



HAL
open science

”Der Zigeunerbaron” : ein frühzionitisches Dokument von Johann Strauss und Ignaz Schnitzer ?

Christine Pototschnig

► To cite this version:

Christine Pototschnig. ”Der Zigeunerbaron” : ein frühzionitisches Dokument von Johann Strauss und Ignaz Schnitzer ?. Literature. Université de Picardie Jules Verne, 2021. German. NNT : 2021AMIE0014 . tel-03852508

HAL Id: tel-03852508

<https://theses.hal.science/tel-03852508>

Submitted on 15 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Thèse de Doctorat

Spécialité: Langue Littérature Civilisation Germanique

présentée à

**l'Ecole Doctorale en Sciences Humaines et Sociales (ED 586)
de l'Université de Picardie Jules Verne**

par

Christine Pototschnig

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Picardie Jules Verne

***«Le Baron Tzigane» – un document présioniste de
Johann Strauss et Ignaz Schnitzer?***

***« Der Zigeunerbaron » - ein frühzionistisches Dokument
von Johann Strauß und Ignaz Schnitzer ?***

Soutenue le : 1 juin 2021 à l'Université de Picardie Jules Verne/Amiens

**Président du jury : M. Bernard Banoun, Professeur, Sorbonne Université, Centre
Malesherbes**

Directrice de thèse:

Mme Herta Luise Ott, Professeure, Université de Picardie Jules Verne

Co- Directeur de thèse:

M. Michael Rohrwasser, Professeur émérite, Université de Vienne (Autriche)

Membres du jury:

M. Bernard Banoun, Professeur, Sorbonne Université, Centre Malesherbes

Mme Herta Luise Ott, Professeure, Université de Picardie Jules Verne

M. Michael Rohrwasser, Professeur, Université de Vienne (Autriche)

M. Roland Innerhofer, Professeur, Université de Vienne (Autriche)



Thèse de Doctorat

Spécialité: Langue Littérature Civilisation Germanique

présentée à

**l'Ecole Doctorale en Sciences Humaines et Sociales (ED 586)
de l'Université de Picardie Jules Verne**

par

Christine Pototschnig

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Picardie Jules Verne

***«Le Baron Tzigane» – un document présioniste de
Johann Strauss et Ignaz Schnitzer?***

***« Der Zigeunerbaron » - ein frühzionistisches Dokument
von Johann Strauß und Ignaz Schnitzer ?***

Soutenue le : 1 juin 2021 à l'Université de Picardie Jules Verne/Amiens

**Président du jury : M. Bernard Banoun, Professeur, Sorbonne Université, Centre
Malesherbes**

Directrice de thèse:

Mme Herta Luise Ott, Professeure, Université de Picardie Jules Verne

Co- Directeur de thèse:

M. Michael Rohrwasser, Professeur émérite, Université de Vienne (Autriche)

Membres du jury:

M. Bernard Banoun, Professeur, Sorbonne Université, Centre Malesherbes

Mme Herta Luise Ott, Professeure, Université de Picardie Jules Verne

M. Michael Rohrwasser, Professeur, Université de Vienne (Autriche)

M. Roland Innerhofer, Professeur, Université de Vienne (Autriche)

Danksagung:

Univ.-Prof. Dr. Herta-Luise Ott, meiner Betreuerin in Frankreich

Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser, meinem Betreuer in Österreich

Dr. Katalin Dóczy für die Übersetzung des ungarischsprachigen Textbuches ins Deutsche

Judith Amtmann-Katz für das Korrekturlesen und die formale Gestaltung

Weiters gilt mein Dank Giovanni, Anno, Josefine, Régine und Antonio.

Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit werden in der vorliegenden Arbeit die Personenbezeichnungen nicht gegendert. Die Zigeunerinnen und die Jüdinnen sind natürlich mitgemeint.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	9
Einleitung	11
1. Kontext: Zigeuner und Juden in der europäischen Kultur und Literatur	11
2. Die Operette „Der Zigeunerbaron“: Kritik und Forschungsstand	17
3. Die Handlung	27
Erster Teil – das Wiener Libretto	31
I. Figurenanalyse: die beiden Hauptfiguren	31
I.1 Die Titelfigur Sándor Barinkay	31
<i>Barinkays Selbstdarstellung im Auftrittslied: Flotter Geist, Kosmopolit und Herrscher über Tiere / Barinkay, eine kaschierte Ahasvergestalt, und Leon Pinskers „unheimliche Gestalt“ / Die Ambivalenz von Ahasver / Barinkay – gespalten und am Rande der Gesellschaft stehend</i>	
I.2 Saffi – Figur mit multiplen Funktionen	44
<i>Saffi als Sprachfläche für Diskurse über den Zigeuner / Saffis Zigeunerlied: das Feindbild und das Leiden daran / Zigeuner sind keine Kinder- und Pferdediebe. Librettointerne Widerlegung der Anschuldigungen / Historische Gesichtspunkte: zum Vorwurf des Kindesraubes in der Geschichte und Literatur / Zum Motiv des Kindesraubes bei Lenau und Canetti / Das Bild des gefährlichen Zigeuners / Die wahren Werte der Zigeuner: Treue und Vertrauenswürdigkeit / Saffi bittet als Vertreterin „des Zigeuners“ um Barinkays Hand / Wortverdichtungen und Ambivalenzen verschleiern die Anklage in Saffis Zigeunerlied / Barinkay versteht die feindselige Rhetorik – er bildet mit den Zigeunern eine Schicksalsgemeinschaft / Die Dorfzigeuner tragen Saffis Kampfstimmung mit / Saffis Zigeunerlied und Barinkays Auftrittslied: Basis für den Wunsch nach einer Zigeunernation</i>	
I.3 Die Eheschließung – ein politisch aufgeladener Akt	59
<i>Symbolische Ankündigung des Ethemats durch das Schifferlied / Arsena – die erste Braut und Vertreterin Serbiens / Ein Bündnis mit den Serben – eine gefährliche Perspektive / Barinkay sucht in Wirklichkeit nicht eine Braut, sondern eine Heimat / Der erneute Heiratsantrag mutiert zu einem patriotischen Manifest der Zigeuner / Ein Wojwode ist kein Baron / Die Nicht-Zigeuner drohen mit dem Militär / Gleichmütige Verteidigungshaltung der Zigeuner / Die Zigeuner sind die Sieger im Konflikt mit den Nicht-Zigeunern / Barinkays Liebeserklärung zeigt seine Liebe zum Zigeunervolk / Ein neues Heimatgefühl für die Zigeuner / Die Bekanntmachung der Eheschließung nach Zigeunersitte ist Anlass zur Verspottung der Kirche / Zur Symbolik des Neubeginns / Barinkay heiratet am Ende eine Türkin, aber eine neue Heimat zu haben ist ihm wichtiger als die Ehe</i>	
II. Figurenanalyse: die Gegenspieler	81
II.1 Der Intrigant Conte Carnero	81
<i>Schnitzer hintergeht mit der Gestaltung der Figur das Operettengenre / Die Verspottung des Sittenkommissars durch Czipra / Im Wechselspiel von nationaler und frivoler Rhetorik fördert Carnero das Anliegen der Zigeuner / Auflösung der Sittenkommission / Das Sittenkommissionscouplet: Höhepunkt der Scheinfrivolität</i>	
II.2 Zsupán – Feind und Feindbild der Zigeuner	90
<i>Zsupán als geldgieriger Ausbeuter / Historisch-realistische Verankerung – Zsupán ist ein Serbe</i>	
III. Themen	95
III.1 Dynamik der stereotypen Zuschreibungen	95
<i>Umgang mit Fremdbildern bei Barinkay, Saffi und Czipra / Zur Projektion und Gegenprojektion von Stereotypen / Stereotype Zuschreibungen durch die Sittenkommission: Zigeuner als Sänger, Musikanten, Kesselflicker / Zigeuner als Pferdediebe, ehrloses Gelichter, Schurken, Strolche, Diebe und Dirnen / Die Zigeuner sind keine Pferde- und Kinderdiebe /</i>	

Projektion von Stereotypen auf Nicht-Zigeunerfiguren / Zsupán, der Schurke und Dieb / Zsupán – der kränkliche Kriegsdienstverweigerer / Die Nicht-Zigeuner sind Verräter und rachsüchtig / Mirabella ist die einzige Frau mit leichten Sittenn / An Czipra wird das Bild der Zigeunerhexe widerlegt und ironisiert

III.2 HEIMAT UND VATERLAND 108

Allgemeine Überlegungen zum Heimat- und Vaterlandsbegriff / Heimat und Vaterland in Leon Pinskens Schrift „Autoemanzipation“ / Die Dorfzigeuner haben zwar eine Heimat, sind aber trotzdem schutzlos / Durch Barinkay werden Heimat und Vaterland eins / Der Weg der Emanzipation erfolgt über den Titel des Woiwoden / Das neue Vaterland der Zigeuner muss anerkannt werden / Das Türkeithema in der Heimatsuche der Zigeuner / Schnitzer benützt das Bild der Zigeunerhexe, um ein jüdisch nationales Symbol einzuflechten / Wo ist die Operettenheimat der Zigeuner? / Barinkay als Lichtgestalt

III.3 Der Krieg 123

Duale Behandlung des Themas nach ethnischer Zugehörigkeit / Die Schlacht bei Belgrad und was sie für die Österreicher und die Zigeuner bedeutete / Realhistorischer Hintergrund: der Beitrag der Zigeuner und der Juden im christlichen Abwehrkampf gegen die Türken / Für welchen Krieg rekrutiert Homonay? / Der Symbolwert des Rákóczi-Marsches für die jüdische Gemeinschaft / Das Kriegsthema unter den Dorfzigeunern / Zur Kriegsbegeisterung Barinkays und der Zigeuner / Mangelnde Kriegsbegeisterung der Nicht-Zigeuner / Zwei verschiedene Kriegsheimkehrerlieder / Der Einzugsmarsch des Zigeunerbataillons – eine Lektion für humane Kriegsführung / Der Einzugsmarsch bei der Uraufführung / Zsupáns Marschlied – grotesker Parademarsch mit Plündergut / Kritik an der Sorglosigkeit Wiens im 2. Finale

IV. Aspekte der formalen Gestaltung 147

Zur Bühnenpräsenz der Nicht-Zigeuner und der Zigeuner – Züge postdramatischen Theaters / Historische Realitätspartikel / Mehrfachbezüge in den Liedern der Zigeuner / Schwer erkennbare kausale Zusammenhänge / Verdoppelung und Doppelbödigkeit / Die „rätselhaften“ Auftrittlieder von Saffi und Barinkay / Umkehrungen / Tiere als Begleiter der Zigeuner / Subtile Verspottung und Kritik Österreichs und der Kirche

Schlussfolgerungen 157

Der Inhalt der Operette muss nach der Textanalyse neu erzählt werden / „Der Zigeunerbaron“ ist doch eine Offenbachiade / Subtiler Antisemitismus in Österreich / Antisemitismus in Ungarn gegen Ende des 19. Jahrhunderts / Zionistische Vorstellungen von Leon Pinsker / Zwei zionistische Auffassungen / Sandor Barinkay – die Inkarnation des neuen Juden / Der Zigeunerbaron ist keine Operette des Ausgleichs / Es gibt wahrscheinlich nicht nur eine Heimat für Juden

Postscriptum: Pressestimmen zur Wiener Uraufführung und (Selbst-)Darstellungen von Strauß und Schnitzer 167

Zweiter Teil – drei nicht wienerische zeitgenössische Versionen: die beiden ungarischen Versionen und die Pariser Version 183

I. Die beiden ungarischen Versionen 183

I.1 Die deutschsprachige Version für die Aufführung im Budapester Német Színház 184

Vorbemerkungen zur deutschsprachigen Version des „Zigeunerbaron“ in Ungarn / Zum deutschsprachigen „Textbuch der Gesänge“ / Die Kritik in der deutschsprachigen Uraufführung in der deutschsprachigen ungarischen Presse / Die Kritik der deutschsprachigen Uraufführung in der ungarischen Tageszeitung „Pesti Hírlap“ / Schlussfolgerung

I.2 Die ungarischsprachige Version für die Uraufführung im Pester Népszínház 190

Zum Thema Patriotismus / Zur Rolle Österreichs / Zum Bild der Zigeuner / Zu den anderen Figuren / Die Kritik in der ungarischsprachigen Presse / Schlussfolgerung

II. Die Pariser Version 198

Vorbemerkungen / Zu Armand Lafrique / Einführende Bemerkungen zur Bearbeitung des französischen Textbuches

II.1 Sandor Barinkay 199

Sein Auftrittlied: Zu lange Wanderschaft und Erleichterung über das Ende / Barinkay hat die Welt mitgestaltet / Barinkay – der Hexer / Kritik an der Mehrheitsgesellschaft / Selbstironie und Distanzierung von seiner vormaligen Existenz /

	<i>Konkurrent des „ewigen Juden“ / Ahashver schafft sich ab / Beginn eines neuen Zeitalters für die Zigeuner durch Barinkays Rückkehr</i>	
II.2	Saffi übermittelt Barinkay Werte, die der Anführer ihres Volkes haben muss	209
	<i>Saffis Zigeunerlied / Vergleich der Hauptfiguren Saffi und Barinkay im Wiener und im Pariser Libretto</i>	
II.3	Die Eheschließung	212
	<i>Barinkays Werbung um Arsena – Unterschiede und Gemeinsamkeiten / Saffi, das Kind, repräsentiert ein Volk ohne Anführer / Die Ankunft Barinkays löst bei Saffi tiefe Gefühle aus / Die Zigeuner sollen Barinkay nach der Rückkehr in die Urheimat lieben / Barinkay braucht ein reines und loyales Herz / Saffi zur Frau zu nehmen, ist eine edle Geste / Angsthemmende Kraft der Liebe / Die „göttliche“ Stimme in Barinkay / Rätselhafte Liebeserklärung in der Morgenröte / Sterne als Hauptzeugen bei der Eheschließung / Saffis Liebe muss im Krieg erobert werden / Der deplatzierte Katalog der Sittenkommission / Der Bund Saffi/Barinkay leitet einen Prozess der Aufhellung und der Erwärmung ein</i>	
II.4	Die Rolle der Dorfzigeuner	227
	<i>Werte der Zigeuner / Das Fremd- und Selbstbild der Zigeuner / Bohémiens und Tziganes / Zigeuner im Vexierbild</i>	
II.5	Zsupán und Carnero	234
III.	THEMEN	236
III.1	Zum Patriotismus Barinkays und der Zigeuner	236
	<i>Ungarn – Barinkays Heimat und Vaterland / Die Lieder der Zigeuner wecken in Barinkay einen neuen Patriotismus für das Herkunftsland der Zigeuner / Rückkehr in die Urheimat / Bohême – welches Land ist damit gemeint? / Bohême – Wortbedeutung / Die hebräische Identität / Religiöser und weltlicher Zionismus / Das Traumthema / Antisemitismus in Frankreich</i>	
III.2	Das Kriegsthema	249
	<i>Realistische Darstellung der Eroberung von Temeswar durch Prinz Eugen / Der als „Sezessionskrieg“ getarnte Spanische Erbfolgekrieg / Der Verteidigungskrieg Ungarns gegen Spanien / Schlachten, die eine Beteiligung Österreichs simulieren sollen / Kriegsschauplatz Spanien / Zsupán – der Antikriegsheld und Kriegsprofiteur bekommt den größten Beifall vom Volk / Barinkay ist der humane Kriegsheld / Eine komplizierte Rhetorik um die ungarischen Zigeuner als einzige Kriegshelden darzustellen / Das Lied der Zigeunersoldaten: Rückkehr in die Urheimat / Die Belohnung / Wien – ein Handlungsort mit Kulissenfunktion</i>	
III.3	Aspekte der formalen Gestaltung	260
III.4	Der Unterschied zwischen dem Wiener und dem Pariser Libretto	262
IV.	Pressestimmen zur Uraufführung in Paris	266
	Conclusio	274
	Bibliographie	278
	Anhang	288

Vorwort

Die Operette ist ein musikalisches Schauspiel, in dem gesungene und gesprochene Passagen abwechseln. Im Gegensatz zur Opéra-comique, die eher seriöse Themen historischer oder mythologischer Natur behandelt, ist die Operette leicht und soll die Zuschauer zum Lachen bringen.

Das Genre Operette ist in Paris in der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Zeit des Zweiten Kaiserreiches entstanden. Einer ihrer wichtigsten Vertreter war der nach Paris eingewanderte Deutsche Jacques Offenbach, der die Operette gegen 1860 auch nach Wien brachte. Die französische Operette beruht auf einer doppelten Parodie: der Text als Satire der Gesellschaft und die Musik als Parodie der großen Opern. Durch die Zensur, die im 19. Jahrhundert noch omnipräsent war, musste die Parodie subtil und diskret gestaltet werden. Siegfried Kracauer, der sich mit der Entstehung der Operette unter den politischen Bedingungen des Kaiserreichs auseinandersetzte, schrieb über Offenbach: „Aufgeblähte Würde, hohle Autorität und angemäßte Gewalt, – sie haben nichts zu lachen, wenn er sie lachend entzaubert. Der immerwährende Drang zur Entzauberung rührt daher, dass Offenbach in der Vorstellung eines freien und hellen menschlichen Zusammenseins lebt, das aller Angstträume ledig ist.“¹

Die Wiener Operette, die sich als eigenes Operettengenre entwickelte, war nicht nur in der Zeit ihres Entstehens umstritten, sondern wird auch heute noch als weniger geistreich als die Pariser Operette beurteilt, zumindest was die Libretti betrifft. Unbestritten ist jedoch, dass sie eine der populärsten Unterhaltungsformen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war und die multikulturelle und gesellschaftliche Vielfalt der Habsburgermonarchie in einem magischen Spiegel reflektierte. „Der Zigeunerbaron“ fällt der Operettenzeitrechnung nach in die „Goldene Operettenära“, die in etwa bis 1900 dauerte. Zu den herausragendsten Werken dieser Epoche gehören die Operetten von Johann Strauß, zu nennen sind „Die Fledermaus“ (1874), die heute noch in aller Welt gespielt wird und „Der Zigeunerbaron“. So mancher bezeichnet die Operette als überholte Gattung, doch um mit Volker Klotz zu argumentieren, „überlebt wäre sie erst dann, wenn ihre kecken Glücksforderungen eingelöst, und die ertanzten und ersungenen Wachträume darin wahr geworden sind.“²

¹ Siegfried Kracauer: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 11.

² Volker Klotz: Operette, Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. München: Piper 1991, S. 15.

Einleitung

1. Kontext: Zigeuner und Juden in der europäischen Kultur und Literatur

Die Handlungszeit der Operette wird mit der Mitte des 18. Jahrhunderts angegeben, die Spielzeit ist das Ende der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Handlungszeit fällt zwar mit der Epoche der Aufklärung zusammen, doch die handelnden Figuren und die Art, wie das Thema behandelt wird, reflektieren in jeder Hinsicht den Geist der Spielzeit der Operette.

Die Zigeuner, die in Frankreich auch „Bohémiens“ genannt werden, sind schon seit dem späten Mittelalter in Europa anwesend, in Westeuropa als nomadisierende Bevölkerung, in Osteuropa und Russland hingegen gibt es auch sesshafte Zigeuner. Im 19. Jahrhundert waren Zigeuner beliebte Figuren in Kunst und Literatur, man denke zum Beispiel an das Gedicht „Die Zigeunerinnen“ von Alexander Puschkin (1827), in Frankreich an „Esmeralda“ von Victor Hugo in seinem Roman „Der Glöckner von Notre Dame“ (1831), an „Carmen“ von Mérimée (1857), von Meilhac und Halévy für die Oper „Carmen“ (1875) zu einem Textbuch umgearbeitet, an Baudelaire in seinen „Fleurs du mal“ (1857), in Italien an die Oper „Der Troubadour“ von Verdi (1853), in England an „The Zingali“ (1841) oder „The Romany Rye“ (1857) von Georges Borrow.

Ihre sehr große Präsenz in der Literatur vor allem im Laufe des 19. Jahrhunderts wird damit erklärt, dass ihre unergründete Herkunft und ihre auch unergründete Existenz am Rande der Gesellschaft eine gute Projektionsfläche für den romantischen Traum eines unzivilisierten Lebens in der Natur, in Freiheit, ohne gesellschaftliche und erwerbsmäßige Zwänge boten.³

Die Zigeuner lebten lange ohne schriftliche und mündliche Überlieferung, ohne schulische Bildung und ihre Sprachen waren im 19. Jahrhundert noch weitgehend unbekannt. Sie bearbeiteten vorzugsweise Metall, handelten mit Pferden und waren vor allem bekannt für ihre Musik. Ungefähr seit 1850 gab es berühmte Zigeunergeiger und Zigeunermusikkapellen, die meistens aus Osteuropa kommend in Städten wie Paris sehr viel Aufmerksamkeit erregten, sowohl bei Künstlern als auch in der mondänen Gesellschaft.⁴ Franz Liszt hat in seinem Werk „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn“, das 1859 in Französisch und 1861 in Deutsch erschien, trotz methodologischer Schwächen (Béla Bartók hat seine ethnologisch

³ Le mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe. Hg. v. Moussa Sarga. Paris: L'Harmattan 2008, S. 223–243.

⁴ Vgl. Henriette Asséo: Les Tziganes. Une destinée européenne. Paris: Gallimard 1994, S. 56.

fundierte Sicht auf die Entwicklung der Musik in Ungarn kritisiert) den Blick der Künstler und Literaten Europas in der Mitte des 19. Jahrhunderts auf die Welt der Zigeuner beeinflusst und gleichzeitig gespiegelt.⁵

Zigeuner und Juden: zwei heimatlose Völker

Im Laufe des 19. Jahrhunderts hat sich unter dem Einfluss der Hegelianischen Philosophie die Idee des Nationalstaates als eine geschichtliche Notwendigkeit immer mehr durchgesetzt. Die Zigeuner und die Juden erhielten in der Zeit der Aufklärung zwar vermehrt staatsbürgerliche Rechte, sie blieben aber abseits der nationalen Bewegungen.

Bis ins 20. Jahrhundert hinein war es üblich, die beiden Völker hauptsächlich wegen ihrer Heimatlosigkeit zu vergleichen (siehe Kapitel Figurenanalyse).

Im Judentum gab es spätestens ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Debatte darüber, ob sich die jüdische Bevölkerung an die einzelnen Nationalstaaten assimilieren oder ob sie als auserwähltes Volk einen eigenen Weg gehen sollte. In manchen jüdischen Kreisen kursierte lange Zeit die Idee, dass ein selbsternannter Messias (bekannt waren Schabbatai Zwi (1626–1676) im Osmanischen Reich und der Pole Jakob Josef Frank 1700–1791) einen jüdischen Staat unter dem Schutz eines großen Herrschers innerhalb des Heiligen Römischen Reichs bzw. eines Sultans errichten könne. Aber schon seit dem Verlust der Staatlichkeit der Juden in Israel gibt es die Idee der biblischen Landverheißung. Die Rückkehr ins Gelobte Land war verbunden mit der Hoffnung auf ein besseres Leben in der Zukunft. Angesichts des aufsteigenden Antisemitismus im Laufe des 19. Jahrhunderts und der Pogrome vorwiegend in osteuropäischen Ländern entstand die zionistische Idee, die zum Großteil von laizistischen Denkern in die Welt gesetzt wurde. Immer mehr rückte die Überzeugung in den Vordergrund, dass nur die Schaffung eines eigenen jüdischen Nationalstaates die zunehmende Ausgrenzung und Verfolgung der Juden beenden könne.

Im Gegensatz zu den Juden hatten die Zigeuner kein geschriebenes Gesetz und keine eigene Religion. Sie nahmen oft die der Länder an, wo sie sich gerade aufhielten. Sie hatten weder ein nationales Epos noch einen Antrieb zur Nationen- und Staatenbildung.⁶ Liszt betrachtete

⁵ Einem Brief von Franz Liszt an den Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick aus dem Jahr 1859 ist zu entnehmen, dass Liszts Werk ein großes, kontrovers geführtes Diskussionsthema war. Aus: Liszt Correspondance, lettres choisies. Paris: P. A. Huré et C. Knepper 1987, S. 393.

⁶ Vgl. Klaus Michael Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 24.

die Musik der Zigeuner als ihr ureigenes Epos, das spontanen, natürlichen Ursprungs sei. Diese Vorstellung fand bei den Musikern und Komponisten der Romantik große Resonanz. Es kann sein, dass auch die Autoren des „Zigeunerbarons“ von dieser Idee beeinflusst wurden. Die Lieder als akustisches Kommunikationsmittel spielen in der Operette nämlich eine große Rolle, hauptsächlich wenn es darum geht, sich als Volk wiederzuerkennen oder sich zu vereinen.

Nationalmythos und Zigeuner

Wenn wir von der Annahme ausgehen, dass es in der Operette „Der Zigeunerbaron“ um die nationale Selbstfindung der Juden geht, ist es interessant zu sehen, wie Zigeuner bzw. Juden im Zusammenhang mit der gleichen Thematik in literarischen Werken vorher in Erscheinung getreten sind. Die Erzählung des deutschen Romantikers Achim von Arnim „Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe“ (1812)⁷ ist hier insofern erwähnenswert, als die Grundanlage des Werkes der des „Zigeunerbarons“ sehr ähnlich ist. Isabella ist die legendenhafte Begründerin eines imaginierten Reiches aller europäischen Zigeuner. Bei Arnim geht es darum, dass sie, die Tochter eines verstorbenen Zigeunerherzogs, die durch seinen Tod führerlos gewordenen Zigeuner und sämtliche Zigeunerstämme in das Land der Herkunft, ins Ägypten des 15. Jahrhunderts zurückführt. Die einst über sie verhängte Strafe, ein ruheloses Wanderleben zu führen, sei nun abgebußt. Das Zigeunervolk ist der vom Schicksal erwählten Anführerin Isabella in Treue und Liebe bis in den Tod ergeben. Die am Ende der Erzählung stehende nationale Wiedergeburt wird abgesichert durch die öffentliche Anerkennung des Beherrschers der halben Welt, Karl des V., und den dauerhaften Gewinn eines Territoriums. Klaus Michael Bogdal räumt zwar ein, dass in dieser Erzählung Arnims die Kultur der Zigeuner bis zur Unkenntlichkeit verstellt ist,⁸ aber er erwähnt nicht, dass darin auch jüdische Figuren vorkommen. Die amerikanische Wissenschaftlerin Martha B. Helfer hat anhand von verschiedenen Werken den latenten Antisemitismus in führenden Werken der deutschen und österreichischen Literatur erforscht, die zwischen 1749 und 1850 in der Frühphase der Debatte um die jüdische Emanzipation erschienen sind. Sie hat analysiert, auf welche Weise Texte die Figur des Juden diskursiv konstruieren. Unter anderem hat sie die Erzählung „Isabella von Ägypten“ genauer untersucht. Sie ist zur Erkenntnis gelangt, dass darin „Zigeuner keine Juden sind und doch

⁷ Achim von Arnim: Sämtliche Romane und Erzählungen, Bd. 2. Hg. v. Walter Migge. München 1963.

⁸ Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 180–184.

sind sie Juden. Nicht nur ist es unmöglich, zwischen Zigeunern und als Zigeuner sich ausgebenden Juden zu unterscheiden, die Zigeuner selbst werden diskursiv auch als Juden beschrieben.“⁹ Für Martha Helfer macht die verworrene Struktur und Handlung der Erzählung das Leseerlebnis bizarr, was aber ihrer Meinung nach auf programmatischer und pragmatischer Ebene gewollt ist, um gezielt Verwirrung zu stiften und um die Grenzen zwischen Jüdischem und Zigeuneranteilen zu verwischen und Antisemitismus zu verdecken.¹⁰

Achim von Arnim ist ein Angehöriger der deutschen Mehrheitsgesellschaft, der in seinem Werk einen Blick auf die zigeunerische und jüdische Minderheit konstruiert. Die Autoren des „Zigeunerbarons“ hingegen sind selbst Angehörige der jüdischen Minderheit, und die Textanalyse wird zeigen, dass sie ein ihnen ureigenes Anliegen auf die Operettenbühne gebracht haben und dabei ihre Wünsche und Vorstellungen auf die andere Minderheit, die Zigeuner, projizierten.

Zigeuner und Zigeunerpatriotismus in Ungarn

Eine Verbindung von Zigeunermusik und ungarischem Patriotismus existiert im Verbunkos, der, abgeleitet von einem ungarischen Tanz, Rhythmen enthält, die bei der Anwerbung – davon abgeleitet das ungarische Wort „Verbunkos“ – von Soldaten gespielt wurden. Es waren sehr oft Zigeuner, die auf Geige und Zymbal besonders feurige und gleichzeitig melancholische Rhythmen erzeugten und zusammen mit dem Genuss von Wein eine Art Rauschzustand hervorriefen, der die Erweckung patriotischer Gefühle erleichterte. Das Gedicht „Die Werbung“ (1830) von Nikolaus Lenau thematisiert diese unverzichtbare feurige Musik der Zigeuner zur Rekrutierung der Soldaten, wobei in den letzten Versen von „frischen Knaben, welken Greisen, die es hinzog in die Türkenschlacht“ die Rede ist. Aber die Zigeuner machten nicht nur die Musik zur Erzeugung patriotischer Gefühle, sondern sie standen den Ungarn auch bei verschiedenen Abwehrkämpfen und Aufständen zur Seite. In der Türkenabwehr und im Rákóczi-aufstand gegen die Habsburger unterstützten Zigeuner die Truppen mit Waffenlieferungen und Spionagediensten.

Das Motiv des patriotischen Zigeuners, der auf der Seite Ungarns kämpft, fand im 19. Jahrhundert Eingang in die ungarische Literatur. Der ungarische Nationaldichter János

⁹ Martha B. Helfer: Das unerhörte Wort: Antisemitismus in Literatur und Kultur. Manhattan Manuscripts. Band 9. Übersetzt aus dem Englischen (Christophe Fricker). Göttingen: Wallstein 2013, S. 117.

¹⁰ Ebd., S. 115.

Arany (Johann Arany) verfasste 1852 das Satire-Epos „Die Zigeuner von Nagy-Ida“, in dem er die Verbitterung über den gescheiterten Freiheitskampf Ungarns ausdrückt. Ein Zigeunerwojewode sollte in der von den kaiserlichen Truppen zurückgelassenen Burg Nagy-Ida ein Zigeunerreich errichten, aber das nimmt schnell ein Ende, denn die kaiserlichen Truppen kommen zurück und verjagen sie.¹¹

Klaus Michael Bogdal erwähnt in seinem Buch das historische Schauspiel „Die Zigeuner-Königin von Ungarn im Jahre 1849“ von Dr. A. Würth aus dem Jahre 1851.¹² Das ist ein Autor, der zwar keinen großen Bekanntheitsgrad hat, aber deshalb von Interesse ist, weil nicht nur Zigeuner, sondern auch Juden als Patrioten Ungarns in dem Stück vorkommen. Thema ist der Aufstand von Ungarn gegen die Habsburger von 1849 und seine Niederlage. Agota, die Zigeuerkönigin, genannt die „blühende Rose der Wüste“, und Lajos Kossuth, der Führer der Aufständischen gegen die Habsburger, sind die Hauptfiguren, eine prominente Nebenfigur ist Sándor Petöfi, Ungarns gefeierter Freiheits- und Nationaldichter. Die gemeinsame Leiderfahrung stellt eine Verbindung zwischen den beiden Völkern dar und die Zigeuerkönigin betrachtet den langen Aufenthalt ihres Volkes in Ungarn als eine Beheimatung. Sie sagt: „Ungarn ist auch das Heimatland, das gastliche, für die weissagenden Stämme Ägyptens geworden, folglich retten wir uns selbst, wenn wir Ungarn retten helfen.“ Kossuth ist beeindruckt davon, dass die Zigeuner ihm und dem Vaterlande beistehen wollen. Auch die Juden schließen sich der Befreiungsbewegung an. Sie unterbreiten Kossuth das gleiche Assimilationsangebot, das dieser zuvor den Zigeunern gemacht hatte. „Ungarn ist für uns bedrängte Juden das gelobte Land der Verheißung geworden, Du aber Kossuth bist der Messias, der uns zu Bürgern dieses Landes macht.“ Kossuth deklariert daraufhin das Programm einer brüderlichen Nation, in der die religiösen Minderheiten gleiche Rechte genießen sollten. „Christ und Jude, Türk und Grieche, Katholik oder Protestant [...] Alle umschling' der Bruderliebe heilig Band! [...] Rabbi Moses Elkan! Rabbi Levi Jordan! Ich reich' Euch die Bruderhand im Namen der ganzen Nation.“¹³ Agota, die Zigeuerkönigin, verhilft Kossuth am Ende nach der Niederlage zusammen mit ihren Zigeunern erfolgreich zur Flucht.

¹¹ Vgl. Brigitta Pesti: Einführung in die Ungarische Literaturgeschichte I. https://finno-ugristik.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/a_finno_ugristik/Studium/StEOP_Skript_Einfu_hrung_in_die_ungarische_Literaturgeschichte_I.pdf (letzter Zugriff: 20. November 2020).

¹² Vgl. Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 237 ff.

¹³ Zit. n. Klaus-Michael Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 240 ff.

Zu nennen wären noch die zahlreichen Zigeunergedichte von Nikolaus Lenau, von denen einige von Franz Liszt vertont wurden. Das romantisierende poetische Bild des Zigeuners in seinen Gedichten ist meistens das eines musizierenden, rauchenden, sich dem Müßiggang hingebenden und in Armut lebenden Menschen in Zigeunerlagern.

Da die Zigeuner in Ungarn lange vor allem in ländlichen Gebieten viel präsenter waren als in der westlichen Reichshälfte, haben sie einen festen Platz im sogenannten „Népszínmű“ bekommen. Das ist als Volksstück eine typisch ungarische Theatergattung, die sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etabliert und das ländliche Leben zum Thema hat. Der enttäuschte Held begibt sich oft in die *csárda*, das ist eine ungarische Dorfschenke, wo er sich dem Wein, den Klängen der Zigeunermusik und seiner Trauer über die Niederlage hingibt.¹⁴

¹⁴ Vgl. András Batta: Träume sind Schäume, S. 116.

2. Die Operette „Der Zigeunerbaron“: Kritik und Forschungsstand

Die Operette „Der Zigeunerbaron“ ist schon seit der Uraufführung am 25. Oktober 1885 in Wien im Theater an der Wien jenes Werk von Johann Strauß, das zwar vom kompositorischen Standpunkt her uneingeschränktes Lob genießt, aber was das Textbuch betrifft seit jeher im Kreuzfeuer der Kritik steht. Ihm werden Brüchigkeit und ein inkohärenter Handlungsverlauf vorgeworfen.

Volker Klotz zitiert diese Operette in seinem Operettenhandbuch sogar als Wegweiser für die Abwege der Gattung. In seiner ausführlichen Darstellung des „Zigeunerbarons“ bezeichnet er sie als das Gegenteil einer gelungenen Offenbachiade, da es ihr an anarchischer Schwungkraft fehle und die überkommenen Machtverhältnisse nicht erschüttert würden. Nicht die Komposition steht in Frage, sondern Teile des Inhalts und die Gestaltung der Figuren werden kritisiert. Beklagt wird unter anderem die Darstellung der Zigeuner als „entmündigt und gezähmt“, er ortet „Diskrepanzen bei der Gestaltung der männlichen Hauptrollen Barinkay und Zsupán“, und er erkennt ein pathetisches Geschehen, das die „unverbrüchliche Einheit der k. und k. Donaumonarchie“ feiere. Auch bedauert er „die krampfhaft pseudotragischen inneren Konfliktlagen am Ende des zweiten Aktes“ und insgesamt die Abkehr vom kecken Leichtsinn der früheren Bühnenwerke von Johann Strauß.¹⁵ Eduard Hanslick, bedeutender Musikkritiker Wiens in der Zeit der Uraufführung der Operette, spricht von einer „eingesprenkelten Tragik“, weshalb er ihr eine Nähe zur Oper bescheinigte.¹⁶

Kritisierte Klotz die fehlende Aufmüpfigkeit, so fragt sich Bernard Banoun in seiner Abhandlung über den „Zigeunerbaron“, die in einem Themenheft zur Operette in der Zeitschrift „Austriaca“ erschienen ist, ob es sich trotz aller Zutaten zu einer klassischen Operette – Heirat, Geld, Schatzsuche, Wiedererkennung- und Enthüllungsszenen, dem Traum- und Märchenmotiv – nicht doch um eine „seriöse Operette“ handle. Er hat auf Anomalien hingewiesen, wie zum Beispiel, dass es im Gegensatz zu anderen Strauß-Operetten „weder nutzlose Verkleidungs- oder Karnevalsszenen noch einen Platz für gesprochene Passagen, die für Improvisationen genutzt werden könnten“, gibt.¹⁷ Die ideolo-

¹⁵ Vgl. Volker Klotz: Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. München, Zürich: Piper 1991, S. 37–47.

¹⁶ Eduard Hanslick: Musikalisches Skizzenbuch. Neue Kritiken und Schilderungen. Berlin: Allgemeiner Verlag für Deutsche Literatur 1888, S. 68.

¹⁷ Bernard Banoun: Une opérette „sérieuse“? A propos du Baron Tzigane (1885) de Johann Strauss fils. In: Austriaca, n° 46, 1998, S. 78–88.

gische Aussage sei wichtiger als die operettenhafte Leichtigkeit. Seiner Meinung nach ist die ideologische Aussage die Belebung des politischen Zentrums der Monarchie durch die Peripherie.

Was die Entstehungsgeschichte der Operette betrifft, haben die Untersuchungen dazu die Widersprüche und Ungereimtheiten, die schon seit jeher existierten, nur noch bestätigt. Péter Forgács hat in seinem Aufsatz „Ignaz Schnitzer und die wahre Geschichte des Zigeunerbarons“ darauf hingewiesen, dass Schnitzer viele widersprüchliche Informationen über die Entstehungsgeschichte verbreitet hat. Auch darüber, in welchem Ausmaß der ungarische Schriftsteller Maurus (ungarisch Mór) Jókai am Verfassen des Textbuches Anteil hatte, gibt es keine verlässlichen Aussagen. Die von ihm verfasste Novelle „Saffi“, die immer wieder als Vorlage für die Dramatisierung des Operettentextes zitiert wird, ist schon 1885 von Jókai unter der Opuszahl 460 in sein handschriftlich verfasstes Werkverzeichnis unter dem Titel „Der Zigeunerbaron“ (Novelle) aufgenommen worden.¹⁸ Zitiert wird in dem Zusammenhang ein Brief von Jókai an Schnitzer, in dem es heißt, er habe den „Operntext Zigeunerbaron fix und fertig im Kopf“,¹⁹ dass es danach aber wegen unterschiedlicher Auffassungen zu Streitigkeiten zwischen den beiden gekommen sei. Aus der Korrespondenz Schnitzers mit Jókai geht auch hervor, dass Jókai die gesamte Dramaturgie erstellt habe und regelmäßig Teilabschnitte an Schnitzer schickte, die Schnitzer jedoch gründlich umarbeitete, und das nicht zuletzt deshalb, weil Strauß unentwegt Änderungen von ihm gefordert habe.²⁰

Zum aktuellen Forschungsstand lässt sich Folgendes sagen: Die letzte größere deutschsprachige Forschungsarbeit zum „Zigeunerbaron“ ist eine unveröffentlichte Dissertation mit dem Titel „Abenteuer eines Romans: Der Bedeutungswandel und die virtuelle Realität im Zigeunerbaron“ aus dem Jahre 1996 von Péter Forgács. Basis der Untersuchung des Librettos sind zwei verschiedene Ansätze: Einerseits wird die zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstandene „Steirische Völkertafel“, ein Gemälde mit schriftlichen Kommentaren, auf dem 10 Völker Europas auf ihre Haupteigenschaften hin dargestellt bzw. beschrieben sind, mit der Darstellung der Figuren der Operette verglichen, und andererseits gibt es eine soziologische Annäherung, das heißt, der Autor interessiert sich für die Repräsentation des

¹⁸ Vgl. András Batta: Träume sind Schäume. Die Operette in der Donaumonarchie. Budapest: Corvina 1992, S. 112.

¹⁹ Péter Forgács: Ignaz Schnitzer und die wahre Geschichte des Zigeunerbarons. In: Wiener Geschichtsblätter, Heft 3/2005. Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg.), S. 76.

²⁰ Eberhard Würzl: Neues zum Zigeunerbaron. Eine Dokumentation seiner Entstehung. In: Österreichische Musikzeitschrift, Band 50, Wien: Böhlau 1995, S. 470.

aufsteigenden Bürgertums in Ungarn in der Gestaltung der Figuren. Er kommt zum Schluss, dass Barinkay und die Zigeuner zu dessen erster Generation gehören und der Großindustrielle Zsupán zur zweiten. Im Schlusswort heißt es:

Der Zigeunerbaron ist keine monarchiefreundliche, auf den Ausgleich bedachte Operette, denn es gibt kein schmeichelhaftes Bild der Ungarn und kein schmeichelhaftes Bild heißt, dass die Zigeuner mit den Ungarn gleichgestellt werden, dass „Barinkay keinen scharfen Verstand hat“, und an dem Verhalten des Schweinezüchters Zsupáns im Krieg klar wird, dass die Ungarn „blutrünstig“ seien.²¹

Weiters enthält Forgács' Arbeit einen Vergleich mit der Novelle „Saffi“ von Maurus Jókai, wobei der Autor zu der Schlussfolgerung kommt, dass „die Novelle nur sehr wenig mit dem zu tun hat, was wir heute als die Operette von Strauß kennen.“²² Er äußert auch die Vermutung, dass sich Schnitzer, der die Gedichte des ungarischen Nationaldichters Sándor Petőfi ins Deutsche übersetzte, sich von dessen Gedicht „A magyar nemes“ (auf Deutsch „Der ungarische Edelmann“) in der Gestaltung der Figur Barinkays inspirieren ließ.

Sehen wir von dieser nicht publizierten Dissertation ab, haben sich seither lediglich die Autorinnen von Diplomarbeiten und von Artikeln in Sammelbänden mit dem Zigeunerbaron beschäftigt.

Hinsichtlich der erhofften Aufschlüsse aus der „Sammlung Strauss-Meyszner“, die nach jahrelangen Rückstellungs- und Ankaufsverhandlungen seit 2001 in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek öffentlich zugänglich ist, konnte darin bisher nichts Aufschlussreiches zum „Zigeunerbaron“ gefunden werden. Diese Sammlung umfasst jenen Teil des Nachlasses von Johann Strauß, der an seine dritte Ehefrau Adele – die übrigens 1926 etliche Schriftstücke ihres Gatten zensuriert und den Inhalt manipuliert hat – und danach an ihre Tochter aus erster Ehe, Alice Meyszner, ging. Der Bestand enthält eine Fülle von Informationen zu und über Johann Strauß und seine Zeit – Leben, Werk, Rezeptionsgeschichte, Briefe, Notenmanuskripte usw. Er enthält unter anderem Briefe von Schnitzer an Strauß, die jedoch in einer Schrift verfasst sind, die ohne ein eingehendes Studium dieser Schrift nicht zu entziffern sind. Der Quellenwert dieser Sammlung wurde als enorm beschrieben. Die einzelnen Objekte wurden inventarisiert und katalogisiert. Nach Ansicht der an dem Projekt beteiligten Forscher sollte danach einiges über die bisherigen

²¹ Péter Forgács: Abenteuer eines Romans. Der Bedeutungswandel und die virtuelle Realität im Zigeunerbaron. Wien: Dissertation 1996, S. 136.

²² Ebd., S. 11.

Auffassungen zum Werk und zur Person von Johann Strauß korrigiert werden müssen.²³ Für die vorliegende Arbeit konnten diese Objekte nicht fruchtbar gemacht werden.

Meine Suche in den Archiven und meine bibliographischen Nachforschungen haben gezeigt, dass es noch keine systematische Analyse des gesamten Operettentextes gibt und dass die Beurteilungen und Einschätzungen des „Zigeunerbarons“ sehr oft nur durch die Untersuchung von Teilaspekten des Werkes zustande gekommen sind. Diese fehlende Gesamtanalyse mag wohl darin ihren Grund haben, dass Operettentexte generell als zu trivial angesehen werden, um sie genauer unter die Lupe zu nehmen, und keine relevanten Ergebnisse davon erwartet werden. Ich habe aber festgestellt, dass nur eine genaue inhaltliche Analyse des gesamten Textes darüber Klarheit verschaffen kann, was es mit der so oft beschriebenen Sonderstellung dieser Operette auf sich hat.

In meiner ersten, nun schon länger zurückliegenden Annäherung an die Operette, stellte ich wesentliche Abweichungen von gattungsspezifischen Vorgaben fest: Der in die Ferne verlegte Handlungsort soll in der Operette generell einen dekorativen Exotismus auf die Bühne bringen und dem Zuschauer den schönen Schein einer anderen, heilen Welt suggerieren. Im „Zigeunerbaron“ ist das umgekehrt: Das Bühnenbild im ersten und zweiten Akt – eine überschwemmte Landschaft, eine arme Zigeunersiedlung, ein verfallener Gutshof – evozieren ein Bild von Not und Elend.

Die Titelhelden einer Operette begeben sich oft in die Fremde, wo meistens von Anfang an utopische Machtverhältnisse herrschen. Im „Zigeunerbaron“ ist die Bewegung umgekehrt: Der Titelheld Barinkay kehrt aus dem Exil in seine Heimat zurück. Die Rückkehr steht am Beginn der Handlung, und dann beginnt ein durch seine Rückkehr initiiertes politischer Prozess, der mit dem Umsturz der lokalen Machtverhältnisse endet. Barinkays Selbstinszenierung als Zigeuner in seinem Auftrittlied wirkt wie ein übergestülptes Kostüm, weil sein Selbstportrait wie abgekoppelt vom Rest der weiteren Handlung erscheint.

Saffi, die weibliche Hauptrolle, verkörpert eine für die Operette atypische Frauenrolle. Das Spiel mit weiblichen Reizen und ihre erotische Ausstrahlung stehen nicht im Vordergrund, wie das meistens im Genre üblich ist, sie hat eher eine seriöse als eine galante Ausstrahlung. Sie spricht weniger von sich, sondern übernimmt meistens die Funktion, als Sprachrohr der

²³ Johann Strauß, Ent-arisirt. Die Sammlung Strauss-Meyszner. Impulse für Forschung und Interpretation. Hg. v. Walter Obermaier. 2003.

Zigeuner zu dienen. Ihre Rolle als Frau und ihre Rolle als Vertreterin der Zigeuner als Ethnie fließen ineinander und schaffen lyrische Szenen mit einer politischen Botschaft.

Es gibt nicht ein Bild der Zigeuner, sondern ein Selbstbild und ein Fremdbild, wobei sich diese in keinerlei Hinsicht decken. Es erwies sich, dass deren Selbstbild Werte der Aufklärung spiegelt – sie sind nützliche Staatsbürger, die Waffen schmieden und den Kriegsdiensten nicht abgeneigt sind. Intoleranz und rassische Vorurteile, die am Ende des 19. Jahrhunderts die Vielvölkermonarchie immer mehr beherrschten, spiegeln sich in deren Fremdbild.

Im Laufe meiner Auseinandersetzung mit dem Libretto wurde immer deutlicher, dass seine Brüchigkeit auch daher rührt, dass die Zigeunerhauptfiguren als hybride Figuren vor uns stehen. Sie haben etwas von wahrhaftigen, aus dem Leben gegriffenen Figuren an sich und sie sind gleichzeitig Träger von politischen Diskursen.

Bei den als Zigeuner vorgestellten Figuren konnte das Heimat- und Vaterlandsthema als zentrales Thema herauskristallisiert werden. Es ist verknüpft mit Leiden und Qual. Dieses Thema fand in den bis dato erfolgten Reflexionen über die Operette noch kein Echo. Mehrere Gründe könnten dafür angeführt werden. Der wichtigste dürfte wohl die Macht des dominanten Bildes von Zigeunern sein, nämlich sie als Menschen sehen zu wollen, die eine antibürgerliche, freiheitsliebende und nomadisierende Lebensweise verkörpern. In dieser von Nicht-Zigeunern geprägten Vorstellung kommt der Gedanke einer Sehnsucht nach Heimat, und vielleicht auch des Leidens an ihrer Existenz nicht auf. Dazu kommt das Bemühen der Autoren, dieses eigentliche Thema der Operette möglichst in den Hintergrund zu rücken.

In weiterer Folge waren es die Erlöserzüge, die sich an der Figur des Titelhelden Sándor Barinkay herausarbeiten ließen, seine nicht wirklich fassbare ethnische Zugehörigkeit und überhaupt die Abwesenheit von Elementen, die gemeinhin als „typisch für Zigeuner“ gelten, die mich zunächst auf den Gedanken brachten, dass im „Zigeunerbaron“ vielleicht das Schicksal einer anderen Minderheit, nämlich dem der Juden, wenigstens mitgedacht wurde. Die Tatsache, dass der Vergleich zwischen den beiden geographisch heimatlosen Völkern im 19. Jahrhundert sehr populär war, kann als Bekräftigung dieser These gewertet werden. Franz Liszts Studie „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn“ (1859) wäre da beispielsweise zu nennen. Am Ende drängte sich jedoch immer mehr die Frage in den Vordergrund, ob nicht die Zigeuner nur vorgeschoben wurden, um in Wirklichkeit die Heimatsehnsucht der

jüdischen Minderheit zu thematisieren, zumal es in der Geschichte kein dokumentiertes nationales Streben der Zigeuner gibt.

Es ist bekannt, dass durch den nach einer kurzen Phase der realen Emanzipation extrem zunehmenden Antisemitismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der österreichisch-ungarischen Monarchie der Wunsch nach einem eigenen, politische Selbstbestimmung garantierenden Land in Teilen der jüdischen Bevölkerung immer mehr diskutiert wurde. Doch so eine Diskussion offen in Form einer Operette auf der Bühne zu exponieren, wäre natürlich politisch zu verhänglich gewesen.

Die vorliegende Arbeit bezieht ihre Grundlagen aus den Hypothesen und Fragen, die im Laufe meiner langen Auseinandersetzung mit dem Textbuch entstanden sind. Ein erster Schritt wird darin bestehen, eine eingehende Figurenanalyse durchzuführen und zu untersuchen, welche Funktionen die einzelnen Figuren zu erfüllen haben. Dann wird der Text auf stereotype Zuschreibungen hin untersucht und es wird die Frage gestellt, an welchen Figuren diese festgemacht werden können. Dazu soll unter anderem das Werk „Wie die Zigeuner“²⁴ des deutschen Historikers Klaus Wippermann herangezogen werden, der in seinem Buch herausgearbeitet hat, wie im Laufe der jahrhundertelangen Verfolgungsgeschichte der beiden heimatlosen Minderheiten ihnen anhaftende Stereotypen übertragen und gegenübertragen wurden.

Der amerikanische Literatur- und Kulturwissenschaftler Sander Gilman²⁵ hat in seinem Werk „Jüdischer Selbsthaß – Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden“ die Rhetorik der judenfeindlichen Klischees untersucht und festgehalten, wie die Betroffenen damit umgehen. Er hat aufgezeigt, dass die klischeehafte Wahrnehmung derjenigen, die als Fremde, als Außenseiter betrachtet werden, oft auf eine andere Gruppe projiziert wird, auf

²⁴ Wolfgang Wippermann: *Wie die Zigeuner. Antisemitismus und Antiziganismus im Vergleich*. Berlin: Elefantpress, 1997.

²⁵ Sander Gilman (geboren 1944 in New York) ist ein amerikanischer Germanist und Historiker. Zu seinen wichtigsten Verdiensten zählt die Entwicklung eines interdisziplinären Forschungsfeldes, wo Literatur, Kulturwissenschaften, Psychoanalyse, Sexualität und Geschichte der Medizin miteinander verbunden werden. Seit den 1970er-Jahren hat er sich der Erforschung von Entstehung und Funktion von Stereotypen allgemein, insbesondere aber im jüdisch-historischen Kontext verschrieben und dazu einige Werke publiziert. Er hatte Lehraufträge an verschiedenen renommierten amerikanischen Universitäten, 2017/2018 war er Gastprofessor an der Ludwig-Maximilians-Universität München, im Jahre 2000 wurde er zum Ehrenprofessor der Freien Universität Berlin ernannt. Für meinen Erkenntnisgewinn zu den im Libretto vorgefundenen Stereotypen habe ich sein unten genanntes Werk und sein nur ins Französische übersetztes Buch „L'Autre et le Moi“ (puf 1996), herangezogen.

die „Erweiterung seines Selbst“.²⁶ Um Klarheit über die Dynamik der im Textbuch vorgefundenen stereotypen Zuschreibungen zu erlangen, wurden die theoretischen Überlegungen dieses Autors herangezogen. Wie in der Operette die Erlösung der Zigeuner aus ihrem verzweifelten Zustand vor sich geht, bzw. wie der Prozess der Heimatsuche im Detail abläuft, wird ein wesentlicher Punkt der Untersuchung sein. Dazu werden frühzionistische Schriften herangezogen, die ungefähr ab 1850 in jüdischen Kreisen diskutiert wurden. Ich werde überprüfen, ob Parallelen zu Ideen und Vorgängen im „Zigeunerbaron“ gezogen werden können. Bei meinen Recherchen bin ich unter anderem auf die frühzionistischen Ideen des Manifests „Autoemanzipation“ von Leon Pinsker (1882) gestoßen. Das ist ein Text, der drei Jahre vor der Fertigstellung des Librettos publiziert wurde, und daher eine Relevanz erhält.

Ein Aspekt, der eigentlich keinen Platz in einer „normalen“ Operette hat, ist die Kriegsbegeisterung des Titelhelden und der Zigeuner. Es wird der Frage nachgegangen, weshalb das Kriegsthema so wichtig ist und welche Funktion die verschiedenen Kriege haben, auf die angespielt wird. Weiters wird untersucht, ob es thematische Verflechtungen zwischen dem Banat, dem Handlungsort der Operette, dem türkischen Element, den Zigeunern bzw. Juden und den anderen nationalen Minderheiten des Librettos gibt.

Hauptsächlich an den Zigeunerfiguren ist eine Häufung von Wörtern aufgefallen, die Mehrfachbezüge erlauben und so eine eindeutige Sichtweise verhindern bzw. Ambivalenzen schaffen. Ebenso ist an den Zigeunerfiguren ein ungewöhnlicher Umgang mit den Zeitebenen festzustellen. Zeitsprünge, Antizipationen, Erklärungen a posteriori und Zeitverdichtungen, wo in der Gegenwart auch die Zukunft und die Vergangenheit präsent sind, wurden vorgefunden. Es wird untersucht, wie diese Phänomene in den Gesamtkontext einzuordnen sind. Es kann sein, dass diese vorgefundene Schreibweise voller Doppelbödigkeiten, Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten eine typisch jüdische Schreibschule reflektieren. Der Historiker Moritz Csáky hat darauf hingewiesen, dass es in jüdischen Journalistenkreisen ein gängiges Schreibverfahren war, auf wichtige Tagesfragen nicht mit klaren Antworten aufzuwarten, sondern sie mit oft witzigen, heiter-ironischen Umschreibungen zu entschärfen. Der Autor verwies darauf, dass diese jüdische Kultur einen kulturellen Code prägte, der oft unbewusst die Argumentationsweise der Schriftsteller und Journalisten beeinflusste. Die besagten Journalisten seien wiederum wesentlich von dem aus

²⁶ Sander L. Gilman: Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden. Übersetzung Isabella König. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 1993, S. 15.

Ungarn gebürtigen Schriftsteller Moritz Gottlieb Saphir (1795–1858), dem Verfasser des fünfbandigen „Conversationslexikons für Geist, Witz und Humor“, beeinflusst worden. Saphir war jüdischer Herkunft und sein Denken und seine Art des Argumentierens wurden in der Talmudschule geprägt.²⁷

Ignaz Schnitzer (1839–1921), der Verfasser des Operettentextes, wurde in der heutigen Slowakei (damals zu Ungarn gehörig) geboren. Seine Muttersprachen waren Deutsch und Ungarisch, aber seine jüdische Herkunft veranlasste ihn dazu, sich auch das Hebräische anzueignen. Als Journalist schrieb er für mehrere Tageszeitungen, unter anderem für das „Fremdenblatt“ und für die ungarische deutschsprachige Tageszeitung „Pester Lloyd“. Er gründete die deutschsprachige Tageszeitung „Neues Pester Journal“, die er 10 Jahre lang als Chefredakteur leitete. Die meiste Zeit lebte er in Wien, verbrachte aber immer wieder längere Zeit in Ungarn. Schnitzer machte sich einen Namen als Übersetzer vom Ungarischen ins Deutsche. Er übersetzte das gesamte Werk des ungarischen Nationaldichters Sándor Petőfi ins Deutsche und er bearbeitete den Roman „Der Goldmensch“ von Maurus Jókai als Lustspiel. Für das Burgtheater hatte er zuvor Ede Szigligetis „Rauschgold“ (1879) übersetzt. Insgesamt verfasste er 13 Operettentexte, darunter „Bruder Straubinger“ (1905) zur Musik von Edmund Eysler und „Zur Indischen Witwe“, komponiert von Oscar Straus (1905) – Werke, denen einiger Erfolg beschieden war. Er war der Herausgeber des Sammelwerkes „Kaiser Franz Joseph I und seine Zeit“ (1898), das er anlässlich des 50-jährigen Regierungsjubiläums des Kaisers anregte und konzipierte – ein Werk über die Regionen der Monarchie und deren Bewohner. Zum Anlass dieses Regierungsjubiläums initiierte er auch das Malen eines Rundgemäldes, für das der Historienmaler Philipp Fleischer Szenen aus der Regierungszeit des Kaisers malte. Außerdem ist er der Verfasser des zweibändigen Werks „Meister Johann. Bunte Geschichten aus der Johann Strauß-Zeit“ (1920), in dem Anekdoten und Geschichten rund um den Komponisten in Wien erzählt werden, das aber auch viel Autobiographisches enthält. In dem Werk gibt es auch ein Kapitel mit dem Titel „Ich und der Verfasser des Zigeunerbarons“. Um meine Recherchen zur Operette abzurunden, schien es mir wichtig, den Autoreflexionen des Librettoverfassers zu der Operette ein Kapitel zu widmen.

²⁷ Vgl. Moritz Csáky: Ideologie der der Operette und Wiener Moderne. Wien: Böhlau 1996, S. 114.

Meiner Untersuchung lag von Anfang an das von Nikolaus Harnoncourt²⁸ und Norbert Linke²⁹ wiederhergestellte Libretto zugrunde, in dem dank des wieder aufgefundenen Premierentextes, genauer gesagt des Zensurexemplars, die umgestellten und zensurierten Textteile wieder an ihren ursprünglichen Platz gestellt wurden. Nikolaus Harnoncourt antwortete in einem Interview anlässlich des Erscheinens der rekonstruierten Edition im April 1994 auf die Frage nach der Motivation für seine Auseinandersetzung mit der Operette, dass ihn das „offenkundige Zusammengesetztsein“ gestört habe, er habe nicht das Gefühl einer „Architektur“ gehabt, sondern er habe gespürt, dass da „Löcher“³⁰ waren.

Zusammenfassend haben die Recherchen von Harnoncourt und Linke ergeben, dass die „Instrumentation bei Strauß zarter ist, der Chor häufiger eingesetzt wird und die Vokalparts oft anders ausgewiesen sind, weggekürzt oder verlagert waren.“³¹ Das zweite Finale ist entsprechend der Originalpartitur im Umfang nunmehr fast verdoppelt. Wieder eingefügt wurden unter anderem das vom Titelhelden Barinkay gesungene Lied „Seh ich Waffen blitzen“ sowie die Barinkay-Mazurka „Becherklang und Waffenglanz“ (mit Zigeunerchor).

Trotz dieser Rekonstruktion des Librettos haben wir weiterhin keinen Zugang zu seiner Originalgestalt. Eine endgültige Edition wird es wahrscheinlich nicht geben, weil bestimmte Nummern der Originalpartitur noch immer fehlen – vor allem Teile des dritten Aktes scheinen einem Bombenangriff 1943 in Leipzig zum Opfer gefallen zu sein, bei dem das Verlagshaus Cranz abbrannte, das zu Lebzeiten des Komponisten Strauß-Partituren verlegte. Wichtig scheint mir noch zu erwähnen, dass Harnoncourt und Linke durch ihre Arbeit an dem Libretto drei Merkmale herauskristallisierten: Strauß schildere „die Zigeunerwelt darin mit einer unglaublichen Liebe“, „er habe sich soviel Zeit, wie sonst bei keiner anderen Operette genommen“ und seine Operette „Der Zigeunerbaron“ wird als das persönlichste Zeugnis des Komponisten eingeschätzt.³²

Die jeweiligen Umstellungen und Einschnitte, die von Harnoncourt und Linke in dem Begleitheft dokumentiert wurden, aber auch Harnoncourts Kommentare zu den von ihm beobachteten kompositorischen Besonderheiten wurden in die vorliegende Untersuchung

²⁸ Nikolaus Harnoncourt (1929–2016) war Dirigent und einer der Pioniere der historischen Aufführungspraxis.

²⁹ Norbert Linke ist ein deutscher Komponist und Musikwissenschaftler. Er war einige Jahre Vorsitzender der Deutschen Johann Strauss Gesellschaft und hat mehrere Werke zum Leben und Wirken von Johann Strauß (Sohn) veröffentlicht.

³⁰ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron. CD-Booklet, Hamburg: Teldec Classics International 1995, S. 43.

³¹ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 54.

³² Ebd., S. 44.

der Operette miteinbezogen. Auch herangezogen werden bisher veröffentlichte musikalische und textliche Abhandlungen, die generell auf die Inkohärenzen der Operette verweisen, denn sie stellen ein wertvolles Ergänzungsmaterial dar.

Das Ergebnis der Analyse der rekonstruierten Version wird dann mit den ungarischen Fassungen und der französischen Version bei den Uraufführungen verglichen. In Ungarn wurden zwei Versionen auf die Bühne gebracht – eine ungarischsprachige, die allerdings keine Originalversion ist, sondern eine Übersetzung, und eine von Ignaz Schnitzer verfasste deutschsprachige Version für Ungarn. Die ungarischsprachige Uraufführung erfolgte erst im März 1886 im Budapester Népszínház, die deutschsprachige hingegen schon sehr bald nach der Uraufführung in Wien, nämlich im November 1885 im „Nemzeti Színház“. Der Vergleich mit den ungarischen Uraufführungslibretti ist insofern besonders interessant, weil Ungarn ja in zwei Akten der Handlungsort ist und weil Ungarn im Kriegsthema eine wichtige Rolle spielt. Angesichts des aufsteigenden ungarischen Nationalismus ist es interessant zu untersuchen, ob bzw. inwiefern die Operette für ungarisch-nationale Interessen umgemodelt wurde und welchen Platz der Gesamtstaat Österreich darin einnimmt.

Die französische Fassung mit dem Titel „Le Baron Tzigane“ wurde als „Opéra-comique“ bezeichnet. Schon vor der Uraufführung in Paris am 20. Dezember 1895 im „Théâtre des Folies Dramatiques“ war die Operette mit 20 Aufführungen in Le Havre zu sehen. Das französische Publikum war in der österreichisch-ungarischen nationalen Frage nicht vorbelastet. Wie hat sich das auf die Textgestaltung und die Aufführung der Operette ausgewirkt? Konnte im damaligen politischen Kontext Frankreichs die eigentliche Botschaft der Operette ohne Verschleierungsstrategien auf die Bühne gebracht werden? Der Vergleich des französischen Librettos mit dem Wiener rekonstruierten Textbuch wird vor dem Hintergrund dieser zwei Aspekte erfolgen.

Analysen der Presseberichte über die jeweiligen Uraufführungen in den einzelnen Ländern sollen den zeitgenössischen Blick der Öffentlichkeit auf dieses Werk freilegen. Gleichzeitig gestatten sie einen Vergleich mit dem Befund der in der vorliegenden Arbeit geleisteten Textuntersuchungen.

3. Die Handlung

Textbücher von Operetten wurden und werden immer wieder leicht verändert. Sie werden entweder dem jeweiligen Operettenpublikum, dem Ort der Aufführung oder der Zeit, in der sie aufgeführt wurden und werden, angepasst. Das passierte und passiert noch immer auch mit dem Text des „Zigeunerbarons“, was zur Folge hat, dass die Inhaltsangaben auch variieren und mehr oder weniger große Abweichungen von der ersten Fassung aufweisen.

Ich möchte der Textanalyse jenen Handlungsablauf der Operette voranstellen, der im rekonstruierten Textbuch, das ich als Basis für meine Untersuchung herangezogen habe, vorzufinden ist.³³ Damit soll der Leser / die Leserin in den komplexen Handlungsverlauf eingeführt werden und die Figuren der Operette kennenlernen. Dadurch wird die Lektüre der nachfolgenden Arbeit erleichtert. In den Schlussfolgerungen wird dann jene Inhaltsangabe stehen, die sich nach der Textanalyse aufdrängt.

Handlungsorte: Ungarn (Temeser Banat) und Wien

Handlungszeit: Mitte des 18. Jahrhunderts zur Zeit Maria Theresias

1. Akt

Sándor Barinkay, dessen Vater einst wegen enger Verbindungen zu dem letzten Pascha von seinen Gütern vertrieben wurde, kann aufgrund einer Amnestie auf seine Güter zurückkehren. Der kaiserliche Kommissar Carnero weist ihm offiziell sein Besitztum zu, als Zeugen dienen die alte Zigeunerin Czipra und der reiche Schweinezüchter und Nachbar Zsupán, der sich im Laufe der Zeit einen Großteil der barinkayschen Güter angeeignet hat. Um Grenzstreitigkeiten zu vermeiden, einigen sich die beiden Männer, dass Barinkay Arsena, die Tochter Zsupáns, heiraten solle. Während Barinkay, von der Schönheit Arsenas überwältigt, begeistert zustimmt, ist Arsena der Plan gar nicht recht, liebt sie doch Ottokar, den Sohn ihrer Gouvernante Mirabella. Mirabella ihrerseits muss in Carnero ihren vor 22 Jahren in der Schlacht von Belgrad verschollenen Gatten und den Vater ihres Sohnes Ottokar erkennen. Arsena entzieht sich vorerst den Heiratsplänen, indem sie vorgibt, sie würde nur einen Mann heiraten wollen, der mindestens Baron ist. Damit ist der lästige Bewerber vorerst abgewiesen.

