

# **Die Chansonette in den Krisenjahren 1914 und 1930 am Fallbeispiel Sylva Varescu und Sally Bowles**

Vorwissenschaftliche Arbeit verfasst von

Ella Wolff

Klasse 8I

Betreuerinnen:

Mag. Katrin Ambrosi, BSc

Mag. Johanna Schmidt, BA



Februar 2022

pGORG 23, St. Ursula  
Franz-Asenbauer-Gasse 49  
1230 Wien

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	3
Abstract.....	4
1 Einleitung.....	5
1.1 Werkeinführung zu <i>Die Csárdásfürstin</i> .....	6
1.2 Werkeinführung zu <i>Cabaret</i> .....	8
2 <i>Die Csárdásfürstin</i> und die Julikrise 1914.....	10
2.1 Historische Hintergründe .....	10
2.2 Umsetzung an der Wiener Volksoper .....	13
3 <i>Cabaret</i> und das Ende der Weimarer Republik.....	16
3.1 Historische Hintergründe .....	16
3.2 Umsetzung an der Wiener Volksoper .....	19
4 Charakterisierung von Sylva Varescu .....	22
4.1 Leben als Chansonette .....	22
4.2 Politische Ignoranz .....	23
4.3 Flucht in die Künste.....	25
4.4 Konfrontation mit der Realität.....	26
5 Charakterisierung von Sally Bowles.....	28
5.1 Leben als Chansonette .....	28
5.2 Politische Ignoranz .....	30
5.3 Flucht in die Künste.....	31
5.4 Konfrontation mit der Realität.....	32
6 Vergleich.....	34
Fazit.....	35
Literaturverzeichnis .....	36
Anhang.....	I
Glossar .....	I
Fragebogen zur Produktion <i>Die Csárdásfürstin</i> .....	II
Fragebogen zur Produktion <i>Cabaret</i> .....	V

## Vorwort

Manchmal sind es plötzliche Eingebungen, die neue Sichtweisen offenbaren und spannende Wege aufzeigen: Nichts habe ich unversucht gelassen, um meine nach Sichtung von *Die Csárdásfürstin* und *Cabaret* aufgetretenen Gedankengänge und Thesen zu bestätigen, und mich dabei mit zwei Werken intensiv befasst, die ich vorher kaum gekannt hatte. Mehr als zwei Jahre lang habe ich fleißig Notizen in Textbücher gekritzelt, unzählige Bibliotheken aufgesucht, Videos der beiden Produktionen dutzende Male abgespielt und nächtelang reflektiert, um diese Arbeit schlussendlich zu entwickeln.

Ohne ein großes unterstützendes Netzwerk wäre dies kaum möglich gewesen. Mein erster Dank gebührt der Volksoper Wien, die mir als Kooperationspartnerin durch die Bereitstellung interner Videoaufzeichnungen sowie Textbüchern und Klavierauszügen eine intensive und umfassende Werkanalyse ermöglicht hat: besonders aber Chefdramaturg Christoph Wagner-Trenkwitz, der bereitwillig und geduldig Fragen geklärt und viele öffentlich unzugängliche Quellen beschafft hat. Weiters danke ich der Regie und Dramaturgie von *Die Csárdásfürstin* und *Cabaret*, Peter Lund, Christoph Wagner-Trenkwitz, Gil Mehmert und Magdalena Hoisbauer, für die hochspannenden Antworten in meinen produktionsbezogenen Fragebögen.

Hervorheben möchte ich die großartige Zusammenarbeit mit meinen beiden Betreuerinnen. Katrin Ambrosi und Johanna Schmidt haben von der Themeneinreichung bis zur endgültigen Abgabe mit spürbarem Enthusiasmus, aufbauendem Feedback und dynamischen Gesprächen alles in ihrer Macht Stehende getan, um mich in die wissenschaftlichen Rahmenbedingungen für die Entstehung der Arbeit einzuführen. Danke!

Last, but not least bedanke ich mich bei: dem Verlag Felix Bloch Erben, dem Opernhaus Zürich, Christian Ortner vom Heeresgeschichtlichen Museum und bei Freunden und Familie für Feedback und Diskussion. Ich wünsche meinem Lesepublikum eine erkenntnisreiche Leseerfahrung.

## Abstract

Politische Ignoranz ist ein Phänomen, das die Geschichte unserer Spezies seit jeher begleitet. Menschen tendieren dazu, in persönlichen oder politischen Krisenzeiten die Sehnsucht zu entwickeln, für einen kurzen Moment der Weltmisere entfliehen zu können; die Sehnsucht, die Augen zu verschließen, eine Parallelwelt aufzusuchen und sich dort exzessiv zu vergnügen. Der Wunsch nach einer Parallelwelt erscheint zwar abwegig, die Menschen haben jedoch im Laufe der Zeit eine Ablenkungsmethode gefunden, die genauso gut wirken kann: Kunst. In Scharen strömen die Vergnügungssüchtigen in Theater, Nachtclubs, Museen, um den Alltag zu vergessen – und manche versinken in ein Delirium, aus dem sie nicht mehr aufwachen können und wollen.

Dieses Phänomen machen Emmerich Kálmáns Operette *Die Csárdásfürstin* und das Musical *Cabaret* des Autorenduos John Kander und Fred Ebb zum Thema. Die vorliegende Arbeit charakterisiert die Chansonetten Sylva Varescu und Sally Bowles in Bezug auf die in den Werken stark präsenten politischen Krisen, vergleicht deren Einstellung zur Politik und untersucht die daraus resultierende Flucht in die Künste. In Zusammenarbeit mit der Volksoper Wien wird anhand der Textbücher, Videoaufzeichnungen und Aussagen Produktionsbeteiligter festgestellt: Sowohl Sylva Varescu als auch Sally Bowles zeigen starkes Desinteresse an der Politik. Anstatt sich mit den Krisen auseinanderzusetzen und Maßnahmen zu ergreifen, amüsieren sie sich mit Auftritten in Nachtclubs, bis die Realität sie schlagartig einholt. Damit sind die beiden Varietésängerinnen Pendanten zu Bevölkerungsschichten der heutigen Gesellschaft, die erst recht in Krisenzeiten die Augen von offensichtlichen Problemen abwenden, sich bewusst nicht mit Missständen konfrontieren lassen und sich mit Unterhaltung ablenken. Ablenken, bis die Realität schlagartig auch das eigene Leben auf den Kopf stellt.

Mithilfe dieser Beispiele soll die Arbeit eine Mahnung sein, aufzuwachen, sich aktiv mit gesellschaftlich relevanten Themen zu beschäftigen, politisches Bewusstsein zu schaffen, bevor es zu spät ist – und nicht einfach wegzusehen, wie es Sylva und Sally zu tun pflegen.

# 1 Einleitung

Die folgende Arbeit setzt sich mit den Protagonistinnen aus den Musiktheaterwerken *Die Csárdásfürstin* und *Cabaret* auseinander. Sylva Varescu aus Emmerich Kálmáns Operette genauso wie Sally Bowles aus John Kander und Fred Ebbs Musical sind die Aushängeschilder zweier musikalischer Kleinkunsth Bühnen, dem Varieté\* und dem später entstandenen Cabaret\*. Auch wenn die beiden Figuren zeitlich mehr als fünfzehn Jahre auseinanderliegen, haben sie eines gemeinsam: Sylva und Sally werden mit zwei für das 20. Jahrhundert maßgeblichen Krisen konfrontiert. Während sich Sylva in Budapest dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs gegenüber sieht, erlebt Sally im Berliner Nachtleben Ende der 1920er-Jahre den immer größer werdenden Einfluss des Nationalsozialismus. Anhand der Inszenierungen an der Wiener Volksoper aus den Jahren 2018 und 2019 wird untersucht, wie die Chansonetten mit den politischen Herausforderungen ihrer Zeit umgehen. Zunächst wird ein kurzer Überblick über die jeweiligen Stücke mit besonderem Schwerpunkt auf die darin vorkommenden historischen Ereignisse geschaffen, bevor anschließend Sylva Varescu und Sally Bowles anhand vierer verschiedener Kriterien charakterisiert und ihre Einstellungen zur vorherrschenden Krise untersucht werden. Als Primärliteratur fungieren hierfür Textbücher von *Die Csárdásfürstin*<sup>1</sup> und *Cabaret*<sup>2</sup> in Original- wie auch von der Volksoper bearbeiteten Fassungen, weiters liegen vollständige Videoaufzeichnungen<sup>3</sup> durch freundliche Unterstützung des Opernhauses vor. Die Arbeit beruft sich außerdem auf Sekundärliteratur von Fachleuten<sup>4</sup> sowie auf eigens erstellte Fragebögen für die Verantwortlichen der Volksoperproduktionen, die die durchgeführten Interpretationen unterstützen. Mit einem Stern gekennzeichnete Begriffe sind im angehängten Glossar aufgelistet worden.

---

<sup>1</sup> vgl. Stein, Jenbach; Volksoper, Textbuch *Csárdásfürstin*.

<sup>2</sup> vgl. Walker, Masteroff; Volksoper, Textbuch *Cabaret*.

<sup>3</sup> vgl. Volksoper, Aufzeichnungen *Csárdásfürstin* bzw. *Cabaret*.

<sup>4</sup> vgl. Klotz, Operettenhandbuch; Skinner Sawyers, *Cabaret FAQ*.

## 1.1 Werkeinführung zu *Die Csárdásfürstin*

Am 17. November 1915 wurde im Wiener Johann-Strauß-Theater ein Stück uraufgeführt, das heutzutage als Weltkriegsoperette schlechthin gilt:<sup>5</sup> *Die Csárdásfürstin* von Emmerich Kálmán. Ursprünglich hätte das Werk mit dem Titel „Es lebe die Liebe“ dem Publikum reine Unterhaltung bieten sollen, doch dann überschattete das Attentat von Sarajevo und der daraus resultierende Erste Weltkrieg den Schreibprozess des Komponisten und seiner Textdichter Leo Stein und Bela Jenbach.<sup>6</sup> Inwiefern dieses Ereignis das Werk beeinflusst hat, erklärt der Schweizer Regisseur Jan Philipp Gloger so:

„Die Csárdásfürstin ist bei aller guten Laune ein Krisenstück. Emmerich Kálmán hat diese Operette unmittelbar vor Beginn des Ersten Weltkriegs zu schreiben begonnen in einem Moment, in der [sic!] ein ganzer Kontinent optimistisch gestimmt war, sich selbst geradezu überdreht gefeiert hat, um dann blauäugig in die Kriegskatastrophe zu steuern. Diese Situation ist dem Stück tief eingeschrieben.“<sup>7</sup>

Namensgeberin der Operette ist die Halbweltdame Sylva Varescu, die zum Zeitpunkt des ersten Aktes ihre vorläufig letzte Vorstellung auf der Bühne des Orpheums, einem fiktiven Budapester Varieté, gibt. Gleich drei Abschiede feiert die Protagonistin laut Stefan Frey: den von ihrem hochadeligen Liebhaber Edwin Ronald, Fürstensohn von und zu Lippert-Weylersheim, den vom Orpheum und nicht zuletzt von Budapest selbst.<sup>8</sup> Denn bei Tagesanbruch wird sie nach Amerika reisen, um dort ihr berufliches Glück zu versuchen. Zu Sylvas Ehren leiten ihre Freunde Feri, ein betagter ungarischer Adelige, und Graf Kancianu, Boni genannt, ein Abschiedsfest in die Wege. Doch dann platzt Hauptmann Eugen von Rohnsdorff in das rauschende Fest und überbringt seinem Cousin Edwin eine Einberufung vom Korpskommando; schon am nächsten Tag habe er nach Wien zurückzukehren. Der Fürstensohn reagiert rasch und hält vor aller Augen um die Hand seiner Angebeteten an. Schnell wird eine Hochzeit improvisiert. Ausgelassen tanzen die Anwesenden Csárdás, den ungarischen Volkstanz<sup>9</sup>. Während Edwin dem Hauptmann nach Wien folgt, will Sylva der Liebe wegen die Amerikatournee absagen. Doch dann stellt sich heraus, dass ihr

---

<sup>5</sup> vgl. Frey, Operettenbiografie, S. 108ff.

<sup>6</sup> ebd., S. 97ff.

<sup>7</sup> Gloger, Kreuzfahrt in den Untergang, S. 12.

<sup>8</sup> Frey, Liebe in Zeiten des Krieges, S. 20.

<sup>9</sup> vgl. Zednik, 100 Jahre Csárdásfürstin, #Urkraft der Liebe.

vermeintlicher Ehemann bereits an Komtess Anastasia, kurz Stasi, vergeben ist – Sylva hingegen bleibt desillusioniert im Orpheum zurück. Gemeinsam mit ihren Bühnenkolleginnen tröstet sie sich: „Wir Mädis [...] vom Chantant / wir nehmen die Liebe nicht so tragisch...“<sup>10</sup>

Der 2. Akt erfolgt im Wiener Domizil der Lippert-Weylersheims. Indem sie Boni als ihren Mann ausgibt, nimmt auch die inzwischen aus Amerika zurückgekehrte Sylva an der Verlobungsfeier von Edwin und Stasi teil. Während Boni sich Hals über Kopf in Edwins Braut verliebt, bittet Edwin Sylva erneut um Bewahrung der Verlobung; da sie nun eine Gräfin Kancianu und nicht mehr „eine vom Tingeltangel“<sup>11</sup> sei, erscheine eine Ehe mit ihm durchaus legitim. Als der Fürstensohn unter Anwesenheit seiner Eltern und des Hochadels die Verlobung mit der „Gräfin Kancianu“ proklamiert, outet sich diese als die „Csárdásfürstin“ Sylva Varescu, während Boni und Stasi einander ihre Liebe gestehen.

