Version des Katalogs enthielt immer noch 238 Aufführungen – eine Anzahl, die als nach wie vor zu hoch angesehen wurde. Im Katalog wurden 73 Komponisten und 176 Librettisten erfasst. Daher wurden in einem dritten Schritt all jene Werke gelöscht, für welche kein Aufführungstermin sowohl in Wien als auch in Budapest gefunden werden konnte. In dieser letztgültigen Version des Katalogs verblieben letztlich 52 Werke, welche nach folgenden Kategorien ausgewertet wurden:

Es wurde untersucht, wie viele Komponisten und Librettisten im Gesamtkatalog erfasst wurden und wie viele (und besonders welche) auch noch in der dritten Version der Sammlung erhalten geblieben sind. Diese Auswertung ergab auch den nächsten Schritt, in welchem jene Werke, für die ein Aufführungstermin sowohl in Wien, als auch in Budapest gefunden werden konnte, erfasst wurden; hier wurden folgende Fragen gestellt und beantwortet:

Wie viele Uraufführungen fanden in Wien und wie viele in Budapest statt? Für Wien wurden 25 und für Budapest 12 Uraufführungen gefunden, die restlichen wurden außerhalb des österreichischen bzw. ungarischen Sprachraums das erste Mal auf die Bühne gebracht. Von diesen 52 Aufführungen wurden 33 Libretti in deutscher Sprache und acht auf Ungarisch verfasst und in der Folge übersetzt. Oberflächlich wurde auch nach Veränderungen in den Übersetzungen gesucht – hier lag der Fokus besonders auf den Titelveränderungen. Als Beispiel kann hier z.B. Franz Lehárs Operette *Libellentanz* genannt werden, welches in der ungarischen Version zu *A három grácia* (dt.: Die die Grazien) wurde, oder Paul Ábraháms Werk *3:1 a szerelem javára* (dt.: 3:1 zu Gunsten der Liebe,) welches in der Titelübersetzung zu *Roxy und ihr Wunderteam* wurde.

Sowie folgende Fragen: Wie viele Operetten wurden in welchem Theater aufgeführt? Gab es Bühnen, die sich diesem Genre besonders widmeten? Von den 12 Wiener Theatern, die sich in der letzten Version des Katalogs befinden, hatten sich besonders das *Theater an der Wien* sowie das *Johann-Strauß-Theater* mit 19 bzw. 12 Inszenierungen der Operette verschrieben. In Budapest waren es elf Theater, von denen das *Király Színház* 16, das *Fővárosi Operettszínház* (Budapester Operettentheater) acht, sowie das *Városi Színház* mit fünf Inszenierungen zu denen gehörten, die am meisten spielten.

Und schließlich die Frage, wie viele Operetten in welchem Jahr vorgestellt wurden. Hier war es vorrangiges Ziel herauszufinden, ob es Jahre gab, die in Bezug auf die Operette besonders erfolgreich waren, und ob die Emigration der wichtigsten Künstler dieses Genres auch in den Aufführungszahlen Ende der 1930er Jahre sichtbar wurde. Mit 21 Uraufführungen war das Jahr 1920 jenes, in dem am meisten gespielt wurde. 1921 waren es 20 und in den Jahren 1918, 1923 und 1924 noch jeweils 18. 1938 wurden tatsächlich „nur noch“ drei Werke uraufgeführt – somit kann deutlich ein Abwärtstrend des Genres erkannt werden, der mit den Nürnberger Gesetzen und der daraus resultierenden Emigration bzw. dem Tod vieler Künstler in Verbindung gebracht werden kann.

Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war es herauszufinden, ob in den Jahren 1918 bis 1938 die Operette als Brückenelement zwischen den Städten Wien und Budapest dienen konnte.

Im Fokus stand dabei die Absicht, mit Hilfe der Darstellung der Ur- bzw. Erstaufführungen wie vieler und welcher Operetten in den beiden Städten offenzulegen, ob eine Verbindung zwischen Wien und Budapest aufgezeigt werden kann oder nicht. Die für die Arbeit durchgeführte Forschung stützte sich daher auf Theaterzettel, Notizen in Werksverzeichnissen und Zeitschriften sowie Aufführungsregister des untersuchten Zeitraums.

Durch den erstellten Datenkatalog, der alle Ur- und Erstaufführungen in Wien und Budapest aufzeigt, konnte festgehalten werden, dass die Operette als Musiktheaterform auch nach Zerfall der Donaumonarchie weiterhin wichtig und repräsentativ für diesen Kulturraum blieb und diesen de facto zusammenhielt. Die Operette konnte weiterhin als jenes Genres betrachtet werden, das die Mentalität sowie die sozio-politische Gegebenheiten der ehemaligen Monarchie einfangen und wiedergeben konnte. Sie griff Themen auf, mit denen sich das Publikum identifizieren konnte, weshalb sie so gut besucht wurde und ein breites Publikum ansprach.

Die ehemalige Reichshaupt- und Residenzstadt Wien kristallisierte sich zur wichtigsten Stadt in Bezug auf die Präsentation der Operetten heraus. Wollte man in diesem Genre erfolgreich werden, musste man seine Werke möglichst dort uraufführen – viele ungarische Komponisten, wie z.B. Franz Lehár, Emmerich Kálmán oder Paul Ábrahám, hielten sich an dieses ungeschriebene Gesetz und ließen ihre Werke oft erst nach der deutschsprachigen Uraufführung für das ungarische Publikum übersetzen. Ende der 1920er Jahre entwickelte sich Berlin zu einem immer größeren kulturellen Konkurrenten für die österreichische Hauptstadt. Immer mehr Künstler gingen in die deutsche Hauptstadt – grundsätzlich galt jedoch weiterhin, dass Wien jene Stadt war, in der man seinen Erfolg beginnen konnte und Berlin die, in der man den Erfolg (den man in Wien bereits feiern konnte) ausbauen konnte.

1938 kann als das Jahr einer Zäsur in der Geschichte der Operette angesehen werden: durch den „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich und die nunmehr auch für dieses Land geltenden Nürnberger Gesetze wurden einerseits viele Komponisten, Librettisten oder Schauspieler, die jüdischer Herkunft waren, in

die Emigration gezwungen, andere starben in Konzentrationslagern. Auch Künstler nicht jüdischer Herkunft, wie z.B. Robert Stolz, verließen den mitteleuropäischen Raum in Solidarität mit ihren Kollegen.

Heute erfährt dieses Musiktheatergenre eine Art Renaissance: einerseits nehmen Theater sowohl in Wien als auch Budapest Stücke dieser Art wieder bewusst in ihr Repertoire auf – allen voran die Wiener Volksoper und das Budapester Operettentheater, andererseits entstehen immer mehr Sommertheaterbühnen, die sich der Operette widmen; so kann man Operette das ganze Jahr über auf der Bühne sehen.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass die Operette als jene Musiktheaterform, die auf dem Gebiet und zur Zeit der Donaumonarchie entstanden ist, die jeweilige Stimmung der Völker der bestehenden und danach der einstigen Doppelmonarchie am besten einfangen und wiedergeben konnte. Als dieses Medium blieb sie auch nach Zerfall der Monarchie eine symbolische Brücke zwischen Budapest und Wien und konnte somit den Kulturraum zumindest bis 1938 aufrechterhalten.