³³ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 56 ff.

Saffi, die Ziehtochter Czipras, erscheint und singt ein altes Zigeunerlied. Barinkay zeigt sich von Sängerin und Lied seltsam fasziniert. Kurz darauf belauschen Saffi, Czipra und Barinkay ein Stelldichein von Arsena und Ottokar, die sich über den ungebetenen Freier lustig machen, dabei aber von den heimkehrenden Zigeunern gestört werden. Czipra erklärt der Zigeunerschar, dass mit Barinkay ihr rechtmäßiger Herr, ihr Wojwode zurückgekehrt sei. Anerkannt von den Zigeunern wiederholt Barinkay, nun als „Baron der Zigeuner“ seine Werbung um Arsena, wird aber von dieser und dem ganzen Zsupán-Clan empört zurückgewiesen. Daraufhin erklärt er, statt ihrer das Zigeunermädchen Saffi zu seiner Gattin zu wählen.

2. Akt

Saffi, Czipra und Barinkay haben die Nacht in der verfallenen Ruine des alten Schlosses verbracht. Barinkay betont noch einmal, dass er es ernst meinte, als er Saffi zu seiner Braut erklärte, und beide bekennen einander ihre Liebe. Saffi berichtet von ihrem Traum. In dem alten Gemäuer soll sich ein verborgener Schatz befinden. Angestachelt von den beiden Frauen, beginnt Barinkay den Schatz zu suchen und wird fündig. Gut gelaunt malen sie sich aus, was sie mit dem vielen Geld alles machen könnten.

Die Zigeuner erwachen und machen sich an ihre tägliche Arbeit: das Schmieden von allerlei nützlichen Dingen. Aber wenn es erforderlich sein sollte, können sie auch Waffen herstellen. Unvermutet tauchen Zsupán, Carnero, Mirabella, Arsena und Ottokar auf. Carnero erklärt kraft seines Amtes als kaiserlicher Sittenkommissär, Barinkay und Saffi müssten sofort nach Wien und sich wegen ihres illegitimen Verhältnisses vor dem Tribunal verantworten. Die Situation scheint für Barinkay prekär zu werden, als Ottokar und Arsena auch noch Teile des wiederentdeckten Schatzes herbeibringen und Carnero ihm unterstellt, er hätte das Geld stehlen wollen. Doch da erscheint der Graf Homonay mit einer Gruppe Husaren. Er will Rekruten für den Feldzug anwerben. Unbedacht leisten Ottokar und Zsupán den Handschlag und müssen trotz aller Klagen und Gegenwehr zum Militär. Carnero nimmt die Gelegenheit zum Anlass, mit seinen Klagen gegen Barinkay bei dem Grafen vorstellig zu werden, wird von diesem aber abgewiesen. Als er daraufhin in böse Beschimpfungen gegen Saffi und die Zigeuner ausbricht, gebietet Czipra ihm Einhalt: Sie überreicht Homonay ein Dokument, aus dem hervorgeht, dass Saffi die Tochter des letzten Paschas von Temeswar ist und damit im Rang hoch über allen steht. Barinkay, der bereits seinen gesamten Schatz für die Kriegskasse gespendet hat, lässt sich jetzt anwerben, des Fürstenkindes glaubt er sich nicht würdig. Die

Zigeuner folgen seinem Beispiel, auch sie wollen das Vaterland verteidigen. Saffi, die vergeblich versucht hat, Barinkay von seinem Entschluss abzuhalten, sieht in ihrem Trennungsschmerz nur einen Ausweg, sie muss in Wien vorstellig werden.

Alle feiern die Wiener Stadt, in die sie nach dem Krieg siegreich einziehen wollen.

3. Akt

Vor den Toren Wiens werden die siegreichen Truppen erwartet. In vorderster Front marschiert Zsupán ein und renommiert mit seinen zweifelhaften Kriegsabenteuern. Die wirklichen Heldentaten aber wurden von Barinkay und seinem Zigeuner-Bataillon vollbracht. Dafür wird Barinkay hoch belohnt: Er erhält alle seine Schätze zurück und ein Adelsbrief macht ihn zum Baron. In dieser Eigenschaft hält er bei Zsupán um Arsenas Hand an, doch nicht für sich, sondern für Ottokar. Aber seiner Verbindung mit Saffi steht nun auch nichts mehr im Wege. Nur für Carnero gibt es kein glückliches Ende: Die Sittenkommission ist aufgelöst, er ist pensioniert.

Erster Teil – das Wiener Libretto

I. Figurenanalyse: die beiden Hauptfiguren

In diesem ersten Teil der Arbeit werde ich zeigen, dass die beiden Zigeunerhauptfiguren, die als atypische Operettenfiguren gelten, nicht als realistische Figuren verstanden werden können, weil sie symbolisch aufgeladen sind. Sie stehen nämlich für politische Schlüsselbotschaften, die bekannt sein müssen, um den weiteren, vordergründig inkohärenten Ablauf der Handlung verstehen zu können. Es wird hier besprochen, welche sprachlichen Mittel von Schnitzer eingesetzt werden, um diese politische Botschaft schwer kenntlich zu machen.

I.1 Die Titelfigur Sándor Barinkay

Im Genre Operette werden häufig Helden vorgeführt, die sich in die Fremde begeben, um ihrem bürgerlichen Alltag zu entfliehen. Im „Zigeunerbaron“ ist die Bewegung in zweierlei Hinsicht umgekehrt. Barinkay, der Titelheld, begibt sich nicht in die Fremde, sondern er kommt aus der Fremde zurück in seine ehemalige Heimat, auf die Güter seines inzwischen im Exil verstorbenen Vaters. Gleichzeitig gibt er eine Existenzweise auf, die in keinerlei Hinsicht als bürgerlich zu bezeichnen ist.

Seine Rückkehr wurde zwar auf Betreiben Ungarns ermöglicht, aber den administrativen Akt der Übergabe des Schlosses und der umliegenden Gründe vollzieht der aus Wien entsandte Sittenkommissar Conte Carnero. Diese Konstellation gilt es zunächst festzuhalten, denn sie deutet schon die grundsätzlich unterschiedliche Rolle Ungarns und Österreichs an.

Die Güter werden von zwei Gruppen bewohnt: von armen Zigeunern, aus denen die zwei Hauptfiguren Czipra und ihre Tochter Saffi hervorragen, und dem Clan des reichen serbischen Schweinezüchters Zsupán mit Tochter Arsena, ihrer Gouvernante Mirabella und ihrem Sohn Ottokar. Dass die beiden Gruppen kein harmonisches Miteinander haben, wird schon zu Beginn der Handlung deutlich. Zsupán verbringt seine Zeit damit, einen versteckten Schatz in den Ruinen des aufgelassenen Schlosses, wo die Zigeuner wohnen, zu suchen, um ihn sich dann anzueignen. Außerdem hat er den Grund der Zigeuner für sich konfisziert und ihr Wohngebiet absichtlich überschwemmen lassen.

Nachdem Barinkay in seinem Auftrittslied seine vormalige Wanderexistenz erzählt hat, gibt Conte Carnero ihm zu verstehen, dass er als der rechtmäßige Erbe nun über diese Gegend herrschen soll. Barinkay fühlt sich zunächst noch fremd und verloren und gibt sich abwartend. Bald aber wird er in ein Netz von Suggestionen eingesponnen, die von zwei Seiten kommen: einerseits von den beiden Zigeunerinnen Czipra und Saffi und andererseits von Sittenkommissar Carnero. Die Suggestionen beider „Parteien“ kreisen um seine Rolle als nunmehriger Herrscher über die ehemaligen Güter seines Vaters. Im weiteren Verlauf der Handlung des ersten und zweiten Aktes erweist es sich, dass er in einen Nationswerdungsprozess verwickelt wird, der sowohl die Zigeuner als auch ihn in einen Glückszustand versetzt.

Barinkays Verhalten bzw. seine Reaktionen auf diese Suggestionen sind ambivalent und je nach Gesprächspartner unterschiedlich. Conte Carnero, dem Abgesandten des Wiener Hofes, gegenüber wirkt er sehr selbstsicher. Er begegnet ihm von Anfang an wie ein aufgeklärter Bürger, der um seine Herrschaftsrechte Bescheid weiß. In Situationen, wo sich Conte Carnero in widersprüchliche Anweisungen verstrickt, reagiert er mit heiter verspottendem Wortwitz. Der Kontakt mit den Zigeunerfiguren Czipra und Saffi hingegen ist von traumumfangener Abwesenheit, Zerstreutheit und starken Emotionen geprägt, die immer dann hervorbrechen, wenn es um das Heimat- und Vaterlandsthema geht.

Barinkays Selbstdarstellung im Auftrittslied: ein flotter Geist, Kosmopolit und Herrscher über Tiere

Barinkays Auftrittslied

Als flotter Geist und früh verwaist,
hab' ich die ganze Welt durchreist,
Faktotum war ich stets und wie,
bei einer grande Menagerie!
Vom Walfisch bis zum Goldfasan
ist mir das Tierreich untertan,
es schmeichelt mir die Klapperschlange,
das Nashorn streichelt mir die Wange.
Der Löwe kriecht vor mir im Sand,
der Tiger frisst mir aus der Hand.
Per du bin ich mit der Hyäne,
dem Krokodil weis' ich die Zähne.
Der Elefant mengt in der Schüssel
mir den Salat mit seinem Rüssel. Ja!

Ja, das alles, auf Ehr',
das kann ich und noch mehr!
Wenn man's kann ungefähr,
is net schwer,
is net schwer.

Chor (dazu)

Ja, das alles, auf Ehr',
das kann er und noch mehr!
Wenn man's kann ungefähr,
is net schwer, is net schwer.

Mit Raritäten reist' ich dann
als Akrobat und Wundermann,
bis ich zuletzt Gehilfe gar,
bei einem Hexenmeister war!
In meinen schwarzen Zauberkreis
zitier' ich Geister dutzendweis',
bin passionierter Feuerfresser,
und zur Verdauung schluck' ich Messer.
Ich balancier' wie Japanesen,
changier' noch nicht dagewes'n.
In Kartenkünsten bin ich groß,
im Volteschlagen grandios.
Ich bin ein Zaub'rer von Bedeutung.
Und alles ohne Vorbereitung. Ja!

Ja, Changeur und Jongleur,
Prestidigitateur!
Wenn ich's kann ungefähr,
is net schwer, is net schwer.
Ja, das alles auf Ehr',
das kann ich und noch mehr!
Wenn man's kann ungefähr,
is net schwer, is net schwer.³⁴

Generell hat das Auftrittscouplet in der Operette die Funktion, die Identität einer Figur zu umreißen, dem Publikum einen Charakter vorzustellen, der dann im weiteren Bühnengeschehen wiederzuerkennen ist. Barinkays Auftrittslied hat seine Existenz vor der Ankunft auf dem aufgelassenen Gutshof zum Thema. Was darin erzählt wird, wirkt zunächst wie losgelöst vom weiteren Operettengeschehen und seiner Rolle, die er später spielen wird.

Das Operettenpublikum bekommt beim Zuhören des Auftrittscouplets von Barinkay den Eindruck, eine Figur aus dem „lustigen Zigeunerleben“ vor sich zu haben. Dieser Eindruck bleibt auch noch bestehen, wenn man das Textbuch vor sich hat und den Text zum ersten Mal liest. Doch bei einer eingehenderen Auseinandersetzung stößt man auf etliche Inkohärenzen und Widersprüche. Mehrdeutigkeiten sind zu erkennen, Mehrfachbezüge, Implikationen, semantische Abweichungen und syntaktische Verschiebungen. Schließlich kommt eine schwer fassbare Existenz aus dem Schausteller- und Gauklermilieu zum Vorschein, die mehr Fragen aufwirft als sie Antworten liefert. Erst die ausführliche Textanalyse führt uns

³⁴ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 92.

von der Scheinebene weg hin zur Essenz des Auftrittsliedes, und man gelangt zur Erkenntnis, dass sein Selbstportrait thematisch sehr wohl mit seiner neuen Rolle als Herrscher über die Güter seines Vaters verbunden ist.

In den nun folgenden Ausführungen wird dargelegt, mit welchen Ausdrucks- und Gestaltungsmitteln es dem Librettisten gelingt, dem Publikum einerseits ein leibhaftiges Wesen aus der Zirkuswelt vorzugaukeln und andererseits durch indirekte Anspielungen Verfolgungsmotive einzubauen, die die Motivationsgrundlage für Barinkays erst im späteren Handlungsverlauf ausgedrückte Sehnsucht nach einer „Heimat“ bilden.

Im Auftrittslied konnten drei Themen herauskristallisiert werden: seine Existenz als Geist oder Gespenst, das kosmopolitische Umherziehen und das Herrschen über eine Tierwelt.

Das Selbstporträt hebt damit an, dass Barinkay sich zunächst als „flotter Geist“ vorstellt. Spontan könnte man damit eine geistreiche, gewitzte Person assoziieren. Doch die Sprachkonvention erlaubt den Ausdruck „guter Geist“, womit eine Art Schutzgeist gemeint ist, oder aber jemand ist „von Geist“, das heißt eine geistreiche Person. Die ungewöhnliche Beistellung des Epithetons „flott“ könnte im konkreten Wortsinn auf einen Geist oder ein Gespenst verweisen, das sich schnell bewegt. Die Fügung „flotter Geist“ würde dann die Idee des plötzlichen Auftauchens und Wiederverschwindens, eine dem Geist ohnehin inhärente Eigenschaft, verstärken. Dann heißt es weiter, er habe „die ganze Welt durchreist“. Das Verb „reisen“ lässt jedoch nur Assoziationen mit einer Person zu, denn ein Geist verschwindet und taucht plötzlich auf, aber er reist in der Regel nicht. In beiden Verben geht es zwar um Bewegung, um einen Ortswechsel, dennoch bleibt eine Ungereimtheit bestehen. Das Wortfeld „Geist“ wird dann indirekt im dritten Vers noch einmal aufgenommen, und zwar mit dem Begriff des Faktotums, der laut Wortdefinition ein „guter Geist“ ist, jemand, der immer helfend zur Stelle ist, wenn man ihn braucht.

Als Ort seines Wirkens als Faktotum wird eine „grande Menagerie“ genannt. Das Wort Menagerie kann mit verschiedenen Orten assoziiert werden: Mit der „grande Menagerie“ könnte die „Grande Ménagerie“ auf dem Hof von Versailles gemeint sein, die Ludwig XIV zur Haltung von seltenen exotischen Tieren einrichten ließ, aber der unbestimmte Artikel und das klein geschriebene „grande“ verhindern eine gesicherte Zuordnung. Mit der „grande Menagerie“ könnte das Publikum des ausgehenden 19. Jahrhunderts auch eine Wandermenagerie assoziieren, die sich nicht „grande Menagerie“, sondern „Kreutzberg's Große Menagerie“ nannte, die von der Familie Hagenbeck

übernommen wurde und neben den Tierschauen auch Völkerschauen präsentierte.³⁵ Das französischsprachige Epitheton „grande“ anstatt „groß“ wäre so eine absichtliche Wortspielerei, um Ambivalenzen zu schaffen.

Mit einer höfischen Menagerie wird zwar ein Ort angekündigt, an dem die später genannten exotischen Tiere zu Schau gestellt werden, aber dazwischen befinden sich zwei Verse, in denen zumindest ein Tier vorkommt, das sicher nicht in das Bestiarium einer Menagerie gehörte, nämlich der Wal. In dem Vers „Vom Walfisch bis zum Goldfasan, ist mir das Tierreich untertan“ könnte der Goldfasan auf die „Grande Ménagerie“ verweisen, denn diese aus China stammende, farbenprächtige Vogelart wurde in den Fansanereien gehalten, die seit dem 18. Jahrhundert an den Höfen von Aristokraten existierten. Der symbolische Bezug zur höfischen Welt ist auch dadurch gegeben, dass in China der Goldfasan als Insignie eine Kaiserin kennzeichnete.³⁶ Da der Wal in allen Meeren seinen natürlichen Lebensraum hat und der Goldfasan eine aus China stammende Vogelart ist, könnte dieser Vers als eine ironische Wendung dafür stehen, dass Barinkay weltumspannend über ein Tierreich herrschte. Damit wäre der Kosmopolitismus des zweiten Verses noch einmal thematisiert.

Die exotischen Tiere, die im Weiteren genannt werden, könnten sowohl eine Anspielung auf die „Grande Ménagerie“ von Versailles sein als auch auf die erwähnte Kreuzberg's Große Menagerie, wo dressierte Löwen und auch Hyänen zur Schau gestellt wurden und als besondere Attraktion eine indische Elefantenkuh – exotische Tiere, die auch im Auftrittscouplet vorkommen.³⁷ Besonders intelligente Tiere, wie zum Beispiel Elefanten, wurden dazu abgerichtet, menschliche Tätigkeiten zu imitieren. Das klingt in den ironischen Satzfügungen „der Elefant mengt in der Schüssel, mir den Salat mit seinem Rüssel“, „das Nashorn streichelt mir die Wange“, „per du bin ich mit der Hyäne“ und „schmeichelt mir die Klapperschlange“ an. Die Tiere werden anthropologisiert und führen Gesten der Zuwendung aus. Dies erscheint umso paradoxer, als es sich dabei um gefährliche Raubtiere handelt.

Was nicht für die höfische „Grande Ménagerie“ spricht, ist das Domptieren von Raubtieren, denn das wurde in den Wandermenagerien betrieben. Die höfischen Menagerien

³⁵ Annelore Rieke-Müller, Lothar Dittich: *Unterwegs mit wilden Tieren. Wandermenagerien zwischen Belehrung und Kommerz 1750–1850*. Rangsdorf: Basiliken-Presse 1999, S. 42.

³⁶ Clemens Zerling: *Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie-Religion-Psychologie*. München: Kösel 2003, S. 56.

³⁷ Stefan Nagel: *Schaubuden. Geschichte und Erscheinungsformen*. Berlin: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg 2017, S. 113.

präsentierten exotische Tiere lediglich als Kuriosum, als Tiere, die der einheimischen Bevölkerung unbekannt waren.

Wenn es dann weiter in der zweiten Strophe heißt, er sei mit „Raritäten gereist,“ dann könnten mit diesem vagen Fremdwort nicht nur selten zu sehende Tiere, sondern auch Menschen gemeint sein. Tatsächlich wurden in den Völkerschauen von Hagenbeck's Wandermenagerien oft auch exotische Menschen, die die Sensationslust der Zuschauer reizen und befriedigen konnten, richtig zur Schau gestellt. Sie stammten oft von jenen Kontinenten, von denen man die exotischen Tiere mitnahm. Der „Akrobat“ passt eher in die Zirkuswelt, der „Wundermann“ könnte in einem Zirkus oder auch in einer Wandermenagerie vorzufinden sein. Das Zeitadverb „zuletzt“ in der dritten Zeile der zweiten Strophe suggeriert eine Aufeinanderfolge von Tätigkeiten in einem Zirkus, aber in Wirklichkeit verlässt der Protagonist ganze vier Verse lang dieses Milieu, um von Tätigkeiten zu sprechen, die gar nichts mit der Zirkuswelt oder mit den Wandermenagerien zu tun haben, sondern mit schwarzer Magie, mit der Verbindung zum Teufel, zum Bösen, denn das impliziert die Tätigkeit als „Gehilfe beim Hexenmeister“ im „schwarzen Zauberkreis“. Erst in den danach folgenden Versen geht es wieder um Zirkuskünste, die mit Spektakulärem, Sensationellem und Illusionskünsten zu tun haben, um seine Tätigkeiten als „Feuerfresser und Messerschlucker“. Zwei Verse weiter wird es wieder rätselhaft, denn da heißt es „changier' noch nie dagewesen“. Das französische Verb „changieren“ könnte die Fähigkeit bezeichnen, im Zirkusreiten unvermittelt vom Rechtsgalopp in den Linksgalopp oder umgekehrt zu wechseln, es könnte aber auch eine Anspielung auf seine Wandelbarkeit sein, auf seine wechselnden Identitäten. Das Verb wird dann im Refrain zum Nomen „Changeur“ und als solches bedeutet es Geldwechsler. Im Mittelalter wurden damit Leute bezeichnet, die Geldstücke getauscht und mit Edelmetallen gehandelt haben. Das ist wiederum eine Aktivität, die nichts mit der Welt der Menagerien gemein hat, aber mit der Aktivität der sogenannten Hoffaktoren, die oft jüdischer Abstammung waren. Sie belieferten die Adelshöfe mit Luxusgütern, tätigten Finanzgeschäfte und beschafften auch Münzen.

In der zweiten Strophe stehen Illusionskünste im Mittelpunkt. Neben dem Messerschlucker und Feuerfresser finden Lehnwörter Verwendung, die heute nicht sofort transparent sind, wie das „Volteschlagen“ und der „Prestidigitateur“. Das Volteschlagen bezeichnet unter anderem ein Kartenspiel, wo durch einen Kunstgriff Karten, die auch der Wahrsagerei dienen, an die für den Spieler gewünschte Stelle gebracht werden, und der „Prestidigitateur“ ist ein lateinisches Lehnwort für den Taschenspieler. Mag sein, dass dem

Publikum des ausgehenden 19. Jahrhunderts im Gegensatz zum heutigen alle diese Fremdwörter geläufig waren, dennoch erzeugt der gehäufte Einsatz dieser Wörter eine Distanzierung, etwas Undurchsichtiges.

Diese im 19. Jahrhundert sehr populären Unterhaltungskünste, die in der zweiten Strophe vorkommen und die in Zelten oder in Schaubuden auf Jahrmärkten dargeboten wurden, hatten zum Prinzip, das zahlende Publikum mit Sensationen anzulocken, die als wahr verkauft wurden, sich aber als trickreiche Täuschungen entpuppten. Beim Kartenspiel ging es auch oft um Geldsummen, die den Zuschauern in der Regel durch betrügerische Praktiken entlockt wurden.

Wenn Barinkay von sich behauptet, er beherrsche alle diese Künste ohne Vorbereitung, entsteht der Eindruck, man habe es mit einer wundersamen Figur zu tun, mit einem vielseitigen Naturtalent. Das klingt auch im Refrain an, wo es heißt, „ja, das kann ich und noch mehr“ und der Wechsel vom „ich“ auf die dritte Person „das kann er, und noch mehr“ bringt eine Außenperspektive ein: Auch andere sagen das von ihm.

In beiden Strophen gibt es einen abrupten Tempuswechsel. Sowohl bei der Evozierung Barinkays als Herrscher über die Tierwelt als auch bei den Illusionskünsten und der Verbindung zur schwarzen Magie wechselt der Vergangenheitstempus auf das historische Präsens. Diese Zeitform hat einerseits die Funktion, die Wirkung des Gesagten zu verstärken, aber auch anzuzeigen, dass es in die Gegenwart hineinreicht. Es wird sich im Handlungsverlauf zeigen, dass das Herrschaftsthema dann weitergesponnen wird, allerdings wird das Herrschaftsobjekt weg vom Tierreich und hin auf die Zigeuner verlagert, und es wird immer wieder um das Thema der Wahrhaftigkeit gehen, das in Opposition zu Schwindel und Betrug steht.

Barinkay, eine kaschierte Ahasvergestalt und Leon Pinskys „unheimliche Gestalt“

Der vertiefte, analytische Blick führt den Leser bzw. die Leserin in ein Geflecht von Denkmustern und Sinnzusammenhängen, wo die Gesetze der Logik zum Teil außer Kraft treten und sich Ungereimtheiten auftun, die diese Figur nicht wirklich fassbar machen. Man wird den Eindruck nicht los, es mit einer wunderlichen, weil übernatürlichen Gestalt zu tun zu haben. Obwohl ein lyrisches Subjekt vorhanden ist, hat es den Anschein, dass hier kein Individuum portraitiert wird, sondern eine mit übermenschlichen Zügen ausgestattete Kunstfigur, die weder räumlich noch zeitlich fest situierbar ist und die unendlich lang mit

verschiedenen Identitäten aufgeladen werden kann. Die Vergangenheit kann in wahlloser Folge erzählt werden. Der Autor hatte offensichtlich weder die Absicht, einen Charakter vorzuführen, noch lag ihm daran, eine eindeutige Interpretation zu ermöglichen.

Das Milieu der Schaustellerei und der Menagerien, in die der Autor seine Figur zu Beginn verpflanzt, hat in der weiteren Handlung keine Relevanz mehr. Es soll eine typische Figur aus der Zigeunerwelt suggeriert werden, doch die im 19. Jahrhundert sehr populäre Unterhaltungskultur, die in den Menagerien geboten wurde, wurde nicht nur von Zigeunern betrieben, wohl aber waren die Schausteller meistens nicht in die Gesellschaft integrierte Außenseiter ohne festen Wohnsitz. Das wirft die Frage auf, worauf Schnitzer mit diesem Portrait Barinkays hindeuten wollte bzw. was als Subtext herausgelesen werden kann.

Meine Hypothese lautet: Barinkays ethnische Herkunft bleibt zwar bis zum Ende unausgesprochen, aber die Analyse des Entrée-Couplets hat ergeben, dass seine Figur Sprachfläche für Reden ist, die die gesellschaftliche Position der beiden ausgegrenzten Minderheiten der Juden und Zigeuner thematisieren bzw. den Blick reproduziert, den die Mehrheitsbevölkerung auf sie hatte.

Vor allem im Zusammenhang mit der jüdischen Verfolgungsgeschichte konnten Parallelen mit zwei Figuren identifiziert werden: einerseits mit der literarischen Figur des Ahasver und andererseits mit der „unheimlichen Gestalt“, für das in Leon Pinksers Mahnschrift „Autoemanzipation“ das in der Welt umherirrende jüdische Volk steht, das nirgendwo einen Platz findet, wo es unangefochten und in Ruhe leben könnte.³⁸

In seiner Schrift wird der Blick der Nicht-Juden auf die Juden so formuliert: „Die Welt erblickte in diesem Volk die unheimliche Gestalt eines Toten, der unter Lebenden wandelt,

³⁸ Leon Pinsker (1821–1891) war ein russischer Arzt, der als Vordenker und Wegbereiter der zionistischen Idee betrachtet werden kann. Seine Schrift „Autoemanzipation“ (1882), er nannte sie einen „*Mahnruf an seine Stammesgenossen, von einem russischen Juden*“, ist eine Art Manifest, das davon handelt, dass eine Lösung der Judenfrage einzig durch die Schaffung eines eigenen jüdischen Staates – auch außerhalb Palästinas – herbeigeführt werden könnte. Er verfasste die Schrift unter dem Eindruck der brutalen Pogrome gegen Juden, die 1881 in Odessa stattgefunden haben. Pinsker, der unter dem Einfluss der Aufklärung und des Humanismus zunächst ein Verfechter der Assimilation der Juden war, sah in diesen Pogromen ein Zeichen der Unmöglichkeit einer Integration der jüdischen Bevölkerung. Er vertritt in seiner Schrift die Ansicht, dass die Verfolgung der Juden nur durch eine national-jüdische Antwort beendet werden könne. Er sah in dem Umsichgreifen des Antisemitismus gerade in den aufgeklärten Ländern eine „Judäophobie“, also eine Geisteskrankheit, in der sich gegenseitig verstärkende „Gewissheiten“ als eine kollektive mentale Störung anzeigten. Er war der Ansicht, dass es sich um eine Gespensterfurcht handle, die nur überwunden werden könne, wenn die gespenstische Form der jüdischen Existenz aufhöre. Dafür gebe es nur einen Weg, nämlich den der nationalen Auferstehung des jüdischen Volkes.

eine sonderbare Gestalt, welche in der Geschichte ihresgleichen kaum findet, der einen eigentümlichen, fremdartigen Eindruck hervorbringt.“³⁹

Auch ein Hinweis auf die „rastlose Wanderschaft“ ist zu finden, denn es heißt, dass dieser von den anderen ewig nur als Landstreicher betrachtete Außenseiter „auf dieser großen, weiten Erde keinen Platz gefunden hätte, wo er müde das Haupt zur Ruhe legen könnte.“⁴⁰ Diese Beschreibung der „unheimlichen Gestalt“ erinnert an Schnitzers „flotten Geist“ Barinkay. Und die literarische Ahasverfigur, die den Blick von Nicht-Juden sowohl auf die jüdische, aber auch auf die zigeunerische Bevölkerung spiegelt, ist nicht weit entfernt. Das rastlose Umherwandern ist ein sich wiederholendes Thema im Auftrittscouplet – Barinkay und Ahasver haben sich in der ganzen Welt aufgehalten – als Geister tauchen sie einmal da, einmal dort auf. Auch Ahasver wird oft in Begleitung von gefährlichen Tieren dargestellt. Da er unsterblich ist, zeigt er sich unerschrocken auch wilden Tieren gegenüber, denn sie können ihm nichts anhaben. Die Unerschrockenheit und Unverletzbarkeit Barinkays kommt in den Raubtierversen zum Ausdruck. In einer aus dem 18. Jahrhundert stammenden Ahasver-Rhapsodie von Christian Friedrich Schubart (wahrscheinlich 1783), betitelt mit „Der ewige Jude“, geht es um die Frage, wie man diesen zur Unsterblichkeit verdamnten Juden zum Sterben und damit zur Erlösung bringen könnte. Trotz der Versuche, sich allerlei Gefahren auszusetzen, gelingt das nicht. Das bezeugen die darin vorkommenden Verse „Kein hungriger Löwe zerriss mich im Circus“ und „Des Tigers Zahn stumpfte an mir“ oder „ich lagerte mich zu giftigen Schlangen“⁴¹. Eine Illustration von Gustave Doré zeigt die Figur des „Ewigen Juden“ von gefährlichen Tieren, Schlangen, Krokodilen und Löwen, umzingelt, und der Kommentar dazu lautet: „Der Tod kann mir nichts anhaben, das weiß ich wohl.“⁴² Der Tod macht dem ewigen Juden nichts aus – er ist unzerstörbar, Gott hat ihn übermenschlich gemacht.⁴³ Mona Körte hat in ihrer Studie zur Ahasverfigur festgestellt, dass das einzige, worauf man sich bei ihr verlassen könne, ihre Wandelbarkeit sei.⁴⁴ Tatsächlich ist die Wandlungsfähigkeit ein wichtiges Motiv in Barinkays Couplet.

³⁹ Leon Pinsker: Autoemanzipation, S. 7.

⁴⁰ Ebd., S. 7.

⁴¹ Christian Friedrich Daniel Schubart: Der ewige Jude. Aus: Gedichte. Leipzig: Reclam, S. 366–369.

⁴² Guillaume Appolinaire, Paul Lacroix: La légende du juif errant. Illustriert von Gustave Doré. Paris: Interferences Editions 2010, S. 36. Im Originaltext: „La mort ne me peut rien – Je m’en aperçois bien.“

⁴³ Ebd., „Le christ, je l’ai bafoué, il m’a fait surhumain.“, S. 51.

⁴⁴ Mona Körte: Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der ewige Jude in der literarischen Phantastik. Frankfurt: Campus 2010, S. 40.

Das Bild des „ewigen Juden“ entspricht der Vorstellung des „herumziehenden Zigeuners“. Beide Mythen beruhen auf dem Vorwurf einer „antichristlichen Erbschuld“ für der Nicht-Anerkennung von Christus.⁴⁵ Ahasver als Zigeuner hat aber bei weitem nicht jene populäre literarische Verbreitung gefunden wie das jüdische Ahasver-Motiv, das im 19. Jahrhundert im Zuge der Emanzipation der Juden eine literarische Renaissance erlebte. Ab dem 18. Jahrhundert war die Ahasverfigur zunehmend Projektionsfläche für vor allem negative, antijüdische Stereotypen geworden.

Die Ambivalenz von Ahasver

Typisches Merkmal der Ahasverfigur ist nach Mona Körte die Ambivalenz, das Gefangensein in der Dialektik von Zuschreibung und Aneignung, weil darin immer Elemente enthalten sind, mit denen sich Juden identifizieren konnten. Diese Dialektik ist auch in Barinkays Auftrittlied vorzufinden. In der ersten Strophe wird der Außenseiterstatus hervorgehoben, die Unmöglichkeit, Positionen zu bekleiden, die eine direkte Teilnahme am gesellschaftlichen Leben erlauben würden. Spielerisch dargestellt wird Barinkays Herrschaft über ein Tierreich, was indirekt auf das Ausgeschlossenensein aus dem gesellschaftlichen und politischen Machtsystem verweist. Der Status als Faktotum in einer „grande Ménagerie“ könnte als eine Anspielung auf die sogenannten Hofjuden gelesen werden, jene Juden, die zwar die Finanzgeschäfte der mächtigen Aristokraten regelten und ihnen oft finanziell wieder auf die Beine halfen, aber selbst nie weiter als in den Vorhof der politischen Macht eingelassen wurden. Sie hatten dadurch zwar Privilegien, waren aber immer auch der Willkür der Herrschenden ausgeliefert. Ähnlich verhält es sich mit der den Juden zugeschriebenen „Heimatlosigkeit“, die vor allem denjenigen, die in die bürgerliche Gesellschaft aufgestiegen waren, schnell zum Vorwurf gemacht werden konnte, denn man sah in ihnen schlechte, weil nicht verlässliche Patrioten, Menschen, denen kein Vertrauen entgegengebracht wurde. Misstrauen und ein latentes Klima der Feindseligkeit, das das Verhältnis zwischen Juden und der Mehrheitsgesellschaft beherrschte, spiegelt vielleicht der zärtliche Umgang der Raubtiere mit Barinkay. Selbst die gefährlichsten Tiere wären demnach umgänglicher als die Menschen, deren Willkür die Juden über Jahrhunderte ausgesetzt waren.

⁴⁵ Wippermann: *Wie die Zigeuner*, S. 58.

Ist in der ersten Strophe über das Ahasvermotiv noch eine Parallele mit der Welt der Zigeuner herzustellen, geht es in der zweiten Strophe vor allem um Zuschreibungen, die schon seit Jahrhunderten hauptsächlich der jüdischen Bevölkerung galten. Indirekt und in exotisch klingenden Fremdwörtern werden antisemitische Fremdbilder evoziert. Die trickreiche Täuschung und die Verbindung zum Magischen gehören in der jüdischen Verfolgungsgeschichte zu den alteingesessenen Stereotypen. Die Juden galten als „unfähig, die Wahrheit zu sprechen, ihre Sprache betrachtete man seit jeher als heuchlerisch, verlogen“⁴⁶, der „jüdische Trick“ im Zusammenhang mit Geldgeschäften war sprichwörtlich und der Betrug galt als typisch jüdische Eigenschaft.⁴⁷ Wo es um das Geschäft des Geldwechselns ging, wurde die Falschmünzerei als typisch jüdisches Vorgehen leicht mitgedacht. Den Juden wurden nicht wirklich teuflische Eigenschaften zugeschrieben, aber man sah sie doch in gewisser Weise mit dem Teufel in Verbindung – auf diese Vorstellung wird möglicherweise in der Tätigkeit Barinkays als „Gehilfe beim Hexenmeister“ angespielt. Der Umstand, dass die Juden mit der schwarzen Magie und mit Teufelswerk in Verbindung gebracht wurden, ist religiösen Ursprungs. Der auf Hebräisch verfasste jüdische Talmud wurde als Symbol für alle jene magischen und teuflischen Bücher gesehen, in denen die Verblendung der Juden ihren Ausdruck fand.⁴⁸ Man machte sie für so manches Unheil verantwortlich, aber als ihnen Luther den Anspruch auf das Hebräische als ihre Sprache aberkannte, wandelte sich das Bild des Magiers in das des „Schwindlers, der mit der Leichtgläubigkeit der Christen spielte“, was zur Folge hatte, dass das Hebräische und damit die jüdische Bevölkerung mit der Sprache der untersten Bevölkerungsschichten Europas, der Diebe, vagabundierenden Mörder, Gauner und Bettler gleichgesetzt wurde.⁴⁹ Luthers Antijudaismus hatte eine prägende Wirkung – Juden wurden in der Folge auch von der katholischen Kirche immer wieder beschuldigt, sich dem „Wahrsagen, magischen Kulturen, Zaubereien und Hexereien“ hingeeben zu haben,⁵⁰ was für sie natürlich fatale Folgen hatte, weil sie schnell als Sündenböcke für alles Böse herhalten mussten und so der Verfolgung ausgesetzt waren.

Die Wahrsagerei und Zauberei, die Verbindung mit dem Okkulten, der Pakt mit dem Teufel waren auch bei den Zigeunern Verfolgungsmotive mit religiösem Ursprung, weil sie, wie

⁴⁶ Gilman: Jüdischer Selbsthaß, S. 95.

⁴⁷ Ebd., S. 109.

⁴⁸ Ebd., S. 59.

⁴⁹ Ebd., S. 60.

⁵⁰ Wippermann: Wie die Zigeuner, S. 42.

die Juden, von den Christen als Abtrünnige vom wahren Glauben betrachtet wurden.⁵¹ Die so motivierte Verfolgung erlangte aber bei weitem nicht das gleiche gesellschaftliche Ausmaß, weil die Mehrzahl der Zigeuner nie in die Mitte der Gesellschaft vorgedrungen ist. Zum Motiv der zigeunerischen Wahrsagerei, das vor allem in der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts häufig vorzufinden ist, muss einschränkend angemerkt werden, dass es sich immer um Wahrsagerinnen handelte, um meistens exotisch dargestellte Zigeunerinnen.⁵² Zigeuner als Wahrsager sind nicht bekannt.

Barinkay – gespalten und am Rande der Gesellschaft stehend

Diese sonderbar unwirkliche Figur Barinkay ist gespalten. Das lachende, in Ironie aufgehende „Ich“ ist an der Oberfläche zu finden. Mit den Menagerien und Schaubuden wird die Welt der leichten Unterhaltung, des Amüsemments und Staunens evoziert, und der ironische Grundton, in dem die Verse gehalten sind, ist Teil davon. Die musikalische Begleitung – Flöte, Klarinette, Streicherpizzikato und am Ende ein weit ausschwingender Walzerrefrain in C-Dur – unterstreichen die Leichtigkeit und die heitere Stimmung. Verdeckt wird dadurch das leidende Ich, denn das Anderssein und die Fremdheit versperren ihm den Zugang zu einer Gemeinschaft. Der Titelheld der Operette hat die Konturen einer Figur, die ausgeschlossen am Rande der Gesellschaft steht. Trotz seiner vielen Talente musste er sich damit begnügen, nur Herrscher über Tiere zu sein. Das Misstrauen ihm gegenüber hinderte ihn daran, seine Talente in den Dienst der Menschheit zu stellen, er konnte ihr nicht nützlich sein. Das verleiht seiner Figur eine gewisse Tragik. Für Hannah Arendt ist das die Definition des Paria, dessen Zustand sie als „Weltlosigkeit“⁵³ bezeichnet, weil er überflüssig ist, nirgends dazugehört und außerhalb aller Gesetze stehend keinen Status hat.

Nikolaus Harnoncourts Kommentar zur musikalischen Gestaltung des Auftrittsliedes ergänzt und unterstützt den Befund der Textanalyse. Er bemerkt dazu, dass er in „seinem Eintrittscouplet als völlig haltlos“ geschildert wird, und was den Refrain seines Abtrittsliedes am Ende der Operette betrifft, meint er:

Die für mich musikalisch wahrscheinlich auffallendste Sache ist, dass Barinkay entzaubert wird. In diesem Refrain, „Ja das alles auf Ehr' [...] is net schwer, is net schwer“ – dieses hohe *a* ist nicht original.

⁵¹ Ebd., S. 51.

⁵² Hans Richard Brittnacher: Zigeuner, Leben auf der Grenze: Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst. Göttingen: Wallstein 2012, S. 112.

⁵³ Vgl. Hannah Arendt: Vita activa oder vom tätigen Leben. München, Zürich: Piper 2002, S. 56 ff.

Das kommt nur am Schluss vor, im Finale, wenn es der Chor auch singt. Aber zuerst ist es ein g. Das ist wirklich eine Entstellung.⁵⁴

Was Harnoncourt mit dem Wort „Entzauberung“ gemeint haben mag, ist schwer zu ergründen, aber er hört eine musikalische Disharmonie in Barinkays Auftrittslied. Er meint, dass das hohe *a*, das eigentlich ein *g* ist, ihn am Anfang „jämmerlicher“ erscheinen lässt, und das *a* erst bei seinem Abtrittslied als reines *a* vorkommt und ihn „strahlender“ macht.⁵⁵ Diese Feststellung ist insofern von Interesse, weil der Text des Auftrittsliedes ihn als Außenseiter schildert. An späterer Stelle im Handlungsverlauf erfährt man, dass ihm diese Position in der Vergangenheit im Grunde nicht behagt hat. Dann findet er einen Platz in der Gemeinschaft der Zigeuner, die ihn noch dazu zu ihrem Anführer ernennen. So verlagert sich sein Herrschaftsbereich auf eine Gemeinschaft von Menschen. Die Distanzierung vom anfänglichen Selbstportrait kommt in seinem Abtrittslied mit folgenden Worten zum Ausdruck: „Als flotter Geist und früh verwaist, hab’ ich die ganze Welt durchreist. Doch so beglückt war ich noch nie, wie nun, da ich zur Heimat zieh’ [...]“ und auch mit: „Hier Erfolg und dort Verdienste, und alles ohne Hexenkünste, [...]“⁵⁶ Seine Alterität ist zwar prinzipiell nicht aufgehoben, aber er befindet sich unter seinesgleichen und er hat eine Heimat im territorialen und ideologischen Sinn des Wortes gefunden. Dadurch wird seine Alterität bedeutungslos.

Es ist überliefert, dass Johann Strauß ursprünglich geplant hat, den ersten Bühnenauftritt Barinkays mit Csárdásklängen zu unterlegen, was aber Schnitzer zu verhindern wusste.⁵⁷ Er wollte ihn musikalisch zunächst ohne nationale Färbung auftreten lassen, was in kohärentem Einklang mit seiner Darstellung im Auftrittscouplet als Kosmopolit ohne nationale Verankerung steht. Wohl aber gibt es einen kurzen orientalisierenden Zwischensatz vor dem Refrain, der zwar nicht seine nationale Zugehörigkeit anzeigt, aber seine Herkunft aus dem Orient, und damit aus einer Welt, mit der Juden und Zigeuner gleichermaßen assoziiert werden.

⁵⁴ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 46.

⁵⁵ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron. S. 46.

⁵⁶ Ebd., S. 293.

⁵⁷ Ebd., S. 52.

I.2 Saffi – Figur mit multiplen Funktionen

Auch die Gestaltung der Rolle der weiblichen Hauptfigur Saffi weist, wie schon angedeutet, einige Abweichungen von der Operettentradition auf. Am auffälligsten ist die totale Abwesenheit des Weiblich-Verführerischen und ein vordergründig untertäniges Verhalten der männlichen Hauptfigur Barinkay gegenüber, das als „befremdend“ und operettenunüblich gilt. Weiters fällt auf, dass nicht ihre Persönlichkeit im Mittelpunkt steht, sie nicht in ihrem eigenen Namen spricht, sondern als Sprachrohr „des Zigeuners“, das heißt der Zigeuner als Ethnie.

Die Verehelichung der beiden Hauptfiguren nach der Überwindung diverser Hindernisse ist Hauptziel jeden Operettengeschehens. Das ist prinzipiell auch im „Zigeunerbaron“ so, nur fehlen hier alle Etappen der erotischen Verführung. Das Umwerben ist hier nur ein Vorwand, um politische Inhalte in das Ehetema hineinzuflechten. Saffis „Weiblichkeit“ steht stets im Dienste der Nationsfindung der Zigeuner. Sie wird zwar Barinkays Braut, aber in der Annäherung geht es nie um sie selbst, sie sagt nie „ich“, sondern es sind stets mehr oder weniger indirekt und nicht sofort erkennbare Heimatgefühle, Patriotismus und das Glück, das sie und die Dorfzigeuner über die Rückkehr ihres „Herrn“ Barinkay empfinden, wichtiger.

Der Titel „Zigeunerlied“ für Saffis Auftrittlied ist insofern bezeichnend, als darin die Befindlichkeit und die Existenzbedingungen einer ausgegrenzten und angefeindeten Minderheit besungen werden. Diese muss sich schon seit Urzeiten dasselbe „Lied“ von der Mehrheitsgesellschaft anhören: Ihr gehört nicht zu uns, wir misstrauen euch, denn ihr seid angsteinflößend und gefährlich. Auch die Dorfzigeuner singen mit den gleichen Worten von der „Qual“, die sie darüber empfinden. Alle übermitteln diese Leidensbotschaft dem zurückgekehrten Barinkay – zuerst Saffi und dann die Dorfzigeuner. Saffis Rolle verschmilzt insofern mit jener der Dorfzigeuner, als diese die von ihr propagierten Werte der Zigeuner – gegenseitige Treue und Loyalität – im Konflikt mit den Nicht-Zigeunern in die Tat umsetzen.

Saffi ist eine Figur, die mit Mehrfachfunktionen aufgeladen ist. An ihr vollzieht sich ein doppelter Identitätswandel – auf sozialer und auf ethnischer Ebene. Das arme Zigeunerkind erweist sich im 2. Akt als Fürstenkind. Sie reicht Barinkay zweimal die Hand als „Braut“ – als solche vertritt sie bis zur „Heirat nach Zigeunersitte“ die Zigeuner als armes und diskriminiertes Volk, ab dem Finale des zweiten Aktes repräsentiert sie beides, den türkisch-

orientalischen Kulturkreis und die Zigeuner. Als türkischstämmige Tochter des letzten Paschas von Temeswar ist sie Trägerin von historischen Ereignissen und politischen Ideen. Diese werden im Kapitel „Das Türkeimotiv“ näher erläutert.

Saffi als Sprachfläche für Diskurse über „den Zigeuner“

Dem Genre gemäß würde man erwarten, dass die weibliche Hauptfigur bei ihrem Erstauftritt über sich und ihre individuellen Vorzüge als Frau beziehungsweise als potentielle Ehepartnerin singt. Doch in Saffis Auftrittslied ist nicht sie selbst im Mittelpunkt, sondern „der Zigeuner“. Dieser singulare Gebrauch ist ein deutliches Indiz dafür, dass sie hier als Sprachrohr für alle, die sich Zigeuner nennen oder so genannt werden, fungiert.

In der ersten Strophe ist Saffi Trägerin von Reden über „den Zigeuner“, sie reproduziert hier den feindseligen Blick auf ihn, die Aufforderungen, ihn zu meiden, weil er „gefährlich“ sei, „ein Kinder- und Pferdedieb“. In der zweiten Strophe wird eine Korrektur dieses Bildes angebracht. Wenn man ihnen freundlich gesinnt ist, erkennt man in ihnen keine Verräter und keine Diebe, sondern ehrliche, aufrichtige und treue Menschen. Zwei Bilder stehen sich gegenüber, und jene Reden, die ersteres generieren, werden so als Reproduktion eines Feindbildes entlarvt.

Saffis Lied wird in der letzten Szene (8) vor dem ersten Finale gesungen, das mit einem Bild endet, das Barinkay auf den Schultern der Zigeuner zeigt – ein Bild, das eine Art Thronbesteigung für ihn symbolisieren soll. Saffis Klagelied bildet somit den Auftakt zum Prozess der Schaffung eines autonomen Territoriums für Zigeuner, der am Ende des ersten, sehr langen Finales abgeschlossen ist.

Die Bühnenanweisungen im Libretto sind insgesamt eher rar. Für diese Szene gibt es aber eine, die Saffis Auftrittslied eine doppelte Dimension verleiht. Sie lautet nämlich, dass Barinkay während ihres Auftrittsliedes schon im Hintergrund steht und sie hört. Wie später bei den Dorfzigeunern ist der erste Kontakt mit ihr akustisch und nicht visuell. Traditionell wird in der Operette die Weiblichkeit über die Körperlichkeit definiert. Bei Saffi ist das nicht der Fall, etwas anderes ist wichtiger, nämlich das, was sie zu sagen hat. Indem sie ihr Lied wie zufällig in die Welt hinaus singt, Barinkay sich aber schon in ihrer Nähe befindet, gibt es zwei Adressaten für ihre Leidensbotschaft: die Allgemeinheit, der die über den Augenblick hinausreichende, existentielle Grundbefindlichkeit „des Zigeuners“ mitgeteilt wird,

und Barinkay, für den sie schon eine intuitive Anziehung empfindet, weil sie ahnt, dass er es sein wird, der „den Zigeuner“ vom genannten Leiden erlösen wird.

Saffis Zigeunerlied: das Feindbild und das Leiden daran

In der nun folgenden Textanalyse des Zigeunerliedes soll nicht nur gezeigt werden, durch welche sprachlichen und grammatischen Mittel es dem Autor gelingt, die Aussagen des Liedes ambivalent und/oder undurchsichtig zu gestalten, sondern auch welche Verfolgungsmotive darin eingebaut sind.

So elend und so treu ist keiner auf Erden wie der Zigeuner.
O habet acht, habt acht vor den Kindern der Nacht!
Wo Zigeuner ihr nur hört, wo Zigeunerinnen sind:
Mann gib' acht auf dein Pferd,
Weib, gib' acht auf dein Kind!
Dschingrah, dschingrah, die Zigeuner sind da!
Flieh, wie du kannst, und fürchte den Zigeuner,
wo er erscheint, ist er ein grimmiger Feind!
Trian, trian davar!
Flieh, wie du kannst, und fürchte den Zigeuner,
wo er erscheint, da, heijah, kommt er als Feind, heijah!
Trian, trian, davar!
Flieh', wie du kannst, und fürchte den Zigeuner, wo er erscheint, da, heijah, kommt er als Feind heijah!⁵⁸

Der erste Vers enthält die Deklaration „So elend und so treu ist keiner auf Erden wie der Zigeuner“. Diese Feststellung verdient eine eingehendere Betrachtung, weil die Verknüpfung dieser beiden Adjektiva „so elend“ und „so treu“ auf den ersten Blick befremdlich wirkt.

Der Sprachkonvention nach ist es heute nicht mehr üblich, „elend“ wie hier als Prädikativ zu gebrauchen, es besetzt generell die Funktion eines Epithetons oder eines Adverbs oder es dient dazu, ein anderes Adjektiv zu verstärken. Hier hat es die Bedeutung, dass er, „der Zigeuner,“ ein „elendes Leben“ oder „ein Leben in Elend“ führt. Eine etymologische Überprüfung der Semantik des Vokabels „elend“ zeigt, dass im Althochdeutschen „elend“ unter anderem die Bedeutung von „heimatlos“ oder „verbannt“ besaß (auch Schiller hat das Wort noch in dem Sinn gebraucht). Das im Althochdeutschen dafür verwendete Wort war „ali-lenti“, was so viel hieß, dass in der Fremde leben und im Elend leben gleichbedeutend war und in Opposition zum Begriff Heimat stand, die so eine umso größere Wichtigkeit bekam.“⁵⁹ So verstanden heißt es, dass „der Zigeuner“ wegen seiner

⁵⁸ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 143.

⁵⁹ Waltraud Legros: L'avis des mots. Les mots allemands racontent. Paris: Ellipses 1995, S. 41.

Heimatlosigkeit ein elendes Dasein führt. Erst wenn diese beiden Bedeutungen in Betracht gezogen werden, bekommt das zweite Adjektiv „treu“ seinen Sinn, bzw. dann lassen sich Kausalitäten herstellen. Die Aussage wäre dann: Trotz seiner Heimatlosigkeit besitzt „der Zigeuner“ die Fähigkeit zur Treue. Das Wort „elend“ in der früheren Wortbedeutung von „heimatlos“ kommt indirekt im späteren Vers „wo er erscheint, kommt er als grimmiger Feind“ noch einmal zur Sprache. Die Verwendung des Verbes „erscheinen“ verweist indirekt auf seine umherziehende Lebensweise, er kommt und geht wieder, er bleibt nicht lange an einem Ort, oder vielmehr er kann nicht lange bleiben, weil ihm überall Feindseligkeit entgegenschlägt. Die Vorstellung von seiner Gefährlichkeit kommt dann sehr deutlich in der wiederholten Aufforderung „Flieh’, wie du kannst, und fürchte den Zigeuner“ zum Ausdruck.

Außer dem Leiden an der Heimatlosigkeit wird im ersten Vers die besondere Stellung „des Zigeuners“ unter den Völkern thematisiert. Da lässt sich eine Parallele mit einer Aussage in Leon Pinksers Manifest „Autoemanzipation“ herstellen, die die jüdische Bevölkerung betrifft. Bei ihm heißt es über die Stellung der Juden in der Gesellschaft: „Man müsste mit Blindheit geschlagen sein, um zu behaupten, dass die Juden nicht das auserwählte Volk des allgemeinen Hasses sind.“⁶⁰

Auf die extreme sprachliche Verdichtung des ersten Verses folgt im zweiten Vers ein Spiel mit der Wortwurzel „acht“. In der Aufforderung „Oh habet acht, habet acht vor den Kindern der Nacht“ könnte die Fügung „acht haben vor“ bedeuten, dass man auf die Zigeuner Acht geben, bzw. auf sie Rücksicht nehmen soll. Die metaphorische Umschreibung „Kinder der Nacht“ verstärkt diese Idee der Schutzbedürftigkeit, denn Kinder werden a priori mit Unschuld assoziiert. Die Nacht deutet auf eine Benachteiligung hin, eine düstere Existenz. Im darauffolgenden Vers wird dann noch einmal die Wortwurzel „acht“ herangezogen. Begleitet vom Verb „geben“ und der Präposition „auf“ ist die Bedeutung hier eine indirekte Warnung vor ihnen, « passt auf die Kinder und Pferde auf, denn sie können von den Zigeunern gestohlen werden » Diese zwei Verse spiegeln die Reden der Mehrheitsbevölkerung über die Zigeuner, die lauten, dass die Zigeuner gefährlich und angsteinflößend sind. Diese Anschuldigung ist aber umso absurder, als in den ersten zwei Versen, „der Zigeuner“ als völlig harmlos dargestellt wird. Nicht die Mehrheitsgesellschaft

⁶⁰ Pinsker: Autoemanzipation, S. 5.

muss unter ihm leiden, sondern er leidet an der Mehrheitsgesellschaft, weil er von ihr ohne Grund zurückgestoßen wird.

Zigeuner sind keine Kinder- und Pferdediebe – librettointerne Widerlegung der Anschuldigungen

Dass es sich bei der Anschuldigung, dass Zigeuner Kinder und Pferde stehlen würden, um ein Vorurteil handelt, wird im Libretto der Operette zweifach gezeigt. Zunächst in Saffis „Zigeunerlied“ selbst (siehe oben) und dann noch einmal später an der Figur Czipras. Sie hat nämlich Saffi als Kind nicht jemandem weggenommen, sondern sie wurde ihrer Obhut anvertraut.⁶¹ Als Beweis dafür übergibt sie dem ungarischen Offizier Homonay ein Dokument zur Überprüfung der Richtigkeit ihrer Aussage.

Auch die so oft erhobene Anschuldigung, Zigeuner würden Pferde stehlen, wird librettointern widerlegt, denn nach der Schatzsuche im 2. Akt sagen die Zigeuner, dass sie sich Pferde kaufen würden, wenn sie viel Geld hätten.

Der Vorwurf des Kindesraubes haftet beiden Minderheiten, sowohl den Zigeunern und den Juden, an (siehe folgendes Kapitel). Das gleiche gilt für den Pferdediebstahl. Beide Minderheiten waren bekannt dafür, dass sie mit Pferden handelten, und so war es leicht, sie des Pferdediebstahls zu bezichtigen.

Historische Gesichtspunkte: zum Vorwurf des Kindesraubes in der Geschichte und Literatur

Beide nicht sesshaften Minderheiten wurden in der Geschichte mit dem Vorwurf konfrontiert, Kinder zu stehlen. Jedoch ist der Ursprung für dieses ihnen angelastete Vergehen unterschiedlich. Die Meinung, Zigeuner würden kleine Kinder rauben, um sie zu verspeisen, wurde in sich als wissenschaftlich verstehenden Werken über die Lebensart der Zigeuner vertreten und in Zusammenhang mit ihrer ‚Evolutionstufe‘ gebracht – sie wurden nämlich als Wilde betrachtet.⁶²

⁶¹ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 239.

⁶² Wippermann: Wie die Zigeuner, S. 62.

Die Legende des „Kinder stehlenden Zigeuners“ kann aber auch in Zusammenhang mit der Zwangsassimilierungspolitik der Kaiserin Maria Theresia gesehen werden.

Nicht die Zigeuner stahlen nämlich die Kinder und Pferde von Nicht-Zigeunern, sondern Kinder und Pferde wurden den Zigeunern weggenommen. Unter Maria Theresia und zur josephinischen Zeit sind Erlässe zur Assimilierung der Zigeuner ergangen, um im aufklärerischen Sinn nützliche und brauchbare Staatsbürger aus ihnen zu machen. Die Kinder, die über 5 Jahre alt waren, wurden ihnen per Erlass weggenommen und in Pflegefamilien untergebracht, um sie katholisch zu erziehen und um die Knaben dazu anzuhalten, einen Beruf zu erlernen oder bei Tauglichkeit zum Militär gehen. Jene Zigeunerfamilien, die versucht haben, die ihnen weggenommenen Kinder zurückzuholen, wurden des Kinderdiebstahls bezichtigt. Da man aus ihnen sesshafte Staatsbürger machen wollte, nahm man ihnen auch die Pferde. Es wurde von der Annahme ausgegangen, dass die Zigeuner deshalb umherzogen, weil sie ihre Instinkte dazu trieben, obwohl sie die meiste Zeit wegen der häufigen Vertreibungen dazu gezwungen wurden.⁶³ Dieses historische Detail ist insofern erwähnenswert, als diese Maßnahmen in etwa mit der Handlungszeit der Operette zusammenfallen.

Das Motiv des Kindesraubes spielt auch in der europäisch-jüdischen Verfolgungsgeschichte seit jeher eine große Rolle und ist mit den antijüdischen Ritualmordlegenden in Verbindung zu bringen, die religiös motivierten Ursprungs sind und schon seit dem 14. Jahrhundert in Europa verbreitet waren.⁶⁴ Im Zuge des ansteigenden Antisemitismus in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts kam es wiederholt zu Anklagen wegen Ritualmordes in der gesamten Monarchie. Der Prozess von Tiszaeszlár (1883) zum Beispiel lag zur Entstehungszeit der Operette noch nicht weit zurück. Bei dem Prozess waren Juden beschuldigt worden, zu rituellen Zwecken ein christliches Mädchen ermordet zu haben. Letztlich wurden die angeklagten Juden zwar freigesprochen, aber dieses Ereignis hat in Ungarn eine antisemitische Welle ausgelöst. Auch hier wurden historische Tatsachen auf den Kopf gestellt. Laut den Vorschriften der Kaschrut, d.h. der jüdischen Speisegesetze, ist es Juden ausdrücklich verboten, Blut zu sich zu nehmen – in welcher Form auch immer.

⁶³ Wippermann: *Wie die Zigeuner*, S. 89.

⁶⁴ Ebd., S. 64.

Zum Motiv des Kindesraubes bei Lenau und Canetti

Das Motiv des Kindesraubes zu rituellen Zwecken ist im elften Gesang mit dem Titel „Tubal“ des Gedichtzyklus „Savonarola“ von Nikolaus Lenau Thema. Allerdings ist die Täter- und Opferrolle hier umgekehrt, denn es ist der Jude Tubal, eine Art Stellvertreterfigur Ahasvers, der zum Opfer der päpstlichen Willkür wird. Tubal, der Jude, muss darin die Abschlachtung der eigenen Kinder miterleben, deren Blut den Papst („das Tier“) von seinem Altersleiden heilen soll.⁶⁵

In der Autobiographie „Die gerettete Zunge“ des jüdischen Autors Elias Canetti kommt das Motiv eines Kindesraubes vor, der von Zigeunern begangen werden soll. Canetti beschreibt darin ein Ritual aus seiner Kindheit, das sich jeden Freitag abgespielt hatte und mit den Vorbereitungen für den Sabbat in den jüdischen Häusern verbunden war. Die Angestellten flößten dem Jungen große Angst ein, indem sie ihm vom häufig vorkommenden Kindesraub durch Zigeuner berichteten, und das war umso schlimmer, als diese Zigeuner jeden Freitag ins Haus kamen. Sie erwiesen sich aber dann als völlig harmlos, denn er „sah, dass sie keine Kinder in ihren Säcken hatten und wunderte sich, wie freundlich sie zu ihren Kindern waren, gar nicht wie böse Kinderräuber.“⁶⁶ Die Tatsache, dass sie jeden Freitag, also am Vorabend des Sabbats erscheinen, lässt die Vermutung aufkommen, dass da Zigeuner vorgeschoben wurden, um die jüdischen Ritualmordlegenden zu thematisieren, denn in der Verfolgungsgeschichte der Zigeuner ist das Motiv des Ritualmordes nicht bekannt.

Das Bild des gefährlichen Zigeuners

Die Vorstellung von der Gefährlichkeit „des Zigeuners“, der Angst erzeugt und vor dem man sich fernhalten sollte, dominiert in Saffis „Zigeunerlied“. Da jegliche Erklärung fehlt, unter welchen Umständen er gefährlich sein soll, gerinnt diese Vorstellung zu einem fixen, unabänderlichen Bild. Hier kann eine Verbindungslinie zu Barinkays Auftrittslied hergestellt werden, und zwar zu seiner Rolle als Gehilfe bei einem Hexenmeister. Wer mit dämonischen Kräften und mit schwarzer Magie im Bunde steht, ist gefährlich und muss daher von der Menschheit abgesondert, ja sogar aus ihr ausgeschieden werden. Im religiös fundierten Antijudaismus war der Vorwurf, mit Dämonenkraft ausgestattet zu sein, ein

⁶⁵ Vgl. Jean-Pierre Hammer: Nikolaus Lenau, Dichter und Rebell. Schwaz: Berenkamp 1993, S. 127.

⁶⁶ Vgl. Elias Canetti: Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1985, S. 132.

wichtiges Verfolgungsmotiv.⁶⁷ Auch die Zigeuner waren seit ihrer Ankunft in Europa mit dem Etikett des „gefährlichen Fremden“ behaftet, der im Bund mit dem Teufel stand.

Ein anderer Grund dafür, dass die Zigeuner bzw. Juden gefürchtet wurden, liegt in der Annahme begründet, sie seien besonders rachsüchtig. Die Rachsucht der Zigeuner wurde mit der angeblich primitiv gebliebenen Entwicklungsstufe ihres Wesens verbunden. Auch von den Juden sagte man, sie seien „rachsüchtig und gefährlich“, sie würden sich „sofort gegen jeden wenden, von dem sie sich bedroht fühlten, um ihn zu zerstören“.⁶⁸ Die Auffassung, sie hätten ein „alttestamentarisches Rachebedürfnis“,⁶⁹ hat sich über Jahrhunderte als hartnäckiges Klischee gehalten und ist Teil des religiös motivierten Antisemitismus.

Die wahren Werte der Zigeuner – Treue und Vertrauenswürdigkeit

Die zweite Strophe von Saffis Zigeunerlied lautet so:

Doch treu und wahr, treu und wahr,
ist dem Freund er immerdar.
Hält der Zigeuner dich nur wert,
dann gehorcht er dir blind.
Mann, vertrau' ihm dein Pferd!
Weib, vertrau' ihm dein Kind!
Dschingrah, dschingrah,
die Zigeuner sind da!
Reich' ihm die Hand,
vertraue dem Zigeuner,
wo er erscheint,
ist er ein treuer Freund!
Trian, trian, davar!
Reich' ihm die Hand,
vertraue dem Zigeuner,
wo er erscheint, da, heijah,
kommt er als Freund, heijah!⁷⁰

Die zweite Strophe verzichtet auf das Prädikativ „elend“ und dementiert das Feindbild mit der Aufforderung, „den Zigeuner“ als Freund zu betrachten, denn er sei in Wirklichkeit vertrauenswürdig und treu. Der Treuebegriff ist hier nicht im Sinne von ehelicher Treue zu verstehen, sondern es geht um politisch loyales Verhalten einer Gruppe gegenüber.

⁶⁷ Vgl. Simone Finkle, Burkhardt Krause (Hrsg.): Glück – Zufall – Vorsehung: Vortragsreihe der Abteilung Mediävistik des Instituts für Literaturwissenschaft im Sommersemester 2008. Neuauflage. Karlsruhe: Kit Scientific Publishing 2010, S. 58.

⁶⁸ Gilman: Jüdischer Selbsthaß, S. 54.

⁶⁹ Wippermann: Wie die Zigeuner, S. 216.

⁷⁰ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 143.

Wie in der ersten Strophe klingt auch hier der erste Vers zunächst befremdend. Die semantische Offenheit des Vokabels „wahr“ kann verschiedene Bedeutungen enthalten: Im Althochdeutschen hatte „wahr“ die Bedeutung von „achtbar“.⁷¹ So verstanden wäre es eine Art Richtigstellung des Feindbildes vom Zigeuner als Kinder- und Pferdedieb. Das kann meinen, dass sie in Wirklichkeit achtbare Menschen sind, denen nichts vorzuwerfen sei. „Wahr“ kann aber auch mit der Bedeutung von „authentisch, echt, wirklich, die Wahrheit sagend“⁷² belegt werden. Damit wird der Vorstellung vom Zigeuner bzw. Juden als Lügner und Verräter entgegengetreten. „Treu sein“ mit einem Dativobjekt ist eine übliche Konstruktion, aber das Adjektiv „wahr sein“ mit einem Dativobjekt ist keine übliche Fügung. Meistens ist „wahr“ verbunden mit einem Verb, zum Beispiel „wahrsagen“ oder „für wahr halten“ oder aber eine Aussage ist wahr, sie enthält eine Wahrheit. Wenn man die hebräische Semantik von „Wahrheit“ oder „wahr sein“ heranzieht, nähert man sich einer Bedeutung, die der Vertrauensbildung zwischen einem Anführer und seinem Volk näherkommt. Sie erklärt das Wort „Wahrheit“ oder „wahr sein“ mit dem zeitlichen Aspekt „von Dauer sein“ oder auch „zuverlässig sein“, „mit jemandem rechnen können“, aber auch das Vertrauen in die Einhaltung des Versprechens, das Gott dem Menschen gegeben hat.⁷³ Diese Idee des Versprechens Gottes, im hebräisch-jüdischen Kontext der biblischen Landverheißung, könnte auch in ihrem Refrain mit dem Wort „davar“ ausgedrückt sein, denn „davar“ bedeutet „das Wort“ oder „die Rede“. Doch es gehört zu jenen Nomen, die einen dynamischen Aspekt haben in dem Sinn, dass das gesprochene Wort zur Tat werden will. Es kann auch „das Wort, das von Gottes Lippen kommt“ bedeuten, „das Wort Gottes“⁷⁴. Im hebräisch-jüdischen Kontext würde das heißen, dass das Versprechen Gottes zur Tat geworden ist. Was „trian“ heißen könnte, konnte leider nicht herausgefunden werden.