Inhaltlich verläuft der 3. Akt der Volksoperproduktion ein wenig unterschiedlich zur Originalfassung: In der Garderobe des Orpheums (anstelle eines Wiener Hotels<sup>12</sup>) trösten sich Sylva, Feri und Boni mit Alkohol und Gesang. Edwin wiederum befindet sich an der Front, desertiert allerdings nach kurzer Zeit, um sich mit seiner Geliebten zu versöhnen. Stasi reist mit den Lippert-Weylersheims nach Budapest, wo das Fürstenpaar Edwin zur Vernunft bringen möchte. In der Zwischenzeit stellt sich heraus, dass Fürstin Anhilte selbst Varietédame gewesen ist und unter dem Namen „Kupfer-Hilda“ einst eine Affäre mit Feri hatte. Mit einer List bringen Feri und Boni Sylva und Edwin zusammen, es folgt ein Happy End für alle Figuren.<sup>13</sup>

Somit hielt der Erste Weltkrieg Einzug in die Operette. Als zeitgenössisches Werk konnte die *Csárdásfürstin* bei der Uraufführung ganz die Erwartungen der breiten Masse erfüllen.<sup>14</sup> Nicht nur die Handlung von der Chansonette, die sich in einen Offizier vom hohen Adel verliebt und ihn trotz morganatischen Verhältnisses ehelichen darf, sondern auch die ekstatische, zwischen flotten Csárdásmelodien und melancholisch-wehmütigen Walzern

---

<sup>10</sup> Volksoper, *Csárdásfürstin*, S. 22.

<sup>11</sup> ebd., S. 15.

<sup>12</sup> vgl. Stein, Jenbach, *Csárdásfürstin*, S. 39.

<sup>13</sup> vgl. Volksoper, *Csárdásfürstin*, S. 1-56.

<sup>14</sup> vgl. Frey, *Operettenbiografie*, S. 114f.

wechselnde Musik eroberte kontemporären Berichten nach die Herzen von Presse und Publikum im Sturm.<sup>15</sup> Auch in der Gegenwart gehört *Die Csárdásfürstin* zu den angesehensten Operetten aller Zeiten.

## 1.2 Werkeinführung zu *Cabaret*

Die Entstehungsgeschichte von *Cabaret* lässt sich bis ins Berlin der Zwischenkriegszeit zurückverfolgen: Dorthin verschlug es den jungen Schriftsteller Christopher Isherwood, der mit seinem autobiografischen Roman „Goodbye to Berlin“ den Grundstein für das spätere Musical legte.<sup>16</sup> Seine darin veröffentlichte Kurzgeschichte über die Nachtclubsängerin Sally Bowles landete über die Dramatisierung durch Drehbuchautor John van Druten (unter dem Titel „Ich bin eine Kamera“) in den frühen 1960er-Jahren in den Händen des Broadway-Regisseurs Harold Prince.<sup>17</sup> Das Autorenduo John Kander und Fred Ebb nahm sich auf Prince‘ Vorschlag hin dem Stoff an und entwickelte gemeinsam mit Dialogautor Joe Masteroff eines ihrer wohl bekanntesten Musicals.<sup>18</sup>

*Cabaret* feierte am 20. November 1966 im New Yorker Broadhurst Theater Premiere. Risikoreich war die Rezeption von Isherwoods Roman allemal – geht es doch in dem hochpolitischen Musical nicht nur um die NS-Machtergreifung, sondern auch um Prostitution und Abtreibung. Trotz Bedenken vonseiten der Autoren kam das Werk überraschend gut an.<sup>19</sup> Weltruhm erlangte die Verfilmung mit Liza Minnelli als Sally Bowles und Joel Grey als Conférencier (1972).<sup>20</sup>

Am Silvestertag des Jahres 1929 kommt der amerikanische Schriftsteller Clifford Bradshaw in Berlin an. Seine Reisebekanntschaft Ernst Ludwig vermittelt ihm ein Zimmer bei Fräulein Schneider am Nollendorfplatz und nimmt ihn daraufhin zur Neujahrsfeier in den Kit-Kat-Club mit. Dort lernt Cliff den Star des Nachtclubs kennen, die Sängerin Sally Bowles, und kommt mit ihr ins Gespräch. Kurzentschlossen zieht sie bei Cliff ein und verbringt mit

---

<sup>15</sup> vgl. Krivanec, Wiens Kultur 1914, S. 370.

<sup>16</sup> vgl. Ehlers, Berlin bei Nacht, S. 25.

<sup>17</sup> vgl. Skinner Sawyers, Cabaret FAQ, S. 109ff.

<sup>18</sup> vgl. Volksoper, Programmheft Cabaret, S. 18f.

<sup>19</sup> ebd.

<sup>20</sup> vgl. Ehlers, Berlin bei Nacht, S. 25.

ihm eine „einmalig himmlische Zeit“<sup>21</sup>. Nur wenige Monate später gesteht die junge Chansonette ihrem Partner, dass sie schwanger sei und vorhabe, den Fötus abzutreiben. Clifford bringt sie nicht nur davon ab, sondern macht ihr einen Heiratsantrag. Währenddessen entdeckt ein weiteres, deutlich älteres Paar seine Zuneigung füreinander: Fräulein Schneider verliebt sich in ihren Mieter Herrn Schultz, der daraufhin um ihre Hand anhält. Allgemeine Euphorie liegt in der Luft, als die beiden Paare zur Verlobungsfeier in Schultz' Obstgeschäft einladen. Dort singt Herr Schultz ein jüdisches Lied über einen „Mieskeit“, ein Wesen, das trotz seiner Unansehnlichkeit viel Gutes im Herzen trage, wird aber von Ernst Ludwig scharf unterbrochen. Dieser ist mittlerweile zum NS-Parteifunktionär aufgestiegen und warnt Fräulein Schneider ausdrücklich vor einer Ehe, denn: „Herr Schultz ist Jude!“<sup>22</sup> Schnell kippt die Stimmung. Unter die geschockten Gäste, darunter Cliff und Sally, mischen sich Freunde von Ernst Ludwig und stimmen gemeinsam eine nationalsozialistische Hymne an.

Am nächsten Morgen bittet Fräulein Schneider Herrn Schultz aus Angst, aufgrund der geplanten Ehe mit ihrem jüdischen Untermieter den Gewerbeschein zu verlieren, die Hochzeit abzusagen. Zurück am Nollendorfplatz wird Clifford angesichts der angespannten politischen Lage immer unruhiger und drängt Sally zur Flucht nach Amerika, diese hingegen möchte zurück in den Club. Nach einer heftigen Auseinandersetzung mit ihrem Verlobten steht Sally trotz Schwangerschaft wieder auf der Bühne des Kit-Kat-Clubs. Erst tags darauf kehrt sie zu Cliff zurück, der in großer Sorge bereits alles für die Abreise gepackt hat. Sichtlich erschöpft gesteht Sally, dass sie abgetrieben hat, und bleibt alleine in Berlin zurück. Im Zug beginnt Cliff über seine Erfahrungen mit Berlin und Sally Bowles zu schreiben. In seiner Imagination öffnet das Cabaret ein letztes Mal seine Pforten, der Conférencier\* singt wie zu Beginn das berühmte „Willkommen, bienvenue, welcome“, verabschiedet sich<sup>23</sup> – zurück bleibt Clifford Bradshaw mit den Worten: „Wer will schon wach sein.“<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Ebb, Gilbert, Cabaret, S. 21.

<sup>22</sup> ebd., S. 41.

<sup>23</sup> Ebb, Gilbert, Cabaret, S. 1-56.

<sup>24</sup> ebd., S. 56.

## 2 Die Csárdásfürstin und die Julikrise 1914

Der *Csárdásfürstin* gelingt es wie keiner anderen Operette ihrer Zeit, die brodelnde Krise authentisch, aber nicht übertrieben darzustellen. Auch wenn Kálmáns Werk hauptsächlich die (Liebes-)Beziehungen der zentralen Paare beleuchtet und sie nach vielen privaten Konflikten schlussendlich zueinander finden lässt, deutet im Laufe der Operette einiges auf die nahende, weitaus bedeutendere Katastrophe hin: den Einzug Europas in einen vierjährigen, alles verändernden Krieg.

### 2.1 Historische Hintergründe

Im Herbst 1914 waren Wiens Theaterleitungen zunächst ratlos, wie man auf den Krieg reagieren sollte. Aufgrund steigender Nachfrage nach Unterhaltung und massiver Arbeitslosigkeit unter den Theaterangestellten entschlossen sie sich nach mehreren Wochen Pause, die Saison fortzuführen: aber mit einem abgeänderten „Kriegsspielplan“. In den ersten Kriegsmonaten wurden beinahe nur heitere und patriotische Werke gezeigt, darunter Kálmáns Singspiel „Gold gab ich für Eisen“ oder Schillers „Wilhelm Tell“.<sup>25</sup>

In der *Csárdásfürstin*, eineinhalb Jahre nach Kriegsausbruch uraufgeführt, lassen sich trotz der vordergründigen Liebesgeschichte zeitgenössische Bezüge finden. So etwa thematisiert Kálmán den heruntergebrochenen Spätfeudalismus in der Donaumonarchie. Obwohl er den Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn durchaus befürwortete,<sup>26</sup> „verlacht und verklärt“<sup>27</sup> der Komponist die Gesellschaftsschicht der Hocharistokratie. Als Beispiel seien die Lippert-Weylersheims angeführt. Einerseits wird das Fürstenpaar im übermäßigen Stolz auf seine Herkunft durch Textbuch und Regie gekonnt parodiert („Ein tadelloser Stammbaum ist in diesen schweren Zeiten alles, was uns bleibt“<sup>28</sup>), andererseits wird das feudale System legitimiert: Sylva etwa gibt durch die Heirat mit Fürstensohn Edwin ihre Freiheit für die

---

<sup>25</sup> vgl. Krivanec, Wiens Kultur 1914, S. 367.

<sup>26</sup> vgl. Dusek, Kálmán und die Monarchie, S. 48.

<sup>27</sup> Klotz, Operettenhandbuch, S. 453.

<sup>28</sup> Volksoper, *Csárdásfürstin*, S. 30 .

starrten Regeln des Hochadels auf und begeht dadurch, wie Volker Klotz in seinem Operettenhandbuch ausführt, „charakterlichen Suizid“.<sup>29</sup>

Weiters kann das Libretto als literarischer Vorgeschmack auf das Ende der Donaumonarchie ausgelegt werden, wirft man einen näheren Blick auf die fiktive Adelsfamilie Lippert-Weylersheim. Es erscheint zutiefst verdächtig, wenn „Outcasts“, Mitglieder der Unterschicht wie die Chansonetten Anhilte und Sylva, in einer sonst so strikten Ständegesellschaft zu Adeligen aufsteigen. Noch dazu ohne großen Skandal: Als der Fürst gegen Ende des Stückes erfährt, dass auch seine Frau einst Varietésängerin gewesen ist, wirkt er zwar überrascht, aber nicht schockiert oder gar verärgert.<sup>30</sup> Insofern können sowohl „Kupfer-Hilda“ Anhilte als auch die „Csárdásfürstin“ Sylva trotz monarchistischer Herrschaft von Franz Josef I. beinahe ungesehen eine Mesalliance mit Mitgliedern blauen Blutes eingehen. Auch wenn die künstlerische Gestaltungsfreiheit von Stein und Jenbach beachtet werden muss, wirkt es dadurch in der *Csárdásfürstin*, als hätten die mächtigen Adelsfamilien Österreich-Ungarns die realpolitische Situation nicht mehr unter Kontrolle.<sup>31</sup>

Nicht ganz so unterschwellig jedoch verläuft die Darstellung des Kriegsausbruches. Die erzählte Zeit der *Csárdásfürstin* beginnt laut Originallibretto am Abend des 10. Mai 1914,<sup>32</sup> als die Scheinverlobung von Sylva und Edwin stattfindet. Interessant ist, welche Funktion dessen Cousin Eugen von Rohnsdorff einnimmt: Erst nach über dreißig Minuten Spielzeit weist eine Figur in der Operette erstmals auf den bevorstehenden Krieg hin, zwingt den Protagonisten Edwin mithilfe der Einberufung, sich statt in die exzessiven Freuden der Halbwelt in die Hände des Vaterlandes zu begeben.<sup>33</sup> Rohnsdorff kann infolgedessen als Spielverderber oder gar Bösewicht des Stückes gesehen werden; er ist eine Mahnung an den Lebemenschen Edwin, vernünftig zu sein und den Befehlen von Autoritäten – in diesem Fall dem Kaiser – Folge zu leisten.

Aber auch die beiden ungarischen Adeligen Feri und Boni scheinen, wenn auch deutlich weniger als Sylva und Edwin von der Politik im persönlichen Leben beeinflusst, die

---

<sup>29</sup> Klotz, Operettenhandbuch, S. 454.

<sup>30</sup> vgl. Stein, Jenbach, *Csárdásfürstin*, S. 45f.

<sup>31</sup> vgl. Wolff, *Csárdásfürstin und Habsburg*, S. 12.

<sup>32</sup> vgl. Stein, Jenbach, *Csárdásfürstin*, S. 13.

<sup>33</sup> ebd., S. 13f.

anbrechende Krise in diesem Mai 1914 schon zu ahnen und fliehen daraufhin zur Ablenkung ins Varieté, wie folgende Textzeilen aus dem Duett „Die Mädis vom Chantant“ demonstrieren:

„Beide:

In der trauten Atmosphäre,  
wo man tanzt und küsst und lacht,  
pfeif' ich auf die Weltmisere,  
mach zum Tag die Nacht.

[...]

Feri:

In dem Reich der Künste  
im Rauche ich mich dünste  
und mach seit Jahren mehr kein Auge zu.“<sup>34</sup>

Im zweiten Teil der *Csárdásfürstin* fügt Regisseur Peter Lund dem Libretto einige Phrasen hinzu, die auf die Julikrise und den daraus resultierenden Ersten Weltkrieg hinweisen. Beispielsweise erwähnt Fürstin Anhilte gegenüber Sylva beiläufig, dass „der Thronfolger und die liebe Sophie morgen früh nach Sarajevo“<sup>35</sup> reisen würden. Somit datiert Lund den gesamten zweiten Akt auf den 22. Juni 1914 – sechs Tage später wurden Erzherzog Ferdinand und seine Gemahlin von einem bosnischen Freiheitskämpfer ermordet, was Österreichs Kriegserklärung an Serbien zur Folge hatte.

Laut eines in der „Bühne“ veröffentlichten Statements zu seiner Bearbeitung lässt Lund den dritten Akt in den September 1914 verlegen:<sup>36</sup> Protagonist Edwin ist als Offizier an der serbischen Front, Sylva hingegen zurück im Orpheum. Nun kommt die in der Inhaltsangabe erwähnte List ins Spiel. Feri und Boni täuschen der Chansonette vor, Edwin sei der Armee im Feld abhandengekommen. Daraufhin scheint Sylva den Ernst des Krieges zu begreifen und ist in Lunds Inszenierung krank vor Sorge,<sup>37</sup> während im originalen Libretto die Not

---

<sup>34</sup> Stein, Jenbach, *Csárdásfürstin*, S. 4.

<sup>35</sup> vgl. *Volksoper, Csárdásfürstin*, S. 41.

<sup>36</sup> vgl. Steininger, *Ausgelassenheit vor dem Untergang*, S. 20.

<sup>37</sup> vgl. *Volksoper, Csárdásfürstin*, S. 59f.

durch einen vorgetäuschten Selbstmordversuch Edwins<sup>38</sup> nicht politisch, sondern persönlich ist.

Durch die eingefügten historischen Anspielungen gelingt es Lund, die in der *Csárdásfürstin* angedeutete Krise in den Vordergrund zu holen. Besonders die dramaturgischen Änderungen von Textpassagen machen das politische Potenzial von Stein und Jenbachs Libretto sichtbar. Inwiefern die historischen Bezüge durch die Volksoperninszenierung aus dem Jahr 2018 verstärkt werden, ist im Folgenden Thema.

## 2.2 Umsetzung an der Wiener Volksoper

Die im vorherigen Unterkapitel bereits behandelten Adelsverhältnisse spiegeln sich aus eigenen Beobachtungen ebenfalls in Personenführung und Kostümbild wider: Vor allem die Schere zwischen dem österreichischen und dem ungarischen Teil der Familie Lippert-Weylersheim ist deutlich zu erkennen. In Wien herrscht bei Anhilte und Leopold Maria stets eine künstlich gehobene Atmosphäre, die im zweiten Akt auch Gäste sowie Hauptfiguren mit ihrem Verhalten kopieren, während in Budapest die Exzesse geschehen: Dort vergnügt sich der starr erzogene Edwin plötzlich ohne moralische Bedenken mit Sylva; Feri ist als nostalgischer Junggeselle und Liebhaber des Nachtlebens charakterisiert; Boni ist mit seiner bemüht-lockeren Art, seinem Witz und seiner Selbstinszenierung als Vertreter des Dandyismus\* zu sehen. Progressiv erscheint der Graf auch mit seinem rosa-violett gestreiften Anzug,<sup>39</sup> Feri wiederum trägt einen schäbigen grauen Frack,<sup>40</sup> wodurch sichtbar wird, dass beide nicht nur den Titeln nach (in österreichischer Bezeichnung ist Boni Baron, Feri Ritter), sondern auch mit ihrem öffentlichen Erscheinungsbild dem niederen Adel angehören. In Wien wiederum ist das Fürstenpaar sowie dessen Vorfahren, im zweiten Akt durch den Chor dargestellt, nach eigener Reflexion dem Hochadel angemessen gekleidet.<sup>41</sup>

In Lunds Regie treffen zwei völlig unterschiedliche Persönlichkeiten aufeinander: der liberale, vergnügungssüchtige Edwin und sein steifer und strenger Cousin Rohnsdorff, der den Protagonisten im Namen der Familie ermahnen soll. Als an besagter Stelle der

---

<sup>38</sup> vgl. Stein, Jenbach, *Csárdásfürstin*, S. 47f.

<sup>39</sup> vgl. Volksoper, Programmheft *Csárdásfürstin* 2018, Innenumschlag.

<sup>40</sup> ebd.

<sup>41</sup> vgl. Volksoper, Aufzeichnung *Csárdásfürstin* 2, TC 00:16:00.

Verlobung von Edwin und Sylva Rohnsdorff in die Feier platzt und der Krieg erstmals thematisiert wird, muss Edwin erkennen, dass die Lage ernst ist. Er wendet aber – wie auch alle anderen Figuren – das Prinzip der Verdrängung an:<sup>42</sup> Anstatt dem Befehl Folge zu leisten oder sich über die Gerüchte Sorgen zu machen, lehnt er sich in einem heftigen Schlagabtausch gegen Rohnsdorff auf.<sup>43</sup> Auch musikdramaturgisch wird das Auftreten Rohnsdorffs als Unheil bringend charakterisiert. Als dieser beispielsweise wiederholt die Feier unterbricht und Edwin zum Gehen aufruft, stoppt das Orchester abrupt: Allein die Klarinette wiederholt Sylvas Eingangsmotiv, sequenziert dieses und endet mit einem doppeldominantischen Akkord mit verminderter Quint<sup>44</sup>. Der Tonartwechsel zu Moll sowie die durch dieses Intervall entstehende Dissonanz suggerieren ebenfalls, dass ein Wendepunkt im Plot – der schwül in der Luft liegende Krieg – stattfindet.

Neben der beiläufigen Bemerkung durch Anhilte zur Reise Ferdinands nach Sarajevo scheint der Krieg im zweiten Akt auch die sonst eher blass gezeichnete Stasi zu beschäftigen: Sie sieht die politische Lage als Grund der distanzierten Art Edwins und beschuldigt ihren Verlobten mit weinerlicher Stimme, er gehe nur ins Feld, um sie nicht heiraten zu müssen<sup>45</sup>. Der wegen ihrer Vermutungen ungläubige Edwin bestreitet dies – anschließend kehrt die Konversation ins Private zurück.

Auf ersten Blick kaum ersichtlich, erhält der Erste Weltkrieg im dritten Akt von Lunds Inszenierung einen großen Fokus – die Reprise des Terzetts „Jaj mamam“ grölen im Orpheum beschwipste Soldaten in Uniform und Helmen, darunter auch Kriegsversehrte, während die einst noch fröhliche Melodie der Streichinstrumente durch ein marschartiges Arrangement ersetzt wird.<sup>46</sup> Somit prägt der Krieg nicht nur Edwin, der durch die Einberufung direkt betroffen ist, sondern auch die Atmosphäre im Varieté.

Ein weiterer besonderer Hinweis auf den Ersten Weltkrieg ist in den umfangreichen Projektionen während des Intermezzos zu finden. Zu Beginn von diesem werden als Schwarzweiß-Aufnahmen mehrere historische Quellen gezeigt, die über den Verlauf des

---

<sup>42</sup> vgl. Gloger, Kreuzfahrt in den Untergang, S. 13.

<sup>43</sup> vgl. Volksoper, Aufzeichnung Csárdásfürstin 1, TC 00:32:30-00:34:35.

<sup>44</sup> vgl. Kálmán, Klavierauszug Csárdásfürstin, S. 63.

<sup>45</sup> vgl. Volksoper, Aufzeichnung Csárdásfürstin 2, TC 00:04:10-00:04:43.

<sup>46</sup> ebd., TC 01:02:55-01:03:42.

Krieges Aufschluss geben; so etwa Zeitungsberichte über das Attentat in Sarajevo, über die Ankündigung der Generalmobilisation durch den Kaiser bis hin zu Schlagzeilen über die Schlacht von Cer (August 1914).<sup>47</sup> Im starken Kontrast dazu steht die musikalische Begleitung einer heiteren, tuschartig arrangierten Version von „Das ist die Liebe“ (Duett im zweiten Akt),<sup>48</sup> die – ebenfalls nach dem Verdrängungsprinzip – dem durch Projektionen dargestellten Kriegsszenario die Seriosität nimmt. Am Ende des Stückes ist es umgekehrt; zwar gibt es ein Happy End zwischen Sylva und Edwin, während des finalen Kusses aber werden immer näher kommende Propeller auf der Projektion dargestellt<sup>49</sup>. Diese lassen also nicht vergessen, dass im Hintergrund immer noch der Weltkrieg wütet – wie lange dieses Liebespaar in der Krise bestehen bleibt, ist fraglich. Lunds Kommentar im Interview mit der „Bühne“:

„Jeder wird verstehen, dass den Liebenden nicht mehr viel Zeit bleibt – und dass man umso mehr jetzt feiern muss. Eben ganz nach: ‚Weißt du, wie lange noch der Globus sich dreht, ob es morgen nicht schon zu spät!‘“<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> vgl. Volksoper, Aufzeichnung Csárdásfürstin 2, TC 00:53:15.

<sup>48</sup> vgl. Kálmán, Klavierauszug Csárdásfürstin, S. 134f.

<sup>49</sup> vgl. Volksoper, Aufzeichnung Csárdásfürstin 2, TC 01:19:14.

<sup>50</sup> Steininger, Ausgelassenheit vor dem Untergang, S. 21.

### 3 Cabaret und das Ende der Weimarer Republik

Wie bereits erwähnt, basiert das Broadwaymusical *Cabaret* auf einer wahren Begebenheit, die Christopher Isherwood autobiografisch ungefähr dreißig Jahre vor der Uraufführung festgehalten hat. In seinem Roman „Leb wohl, Berlin“ schildert der Schriftsteller seine Erfahrungen mit dem Berlin Anfang der 1930er-Jahre und liefert somit einen Zeitzeugenbericht über das Nachtleben der damaligen Metropole, aber auch über die schleichende Bedrohung des Nationalsozialismus. Wie diese Aspekte zunächst von Masteroff, Kander und Ebb und schlussendlich an der Volksoper von Regisseur Gil Mehmert umgesetzt wurden, wird in diesem Kapitel beschrieben.

#### 3.1 Historische Hintergründe

Im Gegensatz zur *Csárdásfürstin* ist *Cabaret* keine zeitgenössische Quelle, sondern wurde erst 35 Jahre nach der datierten Zeit der Handlung geschrieben. Dennoch berufen sich Kander und Ebb in ihrer Darstellung der Weimarer Republik auf die Charaktere von Isherwood. Wie so viele künstlerische Intellektuelle des Auslands zieht es den amerikanischen Schriftsteller 1929 nach Berlin. Vor dem Hitler-Regime vier Jahre später geflüchtet, veröffentlicht er 1939 den Roman „Leb wohl, Berlin“.<sup>51</sup> Sein Statement im ersten Kapitel „Ich bin eine Kamera, [...] ich nehme auf, ich denke nicht“<sup>52</sup> scheint aus eigener Leseerfahrung nicht nur seinen Schreibstil zu implizieren, sondern auch seine politische Haltung: So erlebt Isherwood einerseits die Goldenen Zwanziger als dekadent, aufregend und liberal, andererseits beobachtet er den zunehmenden Einfluss der Nationalsozialisten, ohne jedoch zu handeln. Während Protagonist Chris zum späteren Clifford Bradshaw wird, dient ihm seine Begegnung mit der Sängerin Jean Ross als Inspiration für Sally Bowles. Auch weitere Charaktere des Musicals wie Fräulein Schneider und Fräulein Kost lassen sich auf „Leb wohl, Berlin“ zurückführen.<sup>53</sup>

Erst im Musical wird der Handlungsstrang rund um Isherwoods Romanfiguren durch den Kit-Kat-Klub ergänzt. Dadurch entsteht eine zweite Ebene, die dem Kleinbürgertum der

---

<sup>51</sup> vgl. Isherwood Foundation, #Biography.

<sup>52</sup> Isherwood, *Leb wohl, Berlin*, S. 13.

<sup>53</sup> vgl. Skinner Sawyers, *Cabaret FAQ*, S. 70ff.

1920er-Jahre das Weltgeschehen auf humoristische Weise gegenüberstellt. Grund dafür ist die Figur des Conférencier. Mit seinen Musiknummern in *Cabaret* übt der Ansager Zeitkritik; in „Money“ etwa beschreibt er die Kluft zwischen Arm und Reich,<sup>54</sup> während er in „Säht ihr sie mit meinen Augen“ dem spottenden Publikum einen Gorilla als Braut präsentiert und für mehr Toleranz plädiert – und mit den Worten „Und sie sieht gar nicht jüdisch aus!“ einen Seitenhieb gegen Antisemitismus setzt<sup>55</sup>.