Alle Wortverdichtungen und mit Polysemie aufgeladenen Wörter schlagen in die gleiche Kerbe: Es geht darum zu verkünden, dass „der Zigeuner“ bzw. „der Jude“ redlich und aufrecht ist – kein Verräter und kein Lügner und Betrüger. Die traditionellen, religiös motivierten antisemitischen Vorurteile, die besagen, dass die Juden „von Natur aus unfähig wären, die Wahrheit zu erkennen“, dass ihre „Wahrnehmung auf den bloßen Schein der Welt

⁷¹ Gerhard Wahrig: Deutsches Wörterbuch. Berlin: Mosaik Neuausgabe 1980, S. 4094.

⁷² Barbara Cassin: Vocabulaire européens des philosophies. Paris: Éditions du Seuil 2004, S. 1351.

⁷³ Vocabulaire Européen des philosophies. Stichwort Vérité. Im französischen Wortlaut: „Solide, moins au sens concret de dur ou résistant, qu’à celui de durable ou stable – avec la dimension temporelle de ce sur quoi on peut compter et se reposer pour l’avenir, comme l’allemand „zuverlässig“ et nomme la fidélité de l’alliance homme-Dieu et la confiance en la promesse, ce qui le fait sémantiquement analogue au truth anglais.“, S. 1342.

⁷⁴ Vgl. The Brown-Driver-Briggs Hebrew and English Lexicon. Oxford Edition 1951. Unter dem Eintrag „davar“: „speech of God’s lips“, „the saying of god“, S. 1697.

beschränkt⁷⁵ sei, weil sie sich geweigert haben, Christus als Messias anzuerkennen, werden hier als negative Stereotypen demontiert.

Die zweite Strophe hat eine doppelte Funktion. Das Fremdbild der Zigeuner wird als Feindbild entlarvt, und gleichzeitig werden Werte angesprochen, die notwendig sind, um ein Volk zu konstituieren – Treue, Vertrauen, Loyalität und die absolute Unterordnung unter einen Anführer. Er, der Zigeuner, „gehört dir blind“, heißt es in einem Vers, und da ist nicht der Gehorsam der Frau einem Mann gegenüber gemeint, sondern das Vertrauen, das ein Volk seinem Anführer – in dem Falle ist es Barinkay – schuldet.

Die Wendung „wo er erscheint, kommt er als Freund“ könnte als Anspielung auf das Verstreutsein, die Diaspora gesehen werden. So wie Barinkay sich in seinem Auftrittlied zunächst als weltumspannender Herrscher über ein Tierreich darstellte, wird ihm hier angeboten, weltumspannend alle Zigeuner zu vereinen und die Führerschaft über sie zu übernehmen.

Saffi bittet als Vertreterin „des Zigeuners“ um Barinkays Hand

Es ist nicht der Mann Barinkay, der um die Hand Saffis bittet, sondern die Initiative geht von Saffi aus. Zweimal bietet sie ihm stellvertretend für „den Zigeuner“ die Hand an, zu einem Bund, der natürlich kein Ehebund ist, sondern ein Bund der Zigeuner mit ihm als Anführer. Damit findet man nun doch die von dem Genre Operette geforderte Umkehrung der vorgeschriebenen Geschlechterrollen: Die Handlungsimpulse gehen von der weiblichen und nicht von der männlichen Hauptfigur aus, denn Saffi ist die treibende Kraft im Prozess der politischen Emanzipation.

Wortverdichtungen und Ambivalenzen verschleiern die Anklage in Saffis Zigeunerlied

Wie schon Barinkays Entrée-Couplet ist Saffis Zigeunerlied ein komplexes Gefüge, das erst der vertiefte analytische Blick offenzulegen imstande ist. Das Fehlen von kausalen Verbindungen, verschiedene Bedeutungsebenen der verwendeten Vokabeln, der Rückgriff auf veraltete Wortbedeutungen und Umkehrungen erschweren das Erkennen der politischen Lage der Zigeuner – ihre Heimatlosigkeit und Verfolgung, die als Ursachen für ihr Leiden festzumachen sind.

⁷⁵ Gilman: Jüdischer Selbsthaß, S. 54 ff.

In beiden Strophen weisen die einleitenden Verse extreme Wortverdichtungen und Ambivalenzen auf, um nicht sofort erkennbar zu machen, dass sich die Stimme des von der Verfolgung Betroffenen zu einer Anklage erhebt. In dem Wort „elend“ ist in einem Vokabel alles enthalten – die Befindlichkeit „des Zigeuners“ wegen des Hasses, der ihm entgegen schlägt, und auch der Grund für diesen Hass, nämlich seine Heimatlosigkeit. Das Spiel mit dem Wortstamm „acht“ verweist auf das problematische Verhältnis der Mehrheitsgesellschaft zu den Zigeunern. Das Wort „Achtung“ wird mit dem Wortstamm „acht-“ gebildet, und die Achtung ist jene Haltung, die man den Zigeunern bzw. Juden stets verweigert hat. In der Schaffung einer eigenen Nation hofften sie, diese zu erlangen.

An keiner Stelle werden diejenigen, die vor einem Umgang mit ihnen warnen, benannt. Das gestattet die Deutung, dass das Zigeunerlied Saffis eine allgemein verbreitete, seit jeher fest in der sie umgebenden Bevölkerung verankerte Haltung den Zigeunern bzw. Juden gegenüber ausdrückt. Was den Blick der Mehrheitsgesellschaft auf die Juden betrifft, hat Leon Pinsker in seiner Schrift „Autoemanzipation“ gemeint: „Die Judäophobie ist eine Psychose. Als Psychose ist sie unheilbar.“⁷⁶

Barinkay versteht die feindselige Rhetorik – er bildet mit den Zigeunern eine Schicksalsgemeinschaft

Aus den Reaktionen Barinkays auf Saffis Lied ist zu erkennen, dass ihm diese feindliche Rhetorik nicht fremd ist, denn er kommentiert den Inhalt der ersten Strophe zunächst mit der rhetorischen Frage „Ist es kein Sinnentzug, dieses Lied?“⁷⁷ und am Ende sagt er: „Ich kenne diese Weise“⁷⁸. Das Wort „Weise“ kann das sein, was „der Zigeuner“ immer zu hören bekommt, der feindliche Blick ist sozusagen schon eine Sitte oder Tradition geworden. Indirekt ist das das Eingeständnis, dass er und Saffi und mit ihr alle Zigeuner die gleichen Erfahrungen haben und sie daher eine Schicksalsgemeinschaft bilden.

Auf Barinkays Frage, wer Saffi denn dieses Lied gelehrt habe, antwortet Czippa: „Die Erinnerung an vergangene Zeit und auch die Hoffnung auf eine schöne Zukunft“. Die Erinnerung an die vergangene Zeit entspricht der ersten Strophe. Mit dem Satz gibt sie zu verstehen, dass für sie die Verfolgung nun schon der Vergangenheit angehört. Die Hoffnung auf eine schöne Zukunft entspricht der zweiten Strophe. In dieser Aussage Czippas

⁷⁶ Pinsker: Autoemanzipation, S. 21.

⁷⁷ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 143.

⁷⁸ Ebd., S. 143.

kristallisieren sich die Zeitebenen Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart zu einem Neuanfang, einer Wende, die mit der Rückkehr Barinkays eingeleitet wird. Diese Äußerung Czipras macht deutlich, dass Geschichte hier nicht als ein politisch-dialektischer Prozess verstanden wird, sondern sie steht im Zeichen der Erlösung, ein Märchen wird wahr, wie es an anderer Stelle die Zigeuner formulieren.

Während in Barinkays Auftrittlied das Ausgeschlossenensein und das Misstrauen noch mit heiteren Tönen umspielt wird, sind in Saffis Lied schon Wut und Empörung darüber herauszuhören. Volker Klotz hat in seiner Abhandlung zum „Zigeunerbaron“ auf die „auführerischen und unheimlichen Impulse“, die Saffis Lied begleiten, hingewiesen, auf das „auf- und abschwellende Tempo, zwischen grollendem d-Moll-Andante, gipfelt im Allegretto, das zwischen D-Dur und Zigeunermoll changiert“. Doch die Textanalyse zeigt, dass das kaum etwas damit zu tun haben kann, dass Saffi den „Widerspruch gegen die ordentlichen Klänge der sattsam Sesshaften“ besingt, wie Volker Klotz das meint, und dass sie dann, als es sich herausstellt, dass sie eine türkische Fürstentochter ist „von oben herab die fahrenden Plebejer bevormundet“⁷⁹. Im Gegenteil, das sind Töne des Aufruhrs und der Empörung über die Behandlung des „Zigeuners“. Die Molltöne stehen im Einklang mit dem Leiden und die D-Dur und das aufschwellende Tempo entsprechen der Empörung über den feindseligen Umgang mit ihm. Das Aufbegehren dagegen wird vor allem in dem wiederholt gesungenen „Dschingrah, die Zigeuner sind da!“ ausgedrückt, das in der Mitte der ersten Strophe zum ersten Mal erklingt. Das „da“ ist hier in seiner zweifachen Bedeutung zu verstehen: räumlich, in dem Sinne, dass das Zigeunerkollektiv vor Barinkay steht und es bereit ist, ihn zu unterstützen, und zeitlich, weil es ausdrückt: Jetzt wird agiert, die Zeit der Agonie ist vorbei. Der Wechsel auf die plurale Form – von „der Zigeuner“ zu „die Zigeuner“ zeigt an, dass die Zigeuner bereit sind, sich zu einem Kollektiv zu formieren. Jetzt stehen sie nicht mehr vereinzelt da, der Zeitpunkt ist gekommen, wo sie sich angesichts der Ankunft des „Erlösers“ vereinen und sich als selbstbestimmendes Volk konstituieren können. Die Csárdásklänge, die ins Zigeunerlied hineinkomponiert sind, kündigen musikalisch die Unterstützung des Emanzipationsprozesses durch Ungarn an.

Die Dorfzigeuner tragen Saffis Kampfstimmung mit

⁷⁹ Klotz: Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst, S. 46.

Die ersten Verse von Saffis Zigeunerlied kehren dann bald nach Beginn des ersten Finales polyphon wieder – diesmal singen es die Zigeuner, die um das Schloss herum in Hütten wohnen. Die Kontaktaufnahme mit Barinkay erfolgt nach dem gleichen Schema wie im Duett mit Saffi, sie ist zunächst akustischer Natur. Barinkay hört die Zigeuner noch bevor sie in sein Blickfeld rücken. Die Stimmung der Revolte und des Aufbegehrens mit ihrem „*Dschingrah, Dschingrah*“ ist aber schon von weitem zu vernehmen, es ist als spürten sie ihren künftigen Anführer schon in der Nähe. Auf Barinkays Ausruf: „Ha, was hör’ ich da für Klänge“ fragt Czipra: „Horch, erkennst du die Gesänge?“ worauf Barinkay antwortet: „Diese Rufe, diese Lieder“⁸⁰. Die Suche nach der Bedeutung des Ausrufes „*Dschingrah*“ im zigeunerisch-deutschen Wörterbuch⁸¹ hat folgendes Ergebnis gebracht: Unter dem Eintrag „*dchi*“ findet man die deutsche Übersetzung „Leben“ und das Wort „*rad*“ heißt Blut, was zusammengezogen und leicht verändert in etwa „*dschingrah*“ ergibt. Ein Rückgriff auf Wörter aus der Sprache der Zigeuner, um die Idee, dass die Dorfzigeuner bereit sind, ihr Blut und Leben für ihren Anführer zu opfern, zu verschleiern, wäre durchaus im Stile Schnitzers.

Klang in Saffis Lied der Kampftruf „*Dschingrah*, die Zigeuner sind da“ noch wie eine Drohgeste, ist mit der Ankunft der Dorfzigeuner eine Steigerung zu beobachten. Es ist herauszuhören, dass sie bereit sind, kämpferisch ihr Schicksal in die Hand zu nehmen. Auch Barinkay ist schon in dieser Stimmung, denn in den „Rufen“, als die er die Lieder der Zigeuner empfindet, steckt schon seine Berufung als deren Anführer.

Das Zigeunerkollektiv wiederholt in seinem Lied vor Barinkay im ersten Teil jene Verse aus Saffis Lied, in denen es um die Zigeuner als Kinder- und Pferdediebe geht und die den Blick der Mehrheitsgesellschaft auf sie spiegeln. Das lässt sich als Anzeichen dafür interpretieren, dass alle zur gleichen Schicksalsgemeinschaft gehören. Auch die Zigeuner, die hier wie in einem Ghetto leben, getrennt von den Nicht-Zigeunern, sind „Kinder der Nacht“. Ihr Ausgeschlossenheit ist auf der Bühne augenfällig, denn sie leben isoliert von den Nicht-Zigeunern, im materiellen Elend, in verfallenen Hütten, rückständig im Vergleich zum Schweinezüchter Zsupán, der vorindustrielle Produktionsweisen praktiziert, während sie

⁸⁰ Ebd., S. 152 f.

⁸¹ Vgl. Richard Liebich: Die Zigeuner in ihrem Wesen und ihrer Sprache. Nach eigenen Beobachtungen dargestellt. Zweite Abtheilung. Zigeunerisch-Deutsches Wörterbuch. NabuPress.
<https://books.google.lu/books?id=vIUIAAAQAAJ&pg=PA123&dq=zigeunerisch-Deutsches+Wörterbuch&hl=it&sa=X&ved=2ahUKewjLmrPQqvXsAhXC5-AKHwDPDrIQ6AEwAHoECAAAQAg#v=onepage&q=zigeunerisch-Deutsches%20Wörterbuch&f=false>, (letzter Zugriff: 10. Oktober 2020).

selbst noch handwerklich tätig sind. Und sie müssen sich von den anderen stereotyp beschimpfen lassen.

Lied der Zigeuner:

Oh, habet acht, habet acht,
vor den Kindern der Nacht
wenn von Zigeunern ihr hört,
wo Zigeunerinnen sind:
Mann, gib acht auf dein Pferd!
Weib, gib acht auf dein Kind!
Dschingrah, dschingrah, die Zigeuner sind da!
Dschingrah,
dieses Lied, es durchzieht das Gemüt,
sprüht und glüht,
treu und klar, hell und wahr,
klingt's fürwahr, immerdar.
Dschingrah, dschingrah, sa, sa, sa, sa!⁸²

Der zweite Teil des Liedes verdeutlicht, dass der Geist des Aufbegehrens die Zigeuner schon ganz erfasst hat, die beiden Metaphern „sprühen“ und „glühen“ drücken das aus. Nun kommt Bewegung in ihr Leben, sie werden zu Subjekten, die ihr Schicksal in die Hand nehmen. Das ist möglich geworden, weil ein Anführer da ist. Das Hinzufügen der Adjektive „hell“ und „klar“ drückt schon einen Hoffnungsschimmer aus, der Auftakt zur Erhellung ihrer schattenhaften Existenz ist gegeben. Der Name „Saffi“ bedeutet im Türkischen „hell“, womit diese Idee auch symbolisch angedeutet wird. Czipra, Barinkay und Saffi stimmen in den Refrain mit ein „Dieses Lied, ha, es sprüht und es glüht, Dschingrah, sa, sa, sa, sa!“⁸³ und signalisieren so Solidarität und Bereitschaft zum gemeinsamen Kampf.

Barinkays Reaktion auf dieses Lied: „Wie wechselvoll beteiligt das Schicksal mich mit Leid und Ehren“ klingt ohne die Kenntnis des Gesamtkontexts rätselhaft. Er drückt damit aus, dass er die Zeitenwende verstanden hat. Indirekt heißt das, dass er die Führerrolle annimmt. Diese Aussage enthält auch das Eingeständnis, dass seine vormalige Existenz des Umherwanderns nicht so glücklich war, wie es im Auftrittlied schien, sondern leidvolle Züge trug. Aber das „Leid“ gehört nun auch für ihn schon der Vergangenheit an und die „Ehren“ verweisen auf seine Zukunft als Anführer des Zigeunervolkes. Die Affirmation Czipras „Du bist ihr Herr“ am Ende der Szene ist der abschließende Beweis für die gelungene Solidarisierung.

⁸² Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 154 f.

⁸³ Ebd., S. 155.

Ehre zu erlangen – das bedeutet mit Achtung, Anerkennung und Ansehen bedacht werden. Für die Zigeuner und Barinkay ist das genau jener Wert, der ihnen auf Grund der Einschätzung der sie umgebenden Welt als Diebe und Verräter verweigert wird. Wie sehr die echten Zigeuner in ihrer eigenen Geschichte Wert darauf legten, als ehrenwerte Personen betrachtet zu werden, kann nicht nachgewiesen werden. Was hingegen die Juden betrifft, so haben sowohl Hannah Arendt als auch Sander Gilman darauf verwiesen, dass vor allem die Juden, weil ihnen das immer abgesprochen wurde, ihr Selbstwertgefühl auf gesellschaftliche Werte wie Rang, Stellung und Anerkennung in der Gesellschaft gründeten.⁸⁴ Keine Ehre zu haben hieß keine Stellung in der Gesellschaft zu haben. Der Ehrbegriff ist im Kontext der Nationsbildung als vaterländisches Motiv zu verstehen: die Möglichkeit der Erlangung von Ehre durch die Beteiligung an der Verteidigung seines Landes. Das war ein Wert, der in jüdischen Kreisen im Horizont der Diskussion um den Zionismus diskutiert wurde. In seiner Schrift „Autoemanzipation“ spricht Leon Pinsker von der Notwendigkeit der Herstellung der nationalen Selbständigkeit der Juden und von der „Wiederherstellung der nationalen Ehre“,⁸⁵ wobei die Erlangung der Ehre als Teil der Herstellung von Normalität betrachtet wird.

Saffis Zigeunerlied und Barinkays Auftrittslied: Basis für den Wunsch nach einer eigenen Zigeunernation

Sowohl der Befund der Textanalyse als auch die Reaktionen Barinkays auf Saffis Zigeunerlied zeigen, dass sich Verbindungslinien zu den „verborgenen“ Inhalten seines Auftrittsliedes herstellen lassen. Beide Hauptfiguren sind in ihren Erstauftritten mit einer Sprache ausgestattet, die durch ihre Undurchsichtigkeiten, Ambivalenzen und Umkehrungen das Erkennen der eigentlichen Botschaft sehr schwer machen. Inhaltlich geht es in beiden Auftritten um Ausgrenzung, um Heimatlosigkeit, um die Wahrnehmung der Zigeuner als Fremde und in beide Lieder sind alteingesessene, vor allem christlich-religiös motivierte Verfolgungsmotive eingebaut. Während in Barinkays Erstauftritt noch ironische Wendungen, die Evokation der Zirkuswelt und der musikalisch heitere Ton die bitteren Seiten seiner einstigen Existenz überspielen, kommt das Leiden daran in Saffis Lied schon wesentlich deutlicher zur Sprache und mündet in Empörung über die Grundlosigkeit der Anschuldigungen. In Saffis Zigeunerlied besteht auch schon eine Kohärenz zwischen Text und

⁸⁴ Gilman: Jüdischer Selbsthaß, S. 235.

⁸⁵ Pinsker: Autoemanzipation, S. 2.

Musik bzw. die Musik verstärkt ihr Aufbegehren. Daher ist es als Ergänzung und Weiterentwicklung von Barinkays Lied zu verstehen.

Gemeinsam ist den beiden Hauptfiguren auch, dass die ethnischen Zuschreibungen bzw. die Reduzierung der beiden Figuren auf etwas, was nur als typisch zigeunerisch gelten könnte, von Beginn an außer Kraft gesetzt ist. Ihr „Zigeunertum“ wäre nur im Bühnenkostüm auszudrücken, allerdings sieht das Libretto keinerlei Bühnenanweisung zur Kostümierung der Figuren vor.

Beide Figuren sind Träger von Reden, die die politische Motivation für den Wunsch nach Selbstbestimmung bergen. Somit stellen diese den thematischen Ausgangspunkt für das weitere Bühnengeschehen dar, was durchaus dem Gestaltungsprinzip von Operetten entspricht. Der Unterschied zu vielen anderen Operetten besteht darin, dass dieses eigentliche Thema so stark camoufliert ist, dass es erst nach einer eingehenden Textanalyse greifbar wird. Die opernhafte Züge, die die Kritik im ersten Akt und vor allem im Finale heraushört, sind musikalisch gerechtfertigt, denn es ist ein zu ernstes Thema, um es operettenhaft zu behandeln. Im Grunde steht man vor einem unauflösbaren Konflikt zwischen Inhalt und Genre.

I.3 Die Eheschließung – ein politisch aufgeladener Akt

Generell rankt sich der dramatische Verlauf in der Operette um die Eheschließung des Titelhelden und parallel dazu meistens um die eines Nebenpaares. Der Weg dahin wird durch diverse Hindernisse, Missverständnisse oder Verwechslungen erschwert. Mit der darin eingeflochtenen Erotik ist dem Genre gemäß der Endzweck allen Operettengeschehens definiert. Dieser Grundablauf ist auch im „Zigeunerbaron“ vorzufinden. Was aber ganz fehlt, ist dabei das erotische Spiel der Protagonisten.

Die bisherige Textanalyse hat ergeben, dass es eine Erklärung dafür gibt: Bei der Eheanbahnung im „Zigeunerbaron“ geht es hauptsächlich um Bündnispolitik. Die beiden Frauen Saffi und Arsena, mit denen der Titelheld in Berührung kommt, sind in ihrer Geschlechterrolle unterdeterminiert, aber dafür überdeterminiert als pars pro toto für eine Volksgruppe. Die Doppelbödigkeit in dem Libretto zielt nicht, wie sonst oft in den Operetten, auf versteckte erotische Anspielungen, sondern es ist umgekehrt: Die frivole Ebene wird

durch den Sittenkommissar Conte Carnero künstlich erzeugt, und in diese erotische Scheinwelt sind Themen und Motive hineingeflochten, die die Nationsbildung der Zigeuner voranbringen.

Das eigentliche Objekt der Sehnsucht der beiden Protagonisten ist nicht ein Ehepartner zur traditionellen Eheschließung, sondern die Sehnsucht nach einer Heimat und einem Vaterland. Die Dominanz der national-patriotischen Dimension zeigt sich unter anderem in der Reaktion der Nicht-Zigeuner auf die Annäherung Barinkays an Saffi. Die Gewaltandrohungen der Nicht-Zigeuner, die bis zum Wunsch nach militärischer Intervention reichen, sind Kennzeichen eines territorialen Machtkonfliktes.

Der Prozess der Eheanbahnung ist durchsetzt von einer Licht- und Tiersymbolik, die eine Motivkette des Neuanfangs bildet, der als typisch für das nationale Erwachen eines Volkes betrachtet werden kann.

Als Fadenzieher in dieser Eheanbahnung bzw. bei dem nationalen Ansinnen fungieren der Sittenkommissar Carnero und Czipra, die alte Zigeunerin. Carnero ist dabei zuständig für die öffentlich-politische Ebene und Czipra handelt im Sinne der Vorsehung. Sie steht für die Hoffnung aller Zigeuner auf eine bessere, weil leidensfreie Zukunft. Czipras Funktion besteht darin, die „mystische“ Union zwischen Barinkay und Saffi, das heißt den Verlauf der Eheschließung, zu überwachen. Bis zur Schatzsuche gibt es daher viele Terzette. Danach spielt diese Form des musikalischen Wechselspiels so gut wie keine Rolle mehr. Die Rolle Czipras sinkt in die Bedeutungslosigkeit ab.

An ihrer Rolle wird vorgeführt, dass die Zigeunergeschichte kein Resultat eines dialektischen Prozesses ist, sondern das Produkt des nicht kalkulierbaren Ratschlusses einer oberen, nicht beeinflussbaren Instanz.

Symbolische Ankündigung des Ehethemas durch das Schifferlied

Eingeführt wird das Ehethema gleich in der ersten Szene mit dem Lied des Chores der Schiffer, der nur von Männern gesungen wird, wie Harnoncourt und Linke das in ihrer Rekonstitution des Librettos nachweisen konnten.⁸⁶ Aus zwei Teilen bestehend, rahmt es die erste Szene ein, und bekommt eine hohe Symbolkraft dadurch, dass es die Operette eröffnet und sofort den Ton dafür vorgibt, wie im Weiteren das Ehethema abgehandelt wird.

⁸⁶ Harnoncourt, Linke: *der Zigeunerbaron*, S. 53.

Inhaltlich geht es in der ersten Szene um Zsupáns und Ottokars Suche nach dem Schatz auf dem Territorium der Zigeuner und Czipras Warnung, dass „der rechtmäßige Besitzer“ einmal zurückkommen wird und den „Grund und Boden“, den Zsupán sich rechtlos „zugeeignet“ hat, von ihm zurückfordern wird.⁸⁷

Chor der Schiffer:

Es wär kein echter Schifferknecht,
der sich vor'm Wasser fürchten möcht',
nur frisch heran,
vertrau' dem Kahn
auf schwanker Bahn,
dich sorglos an, hollahoh.

lautet die erste und anschließend die zweite Strophe:

Geh' fahr' mit mir,
lieb' Schatzerl mein,
wir steuern in die Eh' hinein.
Hab' keine Scheu' wir sind ja zwei,
wenn's schief geht, bin ich auch dabei. Holahoh!

Die zweite Strophe wird am Ende der Szene noch einmal gesungen.

Die Schiffsmetapher als traditionelle Metapher für Übergang und Neubeginn bildet eine Klammer für die Ankündigung der Rückkehr des rechtmäßigen Besitzers. Schon bei Horaz ist ein Vergleich von Staat und Schiff zu finden, eine Gleichsetzung, die durch die Doppelbedeutung des Wortes „gubernatio“ ausgedrückt wird, die das Lenken eines Schiffes wie auch das einer Gemeinschaft meinen kann.

Die Schiffer kündigen das Eheprojekt zwar als Pakt zwischen zwei Individuen an – der Schifferknecht steht symbolisch für den „rechtmäßigen Besitzer“ und Bräutigam Barinkay, der mit dem „lieb Schatzerl“, der Braut Saffi, die „Ehe“ ansteuert, und die kollektive Dimension ist von vornherein mit dabei: Die Schiffer im Kahn stehen repräsentativ für die Zigeuner, mit denen er dann auch einen Bund eingehen wird.

Arsena – die erste Braut und Vertreterin Serbiens

⁸⁷ Ebd., S. 85.

Arsena ist unter den Nicht-Zigeunern eine positiv besetzte Figur. Sie kam nicht nur in den Genuss einer gewissen Bildung – das kommt in der kleinen Nebenbemerkung Zsupáns heraus, denn er erwähnt ihr „viele Bücherlesen“⁸⁸, sondern sie besticht auch durch ihre Charakterfestigkeit und Geradlinigkeit. So ignoriert sie standhaft die zweckorientierten Heiratswünsche ihres Vaters Zsupán und bleibt bis zum Ende ihrem Ottokar treu. Ihre Funktion besteht unter anderem darin, einen distanzierten, aber doch wissenden Blick in die Bündniswünsche Barinkays einzubringen. Sie ist es auch, die im 3. Akt in ihrem Couplet die „Ehe“ von Saffi mit Barinkay kommentiert.

Barinkay hält nach seiner Ankunft zunächst um die Hand von Arsena an, um „Grenzstreitigkeiten und Eigentumsprozesse“ mit Zsupán, ihrem Vater, zu vermeiden. Während der Brautschau stellt sich heraus, dass Arsena nicht katholisch, sondern nach serbisch-orthodoxem Ritus heiraten würde. Das erweist sich in einer kleinen Bemerkung Zsupáns, der dafür „gleich den Popen holen lassen“⁸⁹ möchte. Mit seiner Annäherung an Arsena demonstriert dieser die Bereitschaft, sich ihm fremden Sitten, einer ihm fremden Kultur anzupassen, denn es heißt zunächst:

„Der alten Sitte sind wir treu“, was Zsupán kommentiert mit: „Ihm ist sie neu“ und Barinkay darauf: „Wohlan, es sei.“⁹⁰ Barinkays religiöses Bekenntnis ist unbekannt, doch wichtig in der Situation ist, dass sich der sonst so strenge Carnero tolerant zeigt und nichts gegen diese offensichtliche Mischehe einzuwenden hat, im Unterschied zu Barinkays späteren Verbindung mit Saffi.

Ein Blick in die Geschichte des Banats zeigt, dass Carnero mit der Toleranz den Serben gegenüber den Standpunkt der thesesianischen Politik repräsentiert.

Mit der Eroberung des Banats begann eine sehr zielgerichtete Religionspolitik der Habsburger in Südosteuropa, wobei allein der Katholizismus als staatstragende Religion zugelassen wurde. Den Juden und Calvinisten zum Beispiel wurde die freie Religionsausübung verboten.⁹¹

⁸⁸Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 143.

⁸⁹Ebd., 113.

⁹⁰ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 127.

⁹¹ Schödl, Günther: Land an der Donau. Deutsche Geschichte im Osten Europas. München: Siedler 1995, S. 150.

Unter den Glaubensgemeinschaften, die sich in der Gegend befanden, bekamen allein die orthodoxen Serben, die vor den Türken auf das habsburgische Territorium geflüchtet waren und die größte Religionsgemeinschaft bildeten, Privilegien zugestanden. „Sie umfassten freie Religionsausübung, die Wahl des geistlichen Oberhauptes, die Befreiung von Zahlungen an den katholischen Klerus und die Unabhängigkeit von der Komitatsgerichtsbarkeit.“⁹²

Ein Bündnis mit den Serben – eine gefährliche Perspektive

Arsenas Argumente, mit denen sie ihre Ablehnung von Barinkays Antrag in den Szenen rund um die Brautwerbung begründet, enthalten nichts Persönliches. Nicht sie als Frau und potentielles Liebesobjekt meldet sich zu Wort, sondern sie spricht ganz allgemeine Warnungen aus, die zu Beginn noch nicht an Barinkay gerichtet sind, sondern jedem potentiellen Partner gelten:

Du bist der Erste nicht,
der meine Hand begehret,
bist auch der letzte nicht,
den da mein Spruch belehret.
Die Vorsicht spricht (Refrain):
Gib acht, Gesell,
ein schön' Gesicht bezaubert schnell.⁹³

Ein Chor nimmt das Refrainmotiv zweimal auf, was ihren Warnungen Nachdruck verleiht. Arsenas Warnungen gewinnen an Eindringlichkeit, nachdem ihr die Identität Barinkays enthüllt wurde, zumal Barinkay kein Unbekannter für sie ist. „Was? Hab' ich recht gehört? Barinkay? Heimgekehrt? Ah!“⁹⁴ Sie sieht ihn im Falle einer Heirat mit ihr zunächst als „armen, armen Mann“ und am Ende der Szene gibt sie Barinkay in einer metaphorreichen Sprache zu verstehen, dass ihrer Einschätzung nach eine Verbindung mit ihr, d.h. ein Bund mit den Serben, seinem Todesurteil gleichkäme:

Ein Falter schwirrt ums Licht,
an der Flamme bleibt er hängen,
und Rettung gibt es nicht,
die Strahlen ihn versengen.
Sei nicht erpicht,
gib acht, Gesell,
ein schön' Gesicht bezaubert schnell.⁹⁵

⁹² Volkman, Swantje: Die Architektur des 18. Jahrhunderts im Temescher Banat. Heidelberg: Selbstverlag 2001, S. 44.

⁹³ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 125.

⁹⁴ Ebd., S. 129.

⁹⁵ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 139.

In Anspielung auf ein serbisches Hochzeitsritual trägt die Braut während der Werbung einen Schleier, der ihre Erscheinung zunächst verhüllt.⁹⁶

Dem Schleier könnte man symbolische Bedeutung zuschreiben. Er soll vielleicht die Unberechenbarkeit der Serben charakterisieren. Arsenas Warnungen sind in dem Zusammenhang insofern bedeutsam, als sie aus dem Mund einer in die Verhältnisse Eingeweihten kommen. Sie kennt ihren Vater, der ja die Serben repräsentiert, und es scheint ihrer Meinung nach vernünftiger zu sein, sie als Bündnispartner zu meiden. Der Kommentar Zsupáns angesichts von Arsenas Erklärung, nur einen Baron zum Mann nehmen zu wollen, lautet: „Mit ihr bin ich einverstanden, weil ich sie nicht zwingen kann, und mit dir bin ich aber auch einverstanden, mein Schwiegersohn,“⁹⁷ Er gibt so den Warnungen Arsenas Recht: Der Serbe wird in der Person Zsupáns als ambivalent und auf reinen Eigennutz bedacht dargestellt. In der Folge werden an der Figur Zsupáns noch viele weitere Beweise dafür erbracht, dass die Serben wegen ihres Opportunismus, ihrer Falschheit, Verlogenheit und Brutalität tatsächlich keine geeigneten Bündnispartner für Barinkay gewesen wären.

Arsenas Wortwahl ist am Ende der Szene sehr drastisch, sie spricht von „Rettung“, die er sich von ihr nicht erhoffen könne, und genau das Wort nimmt Barinkay in den Mund, als er sich dann Saffi zuwendet, nämlich um sich zu ihr „zu retten“. Dieses Vokabel suggeriert Dringlichkeit, Barinkay wendet sich in letzter Not, sozusagen um dem sicheren Untergang zu entgehen, an einen anderen Bündnispartner.

Nikolaus Harnoncourt hat festgestellt, dass die musikalische Gestaltung bei der Annäherung Barinkays an Arsenas musikalisch völlig „gefühllos“ ist, im Gegensatz zu seiner späteren Annäherung an Saffi.⁹⁸ Dieser Kommentar untermauert den Befund der Textanalyse, die gezeigt hat, dass die Brautschau bei Arsenas eher für ein politisch motiviertes Abtasten steht als für eine gefühlvoll liebende Annäherung an eine Frau.

In den zeithistorischen Kontext gesetzt, kann es sich in dieser Szene der Brautwerbung um Arsenas um eine Anspielung auf die politischen Ansprüche des realen Serbien handeln, das mit dem 1882 gegründeten, an das Banat grenzenden Königreich und mit seinen großserbischen Expansionsbestrebungen unter dem Motto „Wo ein Serbe lebt, ist

⁹⁶ Ida von Düringsfeld und Otto Freiherr von Reinsberg-Düringsfeld: Hochzeitsbuch. Brauch und Glaube der Hochzeit bei den christlichen Völkern Europas. Leipzig: J. G. Bach, 1871, S. 65–66.

⁹⁷ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 139.

⁹⁸ Ebd., S. 46.

Serbien“ eine gewisse Unruhe in die Region brachte.⁹⁹ Die „Grenzstreitigkeiten“, von denen Barinkay und Zsupán im Zusammenhang mit der Werbung um Arsena sprechen, könnten auf diese politische Lage anspielen.

Barinkay sucht in Wirklichkeit nicht eine Braut, sondern eine Heimat

Da Barinkay trotz der Eindringlichkeit ihrer Warnungen nicht von ihr lassen will, stellt ihm Arsena ein formales Hindernis in den Weg: „Der Bräutigam fängt bei mir beim Baron an“¹⁰⁰. Barinkay reagiert auf diese Bedingung mit einer Verlagerung auf eine andere Argumentationsebene: Nicht mehr die Eheschließung, sondern eine andere, scheinbar drängendere Sehnsucht wird nun ins Treffen geführt: „Da steh’ ich allein in der Heimat und doch in der Fremde. Ein Gast auf meinem eigenen Gut.“¹⁰¹, lautet seine Antwort. Mit dieser Aussage erweist sich die Heimatsuche explizit als der wahre Grund für seinen Bindungswunsch. Durch den Gebrauch des Begriffes „Gast“ wird ausgedrückt, dass das Gefühl, ausgeschlossen zu sein, das schon im Auftrittscouplet Thema war, weiter existiert, obwohl er sich doch schon auf heimatlichem Boden befindet. Im Grimm'schen Wörterbuch wird darauf hingewiesen, dass die ursprüngliche Wortbedeutung von „Gast“ „der Fremde“¹⁰² war, und jemanden, der nirgends heimisch ist, bezeichnet. Dieses Gefühl, „Gast auf Erden“ zu sein, wird erst verschwinden, nachdem ihn Saffi mit ihrem Zigeunerlied in die Welt der Zigeuner integriert haben wird. Er setzt dann am Ende der achten Szene seine Werbung um Arsena mit dem Satz fort: „Bevor ich ein Weib heimführe, möchte ich doch selbst erst heimgeführt werden!“¹⁰³ Schnitzer spielt hier mit der doppelten Bedeutung von „heimführen“: Im Hauptsatz drückt Barinkay seine Sehnsucht nach Heimat aus, nach einem Ort, wo er nicht mehr Gast ist, sondern unter vertrauten Menschen, die ihn verstehen und annehmen, und wo er sich sicher und geborgen fühlt. Nur im Nebensatz geht es um die Eheschließung in dem Sinn, dass der Mann seine zukünftige Frau in ein neues gemeinsames Heim führt. Die Hierarchie ist also eindeutig. Den „Weg in die Heimat“ zeigen ihm Saffi und Czipra, und auf dem „Heimweg“ trifft Barinkay nicht zufällig auf das ortsansässige Zigeunerkollektiv, das ihn dann zum Wojwoden ernennt. Seine „Heimführung“ ist gleich-

⁹⁹ Felix Philippe Kanitz: Das Königreich Serbien und das Serbenvolk. Von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Leipzig: B. Meyer 1904, S. 60.

¹⁰⁰ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 137.

¹⁰¹ Ebd., S. 141.

¹⁰² Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB, (letzter Zugriff: März 2020).

¹⁰³ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 145.

zusetzen mit seiner Integration in die Gemeinschaft der Zigeuner, mit denen er das gleiche Schicksal teilt.

Der erneute Heiratsantrag mutiert zu einem patriotischen Manifest der Zigeuner

Barinkay unterläuft das ihm in den Weg gestellte Hindernis, nämlich die Forderung nach einer aristokratischen Stellung, indem er so tut, als sei ein Wojwode der Zigeuner das gleiche wie ein vom Herrscher ernannter Baron. Doch was eigentlich die Fortsetzung seiner Werbung um Arsena sein sollte, wird unvermittelt und unerwartet zu etwas ganz anderem. Die erneute Werbung um Arsena erscheint als Prätext, um eine neue politische Konstellation zu verlautbaren – seinen Bund mit den Zigeunern. Alle Gefühlsregungen Barinkays bündeln sich in dem nun endlich gefundenen Heimatglück.

Komm her und schau dir die Leute an,
sie alle sind mir untertan,
ich bin ihr Wojwode,
bin ihr Baron,
und mein ist der Zigeunerthron.
Ich bin an den Heimatherd
endlich wieder heimgekehrt.

Und weiter dann Saffi:

Hier in diesem Land,
eure Wiege stand.
Ach, als Kind habet ihr es nur gekannt,
doch der Ungar so treu mit Herz und Hand,
ist es zunächst dem schönen Vaterland.
Klinge du, mein trautes Lied,
das durch die Seele zieht.
Wir vertrau'n Euch blind,
weil wir Euer sind.
Herr, o bleibt in Treu' auch uns gesinnt!
Lasst mich mit Euch,
die Euch ergeben dient,
bin ja doch nur ein arm' Zigeunerkind.

Barinkay darauf:

Wilde Gewalt zieht mich hin,
hält in Bann mir Herz und Sinn.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 161.

In den Versen „Hier in dem Land eure Wiege stand, ach, als Kind habet Ihr es nur gekannt“ drückt das „ach“ ein Bedauern darüber aus, dass Barinkay schon als Kind seine Heimat verlassen musste. Implizit ist darin eine leise Anklage herauszulesen, nämlich die, dass die Österreicher die Türken besiegt und die Region erobert haben und er mit seiner Familie deshalb vertrieben wurde. Das zeigt eine Distanzierung vom monarchischen Gesamtstaat an, die durch die Betonung seiner Zugehörigkeit zu Ungarn noch verstärkt wird. An dieser Stelle tritt auf verborgene, indirekte Weise zum ersten Mal das Feindbild Österreich hervor.

Diese Szene bricht mit allen Konventionen einer traditionellen Brautwerbung. Nicht der Mann wirbt um die Frau, sondern umgekehrt, Saffi wirbt um Barinkay, aber sie wirbt nicht um ihn als Mann, sondern sie suggeriert ihm an dieser Stelle zum zweiten Mal seine Führerschaft über das Volk der Zigeuner. Gemeint sind die armen Zigeuner, die hier wie in einem Ghetto leben, denn Saffi als deren Sprachrohr bezeichnet sich als „arm‘ Zigeunerkind“. Ihre devoten Worte und der devote Ton sind als Zeichen der Bereitschaft, sich dem Anführer unterzuordnen, zu verstehen, und keineswegs als Anerkennung patriarchaler Ehestrukturen. Das „Dienen“ bedeutet das Ausführen von Befehlen, die der Anführer seinem Volk insbesondere in einer Kriegssituation erteilt.

Ein Wojwode ist kein Baron

Arsena, Zsupán und die Nicht-Zigeuner betrachten diese Szene zunächst als Ergebnis eines Missverständnisses: „So war das nicht gemeint“. Einen Baronstitel von „Zigeuners Gnaden“ lehnen sie ab. Die Ernsthaftigkeit der Verbindung mit Saffi demonstriert Barinkay später folgend: „Mein Weib wird diese hier. Bei dir find ich ein treues Herz, zu dem vor dieser ich mich rette“¹⁰⁵. Diese Geste Barinkays wird von der Kritik berechtigt als zu brutal, als nicht operettenmäßiger Umgang mit dem weiblichen Geschlecht kritisiert. Aber im Grunde geht es hier ja nicht um Saffi, sondern um Bündnispolitik. Indem er Saffi als sein „Weib“ bezeichnet, drängt er sie in eine Doppelrolle, die bei ihr Verwirrung auslöst. Mit ihrer Replik „Oh Herr, es ist ein harter Scherz“¹⁰⁶, ist aber sofort wieder die politische Ebene im Vordergrund, denn Saffis „Oh Herr“ bestätigt Barinkay in seiner Rolle als Erlöser und Herrscher.

¹⁰⁵ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 161.

¹⁰⁶ Ebd., S.163.

Von Bedeutung in dieser Szene ist der Gebrauch des Verbes „retten“. So wie die kluge Arsena ihm zu verstehen gab, dass von einem Bund mit den Serben „keine Rettung“ zu erwarten wäre, so ist hier die Rettung zu verstehen als ein Schritt in die Autoemanzipation. Nur ein eigenes Territorium und nicht wieder eine Situation als ethnische Minderheit in einem Gastland kann das Überleben des Zigeunervolkes garantieren. Die Heftigkeit seiner Worte entspringt nicht nur seinem Zorn über den vorangegangenen Verrat Arsenas, die er beim Flirt mit Ottokar erwischt hat, sondern auch der Dringlichkeit der Verbindung mit den Zigeunern.

Barinkays Bezeichnung Saffis als „Weib“ erfüllt die Funktion, Carnero auf den Plan zu rufen: „Die Kleine darf Euch folgen nicht, weil das der Sitte widerspricht.“¹⁰⁷. Indem er sie als „Kleine“ bezeichnet, nimmt er ihre Selbstcharakterisierung als Zigeunerkind auf. Diese Bezeichnung Saffis als „Kleine“ drückt eine Ambivalenz aus, die dazu führt, dass sich der Sittenverstoß nicht ganz eindeutig auslegen lässt. Wird das Verbot vorgebracht, weil sie noch zu jung für eine Braut ist oder weil sie eine Zigeunerin ist? Wahrscheinlich geht es um Letzteres, und das würde bedeuten, dass die Zigeuner nicht die gleiche Behandlung erfahren wie andere ethnische Minderheiten, denn eine Mischehe mit der Serbin Arsena hätte Carnero sehr wohl gebilligt.

Die Nicht-Zigeuner drohen mit dem Militär

Die Reaktion der Nicht-Zigeuner auf diese Wendung nimmt in der weiteren Folge Ausmaße und Formen an, die in jeder Hinsicht ein Eheschließungsszenario vergessen lassen. Barinkay, der zunächst als einer der ihren gesehen wurde, wird durch seine Hinwendung zu den Zigeunern in seiner Alterität erkannt. Zsupáns Unbehagen über diese neue Situation bleibt in vagen und rätselhaft wirkenden Andeutungen stecken. Er hat nämlich eigene – zumal gestohlene – Besitzstände zu verteidigen und reagiert mit dem enigmatischen „Jetzt steck’ ich noch viel tiefer drin“ und „Gott weiß, was aus der Sache wird.“¹⁰⁸ Der Einsatz des Komparativs ohne Vergleichsgröße wirkt rätselhaft. Es kann sein, dass Zsupán nun versteht, dass die „Grenzstreitigkeiten“ nicht nur nicht beigelegt sind, sondern dass er auch den gestohlenen Grund zurückerstatten müssen. Er scheint zu ahnen, dass die neuen Besitzverhältnisse neue, für ihn ungünstige Machtverhältnisse nach sich ziehen werden.

¹⁰⁷ Ebd., S.167.

¹⁰⁸ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 163.

In der Folge stehen sich zwei ethnische Gruppierungen – die Zigeuner und die Nicht-Zigeuner – gegenüber, und der Konflikt, der nun entsteht, zieht sich über den langen Rest des ersten Finales hin. Er ist gekennzeichnet durch immer heftiger werdende Gewaltandrohungen seitens der Nicht-Zigeuner. Während die Zigeuner ihre Stärke aus dem Zusammenhalt schöpfen, schwächeln die Nicht-Zigeuner infolge ihrer Vereinzelung. Arsena und Mirabella fordern Ottokar immer wieder auf, sich für die von ihnen erlittene Schmach zu rächen. Er kann dieser Forderung aber nicht nachkommen, denn er sieht sich als Einzelkämpfer mit wenig Chancen auf Erfolg der geeint kämpfenden Gruppe gegenüber. „Wie kann von Rache die Rede sein? Ich bin allein.“¹⁰⁹ Bei der Schatzsuche, wo es um die Interessen Zsupáns ging, musste Ottokar mitmachen, doch nun denkt Zsupán nicht daran, sich mit Ottokar zu solidarisieren und mit Hand anzulegen. Carnero ist durch seine ambivalente, aber im Grunde befürwortende Haltung den Zigeunern gegenüber zu keiner Loyalitätsbekundung fähig und daher bleibt Ottokar allein. Das lässt ein immer größeres Ohnmachtsgefühl entstehen, das sie mit immer massiveren Gewaltandrohungen zu kompensieren versuchen. Zunächst möchte Zsupán sie „Mores lehren“¹¹⁰, das ist ein veralteter Ausdruck, der bedeutet, dass man, notfalls mit Gewalt, jemandem anständiges Verhalten beibringen will. Dahinter steht die Herabstufung eines Kulturkreises oder eines Volkes auf eine Zivilisationsstufe mit barbarischen Sitten. Zsupán, Ottokar und Carnero rufen schließlich: „Wir massakrieren euch!“, dann mit Mirabella zusammen: „Wir hau’n euch windelweich“¹¹¹. „Holt das Militär“¹¹², fordern am Ende auch Ottokar und Zsupán. Dieser Ruf nach militärischer Hilfe zur Regelung des Konfliktes insinuiert eine öffentlich-politische Ebene des Streites und verweist so letzten Endes auf einen territorialen Konflikt.

Gleichmütige Verteidigungshaltung der Zigeuner

Das aggressive Verhalten der Nicht-Zigeuner trifft beim Zigeunerkollektiv auf Gleichmut. Die Drohungen scheinen sie nicht zu tangieren, weil sich alle ihre Emotionen auf das neue Gemeinschaftsgefühl, den Zusammenhalt und die Loyalität ihrem neuen Anführer gegenüber konzentrieren. Eine nie dagewesene Stärke und Macht scheint sie zu beleben. Das Glück, einander gefunden zu haben, scheint größer und wichtiger zu sein als alles andere. So reagieren sie zum Beispiel gar nicht auf die Beschimpfungen als Pferdediebe und

¹⁰⁹ Ebd., S. 167.

¹¹⁰ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 167.

¹¹¹ Ebd., S. 175.

¹¹² Ebd., S. 173.

Kesselflicker: „Ich wusste ja, dass das Glück uns nah, seit ich sie zum ersten Mal sah“, singt Barinkay, und Saffi und Czipra wiederholen die gleichen Worte mit der Variation „seit ich ihn zum ersten Mal sah“¹¹³. Die pluralen Formen drücken aus, dass es sich um kollektive Gefühle handelt. Es geht nicht um ein Eheglück zwischen Mann und Frau, sondern um das Glück, das alle empfinden, weil ein führerloses Volk nun einen Anführer hat, umso mehr, als dieses Aufeinandertreffen aller drei Akteure Ausdruck einer lang gehegten Sehnsucht ist: „Nie vergess’ ich, wie mir ums Herz geschah, was ich ersehnt, stand herrlich vor mir da.“¹¹⁴

Die Zigeuner geben Barinkay zu verstehen, dass sie ihm unbedingten Schutz werden angedeihen lassen. Der Chor der Zigeuner, der das Zigeunerkollektiv repräsentiert, hat eindeutig eine eigenständige, sinnstiftende Rolle im Dramenverlauf – und ist nicht, wie meistens in den Operetten, Resonanz für schon Gesagtes: „Deine Leute wissen dich zu schützen unverzagt“¹¹⁵, „Droht dem Wojwoden Gefahr, so schützt ihn seine Schar“¹¹⁶, „Fürchte nichts, oh Herr!“ oder „Halt, berührt sie nicht“ (gemeint sind Saffi, Czipra und Barinkay) oder „Lasst uns nur ruhig zieh’n nach Haus“ oder „Ja, wir schützen dich bei Tag und Nacht. Weh’ dem, der dich zu berühren wagt.“

Lediglich von Barinkay stammt eine indirekte Beschimpfung Zsupáns. Er bezeichnet ihn vor den anderen Nicht-Zigeunern, aber in seiner Abwesenheit, als „bösen Nachbarn und Dickwanst.“¹¹⁷

Diese Beschimpfung kommt wie aus heiterem Himmel, sie passt weder zur Situation noch hat sich Zsupán Barinkay gegenüber je beleidigend oder ausfällig gezeigt. Das, was auf den ersten Blick als inkohärent erscheint, kann jedoch bedeuten, dass Barinkay über die Bosheiten und diebischen Umtriebigkeiten Zsupáns inzwischen von den Zigeunern informiert wurde, und seine boshaften Äußerungen wären dann als eine Reaktion auf diese Information zu verstehen. Sein Verhalten zeigt dann, dass er in die lokalen Verhältnisse eingeweiht ist: Die anderen Nicht-Zigeuner sollen wissen, wie er den Serben Zsupán einschätzt, und er zeigt gleichzeitig den Zigeunern, dass er zu ihrem Lager gehört. Barinkays einziger direkter Angriff im Zuge der Auseinandersetzung gilt ebenfalls Zsupán. Er nennt ihn einen „feigen Wicht“¹¹⁸. Wenn der Terminus „Wicht“ nicht als ironische Bezeichnung

¹¹³ Ebd., S. 177.

¹¹⁴ Ebd., S. 178.

¹¹⁵ Ebd., S. 177.

¹¹⁶ Ebd., S. 179 f.

¹¹⁷ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 159.

¹¹⁸ Ebd., S. 173.

für unfolgsame kleine Kinder gebraucht wird, ist er extrem abwertend. Der Wortetymologie nach ist ein Wicht ein Ding, eine Sache.¹¹⁹

Die Zigeuner sind die Sieger im Konflikt mit den Nicht-Zigeunern

Am Ende betrachten sich die Zigeuner als Sieger der Auseinandersetzung: „Ha, die Zigeunerschar euch allen widerstand“¹²⁰, singen sie, und die Betonung liegt hier auf der Schar. Die Zigeuner haben in dem Konflikt unbedingte Loyalität ihrem Wojwoden gegenüber gezeigt, und Barinkay ist sich seiner Verbindung mit ihnen nun sicher. „Nur wer’s verdient, dem reich‘ ich meine Hand“, verlautet es aus seinem Mund, und Czipra, Saffi und dann der Zigeunerchor wiederholen die gleichen Verse. Da taucht das Motiv der Handreichung wieder auf, das zuvor schon in Saffis Lied vorgekommen ist, wo sie ihn dazu aufgefordert hat, ihr die Hand zu reichen, weil „der Zigeuner“ so „treu“ und „wahr“ ist. Jetzt reicht Barinkay Saffi seine Hand, und weil alle in der Auseinandersetzung mit den Nicht-Zigeunern den Treuebeweis erbracht haben, haben sie sich „seine Hand verdient“. Auch Zsupáns Leute greifen in ihrer Replik das Handmotiv auf, nur mutiert bei ihnen die Hand des Vertrauens in eine Hand der Gewaltandrohung „wie ihr’s verdient, erreicht euch unsre Hand“¹²¹, verlautet es zuerst von Mirabella und Arsena und dann von Ottokar, Zsupán Carnero und Zsupáns Leuten.

Am Ende der Auseinandersetzung stellen beide Gruppen fest: „Ha, da wir nun euch erkannt, zieh’n miteinand’ fort von hier, noch eh der Kampf entbrannt“¹²².

Diese Bemerkung bleibt ohne Kenntnis des Gesamtkontextes rätselhaft, und man stellt sich zunächst die Frage, was der Gegenstand dieser Erkenntnis für beide Konfliktparteien sein könnte. Der Begriff „Kampf“ deutet auf einen territorialen Konflikt hin, und darauf, dass Barinkay nicht mehr derjenige ist, für den sie ihn ursprünglich gehalten haben. Sein Pakt mit den Zigeunern macht ihn unberechenbar. Solange die Zigeuner ohne Anführer waren, stellten sie keine Bedrohung für die Nicht-Zigeuner dar. Unter der Führung ihres Wojwoden setzen sie dem Objektstatus ein Ende und werden zu einem kollektiven Subjekt, ausgestattet

¹¹⁹ Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin: Walter de Gruyter 1999, S. 888.

¹²⁰ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 179.

¹²¹ Ebd., S. 181.

¹²² Ebd., S. 179.

mit der Fähigkeit, aktiv das Schicksal in die Hand zu nehmen. So werden sie zu einer politischen Größe, mit der man rechnen muss.

Barinkays Liebeserklärung zeigt seine Liebe zum Zigeunervolk

Zu Beginn des zweiten Aktes stehen immer noch die Zigeuner im Mittelpunkt des Geschehens. Die Union Barinkays mit den Zigeunern ist besiegelt, alle zusammen zeigten eine gleichartige Reaktion auf einen äußeren Feind, alle haben sich loyal gezeigt. Nun muss Barinkay nur noch beweisen, dass seine Bindung an die Zigeuner eine Herzensangelegenheit ist. „Wenn es gelingt, wenn ihn bezwingt der Liebe Sonnenstrahl, so endet alle Qual“¹²³, verlautet es von Czipra. Nur eine große, bedingungslose Liebe zu den Zigeunern scheint ein Garant dafür zu sein, dass deren Treue nicht zu egoistischen Zwecken oder zu eigenem Machtgewinn genutzt wird.

Barinkay sagt in Gegenwart Czipras nach der gemeinsam verbrachten Nacht zu Saffi:

Wach auf, mein holdes Weib,
wach auf, mein Weib, wach auf,
es steigt die Sonne bald herauf.¹²⁴

Saffi reagiert auf diese Worte zunächst verunsichert, sie scheint die ihr von ihm zgedachte Rolle nicht zu verstehen. Ist sie für ihn nun die Vertreterin des Zigeunervolkes oder seine Frau: „Dein Weib? Du treibst auch heut’ noch Spott.“ Sie wiederholt in der Situation die gleichen Worte wie in dem Augenblick, als Barinkay sie aus der Menge riss, um den Nicht-Zigeunern zu erklären, dass er sich nun eine Zigeunerin zum Weib nehmen wolle. Barinkay beharrt jedoch auf seinen Worten: „Bewahre Gott, nur dich hab’ ich als Weib erseh’n! Ja, dich hab’ ich als Weib erkoren.“ Wenn Saffi dann noch immer in zunächst ungläubigem Ton nachfragt: „Darf ich es wirklich so verstehen? Darf ich es so verstehen? Ach!“, so lässt das „so“ in ihrem Satz vorerst keine eindeutige Interpretation zu. Die nachfolgende Liebeserklärung ist allerdings so fern von der Liebeserklärung eines Mannes an seine Frau, dass das „so“ nur heißen kann, „so wie es die Vorsehung bestimmt hat.“

Barinkay

In dieser Nacht voll herrlicher Pracht
hab’ ich gar traut, mein Liebchen erschaut.

¹²³ Ebd., S. 185.

¹²⁴ Ebd., S. 185.

Der Mondenschein, so silbern und rein,
umfloss dein Bild ach lieblich und mild!
Bezaubert war ich ganz und gar,
ein Märchen scheint's und dennoch wahr!
Du Engelsgesicht, dies üppige Haar,
dies' Aug' voll Licht, dies Lippenpaar,
der küssende Mund, der wogende Leib,
auf dem Erdenrund das herrlichste Weib!
Mein, mein, bleib immerdar!
Ich will dich lieben treu und wahr,
ich will dich lieben wahr!

Saffi darauf:

Noch einmal diese Worte sprich,
die so mein junges Herz erfüll'n!
Wie Morgentau durchrieselt's mich!
Der das schmachtende Feld erquickt.
Oh Glück, das ich kaum fassen kann!
Du herrlicher, geliebter Mann! Ach!

Und dann singen beide zusammen:

O Blick in Blick und Mund an Mund,
o selig' Glück, o wonnige Stund.
Und Arm in Arm, so innig und warm.
Welch' himmlische Lust
durchwog meine Brust!
Mein, mein auf immerdar,
s'ist wie ein Märchen, doch so wahr!¹²⁵

Diese Liebeserklärung enthält mehrere befremdlich wirkende Aspekte. Einer davon ist, dass Saffi zunächst nicht die Adressatin seiner Worte zu sein scheint. Das „Liebchen“, von dem in den ersten sechs Versen die Rede ist, scheint wie aus einer anderen Erzählung zu kommen, nämlich aus dem wahr gewordenen Märchen. Auch die Beschreibung ihrer physischen Erscheinung klingt wie eine Erzählung aus vergangenen Zeiten und bleibt trotz der direkten Anrede Saffis mit „Du Engelsgesicht“ im siebten Vers unpersönlich. Die Erzählung ist eine Mischung aus der Anbetung eines religiösen Bildes, erotischem Vokabular und dem gleichen Treueschwur, den die Zigeuner schon am Anfang ihrem Wojwoden gegenüber formuliert haben. Schnitzer gebraucht hier Motive und Wendungen, die schon vorher von Czipra oder vom Zigeunerkollektiv zum Einsatz gebracht wurden, wie zum Beispiel das Motiv des wahr gewordenen Märchens, das Treuemotiv oder das Licht- und Sonnenmotiv,

¹²⁵ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 187.

das in Opposition steht zur Nacht und zur Qual. So wie Saffi zuvor an ihm ein lichterfülltes Auge sah, so sieht Barinkay nun an ihr „dies Aug’ voll Licht“ – vielleicht ein Zeichen des Beistandes Gottes. Czipra und Saffi bezeichnen Barinkay devot als „Herr(n)“, und die Anrufung von Himmelmächten verleiht dem Ganzen einen religiösen Anstrich.

Die Wärme, die sie nun empfinden, erinnert an die Hitzemetapher des „glühenden Gesichts“ Barinakys, als er zum Wojwoden der Zigeuner erwählt wurde. Der „küssende Mund“, der „wogende Leib“ und das „üppige Haar“ entstammen eindeutig dem erotischen Vokabular und Saffi bezeichnet ihn nun zwar als ihren „Mann“, doch besingen sie in der Folge gemeinsam, wie entrückt, die „himmlische Lust“ ist, die sie nun erfüllt, sie sehen sich als Paar „Arm in Arm, so innig und warm“, und besingen das „wahr gewordene Märchen“.

Wenn Saffi beim Anhören seiner Liebeserklärung von ihrem Körper als „schmachtendes Feld“ spricht, der durch den „Morgentau“ erquickt wird, dann kann damit auch das erotische Erwachen einer Frau assoziiert werden. Aber hinsichtlich der Rolle Saffis als Vertreterin des Zigeunervolkes könnte hier ihr Körper der Volkskörper sein, und das schmachtende Feld die Sehnsucht der Zigeuner nach einem Anführer, der sie aus der Passivität zu reißen vermag. Der „Morgentau“ bringt die nötige Frische, das Neue, und kann in jene Metaphernkette eingereiht werden, die im Zusammenhang mit Barinkays Ankunft den Neubeginn für die Zigeuner andeutet.

Die kurz vor der Liebeserklärung ausgesprochene Hoffnung Czipras, dass Barinkay „der Liebe Sonnenstrahl“ treffen möge, ist in Erfüllung gegangen. Barinkay liebt Saffi. Die Freude darüber ist umso größer, als die politische Zusammenführung beider mit dem „Ende der Qual“ rückgekoppelt wird.

Zufrieden wendet sich Czipra dann nur an Barinkay – so lautet die Bühnenanweisung – und nicht an beide „Ehepartner“ mit den Worten: „Ich wünsche Euch Glück.“¹²⁶ Sie entlässt nun Barinkay allein in die Zukunft und gebraucht dabei den Pluralis Majestatis, was eine Anerkennung seines Herrscherstatus ist und eine Widerlegung seines Ehestatus.

Zu der Vorstellung, dass der Anführer sein Volk auch lieben muss, kann Leon Pinskars Ansicht zitiert werden. In seiner Schrift „Autoemanzipation“ verteidigt Leon Pinsker im Zusammenhang mit der Gründung eines jüdischen Staates „das Postulat des Herzens“. Der ratio-

¹²⁶ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 189.

nale Humus allein genüge nicht, auch eine Empfindung müsse bei der Nationsbildung mitspielen.¹²⁷

Ein neues Heimatgefühl für die Zigeuner

In die Schatzsuche ist ein Lied von Czipra und Saffi eingeflochten, das auf den ersten Blick rätselhaft wirkt, weil es nicht wirklich zur Situation passt.

Nur Scherz und Spiel scheint's,
was uns hier bewegt,
doch ist's gar viel,
was sich darinnen regt,
und mein Gefühl, mein Herz, das freudig schlägt,
sagt, dass dem Ziel es uns entgegenträgt,
dem höchsten Glück,
ach, wie beneidenswert,
seitdem zurück er wieder ist gekehrt,
zu den Zigeunern und zum heimatlichen Herd.¹²⁸

Die Erwartung, bald den legendären Schatz in den Händen zu halten, wird heruntergedämpft. Hervorgehoben wird dafür das Glück, das sie über die Rückkehr Barinkays empfinden. Indem beide die Wendung vom „heimatlichen Herd“ aufnehmen, die Barinkay gebraucht hat, als ihn alle Zigeuner zu ihrem Wojwoden erklärt haben, bekennen sie erst jetzt mit einiger zeitlicher Verzögerung, dass „Heimat“ auch für sie seit der Rückkehr Barinkays etwas anderes bedeutet als vorher. Sie fühlen sich nun geborgen und in Sicherheit und brauchen keine Angst mehr zu haben. Ihr Glücksgefühl ist nun vollkommen, weil sie jetzt sicher sind, dass Barinaky Saffi liebt, mit einer Liebe, die zumindest auch in den nationalen und nicht lediglich in den ehelichen Kontext zu setzen ist, das heißt, es geht vor allem um seine Liebe zum Volk. Wenn man das Wort „Ziel“, von dem hier gesprochen wird, isoliert nimmt und den Gesamtkontext nicht kennt, ist es nicht möglich, es mit einer Bedeutung zu unterlegen. Aber im Hinblick auf alles, was bisher passiert ist, kann nur die von Anfang an angestrebte territoriale Selbstbestimmung der Zigeuner damit gemeint sein, und der Schatz wird ihnen helfen, diese zu erreichen.

¹²⁷ Pinsker: Autoemanzipation, S. 9.

¹²⁸ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 193.

Die Bekanntmachung der Eheschließung nach Zigeunersitte ist Anlass zur Verspottung der Kirche

Die Annäherung zwischen den beiden Hauptfiguren erfolgt nach dem Prinzip, dass sich eine wichtige Etappe auf dem Weg zur Unabhängigkeit vorerst unter Ausschluss der Nicht-Zigeuner vollzieht und erst in einem zweiten Schritt den Nicht-Zigeunern bekannt gegeben wird. Das war mit Barinkays Erhebung in den Status eines Wojwoden so, und das geschieht auch im zweiten Akt nach der „Eheschließung nach Zigeunersitte.“

Die offizielle Bekanntmachung ihrer „Eheschließung“ ist geprägt von einem heiteren Grundton und für den Autor Anlass, die Kirche zu verspotten.

Auf Carneros Frage, wer sie denn getraut hätte, antworten Barinkay und Saffi: „Der Dompfaff, der hat uns getraut“. Darauf der Chor: „Der Dompfaff, der hat sie getraut, ha, ha, ha, ha.“ Barinkay: „Im Dom, der uns zu Häupten blaut.“¹²⁹

Die Verspottung der Kirche und des Pfarrers inszeniert der Autor mit einer auf dem Wort „Dom“ aufgebauten Wortspielerei. Der „Dompfaff“ ist der Spitzname für den Gimpel, der wegen der farblichen Ähnlichkeit seines Federkleides mit dem Gewand eines Domherrn oder eines Pfarrers (roter Mantel und schwarze Kappe) Anlass zu Spottgeschichten im Zusammenhang mit Heiratsangelegenheiten bietet. Der Dompfaff übernimmt in der Szene die Aufgabe des Zeremonienmeisters, die sonst der so verspottete „Pfaffe“ innehat.¹³⁰ Und mit dem Ort der Zeremonie, im „Dom, der zu Häupten blaut“, wird zu verstehen gegeben, dass sie auf die Kirche „pfeifen“ und sie sich mit der Natur begnügen.