Inbegriff der nationalsozialistischen Gefahr ist die Schlüsselrolle des Ernst Ludwig. Nach dem Kennenlernen im Zug nimmt er bei Cliff Englischunterricht und wird zu einem guten Bekannten. Erst durch Sally erfährt der Protagonist von Ernsts Mitgliedschaft bei der NSDAP. Anfangs unauffällig, rekrutiert Ernst Cliff für eine „Geschäftsreise“, in deren Verlauf er eine Aktentasche aus Paris schmuggeln solle. Der Inhalt bleibt unklar. Aus Geldnot lässt sich Clifford überreden.<sup>56</sup> Zwei Höhepunkte machen den gewaltigen Einfluss von Ernst und seinen NS-Genossen sichtbar: Zunächst die Störung während der Verlobungsfeier, in deren Anschluss Fräulein Kost (wohl die minderbemittelte Mitläuferin des Plots) und er „Der morgige Tag ist mein“ singen. Die bedrohliche Wirkung dieser Szene geht auf die Musik zurück, die, aus dem Kontext gerissen, in der Einfachheit von Aufbau und Melodie an ein Kinderlied erinnert.<sup>57</sup> Als sich die Stimmung aber von einer intimen Rezitation in eine nationalsozialistische Kundgebung verwandelt und bis auf Cliff, Sally, Schneider und Schultz alle Anwesenden in die Strophen einstimmen, ist die Intention der Autoren laut June Skinner Sawyers klar: „The Nazis were people just like you and me.“<sup>58</sup> Im 2. Akt wird Clifford weiters wegen der Weigerung, nach wie vor für Ernst zu schmuggeln, von ihm und seinen Genossen brutal verprügelt,<sup>59</sup> was aus eigenen Schlüssen den erbarmungslosen Umgang des NS-Regimes mit Andersdenkenden verdeutlicht.

Auf der anderen Seite stehen die Figuren, die ihrer eigenen Ignoranz zum Opfer fallen. Ein Beispiel dafür ist das Paar Fräulein Schneider und Herr Schultz. Gleich zu Beginn eröffnet Ersterer ihre Lebenseinstellung mit dem Lied „Na und?“, dessen musikalisch und textlich

---

<sup>54</sup> vgl. Volksoper, Textbuch *Cabaret*, S. 33f.

<sup>55</sup> ebd., S. 45.

<sup>56</sup> ebd., S. 31.

<sup>57</sup> vgl. Kander, Klavierauszug *Cabaret*, 136ff.

<sup>58</sup> Skinner Sawyers, *Cabaret FAQ*, S. 272.

<sup>59</sup> vgl. Volksoper, Aufzeichnung *Cabaret 2*, TC 00:25:10-00:26:00.

ausgedrückte („Man nimmt, was man kriegt / und man nimmt's in Kauf“<sup>60</sup>) sich auf Schneiders später bewiesene politische Gleichgültigkeit ausweiten lässt. So hat die Vermieterin zwar kein Problem, mit einem Juden liiert zu sein, ändert aber nach dem Fiasko der Verlobungsfeier ihre Meinung und trennt sich von Schultz. Besonders in „Wie geht's weiter“ sind ihre Furcht und emotionale Aufwühlung stark zu spüren.

Ausschlaggebend dafür ist die Musik, die mit dem starken Einsatz von Blechbläsern und Pauken sowie durch den monotonen Rhythmus<sup>61</sup> als unheilbringend gedeutet werden kann. Mit Zeilen wie „Hört keiner von euch den Schritt / alle neben uns geh'n schon mit“<sup>62</sup> weist sie auf die Obrigkeitshörigen in der deutschen Bevölkerung (damit unbewusst auch auf sich selbst) hin.

Gänzlich naiv hingegen ist ihr Mieter Herr Schultz. Nicht nur versucht er ergebnislos, Ernst Ludwig davon zu überzeugen, er sei sehr wohl ein Deutscher („Ich habe mir im Krieg mein Bein zerschießen lassen, [sic!] für mein Vaterland“<sup>63</sup>), sondern auch nach der Verlobungsfeier ist er sich sicher, der Spuk sei bald vorbei: „Regierungen kommen, Regierungen gehen. Ich schäle uns eine Orange.“<sup>64</sup> Mit dem abrupten Themenwechsel wischt er die Bedrohung vom Tisch und verkennt die Brisanz der Situation; fest als Regieanweisung von Mehmert verankert,<sup>65</sup> holt Schultz im Finale die Realität ein – er wird von Fräulein Kost denunziert und von Nazi-Schergen abgeführt.<sup>66</sup>

Clifford Bradshaws Position zum Nationalsozialismus verändert sich im Laufe des Stücks stark. Leidenschaftlich gibt er sich der Illusion des beschützenden Nachtlebens hin, macht keinen Hehl aus seiner Bisexualität<sup>67</sup> und geht eine Affäre mit einer Nachtclubsängerin ein, jedoch bemerkt er sehr wohl, dass er in einer Traumwelt lebt, wie folgende Textzeilen beweisen:

---

<sup>60</sup> Volksoper, Cabaret, S. 9.

<sup>61</sup> vgl. Kander, Klavierauszug Cabaret, S. 177f.

<sup>62</sup> ebd.

<sup>63</sup> Volksoper, Cabaret, S. 41.

<sup>64</sup> ebd., S. 43.

<sup>65</sup> ebd., S. 56.

<sup>66</sup> vgl. Volksoper, Aufzeichnung Cabaret 2, TC 00:39:00-00:39:26.

<sup>67</sup> ebd., 1, TC 00:24:30-00:25:15; 00:34:58-00:35:30.

„Diese Stadt ist faszinierend: Alles ist so hektisch, so übertrieben, und diese krankhafte Sucht, sich zu amüsieren. Wenn das ein Film wäre, würde bald ein Vulkan ausbrechen oder eine riesige Sturmflut kommen...“<sup>68</sup>

Erst nach der Rückkehr aus Paris scheint ihm zu dämmern, dass von Ernst Ludwig eine Gefahr ausgeht. In „Divine Decadence“ bemerkt Linda Mizejewski, dass Cliffs Einstellung zum dekadenten Berlin mit fortschreitender Handlung einem Verlangen nach „family, fatherhood, and ‘home‘“ weicht – der Protagonist ist geschockt über Sallys ignorantes Verhalten, möchte fliehen, und: Er ist der einzige Charakter, der tatsächlich „aufwacht“.<sup>69</sup> Aus eigenen Erfahrungen wird ergänzt, dass Clifford doppelt und an verschiedenen Stellen „aufwacht“: Während er sich der politischen Lage Deutschlands schon früh im 1. Akt bewusst ist und in der Verlobungsszene gegensteuert, indem er Ernst die Stirn bietet, folgt das private Aufwachen später im Finale, als er sieht, dass die Rettung der Beziehung mit Sally durch die politischen Umstände scheitert.

Erwähnenswert ist auch John Kanders Musik, die einen Querschnitt durch die Goldenen 20er-Jahre liefert: Die einzelnen Nummern reichen von revueartigen Tänzen über a-cappella-Propagandahymnen und Broadway-Songs der Moderne („Maybe This Time“) bis hin zu von Kurt Weill beeinflussten Songs („Wie geht’s weiter“), wodurch das Stück besonders zeitgemäß wirkt.

### **3.2 Umsetzung an der Wiener Volksoper**

Das Stück in Noten und Text bietet die perfekten Voraussetzungen, die Zwanzigerjahre in Berlin zum Leben erwachen zu lassen. Es liegt nun an der Inszenierung, entweder das Musical als Unterhaltungstheater zu belassen oder seine Message zu verfolgen.

Gil Mehmerts Fassung gelingt es, die beiden Aspekte zu vereinigen. Im Gegensatz zu Lunds *Csárdásfürstin* ist die erzählte Zeit nicht auf den Tag genau festgelegt, eher beschreibt die Inszenierung den Zeitgeist mehrerer Monate. Mittels einer Drehbühne verfolgt der Regisseur die Gegenüberstellung Kleinbürgertum – Kunst im Cabaret. Auf der einen Seite des Bühnenbildes befindet sich ein Querschnitt von Fräulein Schneiders bescheidenen

---

<sup>68</sup> Volksoper, Cabaret, S. 29.

<sup>69</sup> vgl. Mizejewski, Divine Decadence, S. 193f.

Apartments, in dem sich die Figuren außerhalb des Klubs bewegen,<sup>70</sup> auf der anderen Seite wartet der Kit-Kat, dessen Bühne ein überdimensionaler Konzertflügel darstellt. Der Club ist zeitgemäß ausgestattet und befüllt: Tischtelefone, private Nischen, eine kleine Band und tanzende Transvestiten, zur Hälfte im Kleid, zur anderen im Anzug, für Sally Bowles' Einlagen.<sup>71</sup> Ein androgyner Conférencier in Schwarz und Weiß steht in der Mitte der beiden Welten und fungiert als Kommentator, ohne in die Handlung einzugreifen. Sein Lied „Two Ladies“ macht Mehmert besonders brisant – der Emcee malt sich ein Bärtchen auf und verwandelt sich in Adolf Hitler, während seine besungenen „two ladies“ Mussolini und Stalin verkörpern sollen, dazu unter anderem der Text: „Ich schlaf in der Mitte / ich rechts und wir links“,<sup>72</sup> wodurch Hitlers Größenwahn und Glaube, er habe die anderen Diktatoren unter Kontrolle, gemeint sein könnten. In „Money“, dem darauffolgenden Lied im Kit-Kat, wird die thematisierte Schere zwischen Arm und Reich auch durch das Kostüm verdeutlicht: Ein Fettleibiger mit Tresor im Bauch steht einem Blinden mit Skelett gegenüber – ein Kapitalist einem Arbeiter. Im Laufe des Songs stiehlt der Conférencier dem Fettleibigen den Tresorinhalt, goldene Würste, gibt sie dem Blinden, und nach einigem Hin und Her überlässt das personifizierte Reich dem personifizierten Arm Geldscheine,<sup>73</sup> was einerseits als Metapher für die (noch) sozialdemokratische Führung der Weimarer Republik, andererseits als Lösung zur Überwindung der Wirtschaftskrise 1929 gesehen werden kann.

Ein besonderer Fokus der Regie liegt auf dem Finale im 2. Akt. Das vom Regisseur als Vorlage für die Volksoперninszenierung verwendete Textbuch von *Cabaret* aus dem Jahr 1998 löst nur Cliffs und Sallys Handlungsstrang auf,<sup>74</sup> weshalb Mehmert Schneiders und Schultz', Ernsts und Fräulein Kosts Geschichte in der Bildregie verankert. Während Cliff im Zug Zitate der Figuren für seinen Roman sammelt, geht die Handlung weiter. Neben Clifford finden sich weitere Abreisende ein. Im Hintergrund versteckt sich Herr Schultz vor Ernst Ludwig und weiteren Nazi-Schergen, wird aber von Fräulein Kost verraten. Fräulein Schneider hingegen beobachtet die Geschehnisse angsterfüllt in ihrem Zimmer, während

---

<sup>70</sup> vgl. Volksoпер, Aufzeichnung Cabaret 1, TC 00:13:30.

<sup>71</sup> ebd., TC 00:21:28.

<sup>72</sup> ebd., TC 00:41:50.

<sup>73</sup> ebd., TC 01:03:05.

<sup>74</sup> vgl. Masteroff, Walker, Cabaret Akt 2, S.22ff.

auf den Dächern von Berlin eine gebrochene Sally Bowles gebrannten Alkohol trinkt und der Conférencier Cliff mit einem gehauchten „Gute Nacht“ in die Emigration entlässt – und sich selbst zurückzieht.<sup>75</sup> Eine leere Cabaret-Bühne bleibt zurück, wodurch die Inszenierung darauf hinweisen könnte, dass schon bald eine Kunstform wie diese, kosmopolitisch, hinterfragend und unabhängig, durch den endgültigen Untergang der Weimarer Republik im Jahr 1933 verboten sein wird.

---

<sup>75</sup> vgl. Volksoper, Aufzeichnung Cabaret 2, 00:39:36-00:41:07.

## 4 Charakterisierung von Sylva Varescu

Ab nun beschäftigt sich diese Arbeit intensiv mit den weiblichen Hauptfiguren der jeweiligen Werke. Folgendes Kapitel charakterisiert zunächst Sylva Varescu aus Kálmáns *Csárdásfürstin*, dies unter Berücksichtigung sowohl der Krise ihrer Zeit als auch der Umsetzung an der Wiener Volksoper. Mittels vierer Punkte wird ihre Einstellung zur Politik und zur Kunst untersucht und anschließend mit Sally Bowles verglichen.

### 4.1 Leben als Chansonette

Grundsätzlich ist es sinnvoll, eine Abgrenzung zwischen der künstlerischen und der privaten Sylva zu ziehen. Die Chansonette in ihr scheint auf jeden Fall das Publikum zu begeistern. So äußert sich ihr Kumpan Feri im Gespräch mit Boni: „Aber Sylva Varescu, das ist was! Das hat Klasse! Das ist ein Weib!“<sup>76</sup> Sie ist definitiv der Star des Budapester Orpheums und führt mit Gesang und Auftritt die Ballettdamen, die „Mädls vom Chantant“<sup>77</sup>, an. Im Auftrittslied „Heia, heia, in den Bergen ist mein Heimatland“ betont Sylva ihre Siebenbürger Herkunft, wodurch einerseits der Nationalitätenkonflikt von den Autoren ins Spiel gebracht wird,<sup>78</sup> andererseits Sylva als charakterlich „geerdete“ Künstlerin empfunden werden kann. Dieser Aspekt lässt sich auch am Klavierauszug der Volksoperfassung zeigen, in der die Sängerin die ersten Phrasen nach unten oktaviert und somit im Brustregister, erst später in der Sopranlage singt.<sup>79</sup> In ihrem nächsten Auftritt gegen Ende des 1. Aktes aber wendet sich der Liedtext allein dem Liebesglück zu,<sup>80</sup> wodurch Sylva ihre Affäre mit Edwin, insofern ihr Privatleben, mit dem Budapester Publikum teilt und feiert.