Carnero: „Und wer war Zeuge dabei?“

Barinkay: „Der Zeuge war? Ei, sprich!“

Saffi: „Sag's du!“

Barinkay: „Zwei Störche, die klapperten laut.“

Chor: „Zwei Störche, die klapperten laut. Ha, ha, ha!“¹³¹

Carnero: „Also Dompfaff und Nachtigall, Störche! Nette Trauungsbehörde! Wird zu Protokoll genommen! Dompfaff, ... Nachtigallen, zärtliche Nachtigallen, Störche, ...“

Barinkay: „Bitte „Störche“ unterstreichen!“

Carnero: „Der Spaß wird Euch vergehen. Im Namen der Hohen, Geheimen Sittenkommission erhebe ich wider Euch die Anklage.“

Barinkay: „Potz Tausend! Und nach welchem Paragraphen?“

Carnero: „Ich will Euch einige Paragraphen der Sittenvorschriften kundtun.“¹³²

¹²⁹ Ebd., S. 205.

¹³⁰ Vgl. Heinz Hübner: Am Himmel und anderswo. München: Schneekluth 1990, S. 112.

¹³¹ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 207.

¹³² Ebd., S. 209 f.

Die gefiederten Tiere, insbesondere Störche und Nachtigallen, stehen hier symbolisch für den Neuanfang.

Volker Klotz hat diese Szene folgendermaßen kommentiert: „Die zahmen, geruhsamen Dreivierteltöne“ und die noch „gemächlicheren Sechachteln“ im Refrain sind musikalischer Ausdruck von absoluter Leidenschaftslosigkeit, „pseudoliebende Pseudoabenteurer“ seien hier am Werk, mit einem absolut unerotischen Singsang, in dem die Liebe als „Himmelsmacht“ beschworen wird.¹³³ Seine musikalische Analyse ergänzt sehr gut die Textanalyse, denn hier wird tatsächlich keine echte Eheschließung erzählt, doch es handelt sich nicht, wie Klotz das sieht, um „gesellschaftliche Anpasserei“.

In der NS-Zeit wurde die Autorenschaft gerade dieses vielgespielten und berühmten Pseudohochzeitsliedes dem deutschen Volksschriftsteller Ludwig Ganghofer zugeschrieben, weil es als so gar nicht „jüdisch“ galt. Das Nazi-Propagandablatt „Der Stürmer“ verbreitete die Meldung, dass der Schriftsteller Ludwig Ganghofer dieses Lied während eines Abendessens mit Strauß auf die Menükarte geschrieben hätte.¹³⁴

Zur Symbolik des Neubeginns

Alles deutet darauf hin, dass die „Eheschließung“ in dieser Operette auf der Ebene einer Allegorie für den gottgewollten Bund zwischen dem zurückgekehrten „Messias“ und seinem Volk anzusiedeln ist. Die Art und Weise, wie die „Eheschließung“ der beiden Protagonisten abgehandelt wird, die Metaphernketten des Neuanfangs, die diesen Bund sprachlich begleiten, lassen Anleihen an jüdische Traditionen erkennen, wo die Braut und der Bräutigam als Allegorie für die Verbindung von Gott mit seinem auserwählten Volk gesehen werden. Vor allem die Liebeserklärung mit ihren erotischen Anspielungen könnte in Anlehnung an das „Hohelied Salomonis“ entstanden sein.¹³⁵ Typisch für das Hohelied ist die mehrdeutige, metaphernreiche Sprache und die Betonung der Frau als aktive, handlungsstarke Figur. Auf das Libretto übertragen können Saffi im Zusammenspiel mit Czipra dazu assoziiert werden. Die Handlungsimpulse für die Union Saffi/Barinkay werden tatsächlich vor allem von ihnen gesetzt.

¹³³ Klotz: Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst, S. 44.

¹³⁴ Marcel Prawy: Johann Strauß. Berlin: Ueberreuter 1991, S. 82.

¹³⁵ Die Heilige Schrift. Zweiundzwanzigste Auflage. Freiburg im Breisgau: Herder 1965, S. 807.

Die Schiffsmetapher wird traditionell mit der Eheschließung assoziiert. Sie steht für den Neubeginn, für den symbolischen Anfang einer Reise. Dieser Neubeginn wird gleich bei der Eröffnung der Operette mit dem Schifferlied angekündigt. Das Boot oder der „Kahn“ ist das archetypische Symbol der Reise, des Hinstrebens auf einen Neuanfang, auf ein neues Ziel – und als Ziel wurde die Schaffung einer eigenen Nation der Zigeuner identifiziert. Dazu kommen noch andere Metaphern und Symbole, die für einen Neubeginn stehen. Die Liebeserklärung erfolgt in der Morgensonne, es ist die Rede vom Morgentau, von Storch und Nachtigall. Die Morgenröte steht für den Übergang vom Dunkel zum Licht, im religiösen Zusammenhang auch für die göttliche Nähe und Erlösung oder für den geschichtlichen Neubeginn.¹³⁶ All dies illustriert die Bedeutung der Ankunft Barinkays für die Zigeuner bzw. die Juden. Das Symbol des Storches – er steht für Fruchtbarkeit und Lebenserneuerung – und das der Nachtigall – als Frühlingsvogel ein Bild junger Liebe – weisen in die gleiche Richtung. Der Mond, von dem in der Szene auch die Rede ist, ist unter anderem das Symbol der ständigen Erneuerung. Besonders der zunehmende Mond wird mit Geburt und Entbindung in Verbindung gebracht.¹³⁷ Auch im Judentum steht der Mond für die sich stets erneuernde Kraft, die Kraft, die es dem jüdischen Volk ermöglichte, Jahrtausende des Exils und der Verfolgung zu überstehen. Die Huldigung des Neumondes ist das erste Gebot, das dem jüdischen Volk nach seiner Volkswendung in Ägypten aufgetragen wurde.¹³⁸

Barinkay heiratet am Ende eine Türkin, aber eine Heimat zu haben, ist ihm wichtiger als die Ehe.

Nach der „Eheschließung nach Zigeunersitte“ im zweiten Akt beginnt das Finale des dritten Aktes mit dem Ausruf des Chores: „Heiraten, vivat!“. Doch auch am Ende der Operette wirkt die Behandlung dieses Themas wie vorgeschoben, diesmal allerdings, um Barinkays neue Machtposition zu demonstrieren und um seine patriotischen Gefühle zu zeigen. Er führt nämlich die schon seit jeher als Paare deklarierten Männer und Frauen am Ende noch einmal zusammen, aber dieser Akt scheint eher die Funktion zu haben, allen zu verstehen zu geben,

¹³⁶ Metzler Lexikon literarischer Symbole. Günther Butzer, Joachim Jacob (Hg.), 2. Auflage. Stuttgart: Springer 2012, S. 275 ff.

¹³⁷ Ebd., S. 273.

¹³⁸ Vgl. André Caquot: Remarques sur la fête de la néoménie dans l'ancien Israël. In: Revue de l'histoire des religions. Band 158. Paris: Armand Colin 1960, S. 1–18.

wer in diesem neu geschaffenen Vaterland akzeptiert wird und wer nicht – und um die Gegner zu verspotten.

Als nunmehr souveräner Herrscher über sein Territorium führt er zunächst ein souveränes Verwirrspiel mit dem Paar Ottokar und Arsena. Barinkay tut zunächst so, als wolle er nun doch Arsena heiraten, und provoziert so ein letztes Mal den unverbesserlichen Opportunismus Zsupáns.

Barinkay (zu Zsupán): „Wohlan, ich halte um deine Tochter an!“

Zsupán: „Arsena! Baron, sie liebt dich so sehr! Oh, diese Ehr’, diese Ehre, Herr Baron, mit tausend Freuden Schwiegersohn!“

Barinkay: „Doch nicht für mich! Dein Schwiegersohn steht hier.“ (Er zeigt auf Ottokar.)¹³⁹

Wenn er in seinem Abtrittslied singt: „Und hier, ein schmuckes Liebespaar, führ’ ich noch heut’ zum Traualtar“ (auf Ottokar und Arsena zeigend),¹⁴⁰ dann übernimmt er, im Widerspruch zur Tradition, die Rolle des Brautvaters. Daran sieht man, dass es eher ein politischer als ein privater Akt ist. Ottokar, der Sohn von Mirabella, stand im Einzugsmarsch nach dem Krieg nicht an der Seite Zsupáns, sondern an der Seite der Zigeuner. Das bedeutet, dass er das Lager gewechselt hat. Arsenas Rolle ist die einer aufgeklärten und politisch verständigen Frau, sie ist es gewesen, die Barinkay vor einem Bündnis mit den Serben gewarnt hatte. Damit haben beide einen hohen Rang in der Gunst Barinkays erlangt und verdienen es, in die neue politische Gemeinschaft aufgenommen zu werden. Das zweite Paar, Mirabella und Carnero, belegt er mit den Bezeichnungen „Klapperschlange“ bzw. „Nashorn“. In der Literatur und in der Volkstradition sind beide Tiere negativ konnotiert und so sind die beiden Zielscheiben der Verspottung.

Von Homonay auf seine eigenen Heiratsabsichten angesprochen, gibt sich Barinkay zunächst zweideutig beziehungsweise spielt er wieder mit dem patriotischen Vokabular, denn er meint: „Mein Leben gehört der Königin.“ Wen er mit der Königin meint, bleibt zunächst offen. Homonay suggeriert ihm dann, dass nur Saffi den Rang einer Königin haben könne und so kommt sie wieder ins Spiel. Er führt sie ihm als „Herzenskönigin“ zu, als dritten Teil der Belohnung für seine Verdienste am Reich. Ihre Bezeichnung als Königin ist insofern stimmig, als sie inzwischen als Türkin adeligen Blutes identifiziert worden ist. In dieser Szene vereint Saffi wieder zwei Rollen in sich: Als Vertreterin der Zigeuner ruft sie

¹³⁹ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 287.

¹⁴⁰ Ebd., S. 293.

ihm zuerst sein Bündnis mit dem Zigeunervolk in Erinnerung: „Reich ihm die Hand, vertraue dem Zigeuner, wo er erscheint, da kommt er als dein Freund. Trian, trian, davar.“¹⁴¹ Und tatsächlich reagiert Barinkay wieder wie aus einem Traum erwachend, wie schon bei der ersten Begegnung mit ihr, auf ihre Stimme, die Stimme des Volkes, und nicht auf sie als Frau. „Träum’ ich, wach’ ich? Ach, diese Stimme“. Sie singen dann zusammen noch einmal das gleiche Lied, das sie nach der ersten „Hochzeitsnacht“ gesungen haben, in dem Barinkay seine „Liebe“ zu den Zigeunern beteuert hat, und in der von „Wärme, Glück und dem wahr gewordenen Märchen“ die Rede ist. Dass sie sich zweitens in dieser letzten Szene zum ersten Mal beim Vornamen anreden,¹⁴² könnte so gedeutet werden, dass sie sich nun auch als Individuen – und damit als Mann und Frau – gegenüberstehen, die einander lieben. In Barinkays Abschlusslied werden dann aber in einem Atemzug Ruhm, Geld und ein „holdes Weib“ besungen, das er „errungen“ habe. Mit „dem Weib“ kann nur Saffi als Vertreterin der Zigeuner gemeint sein, und wenn es in seinem Schlussvers heißt: „Doch so beglückt war ich noch nie, wie nun, da ich zur Heimat zieh“¹⁴³, dann klingt das so, als ob er das Heimatglück doch wieder über das Eheglück stellen würde.

¹⁴¹ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 291.

¹⁴² Ebd., S. 291.

¹⁴³ Ebd., S. 293.

II. Figurenanalyse: die Gegenspieler

II.1 Der Intrigant Conte Carnero

Schnitzer greift in der Gestaltung der Rolle Carneros als „Obmannstellvertreter der Keuschheits- oder Sittenkommission“ auf eine historische Institution zur Regierungszeit Maria Theresias zurück, und zwar auf die sogenannte „Keuschheitskommission“. Das war eine Zensurbehörde (von 1751 bis 1769), deren Agenten und Geheimpolizisten die Prostitution und die eheliche Untreue von Staats wegen zu unterbinden suchten. Sie war nur in Wien tätig und hatte zum Ziel, die ausufernde Prostitution einzudämmen. Ein Bezug zum Spielort der Operette kann aber insofern hergestellt werden, als viele Prostituierte als neue Siedlerinnen mit dem sogenannten „Temeswarer Wasserschub“ – das heißt, über den Wasserweg auf der Donau – in das noch zu besiedelnde Banat strafversetzt worden sind.¹⁴⁴ In *Mirabella*, der wiedergefunden Ehefrau Carneros, könnte eine Anspielung auf diese Gruppe versteckt sein. Es gibt genug Indizien dafür, dass sie erotischen Abenteuern nicht abgeneigt war, und an einer Stelle gibt es einen indirekten Hinweis darauf, dass ihr vormaliger Wohnsitz Wien war. Sie sagt nämlich, dass sie „an der Seite ihres süßen Ludovico wieder nach dem schönen Wien zurückkehren“¹⁴⁵ werde.

Sein italienisch verballhornter Name „Conte Carnero“ enthält ein ganzes Programm: Der adelige Beiname „Conte“ drückt seine Anmaßung aus, er tut sehr seriös, obwohl ihm niemand seine Mission in „fleischlichen Angelegenheiten“ glaubt. Seine Stimme ist leidlich, er amtshandelt in einem parlandem Gesang, und der Witz, den er dabei erzeugt, wirkt steif und gestelzt. In einigen Szenen ist eine autoironische Distanz zu seiner Rolle spürbar.

Carnero verkörpert in der Operette die Rolle des Intriganten und als solcher bringt er die Handlung weiter. Im Normalfall ist der Intrigant vordergründig nett und harmlos und schmiedet im Hintergrund seine Intrigen. Bei Carnero ist das umgekehrt: vordergründig bekämpft er den „Sittenverstoß“, das heißt den Bund Saffis mit Barinkay, und sein Auftreten im Namen der Sittenkommission ist dabei umso lauter und plakativer, je weniger Grund es zum Amtshandeln gibt. Er ist auch ständig dabei, die Grenzen seiner affichierten Mission als Sittenkommissar zu überschreiten, denn in seine vordergründigen Anklagen sind

¹⁴⁴ Karl Vocelka, *Österreichische Geschichte. Glanz und Untergang der höfischen Welt/Repräsentation, Reformation und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat*. Hg. v. Herwig Wolfram, Berlin: Ueberreuter, S. 349.

¹⁴⁵ Harmoncourt, Linke: *Der Zigeunerbaron*, S. 117.

Wendungen eingebaut, die Handlungsanweisungen für die Verwirklichung von Barinkays vaterländischer Mission enthalten. Er befindet sich in einer Dienerrolle, und in dieser Hinsicht ähnelt er einem Buffo. Der pseudofrivole Witz, den er dabei produziert, bekommt die Funktion einer Tarnkappe, die dazu dient, seine Förderrolle zu verstecken.

Schnitzer hintergeht mit der Gestaltung der Figur das Operettengenre

Schnitzer hintergeht mit der Gestaltung dieser Figur das Operettengenre insofern, als im „Zigeunerbaron“ die Erotik nicht Teil des Verführungsspiels zwischen den beiden Geschlechtern ist, sondern Erotik von Amts wegen verboten wird, um dort wieder aufzutauchen, wo es darum geht, politische Vorgänge mit Sittenverboten zu camouflieren. Carnero ist in der Vaterlandsfindung der Zigeuner die Komplementärfigur zu Czipra. Während sie im Hintergrund die „mystische Union“ zwischen Saffi und Barinkay aufgrund einer Vorsehung lenkt und begleitet, wird mit der Figur Carneros das Anliegen der Zigeuner auf eine öffentlich-politische Ebene gehoben.

Als Abgesandter des Wiener Hofes bringt er die gesamtmonarchische Dimension ins Spiel. Nur ist der Vertreter der staatlichen Obrigkeit von Beginn an der Verspottung seitens der Zigeuner preisgegeben. Seinen Amtshandlungen haftet in jeder Hinsicht etwas Lächerliches an, und zwar schon aufgrund der Grundkonstellation: Ein Abgesandter zur Überwachung der Ehesitten, der selbst eine Frau mit zweifelhaften Sitten hat, ist von Anfang an nicht ernst zu nehmen. Er bekämpft eheliche Untreue, die in der Operette nirgends Thema ist, außer bei seiner eigenen Frau. Die erotische Pikanterie fehlt, vor allem bei den beiden von ihm inkriminierten Hauptfiguren Saffi und Barinkay. Die Unangemessenheit seiner Amtshandlungen beinhaltet eine ständige Infragestellung der Legitimität seiner Rolle.

Sein italienischer Name enthält einen Verweis auf den Ursprung der Bufforolle, und tatsächlich ist er die eigentlich lächerliche Figur der Operette. Dennoch unterscheidet ihn von der traditionellen Buffofigur der Umstand, dass nicht er sich über die Herrschenden lustig macht, sondern er selbst, der Abgesandte der staatlichen Obrigkeit, ist Zielscheibe der Belustigung seitens der Zigeuner. Nur ist seine Verspottung meistens so indirekt und nach „innen gekehrt“ gestaltet, dass sie hauptsächlich der Belustigung der Operettenzigeuner dient. Das Publikum hingegen bemerkt vor allem Carneros gestelzt wirkenden Witz und an manchen Stellen seine Selbstironie.

Die Verspottung des Sittenkommissars durch Czipra

Es gibt etliche wortspielerisch gestaltete Ironisierungen seiner Funktion, die nicht schwer zu verstehen sind, und die zum Großteil in den Szenen mit Barinkay vorkommen. Doch in drei Szenen erfolgt seine Karikierung indirekt, nämlich durch Czipra (siehe auch Kapitel über Stereotypen). Erstmals vollzieht sie sich in jener Szene im ersten Akt, wo sie Carneros Zukunft verlautbart. Sie enthält eine Verspottung seiner verloren geglaubten Ehefrau Mirabella und seines Sohnes Ottokar. Einer diskreten Bemerkung Czipras an einer früheren Stelle des Librettos ist zu entnehmen, dass sie Carnero kennt: „Er ist’s, mein Auge trübt mich nicht, den Alten kenn’ ich vom Gesicht.“¹⁴⁶ Kurz darauf tut sie aber so, als wäre er ihr unbekannt, und die Zukunft, die sie ihm dann prophezeit, bietet ihr Anlass, über die Karikierung von Carneros Familie indirekt die Sittenkommission zu verspotten.

Verloren hast du einen Schatz,
der war so mager wie ein Spatz.
Nicht lange währt’s, du findest was,
so rund wie ein, ... Zehneimerfass!
Ein Kleinod, das dir einst entwand,
viel größer nicht als deine Hand.
Du find’st es bald,
so schmal und schlank
und lang wie eine Hopfenstang’!
Hi, hi, hi, hi, hi, hi, hi, hi, hi, hi,
ach ja, so stark wie ein Zehneimerfass, o Spaß!¹⁴⁷

Eingebaut ist die auf visuellen Eindrücken aufgebaute Karikatur in den für die Komödie typischen Topos des verloren geglaubten Ehepartners. Sie ist jedoch so gestaltet, dass die Einzige, die sich an dieser Verspottung Carneros delectieren kann, nur Czipra selbst ist. Ihr sardonisches Lachen drückt ihre Freude an Carneros Verhöhnung aus. Diese Verspottung wäre nur dann Bühnenwirksam, wenn Mirabella, die sich später als die wiedergefundene Ehefrau Carneros erweist, zu dem frühen Zeitpunkt der Handlung aber noch nicht die Bühne betreten hat, bei ihrem Erstauftritt kugelrund daherkäme, um auf der Bühne vom Zuschauer im Nachhinein als das „Zehneimerfass“ der Prophezeiung identifiziert werden zu können. Carneros Sohn Ottokar hat zwar schon seinen ersten Bühnenauftritt hinter sich, aber nur wenn er von Anfang an als „lange Latte“ auftreten würde, wäre dem Zuschauer die Möglichkeit geboten, ihn in der Karikatur wiederzuerkennen.

¹⁴⁶ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 101.

¹⁴⁷ Ebd., S. 105.

Im Wechselspiel von nationaler und frivoler Rhetorik fördert Carnero das Anliegen der Zigeuner

In diesem Abschnitt soll gezeigt werden, wie das ambivalente Spiel Carneros als vordergründiger Sittenwächter und hintergründiger Förderer der Sache der Zigeuner angelegt ist. Gleich nach Barinkays Auftrittlied bezeichnet ihn Carnero als „wackeren Changeur“. Diese Fügung ist zu dem Zeitpunkt und isoliert gesehen nicht wirklich zu verstehen. Doch durch das Einbeziehen des Gesamtkontextes wird klar, dass damit seine Mission als Erlöser der Zigeuner angekündigt wird. Das Fremdwort „changeur“, begleitet vom Epitheton „wacker“, enthält nämlich die Bedeutung einer Änderung: Mit seiner Ankunft werden sich sowohl seine als auch die Lebensbedingungen der Zigeuner ändern.

Ein Mittel, um diese seine Erlöserrolle zu verdecken, ist der abrupte Wechsel von der nationalen auf die frivole Rhetorik. Gleich zu Beginn des ersten Aktes vollzieht Conte Carnero eine Amtshandlung, die keineswegs der Kompetenz eines Sittenkommissars obliegt. Carnero weist den heimgekehrten Barinkay mit folgenden Worten in die Güter seines Vaters ein: „Soweit Ihr seht, reicht Euer Land“, und gleich nach dem Auftrittscouplet Barinkays fährt er weiter fort mit: „Soweit Euer Blick reicht, reicht Eure Herrschaft.“ Und gleich darauf: „Euer Vater hat es, sagen wir, ... erworben. Darum seid ihr auch alleiniger Erbe des konfiszierten Besitztums.“¹⁴⁸

Die Begriffe „Euer Land“ und „Eure Herrschaft“ suggerieren Barinkay, dass das Land seines Vaters, das die Dorfzigeuner schon als ihr Besitztum und als ihre Heimat bezeichneten, ihm nun als sein Herrschaftsbereich zuerkannt wird. Doch gleich darauf fährt Carnero mit Äußerungen fort, die in völligem Widerspruch zu dem eben „Amtsgeregelten“ stehen:

Der Staat schenkt niemandem etwas. Was ihr zu leisten habt, das werdet ihr einfach leisten müssen. Und statt Schlangen zu bändigen, werdet ihr schöne Weiber bezähmen: schöne Weiber – ihr versteht mich! Ha! Wie?¹⁴⁹

Indem Carnero seine Rede auf eine frivole Ebene verlagert und Barinkay richtiggehend zu erotischer Umtriebigkeit auffordert, widerlegt er nur vordergründig seine eben erfolgte Amtshandlung, und die geforderte Gegenleistung ist im Grunde nur die Ankündigung dessen, was dann, nach der Union Barinkays mit den Zigeunern, passieren wird. Die Anerkennung seiner Herrschaft über das Zigeunerland wird über abgeleistete Dienste erfolgen. An dieser

¹⁴⁸ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 95.

¹⁴⁹ Ebd., S. 97.

Stelle ist noch nicht klar, welcher „Staat“ gemeint ist, es könnte der österreichisch-ungarische Gesamtstaat oder aber nur Ungarn sein. Diese Szene ist für das Ansinnen der Zigeuner höchst bedeutsam, weil sie die politische Basis für die Herrschaft über das Land seines Vaters darstellt. Die witzig-frivole Wende scheint zum Zwecke der Camouflage eingebaut worden zu sein, und gleichzeitig ist das gleich zu Beginn die Obsoleterklärung der Sittenkommission, von der zu dem Zeitpunkt noch gar nicht explizit die Rede war. Barinkay bleibt auf der gleichen Argumentationsebene und führt diese frivole „Aufforderung“ weiter: „Auf schmackhafte Frauen habe ich stets frischen, jugendlichen Appetit!“, was Carnero schließlich dazu veranlasst, seine eigentliche Funktion preiszugeben: „Ich muss Euch dringlich darauf aufmerksam machen, junger Mann, dass in mir der Obmannsstellvertreter der kaiserlichen geheimen Sittenkommission vor Euch steht.“¹⁵⁰ Für Barinkay ist das der Anlass, sich über die Sittenkommission lustig zu machen: „Verzeiht! Diese ganze Keuschheitskommission oder Sittenkommission: eine Behörde, die den Leuten durch die Dächer in die Stube guckt, Herr Geheimer Kaiserlicher Sittenkommissions-Obmannsstellvertreter.“

Als weiteres Beispiel wäre die Passage am Ende der dritten Szene des zweiten Aktes zu nennen, wo Carnero dazukommt, als der Schatz von Barinkay und den anderen Zigeunern ausgehoben wird. Da heißt es: „Na also, da wär‘ ja die so lange gesuchte Kriegskasse.“¹⁵¹ Indem Carnero den Schatz in der Zigeunerburg als Kriegskasse bezeichnet, suggeriert er Barinkay, den Schatz nun wirklich als Kriegskasse zur Verfügung zu stellen. In der kurz darauffolgenden Werberszene lässt Carnero die Kriegswerbung unterbrechen, um Barinkay als Verbrecher zu bezeichnen, weil er den Schatz angeblich verheimlicht habe, doch im gleichen Atemzug teilt er dem Grafen Homonay mit, dass er in Barinkay einen „neuesten heimgekehrten Patrioten“ sehe. So wird der zur Kriegskasse gewordene Schatz wieder mit der patriotischen Aktion der Zigeuner rückgekoppelt, denn genau diese Bemerkung veranlasst Barinkay dazu, den Zigeunerschatz nun wirklich für kriegerische Zwecke herzugeben, und zwar den Ungarn, den wahren Verbündeten der Zigeuner. Barinkay sagt: „Herr Graf, nehmt dieses Geld, alles! Der König kann‘s brauchen.“¹⁵²

Die erste und zweite Szene des dritten Aktes handeln von der Reaktion Carneros und der anderen Nicht-Zigeuner auf den Sieg des Zigeunerbataillons. Sie sind gekennzeichnet durch

¹⁵⁰ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 97.

¹⁵¹ Ebd., S. 215.

¹⁵² Ebd., S. 221.

viele nichtssagende Worte und Seufzer, vieldeutige Fragen und Anspielungen, die wenig Sinn ergeben, aber auch durch die Frage, was durch die neuen Herrschaftsverhältnisse aus den Nicht-Zigeunern wird. Carnero kommentiert die neue Situation mit folgenden Worten:

Ach, hätte ich's nur schon überstanden! Als ruhmgekrönter Sieger kehrt er heim, der Wojwode der Zigeuner, der Barinkay. Und diese kleine Zigeunerin ist seither immer mehr emporgestiegen.¹⁵³

Seine Wortmeldung klingt zunächst sehr rätselhaft. Das Wichtige an der Aussage ist, dass auch Carnero Barinkay nach der gewonnenen Schlacht als Wojwoden bezeichnet. Damit zollt er ihm doppelte Anerkennung: Er hat sich Verdienste als Kriegsherr erworben und auch seine Herrschaft über die Zigeuner befestigt, denn mit der „kleinen Zigeunerin, die immer mehr emporgestiegen“ ist, kann nur Saffi als Vertreterin des Zigeunervolkes gemeint sein. Noch bevor die Ungarn Barinkay offiziell den Baronstitel verleihen, anerkennt der offizielle Vertreter Österreichs ihn als Baron der Zigeuner, als Zigeunerbaron. Auch fragt man sich zunächst, worauf sich das unbestimmte „es“ in Carneros eingangs geäußertem Wunsch, „es“ schon überstanden zu haben, bezieht. In dem Ausruf ist eine Verunsicherung spürbar, und die könnte mit seiner ambivalenten Haltung den Zigeunern gegenüber in Verbindung gebracht werden. Daher seine Frage, welche Position ihm im neuen Zigeunerland zukommen wird.

An Arsena und Mirabella gerichtet, sagt er den auf den ersten Blick rätselhaften Satz: „Eure Teilnahme ist doch mein einziger Trost“¹⁵⁴, der nur durch die Einbeziehung des Gesamtkontextes mit einem Sinn versehen werden kann. Man könnte seine Äußerung so verstehen, dass er in der Region bleiben möchte, aber künftig als Nicht-Zigeuner unter der Herrschaft von Zigeunern leben müssen. Die Teilnahme könnte die Teilnahme an dem Aufbau des neu entstehenden Landes sein. Und der Trost wäre, dass er nun zwar in den Minderheitenstatus abgeleitet, aber er ist nicht allein. Das scheint in dem darauffolgenden Wortspiel Mirabellas mit dem „Geleise“ durch. Wenn Mirabella sagt, „sie werde alles wieder ins Geleise“ bringen, dann ist damit wohl zunächst das „Ehegeleise“ zu verstehen, doch Carneros Frage, wer ihn „wieder ins Geleise bringen“ würde, wenn „die zurückkehren“, ist Ausdruck seiner Verunsicherung angesichts bevorstehender neuer Machtverhältnisse.

¹⁵³ Ebd., S. 276.

¹⁵⁴ Ebd., S. 267.

Auflösung der Sittenkommission

Die Auflösung der Sittenkommission erfolgt in zwei Schritten: Sie beginnt mit dem Auftritt des ungarischen Grafen Homonay. Er bringt die Rolle Carneros auf den Punkt, wenn er zu ihm sagt: „Na, was ihre Komödie im Namen der Wiener Sittenkommission betrifft ...“¹⁵⁵, und ihm zu verstehen gibt, dass er sich „zum Teufel scheren solle“. Er reißt die Frage der von Carnero als sittenwidrig erklärten Eheschließung zwischen Saffi und Barinkay an sich, um sie vor eine dem Sachverhalt angemessene Instanz zu bringen, „um über den Vorfall am geeigneten Ort Bericht zu erstatten“¹⁵⁶. Diese vage Ausdrucksweise lässt keinen Schluss darüber zu, wo sich der genannte „geeignete Ort“ befindet, aber als Schutzherr über die Sache der Zigeuner kann er nur den ungarischen Einflussbereich meinen. Wenn Carnero darauf aber trotzdem kraft seiner „Amtsgewalt“ die Hauptangeklagten Saffi, Barinkay und Czipra vor das Tribunal nach Wien beordert, dann geschieht das hauptsächlich zum Zweck der Einleitung des Finales des 2. Aktes, in dem der Mythos des hedonistischen Wien gefeiert und gleichzeitig kritisiert wird.

In einem zweiten Schritt löst er selbst die Kommission auf, und zwar zu einem Zeitpunkt, wo die Kriegslust Barinkays und der Zigeuner einen Höhepunkt erreicht und Barinkay zwei Mal voller Begeisterung verkündet hat, zusammen mit den Zigeunern für die „Heimat“ kämpfen zu wollen. Carnero, der als Eingeweihter in die Pläne der Zigeuner darüber im Bilde ist, welche Heimat damit gemeint ist, meint: „Noch eben in Gloria von Hoheit umflossen, steh‘ ich jetzt da wie ein Pudel begossen. Bedenkt doch, seht, die Autorität, ihr versteht, ...“, und Zsupán beendet den Satz mit: „flöten geht“.¹⁵⁷ Die Umkehr der Machtverhältnisse ist nun ein *Fait accompli*. Es trifft ein, was Carnero Barinkay am Anfang der Operette suggeriert hat: Barinkay muss sich die Anerkennung seines neu gewonnenen Vaterlandes durch Kriegslleistungen erst verdienen. Nun wird auch klar, dass mit dem „Staat“, für den er zunächst etwas leisten muss, Ungarn gemeint ist. Am Ende befindet Carnero, dass „diese ganze Autorität zum Teufel“ ist. Das Demonstrativpronomen „diese“ deutet noch einmal eine Distanznahme zu seiner Funktion als Sittenkommissär an, und bildet gleichzeitig ein ironisches Eingeständnis seiner im Grunde stets nur zum Schein

¹⁵³ Ebd., S. 223.

¹⁵⁶ Ebd., S. 223.

¹⁵⁷ Ebd., S. 237.

inszenierten Autorität. Dass die endgültige Auflösung der Sittenkommission durch den Grafen Homonay erfolgt, beweist noch einmal die Machtstellung Ungarns.¹⁵⁸

Die ambivalente Rolle Carneros als hintergründiger Freund und vordergründiger Feind der Zigeuner könnte umgelegt auf die politische Ebene folgendermaßen interpretiert werden: Er repräsentiert Österreich mit einer tendenziell positiven Einstellung zur Emanzipation der Zigeuner, die aber nicht offen ausgesprochen wird und das Eingeständnis enthält, dass die eigentlich zuständige Instanz für ihr Anliegen nicht die Wiener Administration ist, sondern die ungarische Seite des Reichs. Österreich ist auf eine diskrete Helferrolle reduziert und wegen der opportunistisch-ambivalenten Haltung kein wirklich verlässlicher politischer Partner.

Das „Sittenkommissionscouplet“ – Höhepunkt der Scheinfrivolität

Das Sittenkommissionscouplet, das nur zum Teil von Carnero gesungen wird, muss getrennt vom übrigen Operettengeschehen betrachtet werden.

Carnero:

Nur keusch und rein
Soll Groß und Klein
Beschaulich sich der Tugend weih'n.
Wer sündige Triebe im Keim erstickt,
Auf den wird entzückt, als Muster geblickt.
Und wenn ein Weib, zu stark decoll'tiert,
Umher charmiert
Und scharf kokettiert,
Halt jede moralische Mannsperson
Sich hübsch in Entfernung davon.
Und weh dem armen Erdensohn,
Spricht er der Vorschrift Hohn,
Wir erwischen ihn schon:
Es hilft kein Bitten, die Leviten liest ihm die Sittenkommission.

Chor:

Entsetzlich, entsetzlich.

Mirabella:

Man hüte sich beim Pfänderspiel
einander zu küssen mit Gefühl.
Und tritt im Theater auf der Büh'n
ein Ballettmädel kühn,
da schaut man nicht hin!
Wer eine Frau verwegen küsst,
die amtlich nicht die seine ist,
sich drängt zu Zwei'n als Dritter ein,

¹⁵⁸ Ebd., S. 275.

die züchtig der Eh' sich erfreu'n.
Und wär' er selbst ein Reichsbaron,
er büßt die Liaison
da gibt's keinen Pardon:
Es fasst den Dritten um die Mitten
die Sittenkommission

Chor:

Entsetzlich, entsetzlich!

Zsupán:

Ein böser Fall ist jüngst passiert,
als man die Eisbahn inspiziert.
Ein Mäd'el, wie's fescher keins geben kann,
schnallt Eisen sich an,
fliegt hin auf der Bahn.
Wir schauten ihr nach, ob's Eis nicht brach,
da hörte man jäh einen Fall und Krach,
bums lag das Fräulein auf dem Eis,
die Männer rings herum im Kreis!
Man denke sich die Situation:
die mollerte Person!
Ich sag's im Flüsterton:
Ausgeglitten in der Mitten vor der Sittenkommission.¹⁵⁹

Dieses von Carnero, Mirabella und Zsupán gesungene Couplet, das sich wie ein allgemeiner Verhaltenskodex in Sachen Moral ausnimmt, wirkt an der Stelle, nämlich nach der sittsam vollzogenen Pseudoeheschließung zwischen Saffi und Barinkay, höchst deplatziert und zusammenhanglos. Da es die Aufgabe und Bestimmung der Sittenkommission vorstellt, müsste es zu Beginn der Operette, beim Erstauftritt von Carnero dargeboten werden. Wenn es hingegen da gesungen wird, wo es nach Harnoncourt und Linke ursprünglich vorgesehen wurde, dann erweckt es den Eindruck, dass es eine ablenkende Funktion zu erfüllen habe. Alle darin vorkommenden möglichen Verführungssituationen, die von der Sittenkommission geahndet werden sollten, stehen diametral dem entgegen, was die Frauenrollen im „Zigeunerbaron“ repräsentieren. Dieses lange und nur mäßig witzige Couplet wirkt so, als ob es bewusst da angebracht worden wäre, um die Aufmerksamkeit wieder auf frivole Inhalte zu lenken. Das langsam-behäßige Gesangstempo, der schwerfällige, gnadenlos regelmäßige Rhythmus und der abgehackt wirkende Sprechgesang drücken aus, dass er selbst nicht an das glaubt, was er singt. Der jeweils doppelte Ausruf „Entsetzlich, entsetzlich!“ des Chores am Ende der ersten und der zweiten Strophe verstärkt die ironische Distanz.

¹⁵⁹ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 211.

Es ist überliefert, dass Strauß sich zunächst gegen die Integration dieses Couplets ausgesprochen hatte, letztlich aber doch dem Willen des Librettisten nachgab.¹⁶⁰

II.2 Zsupán – Feind und Feindbild der Zigeuner

Zsupán wird generell als die lächerliche, aber dennoch gemütliche, ja fast liebenswürdige Figur der Operette beschrieben, die ihrem ersten Interpreten, Alexander Girardi, große Popularität verschafft hat. Sein Auftritt als analphabetischer Schweinezüchter mit den einleitenden Versen „Ja, das Schreiben und das Lesen [...]“ gehört zu den am meisten zitierten Liedern aus den Operetten von Johann Strauß. Auch das 12 ½ Couplet im 2. Akt, in dem er sich als kränklich Leidender darstellt, bringt ihm bei den Auftritten immer viel Sympathie ein, und sein Kriegsheimkehrerlied im dritten Akt hat in der Interpretation Girardis bei der Uraufführung stürmischen Applaus geerntet. Es ist jene Figur, die aufgrund ihrer vordergründig witzig gestalteten, langen Lieder und der meistens buffoartigen Darstellung das Publikum zum Lachen anregt. Die heiteren Takte, die seine Auftritte begleiten, unterstreichen den Eindruck, eine joviale Person mit heiterem Gemüt vor sich zu haben.

Wenn man aber von dieser Rezeptionsgeschichte absieht und die Rolle, die er in der Operette spielt, sowie die Texte seiner Lieder genauer betrachtet, dann ergibt sich ein anderes Bild: Das oben genannte ist dann als trügerisches Scheinbild entlarvt.

Er ist nämlich durch und durch mit schreckerregenden Zügen ausgestattet und er repräsentiert den Feind und das Feindbild der Zigeuner gleichzeitig.

Auch aus der Entstehungsgeschichte der Operette geht hervor, dass Johann Strauß Schwierigkeiten hatte, seine Rolle wegen seiner negativen Eigenschaften in die Operette zu integrieren. Zudem ist überliefert, dass auch Alexander Girardi, der die Rolle bei der Uraufführung in Wien gespielt hat, anfangs mit der Rolle des Zsupán nicht viel anzufangen wusste. Erst die Verwandlung eines Serben in einen Ungarn mit einer ungarisch gefärbten Aussprache und ungarischem Kostüm schaffte für ihn eine Interpretationsbasis. So entstand ab der Uraufführung in Wien eine Genrefigur aus dem ungarischen Volksleben auf der Bühne. Diese nationale Umorientierung ist vermutlich nicht nur auf eine Kaprize Girardis zurück-

¹⁶⁰ Ebd., S. 42.

zuführen. Zur Zeit der Aufführung der Operette passte vor allem in Wien ein lächerlich wirkender Ungar aus dem Volk wegen des aggressiven ungarischen Nationalismus ganz gut auf die Bühne. Es war genau diese operettenhaft lustige Interpretation der Rolle, die dazu geführt hat, dass dem Schweinezüchter mehr Interesse entgegengebracht wurde als Barinkay, dem wahren Titelhelden, was den Einzug des „Zigeunerbarons“ in die Opernhäuser zunächst versperrte. Als die Operette am 26. Dezember 1910 doch in der Hofoper aufgeführt wurde, stand wieder Zsupán im Mittelpunkt, obwohl er nicht vom beliebten Girardi dargestellt wurde.

Die Eingriffe der Zensur vermitteln den Eindruck, dass ein besserer Mensch auf der Bühne stehen sollte, als der Librettist es vorsah. Die im Text durchgängig negative Zeichnung seiner Figur gewinnt noch schärfere Konturen, wenn die von der Zensur herausgenommenen Teile wieder dort eingesetzt werden, wo sie ursprünglich standen. Zum Beispiel wurde der zweite Teil seines Auftrittsliedes, das ihn als ausbeuterischen vorindustriellen Schweinezüchter zeigt, erst durch Harnoncourt und Linke wieder dazugefügt. Das 12 ½ Couplet, in dem er seine physischen Unzulänglichkeiten zum Besten gibt, wurde wieder an seine ursprüngliche Stelle gesetzt. Damit wird eindeutig, dass Zsupán Kränklichkeit simuliert, um als kriegsuntauglich eingestuft zu werden.

Für die Dorfzigeuner ist er der Feind, weil er ihren Schatz zu stehlen beabsichtigt, ihre Gründe absichtlich überschwemmte und Teile der aufgelassenen Güter einfach für sich konfiszierte. Auch ist er immer mit dabei, wenn die Zigeuner stereotyp beschimpft werden. Als Gegenspieler von Barinkay muss er sich die Bezeichnungen „böser Nachbar“, „Schweinefürst“, „Dickwanst“ oder auch „feiger Wicht“ gefallen lassen.

Diese Konzentration von widrigen Eigenschaften bei Zsupán kommt auch dadurch zustande, dass Schnitzer ihn zusätzlich als Figur für Gegenprojektionen von Verfolgungsmotiven und Klischees benützt, die vor allem an Juden herangetragen wurden (siehe Kapitel über Stereotype). Der Riss, der durch diese Figur geht, ist der Abgrund, der sich zwischen Schein und Sein auftut. Dass dieser nicht so leicht zu erkennen ist, hat vielfältige Ursachen. Zu nennen wären die musikalische Gestaltung, die Aufführungspraxis und die Tatsache, dass seine negativen Eigenschaften nicht konzentriert, sondern aus dem Zusammenhang gerissen und auf das Libretto verstreut vorkommen.

Zsupán als geldgieriger Ausbeuter

Wie oben erwähnt, wurde bis zur Rekonstitution des Librettos durch Harnoncourt und Linke nur der erste Teil seines Auftrittsliedes gesungen:

Ja, das Schreiben und das Lesen,
ist nie mein' Sach' gewesen,
denn schon von Kindesbeinen
befasst' ich mich mit Schweinen.
Auch war ich nie ein Dichter,
Potzdonnerwetter, Paraplui,
nur immer Schweinezüchter,
poetisch war ich nie!
Ja, mein idealer Lebenszweck,
ist Borstenvieh, ist Schweinespeck.¹⁶¹

Dieser erste Teil seines Selbstporträts, die zu den am häufigsten zitierten Passagen des „Zigeunerbarons“ gehört, zeichnet mit seinem musikalisch eher behäbig gehaltenen Allegretto das Selbstbild eines schwerfälligen, aber gemütlich harmlosen analphabetischen Bauern. Der von der Zensur herausgenommene und erst bei der Aufführung in Zürich 1985 wieder einbezogene zweite Teil nuanciert bzw. widerlegt dieses Bild.

Der Arzt, der Künstler, der Soldat,
der Kaufmann wie der Bauer,
lebt einer wie der and're g'rad,
so mühsam oft und sauer!
Doch meine Herde bietet mir
fast mehr noch als ich brauche,
sogar den Sack für's Geld und hier
zum Tabak, den ich rauche!
Die Borsten verschiedentlich,
benützt unser Fleiß
indem er säuberlich,
sie fest zu fügen weiß.
Da frisst sich ganz dick dabei
die Bürstenbinderei.
Doch trinken sie nicht minder:
Es sind halt Bürstenbinder!
gießen gern dahinter,
es sind halt Bürstenbinder!¹⁶²

Man glaubte gerade noch, er gehöre dem Berufsstand der Bauern an, aber seine Distanzierung in der zweiten Strophe nicht nur vom Bauernstand, sondern auch von sämtlichen anderen Berufen, wo die Berufsausübung mit Anstrengung und einer Ausbildung

¹⁶¹ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 109.

¹⁶² Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 111.

verbunden ist, zeigt, dass er nicht nur keinen Beruf gelernt hat, sondern dass er auch faul ist. Er besingt an einer Stelle zwar „unseren Fleiß“, das heißt er bezieht sich mit ein in die Arbeit des Bürstenbindens, aber das wird nicht nur in den folgenden Versen widerlegt, sondern auch durch seine täglichen Ausflüge zum Suchen des Zigeunerschatzes, den er entwenden will. Wenn es heißt, dass die Produktion von Bürsten viel Geld einbringt „da frisst sich ganz dick dabei, die Bürstenbinderei“ dann werden vorindustrielle Produktionsmethoden angedeutet. Den Grund dafür, dass die Arbeiter zur Flasche greifen, sieht Zsupán allerdings nicht in den vielleicht harten, vorindustriellen Arbeitsbedingungen, sondern als eine dem Berufsstand innewohnende Neigung zum Alkoholismus. Mit dieser Diskrepanz von großem Gewinn und Verelendung der Arbeiterschaft wird wohl die Ausbeutung der Arbeiter angedeutet.

Das Bild vom gemütvollen Schweinezüchter, das man so gern mit Zsupán assoziiert, gerinnt so bis zum Ende der zweiten Strophe zum Bild des geldgierigen Industriellen und Ausbeuters.

Historisch realistische Verankerung – Zsupán ist ein Serbe

Zsupán wurde bei der Uraufführung zwar als Ungar gegeben, aber es gibt einige Hinweise dafür, dass der Librettist ihn als Serben konzipiert hat. Sein voller Name lautet: „Jussufovics Maxim Zsupán“.¹⁶³ So spricht ihn Barinkay in jener Szene an, wo er um die Hand seiner Tochter anhält. Jussufovics ist die magyarisierte Form von Jusofovic, was ein verbreiteter serbischer Familienname ist. Seine Zugehörigkeit zur serbisch-orthodoxen Kirche wird in der Szene klar, wo er befiehlt, zur Trauung seiner Tochter einen „Popen“ holen zu lassen. Ein „Pope“ ist der umgangssprachliche Ausdruck für einen Priester der orthodoxen Kirche.

Zsupán ist ein Name, der im südosteuropäischen Raum mit mehreren Bedeutungen unterlegt ist: So wurden in Serbien jene Angehörige des Militärs bezeichnet, die für die Ausstattung verantwortlich waren, aber auch lokale Steuereintreiber. Im 14. Jahrhundert war ein „Großer Zsupán“ eine Art Baronstitel, der „große“ kommt im Libretto im zweiten Vornamen Maxim, abgeleitet vom Lateinischen „Maximus“ vor. Zsupán ist somit Angehöriger der serbisch-orthodoxen Minderheit mit einem kleinen Adelstitel. In der viel später (1924) von Emmerich

¹⁶³ Ebd., S. 129.

Kálmán komponierten Operette „Gräfin Mariza“ kommt der Baron Kolomán Zsupán vor – ein adeliger Großgrundbesitzer aus Varaždin an der kroatisch-ungarischen Grenze.

Historisch gesehen gehörten die Serben zur alteingesessenen Bevölkerung des Banats. Besonders von Bedeutung für die Operette ist, dass nach den Befreiungskriegen von der osmanischen Herrschaft 1717 „in der Festung Temeschwar neben wenigen sefardischen Juden eine kleine Anzahl von Serben“ zurückblieb.¹⁶⁴ Das ist in etwa das Bild, mit dem die Operette eröffnet wird – ein zerfallenes Schloss, arme Zigeuner, die man auch Juden nennen könnte und der Serbe Zsupán. Es ist überliefert, dass die serbische Bevölkerung zu den Vieh- und da besonders zu den traditionellen Schweinezüchtern des Banats gehörte. Als Kaiserin Maria-Theresia mit ihrem Patent von 1763 die Kolonisierung der Banater Heide durch deutsche Bauern vorsah, gerieten die serbischen Bauern, vertreten durch die lokale Landesadministration, in einen Konflikt mit dem kolonisationsfreundlichen Staatsrat, weil die zum Getreideanbau angehaltenen deutschen Kolonisten in einen Interessenskonflikt mit ihnen gerieten.¹⁶⁵ Im Besiedelungsprogramm des Banats wurde der Entwicklung der Landwirtschaft ein großer Stellenwert beigemessen. Die Gegend um Temeswar war zur Spielzeit der Operette die größte Freiluftschweinezuchtanstalt der Monarchie, wo die fabrikmäßige Verarbeitung landwirtschaftlicher Produkte ihren Anfang nahm.¹⁶⁶

So wie sämtliche Figuren des Librettos ist auch Zsupán eine zusammengesetzte Figur, in der sich einige historisch verbrieftete Aspekte finden lassen. Der kleine serbische, primitive Schweinebauer des Banats ist ausgestattet mit allen Attributen eines Parvenu des 19. Jahrhunderts, und der kleine Adelstitel vervollständigt das Bild. Vom Gesamteindruck her ist er in jene Reihe der populären, grausam gemütlichen und niederträchtigen Bühnenfiguren zu stellen, wie sie später Ödön von Horváth („Geschichten aus dem Wienerwald“) oder Karl Kraus für die Bühne kreierte haben – Figuren mit Volksnähe, mit begrenztem Geist, komisch aber unendlich schrecklich und unberechenbar zugleich.

¹⁶⁴ Günter Schödl: Land an der Donau. Deutsche Geschichte im Osten Europas, S. 146.

¹⁶⁵ Ebd., S. 157.

¹⁶⁶ Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Bd. 3. Wien: k. k. Staats- und Hofdruckerei, 1898, S. 167.

III. Themen

III.1 Dynamik der stereotypen Zuschreibungen

Der Befund der Figurenanalyse lautet, dass in dieser Operette weniger lebhaftige Charaktere konzipiert wurden als vielmehr Figuren, die als Sprachflächen für Diskurse dienen. Bei den beiden Hauptfiguren Barinkay und Saffi handelt sich um eine Rhetorik, die Bilder des Anderen, des Außenseiters entwirft, mit der Andersartigkeit definiert wird. So entstehen Stereotypen, die dazu führen, dass dieser nur in seiner Alterität und nicht in seiner wirklichen, ganzheitlichen Beschaffenheit erkannt wird. Es hat sich gezeigt, dass es im Libretto zwei Bilder von den Zigeunern gibt: eines, das von den Nicht-Zigeunern an die Zigeuner herangetragen wird, und ein anderes, das sie selbst von sich entwerfen. Allerdings springt das Auseinanderklaffen von Selbst- und Fremdbild nicht sofort ins Auge, unter anderem deswegen, weil die Fremdzuschreibung an einigen Stellen des Dramenverlaufs in gebündelter Form auftritt, das Bild, das die Zigeuner von sich selbst entwerfen, hingegen in kleinen Dosen in den Handlungsverlauf eingestreut erscheint, zum Teil ohne sofort ersichtlichen Zusammenhang, manchmal als Reaktion auf librettoexterne Vorwürfe.

Es ist zu bemerken, dass dem Verfasser des Librettos viel daran gelegen sein muss, die Fremdzuschreibungen nicht einfach so stehen zu lassen. Er setzt ihnen ständig Bilder und Diskurse entgegen, bringt Korrekturen und Richtigstellungen an, die auf die eine Botschaft hinauslaufen: Die Zigeuner sind nicht so, wie es von ihnen immer behauptet wird. Der Außenseiter, der durch den Diskurs der gesellschaftlichen Mehrheit geschaffen wird und ihn so zum Anderen stilisiert, wird im Libretto „Zigeuner“ genannt. Die Ausleuchtung aller vorgefundenen Verfolgungsmotive hat gezeigt, dass nur einige davon den beiden heimatlosen, d.h. exterritorialen Minderheiten der Monarchie, den Zigeunern und den Juden, anhaften, die meisten jedoch sind vor allem antisemitischen Reden zuzuordnen. Beide Minderheiten wurden wegen ihres Status als „Heimatlose“ und wegen ihrer orientalischen Herkunft im Laufe ihrer Verfolgungsgeschichte häufig miteinander verglichen, es kam oft zu Übertragungen und Gegenübertragungen. Klaus Wippermann hat in seiner Studie „Wie die Zigeuner“ aufgezeigt, dass sich diese Übertragungen sehr oft zu Ungunsten der Juden auswirkten, weil der Antiziganismus viel radikaler als der Antisemitismus war. Im Gegensatz zu den Zigeunern haben die Juden aber infolge der in der Aufklärung eingeleiteten Emanzipationsbewegung in die Mitte der Gesellschaft gedrängt, was zur Folge hatte, dass sie viel heftiger mit den Stereotypen konfrontiert wurden als die Zigeuner, die

eigentlich immer am Rande geblieben sind, aus Gründen, die hier nicht erläutert werden sollen.

Umgang mit Fremdbildern bei Barinkay, Saffi und Czipra

Bei den drei Zigeunerhauptfiguren konnte eine eigene Dynamik des Umgangs mit Fremdbildern eruiert werden: An der Figur Czipras zum Beispiel wird durch eine subtil aufgebaute Rhetorik mit dem an sie herangetragenem Bild der Hexe und Wahrsagerin gespielt und dabei der messianische Erlösungsgedanke so eingeflochten, dass er vordergründig als typisch zigeunerhexische Wahrsagerei erscheint. Saffi und Barinkay sind selbst Träger von stereotypen Diskursen, die hauptsächlich um traditionelle, oft christlich religiös motivierte Verfolgungsmotive kreisen. Sie werden zwar sofort bei ihrem Erstauftreten auf der Bühne thematisiert, sind aber nur mit Hilfe eines Codes zu entschlüsseln. Bei der männlichen Hauptfigur Barinkay sind sie unter dem Deckmantel des „lustigen Zigeunerlebens“ versteckt und haben die Funktion, zu zeigen, dass der stereotype Blick ihnen die Teilhabe an der Macht versperrt. Die weibliche Hauptfigur Saffi ist Trägerin von Diskursen, die sowohl den Blick der Feinde als auch den der Freunde auf die Außenseiter spiegeln. Diejenigen, die sie als Feinde betrachten, fürchten die Zigeuner und grenzen sie deshalb aus, während diejenigen, die ein positives Bild von ihnen haben, auf sie zugehen und ihnen vertrauen. Die Botschaft von Saffis Lied ist, dass die von vornherein feindselige Einstellung dem Außenseiter gegenüber einen offenen und objektiven Blick auf sie verstellt, was das Erkennen ihres wahren Wesens verhindert (siehe Figurenanalyse Saffi).

Zur Projektion und Gegenprojektion von Stereotypen

Die Stereotypenforschung¹⁶⁷ hat gezeigt, dass der Außenseiter, der ständig die Ablehnung der Mehrheit zu spüren bekommt, die Tendenz hat, die Fremdbilder entweder in sein eigenes Selbstbild zu integrieren und eventuell Selbsthass zu entwickeln oder sie auf andere Gruppen zu projizieren, vor allem dann, wenn es sich um negative Zuschreibungen handelt. „Was die Außenseiter auf die anderen projizieren, entspricht jeweils dem, was die anderen auf die Außenseiter projizieren.“¹⁶⁸ Diese Dynamik ist auch im Textbuch vorzufinden, entweder als kollektive Übertragung auf die Nicht-Zigeuner des Librettos oder auf einzelne Figuren, die

¹⁶⁷ Vgl. Sander L. Gilman: *L'Autre et le Moi. Stéréotypes occidentaux et Race, de la Sexualité et de la Maladie*. Paris: PUF 1996, S. 15 ff. Dieses Werk von Sander Gilman wurde bislang nicht ins Deutsche übersetzt.

¹⁶⁸ Gilman: *Jüdischer Selbsthass*, S. 15.

aber auch wieder als Randfiguren der Gesellschaft identifiziert wurden. Zu nennen wäre Mirabella, als Frau, der leichte Sitten nachgesagt werden, oder der Serbe Zsupán, der für die Zigeuner des Librettos als Feindbild der Zigeuner fungiert.

Einige stereotype Vorwürfe kommen nicht direkt im Libretto vor, aber sie können indirekt aus einer unmotivierten Abwehrhaltung der Zigeuner abgeleitet werden. Zum Beispiel behaupten die Zigeuner an zwei Stellen mit viel Nachdruck, dass ihnen an Reichtum und Geld nichts liegen würde. Aber diese Behauptungen kommen wie aus heiterem Himmel, grundlos und ohne Zusammenhang. Daraus kann geschlossen werden, dass sich die Zigeuner im Libretto gegen einen Vorwurf verwehren, der librettoextern kursiert. Deren Distanzierung von Reichtum und Geld erfolgt sogar doppelt: einerseits durch die betont antimaterialistische Einstellung in manchen Textpassagen und andererseits durch die Projektion von Geld- und Habgier auf Zsupán, denn er ist der einzige, der durch seine alles Maß übersteigende Habgier hervorsticht. Im aufsteigenden Kapitalismus am Ende des 19. Jahrhunderts wurde dieser Vorwurf der Geld- und Habgier vor allem an die Juden herangetragen. Derselbe Mechanismus der Gegenprojektion auf Zsupán scheint auch auf einen anderen Vorwurf zuzutreffen, der nichts mit Antiziganismus zu tun hat. Die Kriegsunfähigkeit wegen körperlicher Gebrechlichkeit, die Zsupán im Simulationscouplet besingt, war Thema im Antijudaismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das Thema der körperlichen Verweichlichung unter der männlichen jüdischen Bevölkerung wurde aber auch in jüdischen Kreisen im Zusammenhang mit dem jüdischen Nationalismus diskutiert, denn eine unabhängige Nation braucht kriegsfähige, das heißt gesunde und gestählte Männerkörper – wie ihn im Libretto Barinkay darstellt.

Die meisten der vorgefundenen Klischees beinhalten aber eine Abwertung der Außenseiter als Staatsbürger: Es geht um Unehrenhaftigkeit, mangelnde Loyalität, um Lug und Betrug, Verrat, mangelndes Vertrauen etc. Das alles sind Bewertungen, die sie als Mitbürger verdächtig machen und das Misstrauen der Mehrheit schüren. Diesen werden Werte der Zigeuner entgegengesetzt, die genau das Gegenteil repräsentieren: Treue, Zusammenhalt, Loyalität, Aufrichtigkeit, Wahrhaftigkeit, Ehrlichkeit, Liebe und Ehre – alles Werte, die die Basis für eine funktionierende Gemeinschaft sind und den Humus bilden, auf dem ein Staat aufgebaut werden kann.

Es hat sich gezeigt, dass alle Figuren, die im Libretto „Zigeuner“ genannt werden, keine Eigenschaften aufweisen, die man gemeinhin als typisch für sie betrachtet. Doch allem Anschein nach rechnet der Autor des Textes, Ignatz Schnitzer, mit den vorgefertigten

Bildern und Assoziationen, die das Wort „Zigeuner“ hervorruft, um jüdisch-nationale Ideen einzubauen.

Im Folgenden soll gezeigt werden, von wem die Fremdzuschreibungen im Libretto ausgehen, welche Formen des Umgangs damit im Textbuch vorkommen bzw. wie die Stereotypen durch Gegendiskurse widerlegt, karikiert oder korrigiert werden.

Stereotype Zuschreibungen durch die Sittenkommission – Zigeuner als Sänger, Musikanten, Kesselflicker

Als „gute Sänger, Musikanten, Kesselflicker“¹⁶⁹ stellt Carnero zu Beginn der Operette Barinkay die um das verfallene Schloss wohnenden Zigeuner vor. Mit dieser Präsentation beweisen er und die Wiener Verwaltung, dass sie keine Ahnung davon haben, wer sie wirklich sind und was sie wirklich machen, denn es gibt keine einzige Stelle im Libretto, wo die Zigeuner als Musikanten oder Sänger auftreten würden. Über Czipra erfährt man, dass die Zigeuner tagsüber auf den Markt gehen, sie präzisiert zunächst jedoch noch nicht, was sie dort machen. Erst später, nämlich zu Beginn des zweiten Aktes stellen sich die Zigeuner selbst vor, doch nicht als Kesselflicker, sondern als Produzenten von Kesseln und anderen nützlichen Geräten aus Metall. Das Bild Carneros von den Zigeunern kann demnach nur ein Klischeebild sein. Es ist nur ein kleines sprachliches Detail, das den Kesselflicker vom Kesselhersteller unterscheidet. Von der Tätigkeit des Kesselflickers leiten sich abwertende Redewendungen ab, weshalb das Wort zum Schimpfwort mutierte. Vulgarität, Sauferei etc. werden damit assoziiert, aber auch der Vagabundierende, der im Verdacht steht, unehrenhafte Taten zu begehen. Derjenige, der Kessel herstellt, steht in der gesellschaftlichen Hierarchie höher, als derjenige, der als Hausierer die kaputten Kessel flickt. Kessel zu erzeugen verlangt das Erlernen eines Berufs, handwerkliches Können und Fertigkeiten und trägt zur Wertschöpfung eines Landes bei. Löchrig gewordene Kessel zu flicken ist weniger anspruchsvoll, war aber eine Tätigkeit, die in den mittel- und osteuropäischen Ländern häufig sowohl von umherziehenden Zigeunern als auch von der armen jüdischen Bevölkerung Osteuropas, die meistens in Ghettos lebte, ausgeübt wurde. Die Bezeichnung der Zigeuner als „Kesselflicker“ impliziert Scheu vor aller ernstest Arbeit und vor dem Erlernen eines Handwerks – was wiederum ein gängiges, vor allem auf dem Land herrschendes Vorurteil sowohl über die Juden als auch die Zigeuner war. Franz Lehár setzt übrigens mit seiner Operette „Der Rastelbinder“ aus dem Jahre 1902 dem gutmütigen

¹⁶⁹ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 97.

jüdischen Hausierer und Kesselflicker Bär Pfefferkorn ein judenfreundliches Operettendenkmal.

Carneros Zigeunerbild scheint ein Spiegel des im 19. Jahrhundert gängigen und offiziellen Diskurses über die Minderheit zu sein. Das zeigt ein Vergleich mit jenem Eintrag über die Zigeuner, wie er in der im 19. Jahrhundert verfassten Enzyklopädie „Die Österreichische Monarchie in Wort und Bild“ zu finden ist: „Nach dem Nichtstun ist die Lieblingsbeschäftigung der Zigeuner die Musik“.¹⁷⁰ In dem Bild des Sängers und Musikanten ist das Klischee des faulen, in den Tag hineinlebenden und sich der Musik und dem Müßiggang hingebenden Zigeuners zu erkennen, das als Bild auch häufig in der Literatur des 19. Jahrhunderts vorkommt.¹⁷¹

Zigeuner als Pferdediebe, ehrloses Gelichter, Schurken, Strolche, Diebe, Dirnen

Im Finale des ersten und zweiten Aktes müssen sich die Zigeuner stereotype Beschimpfungen anhören, und das jeweils in Situationen, wo sich der Konflikt zwischen den Zigeunern und den Nicht-Zigeunern zuspitzt. Im ersten Finale werden die Zigeuner als „Kesselflicker“ und „Pferdediebe“¹⁷² bezeichnet, im zweiten Finale bezeichnet sie Mirabella als „Pack, Dirnen, Schurken, Diebe“, Arsena als „Strolche“ und alle zusammen bezeichnen sie als „ehrloses Gelichter“.¹⁷³

Sander Gilman hat in seiner Untersuchung zur Stereotypenbildung festgestellt, dass diese in Momenten der Verunsicherung, der Bedrohung des eigenen Ich besonders hervortreten.¹⁷⁴ Genau diese Dynamik ist auf der Operettenbühne im Verhalten der Nicht-Zigeuner in der Auseinandersetzung mit den Zigeunern zu beobachten. Als diese nämlich merken, dass ihre Machtposition ins Wanken gerät, weil sich die bisher am Rand befindliche Minderheit unter der Führung Barinkays zu einem Volk mit Machtansprüchen profiliert, fühlen sie sich bedroht. Die Spannungen, die zwischen den beiden Gruppen entstehen, äußern sich in Form von Gewaltandrohungen und Beschimpfungen der Zigeuner durch die Nicht-Zigeuner. Bei näherer Betrachtung merkt man, dass dabei alle um einen Wert kreisen, der den Minder-

¹⁷⁰ Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, S. 56.

¹⁷¹ Hans Richard Brittnacher: Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst. Göttingen: Wallstein 2012, S. 117.

¹⁷² Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 175.

¹⁷³ Ebd., S. 237.

¹⁷⁴ Gilman: L'Autre et le moi, S. 15.

heiten abgesprochen wird, nämlich um den der Ehre, weil sie als Heimatlose immer im Verdacht stehen, „unehrenhafte“ Taten zu begehen.

Völlig unmotiviert distanzieren sich die Zigeuner in dieser von Streit, Anschuldigungen und Gewaltandrohungen geprägten Situation von Geld und Reichtum als Wert. Czipra, Saffi und Barinkay deklamieren: „Habt ihr auch Geld wie Heu, uns ist’s ja ganz einerlei“,¹⁷⁵ und etwas später noch einmal: „Nimmer macht uns Geld und Gold allein das Leben hold.“

Diese Abgrenzung vom Geld wiederholen die Zigeuner nach dem Auffinden des Zigeunerschatzes. Obwohl der Kontext gegeben ist, würde man hier erwarten, dass sie sich über den aufgefundenen Schatz freuen, aber das Gegenteil ist der Fall, sie preisen immaterielle Werte:

„[...] wichtiger als Gold und Geld ist Lieb’ und Treu’ gestellt.“¹⁷⁶

In dieselbe Kerbe schlägt Czipras Gesang über den potentiellen Umgang mit dem nun ausgehobenen Schatz. Indem sie behauptet, dass ihnen das Geld lediglich dazu gut ist, um sich Vergnügungen hinzugeben: „Feste geben, wir geben nach Lust Gastereien, ... laden Gäste, ... Maskeraden, ... Pitoutschaden, ... trinken Champagnerwein“,¹⁷⁷ demonstriert sie eine Haltung zu Geld, die eher den Aristokraten nachgesagt wurde – nicht zweckgebunden und für Vergnügungen.

Man könnte diese librettointern zeitweise künstlich und aufgesetzt wirkende Abwehrhaltung als Antwort auf librettoexterne Anschuldigungen betrachten. Der Vorwurf, einen übermäßigen Hang, Geld und Reichtümer anhäufen zu wollen, haftete vor allem den Juden an. Tatsächlich war die Vorstellung des geldgierigen und habsüchtigen Juden im aufsteigenden Kapitalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts als Neidmotiv für alle sozial Aufstiegswilligen besonders verbreitet. Diese antisemitische Rhetorik war zur Spielzeit der Operette schon vorhanden, doch die Vorstellung des geldgierigen Juden ist schon viel älter, wie aus folgender antisemitischen Schrift zu ersehen ist:

Der Jude findet für die von Vorurtheil erzeugte und genährte, von Missgunst, Neid und Eigennutz ausgebeutete, ihn allenthalben begleitende, unchristliche Verachtung Ersatz in Schätzen und Gold: bei seiner politischen Unselbständigkeit und Bedrückung Trost und Hoffnung in Erwartung seines Messias, der ihn aus Schmach und Elend erheben, in das Gelobte Land zurückführen und seine Herrschaft dereinst aufrichten werde über alles Volk und über alles Land. Der Zigeuner dagegen kennt sein Los und weiß, dass bessere Zukunft seiner nicht wartet.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 175.

¹⁷⁶ Ebd., S. 199.

¹⁷⁷ Ebd., S. 197.

¹⁷⁸ Zit. n. Klaus Wippermann, Wie die Zigeuner, S. 95.

Die Zigeuner sind keine Pferde- und Kinderdiebe

Die in Saffis Lied vorkommende Anschuldigung, die Zigeuner seien Pferde- und Kinderdiebe, wird sofort im Lied selbst von Saffi korrigiert. In einer späteren Szene heisst es noch einmal von Saffi, Czipra und Barinkay sie würden sich „Pferde und Lakaien“ halten, wenn der aufgefundene Schatz ihnen zur Verfügung stünde.

In der Szene, wo sich Saffi als türkische Fürstentochter erweist, wird der Vorwurf des Kinderdiebstahls widerlegt, denn ein Dokument belegt, dass Saffi ihr offiziell in die Obhut gegeben wurde:

Nur meiner Hut
war dieses junge Blut
anheim gegeben.
Ich hab' gewacht,
bei Tag und Nacht
über ihr Leben.
Herr Graf, dem Kavalier,
vertrau' ich dies Papier.
Hier trug ich's treu so manches Jahr,
und nun wird alles offenbar.¹⁷⁹

Projektion von Stereotypen auf Nicht-Zigeunerfiguren: Zsupán – der Schurke und Dieb

An der Rolle Zsupáns und Mirabellas soll die bei Sander Gilman beschriebene Dynamik der Gegenprojektion von negativen Stereotypen auf Außenseiter der Gesellschaft vorgeführt werden.

Eine Untersuchung über die Darstellung Südeuropas in der Wiener Operette hat ergeben, dass besonders den Slawen die Funktion der „lächerlichen“ Figur zugewiesen wurde. In den meisten Fällen werden sie als ignorant, unkultiviert, räuberisch und hoffnungslos rückständig dargestellt. Dazu kommen oft Verschlagenheit, Hinterlist und die Tendenz zum Verräterischen.¹⁸⁰ Wegen der politischen Unruhen am Balkan gab es über den Raum Südosteuropa eine umfangreiche Berichterstattung, in der besonders die Blutrünstigkeit und Mordgier der am Balkan lebenden slawischen Völker hervorgehoben wurde. Unter den Slawen waren im ausgehenden 19. Jahrhunderts vor allem die Serben Projektionsfläche für

¹⁷⁹ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 239.

¹⁸⁰ Christian Glanz: Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südeuropas. In: Musicologica Austriaca 9, S. 80–86.

alles Schlechte und Böse. Dem Ruf nach stand die serbische Landbevölkerung in den östlichen Teilen der Monarchie noch unter den Juden, und von den kroatischen Eliten wurden die Serben im 19. Jahrhundert mit den Zigeunern auf die gleiche Ebene gestellt.¹⁸¹

Der Vergleich aller negativen Eigenschaften, die im Libretto direkt oder indirekt den Zigeunern zugeschrieben werden, mit jenen, die Zsupán verkörpert, lässt den Schluss zu, dass der Serbe Zsupán im Libretto als Gegenprojektionsfigur fungiert.

Zum Beispiel werden die Zigeuner ohne Grund als Schurken und Diebe beschimpft, doch aus mehreren Textstellen geht hervor, dass Zsupán der eigentliche Dieb und Schurke ist. Er war es auch, der die Gründe der Zigeuner überschwemmt hat, denn Ottokar meint: „Wenn ihr darauf besteht, dass sie den neuen Gutsherrn heiratet, werde ich ihm verraten, wieso das Wasser auf seine Grundstücke gekommen ist.“¹⁸², und er sucht nach dem Schatz der Zigeuner mit der Absicht, ihn zu entwenden. Bis zur Rekonstitution des Librettos durch Harnoncourt und Linke wurde angenommen, dass der Polkateil „Jeden Tag, Müh’ und Plag, mit der Hacke und dem Spaten! Doch der Platz, wo der Schatz, hab’n wir nicht erraten“¹⁸³ nur von Ottokar allein gesungen wurde. Die von ihnen aufgefundene Originalpartitur zeigt hingegen, dass es ein Duett mit Zsupán war.¹⁸⁴ Dass Zsupáns Versuche, den Schatz zu entwenden, notorisch sind, geht aus einer Bemerkung Ottokars hervor: „Ich muss euch sagen, dass ich diese allwöchentlichen Ausflüge mit Haken und Spaten schon herzlich satt habe.“¹⁸⁵ Conte Carnero deutet mit der Geste des böhmischen Zirkels an, dass Zsupán sich, „manches Stück Eures Gebietes [das Land um das Schloss von Barinkays Vater] billig erworben hat“.¹⁸⁶

Zsupán – der kränkliche Kriegsdienstverweigerer

Bei seinem zweiten längeren Soloauftritt stellt sich Zsupán in seinem 12 ½ Couplet als kränklicher, von allerlei „Zipperlein“ Heimgesuchten dar. Bis zur Rekonstruktion des Zensurlibrettos wurde es im Finale des 2. Aktes gesungen und nicht in jener Szene, wo der ungarische Graf Homonay zur Rekrutierung von Soldaten auftaucht. Harnoncourt und Linke haben es wieder dort eingesetzt, wo es die Partitur und der Librettist ursprünglich vorgesehen

¹⁸¹ Glanz: Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südeuropas. S. 90.

¹⁸² Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 87.

¹⁸³ Ebd., S. 87.

¹⁸⁴ Ebd., S. 53.

¹⁸⁵ Ebd., S. 89.

¹⁸⁶ Ebd., S. 99.

hatten.¹⁸⁷ Diese Richtigstellung zeigt, dass dieses Couplet als Simulationscouplet zu betrachten ist, was übrigens auch aus den Versen „Habn’s a Einseh’n! bester Herr! Geh’n Sie nicht so streng ins G’richt! Patriotisch bin ich sehr, aber tauglich bin ich nicht“ hervorgeht.

Wenn man die Ess- und Rauchgewohnheiten, die er in seinem Auftittslied zum Besten gibt, mit seinen Ruhe- und Diätvorschriften, die in seinem 12 ½ Couplet in heiter-witziger Form besungen werden, vergleicht, dann ist er als Lügner und Simulant entlarvt.

Mir helfen die Doktoren
nicht mehr, ich bin verloren.
Die Brust ist viel zu schwächig,
die Lunge niederträchtig!
In den Gliedern reißt es mich,
in der Hüfte gibt’s an Stich!
Auch der Rücken weh mir tut,
und der Kopf ist ganz kaputt.
Ach so matt, ach so schwach!
Hier im Bein, das Zipperlein!
Und der Magen, welche Pein!
Ess’ ich Knödel, zehn, zwölf Stuck,
spür ich gleich hier einen Druck.
Und dahier auch weh im Herz,
kann ich atmen kaum vor Schmerz.

Ruhe! Ruhe! Ruhe!
Sagt des Arztes Gebot, ja die Ruh tut mir not!
Ruhe, Ruhe!
Sagt der Arzt, sonst, o Gott, bin ich tot!
Habn’s an Einseh’n! Bester Herr!
Geh’n Sie nicht so streng ins Gericht!
Patriotisch bin ich sehr,
aber tauglich bin ich nicht.
Ach, täglich geht’s mir schlimmer,
mediziniere immer.
Mit Pulver und mit Pillen,
muss ich den Magen füllen!
Morgenimbiss statt Kaffee,
nur ein Glas Kamillentee.
Kaum hab’ ich noch den verdaut,
gibt es Tausendguldenkraut.
Ach – nur Tee! Ach – o weh!
Zu Mittag a harte Kur:
eine Einbrennsuppe nur!
Jeden Tag ein warmes Bad,
oft mit einundvierzig Grad!
In der Nacht krieg’ ich, o G’frett,
heiße Ziegelstein’ ins Bett.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Ebd., S. 52.

¹⁸⁸ Ebd., S. 219.

Das Bild, das Zsupán hier von sich entwirft, drängt nach einem Vergleich mit einem gängigen Klischee über die jüdischen Männer. Die Vorstellung des kränklichen, physisch reduzierten, effeminierten, feigen Juden war ein gängiges Stereotyp, das selbst nach dem Zeitpunkt noch weiter wirkte, als die Juden 1867 in die österreichische Armee integriert wurden.¹⁸⁹ Dabei war besonders der „kranke Fuß“ des Juden, das „Zipperlein“ der Grund dafür, die männlichen Juden als nicht kriegstauglich zu sehen, als nicht in die Armee integrierbar, was darauf hinauslief, dass sie als unvollkommene, unnützliche Staatsbürger gesehen wurden.¹⁹⁰ Dieses Bild wird hier auf Zsupán projiziert: Er simuliert Gebrechlichkeit, um keine Kriegsdienste ableisten zu müssen, und gelangt so auf die Seite der schlechten Patrioten. Genau das war aber eine im aufsteigenden Nationalismus den Juden zur Last gelegte Haltung.

Die Nicht-Zigeuner sind Verräter und rachsüchtig

Ein Blick auf die Verfolgungsgeschichte beider heimatlosen Minderheiten zeigt, dass sowohl die Zigeuner als auch die Juden häufig des Verrats und der Spionage für den Feind bezichtigt wurden. Besonders der Patriotismus der Juden wurde in Zweifel gezogen, weil sie die Rückkehr in ihre Ursprungsheimat Palästina mit der Ankunft eines Messias verbunden haben. Im Zusammenhang mit der neutestamentarischen Heilsgeschichte wurden sie von Beginn an mit dem negativen Stereotyp des Verräters belegt – Judas ist bis heute die Symbolfigur des Verräters, ein Heuchler wird immer noch Pharisäer genannt, die „treulosen Juden“ wurden der Schuld am Tode Jesu Christi bezichtigt. Vor allem den Juden wurde gleichzeitig nachgesagt, ein „alttestamentarisches Rachebedürfnis“¹⁹¹ zu haben, was sie zu „gefährlichen Menschen“ stempelte. Zu diesem Thema wäre das antisemitische Machwerk „Der Judenspielgel“ (1819) zu nennen, das kurz nach den antijüdischen Hep-Hep-Unruhen, die sich an der Gleichstellungsdiskussion der Juden entzündeten, erschien. Dessen Autor Hartwig von Hundt-Radowsky nahm darin die Idee Luthers auf, die Juden wie die Zigeuner zu behandeln, weil sie sich in vielem ähnelten, unter anderem seien sie „voller List und Ränke“ und sie würden es mit der „Ehrlichkeit nicht so genau nehmen“.¹⁹²

¹⁸⁹ Vgl. Wolfgang Häusler: Toleranz, Emanzipation und Antisemitismus. Das österreichische Judentum des bürgerlichen Zeitalters (1782–1918). In: Anna Drabek, Kurt Schubert, Nikolaus Vielmetti: Das österreichische Judentum, Voraussetzungen und Geschichte. Wien, München: Jugend und Volk 1974, S. 112.

¹⁹⁰ Gilman: *L'autre et le moi*, S. 167 ff.

¹⁹¹ Wippermann: *Wie die Zigeuner*, S. 103.

¹⁹² Zit. n. Wippermann: *Wie die Zigeuner*, S. 111.

Dem Vorwurf des Verrats, der an verschiedenen Stellen vor allem indirekt an den Hauptfiguren Barinkay und Saffi festgemacht ist, wird auf verschiedene Weise entgegnet. Entweder die Zigeuner stellen sich direkt als treu, aufrichtig und ehrlich dar oder aber sie distanzieren sich vom Verräterischen durch die Projektion dieser Eigenschaft auf die Nicht-Zigeuner. In der Szene, wo Barinkay Arsena beim Stelldichein mit Ottokar erwischt, sagt er: „Oh, ein Verrat ist's ohnegleichen“¹⁹³. Der Gebrauch des Wortes „Verrat“ scheint zwar unangemessen für ein Heiratsversprechen, das Arsena nicht einmal gegeben hat, aber er verweist darauf, dass andere, nicht die Zigeuner, die wahren Verräter sind.

Im Konflikt der Nicht-Zigeuner mit den Zigeunern wird Ottokar dazu aufgefordert, sich an Barinkay zu rächen. Arsena, Mirabella, Ottokar, Zsupán, Carnero und Zsupáns Leute (alle werden explizit genannt) drohen: „Wir rächen uns an euch“.¹⁹⁴

Das klingt in der Situation auch nicht ganz authentisch, wie überhaupt manchen von diesen Gegenprojektionen alteingesessener Vorwürfe auf Nicht-Zigeunerfiguren etwas Aufgesetztes anhaftet. Sie erwecken den Eindruck, dass es dem Autor ein Anliegen war, möglichst kein Klischee, sei es librettointern oder -extern, unwidersprochen stehen zu lassen.

Mirabella ist die einzige Frau mit leichten Sitten

Saffi wird von den Nicht-Zigeunern als „Dirne“ beschimpft. Da sie jedoch sehr weit von einem nur irgendwie gearteten anzüglichen Gehabe entfernt ist, entbehrt der Dirnenvorwurf jeder Grundlage. Die einzige, der leichte Sitten nachgesagt werden können, ist Mirabella. Sie wird zwar nicht im Dramenverlauf direkt *in flagranti* beim Ehebruch erwischt, aber es gibt Stellen, wo ein vergangener Ehebruch auf indirekte Art zugegeben wird. In ihrem „Couplet der Mirabella“ erzählt sie zum Beispiel ihr erotisches Intermezzo mit dem türkischen Pascha in der Schlacht bei Belgrad so, als ob diesem Missverständnis in der sprachlichen Kommunikation zugrunde lägen. In Wirklichkeit aber war sie seiner Annäherung nicht abgeneigt bzw. suchte sie sogar. Das kann man aus dem Vers herauslesen, wo sie von dessen Säbel spricht, der „so schneidig und krumm“ leuchtete.¹⁹⁵ Nikolaus Harnoncourt erkennt den doppelten Boden ihres Charakters in der musikalischen Gestaltung: „Zum Beispiel das Couplet der Mirabella, das sagt mir, dass sie ganz bestimmt von jedem

¹⁹³ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 151.

¹⁹⁴ Ebd., S. 179.

¹⁹⁵ Ebd., S. 121.

Mann, an dem sie anstreift, ein Kind hat.“¹⁹⁶ Wenn Zsupán ihre anrühige Anekdote mit den Worten: „und dann hat ausgerechnet die die Erziehung meiner Tochter übernommen“¹⁹⁷, kommentiert, dann bestätigt er damit ihre auf die leichte Schulter genommene Ehemoral.

An Czipra wird das Bild der Zigeunerhexe widerlegt und ironisiert

An der Figur Czipras erfolgt die Widerlegung des stereotypen Blicks auf sie in Form eines subtilen, in Dialogform angelegten Spiels. Mit einer doppeldeutigen Rede wird das an sie herangetragene Bild der wahrsagenden Zigeunerhexe demontiert.

Im ersten Akt, wo Carnero in Begleitung Barinkays auftaucht, um von ihr eine Unterschrift als Zeugin bei der Grundübernahme Barinkays zu verlangen, findet folgendes rhetorische Scheingefecht statt: Carnero, der schon weiß, dass in der Hütte eine Zigeunerin wohnt, fragt sie nach ihrem Namen und liefert ihr so den Vorwand, eine stereotype Rede über sie zu reproduzieren:

„Als Jugend Wang’ und Aug’ erfrischt, warb man um Czipra minniglich, doch nun die Zeit den Reiz verwischt, nennt man die alte Hexe mich.“ Hi, hi, hi, hi, hi!¹⁹⁸

Czipra evoziert in ihrer Replik zwei gängige Bilder der Zigeunerin – das der noch jungen Frau, die mit ihrem Exotismus und mit ihrer Feurigkeit männerbetörend wirkt, und das der alten Zigeunerin, die mit Hexerei assoziiert wird. Indem sie sagt, man nenne sie eine Hexe, reproduziert sie die Reden über sie, distanziert sich gleichzeitig davon und entlarvt sie auf diese Weise als Fremdbild. Obwohl sie sich von Beginn an von dem an sie herangetragenen Hexenbild distanziert, redet sie dann aber doch, als sei sie wirklich in die als typisch zigeunerisch betrachteten Künste, nämlich das Karten- und das Handlesen, eingeweiht – aber nur in der Kommunikation mit Carnero. Auf seine in einer Ellipse steckenbleibenden Frage „Wer hat dir gesagt ...“ (er will damit fragen, wer ihr gesagt habe, dass Barinkay an seinen Geburtsort zurückkehren werde), antwortet sie schnell mit „Die Karten hab’ ich befragt.“¹⁹⁹ Knapp davor jedoch, beim ersten Anblick Barinkays, meinte sie, dass sie seine

¹⁹⁶ Ebd., S. 46.

¹⁹⁷ Ebd., S. 123.

¹⁹⁸ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 101.

¹⁹⁹ Ebd., S. 103.

Rückkehr geahnt hatte: „Barinkay Sándor! So täuschte mich die Ahnung nicht. Ich wusst’ es ja.“²⁰⁰

Barinkay fragt sie in der gleichen Szene mit folgenden Worten nach seiner Zukunft: „Wenn dir die Zukunft offenbar, so mach’ auch mir mein Schicksal klar.“ Der Gebrauch des Adjektivs „offenbar“ mit einem Dativobjekt entspricht nicht den Sprachkonventionen. In diesem Kontext scheint das Vokabel in seiner veralteten Bedeutung von „offenkundig“, „für jeden zu sehen“ durch. Aber das Adjektiv „offenbar“ ist auch religiös konnotiert und kann daher mit dem Schicksalsbegriff im Hauptsatz verbunden werden. Im Zukunftsbegriff steckt kein Determinismus, die Zukunft kann beeinflusst werden, beim Schicksal hingegen ist die Entscheidungsfreiheit verloren zugunsten eines vorbestimmten, göttlichen Planes. Dieser Satz drückt aus, dass von Beginn an die Rückkehr Barinkays mehr als eine einfache Rückkehr aus dem Exil ist. Indem Barinkay von „seinem Schicksal“ spricht, das sie ihm offenbaren soll, thematisiert er die Erlösungsmision für die Zigeuner. Als sie dann seine Hände nimmt, tut sie so, als würde sie ihm nun aus der Hand lesen. In Wirklichkeit macht sie aber nichts anderes als zu verbalisieren, was der Erlösungsplan vorsieht – und zwar bis zur endgültigen Besiegelung der „Liebesunion“ zwischen Saffi und Barinkay zu Beginn des zweiten Aktes.

Bald wird man dich viel umwerben,
reiche Schätze sollst du erben,
wenn du ein Weibchen heimgeführt,
das dich liebt, das dir gebührt,
und es wird ein Traum ihr künden,
wo die Schätze sind zu finden.
Gleich nach der Brautnacht frage sie,
wo du sie suchen sollst und wie.
Merke dir wohl und vergiss es nie:
Nach der Brautnacht befrage sie.²⁰¹

Mit dem „Weibchen“, das er „heimführen“ wird und das ihm „gebührt“, ist Saffi, und damit das Volk der Zigeuner gemeint, weil es ihm loyal verbunden ist. Ihre Prophezeiung führt schließlich zur Schatzsuche, und der Schatz, den sie dann finden werden, gehört mit in den Plan der Nationsbildung.

²⁰⁰ Ebd., S. 103.

²⁰¹ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 105.

III.2 HEIMAT UND VATERLAND

Die Sehnsucht nach einer Heimat als Reaktion auf Ausgrenzung, Feindseligkeit und rassistische Rhetorik konnte als das eigentliche Thema der Operette, als das Endziel des Handelns der Zigeuner herauskristallisiert werden.

Es gibt mehrere Erklärungsansätze dafür, warum diese Botschaft bisher nicht erkannt wurde bzw. warum das Leiden der Zigeuner, das oft zwar versteckt, an einigen Stellen aber doch deutlich ausgesprochen wird, übersehen oder überhört wurde. Zuerst zu den librettoexternen Gründen: Zu nennen sind zuallererst die Bemühungen um Camouflage, die von den Autoren selbst ausgingen. Dann die Kritiker, die dieses Thema übersehen haben, weil das Bild der Operettenzigeuner nicht dem entspricht, mit dem sie gerne assoziiert werden. Volker Klotz zum Beispiel spricht in seinem Handbuch der Operette von einer „Domestikation der Zigeuner“²⁰² in dieser Operette. Sie seien „entmündigt und gezähmt“ und „nicht freischweifend“. Er hätte sie lieber als „selbstbewusste, unbändige, ordnungswidrige Außenseiterhorden“. Seiner Meinung nach haben die „Strauß-Zigeuner kaum etwas gemein mit den vergnügten Banditen und Piraten, Höllenteufeln und Schmugglern, Bettlern und Bohèmestreunern“²⁰³, wie sie eine „unverfälschte Operette“ einfordert, weshalb er den „Zigeunerbaron“ als „musikdramatisch und ideologisch“²⁰⁴ auf Abwegen einschätzt. Die Suche nach einem Stück Erde, wo man leben kann, ohne immer wieder verjagt zu werden, und wo man nicht angefeindet wird, scheint als Operettensujet, wo Zigeuner auf der Bühne stehen, von vornherein undenkbar. Hauptsächlich dürfte es aber wohl daran liegen, dass es bis zur vorliegenden Arbeit niemand als notwendig erachtete, eine Analyse des gesamten Librettos vorzunehmen.

Als librettointerne Erklärung wäre anzuführen, dass die Begriffe „Heimat“ und „Vaterland“ und die damit verbundenen Vorgänge mit großer semantischer Offenheit eingesetzt werden. Es fehlen Possessiv- oder Demonstrativpronomen, wodurch diese Begriffe bei oberflächlicher Betrachtung in der Luft hängenbleiben. Nur der Kontext bzw. das Verstehen des Gesamtkontextes kann darüber entscheiden, welches Gebiet oder welches Land mit den beiden Begriffen gemeint ist – geht es um das Königreich Ungarn, den österreichisch-ungarischen Gesamtstaat oder das Banat bzw. die Gegend um Temeswar oder

²⁰² Klotz: Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst, S. 45.

²⁰³ Ebd., S. 46.

²⁰⁴ Ebd., S. 47.

um die neue Heimat der Zigeuner. Der Patriotismus und die Loyalität der Zigeuner sollen möglichst schwer zuzuordnen sein, damit ihre nationale Selbstfindung diskret im Hintergrund ablaufen kann.

Im Folgenden soll erläutert werden, wie es den Autoren gelingt, den Prozess der Heimat- suchة und -findung der Zigeuner so in das Textbuch einzubauen, dass er einerseits leicht übersehen wird, aber dennoch Anspielungen vorzufinden sind, wo das Territorium der neuen Heimat geographisch situiert sein könnte.

Allgemeine Überlegungen zum Heimat- und Vaterlandsbegriff

Der Begriff „Heimat“ entzieht sich einer eindeutigen Definition und unterliegt – wie auch der Begriff „Vaterland“ – einem historischen Wandel. Sowohl „Heimat“ als auch „Vaterland“ können auf den Ort verweisen, wo man geboren wurde oder von wo man herkommt. Während „Vaterland“ im Prinzip das Land des Vaters bezeichnet und so auf eine Genealogie verweist, ist der Heimatbegriff komplexer und schwerer einzukreisen. Heimat leitet sich ab von „Heim“, und das bezeichnet den Ort, wo man ein Zuhause findet und wo man sich zu Hause fühlt. Das Wort kann aber auch eine geistige Zugehörigkeit ausdrücken. Der Heimatbegriff ist stark emotional aufgeladen, er enthält die Vorstellung von Geborgenheit, Sicherheit und einem Mindestmaß an menschlicher Wärme. Der Begriff „Vaterland“ bekam ab dem 18. Jahrhundert einen politischen Sinn. Ein Vaterland zu haben bedeutete einer Gemeinschaft mit Öffentlichkeitsstatus anzugehören, generell weil man da geboren wurde. Das Recht auf die Staatsbürgerschaft des Landes geht damit einher, aber auch eine Bindung an dieses Land ist gefordert, die sich in der Pflicht, es zu verteidigen oder sich für es aufzuopfern, äußert.²⁰⁵ Im Nationalismus, der sich im 19. Jahrhundert entfaltete, war das Sterben für das Vaterland einer der höchsten Werte.

Die Sehnsucht nach „Heimat“ wird in der Operette von zwei Parteien ausgedrückt: vom Titelhelden Barinkay und vom Zigeunerkollektiv mit Saffi und Czipra als Sprachrohr. Letztere knüpfen die Heimatidee an den zurückgekehrten Barinkay, in dem sie ihren Anführer erkannt haben. Dennoch ist zu Beginn die Vorstellung von Heimat bei beiden Parteien unterschiedlich. Die ortsansässigen Zigeuner beanspruchen nämlich den Ort, wo sie leben, schon als ihre Heimat, doch sie sind schutzlos den Übergriffen der Nicht-Zigeuner

²⁰⁵ Vgl.: Christian Jansen, Henning Borggräfe: Nation, Nationalität, Nationalismus. Frankfurt am Main: Campus 2007, S. 92 ff.

ausgeliefert. Barinkay hingegen war bisher heimatlos, denn er führte eine weltumspannende Wanderexistenz. Die wiedergefundene „territoriale Heimat“ nach der Rückkehr in das Land seines Vaters lässt bei ihm jedoch zunächst keine Heimatgefühle aufkommen. Erst die Integration in die Gemeinschaft der Zigeuner und seine Ernennung zum Herrscher über sie löst die lange ersehnten Heimatgefühle aus. Diese Konstellation wirft die Frage auf, welche Vorstellungen von Heimat und Vaterland als relevant herangezogen werden können. Wie schon an anderer Stelle erwähnt, waren die Begriffe Heimat und Vaterland für die Zigeuner von keiner Bedeutung, wohl aber für die jüdische Bevölkerung.

Auf die Operette übertragen, sind folgende Fragen relevant: Kann man eine Heimat für sich beanspruchen, wenn man kein Vaterland hat? Kann derjenige, der in seiner Heimat nicht die gleichen Rechte hat wie alle anderen, diese als sein Vaterland betrachten?

Heimat und Vaterland in Leon Piskers Schrift „Autoemanzipation“

Leon Pinsker vertritt in seiner Schrift „Autoemanzipation“ aus dem Jahr 1882 die Ansicht, dass für die Juden Heimat und Vaterland untrennbar miteinander verbunden sind, weil eine Heimat ohne den Schutz eines Staates, das heißt eines Vaterlandes, keinen Sinn ergäbe.

Doch auch wenn der Jude eine Heimat für sich beansprucht, ist er in seiner Heimat nicht nur kein Einheimischer, er ist auch kein Ausländer, er ist recht eigentlich ein Fremder. Man sieht in ihm weder Freund noch Feind, sondern einen Unbekannten, von welchem nur bekannt ist, dass er keine Heimat besitzt.²⁰⁶

Weiter heißt es bei ihm:

Das jüdische Volk hat kein eigenes Vaterland, wenn auch viele Mutterländer: es hat kein Zentrum, keinen Schwerpunkt, keine eigene Regierung, keine Vertretung, es ist überall anwesend und nirgends zu Hause. Die Nationen haben es nie mit einer jüdischen Nation, sondern immer nur mit Juden zu tun.²⁰⁷

Seiner Auffassung nach sind die Juden Schutzbedürftige und „Fremdlinge“, welche keine Vertreter haben können, weil sie kein Vaterland haben. Voraussetzung für ihre Gleichberechtigung ist seiner Meinung nach die Entstehung einer jüdischen Nation mit einer ihr

²⁰⁶ Pinsker: Autoemanzipation, S. 5.

²⁰⁷ Ebd., S. 6

innewohnenden charakteristischen Volkstümlichkeit, „welche sich nur durch das Zusammenwohnen auf einem Staatsgebiete herausbilden kann.“²⁰⁸

Die Dorfzigeuner haben zwar eine Heimat, sind aber trotzdem schutzlos

Eine Grundvoraussetzung für die Emanzipation der Juden ist nach Pinsker der Besitz eines Stückchens Boden, das dem jüdischen Volk gehört, es heißt bei ihm: „[...] gebet uns doch ein Stückchen Land wie den Serben und Rumänen“.²⁰⁹ Diese Voraussetzung ist in der Operette von Beginn an gegeben. Czippa gibt nämlich zu verstehen, dass die Zigeuner das Besitzrecht über den Grund um das verfallene Schloss für sich beanspruchen. „Das hier ist unser Grund und Boden [...]“²¹⁰, sagt sie zu Zsupán. Wie die Zigeuner ihren Besitzanspruch rechtfertigen, bleibt im Dunkeln. Dass sie dieses Stück Erde als ihre Heimat betrachten, erklärt Czippa Barinkay. Sie sagt, dass nach der Arbeit, „ihr Schritt sie zu der Heimat lenkt“. Ob es in sesshaften Zigeunersiedlungen so etwas wie ein Heimatbewusstsein gab, kann durch schriftliche Dokumente nicht abgesichert werden. Bekannt ist aber, dass die jüdische Bevölkerung, die im Osten der Monarchie in Shtetln wohnte, diese als ihre „Heimat“ bezeichnete.²¹¹

Dennoch kann dieses Territorium nicht als sozialer Ort definiert werden, wo die Zigeuner in Sicherheit existieren und sich entwickeln können. Dem Textbuch ist zu entnehmen, dass sie zum einen der Willkür der Nicht-Zigeuner ausgeliefert sind und zum anderen offensichtlich geographisch ausgegrenzt werden, denn sie wohnen isoliert von den Nicht-Zigeunern. Sie genießen keinen Schutz von öffentlicher Seite, im Gegenteil, auch Conte Carnero hat keinen vorurteilsfreien, wohlwollenden Blick auf sie.

Die Zigeuner erdulden diesen Zustand der Rechtlosigkeit, ohne dass sie die Kraft hätten, sich selbst dagegen aufzulehnen. Das Gefühl der Ohnmacht wird von Pinsker wie folgt beschrieben:

So waren wir zwar als Volk resistent genug, um nicht zu unterliegen, aber auch zu ohnmächtig, um uns zu erheben und einen aktiven Kampf auf eigene Faust durchzuführen. Unter dem Drucke aller uns feindlichen Völker des Erdbodens sind wir im Laufe unseres langen Exils jedes Selbstvertrauens, jeder Initiative verlustig gegangen.²¹²

²⁰⁸ Ebd., S. 4.

²⁰⁹ Ebd., S. 7.

²¹⁰ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 87.

²¹¹ Arthur Schnitzler: Antisemitismus in Wien. In: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Reclam S. 119.

²¹² Pinsker: Autoemanzipation, S. 7.

Die ortsansässigen Zigeuner scheinen auf jemanden zu warten, der ihnen dabei hilft, sich aus der Erstarrung zu lösen. Czipra nennt gleich zu Beginn den „rechtmäßigen Besitzer“, der die Gerechtigkeit wiederherstellen werde, und es erweist sich, dass der „rechtmäßige Besitzer“ der Sohn des verstorbenen Schlossherrn ist, den die Zigeuner in Barinkay erkennen. Dessen Ankunft verbinden sie mit der „Hoffnung auf eine bessere Zukunft“. Hier scheint der Glaube durch, dass eine höhere Macht ihnen helfen wird, die ungerechten Zustände zu beenden. Leon Pinsker, der Wegbereiter des Zionismus, beurteilt den Messiasglauben mit kritischer Distanz, weil er die Juden daran hindere, selbst die nationale Befreiung in die Hand zu nehmen.

Durch Barinkay werden Heimat und Vaterland eins

Bei Barinkay reichen die bloße Rückkehr in sein Geburtsland und die Herrschaft über sein vom Vater geerbtes Territorium nicht, um ihm ein Heimatgefühl zu verschaffen. „Da steh ich allein in der Heimat und doch in der Fremde“²¹³, sagt er, nachdem über Arsena sein Anschluss an die Gemeinschaft der Nicht-Zigeuner gescheitert war. Die Betonung liegt hier wohl auf dem Wort allein, er fühlt sich nirgends zugehörig, er ist nicht Teil einer Gemeinschaft, mit der ihn etwas verbinden würde. Barinkays Heimatgefühl entwickelt sich erst nach und nach durch den Kontakt mit den Zigeunern. Beim Anhören von Saffis Zigeunerlied beginnt er zu verstehen, dass er mit ihnen das gleiche Schicksal teilt, nämlich eine Vergangenheit als Ausgestoßene und Verfolgte. Doch erst nachdem sie ihn zu ihrem Wojwoden ernennen, bricht bei ihm das Heimatgefühl richtig hervor: „Ich bin an den Heimatherd, endlich heimgekehrt“²¹⁴, ruft er aus. Dieser Satz Barinkays ist eine zentrale Aussage für das Verstehen der Operette. Das Wort Heimatherd drückt aus, dass Heimat für ihn nicht nur ein geographischer Ort ist, sondern auch zwischenmenschliche Wärme und Geborgenheit bedeutet. Er ist vom Rand einer Gesellschaft, die ihn seine Fremdheit spüren ließ, in eine Gemeinschaft gelangt, wo er mit offenen Armen aufgenommen wird.

Im ersten Konflikt mit den Nicht-Zigeunern erbringen ihm die Zigeuner den Treuebeweis, sie haben vereint gegen den gemeinsamen Feind gekämpft. Sie sind nun sicher, dass er der Richtige ist, deshalb tragen sie ihn am Ende auf den Schultern und Barinkay singt

²¹³ Ebd., S. 141.

²¹⁴ Ebd., S. 161.

triumphierend: „Das ist mein Thron, weil ich Baron der Zigeuner bin.“ Dieses Ende des ersten Aktes ist der erste Höhepunkt der Operette, weil dieses symbolträchtige Bild für eine paradigmatische politische Wende unter den Zigeunern steht. Sie haben mit ihrer bedingungslosen Loyalität und Treue Barinkay gegenüber die erste vaterländische Pflicht erfüllt, und Barinkay hat gezeigt, dass er auf der Seite der Zigeuner steht. Durch die Annahme des Wojwodenstatus übernimmt er die Rolle des Herrschers über alle Zigeuner und als solcher bietet er ihnen Schutz und das Recht, über sich selbst zu bestimmen. So verschafft er ihnen ein Vaterland und sich selbst beides: eine Heimat und ein Vaterland.

Eberhard Würzl hat darauf hingewiesen, dass an der Stelle, wo Barinkay Wojwode wird, die Haupttonart von D über G nach C wechselt, und dass Tutti-Stellen Höhepunkten des Textes vorbehalten sind.²¹⁵ Tatsächlich ist diese Szene von großer Bedeutung für das nationale Projekt der Zigeuner. Die musikalische Gestaltung steht in Harmonie mit dem dramatischen Verlauf des Geschehens: D-Dur entspricht dem Triumph der Zigeuner, die G-Dur beschreibt das seelische Empfinden von Barinkay und C-Dur markiert den Wendepunkt, das Licht und die Freude, die alle zusammen darüber empfinden, dass sie nun ein Volk sind, das einen Anführer hat.²¹⁶

Nach dem Krieg kommentiert Carnero die Rückkehr Barinkays so: „Als ruhmgekrönter Sieger kehrt er heim, der Wojwode der Zigeuner, und diese kleine Zigeunerin ist seither immer mehr emporgestiegen.“²¹⁷ Damit anerkennt er die zwei Funktionen, die der Titel des Wojwoden enthält – er ist Kriegsherr und Herrscher über das Volk der Zigeuner. Die Bezeichnung Saffis als „kleine Zigeunerin“ verweist auf sie als Vertreterin des Zigeunervolkes und mit dem „Emporsteigen“ kann nur der Aufstieg der Zigeuner in den Rang eines Volkes (mit)gemeint sein.

Die Baronie, die Barinkay schließlich am Ende von den Ungarn für Kriegsverdienste verliehen bekommt, ist demnach nicht nur soziales Ornament, sondern eine Garantie für politische Rechte. Alle zusammen, auch die Nicht-Zigeuner, bezeichnen ihn am Ende nur mehr als „Zigeunerbaron“, womit sie seine Anerkennung ausdrücken. Bei der Verleihung der Baronie besteht er selbst darauf, ausdrücklich als „Zigeunerbaron“ und nicht nur als

²¹⁵ Eberhard Würzl: Der „Zigeunerbaron“ – ein merkwürdiger Jubilar. In: Österreichische Musikzeitschrift Band 41, Heft 1, Jänner 1986, S. 7–14.

²¹⁶ Die Entwicklung von der „Nacht zum Licht“ von c-Moll zu C-Dur findet sich in der 5. Symphonie von Beethoven und in der ersten Symphonie von Brahms.

²¹⁷ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 276.

„Baron“ bezeichnet zu werden. „Meinen Zigeunern zu Ehren will ich nicht anders heißen als der Zigeunerbaron.“²¹⁸ Das bedeutet, dass es sich hier nicht um einen austauschbaren Titel handelt, sondern um einen ganz speziellen, der mit der Geschichte bzw. der Leidensgeschichte der Zigeuner zusammenhängt, und dass der Titelheld einer der ihren ist. Die Ambivalenz des Terminus „Zigeunerbaron“ ist am Ende aufgehoben: Barinkay ist Baron der Zigeuner und Baron als Zigeuner auf einem unabhängigen Territorium mit politischer Selbständigkeit.

Der Weg der Emanzipation erfolgt über den Titel des Wojwoden

Im „Zigeunerbaron“ erfolgt die Emanzipation der Zigeuner über den Titel des Wojwoden. Der Begriff ist zwar der Schlüsselbegriff, aber er ist mit einer starken Polysemie aufgeladen, wodurch die Bedeutung, die er für die Zigeuner hat, nicht sofort zu erkennen ist. Es werden aber noch andere Bezeichnungen für Barinkay gebraucht. Je nachdem, wer spricht und zu wem gesprochen wird, kommen die Wörter Herrscher, Gutsherr, Herr, Baron und Zigeunerbaron vor. Conte Carnero zum Beispiel verwendet nicht allen Gesprächspartnern gegenüber das gleiche Wort, wenn er über Barinkay spricht. Er bezeichnet Barinkay als Herrscher, wenn er ihm bei der Einweisung auf seine Güter sagt: „Schaut umher! Soweit Euer Blick reicht, reicht Eure Herrschaft [...]“.²¹⁹ Arsena, der ersten potentiellen Braut, stellt er Barinkay als „Herr über diese Güter vor“, der Zigeunerin Czipra hingegen als ihren „Gutsherrn“. Carnero deutet damit feudale Strukturen an, täuscht mit dem Begriff aber etwas vor, das zwar mit realen historischen Lebensbedingungen der Zigeuner Mittel- und Osteuropas übereinstimmt, denn die am Rande des Dorfes lebenden Zigeuner verdingten sich auf den Gutshöfen tatsächlich als Landarbeiter, was aber nicht auf die Librettozigeuner zutrifft,²²⁰ denn sie sind keine Landarbeiter, sondern Handwerker.

Die beiden weiblichen Hauptfiguren Saffi und Czipra bezeichnen Barinkay ab der ersten Begegnung einfach nur als ihren „Herrn“. Nachdem Saffi ihr Zigeunerlied gesungen hat, sagt sie zu ihm: „So folgt uns, Herr“ und Czipra meint, dass er „ihr Herr“ sei. Dieser Begriff kann die Abkürzung sowohl für Grundherr, Freiherr, Gutsherr oder Herrgott sein, aber der „Herr“ in Czipras und Saffis Mund und begleitet von einem devoten Verhalten verweist auf die messianische Erwartung. Diese Ansprache Barinkays als „Herr“ erfolgt nur in jenen

²¹⁸ Ebd., S. 285.

²¹⁹ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 95.

²²⁰ György Szabó: Die Roma in Ungarn. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte einer Minderheit in Ost- und Mitteleuropa. Bern.: Peter Lang 1991, S. 80 f.

Szenen, wo der Bund Saffi/Barinkay geschlossen wird. In jener Szene hingegen, wo Czipra den Dorfzigeunern die Ankunft Barinkays verkündet, verwendet sie den Begriff „Wojwode“, und damit wird auf seine Herrscherrolle angespielt.

Ihr Brüder und Schwestern,
so kommt und hört,
es ist der Wojwode uns heimgekehrt,
wir haben ihn wieder,
und nun heran,
um treu ihm zu schwören,
Mann für Mann.

Die Zigeuner bezeugen in der Folge singend ihre Glücksgefühle, die sie darüber empfinden, dass ihr Wojwode wieder unter ihnen ist, und Saffi bestätigt daraufhin, dass ein bisher führerloses Volk nun in treuer Verbindung mit einem Anführer steht:

Saffi:

Ja, ja, der Wojwode heimgekehrt.
Ein treues Volk, ein treuer Mann,
gehör'n jetzt einander an.“

Czipra (dazu):

Sie fühlen sich im holden Bann,
daß keiner sich wehren kann.

Barinkay (dazu):

Gepriesen sei die Stunde mir,
in der ich erschienen hier.
Ich ihr Wojwode, nun wohlan, wohlan:
(für sich)
Da hab' ich, was ich brauchen kann.
(zu den Zigeunern)
Ich nehm' Eure Huldigung an.²²¹

Als sich Barinkay den Nicht-Zigeunern gegenüber in seiner Rolle als Anführer der Zigeuner zu erkennen gibt, tut er so, als sei der ihm von den Zigeunern verliehene Wojwodentitel das Gleiche wie der von Arsena geforderte Baronstitel, denn er sagt:

Komm her und schau dir die Leute an,
sie alle sind mir untertan,
ich bin ihr Wojwode, bin ihr Baron,
und mein ist der Zigeunerthron.²²²

²²¹ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 157.

²²² Ebd., S. 161.

Der Begriff „Wojwode“ kann mit mehreren Bedeutungen belegt werden. Für die Zigeuner war ein „Wojwode“ der Anführer einer umherziehenden Zigeunersippe, der die Gerichtsbarkeit über sie übernahm und eine Schutzfunktion hatte.²²³ Im Falle Barinkays gibt es zwei Abweichungen: Die Librettozigeuner sind erstens sesshaft, also keine Wanderzigeuner, und brauchten daher im Grunde keinen Wojwoden, da sie der Gerichtsbarkeit vor Ort unterstehen. Zweitens wurden die Wojwoden nicht von den Zigeunern selbst ernannt, sondern von den herrschenden Nicht-Zigeunern. „Wojwode“ war in Südosteuropa auch ein Herrschertitel, und auch Armeeführer wurden so bezeichnet. All das ist Barinkay: Er ist Herrscher über das Land seines Vaters, Herrscher über „seine Zigeuner“ und Heerführer im Krieg. Der Baronstitel ist ein dem „Freiherren“ gleichgestellter Adelstitel, etymologisch leitet sich das Wort vom fränkischen „Baro“ ab und bedeutet „Herr“ im Sinne von Herrscher und Krieger. Es geht im Prinzip immer um die Idee des Herrschens, die aber mit verschiedenen Begriffen ausgedrückt wird.

Das neue Vaterland der Zigeuner muss anerkannt werden

Die offizielle Anerkennung des Autonomiestatus durch eine außenstehende staatliche Autorität ist die letzte Etappe im Prozess der Nationsbildung der Zigeuner. Um diese Anerkennung geht es im Rest der Operette, und die ist eingebunden in das Kriegsthema. Die Frage ist, welches Land diese Anerkennung leisten soll – Österreich oder Ungarn? Zunächst suggeriert Saffi Barinkays Zugehörigkeit zu Ungarn: „Doch der Ungar, so treu mit Herz und Hand, ist es zunächst dem schönen Vaterland“. Die Wendung „mit Herz und Hand“ kündigt eine Kriegssituation an und es ist hier eindeutig, dass mit dem Vaterland Ungarn gemeint ist. Doch als dann der ungarische Graf Homonay auftaucht, um Soldaten anzuwerben, verlautet er, dass von allen Seiten „das Reich“ bedrängt²²⁴ wird. „Reich“ ist ein semantisch offener Begriff: Damit kann das Königreich Ungarn gemeint sein, das Heilige Römische Reich, aber auch das Habsburgerreich. Wenn Graf Homonay in der gleichen Szene meint, dass die Soldaten dem „Rufe des Vaterlandes“ folgen sollen, dann ist damit wohl Ungarn gemeint. Barinkay übergibt dem „König“ den Schatz als Kriegskasse, Maria-Theresia wurde von den Ungarn als ihr „König“ bezeichnet, und so ist wieder ein Verweis auf Ungarn angebracht. Dadurch, dass am Ende die Anerkennung des neuen Zigeunerlandes von ungarischer Seite

²²¹ György Szabo: Die Roma in Ungarn, S. 84.

²²⁴ Ebd., S. 221.

und nicht von Wien erfolgt, kann hier am ehesten das Königreich Ungarn gemeint sein, das Barinkay für abgeleistete Kriegsdienste dankt.

Das Türkeithema und die Heimatsuche der Zigeuner

Es scheint zunächst keinen engeren Zusammenhang zwischen dem Wunsch nach einer Heimat und der Türkei bzw. allem Türkischen im Libretto zu geben. Dem Gestaltungsprinzip der Operette entsprechend erscheint das Thema in Anspielungen indirekt und auf das ganze Textbuch verstreut, so dass die Zusammenhänge nicht auf den ersten Blick transparent sind. Doch das Zusammenführen aller da und dort ausgelegten orientalischen Fäden ermöglicht das Ziehen von historischen Verbindungslinien und erlaubt erhellende Rückschlüsse.

Am häufigsten kommt das Türkische in Bezug zum Titelhelden vor. In seinem Auftrittslied deutet zunächst ein musikalisch-orientalisierender Zwischensatz seine orientalische Herkunft an. Czipra sagt über den ehemaligen Schlossherrn, dass er „vor einem Vierteljahrhundert im Exil gestorben ist.“²²⁵ Diese Szene steht am Beginn der Handlung, und zu dem Zeitpunkt ist noch nicht klar, dass damit Barinkays Vater gemeint ist. Wo das Exil von Barinkays Vater war, erfährt man an späterer Stelle indirekt von Carnero, als er bei der Übergabe der Güter an Barinkay sagt: „Sonst könntet ihr noch hinten, in der Türkei euren Hokuspokus treiben“. Daraus ist zu schließen, dass die Türkei bzw. das damalige Osmanische Reich Barinkays Familie Exil gewährte. In Mirabellas Lied über die Schlacht bei Belgrad werden dann in Form von Anspielungen die historischen Umstände der Verbannung thematisiert. Ihre Nennung eines türkisch sprechenden Paschas lassen Rückschlüsse auf den Feind zu. Es wird nirgends gesagt, dass Temeswar in einem Feldzug von den Habsburgern eingenommen und die Türken zurückgedrängt wurden. Dass Barinkays Vater zu dem Zeitpunkt das Land verlassen musste, deutet darauf hin, dass er für die Türken und gegen die Österreicher war.

In der Szene der Bekanntmachung seines Wojwodenstatus verweist Saffi auf das Land seiner Geburt: „Hier in diesem Land, Eure Wiege stand, doch als Kind habt ihr es nur gekannt.“²²⁶ Damit spielt sie auf jene Epoche an, als diese Region noch dem Osmanischen Reich angehörte. Saffi wurde als türkische Fürstentochter auch dort geboren, und der Umstand, dass sie der Zigeunerin Czipra in die Obhut gegeben und die Familie Barinkays in der Türkei

²²⁵ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 87.

²²⁶ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 161.

aufgenommen wurde, zeugt von einem freundschaftlichen Verhältnis zwischen ihnen. Der gemeinsame Feind waren die österreichischen Eroberer. Saffi konnte zwar in ihrer angestammten Heimat bleiben und die Rückkehr des vertriebenen Barinkay in seine ehemalige Heimat stellt den vormaligen Zustand wieder her, doch haben sich die politischen Verhältnisse nunmehr zugunsten der Zigeuner verschoben, denn Barinkay ist von nun an der Herrscher über das Gebiet um Temeswar – und nicht mehr die türkischen Paschas und auch nicht die Habsburger.

Schnitzer benützt das Bild der Zigeunerhexe, um ein jüdisch-nationales Symbol einzuflechten

Dass die Idee der nationalen Selbstfindung der Zigeuner von Anfang an im Libretto verankert ist, illustriert die dritte Szene des ersten Aktes. Der Librettist benützt das Bild von Czipra als Hexe als ein polyvalentes Symbol, das über die Magie hinausreicht und mit der jüdisch-nationalen Idee in Verbindung gebracht werden kann. Bei der Besitzübergabe der Güter an Barinkay fordert Carnero Czipra auf, als Zeugin das Übergabedokument zu unterschreiben. Er sagt: „So kritzle rasch ein Kreuz hierher.“ Czipra unterschreibt, und Carnero reagiert darauf so: „Ha, seht dies Kreuz, ein Drudenfuß“. Dieser elliptische Satz ist nicht eindeutig interpretierbar. Er kann bedeuten, dass das Kreuz ein Drudenfuß ist, oder aber, dass beide Zeichen, ein Kreuz und ein Drudenfuß auf dem Papier zu sehen sind. Durch diese Ellipse bekommt aber sowohl das Kreuz als auch der Drudenfuß einen Sprach- und damit einen Bedeutungsraum. Da der Drudenfuß eine symbolische Bedeutung hat, wird auch das Kreuz mit einer symbolischen Bedeutung aufgeladen und ist nicht nur als Zeichen eines Menschen, der nicht schreiben kann, zu betrachten. Das Kreuz ist ein Symbol des Christentums, des Todes und des Leidens, aber auch der Überwindung und des Heils.²²⁷ In Carneros Satz hat das Kreuz eine doppelte Bedeutung: die eines Zeichens von jemandem, der das Schreiben nicht beherrscht, und die Bedeutung im Christentum. In den Auftrittsliedern von Barinkay und Saffi sind Motive einer Verfolgung christlich-religiösen Ursprungs eingebaut, unter der die Zigeuner gelitten haben. Insofern ist es naheliegend, dass hier die Assoziation mit Tod und Leid vorherrscht. Der Drudenfuß, auch Pentagramm genannt, hat mehrere Bedeutungen: es ist ein altes polyvalentes magisch-symbolisches Zeichen, das unter anderem dazu dient, das Böse, den Teufel abzuwehren. Es verweist auch in die jüdische Welt, wo das Pentagramm sowohl in der jüdischen Mystik als auch in der Geschichte des

²²⁷ Metzler Lexikon literarischer Symbole, S. 228.

Judentums einen Platz hatte. Das Pentagramm war als Symbol im Ring des Königs Salomons eingraviert.²²⁸ König Salomon war nach der Darstellung in der Bibel der Sohn König Davids. Als zweiter König des vereinigten Königreiches Israel ließ er den ersten Tempel in Jerusalem errichten. Somit drängt sich in dieser Szene mit Czipra auf, das Pentagramm wie das Kreuz als religiöses Symbol zu betrachten. Der sechseckige Davidstern ist später das nationale Symbol Israels geworden.

In dieser Szene kommt ein durchgehendes Gestaltungsprinzip der Operette zum Tragen: Erst das Nachfolgende verleiht dem Vorherigen die wahre Bedeutung. Hier geschieht es auf der Satzebene. Indem der Chor dieses Wort dann noch einmal polyphon aufnimmt („Ein Drudenfuß, ha, ha, ha!“), bekommt dieses Zeichen eine große Resonanz und Wichtigkeit. Wenn Czipra dann am Ende dieser Szene sagt: „Keine and're Schrift ist mir zu eigen, ha, ha, ha!“²²⁹ und sie zusammen mit dem Chor in Gelächter ausbricht, dann kann das nur bedeuten, dass sie und die Dorfzigeuner die gleiche Sprache sprechen, und dass die Idee einer Nation der Zigeuner schon in ihren Köpfen vorhanden ist. Ihr Lachen wird zu einem Verlachen der Nicht-Zigeuner, die als Außenstehende nicht wissen, worum es hier geht.

Wo ist die Operettenheimat der Zigeuner?

Barinkays Rückkehr „in die Heimat“, die er im Abschlusslied besingt und die ihm das höchste Glück bedeutet, bleibt ohne geographische Konkretisierung. Daher ist es nur möglich, alle im Libretto vorgefundenen Ideen zu diesem Thema zusammenzuführen, um diese Utopie eines Zigeunerlandes bzw. einer Heimat für Juden geographisch zu situieren. Die Hypothese, dass in dieser Operette zwei Regionen als Heimat imaginiert wurden, würde nicht nur dem durchgehenden Gestaltungsprinzip der Doppelbedeutung im Textbuch entsprechen, sondern kann auch mit den Ansichten des frühen Zionismus vereint werden, der nicht nur Palästina als Heimstätte für Juden vorsah.

Leon Pinsker hatte in seiner Schrift „Autoemanzipation“ schon konkrete Vorstellungen, wo sich dieser Landstrich befinden könnte, der den Juden eine autonome Existenz ermöglichen würde. Für ihn lag er entweder in Nordamerika oder konnte in der „asiatischen Türkei ein suzeränes Paschalik“²³⁰ sein, das heißt eine osmanische Provinz mit einer begrenzten Souveränität. Zu Beginn warnte er zwar vor dem Traum einer Wiederherstellung des „alten

²²⁸ Metzler Lexikon literarischer Symbole, S. 317

²²⁹ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 107.

²³⁰ Pinsker: Autoemanzipation, S. 24.

Judäa“, aber später war er der Meinung, dass Palästina als Heimat der Juden durchaus vorstellbar sei.²³¹

Das durchgehend positiv besetzte Türkeithema und Saffi, die als türkische Fürstentochter auf das Osmanische verweist, lässt Assoziationen mit einem Land zu, das zum Osmanischen Reich gehörte. In dem Fall würde das Gebiet, das Barinkay zuerst zurückerstattet wurde, wieder unter die Herrschaft Ungarns fallen, und Ungarn würde dafür einen Landstrich im Osmanischen Reich, der von den Zigeunern bzw. Juden mit dem Schatz gekauft wird, zum Beispiel in Palästina, der Urheimat der Juden, anerkennen.

Eine andere Hypothese wäre, dass das Banat, der Handlungsort der Operette, mit seinem seit jeher geltenden Sonderstatus als Ort für die Errichtung einer „Zigeunernation“ als Operettenutopie gedacht wurde. Das Banat erhielt nach der Zurückschlagung der Türken eine staatsrechtliche Sonderstellung, da es zunächst direkt von der Wiener Hofkammer verwaltet und kolonisiert wurde. Erst 1778 sprach sich Maria Theresia für die Rückgliederung des Banats an Ungarn aus. Durch eine vom Staat gelenkte Siedlungspolitik sollte das Land einen demographischen und militärischen Puffer zum angrenzenden Osmanischen Reich bilden. Da die Zigeuner/Juden in der Operette die Freunde der Türken sind bzw. unter osmanischer Herrschaft in der Regel besser gestellt waren als unter der österreichischen, ist es schwer vorstellbar, dass an diese maria-theresianische Zeit gedacht wurde, auch wenn sie mit der Handlungszeit der Operette zusammenfällt, zumal sie eine nicht besonders zigeuner- und judenfreundliche Politik betrieb. Außerdem wird Österreich im Libretto eher mit Spott und Kritik bedacht als mit freundlichen Worten.

Nach 1849 wurde eine zentralistische Verfassung für Österreich und Ungarn oktroyiert, aber einigen Kronländern, darunter dem Temescher Banat, wurden territoriale Autonomierechte zugebilligt. Die einzelnen Nationalitäten sollten durch Mitverantwortung an das Reich gebunden werden. Es kam zur Bildung des Kronlandes „Serbische Woiwodschaft und

²³¹ Ebd., S. 25.

Temescher Banat²³² mit der Hauptstadt Temeswar, mit einem Kaiserlichen Statthalter an der Spitze und Deutsch als Amtssprache, was einen gewissen Schutz vor den Magyarisierungsbestrebungen der Ungarn bot. Aber mit Februarpatent zu Beginn des Jahres 1861 wurde dieses Kronland wieder aufgelöst und sein Territorium der Komitatsverwaltung Ungarn aufs Neue einverleibt. Ab 1868, also nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich, beschließt die ungarische Regierung, dass es nur eine magyarische Staatsnation geben kann, mit der sich die gesamte Bevölkerung zu identifizieren hat, und nur eine Staatssprache, nämlich Ungarisch. Es bleibt kein Platz mehr für eine wie auch immer geartete Nationalitätenpolitik – keine abgerundeten Gebiete mit Selbstverwaltungskompetenzen sind erwünscht.²³³

Im „Zigeunerbaron“ sind eindeutig die Ungarn die Förderer des nationalen Strebens der Zigeuner. In der Geschichte Ungarns hingegen waren es oft die Zigeuner, die Ungarn im Krieg gegen einen Feind geholfen haben. In der Operette klingt der Aufstand gegen Österreich im Rákóczy-Marsch durch, 1848 haben Juden Ungarn beim Aufstand gegen Österreich nachgewiesenermaßen unterstützt. Eine Möglichkeit wäre daher, dass Ungarn ihnen als Dank für die abgeleisteten Kriegsdienste eine Provinz im Banat – dort wo Barinkay die Güter zurückerstattet worden sind – zur Selbstverwaltung überlässt – mit dem Wojwoden Barinkay als Herrscher. Die multikulturelle Zusammensetzung, die im Libretto in dem Gebiet vorzufinden ist, ließe sich auch mit frühzionistischen Vorstellungen in Einklang bringen, denn eine ethnische Durchmischung wurde nicht prinzipiell abgelehnt.

Bei dieser Hypothese würde allerdings sogar die angegebene Handlungszeit der Operette, datiert als Zeit unter der Herrschaft Maria Theresias, nicht passen, denn im ganzen Libretto sind es immer nur Ungarn, die als Herrscher über die Region bzw. das Banat angeführt werden. Dagegen einzuwenden ist, dass eine türkenfreundliche Provinz an der Grenze zum

²³² Das war ein 1849 gegründetes Kronland des Kaisertums Österreich. Am 15. Mai 1848 proklamierte die Nationalversammlung in Karlowitz die serbische Nation als freies Volk unter der Habsburgischen Stephanskronen und ein eigenes Kronland. Der serbische Metropolit Josef Rajicic wurde zum Wojwoden über dieses „freie Kronland“ ausgerufen. Eine Anerkennung von Wien fand aber nicht statt. Dennoch setzte Wien weiterhin auf Unterstützung der serbischen Kräfte gegen den ungarischen Nationalismus. Daher wurde die Woiwodschaft Serbien und Temescher Banat am 18. November 1849 durch Abtrennung von ungarischen Gebieten und der serbischen Militärgrenze gebildet und der Zentralregierung in Wien unterstellt. Kaiser Franz Joseph I. trug auch nach der späteren Auflösung des Kronlandes den Titel „Großwojwode der Woiwodschaft Serbien“. 1860 wurde das Kronland als Konzession an Ungarn aufgelöst und wieder in das Königreich Ungarn integriert.

²³³ Schödl: Land an der Donau, S. 126.

Osmanischen Reich schnell zu einer politisch verfänglichen Lage für Ungarn hätte führen können, weil zu dem Zeitpunkt die Türkengefahr noch nicht gebannt war.

Barinkay als Lichtgestalt

Nach der Ankunft Barinkays kommt es in der Welt der Zigeuner zu einer schrittweisen symbolischen Aufhellung. Der Bogen spannt sich von der zu Beginn stehenden „Nacht“ bis zum „immerwährenden Sonnenschein“ gegen Ende der Handlung. In Saffis Zigeunerlied im ersten Akt sind die Zigeuner noch „Kinder der Nacht“, die Nachtmetapher steht für Ausgrenzung, Elend und Qual. In der bald darauffolgenden polyphonen Wiederaufnahme von Teilen des Liedes durch die Dorfzigeuner sind das Adjektiv „hell“ und die als Metaphern zu verstehenden Verbalphrasen „es glüht“ und „es sprüht“ hinzugefügt und bezeichnen die Bewegung und die Veränderung, die die Rückkehr Barinkays bewirken. Als die Zigeuner Barinkay zu ihrem Wojwoden ernennen, sieht Saffi Barinkays „Antlitz glühen“ und sein „Auge hell sprühen“. Das strahlende Auge als Symbol der Gegenwart des Göttlichen und der Vorsehung taucht dann bei der Liebeserklärung Barinkays an Saffi wieder auf, nur sieht dann umgekehrt Barinkay in ihrem Antlitz „ein Auge voll Licht“. Der Name Saffi selbst kommt aus dem Türkischen und bedeutet „Licht, Helligkeit.“²³⁴ Nachdem der Treuepakt zwischen Barinkay und den Zigeunern am Ende des ersten Aktes besiegelt worden ist, singt der Zigeunerchor „vorbei ist die Nacht“ und „der Tag ist erwacht“. Eine neue Zeit fängt an, und daraufhin beginnt die Waffenerzeugung, wobei die Klänge, die dabei entstehen, „Gebete“ zur Anpreisung der Sonne sind: Die Waffen sollen „die Sonne preisen“ und die „Qual verjagen“. Im zweiten Finale, in dem die Kriegsbeteiligung im Vordergrund steht, evozieren die Zigeuner wieder das Sonnenmotiv. Saffi und Barinkay singen zunächst im Duo: „Steter Sonnenschein, strahlt mir ins Herz hinein“, dazu Czipra: „Steter Sonnenschein, strahlt ihr ins Herz hinein“, und dann am Ende dieser Zwischensequenz von Arsena, Mirabella, Homonay und dem Chor abgelöst: „Steter Sonnenschein, strahlt ihm ins Herz hinein.“²³⁵ Das immerwährende Licht der Sonne steht als Symbol für das endgültige Ende der „Nacht“, das Ende der ungerechten und diskriminierenden Behandlung. Dass Arsena und Mirabella hier zum Schluss mit einstimmen, ist ein Indiz dafür, dass sie den Willen der Zigeuner zur Selbstbestimmung verstanden haben und dass sie diese auch befürworten.

²³⁴ Peter Forgács: Abenteuer eines Romans, S. 97.

²³⁵ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 261.

Hannah Arendt hat in ihren Betrachtungen zur Stellung des Paria in der Gesellschaft über den Platz der Naturphänomene geschrieben, dass die Natur für ihn die einzige verlässliche, nicht korrumpierbare und korrumpierte Größe darstellt. Die göttlichen Realitäten, zu der die Sonne gehört, kann ihm niemand streitig machen, denn sie scheint ausnahmslos für alle, vor ihr gibt es keine Unterschiede, vor ihr sind alle gleich – sie ist das Symbol für Gerechtigkeit.²³⁶ Für die Zigeuner bedeutet der „stete Sonnenschein“, als gleichberechtigte Nation unter anderen leben zu können, einen ihnen gebührenden Platz auf der Welt zu haben.

III.3 Der Krieg

Duale Behandlung des Kriegsthemas nach ethnischer Zugehörigkeit

Der Krieg ist thematisch verbunden mit der Suche der Zigeuner nach Heimat und Vaterland. Die Textanalyse hat ergeben, dass das Thema jeweils getrennt nach ethnischer Zugehörigkeit unterschiedlich abgehandelt wird.

In den Dialogen und Couplets der Nicht-Zigeuner wird in Form von historischen Realitätspartikeln auf zurückliegende historische Schlachten und Friedensschlüsse des Kaisertums angespielt. Diese lassen einerseits Rückschlüsse auf den Österreichischen Erbfolgekrieg unter Maria Theresia, der mit der Handlungszeit der Operette zusammenfällt, und andererseits auf den historisch weiter zurückliegenden „Spanischen Erbfolgekrieg“ zu. Die „große Schlacht bei Belgrad“ wird zwar von Mirabella, der Ehefrau Carneros geschildert, sie ist aber für die Leidensgeschichte der Zigeuner bedeutsam. Die Anspielungen auf die beiden Erbfolgekriege sollen Assoziationen mit Kriegen des österreichischen Kaisertums hervorrufen, um so im Operettenkrieg Loyalitäten der Zigeuner mit Österreich zu insinuieren. Ottokar und Zsupán wehren sich gegen jegliche Kriegsteilnahme, sie fürchten den Tod auf dem Schlachtfeld. Zsupán simuliert Kriegsuntauglichkeit, und als er dann doch rekrutiert wird, geht es für ihn in den Krieg nach Spanien.

Die Zigeuner hingegen sind bereit, Waffen zu produzieren, und sie sind kriegsbegeistert. Barinkay erklärt, lieber auf dem Schlachtfeld einen Heldentod sterben zu wollen, als sich

²³⁶ Hannah Arendt: Die verborgene Tradition, S. 74.

besiegen zu lassen. Typisch für die Dialoge und Lieder zum Kriegsthema im Zigeunermilieu ist die semantische Offenheit. Sie versichern einander, dass sie „für die Heimat“ und „für das Vaterland“ kämpfen wollen, der Kriegsgegner wird nur als „der Feind“ bezeichnet. Erst das Verstehen des Gesamtkontextes ermöglicht es, ihre wahren Loyalitäten abzuleiten.

Es hat sich gezeigt, dass der Krieg für die Zigeuner und Barinkay eine doppelte Funktion zu erfüllen hat: durch Unterstützung von Ungarn die offizielle Anerkennung ihres neuen Zigeunerlandes zu erhalten, und die zweite, vielleicht noch wichtigere, Wehrhaftigkeit zu demonstrieren. Der gemeinsame Kampf gegen einen gemeinsamen Feind stellt eine Art nationaler Blutstaufe auf der Operettenbühne dar.