Dennoch ist ihr Verlangen, die Karriere am amerikanischen Broadway weiterzuverfolgen, groß: Auch wenn es die Handlung anders vorgesehen hat, würde sie selbst ihren adeligen

---

<sup>76</sup> Volksoper, *Csárdásfürstin*, S. 5.

<sup>77</sup> ebd., S. 8.

<sup>78</sup> vgl. Glavanich, Nationalitätenkonflikt in Operette, S. 121f.

<sup>79</sup> vgl. Volksoper, Klavierauszug *Csárdásfürstin*, S. 6f.

<sup>80</sup> vgl. Volksoper, Textbuch *Csárdásfürstin*, S. 13f.

Liebhaber für „Applaus! Jubel! Weltkarriere!“<sup>81</sup> zurücklassen.<sup>82</sup> Ursprünglich nicht im Textbuch erwähnt, berichten Lunds Projektionen zu Beginn des 2. Aktes mehr über Sylvas Amerikatournee. Diese scheint durchaus erfolgreich gewesen zu sein. Von der Charleston-Version einer Melodie aus dem 1. Akt begleitet,<sup>83</sup> zeigen Kameraaufnahmen Sylvas Namen auf Leuchtreklamen einer Großstadt (vermutlich New York) und das augenscheinlich zufriedene Publikum. Dennoch sagt Dramaturg Christoph Wagner-Trenkwitz im für diese Arbeit angefertigten Fragebogen, Sylva sei, da sie zuhause „nicht an ihre früheren Erfolge anschließen kann, merkbar gealtert, mehr innerlich als äußerlich“. Auffällig ist ebenso, dass im 2. und 3. Akt keine künstlerische Darbietung im Varieté mehr gezeigt wird – anstatt die Bühne erneut zu erobern, versucht Sylva lediglich, ihre Konflikte zu lösen. Eine mögliche Interpretation wäre, dass die weibliche Hauptfigur im Laufe der Handlung von der Varietédame zur Privatperson wird; vielleicht auch deshalb, weil sie für Fürstensohn Edwin Schicht für Schicht ihr Dasein als Künstlerin aufgibt.

## 4.2 Politische Ignoranz

Wie bereits erwähnt, werden Sylva Varescu und Sally Bowles einerseits mit persönlichen, andererseits mit politischen Krisen konfrontiert. Bei der „Csárdásfürstin“ Sylva verschwimmt die Grenze zwischen den beiden Kategorien. Die Figur ist zwar der politischen Bedrohung des Ersten Weltkriegs, aber auch dem kompromittierenden Verhalten der Adelsfamilie Lippert-Weylersheim ausgesetzt.

Um in Edwins hochadelige Welt einheiraten zu können, gibt sich Sylva nach ihrer Rückkehr aus Amerika als Bonis Ehefrau mit dem Titel Gräfin Kancianu aus. Erst als ehemalige Gräfin wird sie dem sozialen Stand ihres Liebhabers gerecht. Dadurch riskiert Sylva allerdings den Verlust ihrer künstlerischen und persönlichen Identität, der sich bis zum Stückende auch steigert. Indizien dafür sind beispielsweise Sylvas im 2. Akt deutlich zurückgenommenes Kostüm, das sprachlich angepasste und betont höfliche Verhalten gegenüber der Fürstenfamilie<sup>84</sup> und das Ausbleiben jeglicher öffentlicher Varietévorstellungen ihrerseits.

---

<sup>81</sup> Volksoper, Textbuch Csárdásfürstin, S. 22.

<sup>82</sup> ebd., S. 11f.

<sup>83</sup> vgl. Volksoper, Klavierauszug Csárdásfürstin, S. 75f.

<sup>84</sup> vgl. Volksoper, Aufzeichnung Csárdásfürstin 2, TC 00:33:39-00:35:29.

Sylva ist wegen ihrer Hoffnung, durch diverse Tricks wie die angebliche Heirat mit Boni die Hürden des Adelsgeschlechts überwinden zu können, durchaus als naiv und ignorant zu bezeichnen. Sie glaubt tatsächlich, dass der improvisierte Ehevertrag des betrunkenen Edwin dessen Familie von ihr überzeugen kann. Das Vorhaben klappt, die „Macht des hehren Herkommens“<sup>85</sup>, wie Volker Klotz die Einheirat nennt, siegt – vermutlich nur, da sich Fürst Leopold Maria wegen seiner Frau Anhilte, auch eine ehemalige Chansonette, schämt und daher nachgibt. Während der Operettenforscher der Meinung ist, Sylva werde im Korsett der Adelsfamilie „verstummen und erstarren“,<sup>86</sup> eröffnet Regisseur Lund im angehängten Fragebogen die Möglichkeit, dass sie sich, um einem ähnlichen Schicksal wie Anhiltes zu entgehen, „scheiden lässt und endlich wirklich eine finanziell unabhängige Frau ist“. Beide Fortsetzungen der Handlung sind denkbar – geht man davon aus, dass der Weltkrieg nicht anderes für das junge Paar vorsieht.

Die zeitgenössischen Anspielungen in der *Csárdásfürstin* auf die brodelnde Krise 1914 sind zahlreich. Textbezogen arbeiten die Autoren bewusst mit der Weltuntergangsstimmung in der Bevölkerung, setzen apokalyptische Gedanken ein, während Kálmán mit vor Lebensenergie sprudelnden Walzern und feurigem Csárdás die Handlung vorantreibt.<sup>87</sup> Auch die Figuren haben dieses Lebensgefühl zutiefst verinnerlicht, wie die in Kapitel 2.2 zitierten Verszeilen aus „Die Mädis vom Chantant“ bereits bewiesen haben.

Als Sylva erstmals mit dem drohenden Krieg im 1. Akt konfrontiert wird, nimmt sie im Gegensatz zum erbosten Edwin die Einberufung gelassen hin und hält sich aus der Diskussion zwischen ihm und Rohnsdorff heraus. Als sie später an dem Familientreffen der Lippert-Weylersheims teilnimmt, scheinen ihre persönlichen Dilemmata alles andere, damit auch die politisch geladene Lage wenige Tage vor dem Attentat in Sarajevo, zu überschatten. Dennoch gibt es zwei unterschwellige Hinweise darauf, dass sie die Krise durchaus spürt: Zunächst das Duett mit Edwin, in dem sie die Verlobung im Orpheum Revue passieren lässt. Das Paar singt von glücklichen Zeiten, von einem Rauschzustand, der nicht nur auf die überstürzte Verlobung, sondern auch auf die von allen Figuren praktizierte Ausblendung des nahenden Krieges bezogen werden kann:

---

<sup>85</sup> Klotz, Operettenhandbuch, S. 453

<sup>86</sup> ebd., S. 454.

<sup>87</sup> vgl. Krivanec, Wiens Kultur 1914, S. 370.

„Beide:  
Von dem Glück, das wir erstrebten,  
Verbleibt uns die Erinnerung kaum,  
Und alles, was wir einst erlebten,  
War ein Traum, war nur ein Traum!  
[...]  
War auch nur flüchtig der Traum,  
Schön war er doch!“<sup>88</sup>

Der zweite Hinweis lässt sich im Walzerquartett des 2. Akts ab Minute 30 finden: Ausgelassen drehen sich die zwei Hauptpaare im Kreis, später fällt der Chor in den Gesang ein. Der Text dazu ist ein Sammelsurium an apokalyptischen Vorstellungen: „Hurra, hurra, man lebt ja nur einmal“, „D’rum tanz, mein Lieber, eh’s vorüber“<sup>89</sup> verdeutlichen die Gleichgültigkeit der handelnden Personen gegenüber der Krise. Dramaturgisch vervollständigt wird der Walzer durch die musikalische Untermalung. Er „kennt keine Erinnerung, keine Vergangenheit. Schiere Gegenwart vollführt er und löst er aus“, wie Klotz zu Kálmáns Notenbild meint.<sup>90</sup> Für Sylva bleibt der Krieg, bis sie später mit ihm in Berührung kommt, insofern weit entfernt.

### 4.3 Flucht in die Künste

Wie bereits aus der Dramaturgie der *Csárdásfürstin* gefolgert, scheint Sylva gegen Anfang des 3. Aktes der Appetit auf die Bühne vergangen zu sein. Anstatt Feris Rat zu folgen und die Herzen des Orpheums von neuem für sich zu gewinnen, verkriecht sie sich nach dem Fiasko bei den Lippert-Weylersheims in der Garderobe.<sup>91</sup> Um Sylva aufzumuntern, stimmt Feri mit Boni das Lied „Jaj mamam“ an, das die Weltuntergangsstimmung ihrer Zeit originalgetreu einfängt:

---

<sup>88</sup> Stein, Jenbach, *Csárdásfürstin*, S. 28.

<sup>89</sup> ebd., S. 30.

<sup>90</sup> Klotz, *Operettenhandbuch*, S. 456.

<sup>91</sup> vgl. *Volksoper*, Aufzeichnung *Csárdásfürstin 2*, TC 00:54:20.

„Boni:

Dieses ganze Jammertal  
ist für mich ein Nachtlokal. [...]

Sylva, Boni, Feri:

Jaj mamam, Bruderherz, ich kauf mir die Welt!  
Jaj mamam, was liegt mir am lumpigen Geld?  
Weißt du, wie lange noch der Globus sich dreht,  
ob es morgen nicht schon zu spät!<sup>92</sup>

Diese Zeilen stehen aus eigener Interpretation für die Euphorie, die allen anderen Gefühlen trotzt: Das Trio nimmt die Weltmisere auf die leichte Schulter, verdrängt, dass Edwin im Krieg ist, und flüchtet sich in Alkohol und Musik. Nach dem letzten Refrain bricht die Musik in einen wilden Csárdás aus. Fröhlich lachend tanzen Sylva, Boni und Feri sich in Lunds Inszenierung bis zum Umfallen. Damit wird klar: Auch wenn Sylva selbst die Bühne verlassen hat, genießt sie dennoch die Traumwelt von Musik und Tanz, Walzer und Csárdás.

#### **4.4 Konfrontation mit der Realität**

Im dritten Akt rückt der Krieg Sylva deutlich näher. Was sich in den Akten zuvor als Gerücht verbreitet hat, wird ab diesem Zeitpunkt Wirklichkeit. In jenem September 1914 befindet sich Edwin – mit ihm selbst steht sie nach den Ereignissen zuvor auf Kriegsfuß – an der Front. Die Chansonette sitzt betrübt in ihrer Garderobe, während Boni und Feri fieberhaft überlegen, wie sie das Paar vereinen können. Der rettende Einfall: Sie täuschen Sylva vor, ihr Geliebter sei im Krieg verletzt worden. Diese Simulation einer ernstzunehmenden Situation zeigt Sylvas Fähigkeit, die Wirklichkeit spät, aber doch noch zu begreifen. Folgender Dialog soll ihren Umgang mit der gefälschten Depesche offenlegen:

---

<sup>92</sup> ebd., TC 01:01:00-01:02:24.

„Sylva: Ich muss zu ihm.

Boni: Warum?

Sylva: Warum? Weil ich ihn liebe! Und ohne ihn nicht leben kann!

Boni: Ich dachte, du musst auf die Bühne?

Sylva: Auf die Bühne, auf die Bühne. Ich pfeif auf die Bühne! Das ist alles nur Theater! *greift die Depesche* Aber das hier... ist echt.“<sup>93</sup>

An diesem Punkt realisiert Sylva, dass die Traumwelt der Künste sie nicht vor den Schrecken des Krieges bewahren kann. Es ist – angenommen, es sei kein Jux – zwar reichlich zu spät, um handeln zu können, aber das Aufwachen aus der politischen Ignoranz kann in diesen Zeilen festgestellt werden. Erleichtert fällt die Chansonette ihrem Edwin in die Arme, und im Schlussgesang erklingt die wohl wichtigste Botschaft: „Mag die ganze Welt versinken / hab ich dich!“<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Volksoper, Textbuch Csárdásfürstin, S.59f.

<sup>94</sup> vgl. Volksoper, Aufzeichnung Csárdásfürstin 2, 01:19:25-01:20:00.

## 5 Charakterisierung von Sally Bowles

Während Sylva Varescu mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs konfrontiert wird, sieht sich Sally Bowles der Weltwirtschaftskrise und der schleichenden Machtübernahme durch den Nationalsozialismus gegenüber. Wie die in Berlin lebende englische Varietésängerin mit den politischen Spannungen ihrer Zeit umgeht, wird in folgender Charakterisierung offengelegt.

### 5.1 Leben als Chansonette

Als Clifford Bradshaw zu Silvester 1929 erstmals den Kit-Kat-Klub besucht, wird Sally gerade vom Conférencier auf die Bühne gebeten. Anhand seiner schmeichelnden Worte („Sie ist so schön, so begabt, so charmant [...] the Liebling von London, endlich in Berlin“<sup>95</sup>) ist sofort ersichtlich, dass die Sängerin bereits ein Star der Nachtclubszene ist. Ihr Erscheinungsbild in Gil Mehmerts Volksoperproduktion macht Sally zu einer emanzipierten Frau der 1920er-Jahre, sie vereinigt Merkmale der sogenannten Flapper\*:<sup>96</sup> Die Haare zu einem Bubikopf geschnitten und stark geschminkt, kleidet sie sich auf der Bühne kurz wie eine Stripperin und in ihrer Freizeit ganz der neuesten Mode entsprechend. Während des Songs „Einmalig himmlisch“ transformiert sich die Protagonistin durch Cliffords Kleidung in eine Frau in Hosenanzug und Hut, einen Trenchcoat über die Schulter geworfen,<sup>97</sup> wodurch sie das traditionelle Frauenbild der Jahrzehnte zuvor bewusst bricht. Während der Verlobungsfeier erscheint Sally im Paillettenkleid mit Federschmuck,<sup>98</sup> das stark an Outfits á la Josephine Baker erinnert.

Auch mit ihrer Einstellung gegenüber Alkohol- und Drogenkonsum scheint Sally die Charakterzüge von Flappern – „fast living, sexual behavior and recklessness“<sup>99</sup> – verinnerlicht zu haben. Immer wieder greift die Chansonette zur Zigarette, trinkt

---

<sup>95</sup> Volksoper, Textbuch Cabaret, S. 11.

<sup>96</sup> vgl. G/Geschichte, Goldene 20er, S. 55.

<sup>97</sup> vgl. Volksoper, Aufzeichnung Cabaret 1, TC 00:36:48.

<sup>98</sup> ebd., TC 01:09:49.

<sup>99</sup> vgl. Rosenberg, Flappers, #Smoking.

hochprozentigen Alkohol (zum Beispiel während „Wer will schon wach sein“)<sup>100</sup> und nimmt auch während der Schwangerschaft heimlich Kokain zu sich.<sup>101</sup>

Einzig in Bezug auf ihre Beziehungen ist Sally nicht emanzipiert, im Gegenteil, weil sie, wie Regisseur Gil Mehmert im für diese Arbeit erstellten Fragebogen ausführt, „nach Applaus und Aufmerksamkeit der Männerwelt und die damit eventuell einhergehenden weiteren Belohnungen geradezu giert“. Dramaturgin Magdalena Hoisbauer ergänzt, der Übergang zwischen Sally als Chansonette und Sally als Prostituierte sei fließend. Als Indiz dafür sieht sie den Streit mit Klubbesitzer und Zuhälter Max, welcher der Protagonistin öffentlich Gewalt antut.<sup>102</sup> Sally ist auf jeden Fall von einem Mann abhängig: Kaum verliert sie Arbeit und Wohnung im Kit-Kat-Klub, sucht sie Hilfe bei Clifford und zieht bei ihm ein. Mehmert beschreibt ihr schnelles Verlieben als „eine Sucht, im nächsten Mann ein Spiegelbild zu kreieren, in dem sie ihre Wirkung überprüfen kann“. Überlegenswert ist, dass sich eigenen Schlüssen nach Sallys berufliche Verhaltensweise von der privaten unterscheidet: Mit ihren Songs „Mama darf nichts wissen“ und „Mein Herr“ erzeugt sie das Gefühl, sie sei eine charakterlich gestärkte, reife Frau, die ihren eigenen Weg geht und die Männerwelt in Staunen versetzt. In Wahrheit aber, wie besonders der Dialog vor „Einmalig himmlisch“ beweist, ist sie innerlich ein junges Mädchen, alleingelassen in der Nachtmetropole Berlin. Auch Cliffs Alter Ego in „Leb wohl, Berlin“ scheint die Fassade zu bemerken und äußert Sally gegenüber:

„Du könntest mit jedem einzelnen Mann ins Bett gehen und mir jedes Mal davon berichten und wirst mich trotzdem nicht überzeugen, dass du La Dame aux Camélias bist – denn das bist du nunmal nicht, und das weißt du auch.“<sup>103</sup>

Dennoch ist anzunehmen, dass sie sich sehr bald nach Cliffs Emigration auf die nächste Beziehung – und somit ihre nächste Chance, karrieremäßig durchzustarten – einlässt.

---

<sup>100</sup> vgl. Volksoper, Aufzeichnung Cabaret 1, TC 00:55:05.

<sup>101</sup> vgl. Volksoper, Aufzeichnung Cabaret 2, TC 00:13:17.

<sup>102</sup> vgl. Volksoper, Textbuch Cabaret, S. 13.

<sup>103</sup> Isherwood, Leb wohl, Berlin, S. 54.

## 5.2 Politische Ignoranz

Eines kann vorweggenommen werden: Sallys mangelndes Interesse an der sich zuspitzenden Lage in Berlin zeigt sich an allen Ecken und Enden von Text und Regie. Über Ernst Ludwigs kriminelle Machenschaften weiß die Protagonistin Bescheid und teilt Cliff dessen Involvierung in die NSDAP im überdrehten Plauderton mit.<sup>104</sup> Anschließend reicht sie ihm einen Drink mit dem Kommentar „Hals und Beinbruch“, der als frühes Zeichen ihrer politischen Gleichgültigkeit erachtet werden kann. Sallys Naivität wird im ersten Akt während der Verlobungsfeier doppelt offenbart. Als ihr Partner bei der Übergabe des geschmuggelten Koffers von Ernsts Worten „alles für ein besseres Deutschland und du hilfst dabei“<sup>105</sup> merklich irritiert ist, nimmt Sally ausgelassen das Geld entgegen und lässt Ernst wissen, dass alles in Ordnung sei. Während Schultz' Darbietung des jüdischen Liedes „Mieskeit“ tanzt sie mit und singt mit ihm den Refrain, als alle anderen Anwesenden wegen Ernsts Enthüllung der SA-Uniform bereits betreten schweigen. Im Gegensatz zu Cliff, der sich auf einen Schlagabtausch mit dem Nationalsozialisten einlässt, wird sie zur stillen Beobachterin bis zum Ende der Szene.<sup>106</sup>

Im zweiten Akt holt das junge Paar die Geldsorge ein, weshalb Sally Cliff überzeugen will, wieder nach Paris zu fahren – ihr Partner scheint inzwischen begriffen zu haben, dass Ernst mit den aktuellen politischen Ereignissen indirekt zusammenhängt, und versucht ihr die ausgehende Gefahr zu erklären:

„Cliff: Ich sollte dir mal aus der Zeitung vorlesen. Du würdest dich wundern, was in der Welt so vor sich geht!

Sally: Ach, Politik, was hat das denn bitte mit uns zu tun?

Cliff: Natürlich – nichts hat irgendetwas mit uns zu tun. Sally, kapiert du das nicht? Wenn du nicht dagegen bist, bist du dafür. Oder so gut wie.“<sup>107</sup>

Sallys gleichgültige Reaktion auf die eindringlichen Worte ihres Partners zeigt, wie sehr die Protagonistin immer noch in ihrer eigenen Welt gefangen ist. Es scheint, ihr ist

---

<sup>104</sup> vgl. Volksoper, Aufzeichnung Cabaret 1, TC 00:33:30-00:34:00.

<sup>105</sup> ebd., TC 01:12:40.

<sup>106</sup> ebd., TC 01:16:30-01:20:42.

<sup>107</sup> Volksoper, Textbuch Cabaret, S. 47.

unbegreiflich, dass das der Kunst oft ferne Weltgeschehen ihr Leben dermaßen aufrütteln kann, dass sie ihre Existenz in Berlin zurücklassen muss. June Skinner Sawyers schreibt treffenderweise: „She is the ostrich who plants her head in the sand, pretending that everything is fine.“<sup>108</sup> Bis ihre Welt zusammenbricht, versucht die Chansonette die Probleme wie eine lästige Fliege wegzuwischen – und begibt sich ein letztes Mal in den Kit-Kat-Klub.

### 5.3 Flucht in die Künste

Als Pendant zu Sylvas „Jaj mamam“ aus der *Csárdásfürstin* kann in *Cabaret* das Titellied als Inbegriff der politischen Ignoranz der Hauptfigur gesehen werden. Vom vorherigen Wortgefecht mit ihrem Partner scheinbar unbeeindruckt, rafft sich Sally bei ihrer spontanen Rückkehr in den Kit-Kat-Klub auf und singt „Cabaret“, laut Stephen Citron „the ultimate eleven o’clock number“<sup>109</sup>. Apokalyptische Textzeilen bestimmen den rebellischen Unterton des Songs: So ruft Sally die Zuhörerschaft auf, den Abend im Cabaret zu verbringen, denn nur so bezwinge man das Unglücklichsein. Mit dem Refrain präsentiert sie die Flucht in die Nachtwelt als ultimative Lösung, um das Unglück außerhalb des Cabarets zu vergessen; genau so, wie sie es durch ihr erneutes Kommen in den Club getan hat. Durch den Konsum von Musik und Alkohol solle das Publikum aufhören, nachzudenken und stattdessen anfangen, zu feiern, womit der Grundgedanke, dass das Morgen nicht mehr zähle und die Gegenwart zu zelebrieren sei, festgehalten wird.<sup>110</sup>

Interessant ist die Anekdote, die sie in der einzigen Strophe zum Besten gibt – in dieser berichtet Sally von einer Freundin namens Elsie, anscheinend eine Prostituierte aus Chelsea, die der Alkohol das Leben gekostet hat. Ihr Kommentar zu Elsies drogenbedingtem Abgang:

---

<sup>108</sup> Skinner Sawyers, *Cabaret FAQ*, S. 273.

<sup>109</sup> Citron in: ebd., S. 131.

<sup>110</sup> vgl. *Volksoper*, Textbuch *Cabaret*, S. 51f.

„Doch habe ich, das muss ich euch gesteh'n,  
so eine glückliche Leiche nie geseh'n!  
[...]  
Ich wusste damals schon in Chelsea:  
Wenn ich geh, dann geh ich wie Elsie!“<sup>111</sup>

Diese Zeilen können, wie auch Magdalena Hoisbauer im Fragebogen schlussfolgert, als klarer Hinweis dafür gesehen werden, dass Sally mit einem ähnlichen Schicksal wie Elsie sympathisiert – und mit dieser Lebensweise vermutlich recht früh das Zeitliche segnen wird. Anstatt „aufzuwachen“, wozu Clifford Sally drängt, flüchtet sie in den Club und stillt ihr eigenes Unglück mit Kunst und Drogen, ohne jemals begriffen zu haben, dass die vorherrschende Krise eine ernstzunehmende Gefahr für ihr (Privat-)Leben darstellt.

## 5.4 Konfrontation mit der Realität

Wie in Kapitel 3 bei Clifford Bradshaw praktiziert, sollte auch bei seiner Partnerin Sally Bowles zwischen dem politischen und dem privaten „Aufwachen“ aus dem Schlummerschlaf der Ignoranz differenziert werden. Es sprechen mehrere Indizien dafür, dass Sally in Bezug auf ihre Partnerschaft mit Cliff sehr wohl die Augen öffnet – nach ihrem Auftritt im Club kehrt sie psychisch sichtbar gebrochen zu Fräulein Schneiders Pension zurück, um ihn anschließend resigniert wissen zu lassen, dass sie das Kind abgetrieben habe, aus eigener Interpretation der Hinweis dafür, dass Sally einen Keil zwischen sich und ihrem Verlobten gespürt haben muss, den die Krise tief hineingeschlagen hat. Auf Cliffs Ohrfeige hin sagt sie in betont ruhigem Tonfall: „Komisch, dass es immer so enden muss. Und diesmal habe ich nicht mal damit gerechnet.“<sup>112</sup> Mit dieser Aussage zeigt Sally, dass sie sehr wohl an die Beziehung geglaubt hat und selbst wegen des unglücklichen Ausgangs verblüfft ist; ebenso früher im Stück mit dem Text zu „Maybe This Time“,<sup>113</sup> einem der berühmtesten Songs aus dem Musical. Dennoch scheint ihr nach Cliffs Abreise zu

---

<sup>111</sup> Volksoper, Textbuch Cabaret, S. 52.

<sup>112</sup> ebd., S. 54.

<sup>113</sup> ebd., S. 46.

dämmern, dass diese Beziehung doch anders gewesen ist. Die Fassade der starken, die Männerwelt betörenden Frau bröckelt und hinterlässt ein am Boden zerstörtes Kind.

Es ist zu vermuten, dass die Chansonette wohl niemals ein politisches Bewusstsein für sich und ihre Umwelt entwickeln wird. Gil Mehmert geht in der Frage, wie Sallys Leben zehn Jahre später aussehen möge, einen Schritt weiter und eröffnet die Möglichkeit, „dass Sally sich auf einen Politik-Gewinnler eingelassen hätte und in Ignoranz dessen und damit ihrer gesellschaftlichen Verantwortung auf ein Fiasko zugesteuert wäre.“ Fest steht jedoch, dass die Hauptfigur angesichts ihrer eigenen gescheiterten Existenz wohl nie die brisante politische Lage, in der sich Deutschland spätestens ab der Machtübernahme durch Hitler 1933 befindet, erkennen und demnach auch nicht handeln würde.

## 6 Vergleich

Auch wenn sich beim Verhalten beider Figuren Ausprägungen politischer Ignoranz – verstärkt durch die Inszenierungen an der Volksoper Wien – gezeigt haben, können dennoch stärkere Unterschiede ausgemacht werden. Während Schlüsselfiguren wie Eugen Rohnsdorff in Kálmáns Operette und Clifford Bradshaw in Kander und Ebbs Musical die Chansonetten im Laufe der Handlung zwingen, die Realität zu erkennen, geschieht dies nur bedingt: Sylvas Bewusstsein dem Ersten Weltkrieg gegenüber manifestiert sich nur, als ihr Liebster verwundet zu sein scheint. Zu diesem Zeitpunkt ist eine entgegenwirkende Reaktion auf die Krise allerdings zu spät. Kaum stellt sich Edwin als kerngesund heraus, ist die Weltmisere bereits vergessen und das Paar singt glücklich: „Mag die ganze Welt versinken / hab‘ ich dich!“<sup>114</sup> Sally hingegen stempelt Politik allgemein als „langweilig“ ab und nimmt die Bedrohung der Nationalsozialisten trotz erschreckender Beispiele wie Ernst Ludwigs Umgang mit Herrn Schultz vermutlich ihr Leben lang nicht wahr. Sie wiederum kommt zu dem Schluss: „Und wenn die Welt in Stücke fällt / komm‘ ins Cabaret!“<sup>115</sup>

Somit zeigt sich der unterschiedliche Lösungsansatz der Hauptfiguren, mit der Krise umzugehen. Sylva flüchtet in ihre Beziehung, Sally in ihren Kit-Kat-Klub.