Die duale Behandlung des Themas je nach der ethnischen Zugehörigkeit zieht sich bis in den dritten Akt hinein fort, wo zwei Heimkehrerlieder zum Besten gegeben werden, zuerst eines von Zsupán allein, und dann eines von Barinkay und dem Zigeunerbataillon. In beiden Arien wird zunächst so getan, als würde man echte Kriegserlebnisse erzählen, letztlich geht es aber vielmehr darum, zwei unterschiedliche Haltungen dem Feind gegenüber vorzuführen. In Zsupáns Lied wird die im Christentum gebotene Feindesliebe als Lüge entlarvt, im Lied des Zigeunerbataillons hingegen die Liebe auch einem deklarierten Feind gegenüber als oberstes Gebot gepriesen.

Die Schlacht bei Belgrad und was sie für die Zigeuner und die Österreicher bedeutete

Das „Couplet der Mirabella“:

Just sind es zweiundzwanzig Jahre,
da man die Schlacht bei Belgrad schlug,
aus der man mich bei einem Haare,
als mausetote Leiche trug.
Nach einem Ritt von vierzig Meilen,
erreichten wir des Feindes Land.
Ich war, Gefahr mit dir zu teilen,
verkleidet als dein Adjutant.
Kanonen dröhnten ringsherum bum!
Ich folgte dir mutig,
mich lockte dein Ruhm.
Mein Missgeschick prüfte mich fürchterlich dumm, bum, bum!
Ach, der Kanonendonner kracht
in der großen Belgrader Schlacht.
Bum! Bum, bum, bum, bum, bum!

Chor dazu:

Bum, bum, bum, bum,
ach, der Kanonendonner kracht
in der großen Belgrader Schlacht.

Mirabella:

Gar schrecklich prüfte mich der Himmel,
ach, solange ich leb' vergeß' ich's nie,
denn plötzlich sah im Schlachtgetümmel
ich einen Pascha vis-a-vis.
Schon sah sein krummes Schwert ich blinken,
doch als er ins Gesicht mir sah,
ließ er sofort es wieder sinken
und rief nur: Allah! Allah!
Kanonen dröhnten ringsherum, bum!
Ich mußte ihm folgen, ich wußt' nicht warum.
Den Säbel nur sah ich so schneidig und krumm, bum, bum, bum!
Ach, wer hätte das gedacht,
in der großen Belgrader Schlacht.
Bumm, bumm, bumm, bumm, bumm

Chor dazu:

Bumm, bumm, bumm, bumm
ach, der Kanonendonner kracht,
in der großen Schlacht.

Mirabella:

Und bald in seinem Zelt von Seide,
umfasst' er mich in Lieb' entbrannt.
Da sah ich, dass der grimme Heide,
auch nicht eine Silbe Deutsch verstand.
Vergebens wehrte ich mich weinend,
ich wusste nicht mehr, was geschah.
Mein Haupt winkt ihm verneinend,
er hält es türkisch für ein Ja!
Kanonen dröhnen ringsherum, bumm.
Ach, Furcht und Schreck,
Todesangst machten mich stumm.
Nach Rettung sah ich umsonst flehend mich um, bum, bum!
Ach, hättest du mich doch bewacht,
und den Pascha umgebracht.
Bumm, bumm, bumm, bumm, bumm.

Chor dazu:

Bumm, bumm, bumm, bumm,
ach, der Kanonendonner kracht
in der großen Schlacht.²³⁷

Eingeführt wird das Kriegsthema in der Mitte des ersten Aktes mit dem „Couplet der Mirabella“. Ihre Erzählung von der Schlacht soll im Prinzip die Umstände ihrer Trennung von Conte Carnero erläutern, was für die Dramaturgie der Handlung eine ganz unwichtige Anekdote darstellt, sie ist aber wichtig für das Schicksal der Zigeuner.

²³⁷ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 123.

Mirabella hebt an mit der Datierung: „Just sind es zweiundzwanzig Jahre, da man die Schlacht bei Belgrad schlug.“ Schnitzers Operettenzeitrechnung stimmt mit einem Jahr Differenz mit den historischen Daten überein. Die Schlacht bei Belgrad fand tatsächlich im Jahre 1717 statt und nicht 1718, wie das Conte Carnero an einer anderen Stelle des Librettos behauptet. Wer gegen wen kämpfte, kommt nirgends explizit zur Sprache, jedoch verweist der Verführer Mirabellas, der „Pascha“, auf die Türken, die tatsächlich die Feinde der Österreicher in der historisch verbrieften Schlacht bei Belgrad waren.

Von den drei Liedern, die zum Thema Krieg gesungen werden, ist das von Mirabella vorgetragene jenes, das mit seinen lautmalerischen Textstellen und der martialischen musikalischen Begleitung die eindringlichste Kriegsstimmung erzeugt. Bemerkenswert ist, dass es die einzige der drei Operettenschlachten ist, wo die Geschichtsrealität mit der Operettenrealität zusammenfällt. Prinz Eugen hatte diese Schlacht gegen die übermächtige türkische Armee unter der Führung von Chalil Pascha tatsächlich vor allem dank des Einsatzes von schwerer Artillerie gewonnen – die Kanonenkugeln brachten die Entscheidung. Es war eine der letzten großen Schlachten und strategisch die wichtigste Offensive der Habsburger gegen die Türken. Sie folgte auf die Eroberung der Festung Temeswar im Jahre 1716.

Die Eroberung dieser strategisch wichtigen Stellung an der Donau zwischen Wien und Istanbul bedeutete einen großen Erfolg nicht nur für die christlichen Habsburger, für die der Kampf gegen die Türken ein Kampf gegen die „Ungläubigen“ war. Die legendäre Schlacht um Belgrad wurde als Sieg der christlichen Welt über die Türken gefeiert, und Prinz Eugen wurde zum „Retter des Abendlandes“ stilisiert. Den Habsburgern bescherte der darauffolgende Friedensschluss die größte geographische Ausdehnung ihres Reiches in Südosteuropa.²³⁸

Doch war das, was aus der Perspektive des christlichen Abendlandes einen historischen Sieg darstellte, aus dem Blickwinkel der Operettenszigeuner der Beginn ihres Dramas. Für sie nämlich bedeutet die Eroberung dieser Region genau das Gegenteil. Barinkay und sein Vater wurden ins türkische Exil vertrieben und Saffi von ihrer Familie getrennt. Auf politischer

²³⁸ AEIOU Die Welt der Habsburger: „Prinz Eugen, der edle Ritter“ <https://www.habsburger.net/de/themen/gegen-turken-und-franzosen>, (letzter Zugriff: September 2017).

Ebene bedeutete die Loslösung vom Osmanischen Reich für die Dorfzigeuner Schutzlosigkeit und Konflikte mit dem Serben Zsupán.

Mirabella nahm das Risiko auf sich, als „Adjutant verkleidet“ ihrem Mann Carnero in das Schlachtgetümmel nach Belgrad zu folgen, um „die Gefahr mit ihrem Mann zu teilen“.²³⁹ Verkleidungsszenen sind in der Operette durchaus üblich, auch das Motiv der als Mann verkleideten Frau ist nichts Ungewöhnliches. Atypisch jedoch ist, dass die Verkleidungsszene nicht direkt als Teil eines karnavalesken Spiels vorkommt, sondern indirekt in eine Erzählung eingebaut ist, und dass sie einen Zweckcharakter hat.

Frauen als Offiziere oder Frauen in Verbindung mit Kriegshandlungen haben in der Operette zwar ihren Platz, aber deren Rolle dabei ist meistens anarchischer oder subversiver Natur, bzw. geht es meistens darum, sich über die Kriegslust der Männer lustig zu machen. Das ist zwar nicht Mirabellas Rolle, doch die Subversion liegt auf einer anderen Ebene. Diese gewonnene Schlacht war sowohl für die Habsburger als auch für das gesamte Abendland von großer historischer Bedeutung. Erzählt aus der Perspektive einer leichtlebigen Frau, die sich dazu noch von dem deklarierten Feind verführen lässt, bekommt diese so große und wichtige Schlacht für Österreich einen lächerlichen, verspottenden Anstrich.

Realhistorischer Hintergrund – der Beitrag der Zigeuner und Juden zum christlichen Abwehrkampf gegen die Türken

Historisch gesehen ist der jahrhundertelange Abwehrkampf der Habsburger gegen das Vordringen der Osmanen und des Islams von großer Bedeutung sowohl für die Juden als auch für die Zigeuner, gerade was ihren Status als vollwertige oder nicht vollwertige Staatsbürger betraf. Zigeuner spielten in der Abwehr der Türken eine Rolle als Waffenproduzenten und hatten so eine Position als „nützliche“ Staatsbürger.²⁴⁰ Zigeuner waren während der Türkenkriege im Ostteil der Monarchie nicht nur wichtige Nachrichtenübermittler, sondern hatten auch eine große Bedeutung als Eisen- und Metallarbeiter, denn sie fertigten Gewehre, Kanonenkugeln und andere Kriegsgeräte und belieferten damit die österreichische Armee. Aus diesen Aktivitäten bezogen sie eine soziale und ökonomisch legitimierte Daseinsberechtigung und eine staatstragende Funktion in der Gesellschaft. Unter anderen historischen Umständen unterstützten Zigeuner hingegen die

²³⁹ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 122.

²⁴⁰ György Szabo: Die Roma in Ungarn, S. 56.

Aufständischen gegen die Habsburger. Eine Zigeunersippe, die sogenannten Lovaren, waren bei den ungarischen Freiheitskämpfen unter Rákóczi gegen die Habsburger (1703 bis 1711) als Schmiede die Waffenhauptlieferanten für die Aufständischen, was aus ihnen die reichsten und angesehensten Zigeuner innerhalb der unterschiedlichen Zigeunersippen machte.²⁴¹

Diese geschichtlichen Tatsachen zeigen, dass sich die Loyalitäten der Zigeuner in einer veränderten politischen Situation sehr rasch ändern konnten.

Juden wurden im Kaiserreich im Kampf gegen die Türken zum ersten Mal als Soldaten eingesetzt, was nicht nur die Übernahme von staatsbürgerlichen Pflichten bedeutete, sondern auch eine Möglichkeit, zu den vor allem von zahlreichen Juden ersehnten Werten wie Ruhm und Ehre zu gelangen.²⁴² In der jüdischen Emanzipationsgeschichte war gerade der Kriegsdienst ein wichtiger Schritt hin zum als vollwertig anerkannten Staatsbürger. Nur drehte sich das, was ihnen an sich eine soziale Aufwertung brachte, in einem fremdenfeindlichen Klima oft sofort gegen sie um. So brachte die Beteiligung beider staatenlosen Minderheiten an der Abwehr der Türken in der Verfolgungsgeschichte den Vorwurf ein, als orientalisches Volk für die orientalischen Türken spioniert zu haben.²⁴³

Für welchen Krieg rekrutiert Homonay?

Die Rekrutierung der Soldaten durch den ungarischen Grafen Homonay beginnt mit den Worten: „Von allen Seiten wird das Reich bedrängt“. Diese Wortwahl lässt wegen ihrer semantischen Offenheit verschiedene Hypothesen zu: Mit „Reich“ kann das „Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation“ gemeint sein, das „Habsburgerreich“ oder auch das „Königreich Ungarn“. Während der Anwerbung und vor dem Krieg sprechen Homonay und Barinkay von dem „Ungarheer“, das siegen muss.²⁴⁴ Barinkay schlägt ein mit: „Wohlan, Husar will ich sein“²⁴⁵, und die Zigeuner werden aufgefordert, sich den „Husaren“²⁴⁶ anzuschließen. Husarenregimenter gab es zwar auch in anderen Armeen als in der ungarischen, dennoch sind die Husaren eine ursprünglich ungarische Kavallerieeinheit. Die Betonung auf Ungarn wird musikalisch insofern unterstützt, als nach dem Werberlied Homonays

²⁴¹ György Szabo: Die Roma in Ungarn, S. 83 f.

²⁴² Häusler: Toleranz, Emanzipation und Antisemitismus, S. 63.

²⁴³ Wippermann: Wie die Zigeuner, S. 43.

²⁴⁴ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 257.

²⁴⁵ Ebd., S. 247.

²⁴⁶ Ebd., S. 247.

ein Csárdás erklingt. Dass die Zigeuner für die Ungarn und mit den Ungarn kämpfen, scheint gesichert zu sein, aber wer ist der Kriegsgegner? Erst nach dem Ende des Krieges im 3. Akt gibt es einige Anspielungen auf tatsächliche historische Ereignisse. Arsena verkündet: „Der Friede ist geschlossen, und zwar nicht nur mit Preußen, sondern auch mit Bayern.“ Carnero fügt hinzu: „Bayern hat seine Ansprüche an Österreich aufgegeben.“²⁴⁷ Wenn die Schlacht von Belgrad ins Kalkül miteinbezogen wird, gelangt man ungefähr in die Zeit des Österreichischen Erbfolgekrieges, den Maria Theresia, die 1741 zur Königin von Ungarn gekrönt wurde, geführt hat. Sie hat den ungarischen Reichstag und die ungarischen Stände um Truppen und um Geld gebeten, die sie ihr auch gewährten. Es ist historisch gesichert, dass der Friede mit Preußen und Bayern geschlossen wurde, nur hat Bayern die Ansprüche nicht von sich aus aufgegeben, sondern die Gebiete wurden von Österreich mit der Hilfe Ungarns zurückerobert. Wenn Barinkay den Schatz dem „König“ zur Unterstützung im Krieg übergibt, dann könnte mit dem König theoretisch die Kaiserin Maria Theresia gemeint sein, denn sie wurde von den Ungarn trotz ihres weiblichen Geschlechts als „König von Ungarn“ bezeichnet. Es ist überliefert, dass Maria Theresia den Ungarn sehr dankbar dafür war und ihnen das auch wiederholt mit Zugeständnissen bewiesen hat.

Wenn sich aber Zsupán oder Ottokar zum Thema Krieg äußern, ist immer von Spanien die Rede. Beide jammern darüber, dass ihr „Blut spanische Erde färben wird“²⁴⁸ und Zsupán allein singt in seinem Kriegsheimkehrerlied von des „Tajo Strand“, an dem er gekämpft habe, und vom „Spanier“, der vor ihm gestanden sei. Arsena verkündet zu Beginn des dritten Aktes: „Die Husaren haben es den Spaniern gegeben.“²⁴⁹ Der Tajo ist tatsächlich der größte Fluss der Iberischen Halbinsel, und Spanien war selbstverständlich auch am Spanischen Erbfolgekrieg beteiligt. Die Nennung Spaniens weckt also Assoziationen mit dem Spanischen Erbfolgekrieg, in den das Haus Habsburg zu Beginn des 18. Jahrhunderts verwickelt war, und wo es um das spanische Erbe der Habsburger ging. Spanische Kriegsschauplätze waren Katalonien, Aragonien und Valencia – Regionen, die allerdings nicht alle vom Tajo durchflossen werden. Die antisemitische Presse bescheinigte dem Librettisten nach der Uraufführung mangelhaftes Geschichtswissen. „Geschichte: Ganz ungenügend.“ (Der zweite spanische Erbfolgekrieg hatte nicht Spanien zum Schauplatz.)²⁵⁰ Das Geschichtswissen der Journalisten scheint auch nicht sehr solide gewesen zu sein, denn

²⁴⁷ Ebd., S. 267.

²⁴⁸ Ebd., S. 255.

²⁴⁹ Ebd., S. 267.

²⁵⁰ „Der Zigeunerbaron“ und Herr I. Schnitzer. In: Der junge Kikeriki, 1. November 1985.

es gab, zumindest aus heutiger Sicht, nur einen langen Krieg um die spanische Erbfolge der Habsburger, genannt „Spanischer Erbfolgekrieg (1701–1714), der unter Beteiligung aller Großmächte auf zahlreichen europäischen und kolonialen Schauplätzen ausgefochten wurde. Der Kuruzzen-Aufstand unter Franz II. Rákóczi wird historisch zu diesem großen Krieg dazugerechnet.²⁵¹

In den Werbeszenen im zweiten Finale erklingt zuerst ein Csárdás, nämlich derjenige, den Strauß zunächst für den ersten Auftritt Barinkays vorgesehen hatte, was aber Schnitzer ablehnte und für diese Stelle vorsah.²⁵² Und der Verbunkos mündet schließlich in den ungarischen Rákóczi-Marsch. Beide Kompositionen haben einen Symbolwert für das ungarisch-nationale Freiheitsbestreben. Dass Strauß den Rákóczi-Marsch erst nach der 25. Aufführung des „Zigeunerbarons“ hineinkomponierte, könnte man als Folge vorsichtigen Abwartens bewerten. Die symbolische Bedeutung dieses Marsches im Zusammenhang mit den ungarischen Freiheitskämpfen gegen die habsburgische Herrschaft zu Beginn des 18. Jahrhunderts unter der Führung Rákóczis waren noch im kulturellen Gedächtnis verhaftet. Doch der Rákóczi-Marsch erinnert nicht nur an die Aufstände der Kuruzzen zu Beginn des 18. Jahrhunderts, sondern auch an den ungarischen Freiheitskampf 1848/49 gegen die Habsburger.

Was bezweckte Schnitzer also mit diesem historischen Verwirrspiel? Es ist nicht auszuschließen, dass mit der sprachlichen Überbetonung des Spanienmotivs, d.h. des Spanischen Erbfolgekriegs, und das Einflechten von Realitätspartikeln aus dem Österreichischen Erbfolgekrieg zwei wichtige Kriege der Habsburgerkrone evoziert wurden, um die ungarische Revoltenstimmung, die nur symbolisch musikalisch ausgedrückt wird, in den Hintergrund zu drängen. Vieles deutet darauf hin, dass mit dem „Reich“, für das Homonay Soldaten rekrutiert, nur das Königreich Ungarn gemeint sein kann, und der Kriegsgegner, der unbenannt bleibt, Österreich ist. Das würde auch sehr gut in die österreichfeindliche Gesamttendenz des Textbuches passen. Außerdem war das nationale Autonomiebestreben Ungarns in der Aufführungszeit der Operette schon spürbar. Die Rolle der Zigeuner wäre, sie dabei zu unterstützen, und als Dank dafür bekommen sie eine Anerkennung ihres eigenen Landes.

²⁵¹ Klotz: Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst, S. 41.

²⁵² Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 44.

Der Symbolwert des Rákóczi-Marsches für die jüdische Gemeinschaft

In manchen jüdischen Gemeinschaften hatte der Rákóczi-Marsch proungarischen Symbolwert. In traditionellen jüdischen Kreisen Westungarns war es im späten 19. Jahrhundert üblich, bei Trauungen anstelle des früheren Radetzkymarsches den Rákóczi-Marsch zu spielen.²⁵³ Welche Rolle die Juden im Freiheitskampf Ungarns von 1848 einnahmen, formuliert Maurus Jókai, der Verfasser der Erzählung „Saffi“, im Vorwort zu einem Artikel, den der Rabbiner Dr. Bernstein-Steinamanger verfasste, folgenderweise:

„Der hebräische Stamm war stets der eifrigste Anhänger der ungarischen Staatsidee und der Freiheit, und so ist es auch geblieben. [...] der hebräische Stamm brachte der ungarischen Nation Gut und Blut, sein Vermögen und seinen Geist zum Opfer für die Verteidigung der verfassungsmäßigen Freiheit [...]“²⁵⁴

In der österreichischen Reichshälfte gab es die Meinung, dass die „Revolution in Ungarn eine Verschwörung der Juden gegen den katholischen Habsburgerstaat war“, weshalb Fürst Windischgrätz, der an der Niederschlagung der Revolution in Ungarn beteiligt war, den ungarischen Juden eine Sühnesteuer auferlegte.²⁵⁵ Moritz Csákys Betrachtungen zur Stellung der Juden in Wien schlagen in dieselbe Kerbe, denn er erwähnt, dass der antisemitische Wiener Bürgermeister Karl Lueger im Zusammenhang mit den liberalen Bestrebungen der Ungarn immer wieder das Feindbild, die „judäo-magyarischen Clique“, herbeizitierte.²⁵⁶ Der Rákóczi-Marsch war auch der Anlass dafür, dass in der ersten ungarischen Übersetzung Barinkay in einen ungarischen Freiheitskämpfer umgemodelt wurde.²⁵⁷

Das Kriegsthema unter den Dorfzigeunern

Die Dorfzigeuner treten in der zweiten Szene des zweiten Aktes erstmals mit einem längeren Lied auf, in dem es hauptsächlich darum geht, die Freude an der Waffenproduktion zu besingen. Bezeichnenderweise wird es erst gesungen, nachdem die Union Barinkays mit Saffi, d.h. mit den Dorfzigeunern, besiegelt ist und nachdem Barinkays Liebe zu seinem

²⁵³ Rupert Klieber: Jüdische, christliche und muslimische Lebenswelten in der Donaumonarchie 1848–1918. Wien: Böhlau 2010, S. 35.

²⁵⁴ Dr. Bernstein-Steinamanger: Die Juden in den ungarischen Freiheitskämpfen. In: Mitteilungen aus dem Verein zur Abwehr des Antisemitismus, 9. Jahrgang, Nr. 5 1899, S. 37.

²⁵⁵ Wilhelm. J. Wagner: Der große illustrierte Atlas Österreich-Ungarn. Das Habsburgerreich, Mächte und Menschen, Berlin: Ueberreuter 2010 S. 128.

²⁵⁶ Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, S. 216.

²⁵⁷ Batta: Träume sind Schäume, S. 121.

Volk als gesichert gilt. Homonay tritt erst danach auf den Plan, um für den Krieg zu werben, und damit wird klar, dass der Kriegsgedanke unter den Zigeunern schon existierte, bevor von offizieller Seite für einen Krieg rekrutiert wird. Diese Abfolge enthüllt ihren Plan. Die nun als Volk konstituierte Gemeinschaft der Zigeuner muss als letzte Etappe in ihrem Prozess der Nationsbildung sich und der Außenwelt zeigen und beweisen, dass sie wehrhaft ist. Es geht darum, so zu sein wie jede andere Nation – und dazu gehören der Besitz von Waffen und die Fähigkeit, sich gegen einen Feind zu wehren.

Pali:

Auf, auf, auf!
Vorbei ist die Nacht, der Tag ist erwacht! Auf zur Arbeit, der Tag ist da! Auf, auf zur Arbeit!²⁵⁸

Zigeuner-Chor:

Ha, das Eisen wird gefüge,
Kessel, Sensen, Pflüge,
hei! Schmiedet Schlüssel, Messer,
Sichel, Bügel, Nägel, Schlösser!
Doch wenn der Feind das Land bedroht,
dann lautet mutig das Gebot,
Keine Bügel, keine Messer,
keine Pflüge, keine Schlösser,
Macht das Eisen immer härter,
dass sie preisen uns're Schwerter,
jeden Tag, Schlag auf Schlag, hei!!!!

Zigeunerinnen:

Kling und klang! Eisen macht Gesang!
Kling und Klang, für jeden Lebensgang!
Kling, Klang, kling, Klang.
Wir spannen das Eisen
zu Saiten aus Stahl!
Mögen sie preisen
die Sonne, das Tal:
Die fröhlichen Weisen
verjagen die Qual,
Ja, sie verjagen die Qual (usw.)
Froh und bang
Kling und Klang, Kling, Kling, Klang!²⁵⁹

Um eine allgemeine Aufforderung, Waffen zu produzieren, geht es in den Imperativen in der ersten, nur von den Zigeunern gesungenen Strophe. Es gilt, verteidigungsbereit zu sein, wenn „der Feind das Land bedroht“. Aber dass die Verteidigung ihres Landes Sache aller Landesbewohner im Sinne einer patriotischen Pflicht ist, wird durch die Einbeziehung der

²⁵⁸ Batta: Träume sind Schäume, S. 199.

²⁵⁹ Ebd., S. 201.

Zigeunerinnen in der zweiten Strophe angedeutet. Dass der erste Teil des Liedes im Finale des zweiten Aktes während der Fortsetzung der Anwerbung durch Homonay noch einmal erklingt, nachdem dieser aufgefordert hat, „für die Heimat“ zu kämpfen, ist ein Beweis dafür, das mit dieser undefinierten Heimat in erster Linie das eigene, von den Zigeunern beherrschte Territorium gemeint ist.

Klangästhetik mit der Waffenproduktion zu verbinden ist ein gängiges Verfahren in der nationalen Rhetorik. Ungewöhnlich an diesem Lied ist jedoch, dass die Kriegsfähigkeit rückgekoppelt wird mit dem „Ende der Qual“, mit dem „Ende der Nacht“, das heißt dem Ende von Benachteiligung und Verfolgung. Das wird auch schon in der einleitenden Metapher ausgedrückt: die Zeit der Unterdrückung ist vorbei, die Arbeit der Zigeuner besteht nun darin, Waffen für die Verteidigung ihres nunmehr eigenen neuen Landes herzustellen. Der Klang, den die Herstellung der Waffen erzeugt, soll die Sonne preisen. Mit dieser Metapher wird der Hoffnung auf Gleichberechtigung Ausdruck verliehen. Sie ist in die Licht- und Sonnenmotivkette, die im Zusammenhang mit dem Emanzipationsprozess der Zigeuner an verschiedenen Stellen des Librettos vorkommt, einzureihen.

Zur Kriegsbegeisterung Barinkays und der Zigeuner

In diese Logik der nationalen Befreiung ist auch die überschwängliche Kriegsbegeisterung Barinkays einzuordnen. Von der Kritik wird Kriegsbegeisterung als Operettenanachronismus angesehen, als genrewidrig, weil Kriege auch Herrscherinstrumente der Mächtigen sind, und die Bestimmung der Operette es sei, subversive Inhalte zu transportieren. Die vom Genre geforderte Subversion konnte aber doch durch die Textanalyse freigelegt werden, ja sie gewinnt noch an Intensität, weil sie über die Operettenrealität hinausreicht und eine zwar in der Utopie verankerte, aber doch existenzielle Dimension bekommt. Ein ehemals heimat- und vaterlandsloser Außenseiter kann zusammen mit seinen Genossen zum ersten Mal für seine eigene Heimat und sein eigenes Land kämpfen. Niemand von der herrschenden Mehrheitsgesellschaft darf ihm einen Platz zuweisen, sondern er selbst, als nunmehr zur Herrschaft Aufgerufener, kann über seinen Platz bestimmen. Es geht darum, das zu erlangen, was für andere Nationalstaaten der Normalzustand ist, was nicht mehr in Frage gestellt werden muss. Ein „Märchen“ ist für ihn und die Zigeuner wahr geworden, das „Ende der Qual“. Sie sind nun selbstbestimmt, und nun wollen sie mit denselben Instrumenten kämpfen, wie all jene, die ganz selbstverständlich ihr eigenes Vaterland verteidigen.

Barinkay wird in diesen Liedern zu einem Kriegshelden, dessen Heldenmut und Kriegsbegeisterung beispielgebend für die Zigeuner sein sollen. Er ist der Wojwode, der Anführer der Truppen, und seine Kriegsbegeisterung soll eine Aufforderung sein, es ihm gleichzutun. Eine Steigerung der kollektiven Kraft soll mit seiner Begeisterung erreicht werden. Das gelingt ihm auch, denn am Ende schlagen die Zigeuner ein: „Oh Herr, deine Schar trotz jeder Gefahr, schenket ein von dem Wein [...]“²⁶⁰

Die Ästhetisierung des Krieges, das Bild des Kriegsschauplatzes als Tanzplatz, das in allen Liedern der Zigeuner vorhanden ist, ist nichts Außergewöhnliches, sondern gehört zu einer nationalen Kriegspropaganda. Die Zigeuner beweisen mit der Kriegsteilnahme sich und den anderen, dass sie als Volk mit dem neuen Anführer in loyaler Verbundenheit stehen und fähig sind, mit vereinten Kräften gegen einen Feind zu kämpfen.

Harnoncourt und Linke haben dank der Auffindung des Premierexemplares nachweisen können, dass wichtige Textteile, die Barinkay in kriegsbegeisterter Stimmung zeigen, durch die Zensur herausgestrichen wurden.²⁶¹ Die folgenden zwei Lieder sind erst durch die Rekonstruktion wieder in das Finale des zweiten Aktes gekommen, und sie erklingen nach dem Verbunkos, dem Werberlied Homonays.

Barinkay:

Seh' ich Waffen blitzen,
ja hör ich Kriegsgesänge:
möcht' ich zu Pferde sitzen,
wird mir die Brust so enge!
O wie gefällt mir diese Welt voll Kühnheit und Gefahr.
Es lebe der Husar, es lebe der Husar!

Barinkay und Chor:

Es lebe der Husar, es lebe der Husar.

Und gleich darauf die Mazurka:

Becherklang und Waffenglanz:
Ich lobe mir den Werbertanz!
Lasst auch mich das Glas erheben,
Feuer bergen diese Reben!
Kommt heran, und stoßet an,
wer für die Heimat kämpfen kann. Hoch!
Der Boden soll erbeben!
Hoch, die ganze Welt soll leben.²⁶²

Flott hinaus in Sonnenglanz,

²⁶⁰ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 255.

²⁶¹ Ebd., S. 53.

²⁶² Ebd., S. 235.

und hebet an den Schlachtentanz:
keine Feinde soll es geben, die euch aus dem Sattel heben.
Drauf und dran, ja Mann für Mann,
wer für die Heimat kämpfen kann.
Hoch! Die Feinde sollen beben!
Auch nicht einer bleibt am Leben!
Vivat!²⁶³

Und später im Finale des zweiten Aktes:

Schenkt ein, schenkt ein,
mich reißt es in das Kampfgetriebe,
hier, Kameraden, meine Hand!
Das Leben lass ich für die Liebe,
die Liebe lass ich für das Vaterland!²⁶⁴

Barinkay, Homonay und Chor:

Bruder, komm zum Militär,
lass' von uns dich werben.
Komm, es muss das Ungarheer
siegen oder sterben.
Lieber möge unser Blut,
seine Erde färben,
eh die Hand im Kampfe ruht,
die uns den Feind soll verderben.²⁶⁵
Hier, die Hand, es muss ja sein,
lass dein Liebchen fahren,
Trinkt mit uns vom Werberwein,
komm zu den Husaren.
Hier der Csako, her den Hut!
Zieh' mit uns'ren Scharen,
dass dein Säbel Wunder tut:
ja, der Feind soll es erfahren!

Chor:

Hier der Csako, her den Hut!
Zieh' mit uns'ren Scharen,
dass dein Säbel Wunder tut:
Ja, der Feind soll es erfahren.

Homonay:

Schlagt ein, schlagt ein!

Chor:

Hier ist Wein, schenket ein,
und trinket, trinkt!
Schenkt ein, Gläser her!
Vivat! Hoch das Militär!

Homonay:

Bruder, komm zum Militär,

²⁶³ Ebd., S. 235.

²⁶⁴ Ebd., S. 249.

²⁶⁵ Ebd., S. 257.

lass von uns dich werben,
Komm, es muss das Ungarheer,
siegen oder sterben!
Liebe möge unser Blut
Seine Erde färben,
eh' die Hand im Kampfe ruht,
die uns den Feind soll verderben.

Chor:

Lieber möge unser Blut
Seine Erde färben,
eh die Hand im Kampfe ruht,
die uns den Feind soll verderben.²⁶⁶

Die Rekrutierung der Soldaten mit Hilfe des Werberweines war eine gängige Praxis in der Monarchie, um Männer für eine Kriegsbeteiligung zu gewinnen. Graf Homonay rührt die Werbetrommel und schenkt Wein aus. „Herbei, Kameraden! Wein her! Wer kein Feigling ist, der trinkt vom Werberwein.“²⁶⁷

In Ungarn wurde der „Verbunkos“ in der Praxis meistens von Zigeunern interpretiert, die mit ihren einlullenden Geigenklängen in einem Wechsel von Beschleunigung und Melancholie die Herzen der Bauern für die Armee gewinnen sollten. Da die Liste der Rekruten wirklich länger war, wenn die Zigeuner aufspielten, wurde der an sich durchkomponierte Verbunkos durchgängig nur mehr frei von Zigeunern interpretiert. Diese Melodie wurde schnell zu einem Symbol für die Freiheitsbestrebungen des sich nach dem Ausgleich verstärkenden ungarischen Nationalismus.²⁶⁸ Im Vergleich mit der realen Praxis ist Homonays Werberlied in der Operette völlig frei von jeglichem Rhythmuswechsel oder arabeskenhaften Geigenklängen, sondern hat einen gleichmäßig martialischen Rhythmus. Diese musikalische Gestaltung ohne solche „typisch zigeunerischen“ Klänge kann als Ausdruck einer Distanzierung vom ungarischen Nationalismus gesehen werden und vielleicht auch als Zeichen dafür, dass im „Zigeunerbaron“ für das gerade erst neu entstandene Zigeunerland Soldaten angeworben werden. Um Soldaten zu rekrutieren, bedarf es hier keiner Verführungskunst irgendeiner einlullenden Musik, denn Krieg und Waffen sind für die Zigeuner, wie das auch andere Szenen zeigen, Froh- und Freiheitsbotschaften.

²⁶⁶ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 235.

²⁶⁷ Ebd., S. 251.

²⁶⁸ Partick Williams: Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques. Paris: Actes Sud. 1996, S. 34 ff.

Mangelnde Kriegsbegeisterung der Nicht-Zigeuner

Ganz im Gegensatz zu den Zigeunern steht die kategorische Ablehnung der Kriegsteilnahme durch Ottokar und Zsupán. Ihre Motive sind Feigheit und Angst vor dem Tod auf dem Schlachtfeld. Obwohl sie schon den Handschlag gegeben haben, wollen sie desertieren: „Man achtet nicht auf uns! [...] wir machen uns aus dem Staube!“, und Zsupán meint zu Ottokar: „In den Krieg! Das ist mein Tod!“²⁶⁹ Zsupán simuliert in dem 12 ½ Couplet während der Rekrutierung eine kränkliche Konstitution, um der Rekrutierung zu entgehen (siehe Kapitel Stereotypen).

Das sind vordergründige Motive, es bieten sich aber auch andere, politische Gründe, vor allem für den Unwillen Zsupáns an. Aus einigen Textstellen geht hervor, dass er verstanden hat, dass die Ankunft Barinkays die lokalen politischen Konstellationen verändern und seinen Machtbereich beschneiden wird. Wenn man ihn als Vertreter der Serben betrachtet, dann kann auf Grund der politischen Lage in Südosteuropa in der Zeit, als die Operette gespielt wurde, nicht erwartet werden, dass er sich für die Interessen der Ungarn und der Zigeuner auf ein Schlachtfeld begibt.

Nikolaus Harnoncourt hat in seiner Züricher Aufführung (1990, mit dem Libretto, das der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt) in Zsupán wegen seiner mangelnden Kriegsbegeisterung und wegen seiner Absicht, sich mit dem Feind auf dem Schlachtfeld „versöhnen zu wollen“, einen Pazifisten gesehen. Deshalb ließ er ihn als schwerverletzten Kriegskrüppel heimkehren.²⁷⁰ Diese Sichtweise, ihn als Opfer des Krieges hinzustellen, ist nach der Analyse des Textes schwer aufrechtzuerhalten, zumal auch ein expliziter Hinweis darauf zu finden ist, dass er im Krieg nicht verletzt wurde, denn er sagt von sich, „gesund“ den Heimweg gefunden zu haben.

Zwei verschiedene Heimkehrerlieder

Die durchgehend duale Behandlung des Kriegsthemas mündet in zwei verschiedenen Kriegsheimkehrerliedern im dritten Akt. Das erste wird von Zsupán allein dargeboten, erst dann erklingt der „Einzugsmarsch“, gesungen von Barinkay und dem Zigeunerbataillon. Beiden Liedern ist gemeinsam, dass die ersten Verse die realistische Illusion einer wirklichen Kriegsbeteiligung erzeugen sollen. Doch die weiteren Zeilen zeigen, dass es nur

²⁶⁹ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 251.

²⁷⁰ Prawy: Johann Strauß, S. 181.

sehr eingeschränkt um das Erzählen von Kriegserlebnissen geht, sondern vor allem darum, den unterschiedlichen Umgang mit dem Feind darzustellen. Dabei kommt eine chiasmische Struktur zum Vorschein: Während Barinkay und die Zigeuner vor dem Krieg in ihrer heldenmütigen Kriegsbegeisterung die Auslöschung des Feindes propagieren, herrscht „danach“ der Ruf nach Versöhnung und der Aufruf zu einem „liebvollen“ Umgang. Zsupáns Bekenntnis vor dem Krieg, sich auf dem Schlachtfeld „mit dem Feind versöhnen“ zu wollen, erweist sich als reines Lippenbekenntnis, denn der Versöhnungswille verwandelt sich beim Anblick des Feindes zum Willen nach seiner totalen Vernichtung. Aus der Korrespondenz von Johann Strauß geht hervor, dass er Anstoß daran nahm, dass der Marsch Zsupáns umfangreicher war als der Einzugsmarsch. Aber es scheint, dass in dem Fall, wie so oft, der Wille Schnitzers nicht zu beugen war.²⁷¹

Der Einzugsmarsch des Zigeunerbataillons – eine Lektion für eine humane Kriegsführung

Im rekonstruierten Libretto gibt es eindeutige Hinweise darauf, dass der Einzugsmarsch nach der „gewonnenen Schlacht“ im dritten Akt ausschließlich von Barinkay und den Zigeunern gesungen wird und nicht wie bei der Uraufführung der Operette auch von anderen Teilen der österreichischen Armee. Am Ende der vierten Szene treten laut Bühnenanweisung nur Barinkay und die Zigeuner auf, und ein Chor singt dann: „Bravo, das Zigeunerbataillon! Bravo!“²⁷² Erst in der darauffolgenden Bühnenanweisung für die fünfte Szene des dritten Aktes, die auf den Einzugsmarsch folgt, werden noch einmal all jene Personen genannt, die beim Einzugsmarsch dabei waren, und auch noch andere: „Barinkay, Ottokar, Zigeuner-Bataillon, Zigeunerinnen und Zigeuner, Vorige. Später Saffi und Czipra“.

Einzugsmarsch:

Chor:

Hurrah, die Schlacht mitgemacht
hab'n wir im fernen Land.
Pulverdampf ist im Kampf
uns gar nicht unbekannt!
Halt dich g'rad, Kamerad,
hau zu mit Herz und Hand.
Nur voran, Mann für Mann,
wer die Waffen tragen kann.
Wo der Feind nur erscheint,
da packt man fest ihn an!

²⁷¹ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 50.

²⁷² Ebd., S. 281.

Frisch und wohlgenut,
das liegt in uns'rem Blut,
wo's los geht,
hei, sind wir dabei,
die Losung: Kurz und gut!
Wenn der Donner kracht
um uns her in der Schlacht,
wird uns das Herz nicht schwer.
Es wär auch ein Malheur,
wenn's anders wär beim Militär!
Hurrah!

Lustig, oft unverhofft,
geht es auch im Kriege zu.
Manchen Feind, der gut es meint,
ach, wie leicht erobert du!
Sei nicht hart, wenn man zart
Deinem Kriegerherzen naht,
und als mutiger Soldat greif zu!
Liebchen fein, bleibst allein,
aber kränk' dich darum nicht.
Ich erfüll' wie Gott es will,
als Soldat nur meine Pflicht.
Bleibe treu, 's geht vorbei.
Lächelt uns das Kriegerglück,
dann kehr' ich im Augenblick zurück!
Dann lieb' ich wohlgenut,
das liegt in uns'rem Blut.
Beim Küssen, meiner Treu,
da bin ich gleich dabei.
Die Liebe schmeckt mir sehr,
das Küssen noch viel mehr:
So ist es fescher Brauch beim Militär.²⁷³

Durch die Verwendung der Vergangenheitsform in den ersten zwei Versen soll die realistische Illusion erzeugt werden, dass richtige Kriegserlebnisse erzählt werden. Die vage Angabe des Schlachtfeldes im „fernen Land“ schränkt jedoch den Eindruck des Realismus sofort wieder ein. In allen darauffolgenden Versen, die von einem abrupten Tempuswechsel hin zur Gegenwart gekennzeichnet sind, geht es vor allem um Aufforderungen zur Kriegsteilnahme, um die Kriegspflicht und um die Definition eines soldatischen Ehrenkodex.

Zwei Aspekte verdienen in dem Lied Beachtung: einerseits die Beschreibung des Umgangs mit einem potentiellen Feind und andererseits der Subjektwechsel, von anonymen Indefinitpronomen zum pluralen „wir“, mit dem selbstreferentiell das „Zigeunerbataillon“ gemeint ist, und auf das „du“ oder „ich“.

²⁷³ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 285.

In der ersten Strophe heißt es: „Wo der Feind nur erscheint, da packt man fest ihn an“. Das Indefinitpronomen „man“ verweist auf eine allgemeine Feststellung: Jeder, der feindlich bedroht wird, handelt so, das ist sozusagen normal. Damit wird die Haltung einem Feind gegenüber auf die Ebene einer allgemein verbreiteten Maxime gehoben, die Zigeuner sind wie die anderen. Welcher Grad der Aggression mit dem „fest anpacken“ gemeint ist, lässt sich nicht feststellen. In der zweiten Strophe stehen der Versöhnungsgedanke und die Feindesliebe im Mittelpunkt. „Manchen Feind, der gut es meint, ach, wie leicht eroberst du! Sei nicht hart, wenn man zart deinem Kriegerherzen naht.“²⁷⁴ Diese Aufforderungen bergen ein Paradox, denn wenn es jemand gut mit einem meint, dann ist er kein Feind. Das „du“, an das sich der Aufruf zur Versöhnung richtet, impliziert einen Aufruf zu einem individuellen, differenzierten Umgang mit dem Feind, ganz im Gegensatz zu Zsupáns Haltung, der, wie wir noch sehen werden, einen Feind als Feind betrachtet, sobald er offiziell als solcher deklariert wird.

Sowohl in der ersten als auch in der zweiten Strophe bildet je ein Vers eine Ausnahme, denn es heißt da: „Frisch und wohlgenut, das liegt in unser'm Blut, wo's losgeht, hei, sind wir dabei. Die Losung: Kurz und gut, wenn der Donner kracht, um uns her in der Schlacht, wird uns das Herz nicht schwer. Es wär auch ein Malheur, wenn es anders wär beim Militär! Hurrah!“²⁷⁵ Zweimal wird das heute veraltete Adjektiv „wohlgenut“ gebraucht, um die angeborene Heiterkeit, das fröhliche Gemüt der Zigeuner zu beschreiben, das selbst in Kriegszeiten nicht zu erschüttern ist.

Wie schon an anderen Stellen kommt auch hier eine quasi religiöse Dimension ins Spiel, denn die Art der Kriegsteilnahme muss über die Erfüllung einer bloßen Bürgerpflicht hinausreichen.

Die erste Strophe vermittelt den Eindruck einer permanenten Rechtfertigung: Wir sind im Grunde friedfertige Menschen, nur die Kriegssituation verlangt Härte, Gewaltbereitschaft und Rücksichtslosigkeit. Wenn dieses Selbstbild mit dem Fremdbild verglichen wird, das in Saffis Lied über die Zigeuner zum Ausdruck kommt, wo diese als gefährlich und hasserfüllt gesehen werden, so bekommt es den Anstrich einer Widerlegung dieses Bildes mit der Botschaft: „Wir sind nicht von Hass beseelt, sondern von Liebe.“

²⁷⁴ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 281.

²⁷⁵ Ebd., S. 283.

Der Einzugsmarsch bei der Uraufführung

Einem Brief von Johann Strauß an Schnitzer kann man entnehmen, dass er für den 3. Akt für die Uraufführung einen pompösen, glänzenden Einzug in Wien vorgeschlagen hat. Ein Vorschlag, mit dem übrigens auch Schnitzer einverstanden war.

„Frauen in spanischen, österreichischen und ungarischen Kostümen, ungarisches Militär, 12 Husaren, Pferde etc., Marketenderinnen in spanischer, ungarischer und wienerischer Toilette, Volk, Kinder, Blumen, österreichisches Militär und Volk in freudiger Stimmung“.²⁷⁶

Es war dieser multikulturelle Aspekt des Einzugsmarsches, der dem „Zigeunerbaron“ das Attribut „Operette des Ausgleichs“ eingebracht hat. Diese Inszenierung, die weder einer Bühnenanweisung des Librettos entspricht noch durch den Textinhalt abgestützt wird, könnte in die allgemeine Strategie der Camouflage eingereiht werden, es sollte der Eindruck einer gesamtmonarchischen Harmonie vorgegaukelt werden.

Zsupáns Marschlied – grotesker Parademarsch mit Plündergut

Von des Tajo Strand,
wo mit starker Hand,
wir die Feinde Mores gelehrt
Sapperment, sind wir heimgekehrt,
reich mit Ruhm beschwert,
nahmen mit, was des Mitnehmens wert!
So ein Krieg is' a Graus,
Gott sei Dank, dass er aus,
dass gesund ich den Heimweg noch fand.
Nur geschwind,
grüß' dich Gott,
Freund und Kind,
grüß dich Gott,
alle find' ich wieder schön bei'nd ...

Chor: Nun geschwind ...

„Gib acht, es kracht“,
schreit mich ein Spanier an.
Schieß du nur zu,
ich bück' mich, wie ich kann.
Sein G'wehr ist leer,
ich reiß' ihm's aus der Hand,
und hau' genau ihn mitten auseinand!
Pardautz, der Kauz, da liegt er mäuselstad,
ich find' geschwind, das Kleingeld, das er hat!
„Oho, Herr Kamerad',
um alles wär's a Schad
und such' ihn durch bis auf die letzte Naht,
so macht' ich's wohl ein dutzendmal,

²⁷⁶ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 55.

beim Feind war mir das ganz egal ...“
Einen Schmatz,
grüß dich Gott,
lieber Schatz,
grüß' dich Gott,
keinen Platz hat die Lieb' im Feindesland, nein, nein!²⁷⁷

Unter Einsatz eines geographischen Realitätspartikels – des Tajo Strand – und der Vergangenheitsform soll auch in diesem Heimkehrerlied die realistische Illusion erzeugt werden, Zsupán hätte gemeinsam mit anderen an einer Schlacht im Spanischen Erbfolgekrieg teilgenommen. Kennzeichnend für Zsupáns Verhalten in der Kriegssituation ist die blindwütige Gewalt und Brutalität. Wo die Zigeuner einen Kampf mit „Herz und Hand“ propagierten, reduziert sich seine Kampfdevise vor allem auf rücksichtslose Gewaltbereitschaft. Die Härte und Überheblichkeit einem deklarierten Feind gegenüber ist gleich im ersten Vers spürbar. Wenn es heißt, dass sie die Feinde „Mores gelehrt“ hätten, dann scheint da die Taktik der Deklassierung auf eine niedrigere Zivilisationsstufe durch, um den gewaltsamen Umgang mit ihnen besser zu rechtfertigen.

Zwar beklagt er sich über die Grausamkeit des Krieges, aber vieles spricht dafür, dass er an gar keinem Krieg teilgenommen hat. Die pluralen Personalpronomen gehen schnell in die singulare Ich-Form über, was auf seine Trennung vom Kollektiv bzw. auf eine Desertion verweist. Die Verse „Nicht ein Hieb schreckte mich, nicht ein Schuss, nicht ein Stich, nur mein Teint ist a bisserl verbrannt“²⁷⁸ scheinen diese Annahme zu bestätigen. Dazu gesellt sich noch ein anderer Hinweis, der musikalischer Natur ist. Zsupáns Heimkehrerlied wird von einem Geschwindmarsch begleitet. Laut Militärkodex ist ein Geschwindmarsch ein Präsentier- und Parademarsch für Fußtruppen, der jedoch an kein Kriegsgeschehen gebunden ist. Zsupán hält eine Parade mit Beutegut von Kriegsleichen. Die Takte des Geschwindmarsches verstärken noch Zsupáns Grausamkeit und verleihen seiner Rolle etwas Groteskes. Der Kriegsruhm wird pervertiert und das ohnehin schon an anderen Stellen gezeichnete Bild des über alle Maßen von der Habgier Getriebenen erhält hier eine letzte Steigerung. Sein bei der Rekrutierung geäußelter Wunsch, sich mit dem „Feind versöhnen“ zu wollen, wird durch seinen Umgang mit dem Feind Lügen gestraft. Am Ende des Liedes wird ganz offen deklariert, dass die „Liebe im Feindesland keinen Platz“ hat. Dieser Vers wird dann noch einmal vom Chor aufgenommen und die Wendung „Einen

²⁷⁷ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron“, S. 277.

²⁷⁸ Ebd., S. 277.

Schatz, grüß dich Gott, lieber Schatz, grüß dich Gott, keinen Platz hat die Lieb' im Feindesland“ drückt keine individuelle Einstellung aus, sondern es geht darum, die im Christentum propagierte Nächstenliebe als Lüge hinzustellen.

In der Uraufführung hat gerade dieses Lied „mit den spanischen Erlebnissen“ beim Publikum stürmische Heiterkeit ausgelöst und musste mehrmals wiederholt werden. Das war wohl der buffoartigen Interpretation der Rolle Zsupáns, gepaart mit dem schauspielerischen Talent Alexander Girardis, zu verdanken. Laut Schnitzer hatte Girardi zunächst große Bedenken, dieses Heimkehrerlied zu interpretieren. Er hielt es für unmöglich, dass „Zsupáns Erzählung und der Marsch nebeneinander bestehen und ihre Wirkung tun könnten [...]“.²⁷⁹

Kritik an der Sorglosigkeit Wiens im 2. Finale

Das Finale des zweiten Aktes ist in der Operettendramaturgie meistens der Zeitpunkt, wo die allgemeine Versöhnung der Konfliktparteien stattfindet, und der Alkohol, der meistens in diesen Szenen fließt, hilft dabei. Im „Zigeunerbaron“ ist auch diesbezüglich eine Abweichung von der Operettentradition festzustellen. Zwar fließt auch hier der Alkohol mit der Funktion einzulullen, aber es fehlt hier ganz die fröhliche Ausgelassenheit, denn der Genuss des Weines hat den Zweck, die Soldaten zu benebeln, damit sie leichter den Handschlag geben. Naturgemäß sind die Zigeuner und Barinkay leicht davon zu überzeugen, vom Werberwein zu trinken, Ottokar und Zsupán hingegen können nur unter Androhung der Erschießung dazu gebracht werden. Der Wunsch nach Versöhnung in dieser von Kriegslust aufgeladenen Stimmung wird hier ins ferne Zentrum des Habsburgerreiches projiziert. „Nach Wien!“, lautet unisono der Aufruf aller Protagonisten, der das Finale des zweiten Aktes einleitet. Die zwei Konfliktparteien, die Zigeuner und der Clan um Zsupán, besingen gemeinsam im Chor die Erwartungen, die sie mit einem Wienbesuch verbinden: „O, voll Fröhlichkeit, nach dem Kampf und Streit, zieh'n auch wir in die lustige Kaiserstadt ein.“²⁸⁰

Schnitzer greift in diesem zweiten Finale auf den literarischen Topos des hedonistischen Wien zurück. Doch nur auf den ersten Blick zelebriert er damit das Klischee des vor Lebenslust strotzenden Wien. Es geht ihm vor allem darum, dieses Klischee zu unterminieren und eine Kritik an der Sorglosigkeit des politischen Zentrums des Gesamtstaates anzubringen.

²⁷⁹ Zum 25. Gedenkabend der Premiere des „Zigeunerbarons“, Neue Freie Presse“, 23. Oktober 1910.

²⁸⁰ Harmoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 225.

Das Finale beginnt mit einer langen Hymne auf das lebenslustige Wien, wobei die Walzerklänge die Stimmung fröhlicher Leichtigkeit unterstützen: „Oh, voll Fröhlichkeit, gibt es weit und breit keine Stadt, wie die Wienerstadt, keine so fein“! oder „Oh voll Fröhlichkeit, nach dem Kampf und Streit, zieh'n auch wir in die lustige Kaiserstadt ein“²⁸¹ usw. Diese fröhliche Stimmung zu Beginn des zweiten Finales wird so ausführlich zelebriert, dass der eigentliche Grund der vorgesehenen Reise, nämlich die Zwangsverordnung für Saffi und Barinkay, sich wegen ihrer „Heirat nach Zigeunersitte“ vor einem Tribunal in Wien verantworten zu müssen, zunächst in Vergessenheit gerät. Bis zu dem Zeitpunkt, als durch die brutale Aufforderung Carneros, die Angeklagten endlich fortzuschleppen: „Was gafft ihr noch? Ergreift sie!“²⁸², der Fröhlichkeit ein jähes Ende gesetzt wird. Der ansonsten eher ironisch-ambivalente Umgangston Carneros wird in dieser Szene plötzlich sehr ernsthaft und streng, die Zigeuner erfahren Gewalt statt Verständnis. In dieser Situation ist es wieder die ungarische Seite, die sich schützend vor die Zigeuner stellt, denn Graf Homonay verhindert die gewaltsame Ergreifung Barinkays und Saffis: „Gut denn, ihr kommt nach Wien, doch ich, ich selber führ' euch hin! Und soviel ist bestimmt, kein Haar wird euch gekrümmt.“²⁸³ Nach dem langen Mittelteil des zweiten Finales, in dem die Kriegsbegeisterung Barinkays und der Zigeuner ihren Höhepunkt erreicht, ist es die Aufforderung Saffis an den Grafen Homonay: „Herr Graf, sofort nach Wien!“²⁸⁴, die wieder das wienerische Klangmaterial zum Erklingen bringt. Die Wienseligkeit flammt jäh wieder auf, nur Ottokar und Zsupán können nicht ganz miteinstimmen, denn sie müssen wider Willen in einen Krieg ziehen. Die beiden klagen: „Schleppen die mich in die Schlacht! Wer hätte sowas gedacht.“ Und selbst Carnero stimmt ein mit denselben Worten: „Schleppen die euch in die Schlacht, wer hätte sowas gedacht ...“, und noch einmal: „Oh weh, oh weh, hin ist hin. Wir sind drin.“ Und: „Hin ist hin, wir sind drin. Gute Nacht, in die Schlacht ... wir sind drin.“ Ottokar, Zsupán und Carnero klagen dann zusammen: „Oh, weh, oh, weh.“²⁸⁵

Das undefinierbare „die“ von Ottokar und Zsupán schafft Interpretationsspielraum für zwei Möglichkeiten: Es können sowohl die Ungarn als auch die Zigeuner oder beide zusammen damit gemeint sein. Sie werden zur Kriegsteilnahme zwangsverpflichtet und sie haben

²⁸¹ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 259.

²⁸² Ebd., S. 231.

²⁸³ Ebd., S. 231.

²⁸⁴ Ebd., S. 259.

²⁸⁵ Ebd., S. 261.

niemanden, bei dem sie sich darüber beklagen könnten. Homonay vertritt ja ausschließlich die Interessen der Zigeuner und Ungarns.

Diesen Eindruck, dass man sich in Wien nicht um das kümmert, was am Rande der Monarchie vor sich geht, vermitteln dann auch Arsena, Saffi, Mirabella, Czipra, Barinkay, Homonay und der Chor, wenn sie singen: „Ja, von keinem Schmerz, weiß da das Menschenherz“²⁸⁶ – und das „da“ ist hier eindeutig auf Wien bezogen.

Der Musikkritiker Hanslick hat in seiner Besprechung nach der Uraufführung der Operette in der „Neuen Freien Presse“ bemerkt, dass „jene eingesprengte Tragik im zweiten Finale dem Zuhörer den Genuss des Schlusswalzers verderben“ würde.²⁸⁷ Damit meint er Barinkays Kriegsbegeisterung, die Tatsache, dass für ihn der Krieg wichtiger ist als die Liebe zu Saffi. Wenn das wirklich eine Tragik für ihn und die Zigeuner wäre, würden sie nicht in die Wehklagen von Zsupán und Ottokar hinein folgendes Lied anstimmen: Zuerst singen Saffi und Barinkay: „Steter Sonnenschein, strahlt mir ins Herz hinein ...“, dazu Czipra: „Steter Sonnenschein, strahlt ihr ins Herz hinein ...“, und dann stimmen Arsena, Mirabella, Homonay und der Chor mit ein: „Steter Sonnenschein, strahlt ihm ins Herz hinein ...“²⁸⁸ Das Sonnenmotiv wird immer dann evoziert, wenn der Emanzipationsprozess der Zigeuner Thema ist. Die Metapher des „steten Sonnenscheins“ ist eine Fortführung und Steigerung der Metapher „der Tag ist da“ – die von dem Zigeuner Pali bei der Aufforderung zur Waffenproduktion gebraucht wurde. Der Krieg ist da, sie werden sich die Anerkennung nun erkämpfen können und auch sich selbst beweisen, dass sie kriegstauglich sind.

Die Tragik liegt demzufolge nicht auf der Ebene, wo Hanslick sie angesiedelt hat, sondern auf einer externen, politischen Ebene. Hier scheint nämlich eine Kritik am sorglosen Umgang der Wiener Administration mit den Minderheiten am südöstlichen Rande des Habsburgerreiches durch. Sie scheinen nichts zu ahnen von den nationalen Wünschen und Nöten der Zigeuner und der Politik Ungarns. Alle werden zu Opfern der Ignoranz Wiens, auch die Serben und die Deutschen (Ottokar).

Die Ambivalenz Wiens der serbischen Minderheit gegenüber in der Region des Banat ist tatsächlich geschichtlich verankert. Serbische (und kroatische) Soldaten sicherten seit der Vertreibung der Türken die Militärgrenze, die südlich von Temeswar verlief. 1869, also nach

²⁸⁶ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 261.

²⁸⁷ Prawy: Johann Strauß, S. 82.

²⁸⁸ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 261.

dem Ausgleich, wurde diese der ungarischen Oberhoheit überantwortet, und trotz langen Jahren der Loyalität gegenüber dem Kaiserhaus nahm Kaiser Franz Joseph Privilegien und Autonomierechte zurück. Die Serben und Kroaten in diesen Gebieten waren so immer mehr der ungarischen Politik ausgeliefert, die im Bestreben, einen ungarischen Nationalstaat zu schaffen, dazu neigte, die anderen nationalen und sprachlichen Minderheiten, wie übrigens auch die deutschsprachigen Schwaben, zu unterdrücken.²⁸⁹

Die Bühnenanweisung zu Beginn des dritten Aktes lautet nur: „Volksmenge, Händler, Stadtguardia“²⁹⁰. Wien oder etwas Typisches für Wien kommt nicht vor. Auch vom dramatischen Standpunkt her hat die Stadt keinerlei Bedeutung: Zu keinem Zeitpunkt tritt eine öffentliche Persönlichkeit der Stadt auf, die Übergabe der Belohnung übernimmt Graf Homonay. Deshalb ist es naheliegend anzunehmen, dass Wien im Finale des zweiten Aktes vor allem evoziert wurde, um eine indirekte Kritik an der zentralen Verwaltungsstelle des Habsburgerreiches anzubringen.

Schnitzer und Strauß wollten eine österreichische und keine ungarische Operette kreieren. Deshalb und auch wegen der Anspielungen der von Österreich geführten Kriege drängte es sich auf, zumindest einen Akt nach Wien zu verlegen. Nicht nur aus konzeptueller, sondern auch aus politischer Perspektive wäre es unmöglich gewesen, Wien völlig zu ignorieren. Der Befund der Textanalyse zeigt hingegen, dass in Wirklichkeit dem politischen Zentrum der Habsburgermonarchie nur zum Schein eine Bedeutung beigemessen wurde bzw. nur, um die politische Unfähigkeit anzuprangern so zu handeln, dass keine in der Monarchie lebende Volksgruppe leiden musste.

²⁸⁹ William M. Johnston: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Wien: Böhlau 1980, S. 356.

²⁹⁰ Harnoncourt, Linke: Der Zigeunerbaron, S. 265.

IV. Aspekte der formalen Gestaltung

Die Bühnenpräsenz der Nicht-Zigeuner und der Zigeuner

Der Vergleich der Bühnenauftritte der Zigeuner mit jenen der Nicht-Zigeuner zeigt eine klare Trennlinie. Die Nicht-Zigeuner haben die die meisten langen Soloauftritte, und die Gestaltung der Lieder und Couplets, die sie zum Besten geben, ist in der Textgestaltung einfacher gehalten, die musikalische Begleitung plakativer und für den Zuschauer einprägsamer als die wenigen Soloauftritte der Zigeuner. Das bewirkt, dass sie eher im Gedächtnis der Zuschauer hängen bleiben. Doch gemessen an der gesamten Handlungszeit sind es in Wirklichkeit die Zigeuner, die öfter zu Wort kommen und größere Abschnitte besetzen. Ihre Auftritte sind diskreter, weniger plakativ und weniger lang, und sie erscheinen hauptsächlich in Duetten oder Terzetten auf der Bühne. Die musikalische Begleitung ist zarter und weniger eindringlich, es scheint, als hätte der Komponist die für die Zigeuner umwälzenden Ereignisse und die tiefe Gefühle, die sie darüber empfinden, akustisch möglichst ohne Aufsehen gestalten wollen.

Grundsätzlich beziehen sich die Inhalte, die in den Liedern und Couplets der Nicht-Zigeuner besungen werden, immer in irgendeiner Form auf das, was unter den Zigeunern passiert: Sie enthalten Erklärungen oder Kommentare sowohl zum Thema Verfolgung als auch zum Nationswerdungsprozess der Zigeuner. Das entspricht der Operetten- und Singspieltradition, wo längere Couplets oder Lieder generell eine erklärende oder kommentierende Funktion haben und dadurch den Handlungsverlauf zum Stillstand bringen.

Der Befund der gesamten Textanalyse zeigt, dass die in jedem Akt vorgetragenen langen Lieder Zsupáns die Richtigstellung eines vor allem Juden anhaftenden Klischees enthalten. In seinem Auftrittslied zum Beispiel wird über das Verfahren der Gegenprojektion widerlegt, was den Juden im aufsteigenden Kapitalismus vorgeworfen wurde: Nicht die jüdischen Industriellen sind geldbesessen und neigen zur Ausbeutung, sondern die Serben. Im zweiten Akt, wo das Kriegsthema zur Sprache kommt, enthält der Soloauftritt Zsupáns den Kommentar: Nicht den Juden mangelt es an patriotischen Gefühlen, nicht sie sind feige und körperlich zu schwach, um an einem Krieg teilzunehmen, sondern die Serben. Sein Marsch-Couplet im dritten Akt enthält einen Kommentar, der die Missachtung der Werte des Christentums entlarvt: Die Christen preisen zwar die Feindesliebe, aber wenn es darum geht,

im Krieg nach dem Prinzip der Feindesliebe zu handeln, treten sie sie mit Füßen und lassen die niedersten Instinkte sprechen.

Das „Couplet der Mirabella“ in der Mitte des ersten Aktes hat eine implizit angelegte, erklärende Funktion. Eingeflochten in die lautmalerisch gehaltene Erzählung der Schlacht bei Belgrad ist die Erklärung der Ursache für das Exil Barinkays und seines Vaters und für die Trennung Saffis von ihrer Familie. Darin ist zu erfahren, dass die Türken nicht die Feinde, sondern die Freunde der Zigeuner sind. Damit stehen sie aber in Opposition zur offiziellen politischen Haltung Österreichs, und das direkt zu sagen, wäre politisch zu verhänglich gewesen.

Im Couplet der Arsena im dritten Akt ist in einem Wust von nichtssagendem Geplänkel ein Kommentar auf die neuen politischen Machtverhältnisse in der Gegend um Temeswar versteckt. Dabei kommen hauptsächlich Indefinitpronomen zur Anwendung, was als Verweis darauf gelten kann, dass eine allgemeine Meinung zum neuen Vaterland der Zigeuner wiedergegeben wird. In die vagen Formulierungen hinein, die man als Ausdruck von Zweifel oder Ungewissheit dieser neuen politischen Konstellation gegenüber sehen könnte, sind aber doch auch Wörter wie „Neid“ und „Hass“ eingeflochten.

Das sehr lange Sittenkommissionscouplet im zweiten Akt, das abwechselnd von Zsupán, Carnero und Arsena gesungen wird, wirkt vom Inhalt her wie ein Fremdkörper, der völlig losgekoppelt ist von allem, was sonst in der Operette passiert. Es hat weder eine kommentierende noch eine erklärende Funktion, sondern scheint einfach nur von dem vorangegangenen Bund Saffis mit Barinkay ablenken zu wollen.