Bei Sally kann eine völlige psychische Abhängigkeit von Partnern wie auch eine dadurch bedingte fehlende Emanzipation ausgemacht werden, während Sylva vernünftig und emanzipatorisch ihrer Zeit voraus erscheint. Auch wenn die Protagonistin aus der *Csárdásfürstin* charakterlich deutlich gefestigter und reifer ist als die aus *Cabaret*, halten beide hartnäckig am Prinzip der Verdrängung fest. Ob ihnen nach Ende des Handlungsstrangs – wenige Jahre später – ein Happy End vorbestimmt ist, bleibt aufgrund der sich zuspitzenden Katastrophen fraglich.

---

<sup>114</sup> Volksoper, Textbuch *Csárdásfürstin*, S. 60.

<sup>115</sup> Volksoper, Textbuch *Cabaret*, S. 56.

## Fazit

Unter Berücksichtigung der Inszenierungen von *Die Csárdásfürstin* und *Cabaret* an der Volksoper Wien bestätigt sich die These, dass sowohl Sylva Varescu als auch Sally Bowles die Krisensituationen ihrer Zeit über ihre privaten Probleme ignorieren. Anstelle einer eingehenden Beschäftigung mit der politisch prekären Lage gehen sie ihrem Leben wie gewohnt nach und werden vermutlich nie die eigene Ignoranz bemerken oder gar überwinden: nicht einmal durch Personen wie Hauptmann Rohnsdorff oder Clifford Bradshaw, die ihnen mit aller Macht den schweren Grad der vorherrschenden Krise vor Augen führen.

Die Volksoперnproduktionen spielen bei der Interpretation von Sylva und Sally eine wichtige Rolle. Peter Lund und Gil Mehmert empfinden mittels zahlreicher Anspielungen in Text und Regie die historischen Rahmenbedingungen detailliert nach. Während Sylva gedanklich ihrer Zeit voraus erscheint, was sich an ihrem reifen künstlerischen und persönlichen Auftreten zeigt, und Tendenzen eines politischen Bewusstseins aufweist, macht sich Sally dem emanzipierten Erscheinungsbild zum Trotz von Männern abhängig und wird wohl nicht auf die sich dramatisch zuspitzende Situation in der Weimarer Republik reagieren.

Ein in dieser Arbeit kaum behandelte Aspekt ist die musikdramatische Charakterisierung der beiden weiblichen Hauptfiguren, die noch ergänzend zu neuen bestärkenden Ergebnissen führen könnte. Auch einer intensiven Beschäftigung wert ist die Fragestellung, inwiefern sich die an Sylva und Sally bewiesene Charaktereigenschaft der politischen Ignoranz mit weiteren ähnlich konzipierten Persönlichkeiten der Musiktheatergeschichte verbinden lässt und ob somit eine Verallgemeinerung ermöglicht werden kann.

# Literaturverzeichnis

## *Printmedien*

Ehlers, Fiona: Berlin bei Nacht. In: Spiegel Geschichte. Die 20er Jahre. Hamburg: 2020, o. Jg., H. 1, S. 12-27.

Frey, Stefan: „Unter Tränen lachen“ – Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiografie. Berlin: Henschel, 2003.

Isherwood, Christopher: Leb wohl, Berlin. 3. Auflage. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 2019.

Klotz, Volker: Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. 4. Auflage. Roßdorf: STUDIO•VERLAG, 2016, S. 452-457.

Krivanec, Eva: Kultur, Kunst und Wissenschaft – „geräumiger Unterschlupf“. In: Pfoser, Alfred/Weigl, Andreas (Hg.): Im Epizentrum des Zusammenbruchs. Wien im Ersten Weltkrieg. Wien: Metroverlag, 2013, S. 367-372.

Mizejewski, Linda: Divine Decadence. Fascism, Female Spectacle, and the Makings of Sally Bowles. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

N.N.: Mode – Bubikopf und Minirock. In: G/Geschichte. Die Goldenen 20er. Deutschlands Tanz auf dem Vulkan. Augsburg: Bayard Media Verlag, 2020, S. 55.

Skinner Sawyers, June: Cabaret FAQ. all that's left to know about the Broadway and cinema classic. Montclair, New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2017.

Steininger, Theresa: Die Ausgelassenheit vor dem Untergang. In: Die Bühne. Wien: Wiener Bühnenverein (Hg.), 2018, 94. Jg., H. 9, S. 18.

Wolff, Ella: Über die „Csárdásfürstin“ (Emmerich Kálmán) und den nahenden Untergang des Habsburgerreiches. In: Merker-Verein. Der neue Merker. Wien: Eigenverlag Merker-Verein, 2021, o. Jg., H. 372, S. 12.

### *Onlinemedien*

Bucknell, Katherine: Biography. In: The Christopher Isherwood Foundation. 2020.

<https://www.isherwoodfoundation.org/biography> [30.01.2022]

Nimz, Dietmar: Leichte Muse (im 20. Jahrhundert). s.a.

[https://www.diwilek.de/popmusik/vorwissen/leichte\\_muse](https://www.diwilek.de/popmusik/vorwissen/leichte_muse) [30.01.2022]

Rosenberg, Jennifer: Flappers in the Roaring Twenties. 2020.

<https://www.thoughtco.com/flappers-in-the-roaring-twenties-1779240> [30.01.2022]

Zednik, Stefan: Vor 100 Jahren – die Uraufführung [sic!] der „Csárdásfürstin“. 2015.

[https://www.deutschlandfunk.de/vor-100-jahren-die-uraufuehrung-der-csardasfuerstin.871.de.html?dram:article\\_id=336987](https://www.deutschlandfunk.de/vor-100-jahren-die-uraufuehrung-der-csardasfuerstin.871.de.html?dram:article_id=336987) [30.01.2022]

### *Diplomarbeiten*

Glavanich, Elisabeth Anna: Die Manifestation des Nationalitätenkonfliktes der Habsburgermonarchie in der Wiener Operette. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2014, S. 121-124.

Hamberger, Daniela: Operetteninszenierung und Tabubruch. Fallbeispiele zum Ernst der „leichten Muse“. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2014.

### *Fachtexte in Programmheften*

Dusek, Peter: Weißt du, wie lange noch der Globus sich dreht? Emmerich Kálmán und der Untergang der k.u.k. [sic!] Monarchie. In: Volksoper Wien GmbH (Hg.): Die Csárdásfürstin. Emmerich Kálmán [Programmheft]. Wien: Eigenverlag Bundestheater, 2011.

Frey, Stefan: „Es lebe die Liebe in Zeiten des Krieges...“. Emmerich Kálmáns Weltkriegsoperette. In: Volksoper Wien GmbH (Hg.): Die Csárdásfürstin. Emmerich Kálmán [Programmheft]. S. 18-31. Wien: Eigenverlag Bundestheater, 2018.

Spahn, Claus: Kreuzfahrt in den Untergang. Ein Gespräch mit dem Regisseur Jan Philipp Gloger über eine Operette zwischen Witz und Katastrophe, großen Gefühlen und Zeitkritik. In: Opernhaus Zürich (Hg.)/Spahn, Claus (Red.): Die Csárdásfürstin [Programmheft]. Zürich: Eigenverlag Opernhaus Zürich, 2020, S. 10-17.

Volksoper Wien GmbH (Hg.): Cabaret. John Kander & Fred Ebb [Programmheft]. Wien: Eigenverlag Bundestheater, 2019.

Volksoper Wien GmbH (Hg.): Die Csárdásfürstin. Emmerich Kálmán [Programmheft]. Wien: Eigenverlag Bundestheater, 2018.

#### *Textbücher und Libretti*

Masteroff, Ebb et al.: Cabaret [Textbuch]. Bearb. v. Mehmert. Übersetzt v. Gilbert. Wien: Eigenverlag Bundestheater, 2019.

Stein, Jenbach et al.: Die Csárdásfürstin [Textbuch]. Bearb. v. Lund, Wagner-Trenkwitz. Wien: Eigenverlag Bundestheater, 2018.

Stein, Leo/Jenbach, Bela: Die Csárdásfürstin [Libretto]. Leipzig: Josef Weinberger, 1916.

Walker, Masteroff, Ebb et al.: Act II, Sc. 7. In: Cabaret [Textbuch]. Berlin: Felix Bloch Erben, 1998, 2. Akt, S. 23f.

#### *Klavierauszüge*

Kálmán, Emmerich (Komponist)/Volksoper Wien GmbH (Hg.): Die Csárdásfürstin [Klavierauszug]. Wien: Eigenverlag Bundestheater, 2018.

Kander, John (Komponist)/Volksoper Wien GmbH (Hg.): Cabaret [Klavierauszug]. Wien: Eigenverlag Bundestheater, 2019.

#### *Videoaufzeichnungen der Volksoper Wien*

Lund, Peter (Regisseur)/ Wagner-Trenkwitz, Christoph (Dramaturg) et al.: Die Csárdásfürstin [Videoaufzeichnung]. Wien: Volksoper GmbH, 2018.

Mehmert, Gil (Regisseur)/Hoisbauer, Magdalena (Dramaturgin) et al.: Cabaret [Videoaufzeichnung]. Wien: Volksoper GmbH, 2018.

# Anhang

## Glossar

Folgendes Glossar wurde mithilfe des Online-Lexikons „Duden“.

VARIETÈ, das	Theater mit bunt wechselndem, unterhaltendem Programm, artistischen, akrobatischen, tänzerischen, musikalischen o. ä. Darbietungen
CABARET, das [besonders österreichisch]	Kleinkunst in Form von Sketchen und Chansons, die in parodistischer, witziger Weise politische Zustände oder aktuelle Ereignisse kritisieren
CONFÉRENCIER, der [veraltend] <i>auch:</i> Emcee [engl. Master-of-Ceremonies]	[witzig unterhaltender] Ansager im Kabarett oder Varieté, bei öffentlichen oder privaten Veranstaltungen
TINGELTANGEL, das <i>oder</i> der [veraltend abwertend]	Lokal, in dem verschiedenerlei Unterhaltung ohne besonderes Niveau geboten wird
DANDYISMUS, der [bildungssprachlich]	Lebensstil, für den Exklusivität in Kleidung und Lebensführung, ein geistreich-zynischer Konversationston und eine gleichgültig-arrogante Haltung in jeder Lebenssituation typisch sind
FLAPPER, der	(In den 1920er-Jahren besonders in Nordamerika und England) junge Frau mit sehr jungenhaftem und emanzipiertem Auftreten

## Fragebogen zur Produktion *Die Csárdásfürstin*

1. Frage: *Das Libretto von Stein und Jenbach macht keine Angaben zu Sylvas Alter. Wo lässt die sich Protagonistin in der Volksopernszenierung altersmäßig einordnen? Unterscheidet sich ihr geistiges Alter vom „körperlichen“?*

PL: Sylvas Alter ist in der Tat zweitrangig. Für das Skandalon der unpassenden Verbindung finde ich es sogar schön, wenn sie älter ist als Edwin. Ein Kommentar aus der französischen Salonzeit:

„Damen meines Ranges haben kein Alter...“

(Der ist, glaube ich, von Madame de Stael...)

CWT: Das Spielalter von Sylva ist das Lebensalter der Darstellerinnen (es gibt zwei Besetzungen), also zwischen Mitte dreißig und Mitte vierzig. Das ist das Alter, um noch einmal karrieremäßig durchzustarten und die Überfahrt nach den USA zu wagen. Wenn sie enttäuscht zurückkehrt und auch zu Hause nicht an ihre früheren Erfolge anschließen kann, ist sie merkbar gealtert, mehr innerlich als äußerlich. Jedenfalls ist sie im Vergleich zu dem „Jungspund“ Edwin die wesentlich Reifere, Klügere und Abgeklärtere; dennoch lässt sie sich von seiner Liebe anstecken und bleibt trotz aller Enttäuschungen bei ihm.

2. Frage: *Peter Lunds Inszenierung bewegt sich mit der Verwendung einzelner Dada-Elemente bereits in Richtung Zukunft der 1920er-Jahre. Die Rolle der Frau hat sich zwischen 1914 und 1924 gewaltig verändert; ist Sylva als emanzipierte Frau der 1920er-Jahre zu sehen? Reißt sie sich von gesellschaftlichen Konventionen los? Wenn ja, in welchen Szenen?*

PL: Den Dadaismus haben wir uns auf der Bühne ausgeliehen, um klarzumachen, was alles kurz vor dem ersten Weltkrieg gegärt hat. Auch wenn es sich erst nach dem Krieg endgültig gebildet hat, glaube ich, dass Figuren wie Sylva die spätere Entwicklung zumindest vorbereitet haben.

CWT: Kriegsjahre sind immer Zeiten, in denen die Frauen ihre Stärke beweisen müssen, als Daheimgebliebene, als jene Personen, die das Leben am Laufen halten, ohne dafür große Lorbeeren zu kassieren (aber gilt das nicht eigentlich auch in Friedenszeiten, und bis zum heutigen Tage?). Nach dem Ersten Weltkrieg, im „Jazz Age“ und in den „Wilden Zwanzigern“, ist das Frauenbild sozusagen „explodiert“; kurze Haare, kurze Röcke, Frauen mit Zigarette und einem stark gestiegenen Selbstbewusstsein... Es ist spannend, dass das Bild der (auch finanziell) unabhängigen, starken Frau, die sich ihren Partner aussucht, in der Operette, namentlich der „Lustigen Witwe“ (1905), eine erste künstlerische Ausprägung findet. Operette war damals also keineswegs die beschaulich-altmodische Gattung, als die sie heute oft gilt, sondern eine kritische, aktuelle Kunstform am Puls der Zeit; dass die Kritik in humorvoller Form präsentiert wird, macht sie nicht weniger bedeutsam, aber vielleicht leichter verdaulich!

Der ästhetische Vorgriff auf die 1920er Jahre, den Regie und Ausstattung vornehmen, schärft das Rollenbild der Sylva; sie lässt es im Hause der verzopften Adelligen auf einen Eklat ankommen, um Edwin seine Feigheit vor Augen zu führen. Aber schon ihr Weggang aus dem Vergnügungsetablisement in Richtung USA zeugt von Mut und Entschlossenheit, Neues zu wagen und nicht an alten Erfolgen zu kleben.

3. Frage: *Ist Sylva mit ihrem Beruf als „leichte Dame“ eine Prostituierte, nach der Definition: Stellt sie Männern ihren Körpern für jegliche Dienstleistungen als Belohnung zur Verfügung? Wenn ja, warum? Wenn nein, ist der Begriff „Flittchen“ passender?*

PL: Das ist sie nach dem heutigen Verständnis des Begriffes auf keinen Fall. Wir tun uns heute schwer damit, die Rolle der Frau in den letzten beiden Jahrhunderten richtig einzuschätzen. Fakt ist, dass es überhaupt keine wirkliche Erwerbstätigkeit für Frauen gab. Die Kunst war sicher einer der wenigen Orte, wo etwas Ähnliches überhaupt möglich war, trotzdem lebte man von einem Mäzen, dem Impresario oder einem anderen reichen Gönner. In der Ausbildung der französischen Kurtisane nach dem Vorbild der Favoritinnen am royalen Hof erfährt diese Mischung aus Bildung, Einflussnahme, aber auch sexueller Verfügbarkeit seine selbstbewussteste Form, die im Melodram der Literatur und der Oper – und damit aus bürgerlicher Sicht – immer wieder fälschlicherweise zum Opfer gemacht werden. Fakt ist, dass diese Frauen im Idealfall die größtmögliche Unabhängigkeit in einer

Welt der finanziellen Abhängigkeit erreichen konnten. Und Sylva wird sich sicher als eine solche Frau bezeichnen.

Vor allem wird Sylva aber zuerst als Künstlerin gesehen. Von ihrem Publikum, und von Edwin. Die Formulierung Prostituierte käme eventuell aus Edwins Familie, ich würde sie aber nicht akzeptieren, weil ich sie diffamierend und Silvas Selbstständigkeit gegenüber nicht angemessen finde. Ebenso übrigens wie den Begriff Flittchen.

CWT: Sylva ist gewiss keine Prostituierte und auch kein „Flittchen“ (was ja dasselbe meint). Aber Damen vom Varieté gerieten leicht in diesen Geruch, zumindest aus Sicht der sittenstrengen Eltern Edwins. (Umso größer dadurch der Schock des Vaters, dass sich seine Gattin als ehemalige „Kupfer-Hilda“ herausstellt). Ohne Frage hat Sylva aber liberalere Auffassungen von Beziehung und Partnerschaft, natürlich hat sie ein Verhältnis mit Edwin und wartet damit nicht auf die Zeit nach der Eheschließung! Schon das macht sie der Aristokratie und dem oft noch engstirnigeren Bürgertum verdächtig!

4. Frage: *Ausblick in die Zukunft – wie sieht Sylvas Leben zehn Jahre später, im Jahre 1924, aus? Ist sie noch mit Edwin liiert? Wie wird sich wohl der Erste Weltkrieg auf ihr Leben ausgewirkt haben?*

PL: Die Frage, wie Sylvas Leben zehn Jahre später aussieht, finde ich sehr spannend. Die realistische Variante ist, dass sie sich perfekt in der adeligen Welt bewegt und genauso dünkelhaft wird wie ihre Schwiegermutter. Wahrscheinlicher ist noch, dass Edwin ihr relativ schnell langweilig wird, sie sich scheiden lässt und endlich wirklich eine finanziell unabhängige Frau ist. Aber da ich Sylva sehr mag, hoffe ich natürlich, dass sie mit Edwin ganz schrecklich glücklich wird und tausend Englein singen: Habt euch lieb!

CWT: Es ist nicht leicht, eine Geschichte weiterzuerzählen. Die Autoren der Operette entlassen uns mit einem „Happy End“, wenn auch der Regisseur im Finale schon Kampfflieger über die glückliche Umarmung der Liebenden dröhnen lässt. Wird Edwin den Krieg (unversehrt) überleben? Wir wissen nur, dass viele Schicksale in diesem Krieg besiegelt wurden und dass andererseits Edwin und Sylva nach allen Krisen, die sie durchgemacht haben, auch diese „neue Zeit“ gemeinsam meistern können.

## Fragebogen zur Produktion *Cabaret*

1. Frage: *Ist Sally eine vollständig emanzipierte Frau? Zwar vereinigt sie viele Merkmale und Verhaltensmuster von Frauen ihrer Zeit, aber ist sie nicht dennoch von Männern abhängig? Wie lässt sich das mit ihrem Drang nach Unabhängigkeit und Freiheit vereinbaren?*

GM: Wenn man emanzipiert als unabhängig übersetzt, dann ist fast das Gegenteil der Fall. Sally setzt ganz offensiv alle Geschlechter-Klischees und ihre gegenseitige Wirksamkeit ein, um gesellschaftlich voranzukommen. Sie ist auch insofern nicht emanzipiert, da sie nach Applaus und Aufmerksamkeit der Männerwelt und die damit eventuell einhergehenden weiteren Belohnungen geradezu giert. Sie versucht zwar irgendwie den Spieß umzudrehen, aber am Ende ist sie immer die Verliererin, die sich insofern aus der „Affäre“ zieht, indem sie sich ihren nächsten Wirkungskreis sucht. So flieht sie ja auch in der historischen Erzählung von Christopher Isherwood aus Berlin, als sie dort kein Weiterkommen mehr für sich sieht.

MH: Das ist eine zwiespältige Sache: Sally Bowles verdient zwar ihr eigenes Geld, und empfindet sich selbst, denke ich, sehr stark als autarkes Individuum, das ohne einen Mann gut leben kann; in ihrer Idealvorstellung ist sie also ein absolut freier Mensch und persönliche Freiheit ist wahrscheinlich ihr höchstes Gut. Allerdings gibt es da ein paar Schattenseiten: Sie macht sich immer wieder von Männern abhängig, um irgendwo wohnen zu können; die Grenze ihrer Arbeit zwischen der Chansonnière und der Prostituierten (der Gewalt androhende Zuhälter Max ist dafür ein eindeutiges Indiz) ist offenbar fließend; und die Sexualität ist – der damaligen Zeit geschuldet – zugleich ihr größter „Motor“ wie auch die größte Gefahr für ihre persönliche Freiheit. Es wird offenbar, dass sie bereits mehrere ungewollte Schwangerschaften abgebrochen hat, sie allerdings weder Zugang zu zuverlässiger Verhütung (und damit: Selbstbestimmung über ihren Körper) noch zu einem sicheren und würdigen Schwangerschaftsabbruch hat. Zusammenfassend würde ich sagen: Was ihre Idealvorstellungen betrifft, ist Sally Bowles definitiv eine emanzipierte Frau; die Umstände der Zeit, in der sie lebt, machen ihr ein emanzipiertes Leben nach heutigen Maßstäben allerdings unmöglich. Zudem sind offenbar

viele Faktoren, die ihr Leid zufügen, mit ihrem „Frau-Sein“ verknüpft (Prostitution, ungewollte Schwangerschaft etc.).

2. Frage: *Ist Sally eine Prostituierte nach folgender Definition: Stellt sie ihren Körper Männern für Dienstleistungen jeglicher Art (Wohnung, Essen, Geld...) zur Verfügung? Wenn ja, warum? Warum vielleicht nicht?*

GM: Sally ist eine klassische Gelegenheits-Prostituierte, die je nach ihr über den Weg laufender Möglichkeit zugreift und ihr Glück bei den Männern sucht. Ihr häufig schnelles Verlieben ist vor allem eine Sucht, im nächsten Mann ein Spiegelbild zu kreieren, in dem sie ihre Wirkung überprüfen kann. Letztlich sucht sie ja sogar den Mann, der sie aus ihrem Strudel von psychischer und physischer Armut herausholt.

MH: Die Prostituierte, die nicht dezidiert als solche benannt wird, ist eines der „Lieblingsthemen“ des musikalischen Unterhaltungstheaters. Man findet sie in den sogenannten Kit-Kat-Girls in *Cabaret*, aber z.B. auch in den Mädels vom Fandango im Musical *Sweet Charity*. Ich denke, „jein“, also: Sally Bowles ist zum Teil eine Prostituierte. Die beiden Dinge, die sie als Mensch „geben“ kann, sind ihre Kunst und ihre Liebe. Und diese beiden „Fähigkeiten“ setzt sie in entweder gewaltvollen Beziehungen (siehe Max) oder Beziehungen, die (über lange Strecken) frei von Gewalt sind (siehe Clifford), ein. Leider nehmen am Ende die von Gewalt beherrschten Aspekte in ihrem Leben überhand. Weder die Kunst noch die Liebe kann siegen.

3. Frage: *Zum Verständnis – wofür steht der Anker auf dem weißen Schädel des Conférenciers? Ist er (wie in der Verfilmung) eine Andeutung darauf, dass er jüdischer Abstammung ist?*

GM: Eine Tätowierung ist zunächst ein Zeichen von Selbstbestimmung und Freiheit und steht hier im Gegensatz zu den späteren Zwangstätowierungen, die an Juden mit einer Nummer vorgenommen worden. Der Anker steht für ein Leben auf „hoher See“ und auch ein bisschen dafür, Kapitän des eigenen Lebens zu sein, der selbst bestimmt, welchen Hafen man ansteuert.

MH: Das habe ich als solches nie bewusst wahrgenommen bzw. war das in der gesamten Arbeit an der Produktion *Cabaret* mit Gil Mehmert an der Volksoper nie ein Thema. Ich denke auch, dass es irrelevant ist, ob der Conférencier Jude ist oder nicht, da er sowieso so etwas wie eine Kunstfigur ist, und irgendwie abseits der Gesellschaft steht. Er gehört weder zu den Nazis noch zu den Juden, weder zu den Berlinern/Deutschen noch zu den Englisch-Sprechenden, weder wirklich zu den Frauen noch zu den Männern (daher fand ich die androgyne Zeichnung der Figur in Gil Mehmerts Inszenierung in der Darstellung von Ruth Brauer-Kvam auch so gelungen). Der Conférencier verwehrt sich jeder gesellschaftlichen Zuschreibung.

*4. Frage: Wie sieht Sallys Leben zehn Jahre später, 1940, aus? Ist sie in Berlin und im Kit-Kat-Club geblieben? Wie hätte Sally wohl auf die Machtübernahme Hitlers reagiert? Würde sich Widerstand in ihr regen?*

GM: Es ist eher zu befürchten, dass Sally sich auf einen Politikgewinnler eingelassen hätte und in Ignoranz dessen und damit ihrer gesellschaftlichen Verantwortung, auf ein Fiasko zugesteuert wäre. Eine erkaufte Karriere auf Kosten entfernter Künstler oder zumindest ein gesellschaftlicher Aufstieg in einer falschen Welt. Die Frage ist, ob Sally jemals soviel Empathie für die Opfer aufgebracht hätte, dass sie ihren falschen Weg eingesehen hätte und sich selbstlos zurückgezogen hätte. Immerhin muss man der historischen Sally zugutehalten, dass sie sich (siehe oben) rechtzeitig aus Deutschland zurückgezogen hat. Eben schon zu Beginn des Nationalsozialismus. Vielleicht war ihr doch klar, dass ihre bunte Welt (auch die der vermeintlichen Sünde) nicht mehr lange Bestand haben wird. Nicht umsonst lassen die Autoren des Musicals ihre Protagonistin im Labyrinth des immer komplizierteren politischen und damit auch moralischen Lebens ausweglos scheitern. Auch wenn die Übersetzung des Chansons von Fräulein Schneider, „What Would You Do?“, mit „Wie geht’s weiter?“ nicht ganz treffend ist. Die deutsche Übersetzung fasst zumindest Sallys gescheiterten Lebensentwurf gut zusammen. Es gibt kein „Weiter“, die Situation ist verfahren.

MH: Ich persönlich denke, dass Sally nach dem Ende des Stückes nicht mehr lange lebt und sie leider wohl exakt das Schicksal ereilt, was sie in „Life Is a Cabaret“ am Beispiel von Elsie beschreibt. Ich denke also, dass sie 1940 schon lange nicht mehr am Leben ist.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Anmerkung: Die vorliegenden Fragebögen sind von der Verfasserin auf Grammatik und Orthografie korrigiert, jedoch nicht im Wortlaut verändert worden.