Die beiden Titelhelden Barinkay und Saffi haben nur zwei längere Soloauftritte im ersten Akt, und Barinkay hat einen Soloauftritt zum Schluss, der aber nicht sehr lang ist. Ihre Auftrittslieder sind in einer verschlüsselten Sprache verfasst und enthalten die Erklärung für die Gründe, warum sich die Zigeuner politisch emanzipieren müssen. Sie ergänzen einander und stellen die ideologische Basis für ihre Heimat- und Vaterlandssuche dar. Zum Außenseitertum verdammt zu sein, Verfolgung, Hass und Ausgrenzung und das Leiden daran sind die Themen. Während die musikalische Begleitung in Barinkays Auftrittslied noch leicht und heiter ist, sind im darauffolgenden Zigeunerlied Saffis schon Töne des Aufbegehrens und der Revolte gegen die als leidvoll empfundene Existenz zu vernehmen. Im weiteren Verlauf treten die beiden Protagonisten nur mehr in Duetten oder zusammen mit Czipra oder dem Zigeunerkollektiv in Terzetten auf. Vor allem im ersten und zu Beginn

des zweiten Aktes häufen sich Duette (Saffi und Barinkay) und Terzette (Czipra und das Zigeunerkollektiv). In diesen Szenen geschehen wichtige Schritte auf dem Weg zur Nationsbildung der Zigeuner. Der Bund, den Saffi und Barinkay schließen, wird durchgehend in Terzetten abgehandelt, weil Czipra diesen ständig überwacht. In der siebenten und achten Szene des ersten Aktes zum Beispiel, wo Saffi Barinkay in die Welt der Zigeuner integriert und in ihm ihren Erlöser erkennt, sind die Nicht-Zigeuner völlig abwesend, wie auch im Finale des ersten Aktes, wo Barinkay zum Wojwoden ernannt wird. Alle zusammen besingen das Glück darüber, endlich einander wiedergefunden zu haben. Im langen ersten Finale gibt es ein von Saffi, Czipra und Barinkay gesungenes Terzett, in dem der Wojwodenstatus Barinkays und seine dadurch empfundenen tiefen Heimatgefühle besungen werden. Barinkay spricht in dem Zusammenhang vom „Heimatherd, an den er endlich heimgekehrt“ ist. Den Beginn des zweiten Aktes besetzen auch ausschließlich die Zigeuner. Die Nationsbildung an sich ist schon abgeschlossen, aber Barinkay muss noch seine Liebe zum Volk zeigen. Das passiert in der ersten Szene des zweiten Aktes mit der Liebeserklärung Barinkays an Saffi. Sie ist wieder als Terzett angelegt, bei dem Czipra die Funktion hat, die Wahrhaftigkeit der Gefühle Barinkays zu überwachen. Zu dritt wird dann der Schatz ausgehoben, und das ist eine Gelegenheit für Saffi und Czipra auszudrücken, dass ihnen die Rückkehr ihres Wojwoden das höchste Glück und ein warmes Heimatgefühl beschert und dass nun ihr Ziel, die territoriale Selbstbestimmung, bald erreicht ist. In der darauffolgenden kürzeren zweiten Szene, als „Ensemble“ überschrieben, bekunden Zigeuner und Zigeunerinnen ihre Bereitschaft, Waffen herzustellen, weil sie die Waffenproduktion mit dem „Ende der Nacht“ und dem „Ende der Qual“ assoziieren. Der Chor, der ein Zigeunerchor ist, tritt in diesen Szenen wiederholt auf. Die gegenseitigen Loyalitätsbezeugungen und Treueschwüre im Finale des ersten und zweiten Aktes zeigen, dass die Zigeuner unter der Führung ihres Wojwoden Barinkay zu einem Volk werden, das die Fähigkeit hat, durch Zusammenhalt und gegenseitige Loyalität sich selbst zu verteidigen. Im Finale des zweiten Aktes drücken in einer längeren Passage Barinkay und die Zigeuner Kriegsbegeisterung aus und geben den Handschlag für die Kriegsteilnahme, die nötig ist, um die Anerkennung ihres neuen Landes durch Ungarn zu bekommen und um sich selbst zu beweisen, dass sie fähig sind, sich zu verteidigen.

Das gehäufte Auftreten der Zigeuner in Terzetten und Duetten, mit Passagen, wo der Chor mit handlungstragend ist, und die Abschnitte, wo die Zigeuner am Ende des ersten und zu Beginn des zweiten Aktes isoliert, ganz ohne die Nicht-Zigeuner auftreten, stellen die Höhepunkte im Prozess der Nationsbildung dar.

Züge postdramatischen Theaters

Die vorliegende Analyse bestätigt die immer wieder formulierte Aussage, dass die Autoren sehr viel Zeit dazu verwendet haben, nämlich insgesamt zwei Jahre, um diese Operette bühnenreif zu machen. Tatsächlich scheint nichts dem Zufall überlassen worden zu sein, sowohl textmäßig als auch musikalisch ist alles bis aufs Letzte durchdacht und aufeinander abgestimmt.

Das Libretto trägt Züge dessen, was wir heute als postdramatisches Theater definieren. Mit den Figuren werden keine leibhaftigen Charaktere auf die Bühne gestellt, sondern hybrid zusammengesetzte Gestalten mit politisch-historischer bzw. regional (Banat) konnotierter Aufladung. Sie sind Träger von Verfolgungsmotiven, diskriminierenden Reden und politischen Ideen. Hauptsächlich Zsupán vertritt den serbischen Anteil, Conte Carnero steht als Repräsentant des österreichischen Gesamtstaates. In der Gestalt Homonays kommt politisch die Haltung Ungarns zum Ansinnen der Zigeuner zum Ausdruck. Zsupán, der serbische Gegenspieler und Feind der Zigeuner, hat auch die Funktion, als Gegenprojektionsfläche für handlungsexterne, klischeebeladene Reden hauptsächlich über die jüdische Minderheit zu dienen.

Saffi, Barinkay, Czipra und die Dorfzigeuner repräsentieren eine heimatlose Minderheit. Die Namen des männlichen und des weiblichen Titelhelden haben Symbolwert: Saffi bedeutet in der türkischen Sprache Licht, und in Barinkays Namen steckt der Titel „Bar“, die Wortwurzel für Baron. Die beiden Titelhelden Saffi und Barinkay dienen als Sprachflächen für feindliche Reden über heimatlose Minderheiten und sind gleichzeitig die Hauptfiguren im Prozess der Emanzipation zum autonomen Volk. An den Zigeunerfiguren kommen viele Schlüsselbegriffe vor, die Mehrfachbezüge erlauben. Ellipsen oder Konstruktionen mit sprachlichen Winkelzügen erschweren es, die wahre Aussage zu verstehen. Es kommen auch Rückgriffe auf Fremdwörter vor, wie zum Beispiel das französische Wort „changeur“, aber auch schwerer verständliche Wörter aus der damals nur wenigen bekannten Sprache der Zigeuner oder aus dem Hebräischen. Das im Refrain Saffis gesungene und leitmotivisch auftretende „Dschingrah“ wurde möglicherweise aus den zwei der Zigeunersprache entlehnten Vokabeln „dschin“ und „rad“ übernommen und leicht abgeändert – sie bedeuten Leben und Blut, und das Wort „davar“ gibt es im Hebräischen und bedeutet „das in die Tat umgesetzte Wort“ oder das „Wort Gottes“. Ein ganzes Repertoire von sprachlichen Mitteln

wurden aufgewendet, um die nationale Selbstfindung der Zigeuner bzw. Juden möglichst unbemerkt als Utopie auf der Operettenbühne zu vollziehen.

Historische Realitätspartikel

Die Utopie der Entstehung einer autonomen Heimat für Zigeuner wird vor dem Hintergrund von Geschichtsrealitäten imaginiert. In die Schlüsselbegriffe Heimat und Vaterland sind Anspielungen auf verschiedene Kriege und Schlachten des österreichischen Kaisertums in Form von Daten, Namen von Schlachtfeldern oder Orten von Friedensschlüssen eingebaut. Doch sie stimmen immer nur ungefähr oder nur halb mit den wahren Begebenheiten überein. Der „Friede mit Preußen und Bayern“ wird genannt, womit der Österreichische Erbfolgekrieg unter Maria Theresia evoziert wird. Die Solidarität der Ungarn mit Maria Theresia soll damit assoziiert werden, die im historischen Gedächtnis des Publikums noch präsent war. Damit sollte ein freundschaftliches Verhältnis zwischen Österreich und Ungarn vorgegaukelt werden und der Pakt der Zigeuner mit den Ungarn in den Hintergrund treten. Historische Realitätspartikel, die mit Spanien zusammenhängen, sind an Zsupán festgemacht. Der Tajo wird genannt, und die Spanier treten in einer Erzählung als Kriegsgegner auf – was die Zuschauer möglicherweise mit dem Spanischen Erbfolgekrieg zu Beginn des 18. Jahrhunderts assoziieren sollten. Diese „spanischen Ereignisse“ könnten die Funktion haben, den Kuruzzenaufstand, der zur gleichen Zeit stattfand, in den Hintergrund zu drängen. Der wird in der Operette mit dem Rákóczi-Marsch musikalisch zitiert. Der Kuruzzenaufstand wandte sich gegen die habsburgische Regierung in Wien und wurde von Graf Franz II. Rákóczi u.a. mit Hilfe von Zigeunern angeführt. Auch die indirekten und verstreut angebrachten Anspielungen auf die Türkei sind in die Camouflagestrategie einzureihen. Es wäre politisch zu verfänglich gewesen offen darzustellen, dass die wahren Freunde der Zigeuner bzw. der Juden die Türken waren.

Mehrfachbezüge in den Liedern der Zigeuner

Die Lieder und die Dialoge, die im Zigeunermilieu spielen, sind voll von Anspielungen, die mit ihren Existenzbedingungen verbunden sind, und sie enthalten zahlreiche Wörter und Begriffe, die Mehrfachbezüge erlauben und nur durch das Inbezugsetzen zum Gesamtkontext in ihrer textrelevanten Bedeutung erkannt werden können. Die Bezeichnung Barinkays als „Herr“ zum Beispiel enthält sowohl die Vorstellung von einem Gutsherrn, einem Grundherrn als auch jene des „Herrn“ im messianischen Sinn. Der Begriff „Wojwode“ bezeichnet den Kriegsherrn, den Herrscher und Anführer sesshafter Gruppen

von Menschen, aber auch den Anführer und Rechtssprecher über eine Gruppe von Wanderzigeunern. In der Szene der Schatzsuche sagen die Zigeuner, dass sie durch das Auffinden des Schatzes dem „Ziel“ näherkommen. Nur der Gesamtkontext erhellt, dass mit dem „Ziel“ deren Selbstbestimmung über ihr Territorium gemeint ist. Der die Form einer Ellipse annehmende, ausschließliche Gebrauch des bestimmten Artikels „die Heimat“, „das Land“, „das Vaterland“, „der Feind“ und „der König“ ohne die Präzisierung, um wessen Feind, um wessen Vaterland und um welchen König es geht, bewirkt, dass die Loyalitäten der Zigeuner unklar bleiben.

Schwer erkennbare kausale Zusammenhänge

Der Verzicht auf grammatische Mittel, um Kausalitäten auszudrücken, zwingt den Leser/die Leserin dazu, sich mit dem Gesagten eingehend zu beschäftigen, Ursachen und Wirkungen erst zu erforschen. Die Gründe dafür, dass die Zigeuner leiden und deshalb in einer selbstbestimmten Heimat leben wollen, kommen nirgends explizit zur Sprache. Sie sprechen zwar vom „Ende der Qual“ durch die Ankunft Barinkays, doch der Grund ihres Leidens ist nur durch Rückschlüsse zu eruieren und wird erst erkennbar, nachdem die Verfolgungsmotive, die in den Auftrittsliedern der beiden Protagonisten Saffi und Barinkay vorkommen, herauskristallisiert wurden.

Es kommt oft vor, dass erst die nachfolgende Information der vorangegangenen ihre wahre Bedeutung verleiht. Das ist sowohl auf der Wort- als auch auf der Satzebene festzumachen, aber auch in der Szenenfolge zu beobachten. In Barinkays Auftrittslied wird die endlose Wanderschaft mit heiteren Tönen besungen und erst im weiteren Verlauf der Handlung wird diese unbeschwerte Darstellung seiner vormaligen Existenz durch da und dort eingestreute, oft indirekt angebrachte Äußerungen relativiert. Er spricht später von „der Fremde“, und bezeichnet damit die Gegenden, in denen er sich in seinem Wanderleben aufgehalten hat, oder von seiner Sehnsucht, „heimgeführt“ zu werden, in der Bedeutung von endlich eine Heimat zu haben, wo er angenommen wird und sich geborgen fühlen kann.

Außerdem fallen Aussagen auf, wo das gegenwärtige Geschehen mit einem Kommentar versehen wird, der die Vergangenheit und die Zukunft der Zigeuner gleichzeitig thematisiert. Nachdem zum Beispiel Barinkay das Zigeunerlied von Saffi gehört hat, in dem es um Hass auf die Zigeuner und ihre Ausgrenzung geht, sagt ihm Czipra auf die Frage, wer sie dieses Lied gelehrt hatte: „Die Erinnerung an die vergangene Zeit und die Hoffnung auf eine schöne Zukunft“. Noch bevor Barinkay zum Anführer der Zigeuner ernannt wird, wird er so schon

in den Mittelpunkt einer Zeitenwende gestellt. Ein anderes Beispiel, das in die gleiche Kerbe schlägt, ist die Aussage Barinkays, als er zum Wojwoden der Zigeuner ernannt wird, denn er meint: „Wie wechselvoll beteiligt mein Schicksal mich mit Leid und Ehren.“

Schnitzer bedient sich geläufiger Zigeunerstereotypen, zum Beispiel bei der Darstellung der wahrsagenden Zigeunerin Czipra, die noch dazu ein Kind hat, das nicht ihres ist. Damit soll einerseits die alte Zigeunerhexe assoziiert werden und andererseits die zigeunerische Kinderdiebin. Dieses Bild wird dann auf so subtile Weise widerlegt, dass trotzdem der Eindruck haften bleibt, es mit einer Zigeunerin zu tun zu haben.

Verdoppelung und Doppelbödigkeit

Verdoppelungen, das heißt Doppelbedeutungen, Doppelrollen, Schein und Sein, sind omnipräsent. Barinkay wird durch zwei Figuren, nämlich durch die Prophetin Czipra und den vordergründigen Sittenkommissar Carnero zur Rolle des Herrschers über die Zigeuner und das Land seines Vaters hingeführt. Czipra vertritt dabei den mystisch-religiösen Anteil, die Vorsehung, Carnero hingegen steht für den historisch-politischen Anteil der Legitimation von Barinkays Herrschaft über ein Stück Land. Innerhalb der Welt der Zigeuner sind es zwei Frauen, Saffi und Czipra, die Barinkay zu seiner Rolle als Wojwode hinführen. Czipra als Eingeweihte in den Erlösungsplan überwacht den Ablauf der Annäherung Barinkays an Saffi, und Saffi steht stellvertretend für alle Zigeuner, denn ihr Bund mit Barinkay muss als Allegorie des Bundes des Erlösers mit seinem Volk verstanden werden.

Saffi hat eine Doppelrolle: Sie ist zuerst ein armes Zigeunerkind und vertritt als solches « den Zigeuner », als türkische Fürstentochter repräsentiert sie die Osmanen, die zigeunerfreundlich gesinnt sind.

Die Schatzsuche kommt zweimal vor: Im ersten Akt wird damit vor allem Zsupáns Habgier demonstriert, im zweiten Akt soll sie eine uneigennützig Beziehung der Zigeuner zu Geld und Vermögen zeigen.

Es kommen zwei verschiedene Kriegsschauplätze vor – einer befindet sich in Spanien und der andere, jener des Zigeunerbataillons, in einem unbestimmten „fernen Land“. Es gibt zwei Kriegsheimkehrerlieder – eines vom Zigeunerbataillon, in dem ein menschlicher, sogar liebevoller Umgang mit dem Feind propagiert wird, und eines von Zsupán, in dem die christliche Feindesliebe als leeres Lippenbekenntnis entlarvt wird. Die Kommunikation der Zigeuner ist doppeldeutig: In der gleichen Szene bekommen die Nicht-Zigeuner eine andere

Information als die Zigeuner. Zwei verschiedene Regionen kommen als utopische Heimstätte für Zigeuner in Frage, das Banat und ein nicht näher definiertes Territorium, das zur Spielzeit der Operette im Osmanischen Reich lag. Wichtige Wörter und Begriffe werden in ihren doppelten Bedeutungen eingesetzt, in ihrer konkreten und übertragenen, in der veralteten und neuen oder in einer konkreten und symbolischen Bedeutung.

Carnero ist vordergründig ein Feind und hintergründig ein Freund der Zigeuner. Seine Argumentation ist von einem sprunghaften Wechsel von der politischen auf die frivole Ebene oder umgekehrt gekennzeichnet. Das Vorschieben der erotischen Ebene hat dabei die Funktion, seine Förderrolle bei der Gründung eines Vaterlandes für Zigeuner zu verbergen.

Die „rätselhaften“ Auftrittslieder von Saffi und Barinkay

Das Auftrittscouplet von Barinkay und Saffis Zigeunerlied sind jene Lieder, die am rätselhaftesten gestaltet sind. Sie scheinen bei der ersten Lektüre keine Verständnisprobleme aufzuwerfen: Man glaubt, Vertrautes über die Zigeunerwelt werde vermittelt. Bei einer zweiten, genaueren Lektüre kommen jedoch Anomalien zum Vorschein, die zunächst schwer einzuordnen sind. Erst die vertiefte Auseinandersetzung mit dem Text führt hin zu historischen Daseinsbedingungen von Zigeunern und Juden, man stößt auf Verfolgungsmotive, auf Ausgrenzung und Feindbilder.

Die wichtigsten Kennzeichen der sprachlichen Gestaltung sind leicht übersehbare syntaktische und semantische Abweichungen und Implikationen. Feststehende Beziehungen zwischen den Wörtern werden ignoriert, zusammengehörende Gedanken werden auseinandergerissen und auf mehrere Verse verteilt, Aussagen kommen in elliptischer Form vor und erschweren so das Verstehen. Sinnzusammenhänge ergeben sich erst durch das Herstellen von Verbindungslinien innerhalb eines Liedes, von einem Lied zum anderen oder von den Liedern zu später im Dramenverlauf angebrachten Aussagen oder Anspielungen. An einigen Stellen ist die Doppelbedeutung Ausdruck einer extremen Sinnverdichtung. In Saffis Lied zum Beispiel bedeutet das Adjektiv „elend“ sich schlecht fühlen und in seiner veralteten Bedeutung „in einem fremden Land sein, ohne Heimat sein“. Im Gesamtkontext bedeutet das, dass sich „der Zigeuner“ elend fühlt, weil er keine Heimat hat. Mit dem darauffolgenden Adjektiv „treu“ in Verbindung gebracht, bedeutet die Aussage, dass er, obwohl er keine Heimat hat, die Fähigkeit zur Loyalität besitzt.

Alle genannten sprachlichen Barrieren, die den Zugang zur Aussage, zur Bedeutung des Gesagten erschweren, sind in den Sprechakten der Nicht-Zigeuner abwesend. Der Einsatz von Wörtern mit doppelter Bedeutung ist ganz selten, und Wortfügungen mit leichter semantischer Abweichung oder Polysemien kommen kaum vor.

Umkehrungen

Inversionen aller Art haben in Operettentexten ihren angestammten Platz und man findet sie auch im „Zigeunerbaron“. Im Unterschied zu vielen anderen Operetten springen sie nicht sofort ins Auge. Als Beispiel wäre die Verbindung Saffi/Barinkay zu nennen: Die Impulse zur Annäherung gehen von Saffi aus, sie ist es, die ihn zweimal um seine Hand bittet, und nicht er, wie es die Tradition bei einer „Eheschließung“ vorschreiben würde.

Eine Umkehrung in Bezug auf die Gattung wäre, dass utopische Machtverhältnisse nicht zu Beginn der Operette an einem utopischen Ort dargestellt werden, wie in so manchen Operetten. Hier ist die Utopie das Resultat der Handlung und steht am Ende. Während in so manchen Operetten in den doppelbödigen Äußerungen Anspielungen auf erotische Pikanterien zu finden sind, haben erotische Anspielungen im „Zigeunerbaron“ Zweckcharakter, sie werden vorgeschoben, um politische Vorgänge zu verstecken. Der Genuss von Alkohol leitet oft die Versöhnung von Konfliktparteien ein, im „Zigeunerbaron“ dient der Weinausschank der Stimmungsmache für die Rekrutierung von Soldaten.

Es gibt Umkehrungen in Bezug zur historischen Wirklichkeit: Wo in der Geschichte Zigeuner Ungarn in der Revolte gegen die Österreicher geholfen haben (Kuruzzenaufstand), helfen auf der Operettenbühne (die) Ungarn den Zigeunern. In der Geschichte des Abendlandes wurden die Türken wegen der muslimischen Glaubensausrichtung als Feinde bekämpft, im „Zigeunerbaron“ werden die Osmanen als Freunde der Zigeuner betrachtet.

Tiere als Begleiter der Zigeuner

An den Zigeunerfiguren und rund um die Zigeunerfiguren erscheinen verschiedene Tiere, die als Symbole eingesetzt werden. In Barinkays Auftrittlied werden Tiere genannt, die an sich gefährlich und lebensbedrohlich sein können, wie das Krokodil, die Klapperschlange, das Nashorn, der Löwe und der Tiger. Aber diese Raubtiere stellen für ihn keine Gefahr dar, im Gegenteil, einige von ihnen vollziehen menschliche Gesten der Zärtlichkeit. Da es in dem Auftrittlied um Verfolgung und Ausgrenzung der Zigeuner geht, könnte die vertrauliche

Nähe zu Tieren ein Misstrauen der Mehrheitsgesellschaft gegenüber ausdrücken, die potentielle Angst vor Nicht-Zigeunern und die Idee, dass gefährliche Raubtiere berechenbarer sind als die Mitmenschen. Der „Walfisch“ und der „Goldfasan“ im Auftrittscouplet haben die Funktion, die weltumspannende Wanderschaft des Titelhelden auszudrücken.

Bei der „Hochzeit nach Zigeunersitte“ waren Vögel die Zeugen – Nachtigall und Storch. Das sind Symboltiere, die für Aufbruch und Neubeginn stehen.

Saffi und Barinkay erklären, von einem Dompfaff getraut worden zu sein. „Dompfaff“ ist der Spitzname für den Gimpel, und der Spitzname kommt daher, weil sein Gefieder dem Gewand eines Domherrn ähnelt. Die Nennung dieses Vogels hat die Funktion, Pfarrer und damit die Kirche zu verspotten.

Subtile Verspottung und Kritik Österreichs und der Kirche

In den Dialogen der Zigeunerfiguren ist eine subtile, nicht sofort greifbare Verspottung des österreichischen Gesamtstaates, der Kirche und des Christentums angebracht. Eine Zielscheibe des Spottes ist Carnero, der für die Wiener Zentralmacht steht. Seine Verspottung nimmt verschiedene Formen an, ist aber dergestalt angelegt, dass nicht die Lachreize des gesamten Publikums auf der Bühne stimuliert werden, sondern nur von jenen, die ihn verspotten. Czipra zum Beispiel verspottet Carnero, doch die Art, wie sie seine Frau Mirabella und seinen Sohn Ottokar karikiert, bringt nur sie selbst zum Lachen. Die Bezeichnungen Carneros als Rhinzeros (das Horn des Rhinzeros wird als Potenzmittel verwendet) und Mirabellas als Klapperschlange (unverträglich und redselig) werden auch zum Zwecke der Verspottung dieser Figuren eingesetzt. Wien, als Zentrale des Habsburgerreiches, wird nur evoziert, um die Unfähigkeit, Ignoranz und Gleichgültigkeit der Administration den Problemen von verfolgten Minderheiten gegenüber anzuprangern. Die Bekanntmachung der „Eheschließung nach Zigeunersitte“ zwischen Saffi und Barinkay ist Anlass, sich über die Pfarrer und damit über die Kirche lustig zu machen. Das Kriegsheimkehrerlied Zsupáns enthält eine Entlarvung der im Christentum propagierten Feindesliebe.

Schlussfolgerungen

Der Inhalt der Operette muss nach der Textanalyse neu erzählt werden

Das Textbuch ist durch einen großen Kontrast gekennzeichnet: Es hat im Grunde einen logischen, folgerichtigen und konsequent aufgebauten Handlungsverlauf. Am Anfang steht die Heimatlosigkeit der Hauptfigur Barinkay, und im Abschlusslied der Operette besingt er sein größtes Glück, das darin besteht, in eine Heimat ziehen zu können, in der er als Anführer mit den (anderen) Zigeunern selbstbestimmt existieren kann. Dazwischen liegt die Handlung, in der es darum geht zu zeigen, wie er und die Dorfzigeuner zu dieser neuen Heimat kommen. Alle Etappen auf dem Weg dahin erfolgen nach dem Schema von Ankündigung, Steigerung und darauffolgender Durchführung. Dieser Handlungsstrang wird durch eine gut durchdachte Verrätselungs- und Verschleierungsstrategie, die einer Selbstzensur gleichkommt, zugeschüttet und gleichzeitig aufgesplittert, damit nicht erkannt wird, dass die nationale Selbstfindung der Zigeuner in Wirklichkeit jene von einer anderen heimatlosen Minderheit, nämlich der Juden, ist. Durch die vielen Parallelen mit (früh)zionistischen Vorstellungen, die darin vorzufinden sind, könnte man die Zigeunerfiguren durch jüdische Figuren ersetzen bzw. Juden statt Zigeuner schreiben.

Der Inhalt der Operette muss neu erzählt werden, wobei es aber unmöglich ist, die ganze Komplexität des Geschehens wiederzugeben. Eine reduzierte Version könnte wie folgt lauten:

1. Akt

Barinkay kehrt nach langem Exil und Umherwandern auf der ganzen Welt auf die Güter seines verstorbenen Vaters zurück, die sich in Temeswar im Banat befinden. Vor der Eroberung des Gebietes durch die Habsburger gehörte diese Gegend zum Osmanischen Reich. Wegen des Verdachtes, mit den Türken paktiert zu haben, wurden Barinkays Vater und er selber verbannt. Zur Spielzeit der Operette war das Banat direkt der Wiener Hofkammer unterstellt. Die Rückkehr Barinkays in seine ehemalige Heimat wurde von Ungarn erwirkt, aber der vom Wiener Hof abgesandte Sittenkommissar Conte Carnero weist ihn auf seine Güter ein und deklariert ihn zum Herrscher über dieses Gebiet. Auf den verlassenen Gründen hat sich inzwischen illegalerweise der schweinezüchtende Serbe Zsupán mit seiner Familie, d.h. mit seiner Tochter Arsena, ihrer Gouvernante Mirabella und

Mirabellas Sohn Ottokar, breitgemacht. Abgesondert von ihnen wohnt eine Gruppe armer Dorfzigeuner, die diese Gegend als ihre Heimat betrachten. Es herrscht eine feindselige Stimmung zwischen den Zigeunern und den Nicht-Zigeunern. Barinkay versucht zunächst, über die Ehebahnung mit Arsena eventuelle Grenzstreitigkeiten zu beseitigen. Doch Arsena rät ihm davon ab, nicht nur weil sie ihr Herz schon längst an Ottokar vergeben hat, sondern auch, weil sie als Eingeweihte in serbische Verhältnisse meint, eine Verbindung mit ihr, einer Serbin, hätte fatale Folgen für Barinkay. Daher stellt sie die Bedingung, nur einen Baron zum Mann nehmen zu wollen und wendet sich heimlich Ottokar, ihrem Auserwählten zu. Barinkay überrascht sie beim Stelldichein mit ihm und fühlt sich verraten und ausgeschlossen. Obwohl er wieder in seiner Heimat ist, fühlt er sich fremd und allein. Er hört zufällig ein Lied, das das arme Zigeunermädchen Saffi im Namen des Volkes der Zigeuner singt. Es handelt davon, dass die Zigeuner verfolgt werden, dass man sie fürchtet und sie deshalb ausgrenzt. Der Klang dieses Liedes ist melancholisch und kämpferisch gleichzeitig. Er kennt dieses Lied, auch er hat in der Vergangenheit Ähnliches erlebt. Czipra, die Ziehmutter von Saffi, erkennt in ihm den schon lange erwarteten „Erlöser“, er ist für sie und die Zigeuner der Garant für eine glücklichere Zukunft und für das Ende der Qual. Deshalb bietet sie ihm die Herrschaft über die Zigeuner an, die ihn tatsächlich zu ihrem Wojwoden ernennen. Weil Barinkay meint, dass ein Wojwode der Zigeuner das gleiche ist wie der Baron der Zigeuner, geht er wieder zu Arsena, um erneut um ihre Hand anzuhalten. Aber sie und alle anderen Nicht-Zigeuner sehen in einem „Baron von Zigeuners Gnaden“ keinen gültigen Adelstitel und lehnen ihn ab. Ein Konflikt zwischen den Zigeunern und Zsupáns Clan bricht aus. Die Nicht-Zigeuner drohen den Zigeunern mit Gewalt, wollen sogar das Militär holen und beschimpfen sie aufs Übelste. Während dieser Auseinandersetzung halten alle Zigeuner zusammen, sie erkennen in Barinkay ihren Anführer, dem sie loyal zur Seite stehen. Am Ende des Konfliktes sind alle Zigeuner davon überzeugt, dass er der richtige Wojwode für sie ist und schwören ihm die Treue. Am Ende des ersten Aktes tragen sie ihn auf ihren Schultern, die den Thron für Barinkay symbolisieren. Sie fühlen sich nun wieder sicher in ihrer Heimat und Barinkay hat nun endlich Anschluss an eine Gemeinschaft, mit der er das gleiche Schicksal teilt. Für alle Zigeuner wird so ein lang ersehnter Traum, ein Märchen wahr. Damit endet der erste Akt.

2. Akt

Doch die weise alte Czipra meint, dass die gegenseitige Loyalität allein nicht genügt, Barinkay muss, um diesen Bund stabil zu machen, das Volk der Zigeuner auch lieben.

Nachdem beide, Barinkay und sein Volk, sich im Konflikt loyal zueinander verhalten haben, erklärt Barinkay Saffi seine Liebe, die alle Merkmale einer Liebeserklärung an das Volk der Zigeuner trägt, und er verspricht ihr, sie zu heiraten. Dann suchen sie zusammen den Schatz, der im verfallenen Schloss versteckt ist, und sie finden ihn auch. Barinkay und Saffi erklären nun allen Nicht-Zigeunern, dass sie eine „Ehe nach Zigeunersitte“ geschlossen haben. Das missfällt vor allem Zsupán und Conte Carnero. Zsupán spürt, dass seine Herrschaft nun zu Ende ist, und Carnero sagt, das Paar müsse sich wegen eines „Sittenverstoßes“ vor einem Tribunal in Wien verantworten. Da taucht der ungarische Graf Homonay auf, um Soldaten für einen Krieg anzuwerben. Es ist nicht klar, wer der Feind ist, aber Barinkay und alle Zigeuner sind begeistert darüber, sich an dem Krieg der Ungarn beteiligen zu können. Krieg zu führen ist für sie die Gelegenheit, die Wehrhaftigkeit ihrer neu gegründeten Volksgemeinschaft zu erproben. Sie sind gern bereit, den Ungarn in der Not beizustehen, und sie übergeben ihnen sogar ihren Schatz als Kriegskasse. Zsupán und Ottokar haben keine Lust, in den Krieg zu ziehen, sie wollen ihr Leben weder für die Interessen Ungarns noch für die der Zigeuner riskieren. Ein neuerlicher Konflikt bricht aus, bei dem sich die Zigeuner wieder als Pack und Gesindel beschimpfen lassen müssen. Doch das scheint sie wenig zu berühren, sie fühlen ihre Stärke als Volk, das sich gemeinsam dem Feind stellt. Carnero beordert alle nach Wien und Saffi und Barinkay müssen sich dort wegen ihrer „Heirat nach Zigeunersitte“ vor ein Tribunal begeben. Doch alle hoffen auf Versöhnung in diesem fernen, lebenslustigen Zentrum der Habsburgermonarchie. Heitere Walzerklänge werden angestimmt, doch sind allseits auch Stimmen der Kritik an der Sorglosigkeit Wiens zu vernehmen. Niemand scheint sich dort um die Konflikte, die sich am fernen Rand der Habsburgermonarchie abspielen, zu kümmern. Alle ziehen nun in den Krieg, auch Zsupán und Ottokar, die versucht haben, der Rekrutierung zu entkommen, werden wider ihren Willen eingezogen. Barinkay muss sich von Saffi trennen, um dem Kriegswerben des ungarischen Grafen Homonay Folge zu leisten. Er gibt zwar vor, wegen des Standesunterschiedes nicht bei Saffi bleiben zu können, denn Czipra hat enthüllt, dass sie in Wirklichkeit die Tochter des letzten Paschas von Temeswar ist, aber in Wirklichkeit ist der Kriegsdienst für ihn untrennbar mit dem Dienst an seiner neuen Heimat verbunden, die er als Wojwode mit seinen Zigeunern nun hat.

3. Akt

Im dritten Akt kehren Barinkay und das Zigeunerbataillon aus einer Schlacht in einem undefinierten „fernen Land“ zurück und werden in Wien als Sieger dieser Schlacht gefeiert. In ihrem Einzugslied erzählen sie aber nicht ihre Kriegserlebnisse, sondern sie plädieren für

einen rücksichtsvollen Umgang mit dem Feind und erklären, was ein ehrenhafter soldatischer Verhaltenskodex ist. Zsupán war offensichtlich in einem anderen Krieg, auf einem anderen Schlachtfeld, denn er erzählt von seinen spanischen Erlebnissen. In seinem Marschlied hält er eine Parade mit Beutegut von Kriegsleichen, er erzählt, dass er desertierte, und er plädiert für einen gnadenlosen Umgang mit dem „spanischen“ Feind.

Ungarn belohnt Barinkay am Ende mit der offiziellen Verleihung des Baronstitels. Alle, auch die Nicht-Zigeuner, anerkennen ihn nun als „Zigeunerbaron“. So wie er sich die Herrschaft über das Volk der Zigeuner verdienen musste, so hat er sich nun die Anerkennung seiner Herrschaft über das Land der Zigeuner durch Kriegslleistungen für Ungarn verdient. Nun wird ihm Saffi noch einmal zugeführt, und zwar als türkische Fürstentochter. Die Türken waren immer schon Freunde der Zigeuner und deshalb steht diesem nun endgültigen Bund mit Saffi nichts mehr im Wege. Zumindest Barinkay und Saffi kehren am Ende in dieses „Zigeunerland“, zurück, das sie als ihre Heimat bezeichnen, und das bedeutet für sie das höchste Glück. Man weiß nicht genau, wo sich dieses Zigeunerland befindet – aber alles deutet darauf hin, dass es entweder der Temeser Banat oder aber ein selbst verwaltetes Gebiet innerhalb des Osmanischen Reiches ist.

Der „Zigeunerbaron“ ist doch eine Offenbachiade

Durch das vorliegende Ergebnis der Textanalyse kann die in der Kritik vorherrschende Meinung, der „Zigeunerbaron“ sei keine Offenbachiade, nicht mehr aufrechterhalten werden. Laut Volker Klotz verlangt eine gute Offenbachiade, dass die Machtverhältnisse umgestürzt werden. Man kann zwar nicht sagen, dass es im „Zigeunerbaron“ um den Umsturz von Machtverhältnissen geht, aber es geht um das Erlangen von Macht im Sinne von Gleichberechtigung. Schnitzer hat sämtliche operettentypische Elemente in sein Textbuch integriert – das märchenhafte Element, Rollenwechsel, umgesungene Geschichte, Inversionen aller Art,²⁹¹ doch um die Grundaussage dieser Operette zu verstehen, muss ein Perspektivenwechsel vorgenommen werden. Der Projektion von Wünschen nach Ausbruch aus den bürgerlichen Erwerbsbedingungen auf Randgruppen der Gesellschaft wird in dieser Operette ein Strich durch die Rechnung gemacht, denn Mitglieder der Randgruppe formulieren hier selbst einen ureigenen Wunsch auf der Operettenbühne: Den Wunsch, so leben zu können wie die Mitglieder der Mehrheitsgesellschaft, ohne angefeindet und verfolgt

²⁹¹ Klotz: Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst, S. 48 ff.

zu werden, geschützt und sicher in einem selbstbestimmten Vaterland. Dieser Wunsch wird über eine Projektion inszeniert, und zwar nicht von einer Mehrheit auf eine Minderheit, sondern von einer Minderheit auf die andere.

Musikwissenschaftler betonen immer wieder, dass der „Zigeunerbaron“ viele opernhafte Elemente aufweist. Der Befund der Textanalyse zeigt, dass der ernste, opernhafte Anteil der mit großen patriotischen Gefühlen einhergehende Prozess der Nationsbildung ist. Die Autoren haben sich der kompositorischen und textlichen Gattungselemente der Operette bedient und sie wie einen Spiegel über einen an sich tragischen Operngrund gelegt, ihn, um im Bild zu bleiben, zerbrochen, und die Bruchstücke in vielfältigen Brechungen schillern lassen, um diesen nicht kenntlich zu machen, weil er politisch zu brisant war.

Wenn es den Autoren nur darum gegangen wäre, die Entstehung eines Landes für Zigeuner auf der Operettenbühne zu inszenieren, hätten sie es nicht nötig gehabt, diesen nachgewiesenen Camouflageaufwand zu betreiben, denn weder die öffentliche Zensur noch das Publikum hätte so ein Projekt als politisch zu gefährlich betrachtet. Dazu befanden sie sich zu sehr am Rande der Gesellschaft und sie waren auch politisch nie mit der Idee nach Selbstbestimmung auf einem eigenen Territorium in Erscheinung getreten. Die Heimatlosigkeit der Juden wurde aber weder von den Juden selbst noch von den Christen als unverrückbare Tatsache hingenommen. Das Streben nach einem Vaterland, in dem sie ohne Anfeindungen leben könnten, war ein brennend aktuelles Thema vor dem Hintergrund des allgemein ansteigenden Antisemitismus im ausgehenden 19. Jahrhundert.

Subtiler Antisemitismus in Österreich

Die jüdische Bevölkerung befand sich seit 1848 in einem rasanten Prozess der Assimilierung. Eine große Zahl jüdischer Persönlichkeiten schaffte durch wirtschaftlichen, künstlerischen oder wissenschaftlichen Erfolg den Aufstieg in die höchsten Sphären der Gesellschaft. Dennoch gab es subtile Formen der Abgrenzung, durch die man den Juden zu verstehen gab, dass sie doch nicht ganz ebenbürtig seien.²⁹² Trotz der gesetzlichen Gleichstellung mit allen anderen Bürgern ab 1867 hemmte das negative Judenbild die Aufnahme und das Fortkommen von Juden in öffentlichen Einrichtungen. „Als ab 1853 Unteroffiziere ins zivile Beamtentum wechseln konnten, blieben Juden von der Finanz- und Justizverwaltung

²⁹² Klieber: Jüdische, christliche, muslimische Lebenswelten in der Donaumonarchie 1848–1918, S. 26.

ausgeschlossen, weil sie als bestechlich galten.“²⁹³ Trotz so mancher antisemitischer Ressentiments galt die österreichisch-ungarische Armee dennoch als „judenfreundlich“. Doch auch innerhalb der jüdischen Gemeinschaft existierte in beiden Reichshälften ein innerjüdischer Antisemitismus, vor allem der erfolgreich Assimilierten den verarmten, osteuropäischen „Kaftanjuden“ gegenüber.

Antisemitismus in Ungarn gegen Ende des 19. Jahrhunderts

Obwohl die Integration und Assimilation der Juden in der östlichen Reichshälfte eher als gelungen betrachtet wird als in der westlichen, gab es auch in Ungarn einige Vorbehalte gegen die Integration der Juden von offizieller politischer Seite. Sogar der ungarische Schriftsteller und Staatsmann József Freiherr von Eötvös (1813–1871), der sich sehr früh für die Emanzipation der Juden einsetzte und dessen Gesetzesentwurf zur Gleichstellung der Juden 1848 als Vorlage genommen wurde, äußerte in seinem Werk „Die Emanzipation der Juden“ Bedenken darüber, ob die religiösen Praktiken, die Speiseverbote und „die stolzen Messias-Träume“ nicht ein Hindernis für die vollständige bürgerliche Gleichstellung der Juden sein könnten.²⁹⁴ Wie das schon an anderer Stelle ausgeführt wurde, haben 1848 viele Juden an der Seite der Ungarn am Aufstand gegen die Österreicher teilgenommen. Politisch waren sie in der Folge stark im liberalen Lager vertreten und es begann ein rasanter Assimilationsprozess. Nach der vollkommenen bürgerlichen Gleichstellung 1867 gelangten die assimilationswilligen Juden mangels einer ungarischen Mittelschicht sehr schnell und stärker als in der österreichischen Reichshälfte in wichtige Positionen in Handel und Publizistik. Das führte zu einem Konkurrenzkampf und ließ einen Antisemitismus virulent werden, der auch von Teilen der ungarischen Regierung geschürt wurde. Die „materialistische Denkweise“ des Judentums wurde den Werten des Christentums gegenübergestellt und wegen ihrer religiösen Praktiken wurde eine Unvereinbarkeit mit der Lebensweise der christlich geprägten Mehrheitsbevölkerung hervorgehoben. Auch die rückständigen orthodoxen Juden in manchen ländlichen Gegenden Ungarns wurden als Problem angesehen. Von den antisemitischen Kräften innerhalb der Regierung erfolgten Aufrufe, der aufsteigenden jüdischen Bevölkerung das Leben schwer zu machen. Ein Ereignis, das den Antisemitismus anfachte, war 1882 die Ritualmordlegende im ungarischen Dorf Tisza-Eszlar. Der Anlass dafür war ein unaufgeklärter Kriminalfall, der Mord an einem jungen Mädchen, der sehr

²⁹³ Ebd., S. 27.

²⁹⁴ József Freiherr von Eötvös: Die Emancipation der Juden. Übersetzung aus dem Ungarischen von Hermann Klein. Pesth: Landerer und Heckenast 1841, S. 22.

hohe Wellen schlug, und der die mittelalterliche Vorstellung der Tötung von Mädchen zu rituellen Zwecken unter Juden wiederaufleben ließ. Dieser Fall zog eine öffentlich ausgetragene Kontroverse nach sich, in der es unter anderem um die Frage ging, ob die jüdischen Religionsquellen tatsächlich eine Vorschrift für den Ritualmord an Christen enthielten.²⁹⁵ Im direkten Zusammenhang mit der Operette ist es interessant zu erwähnen, dass der ungarische Schriftsteller und Journalist Maurus Jókai, mit dem Schnitzer zusammenarbeitete, im Jänner 1883 im ungarischen Parlament eine Rede mit dem Titel „Auf der Seite der Juden in den Zeiten von Tisza-Ezslar“ hielt. Er erklärte, dass er mit seiner Erzählung „Saffi“, die dann zum Roman mit dem Titel „Der Zigeunerbaron“ wurde (der nicht als Vorlage für die Operette diente), zeigen wollte, dass Mystik und Aberglaube keine Lösung für die Probleme der Realität böten.²⁹⁶ In Schnitzers „Zigeunerbaron“ ist Ungarn, repräsentiert durch den Grafen Homonay, jene Nation, die den Wunsch nach Autoemanzipation der Zigeuner bzw. Juden unterstützt und fördert.

Zionistische Vorstellungen von Leon Pinsker

Die Frage, ob Schnitzer in zionistischen Organisationen tätig war oder einen persönlichen Kontakt zu Leon Pinsker hatte, ist noch nicht geklärt. Vieles deutet aber darauf hin, dass Schnitzer die Ideen von Leon Pinskers theoretischer Schrift „Autoemanzipation“ zumindest gekannt hat. In den einzelnen Kapiteln wurden schon auf die Parallelen hingewiesen. Die Grundidee Pinskers zur gesellschaftlichen Stellung der Juden war:

„Nicht die bürgerliche Gleichstellung der Juden in dem einen oder anderen Staate vermag einen Umschwung herbeizuführen, sondern einzig und allein die Autoemanzipation des jüdischen Volkes als Nation, die unsere ureigene, unveräußerliche Heimat, unser Vaterland werden soll.“²⁹⁷

In Pinskers Schrift heißt es zum Beispiel, dass der Jude „nicht als ebenbürtig angesehen werde“, dass man den Juden „nicht traue“, dass er für „die Armen ewig ein Ausbeuter und Millionär bleiben“ werde, „für die Einheimischen ein Landstreicher“, der überall anwesend sei, aber nirgends „zu Hause“, oder dass das jüdische Volk „kein Vaterland“ habe, dass ihre

²⁹⁵ Michael Wladika: Hitlers Vätergeneration. Die Ursprünge des Nationalsozialismus in der k.u.k. Monarchie. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2005, S. 135 f.

²⁹⁶ Forgács: Abenteuer eines Romans: Der Bedeutungswandel und die virtuelle Realität im Zigeunerbaron, S. 87.

²⁹⁷ Pinsker: Autoemanzipation, S. 2.

„Heimat ohne Grenzen“ sei und deshalb auch ihr „Leid ohne Grenzen“. Es heißt darin auch, dass sich die Juden „männlich aufrichten“ sollten. Da es ein „Gesetz für Juden als wahre Freunde“ noch nicht gebe, sondern nur Judengesetze, sei der einzige Ausweg aus der ewigen Misere das Streben nach einer „national-politischen Einheit“, ein jüdisches Volkstum könne nur durch das Zusammenwohnen auf einem Staatsgebiet entstehen.

Den stereotypen Beleidigungen und Verfolgungen der Juden durch die Nicht-Juden zur Wiederherstellung von Ehre, Würde und Normalität konnte nur mit Bodenbesitz zur Errichtung eines Vaterlandes entgegnet werden – das wurde immer deutlicher die Auffassung der Zionisten ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.²⁹⁸

Zwei zionistische Auffassungen

Es gibt zwei zionistische Auffassungen: eine, die auf religiösen Motiven beruht und die vorsieht, dass die Bildung einer jüdischen Nation auf einem Territorium mit der Ankunft eines Erlösers zusammenfallen müsse, und eine andere moderne, rational begründete Auffassung, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung gewann und die auch Leon Pinsker vertrat.

Im „Zigeunerbaron“ sind beide Richtungen vertreten. Barinkays Macht und Herrschaft beruhen auf etwas Mystischem. Er wird von der alten Zigeunerin Czipra auf Grund ihres prophetischen Wissens als Erlöser erkannt und von den ortsansässigen Zigeunern sofort in dieser Rolle akzeptiert. Saffi und Czipra haben eine devote, ins Religiöse gesteigerte Haltung ihm gegenüber. Das ist unter anderem in der Anrede als ihr „Herr“ oder in dem Ausruf „Oh, Herr“ zu erkennen. Er erscheint als eine Lichtgestalt, die Helligkeit ins Dunkel ihrer Existenz bringt. Im leitmotivisch wiederholten Treueschwur in Saffis Zigeunerlied „dem Freund treu und wahr zu sein“, bedeutet „wahr sein“ in der hebräischen Semantik auch, das Vertrauen in die Einhaltung des Versprechens, das Gott dem Menschen gegeben hat, zu haben.

In der modernen zionistischen Auffassung wurde die Existenz einer jüdischen Nation in die Geschichte zurückprojiziert. Die Juden haben durch gewaltsame Eroberung ihr Territorium verloren, und wünschten nichts sehnlicher als die Wiedergewinnung der identitätsstiftenden historischen Heimat. Im Libretto ist die Ursprungsheimat ein Ort, wo die Zigeuner bzw. Juden vor der Eroberung durch die Österreicher mit den Türken in friedlicher Koexistenz

²⁹⁸ John Bunzl: Der Zionismus und die „jüdische Nation“. In: Das jüdische Echo. Vol. 43, Oktober 1994, S. 131 f.

gelebt haben. Dann wurden sie verbannt, Barinkay lebte als endlos Umherziehender in der Fremde, sein Vater ist im Exil gestorben. Durch einen von einem Ungarn bewirkten Amnestieakt Österreichs wurde Barinkay zurück in das Land seines Vaters und seiner Geburt geholt.

Barinkays erlösende Mission vollzieht sich in einem Bund mit den armen Ghettozigeunern am östlichen Rand der Monarchie, die er als Anführer aus der politischen Unmündigkeit befreit, indem er sie zu einem gemeinsam handelnden Volk erhebt. Aber diese armen Zigeuner stehen nur als Teil für alle jene auf der Welt, die sich Zigeuner bzw. Juden nennen. Sie sind bis zu seiner Ankunft passiv geblieben, nun, unter seiner Führung, formieren sie sich zu einer Willensgemeinschaft. Barinkay macht sie zu einem Volk, das sein Schicksal selbst bestimmt und so in die Geschichte eintritt. Barinkays Ankunft bedeutet das Ende des Messianismus.

Die Fähigkeit, Kriege zu führen, spielt im Zionismus eine zentrale Rolle. Die Triebkräfte des gemeinsamen Handelns sind Treue, Begeisterung, Opferbereitschaft und Todesmut für eine Idee. In der Operette führt Barinkay mit den Zigeunern einen Krieg gegen nicht definierte Feinde, bei dem sie genau diese Eigenschaften unter Beweis stellen.

In der Liebe zu Saffi dringt die Auffassung durch, dass der Erlöser kein distanzierendes Verhältnis zu seinem Volk haben sollte, sondern Liebe für es empfinden muss. Die „Erlösung“ soll ihm eine Herzensangelegenheit sein. Auch das war eine Forderung des Zionismus. Die Gemeinschaft von Herrscher und Volk muss über eine Notgemeinschaft hinausgehen. Das Verbindende zwischen ihm und dem Volk ist die leidvoll erlebte Vergangenheit. Das schafft eine historische Zusammengehörigkeit und ein archaisches Gemeinschaftsgefühl. Diese Idee wird im Libretto in der Eheschließung Barinkays mit Saffi thematisiert.

Sándor Barinkay – die Inkarnation des neuen Juden

Die physische Degeneration war in jüdischen Kreisen, wo die zionistische Idee gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr Anhänger bekam, ein großes Diskussionsthema. Man war sich darin einig, dass es galt, der antisemitischen Karikatur des schwächlichen, effeminierten Juden einen „neuen“ Juden entgegenzustellen. Der sollte körperlich kräftig, mutig und kämpferisch sein und dazu imstande, Gegnern des Volkes mit der Waffe entgegenzutreten. Barinkay verkörpert diesen neuen Heldentypus: Er hat eine ritterlich anmutende Haltung

zum Krieg, es drängt ihn auf das Schlachtfeld, der Anblick und Gebrauch von Waffen verleiht ihm einen ästhetischen Genuss, er ist mutig und hat keine Angst davor, als Kriegsheld zu sterben. Aber dazu gehört auch ein „ehrenhafter“ Umgang mit dem Feind, wie er im Heimkehrerlied der Zigeuner propagiert wird.

Der Zigeunerbaron ist keine Operette des Ausgleichs

Im „Zigeunerbaron“ wird die Schaffung eines Vaterlandes mit der Hilfe Ungarns erreicht. Der ungarische Graf Homonay ist der Förderer und uneingeschränkte Befürworter der auf der Bühne simulierten Nationsbildung der Zigeuner. Er hat die Amnestierung Barinkays bewirkt, er schützt sie vor den ungerechtfertigten, rassistisch motivierten Anschuldigungen der Sittenkommission, und er ist es, der Barinkay am Ende den Baronstitel verleiht, und zwar aufgrund von Kriegsverdiensten für Ungarn. Er erstattet ihm am Ende die Kriegskasse zurück und führt ihm Saffi als Braut zu. Deshalb ist die verbreitete Auffassung, dass der „Zigeunerbaron“ eine Operette des Ausgleichs, der österreichisch-ungarischen Versöhnung ist, nicht aufrechtzuerhalten, denn von einer Versöhnung mit Wien ist in der Operette keine Spur. Im Gegenteil, Kritik und Verspottung der Wiener Zentralregierung sind vorherrschend. Der Rákóczi-Marsch, der im Zusammenhang mit der Anwerbung der Soldaten erklingt, hat die gleiche symbolische Bedeutung, die er in der Geschichte auch für die Ungarn hatte, nämlich die der Rebellion gegen Österreich.

Es gibt wahrscheinlich nicht nur eine Heimat für Juden

Da die Heimat, in die Barinkay mit Saffi am Ende zurückkehren möchte, geographisch nicht benannt wird, bleibt offen, wo sich das Territorium dieser Heimat befindet. Da die Verdoppelung ein durchgehendes Prinzip des Librettos ist, kann angenommen werden, dass zwei verschiedene Territorien als Operettenheimat der Zigeuner/Juden gedacht wurden. Das eine wäre das Gebiet im Banat, auf das Barinkay von den Ungarn zurückgeholt wurde und wo er nun als Belohnung für Kriegsverdienste von Ungarn als Herrscher anerkannt wird.

Das zweite wäre vielleicht Palästina oder ein anderes Gebiet innerhalb des Osmanischen Reiches, wie Leon Pinsker das in der „Autoemanzipation“ beschrieben hat. Die im Libretto nachgewiesene Affinität der Zigeuner/Juden mit den Türken und Saffi, die als Tochter eines türkischen Paschas auch das Türkische repräsentiert, sind Anlass für diese Vermutung.

Postscriptum: Pressestimmen zur Wiener Uraufführung und (Selbst-)Darstellungen von Strauß und Schnitzer

Zunächst soll die Einschätzung der Operette durch die Kritik nach der Uraufführung mit dem Ergebnis der Textanalyse konfrontiert werden. Dafür wurden drei Artikel aus der „Neuen Freien Presse“ herangezogen, und ein Artikel derselben Zeitung, der allerdings erst zum 25. Gedenkabend der Premiere des „Zigeunerbarons“ veröffentlicht wurde. Zwei weitere Artikel geben den Kommentar des antisemitischen, humoristischen Volksblattes „Der junge Kikeriki“ wieder. Ein Artikel aus der deutschsprachigen Budapester Tageszeitung „Pester Lloyd“ und ein Artikel aus der ungarischsprachigen Tageszeitung „Pesti Hirlap“ sollen den transleithanischen Blick auf die Uraufführung des „Zigeunerbarons“ in Wien wiedergeben.

Ein erster Artikel aus der „Neuen Freien Presse“ ist ein kurzer Bericht vom 25. Oktober 1885, erschienen am Tag nach der Uraufführung in der Rubrik „Theater- und Kunstnachrichten“. Ein ziemlich ausführlicher Artikel wurde zwei Tage später, also am 27. Oktober 1885, im Feuilleton der Morgenausgabe der gleichen Zeitung publiziert. Am 23. Oktober 1910 erschien auch in der „Neuen Freien Presse“ ein Artikel zum 25. Gedenkabend der Premiere des „Zigeunerbarons“ unter dem Titel „Wie der Zigeunerbaron entstand“ und basiert auf einem Interview mit Ignaz Schnitzer. Dieser wurde miteinbezogen, weil manche Aussagen von Schnitzer Aspekte der Operette, die in den früheren Artikeln der „Neuen Freien Presse“ besprochen wurden, ergänzen. Im „Jungen Kikeriki“ ist schon einige Tage vor der Uraufführung ein Artikel erschienen und ein Artikel wurde kurz nach der Uraufführung publiziert.

Die Kommentare in den drei Artikeln der Tageszeitung „Die Neue Freie Presse“

Gemeinsam ist den ersten beiden Artikeln, dass die Komposition gelobt und das Textbuch kritisiert wird. Der Anteil des ungarischen Autors Maurus Jókai an der Gestaltung des Librettotextes wird hinterfragt und was und wieviel in der Operette ungarisch oder österreichisch ist, schien den Kritikern (die Artikel wurden nicht signiert) auch ein wichtiger Aspekt der Beurteilung gewesen zu sein. In diesem Punkt ist eine latente Abwertung von dem, was als ungarischer Anteil an der Operette galt, zu beobachten. So hieß es zum Beispiel im ersten Artikel einen Tag nach der Uraufführung, dass die „magyarisch verschnürten Walzer, Märsche und Polkas wunderbar angemutet hätten, dass aber diese „Maskerade“ nicht lange gewährt habe und bald die Wiener Mundart des Meisters siegreich

durchgebrochen“ sei. So sei der „Zigeunerbaron“ eine österreichische Operette geblieben, „obgleich nur der letzte Akt im Schatten des Stephansdoms“ spiele. Diese Einschätzungen zeigen, dass die Operette sofort nach der Uraufführung nicht als gesamtmonarchisches Manifest eingeschätzt wurde, wie das später dann öfter der Fall war. Das beweisen noch weitere Stellen, denn es hieß: „Sollte sie aber jenseits der Leitha als gemeinsame Angelegenheit, als Delegationsoperette reklamiert werden, so beantragen wir, des lieben Friedens halber, den Ungarn einige Dialoge des Textbuches zu überlassen, und uns die Musik zu behalten.“

In der Kritik vom 27. Oktober schreibt der Journalist, dass ab dem Lied der Arsena mit dem Titel „Ein Falter fliegt ums Licht“ der „ungarische Musikcharakter fast uneingeschränkt den ersten Akt beherrscht“ habe, und dass allgemein in den ersten zwei Akten „pathetische und sentimentale Szenen retardierend gewirkt“ hätten. Erst beim Schatzwalzer in G -Dur, der auf die Liebesszene folgt, sei wieder der „echte Strauß“ erkannt worden.

Zu diesen Kommentaren ist ein Vergleich mit dem Libretto angebracht. Tatsächlich folgt auf das Lied, in dem Arsena Barinkay vor einem Bund mit ihr bzw. mit den Serben warnt, Barinkays Hinwendung zu Saffi und den Zigeunern. Der Prozess der nationalen Selbstfindung der Zigeuner beginnt an dieser Stelle. Laut Befund der Textanalyse steht dieser politische Vorgang unter der Schirmherrschaft Ungarns, daher der magyarische Musikcharakter. Seitens der Zigeuner ist in diesen Passagen zu vernehmen, dass ein „Traum in Erfüllung“ gehe, dass ein „Märchen wahr“ werde und dass ein „Ende der Qual“ für sie bevorstehe. Die Zigeuner werden in diesem langen ersten Finale zu einem Volk, das Barinkay die Loyalität im Konflikt mit den Nicht-Zigeunern beweist. In der darauffolgenden Liebeserklärung Barinkays an Saffi zu Beginn des zweiten Aktes kurz vor der Schatzsuche ist dieser Prozess der Volkswerdung abgeschlossen, weil auch Barinkay (über Saffi) dem Zigeunervolk seine Liebe verspricht. Dieser Vorgang ist tatsächlich von großen Emotionen begleitet, und wenn nicht verstanden wird, worum es in diesen Szenen wirklich geht, können die Gefühle als übertrieben und unwahr erscheinen. Aus der Perspektive einer heimatlosen und verfolgten Minderheit hingegen ist die Aussicht, in einer Heimat leben zu können, ohne Diskriminierungen erleiden zu müssen, ein gewaltiges Ereignis.

Der dritte Akt, der in Wien spielt, wurde vom Kritiker wieder besser beurteilt, denn er sei „einheitlich, rasch und lustig und die Musik zieht sich bescheiden zurück, hinter die jetzt völlig freigelassene Heiterkeit des Wortes und der Situation“. Vor allem geschätzt wurde das Marschcouplet von Zsupán, weil es „von Musik begleitet sei, die dem Worte den Vortritt

und dem Darsteller Spielraum gewährt“ habe, wie überhaupt Alexander Girardis Auftritte in der Rolle des Schweinezüchters Zsupán als „bis ins Detail meisterhaft durchverarbeitete Charakterfigur“ mit überschwänglichem Lob bedacht wurde. Das Publikum verlangte eine mehrfache Wiederholung seiner Auftritte.

Ignaz Schnitzer sagte in dem Interview in der „Neuen Freien Presse“ zum 25. Jubiläum der Premiere des „Zigeunerbarons“ zu Zsupán, dass „gerade die Rolle Zsupáns, die später den größten Erfolg hatte und sozusagen ‚historisch‘ wurde, vor der Premiere die größten Bedenken ausgelöst“ habe. Strauß habe sich (mit Briefstellen belegt) mit „Händen und Füßen gegen den Text des Entréeliedes ‚Ja, das Schreiben und das Lesen‘ gewehrt“, weil er befürchtet habe, „sogleich vom Publikum angeblasen zu werden, und dass damit von vornherein alles verloren“ sei. Girardi erklärte es laut Schnitzer für unmöglich, dass Zsupáns Erzählung von den Kriegseignissen in Spanien und der Marsch nebeneinander bestehen könnten. Schnitzer zitierte auch eine Briefstelle, worin Strauß „seine moralischen Bedenken gegen den Text der Prophezeiung der Zigeunerin“ geäußert habe, und Jauner, der Direktor des Theaters an der Wien, habe das „Couplet von der Sittenkommission eliminieren“ wollen, weil es ihm „zu anstößig“ erschien. Diese Aussagen wurden vom Journalisten ironisch kommentiert mit dem Satz: „So sehr Unschuld war damals die Operette.“ Leider hat der Journalist nicht nachgehakt, um Genaueres zu erfahren, was an den besagten Stellen anrühlich oder unmoralisch war. Aber es ist anzunehmen, dass Schnitzer ohnehin nur mit vagen Formulierungen darauf geantwortet hätte.

Die Frage nach dem Einfluss der Erzählung mit dem Titel „Saffi“ von Maurus Jókai auf die Gestaltung des Textbuches, und die Frage, ob Jókai daran mitgewirkt habe, beschäftigte die Journalisten auch. Im Artikel vom 27. Oktober wird der Inhalt der Novelle dem Inhalt der Operette gegenübergestellt. Das Urteil geht eindeutig zugunsten des „glänzenden Novellisten Jókai“ aus, dessen Erzählung von „lustigem Beiwerk“ wimmele, von dem in der Operette aber nur ein „dürftiger Kern“ übrig geblieben sei, wie die „Rückkehr des jungen Gutsherrn und die Auffindung des Schatzes“.

Im 1910 erschienen Interview meint Schnitzer zum Beitrag Jókais an der Gestaltung des Librettos, dass er nicht „mit einer Zeile teilgenommen“ habe. Jókai habe zwar einen ersten Akt verfasst, der sich aber als „phantastisches Kuriosum“ erwiesen habe. So hätte zum Beispiel die Zigeunerin (Czipra) auf die Frage, „ob sie einen Mann habe, ja gesagt und auf ein Gespenst mit einer Fiedel in der Hand gezeigt.“ Deshalb soll Strauß die von ihm gewünschte Dramatisierung der Erzählung bald Ignaz Schnitzer überlassen haben. Das sei

laut Schnitzer eine Arbeit gewesen, die er als „schwerste Aufgabe“ betrachtete, weil ständig die „Ängstlichkeiten und Bedenklichkeiten des Maestro“ zu überwinden gewesen waren. Schnitzer sagt in dem gleichen Interview, er habe „Jókai für die Idee sofort 10 000 Gulden gegeben.“

Eine Kritik am Libretto im Artikel vom 27. Oktober 1885 lautete, dass die „gesprochenen Dialoge geschwätzig“ seien, die Handlung sei „absurd und in der Luft baumelnd“, und es ist die Rede von „abgeschmackten Masken (nicht Menschen!) an deren Existenz niemand glauben und über deren Späße niemand lachen“ könne. Viele Textstellen erscheinen auf den ersten Blick tatsächlich inkohärent und unverständlich, aber wir wissen jetzt, dass Intransparenz und Verwirrung dem Gestaltungswillen der Autoren entsprangen.

Leider hat der Verfasser des Artikels die „abgeschmackten Masken“ nicht näher benannt. Aber es kann sich dabei nur um die Zigeunerhauptfiguren handeln, da die Rolle Zsupáns im gleichen Artikel positiv beurteilt wurde. Auch diesbezüglich war das Empfinden des Journalisten nicht gefehlt. Die Textanalyse hat ergeben, dass die Zigeunerhauptfiguren Träger von auf den ersten Blick rätselhaften Reden über diskriminierte Minderheiten sind und keine lebhaftigen, fest umrissenen Charaktere.

Das größte Bedenken löste jedoch die „opernhafte Wendung am Schlusse des zweiten Aktes aus, und lässt die Sympathie für den Titelhelden Barinkay erkalten“. Es wurde nämlich als „unwahre Empfindung“ betrachtet, dass Barinkay in den Krieg zieht, weil er sich Saffi als türkischer Fürstentochter standesmäßig nicht mehr ebenbürtig fühlt. Dem wird Jókais Barinkay in der Originalnovelle gegenübergestellt, dem es „gar nicht eingefallen wäre, Saffi zu verlassen“. Der Ratschlag des Journalisten lautet: „Der Zigeunerbaron solle nur aus demselben Motiv wie seine Kameraden ins Feld ziehen: aus Patriotismus, und seine Saffi nicht deshalb verlassen, weil sie die Tochter eines lumpigen Paschas, sondern weil er der Sohn einer tapferen Nation ist.“ Mit der Nation ist Österreich gemeint, denn im gleichen Artikel heißt es in der Inhaltsangabe, dass der ungarische Graf Homonay „Kriegsvolk für Österreich“ anwerbe. Auch bezüglich dieser Einwände könnte man den Verfasser aufklären und ihm sagen, dass der Standesunterschied Saffis nur ein vorgetäuschter Grund für Barinkay war. Er ist ja wirklich aus patriotischen Gefühlen in den Krieg gezogen, allerdings nicht für Österreich, sondern für Ungarn und für seine eigene, neue Heimat.

Als operettenunüblich wurde im gleichen Artikel das „Fehlen der liberalen Ballettschaulstellungen“ bezeichnet und die „Verbannung des Schamlosen, dieser Lieblingsgewürze der

meisten Operetten.“ Diese Feststellung kann man auch wieder mit dem Befund der Textanalyse kommentieren. Die Frivolitäten sind deshalb abwesend, weil es in dieser Operette nicht um eine gewöhnliche Eheschließung geht, sondern um den Bund eines Volkes mit seinem Anführer, wobei Saffi für das Volk steht.

Trotz so mancher Einwände wurde der Musik „unaffektierte Natürlichkeit und gesunde Naivität“ beschieden, alles sei „echt und natürlich empfunden“. Es heißt auch, dass sich der „Zigeunerbaron“ auf „volkstümlichem Boden“ bewege, dass er „charakteristisch nationale Figuren und Situationen“ schaffe, deren „malerische und musikalische Wirkung von vornherein gewiss“ gewesen sei. Diese unbestimmte, abstrakte Formulierung kann man so interpretieren, dass authentische ungarische Szenen auf der Bühne zu sehen waren.²⁹⁹

Zur Kritik des „Zigeunerbarons“ im Satireblatt „Der Junge Kikeriki“

Welchen Grad die antisemitische Stimmung schon zur Entstehungszeit der Operette erreicht hat, kann man an der Kritik des antisemitischen Satireblattes „Der junge Kikeriki“ ersehen. In der Ausgabe vom 20. Oktober 1885 erschien als Beitrag zur bevorstehenden Uraufführung des „Zigeunerbarons“ ein sehr aggressiver Kommentar. Eine halbseitengroße Zeichnung, die einen Blumenstrauß und ein aufgeklapptes Taschenmesser zeigt, begleitet folgender Kommentar: „Dem Strauß einen Strauß“ und „Dem Schnitzer einen Schnitzer“. Nach der Uraufführung des „Zigeunerbarons“ 1885 erschien im gleichen Blatt eine böse, von antisemitischen Ressentiments strotzende Kritik über diese Operette. In dem Artikel vom 1. November 1885 wird Schnitzer als „Zwischenhändler in Operettenware“ bezeichnet, der „Zigeunerbaron“ als jüngste Geschäftsoperation der Firma Schnitzer, die an kaufmännischer Schlaueit und Börsengewandtheit alles übertreffe“, bei der der „ehrwürdige Popanz Jókai vorgeschoben“ wurde, „an dem niemand zweifele“, „zu dem der zugkräftige Name von Johann Strauß gesteckt“ worden sei, „um ein Heidengeld damit zu verdienen“. Schnitzer selbst wurde mit dem Analphabeten Zsupán des Librettos verglichen und sein „Text als lächerliches Reimgeklingel“ bezeichnet. Die Musik von Strauß zu diesem „gewürzlosen, ungarischen Kalbsgolasch“ sei hingegen stellenweise „nicht übel“ gewesen.

Diese Beschreibung Schnitzers als geldgierigen, nur an persönlicher Bereicherung interessierten Geschäftsmann ist einzureihen in jene stereotypen Reden über die Juden, wie sie im ausgehenden 19. Jahrhundert nicht nur in Wien immer mehr gehört wurden. Zu den

²⁹⁹ Die Neue Freie Presse, 27. Oktober 1885, S. 12.

antisemitischen Kommentaren im „Jungen Kikeriki“ kann eine Querverbindung zum Textbuch in Erinnerung gerufen werden. Da verwehren sich nämlich die Zigeuner völlig unmotiviert und aus dem Zusammenhang gerissen dagegen, Interesse an Geld und Reichtum zu haben. So entsteht der Eindruck, dass Schnitzer beim Verfassen des Operettentextes auf ein an ihn und generell an die jüdische Bevölkerung herangetragenes, librettoexternes Bild reagieren und es widerlegen wollte.

Kritik der Wiener Uraufführung der Operette in der deutschsprachigen Tageszeitung Budapests „Pester Lloyd“³⁰⁰ in der Ausgabe vom 26. Oktober 1885

Der Verfasser des Artikels ist Dr. Oscar Berggruen. Grundsätzlich ähnelt der Blick des Autors auf die Uraufführung jener Kritik, die in den Artikeln der „Neuen Freien Presse“ geäußert wurde, das heißt, eher Lob für den Komponisten und Häme für den Librettisten. Interessant und überraschend sind einige Details, die den Inhalt der Operette betreffen.

Berggruen schien ein Opernkenner gewesen zu sein, denn in seinem Artikel werden ständig Vergleiche von einzelnen Passagen der Operette mit Passagen aus anderen Opern gezogen, wie er überhaupt meint, dass „das Bestreben des Librettisten gewesen sei, seine Szenen nach bewährtem Muster der Oper zu gestalten“. Zur Komposition meinte er, dass die „musikalische Erfindung nicht allzu üppig gequollen“ sei, und dass viele Anleihen bei anderen Komponisten und bei Strauß selbst zu finden waren.

Das Einzige, was dem Autor original erschien, waren „die dem ungarischen Volksleben entnommenen Bilder, das geistige Eigentum Jókais, die sich immer dann eingestellt haben, wenn der Faden der talentlos gehaltenen Handlung abgerissen“ ist.

Der Inhalt wurde vom Journalisten als inkohärent kommentiert. In Erstaunen habe ihn die Tatsache versetzt, dass ein „herbeigeschlichener Trupp Zigeuner aus unbekanntem Gründen Barinkay plötzlich zu ihrem Wojwoden erhebe, und fragwürdig erschien ihm, dass „Homonay komme, um für den in Spanien kriegführenden König zu werben und dass alle drei, Barinkay, Zsupán und Ottokar nach Spanien in den Krieg gezogen“ seien. Weiters habe

³⁰⁰ Der Pester Lloyd wurde 1854 in Budapest gegründet und war bis 1945 die größte deutschsprachige Tageszeitung in Ungarn mit liberaler politischer Ausrichtung. Vor 1938 schrieben viele prominente Schriftsteller für diese Zeitung, zu nennen sind Thomas Mann, Josef Roth, Theodor Herzl, Bertha von Suttner, Franz Werfel, Alfred Polgar oder Felix Salten. Seit 2009 erscheint der Pester Lloyd als deutschsprachige Online-Zeitung für Ungarn und Ost- Mitteleuropa.

ihn erstaunt, dass „der Obergespan Homonay nach den zwei Kriegsjahren in Wien zum Staatskanzler avanciert sei“. Der Verfasser des Artikels fragte sich, „wo wohl Kaunitz geblieben“ sei. Außerdem habe Barinkay „in Spanien Sieg um Sieg erfochten“ und sei zum „Oberst des Seressaner Regiments avanciert, in welchem der Schweinefürst und der Sohn des Vizepräsidenten der Keuschheitskommission als Offiziere“ gedient hätten.

Was diese inhaltlichen Bemerkungen des Verfassers des Artikels betrifft, scheint es, dass er Teile aus der ungarischen Fassung herangezogen hat, denn da kämpfen die Ungarn wirklich gegen Spanien, im österreichischen Libretto befindet sich nur Zsupán in Spanien.

Was aber weder im ungarischen noch im von Harnoncourt und Linke rekonstruierten Libretto vorkommt, ist die Ernennung Barinkays zum Oberst eines Seressaner Regiments, in welchem Zsupán und Ottokar als Offiziere gedient hätten. Auch die Ernennung Homonays zum Staatskanzler kommt in keiner der genannten Versionen vor. Das Seressaner Regiment war eine Spezialeinheit, die zur Überwachung der Militärgrenze zur Abwehr der Türken nach den Türkenkriegen im Banat eingesetzt wurde. Es wurde angeführt durch besoldete Soldaten und zeichnete sich durch besondere Schlauheit und Tapferkeit aus.³⁰¹ Dass der Verfasser des Artikels den Krieg in Spanien als fraglich betrachtet hat, ist nicht verwunderlich, denn die Banater Militärgrenze lag weit entfernt von Spanien. Das schien ihm als geographische Inkohärenz aufgefallen zu sein.

Er schätzte die ungarischen Motive als jene ein, die am meisten gelungen seien, doch seiner Meinung nach wirkten sie „auf dem Wiener Resonanzboden nicht so gut wie auf dem ungarischen.“ Die Ouvertüre sei zu lang geraten, mit „Walzer- und Csárdásmotiven, die ohne rechte Verbindung abwechselten.“ Diese Bemerkung deckt sich mit der Einschätzung von Volker Klotz in seinem Operettenhandbuch. Er hat auch auf eine nicht gelungene nationale Verschmelzung Ungarns mit Österreich auf musikalischer Ebene hingewiesen. In diesem Punkt deckt sich die musikalische Analyse mit dem Befund der Textanalyse – diese Operette ist keine Operette des Ausgleichs.

Insgesamt sei aber die Musik „sorgfältig durchgearbeitet und reich instrumentiert“ gewesen, und „das erste Finale mit der effektvollen Verwendung aller Farben hätte sich in einer großen Oper behaupten“ können.

³⁰¹ Vgl. Franz Ritter von Rudttorffer: Militär-Geographie von Europa. Prag: Gottlieb Haase Söhne 1839, S. 313.

Zur Inszenierung lautete der Kommentar, dass sie „mit großem Aufwande glänzend“ gewesen sei, dass aber „die Dekoration nicht zur malerischen Pracht der Kostüme“ gepasst habe. Die Sänger seien seiner Meinung nach „nicht den opernartigen Anforderungen der Partitur gewachsen“ gewesen, bei Girardi als Zsupán wurde die „gekonnte Nachahmung des magyarischen Tonfalls“ gelobt, und Herr Streitmann als Barinkay sei eine „schmucke Erscheinung“ gewesen, aber „stimmlich nicht der Rolle gewachsen.“

Dass das Publikum begeistert war, konnte man daran sehen, dass „Strauß nach allen Akt-schlüssen wiederholt vor die Rampe kommen musste“ und dass ihm „zahlreiche Kränze und ein Lorbeerbaum beschert“ wurden. Man erfährt auch, dass Schnitzer der Uraufführung im Theater an der Wien nicht beigewohnt hat, im Gegensatz zu Jókai, zu dem sich „das Parterre am Ende applaudierend gegen die Loge wandte, in welcher er saß.“

Kritik der Wiener Uraufführung in der ungarischen Tageszeitung „Pesti Hirlap“ vom 26. Oktober 1885

In dieser Tageszeitung wurde der Artikel damit eingeleitet, was in den Wiener Zeitungen über die Uraufführung geschrieben wurde. Aber sogleich folgt ein Vorwurf, nämlich der, dass über alles geschrieben wurde, nur nicht darüber, dass Jókai der eigentliche Verfasser dieser Operette sei. Das, was man in Wien gesehen habe, sei nicht das Gleiche gewesen, was Jókai geschrieben habe. Schuld daran sei Schnitzer und das, was er daraus gemacht habe. Und das hätten „die Ungarn nicht gut gefunden.“ Weiters heißt es über Schnitzer, dass „er nur vom Erfolg von Johann Strauß profitiert“ hätte. Zur Komposition lautet der Kommentar, dass die „ungarischen Motive in der Operette nicht wie Volkslieder geklungen“ hätten, und dass es „keine richtig feurigen Lieder“ gewesen seien, sondern eher den Klang von „ungarischen Kunstliedern“ gehabt hätten. Nur das Zigeunerlied von Saffi sei eine „echte ungarische Arie“ gewesen. Auch die „ungarischen Kostüme“ seien „nicht authentisch“ gewesen. Dennoch wurde die Operette im Großen und Ganzen als gelungen betrachtet.

Fazit

In den Kommentaren der Artikel in der „Neuen Freien Presse“ fällt nicht nur auf, dass das Ungarische in der Operette kaum Beachtung fand bzw. dass das, was in der Operette nicht so funktionierte, vor allem der Text, in der Person Schnitzers den Ungarn angelastet wurde.

Im ungarischsprachigen Artikel kommt heraus, dass man vergebens authentisches Ungarntum ohne Verfremdung suchte. Bemerkenswert ist, dass Saffi nicht als Zigeunerin wahrgenommen wurde, sondern als Trägerin von typischem Ungarntum. Möglicherweise war es der aufrührerische, aber mit Wehmut unterlegte Grundton ihres Liedes, der zu dieser Einschätzung führte. So wenig wie die Österreicher das Ungarische interessierte, interessierte die Ungarn das Österreichische. Somit kann gesagt werden, dass die Operette seitens der Kritik zunächst keineswegs als „Operette des Ausgleichs“ betrachtet wurde.

Das Bühnenbild fand in den Kommentaren der „Neuen Freien Presse“ erstaunlicherweise keine Erwähnung, im Mittelpunkt standen die Inkohärenzen des Genres und des Inhalts, die sehr genau beobachtet und in Bezug zur musikalischen Gestaltung der Operette gestellt wurden.

Am schlechtesten schnitt die Einschätzung der Operette im Kommentar des „Pester Lloyd“ ab. Der Plagiatsvorwurf, sowohl was die Musik als auch was einige Szenengestaltungen betrifft, wurde woanders nicht beobachtet. Auch einige Feststellungen inhaltlicher Natur, besonders was die Karriere Barinkays und Homonays betrifft, sind nur in diesem Artikel vorzufinden, so dass man sich fragt, ob da nicht auch einiges erfunden wurde. Die insgesamt negative Grundhaltung des Autors lässt den Verdacht aufkommen, dass er weder dem Komponisten noch dem Librettisten wohlgesonnen war.

Ignaz Schnitzer hatte keinen leichten Stand. Seitens der Ungarn wurde er als unfähiger Repräsentant des Ungarntums angegriffen, seitens der antisemitischen Presse als Ungar und als Jude. Immer und überall war Jókai im Vordergrund und hatte alle Sympathien, obwohl er nicht das Textbuch verfasst hatte.

Schnitzer: „Ich und der Verfasser des ‚Zigeunerbaron‘“

Dieser zweite Teil des Postscriptums soll Schnitzers eigene Erlebnisse, Betrachtungen und Erfahrungen im Zusammenhang mit seinem Libretto „Der Zigeunerbaron“ in den Mittelpunkt stellen. In seinem zweibändigem Werk „Meister Johann. Bunte Geschichten aus der Johann Strauß-Zeit“ erzählt der Autor Geschichten und Anekdoten, die sich vordergründig um das Leben und Wirken von Johann Strauß in Wien drehen, doch in so manchen Kapiteln steht vor allem Schnitzer selbst im Mittelpunkt, wie zum Beispiel im Kapitel mit dem Titel „Ich und der Verfasser des ‚Zigeunerbaron‘“. Es verdient eine nähere Betrachtung, weil er darin die Folgen des großen Erfolges der Operette für sein eigenes Leben schildert.

Er räumt zwar ein, dass dieser Erfolg hauptsächlich dem Komponisten Johann Strauß zu verdanken ist, der aber bei ihm, dem Librettisten, zu einer Art Persönlichkeitsspaltung geführt habe, die er mit folgenden Worten beschreibt:

Mit dem Populärwerden des „Zigeunerbaron“ waren mein schriftstellerisches Ich und der Librettist der Straußschen Operette faktisch wie zwei voneinander geschiedene Persönlichkeiten geworden, deren eine mir aber zugleich beinahe vollständig abhanden kam. Dieses mein bisheriges Ich ging nämlich für die Öffentlichkeit so gut wie ganz in dem Verfasser des Zigeunerbaron auf. Nur der existierte unter meinem Namen, aber eigentlich anstelle desselben – der Schnitzer, der in dreißig arbeitsvollen Jahren schriftstellerisch und publizistisch doch schon einiges zuwege gebracht, der in der Hofoper sogar schon mit zwei Operntexten figuriert und erst kurz vorher dem Theater an der Wien ein erfolgreiches Stück geliefert – wie verschwunden war er, kaum dass er noch mit seinem Namen angerufen wurde. Er hieß nur der „Zigeunerbaron“.³⁰²

Die von ihm als positiv betrachtete Auswirkung war, dass sich ihm, „dem Verfasser des Zigeunerbaron“, die Tore zur Welt des Adels, sogar bis zur höchsten Instanz, zu Kaiser Franz Joseph und zur Welt der Finanzmagnaten jüdischer Herkunft öffneten.

Er erzählt, wie er nur als solcher bei der Planung seiner Idee der Errichtung eines „Kaiserjubiläums-Rundgemäldes“ zum 50-jährigen Regierungsjubiläum von Kaiser Franz Joseph I Zugang zur Kabinettskanzlei erhielt. Auch bei seiner späteren Audienz beim Monarchen waren wieder Johann Strauß und der „Verfasser des Zigeunerbaron“ im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, denn der Kaiser lobte die Operette mit den Worten: „Unser Strauß hat sich da wieder ausgezeichnet.“ Schnitzer schildert weiter, dass sich der Kaiser nach Einzelheiten der Entstehung erkundigte und dabei auch eine Bemerkung machte, die Schnitzer vergessen ließ, dass man beim Kaiser nur sprechen dürfe, um auf Fragen zu antworten und ihn zu folgender Richtigstellung verleitete: „Pardon, Majestät, die Sache ist ganz anders“, was der Monarch mit verzeihendem Lächeln quittierte.

Als Schnitzer den Kaiser dann noch einmal aufsuchte, um das Werk „Kaiser Joseph I und seine Zeit“ zu besprechen, das Schnitzer später herausgab, nannte er schon seinen Namen und er erinnerte sich noch an das Rundgemälde. „Aha, der Zigeunerbaron, der Schnitzer, der das Rundgemälde errichtet hat. Ich war ja zweimal dort und er hat mir alles erklärt“.

Ein anderer, aber weniger prominente Kontakt, den er als Librettist des „Zigeunerbarons“ herstellen konnte, war der zur Fürstin Pauline Metternich. Er erreichte

³⁰² Ignaz Schnitzer: Meister Johann. Bunte Geschichten aus der Johann Strauß-Zeit, Band 2, Wien: Halm und Goldmann 1920, S. 247 ff.

von ihr nicht nur, dass sie einen Beitrag zum Werk über „Franz Joseph I und seine Zeit“ leistete, sondern er hatte auch einen regen Briefwechsel mit ihr.

Auch die große Finanzwelt schien sich plötzlich für den „Verfasser des Zigeunerbaron“ zu interessieren. So berichtet er davon, dass der bekannte Finanzmagnat Doctor Jacob Rappaport ihm den Plan für den Bau eines Johann-Strauß-Theaters unterbreitete, für den er Schnitzer als Theaterdirektor vorsah.

Im Frühjahr 1886 bekam er Besuch von Baron Nathanael Rothschild, der mit der Bitte bei ihm erschien, ob er „ein neues Vollblut im Wiener Derby unter dem Namen des Schweinefürsten „Zsupán“ debütieren lassen dürfe – eine Erlaubnis, für die er ihm dankte und bald nachher hatten beide „die Genugtuung, Zsupán als Gewinner des großen Preises zu sehen.“³⁰³ Diese Anekdote erinnert daran, dass Zsupán immer jene Figur der Operette war, die bei allen Aufführungen, auch ohne Alexander Girardi als Interpreten, den größten Beifall beim Publikum erntete. Dass Zsupán in der Operette allerdings der Feind der Zigeuner ist, voller Habgier und sehr brutal, verleiht dieser an sich heiteren Anekdote einen bitteren Beigeschmack. Apropos Zsupán führt Schnitzer auch einen Leitartikel an, der in einer „kritisch-kriegerischen Zeit“ in der Tageszeitung „Die Neue Freie Presse“ mit folgendem Zitat eingeleitet wurde: „So ein Krieg ist ein Graus, Gott sei Dank, dass er aus!“ Das sind die ersten Verse, die Zsupán in seinem Kriegsheimkehrerlied singt. Mit der kritisch-kriegerischen Zeit ist hier wohl der Erste Weltkrieg gemeint, bzw. das Ende, das mit den Versen von Zsupáns Heimkehrerlied angedeutet wird. Dass vom Verfasser des Zeitungsartikels Zsupán zitiert wird, beweist die Wirkmacht seiner Rolle, und dass flott und einprägsam formulierte Verse eine lange Lebensdauer haben.

Dass der „Zigeunerbaron“ auch über die Operettenbühne hinaus ausstrahlte und sogar die Mode beeinflusst hat, drückt Schnitzer mit der Wendung aus, dass es „sogar in der Modeindustrie zigeunerbaronelte“. Allerlei „Putzgegenstände, Luxuspapiere, Postkarten, Statuetten, Fächer, Briefbeschwerer usw.“ seien mit Bildmotiven der Operette geschmückt worden.

³⁰³ Schnitzer: Meister Johann. Bunte Geschichten aus der Johann Strauß-Zeit, S. 252.

Was zunächst wie eine Persönlichkeitsspaltung in ein verkanntes Schriftsteller-Ich und einen anerkannten „Verfasser des Zigeunerbaron“ aussieht, verwandelt sich stellenweise in eine völlige Identifikation des Autors mit dem „Zigeunerbaron“ des Librettos:

Der war in höchst merkwürdiger Weise von der Bühne herab wie ein wirklich unter uns lebender Mensch in den Tagesverkehr hineingeglitten, so dass die an ihn wie an einen guten Bekannten dachten, dem man jeden Augenblick auf der Straße begegnen könne und zu dem man auf Besuch nach Wien fahren könne. Hatte doch Jauner Extrazüge aus nahegelegenen Orten, aus Baden, St. Pölten usw. hierher veranstaltet, zum „Zigeunerbaron.“ Mich konnte man ja auch leicht auf der Straße treffen, und Besuche von auswärts brachte mir die Eisenbahn ja auch – dass ich Schnitzer hieß, war das vollständig Nebensache, ich war nun einmal der Zigeunerbaron.

Am Ende meint Schnitzer, dass nach 35 Jahren der Spuk noch immer nicht beendet sei, denn eine Ansichtskarte, die ihn zeigte, war mit dem Kommentar versehen: „Der Verfasser des Zigeunerbaron“, und sein Name Schnitzer fehlte. Um sich seiner Identität zu vergewissern, und weil er anfing, „irre an sich zu werden“, habe er in seinen Reisepass hineingeblickt, um mit Beruhigung festzustellen, dass da nur „sein Name, ohne die gefährliche Nachbarschaft“ vorzufinden war, um den sich „die Behörde nicht weiter kümmerte“. Dass er den „Verfasser des Zigeunerbaron“ als „gefährliche Nachbarschaft“ seines Namens betrachtete, ist insofern interessant, als sie in einen Zusammenhang mit dem Ergebnis der Textanalyse gebracht werden kann. Es hat sich ja herauskristallisiert, dass das Hauptthema der Operette die Nationsfindung der Zigeuner unter dem Anführer Barinkay, dem Zigeunerbaron ist, und dass Schnitzer das möglichst nicht kenntlich machen wollte. Es kann sein, dass er damit andeuten wollte, dass er befürchtete, die Zensurbehörden könnten das entdecken. Zuletzt schreibt Schnitzer, dass es ihm vielleicht doch gelingen werde „bis zu seinem seligen Ende die Öffentlichkeit davon zu überzeugen, dass er unter anderem auch den „Zigeunerbaron“ geschrieben habe.

Aus den Zeilen Schnitzers ist herauszulesen, dass er sich mehr Aufmerksamkeit und öffentliche Anerkennung für sein Werk gewünscht hätte. Ob oder wie weit dieser Mangel an Anerkennung mit seiner jüdischen Herkunft zu tun hatte, kann hier nicht beurteilt werden. Dennoch lässt sich eine Parallele mit der Titelfigur der Operette, Sándor Barinkay, ziehen. Auch er ist zu Beginn ein Außenseiter, und auch er wurde nicht als der wahrgenommen, der er wirklich war.

Dem kann bezüglich Schnitzer gegenübergestellt werden, dass immer wieder Artikel über ihn in der Presse erschienen sind – allerdings wirklich erst nach der Uraufführung des „Zigeunerbaron“. Zu seinem Todestag am 18. Juni 1921 gab es einen sehr anerkennenden

Artikel voller Lob für seine Werke in der „Neuen Freien Presse“ unter dem Titel „Ignaz Schnitzer, der Librettist des ‚Zigeunerbaron‘“. Es heißt: „Ein gebürtiger Budapester hat sich Ignaz Schnitzer in Wien vollständig eingebürgert und mit ebensoviel Leichtigkeit seinen Übergang von der ungarischen Literatur in die deutsche vollzogen“. Einen sehr huldvollen Nachruf gab es auch in der Zeitung „Wiener Bilder“ vom 21. Juni 1921³⁰⁴, in dem sein zweibändiges Werk „Meister Johann“ sehr gelobt wurde, weil es sich „in echt wienerisch reizvoller Gewandung“ präsentierte. In der deutschsprachigen Budapester Tageszeitung „Pester Lloyd“ erschien ein kurzer Bericht über seine Bestattung auf dem jüdischen Friedhof in Budapest. Er bekam darin Lobesworte für seine hervorragenden Übersetzungen von Petőfis Gedichten.³⁰⁵

Es erschienen auch mehrere Artikel rund um die Errichtung und Eröffnung des von Schnitzer geplanten Rundgemäldes. Am Tag vor der Eröffnung beispielsweise erschien ein längerer Artikel über die bevorstehende Eröffnung unter dem Titel „Kaiserliches Jubiläumsbild“, das nach den „Angaben des Schriftstellers Ignaz Schnitzer“ entstand und sehr loblich beschrieben wird. Anlässlich des Besuches des Rundgemäldes durch Kaiser Franz Joseph I erschien ein kurzer Artikel in der „Neuen Freien Presse“, wo sein Name zwar vorkommt und er als anwesender Wortführer genannt wird, aus dem jedoch nicht hervorgeht, welche Rolle er in diesem Projekt einnahm.³⁰⁶ Auch in der „Neuen Freien Presse“ ist ein längerer Artikel zu seinem 70. Geburtstag erschienen.³⁰⁷ Es werden ausführlich seine eigenen Werke gelobt, besonders hervorgehoben werden jedoch seine Petőfi-Übersetzungen und seine drei Libretti „Der Zigeunerbaron“, „Bruder Staubinger“ und „Zigeunerblut“ als Werke von gutem Geschmack, sowie sein Einsatz unter persönlichen materiellen Opfern für die Herausgabe des Werkes „Kaiser Franz Joseph und seine Zeit“, für die er „ausgezeichnete Mitarbeiter um sich zu scharen wusste.“ Wie hasserfüllt die antisemitische Presse bzw. das Satireblatt „Der junge Kikeriki“ sein Libretto des „Zigeunerbarons“ kommentierte, wurde im Kapitel „Pressestimmen“ dargelegt.

Es ist schwer einzuschätzen, ob dieses Kapitel Schnitzers zum „Zigeunerbaron“ eine literarische Koketterie um seine Person ist oder ob darin wirklich sein Seelenzustand reflektiert wird. Aber es zeigt, dass Schnitzer die Kunst der Anspielung und der vagen

³⁰⁴ Wiener Bilder, 26. Juni 1921, S. 10.

³⁰⁵ Pester Lloyd, 28. Juni 1921, S. 4, Rubrik „Tagesneuigkeiten.“

³⁰⁶ Neue Freie Presse, 19. April 1898, Rubrik kleine Chronik.

³⁰⁷ Neue Freie Presse, 19. Dezember 1909, Rubrik Kleine Chronik.

Formulierungen, die mehr Fragen aufwirft als sie beantwortet, nicht nur beim Schreiben des Librettos praktizierte bzw. dass ihm daran gelegen war, den Schleier um dieses Libretto nirgends zu heben, sondern eher immer wieder einen neuen hinzuzufügen.

Tatsache ist, dass Schnitzer sein ganzes Leben lang nicht nur der Verfasser von verschiedenen Texten war, sondern allgemein ein eher umtriebiger Mensch war, der einiges initiierte und Kontakte zur Welt des Adels und der Finanz suchte, um seine Pläne zu verwirklichen.

Was nach der Lektüre aller Presseberichte über die jeweiligen Uraufführungen und Generalproben auf beiden Seiten der Leitha auffällt, ist die Tatsache, dass Schnitzer bei keiner der genannten Vorstellungen anwesend war, wohl aber immer Maurus Jókai, der jeweils im Mittelpunkt des Publikumsinteresses stand. In Wien war für Jókai das Terrain insofern vorbereitet, als vor dem „Zigeunerbaron“ zwei Theaterstücke aus seiner Feder mit großem Erfolg auf Wiener Bühnen aufgeführt worden waren, und in Ungarn wurde er ohnehin als der Nationaldichter schlechthin betrachtet. Da Schnitzer in einem Interview von Geld spricht, das er ihm geschickt habe, könnte es sein, dass Jókai sozusagen aus Werbezwecken in die jeweiligen Uraufführungen „geschickt“ wurde, um als Publikums-magnet zu wirken.

Das Jüdische an Johann Strauß

Ich möchte dieses kleine Kapitel mit jenen Worten einleiten, die Norbert Rubey an den Anfang seines Artikels über den „Quellenwert der Sammlung Strauss-Meyszner“ (siehe Einleitung) setzte und die von Hans Weigel übernommen wurden: „Die Welt muss [sobald diese Sammlung Strauss-Meyszner aufgearbeitet ist] ungeheuer viel vergessen und ungeheuer viel dazulernen. Dies wird die Größe des Johann Strauß nicht mindern, nur umwerten, seine Psyche in ein neues Licht rücken.“³⁰⁸ Es ist bekannt, dass an der Biographie von Johann Strauß einiges manipuliert wurde und dass seine letzte Frau Adele einen beträchtlichen Anteil daran hatte, weil ihr daran gelegen war, ihren verstorbenen Mann in einem ganz bestimmten Licht zu zeigen. Im Hinblick auf das Resultat der Textanalyse sollten hier einige Fakten angeführt werden, die den Komponisten mit dem Jüdischen in Verbindung bringen.

Johann Strauß war väterlicherseits ungarisch-jüdischer Abstammung und seit 1882 mit der ungarischen Jüdin Adele Deutsch liiert, die er 1887 heiratete. Beide mussten zum

³⁰⁸ Johann Strauss: Ent-arisiert, S. 19.

Protestantismus konvertieren, um eine gültige Ehe schließen zu können. Ein Brief, den er an seinen Schwager Josef Simon nach der Eheschließung schickte, gibt Einblick in den Umgang des Komponisten und seiner Frau mit der Adoptivreligion und mit dem Judentum:

Gleiches mit Gleichem zu vergelten verbietet mir ein christliches – (oder, ich weiß schon gar nicht mehr, welcher Religion ich angehöre) Gefühl, obzwar ich im Herzen mehr Jud‘ als Protestant geworden bin, während Adele beides zu schön zu vereinigen versteht. Wenn sich’s ums Geldhergeben handelt, huldigt sie dem Mosaischen, in allem Anderen sagt ihr der Protestantismus wieder besser zu. Dass ich unter solchen Umständen als gutmütiger Jude stets den kürzere ziehen muss, darf Dich nicht wundern. Und was ich nicht alles thue, um ihr zu gefallen! Unbewusst kommt mir das Jüdeln in den Mund – und dann – hört sie auf, Jüdin zu sein. Du kannst Dir keine Vorstellung machen, wie sie sich in diesem Augenblick (sic) beleidigt fühlt – sie möchte mir gerne die Augen auskratzen über mein *schönes* Jüdeln, so dass alle Anderen Glaubensgenossen haben eine wirkliche Freude.³⁰⁹

„Jüdeln“ bedeutete mit jiddischem Einschlag zu sprechen. Damit war aber für die Antisemiten die Vorstellung verbunden, dass die Juden nicht fähig waren, richtig Deutsch zu lernen und zu sprechen. Ein Synonym dafür war das „Mauscheln“ und das hieß wiederum, Geschäfte machen wie ein jüdischer Händler, wo man nicht durchblickt und wo getrickst wird.

In den neunziger Jahren (ein genaues Datum ist nicht bekannt) trat Johann Strauß wie bereits erwähnt dem „Verein zur Abwehr des Antisemitismus“ bei.³¹⁰ Die Tatsache, dass er diesem Verein beigetreten ist, zeigt, dass ihn das Thema des Antisemitismus zumindest beschäftigte. Mehr Details zu diesem Thema konnten bisher nicht gefunden werden.

³⁰⁹ Vgl. Zoé Alexis Lang: The legacy of Johann Strauss. Political Influence and twentieth century identity. Zit. n. Norbert Rubey: Johann Strauß (Sohn). Werk und Leben, Band 6. 2010. Cambridge: Cambridge University Press 2014, S. 118.

³¹⁰ Johann Strauß. Unter Donner und Blitz. Begleitbuch und Katalog zur 251. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien. 6. Mai–21. September 1999, S. 127 ff.

Zweiter Teil – drei nicht wienerische zeitgenössische Versionen: die beiden ungarischen Versionen und die Pariser Version

I. Die beiden ungarischen Versionen

In diesem zweiten Teil der Arbeit werden zunächst die beiden Libretti, die man in Ungarn zu den Aufführungen herangezogen hat, besprochen. Für Ungarn gibt es einen deutschsprachigen Text für das Deutsche Theater in Pest und eine Übersetzung ins Ungarische, die offensichtlich einige Zeit in Anspruch nahm, denn die ungarischsprachige Uraufführung in Budapest fand erst Anfang März 1886 statt. Der deutschsprachige ungarische „Zigeunerbaron“ wurde am 28. November 1885, also einen Monat nach der Wiener Uraufführung, im „Német Színház“, der in Pest gelegenen deutschen Bühne Budapests, aufgeführt. (Um 1880 hatten ungefähr 40 Prozent der Budapester Bevölkerung Deutsch als Muttersprache). Ein deutschsprachiges Theaterleben existierte in Buda (damals Ofen) und in Pest seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Das Deutsche Theater in Pest erlebte seine Blütezeit in den 30er- und 40er-Jahren des 19. Jahrhunderts. Mit der Eröffnung des Ungarischen Nationaltheaters 1837, wo sich das stärker werdende ungarische Emanzipationsstreben manifestierte, erhielt das deutschsprachige kulturelle Leben eine Konkurrenz und verlor bald an Bedeutung. Nach dem Brand des auch nach europäischen Maßstäben sehr großen Theatergebäudes im Jahr 1847 war das Deutsche Theater seit 1869 und bis zu einem neuerlichen Brand im Jahr 1889 in einem Gebäude in der Wollgasse untergebracht, wobei es immer wieder zum Objekt und zur Bühne heftiger nationaler Auseinandersetzungen wurde. Hatte es vorher ein breites Repertoire vom europäischen Sprechtheater bis hin zur Oper geboten, so bot in den letzten beiden Jahrzehnten seines Bestehens hauptsächlich Operettenaufführungen.³¹¹

„Die Begeisterung für den ‚Zigeunerbaron‘ in Ungarn war eindeutig nationalen Ursprungs.“³¹²

Diese Feststellung soll der Ausgangspunkt für die Untersuchung der beiden ungarischen Libretti sein. Wichtig wird die Beantwortung der Frage sein, ob darin noch etwas von der nationalen Selbstfindung der Zigeuner vorzufinden ist. Es wird untersucht, ob es Elemente gibt, die eine zusätzliche Magyarisierung des ohnehin schon ungarischen Sujets aufweisen,

³¹¹ Vgl. Wolfgang Binal: Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse 1889. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Wien: Theatergeschichte Österreichs, Band X. Donaumonarchie Heft 1, Wien, Hermann Böhlau Nachfolge 1972, S. 87.

³¹² Vgl. Binal: Deutschsprachiges Theater in Budapest, S. 214.

und welchen Platz Österreich darin einnimmt. Da ich das ungarischsprachige Textbuch als Ganzes zur Verfügung hatte, wird auch das Zigeunerbild und die Darstellung einiger anderer Figuren in die Analyse miteinbezogen.

Verschiedene Zeitungsberichte werden am Ende den veröffentlichten Blick auf die beiden Uraufführungen zeigen.

I.1 Die deutschsprachige Version für die Aufführung im Budapester Német Színház

Vorbemerkungen zum deutschsprachigen „Zigeunerbaron“

Auf Anfrage in der ungarischen Nationalbibliothek wurde mir ein „Textbuch der Gesänge“ zur Operette „Der Zigeunerbaron“ für die deutschsprachige Aufführung übermittelt. Es stammt von Ignaz Schnitzer. Als Handlungsorte werden angegeben: Erster Akt im Temeser Banat; zweiter Akt in einem Zigeunerdorfe ebendasselbst; dritter Akt in Wien. Zeit der Handlung: gegen Mitte des 18. Jahrhunderts, erschienen im Cranz Verlag, Leipzig.

In diesem Textbuch, das einen intakten Eindruck macht und keinerlei Streichungen aufweist, kommen alle bekannten handelnden Personen vor. Dazu kommt aber auch noch eine ganze Liste anderer Namen: ein paar Freundinnen Arsenas, junge Csikose (berittene Hirten), ein Zigeunerknabe, ein Knecht Zsupáns – Figuren, die weder in der Wiener noch in der Pariser Version vorkommen. Außerdem finden sich noch die Namen von einigen Zigeunern – Pali, Ferko, Joszi und Mihaly – Figuren, die im Pariser Libretto in der Diebstahlsszene auftreten, eine Szene, die allerdings im Wiener Libretto fehlt. Die Durchsicht des Librettos zeigt, dass alle genannten zusätzlichen Nebenfiguren gesanglich nicht auftreten. Als Statisten werden noch Zigeuner, Zigeunerkinder, Marketenderinnen, Trabanten, Hofdamen und Hofherren, Pagen, Ratsherren, Volk usw. aufgelistet.

Es konnte nicht eruiert werden, wer die Zwischendialoge zum Textbuch der Gesänge und die Bühnenanweisungen verfasste, vielleicht war es sogar Ignaz Schnitzer selbst. Dass das Libretto nur als „musikalischer Rumpf“ ohne Dialoge bei Cranz verlegt wurde, ist vielleicht mit Autorenrechten verbunden, die heute nicht mehr nachvollziehbar sind, vielleicht spielte auch die Zensur eine Rolle.

Eine Hypothese ist, dass es diese Ausgabe ermöglichte, die Handlung lokalen und zeitlichen Gegebenheiten anzupassen und ihr so einen beliebigen Stempel aufdrücken zu können. Wenn die zusätzlich angegebenen Figuren, die nicht singend auftreten, in die Aufführung miteinbezogen werden, entsteht daraus eine Operette, die einem ungarischen Volksstück ähnelt, in dem als typische Figuren ein Grundbesitzer (Barinaky), Husaren, Zigeuner, allerdings meistens musizierend, sowie Csikose in einer ins Märchenhafte gehenden Geschichte auftreten. Den Zeitungsberichten über die Uraufführung ist zu entnehmen, dass es tatsächlich eine Anreicherung mit Volksszenen gab, die viel Beifall erhielten.

Zum deutschsprachigen „Textbuch der Gesänge“

Die Gesangstexte des ersten und zweiten Aktes lauten fast gleich wie im Wiener Libretto. Allerdings fehlt im Auftrittslied von Zsupán die zweite Strophe und er wurde allem Anschein nach als Ungar und nicht als Serbe gegeben. Der zweite Akt bleibt so lange gleich, bis Graf Homonay auftaucht und das Kriegsthema ins Spiel bringt. Da gibt es einige Unterschiede: Auf das Werberlied von Homonay folgt ein ziemlich langer Csárdás (extra angegeben), wo es um die Liebe, das Küssen und den Wein im Krieg geht. Die Lieder, die Barinkay in Kriegsbegeisterung zeigen, sind kürzer als im Wiener Libretto, die Lieder von Homonay länger, wie im Pariser Libretto. Genauso wie im Wiener Libretto spricht Homonay nur vom Feind, ohne ihn zu benennen, und es geht immer nur um die Heimat und das Vaterland, für das gekämpft werden soll. Wo im Wiener Libretto Saffi versucht, Barinkay zurückzuhalten, singt sie hier zusammen mit Czipra: „Ach, ihn ruft das Vaterland, ich darf ihn nicht halten, ich lass ihn zieh'n.“ Und anders als im Wiener Libretto wird die Rekrutierung musikalisch abgeschlossen mit dem Vers Saffis: „So mag er zieh'n, der Himmel segne seine Waffen“ und mit Homonays Worten: „In den Kampf!“ Darauf folgt ein fünf Strophen langes Lied, das so in keinem anderen der untersuchten Libretti vorkommt. Zuerst singen alle von der Pflicht des Husaren, seine Heimat zu schützen, dann wird Barinkays Part des Werberlieds mit folgendem Text unterlegt: „Her die Hand, es muss ja sein, denn wir sind Magyaren, Sieg und Ehre werden mein, fort mit den Husaren, ob mir auch droht ein schwerer Tod, ist die Heimat Hauptgebot.“ Hier fehlt jegliches Zagen Barinkays. Auch in der darauffolgenden von Czipra und Saffi gesungenen Strophe geht es um die Pflicht gegenüber Heimat und Vaterland: „Ach, ihn ruft das Vaterland, die Pflicht. Und droht ihm auch Tod, ihn ruft das Gebot. Ob ihm auch droht, ein schwerer Tod, ihm ist die Heimat Hauptgebot.“ In der von Barinkay und Homonay gemeinsam gesungenen Strophe heißt es unter anderem: „Fort mit den Husaren, dass er Säbel Wunder tut, soll der

Feind erfahren.“ Und Homonay und dann der Schlusschor singen am Ende: „Lebet wohl, es geht in den Kampf, wo das Vaterland zu rächen, heißt es biegen oder brechen. Will der Feind es mit uns wagen, soll er uns’re Kraft erfahren.“³¹³ Aus dem Buch der Gesänge ist nicht zu schließen, für welches Land Barinkay in den Krieg zieht, denn die semantische Offenheit am Heimat- und Vaterlandsbegriff existiert hier wie im Wiener Libretto.

Bei der Enthüllung von Saffis Identität als türkische Fürstentochter kommt eine kleine Abweichung vor, denn Graf Homonay verkündet, dass „ihr Vater der letzte Pascha vom Ungarnland“ war und nicht der letzte Pascha von Temeswar, wie im Wiener und Pariser Libretto. Im zweiten Akt fehlen die Walzerpassagen mit dem Wienthema, die im Wiener Libretto mitten in die Rekrutierung hinein erklingen. Erst im dritten Akt, der ja in Wien spielt, singt ein Walzerchor Lobeshymnen auf Wien, denen aber jeder kritische Ansatz wie im Wiener Libretto fehlt.

Zsupán erzählt von seinen Erlebnissen in Spanien in einer zusätzlichen Strophe, die weder im Wiener noch im Pariser Libretto vorkommt. Es geht darum, wie er einer Spanierin, die ihn umschwärmt, einen Diamantring vom Finger streift, um ihn als Kriegsbeute mitzunehmen.

Am Ende tritt Saffi mit einem Teil ihres Zigeunerliedes auf: „Reich ihm die Hand, vertraue dem Zigeuner, wo er erscheint, da kommt er als Freund.“ Diese Verse verlieren aber die Bedeutung, die sie im Wiener Textbuch haben, weil das Thema der Rückkehr in die Heimat von Barinkay und Saffi hier abwesend ist. Ganz am Ende singt Barinkay: „Alles gelungen, die Feinde bezwungen, ein Weib errungen. Drum sei aus voller Brust gesungen, ja das alles auf Ehr‘, das kann ich und noch mehr, wenn man’s kann ungefähr. Ist’s nicht schwer, ist’s nicht schwer.“ Und die „Gruppe und Volksmenge“ singen „Vivat – hoch – hurra – Dschingrah.“

³¹³ Ignaz Schnitzer: Der Zigeunerbaron, Textbuch der Gesänge, Leipzig: Cranz, (keine Jahresangabe) S. 40.

Die Kritik der Generalprobe am 27. November 1885 und die Kritik der deutschsprachigen Uraufführung im deutschsprachigen Theater in Pest, erschienen im „Neuen Pester Journal“³¹⁴ am 29. November 1885 und im „Pester Lloyd“ gleichen Datums

Vorweg ist zu erwähnen, dass das „Neue Pester Journal“ von Ignaz Schnitzer gegründet wurde und er 10 Jahre lang dessen Chefredakteur war – allerdings nicht mehr zum Zeitpunkt des Erscheinens der beiden folgenden Artikel.

Im „Neuen Pester Journal“ wurde der Artikel mit folgenden Worten eingeleitet:

Der flotte Wojwode betrat vaterländischen Boden. Der in Jonglierstücken wie in Heldentaten gleich gewandte Zigeunerbaron hat auf dem Weg von Wien Johann Strauß mitgebracht, eine Begleitung, die ihm nur von Vorteil sein kann. Ungarn ist beteiligt durch ungarische Weisen mit wehmütigem Hauche. Dieser Dualismus hat dem Werk den frischen, munteren Zug gegeben, Jókai ist der Repräsentant der typisch ungarischen Phantasie und Strauß in seiner Musik der Typus des echten Wieners.

Auch im „Pester Lloyd“ wurde der „Zigeunerbaron“ als „cis- und transleithanische Kompagniarbeit“ gesehen, in der Schnitzer das Verdienst zufiel, „durch die deutsche Ausarbeitung des ungarischen Sujets die Brücke zwischen den beiden Geistern und Sprachen“ geschlagen zu haben.

Im „Pester Lloyd“ betrachtete man es vor allem als das Werk Jókais, durch seine geniale Dichtkunst, die ihm auch in Wien zu großer Popularität verholfen hat, die „starre Politik des Dualismus auf harmonische Töne“ gestimmt zu haben. Aber der Journalist räumt ein, dass der große Erfolg der Operette in Wien und Budapest auch dem Zustand der Gesellschaft entsprochen habe. Seiner Meinung nach sei er „weniger auf die Genialität des Werkes zurückzuführen als auf einen Zeitgeist, der empfänglich für einen gewissen „romantischen Zauber“ gewesen sei, und die „naive, epische Lebensauffassung von Jókai, die viel Erfolg bei der Masse fand, weil sie ja selbst noch nicht zur völligen Selbstbestimmung bereit“ gewesen sei. Der Zigeunerbaron sei „ein solcher Held, ein wahrer Glückspilz, der als armer Gaukler heimkehrt, sein Erbe verwaorlost, darin aber bald fabelhafte Schätze und ein treues Herz findet. Die Zigeunerin entpuppt sich als Fürstentochter, der Gaukler wird ein großer Kriegsheld, der Wunder verrichtet, und alles arrangiert sich wunderschön.“ Während das „Neue Pester Journal“ das Libretto als eines bewertet, das „entschieden zu den gelungensten Arbeiten in diesem Genre“ gehöre, heißt es im Pester Lloyd, dass es „handgreifliche

³¹⁴ Das Neue Pester Journal war eine Tageszeitung mit freisinniger und volkstümlicher Tendenz. Sie hat sich nicht nur an ungarische, sondern auch an Leser der gesamten österreichisch-ungarischen Monarchie gewandt.

Unmöglichkeiten und Geschmacklosigkeiten“ enthalte und dass es „einer logischen Analyse nicht standhalten“ könne. Genannt werden zum Beispiel der Titelheld Barinkay als „nichtadeliger, ungarischer Großgrundbesitzer“ oder der „ungarische Obergespan Graf Homonay, der im Wiener Prater die heimkehrenden ungarischen Truppen empfängt.“ Im „Neuen Pester Journal“ wird die Geschichte kurz zusammengefasst. Dabei fällt auf, dass Barinkay „den von ihm aufgefundenen Schatz den zu einem Feldzugwerbenden Österreichern überliefert und für seine Heldentaten am Ende zum wirklichen Baron gemacht wird.“ Für den Verfasser des Artikels scheint es wichtig gewesen zu sein, Österreich als kriegführende Nation anzubringen, vielleicht um den Grundton des Artikels aufrechtzuerhalten, der den im Werk inszenierten „Dualismus“ betont und damit indirekt den österreichisch-ungarischen Ausgleich als einzig legitime Lösung für die Nationalitätenfrage verteidigt.

Laut „Pester Lloyd“ erregten die „meiste Heiterkeit die Zigeunerszene und der Diebstahl“, und den größten Applaus erntete der Csárdás im zweiten Akt. Welche Szene genau mit der „Zigeunerszene“ gemeint ist, ist nicht klar, es könnte sich um die „Hochzeit nach Zigeunersitte“ oder die „Diebstahlsszene mit Zuspán“ handeln, die auch im Pariser, nicht aber im überlieferten Wiener Libretto vorkommt.

Zur musikalischen Gestaltung gab es viel Lob im „Neuen Pester Journal“ – sie sei sehr ausgeglichen. Sowohl die ungarischen als auch die Wiener Klangfarben wurden gelobt als „entzückende, leicht beschwingte Dreivierteltaktmelodien“, und der Journalist fand, dass Strauß auch den Csárdás „mit einschneidender Verve“ zu behandeln verstanden habe. Der Verfasser des Artikels im „Pester Lloyd“ schätzte die Komposition als „sorgsam gearbeitet“ ein.

Beide Journalisten waren voll des Lobes sowohl für den Regisseur als auch für die Sänger und Sängerinnen. Bei den Sängern wurde die sängerische und schauspielerische Leistung des Interpreten der Rolle Zsupáns hervorgehoben. „Der Librettist Schnitzer hat es verstanden, ein bühnengerechtes Textbuch zu machen. Bunte, charakteristische Bilder reihten sich aneinander und boten reiche Augenweide. „Die an sich reiche Handlung wurde durch Episoden und Volksszenen noch belebt“, schrieb das „Neue Pester Journal“. Auch im „Pester Lloyd“ sprach man von einem „reichen Kaleidoskop von Bildern, unablässig sich ändernde Gemälde“ hätten bis zum Ende gefesselt. Besonders gefielen „einzelne Szenen, wie zum Beispiel die im Zigeunerlager oder die Trauung im Walde.“

Die deutsche Uraufführung in Pest wird in beiden Artikeln als „sensationeller Erfolg“ beschrieben, die Vorstellung sei sofort ausverkauft gewesen. Es wird erwähnt, dass der Komponist abwesend gewesen sei, anwesend hingegen war Jókai, und zwar mit seiner ganzen Familie. Er sei mit stürmischen Rufen auf die Bühne gerufen worden. Der Journalist des „Pester Lloyd“ fand, dass das Interesse des Publikums an Jókai „beinahe dasjenige an der Operette absorbierte“, während es im „Neuen Pester Journal“ zu Jókai hieß: „Er verbeugte sich einige Male, wehrte aber bescheiden mit beiden Händen das Verdienst von sich.“ In einem kurzen Artikel zur Generalprobe des „Zigeunerbarons“ im „Neuen Pester Journal“ war auch von der Präsenz Jókais die Rede, „von dem die Idee und die Anregung zu diesem Stücke ausgegangen waren“ und ihm wurde die größte Kompetenz für eine Beurteilung der Operette zugesprochen.

Die Kritik der deutschsprachigen Uraufführung in der ungarischen Tageszeitung „Pesti Hirlap“ vom 27. November 1885

In diesem kurz gehaltenen Artikel wird anerkannt, dass Schnitzer den Operettentext verfasst hat, aber im gleichen Atemzug heißt es, dass „wie alle wissen“ auch Maurus Jókai, der „natürlich“ zur Uraufführung erschienen sei, einen „Zigeunerbaron“ geschrieben habe. Die Operette wurde als nur „mittelmäßig“ eingestuft. Auch in diesem Artikel galt das Lob dem Interpreten der Rolle Zsupáns.

Bemerkungen

In dieser deutschsprachigen Version fällt auf, dass die Vaterlandsliebe Barankays so explizit wie in keinem anderen Libretto über der individuellen Liebe zu Saffi steht bzw. dass auch die beiden weiblichen Zigeunerhauptfiguren Saffi und Czipra zumindest in den Gesangstexten sofort den Dienst am Vaterland – an welchem ist nicht klar – als das Wichtigste preisen. Man könnte dazu verleitet sein, das als Zeichen des Patriotismus für ihr eigenes vaterländisches Projekt zu deuten. Dem muss man aber entgegenhalten, dass das deutschsprachige ungarische Libretto nur mit dem Kampfruf „Dschingrah“ endet, das auf die biblische Landverheißung verweisende „Trian, trian davar“ aber überhaupt nicht vorkommt.

Dem Libretto, bzw. dem Textbuch der Gesänge ist nicht zu entnehmen, wer gegen welchen Feind kämpft. Homonay gibt zwar ein Lied mit Csardasklängen zum Besten, aber es fehlt eine explizite Angabe des Feindes. Im „Neuen Pester Journal“ wird hervorgehoben, dass Barinkay für Österreich in den Krieg zieht. Das scheint wohl auf die politische Linie dieser

deutschsprachigen Tageszeitung Ungarns zurückzuführen sein, die die österreichisch-ungarische Gesamtstaatsidee vertrat.

Die Bemerkung im „Neuen Pester Journal“, dass Jókai mit einer abwehrenden Geste dem Publikum zu verstehen gab, dass das Textbuch nicht ihm zu verdanken sei, ist insofern interessant, als in seinem von ihm erstellten Werkverzeichnis das Libretto „Der Zigeunerbaron“ mit einer eigenen Nummer, 461, aufscheint. Die Novelle mit dem gleichnamigen Titel trägt die Nummer 460. Es ist ein anderes Werk, und András Batta sieht das als Beweis dafür, dass Jókai sich zu dem von Schnitzer ausgearbeiteten Libretto bekannte.³¹⁵

I.2 Die ungarischsprachige Version für die Uraufführung im Pester Népszínház

Es existiert eine erste Übersetzung des Librettos ins Ungarische von Dezső Megyeri für das ungarische Theater in Klausenburg, heute Cluj-Napoca, der ehemaligen Hauptstadt des erst seit 1867 in das Königreich Ungarn eingegliederten Großfürstentums Siebenbürgen, und eine weitere für die Aufführung in Budapest. Als Verfasser für diese Version sind Ignaz Schnitzer und Maurus Jókai angegeben, die Übersetzer ins Ungarische sind Gérő R. und Rado A. Die erste Übersetzung war mir leider nicht zugänglich, daher werde ich mich in den folgenden Ausführungen auf die Übersetzung des Pester Librettos beschränken.

Zum Thema Patriotismus

Das Thema der Heimatsuche der Zigeuner, wie sie im Wiener Libretto abläuft, geht in der ungarischen Übersetzung ganz unter. Im Folgenden wird gezeigt, wie in diesem Textbuch die Tendenz wieder umgekehrt wird – während im Wiener und, wie wir noch sehen werden, auch im Pariser Libretto die Ungarn den Zigeunern zu einem eigenen Vaterland verhelfen, werden hier die Zigeuner wieder zu Unterstützern des ungarischen Patriotismus – wieder, weil das in der ungarischen Geschichte immer wieder der Fall war (siehe einführendes Kapitel Kontext).

Im Gegensatz zum Wiener und zum Pariser Libretto äußern die Zigeuner keine territorialen Besitzansprüche. In der Schatzsuche-Szene zum Beispiel gibt Czipra Ottokar nicht zu

³¹⁵ Vgl. Batta: Träume sind Schäume, S. 112.

verstehen, dass er sich auf deren „Grund und Boden“ befinden würde. Auch bezeichnen sie den Ort, wo sie wohnen, nicht als ihre Heimat. Carnero bezeichnet Barinkay nicht als Herrscher über die Güter, als er ihn auf die ihm vom Staat zurückerstatteten Güter einweist, er ist einfach nur der Gutsherr. Czippa erkennt in Barinkay nicht den Sohn des ehemaligen Gutsbesitzers und sie sagt ihm auch nicht sein Schicksal voraus. Da, wo in den beiden anderen Textbüchern Anspielungen auf jüdische Symbole oder die jüdische Heilsgeschichte angebracht sind (das Pentagramm und der Huf der Hirschkuh), vergleicht Carnero die Unterschrift Czippas auf dem Landübergabedokument mit einem „Hühnerkratzer“, was lediglich bedeutet, dass sie Analphabetin ist. Barinkay fragt sich nach Arsenas Abweisung nicht, wer ihm den Weg in die Heimat zeigen werde, sondern wer ihm den Weg ins Schloss zeigen könne. Auch das Türkeitheima wird anders behandelt. Carnero erklärt Barinkay zu Beginn, dass sein Vater mit dem Feind, der unbekannt bleibt, paktierte (und nicht mit den Türken, wie im Wiener und Pariser Libretto) und deshalb geköpft wurde. Die Mutter konnte mit dem kleinen Barinkay fliehen – das wird im Pariser Libretto angedeutet, kommt aber im Wiener Libretto nicht vor. Carnero sagt zu Barinkay, dass er immer noch im Exil wäre, wenn nicht „das ganze Reich in so einem Schlamassel wegen des Erbfolgekrieges“ wäre, und dass der „allmächtige Graf Homonay für die verbannten Ungarn die Amnestie bewirkt“ habe. Das kommt im Wiener Libretto so nicht vor. Im französischen Textbuch wird der Erbfolgekrieg verballhornt, der „guerre de succession“ wird zu einem „guerre de sécession“, d. h. einem Sezessionskrieg. Alle Elemente, die mit der Heimatsuche und Heimatfindung der Zigeuner verbunden sind, fehlen in der ungarischen Übersetzung.

Die ungarnpatriotische Dimension des Textbuches zeigt sich am deutlichsten in der Rekrutierung für den Krieg. Diese erfolgt nicht durch den Grafen Homonay, wie in den anderen Textbüchern, sondern durch einen Studenten namens „Gabor Diak“, den man als „jungen Patrioten und Freund Barinkays“ vorstellt. In der Rekrutierungsszene verlautet er, dass er deshalb Barinkay aufsuche, weil er nun der neue Gutsherr sei und weil er dessen „Treue zu seinem König und zu seiner Heimat auf die Probe stellen wolle.“ Barinkay antwortet mit den Worten: „Lang lebe der König, lang lebe die Heimat“. Dann folgt ein Csárdás, der eingeleitet wird mit dem Ausruf „Eljen a szabadzàg. Eljen à haza“, im Deutschen: „Hoch lebe die Freiheit, hoch lebe die Heimat.“ Dieser Spruch könnte eine Anspielung auf einen Ausruf des ungarischen Freiheitskämpfers Kossuth sein, der den Aufstand gegen die Österreicher anführte, denn bei ihm hieß es „Hoch lebe die ungarische Freiheit, hoch lebe die Heimat.“ Gabor Diak ruft am Ende der Rekrutierungsszene: „Föl csatàrà“, was soviel heißt wie „Auf in den Kampf“. Er könnte aber auch eine Anspielung

auf ein Marschlied darstellen, das nach Klapka György benannt wurde, der während des Unabhängigkeitskrieges gegen die Vorherrschaft der österreichischen Habsburger in der Ungarischen Revolution von 1848 Kriegsminister war. Es lautete ursprünglich: „Fel, fel Vitézek a Csatára“, auf Deutsch „Auf, auf Soldaten, in den Kampf“. Klapka stammte aus Temeswar, und Temeswar war jene Bastion, die 1848 als letzte von den Österreichern eingenommen wurde.

Was den Feind Ungarns betrifft, heißt es nur, dass Ungarn von „allerlei Feinden angegriffen wird, weil man glaube, dass die Ungarn widerstandslos und verweichlicht“ seien. Aber im Grunde kämen die Feinde nur, um „den ungarischen Patriotismus zu stärken.“ Und dann nimmt das Ganze eine operettenhaft frivole Wende, denn Gabor Diak meint: „Wir sollen also auf spanischem Boden einmarschieren um den spanischen Dons zu sagen, dass sie den Ungarn nichts zuleide tun sollen. Und wir wollen ihnen ihre Donnas wegnehmen.“

Die Figur des rekrutierenden Gabor Diak könnte eine Anspielung auf Maurus Jókai darstellen, der als Student am Aufstand gegen Österreich teilgenommen hat und dafür einige Jahre verfolgt wurde.

Die Begeisterung Barinkays, in den Krieg ziehen zu müssen, hält sich zunächst in Grenzen, denn es missfällt ihm, seine Liebe für die Heimat zu opfern. Schließlich ist es aber der Standesunterschied, der ihn doch zur Kriegsteilnahme motiviert. Die Rekrutierung wird musikalisch mit Csárdás und Verbunkos-Klängen untermalt.

Zur Rolle Österreichs

Im dritten Akt verkündet ein Laternenträger wie im späteren französischen Libretto, dass der Feind mit Hilfe der ungarischen und englischen Truppen zurückgeschlagen wurde und dass es in Füssen mit dem bayrischen und in Dresden mit dem preußischen König zu einem Friedensschluss kam. Mit diesen historischen Realitätspartikeln im dritten Akt soll ein Krieg von oder mit Österreich bzw. die Teilnahme am Erbfolgekrieg unter Maria Theresia angedeutet werden. Darauf wird die Rückkehr der Soldaten aus Spanien und Bayern verkündet, und das Publikum erfährt, dass sich die ungarischen Zigeuner und die „braven“ Deutschmeister – ein berühmtes kaiserliches Infanterieregiment, das sich sowohl in zwei Türkenkriegen als auch im Österreichischen Erbfolgekrieg besonders hervorgetan hatte und seit 1806 immer einem österreichischen Erzherzog unterstand – besonders gut geschlagen hätten. So wurde es in der ungarischsprachigen Version vorgefunden. Laut

András Batta seien es „in der Aufführung dann aber doch die ungarischen Husaren gewesen, die sich am besten geschlagen“ hätten.³¹⁶

Am Ende gibt es Hochrufe für die Soldaten, die in Spanien gesiegt haben. Zsupán erzählt, dass Barinkay ihm in Grenada das Leben rettete – ein Element, das auch im französischen Libretto vorzufinden ist.

Wien spielt im zweiten Akt keine Rolle, ist aber mit einer groß angelegten, genau beschriebenen Kulisse Handlungsort im dritten Akt. Diese Wienkulisse zeigt zwar so manches typisch Wienerische, zum Beispiel „den Platz vor dem Kärntner Tor, den Stephansdom und charakteristische Figuren vom alten Wien“, ist aber durchsetzt mit ungarischen Motiven. Zum Beispiel sieht die Bühnenanweisung den Auftritt eines Mädchens vor, das eine Karotte und eine Gurke in der Hand hält (wie im französischen Libretto) – das sind die Farben der ungarischen Fahne –, und den Auftritt eines Mädchens, das Brezel verkauft. Der ambulante Verkauf von gesalzenen oder mit Käse überbackenen Brezeln gehörte damals zum typischen Lokalkolorit in größeren ungarischen Städten.

Barinkay bekommt den Schatz von Gabor zurückerstattet, weil er im Krieg so erfolgreich war, und er wird in den Baronsstand erhoben. Doch das lehnt er ab, denn er will weiterhin als Wojwode seinen Zigeunern treu bleiben, weil er ihnen seinen heldenhaften Erfolg im Krieg verdankt. Saffi jedoch wird ihm in fürstlichem Gewande als Hofdame zugeführt. Es herrschen großer Jubel und allgemeine Freude, und der Heirat der beiden steht nichts mehr im Wege.

Zum Bild der Zigeuner

Das Bild der Zigeuner in der ungarischen Übersetzung des Librettos ist sehr heterogen. Die Zigeuner selbst präsentieren sich als staatstragende, fleißige und nützliche Leute. Carnero stellt die Zigeuner zu Beginn als Musikanten, Sänger und Schurken vor, und er macht einen großen Bogen um Czipra, weil es ihm vor ihr ekelt. Zsupáns Brutalität und seine Vorurteile den Zigeunern gegenüber werden wie im Pariser Libretto in einer sehr langen Diebstahlszene demonstriert. In der kurzen Auseinandersetzung wegen der Heirat Barinkays und Saffis nach Zigeunersitte bezeichnen Arsena und Mirabella sie als Taugenichtse, Diebe und Pöbel.

³¹⁶ Batta: Träume sind Schäume, S. 121.

Die Männer schmieden und flicken Töpfe, aber sie erzeugen keine Waffen. Allerdings erwähnt Saffi, dass sie heimattreue Soldaten sind, die auch schon tapfer gegen die Türken gekämpft haben. Die Frauen spinnen, nähen und sticken. Ansonsten heißt es, dass sie arm, aber sorglos dahinlebten, dass die Zigeuner des Lagers gern singen würden und sie sagen über sich selbst: „Der Zigeuner ist lustig, er fliegt wie ein Vogel, lebt fröhlich, singt und möchte mit niemandem tauschen.“ Doch es sind auch Verse von Saffis Zigeunerlied darin vorzufinden, zum Beispiel, dass die Zigeuner ein „elendes, aber das treueste Volk“ seien, aber auch, dass man aufpassen solle, weil „sie Pferde und Kinder stehlen“ würden.

Zu den anderen Figuren

Barinkays ethnische Identität ist auch im ungarischen Libretto ungeklärt – er wird nirgends als Zigeuner bezeichnet, aber umstandslos in die Gemeinschaft der Zigeuner aufgenommen. Die Kostümierung Barinkays nimmt die des französischen Librettos vorweg: Er trägt ein halb ungarisches, halb orientalisches Kostüm und er hegt ungarnpatriotische Gefühle. Sein Wojwodentum erscheint anekdotisch und amputiert, weil es nicht mit Herrscheransprüchen in einer eigenen Zigeunernation verbunden ist. Seinem Auftrittslied fehlt die erste Strophe, und es heißt, dass er über große und kleine Rindviecher geherrscht habe, Zauberkünstler gewesen sei und in einer Menagerie arbeitete.

In Zsupáns Auftrittslied fehlt die zweite Strophe. Er war in der Uraufführung Serbe, wie im Roman Jókais und wie im rekonstituierten Libretto von Harnoncourt/Linke. Sein Marschlied nach dem Krieg weist Ähnlichkeiten mit dem des Wiener und des Pariser Librettos auf.

Bei der Charakterisierung von Arsena lassen sich Gemeinsamkeiten mit dem späteren Pariser Libretto feststellen, zum Beispiel sagt sie, dass sie sicher sein will, dass Barinkay sie nicht wegen ihres Reichtums heiraten wolle, dass ihre Mutter eine Adelige war und ihr Großvater Kloostervorsteher.

Carnero ist überall eine lächerliche Figur, aber seine Rolle ist hier weniger komplex gestaltet. Er ist zwar der Abgesandte des Wiener Hofes, und das Sittenkommissionscouplet wird auch in der ungarischen Fassung gesungen, aber er hat ein anderes Profil als im Wiener Libretto. Er regt Barinkay am Ende des Auftrittsliedes nicht dazu an, Frauen zu erobern, sondern er sagt, dass er nun nicht mehr Feuer schlucken werde, sondern feurigen ungarischen Wein. In der Rekrutierungsszene erweist sich, dass Carnero eine Geliebte hat, die Marketenderin ist. Mirabella erfährt das, und das ist das Ende für die Sittenkommission. Als Carnero Barinkay

wegen der Heirat mit Saffi einen Sittenverstoß vorwirft, verteidigt ihn Gabor Diak mit dem Argument, dass er sich auf ungarischem Boden befinde und Carnero daher nichts zu sagen habe. Carnero entschuldigt sich bei Saffi und Barinkay, als sich herausstellt, dass Saffi fürstlichen Blutes ist. Das leitet die allgemeine Versöhnung ein.

Das ungarische Libretto hat, was die Gestaltung der Nicht-Zigeunerfiguren betrifft, mehr gemeinsam mit dem französischen als mit dem Wiener Textbuch. Sehr vieles, was Zsupán und Arsena betrifft, die Art, wie das Kriegsthema behandelt wird – zum Beispiel der Krieg Ungarns gegen Spanien oder die Darstellung Österreichs und Wiens sind auch im französischen Libretto vorzufinden.

Zur Kritik in der ungarischsprachigen Presse in den Tageszeitungen „Budapesti Hirlap“ und „Pesti Hirlap“ vom 27. März 1886

In beiden Zeitungen wird erwähnt, dass die Vorstellung schon Wochen vor der Aufführung ausverkauft gewesen sei. In beiden Zeitungsberichten distanziert man sich von allen bisherigen Aufführungen, sowohl von der deutschsprachigen in Ungarn als auch von der in Wien. Im „Pesti Hirlap“ hieß es, dass das Publikum froh gewesen sei, „glücklicherweise“ weder eine Komödie, wie erwartet, noch eine „Wiederholung von dem, was man in Wien und im deutschen Theater zu hören bekam“, geboten bekommen zu haben. Die Übersetzung ins Ungarische und die Bearbeitung hätten dem „Stück gut getan“, denn die „lose Geschichte habe nun mehr Zusammenhang bekommen.“ Im „Budapesti Hirlap“ war der Blick auf den Inhalt kritischer: Es gibt „eigentlich kein Stück“, heißt es da. Geschätzt wurden die Bühnenausstattung und die Kostüme. „Alles, auch die Kleider waren sehr bunt, es gab Serben, Zigeuner, Ungarn, Soldaten und die vielen Völker sangen ständig feurig oder sie tanzten.“

Was die Musik betrifft, wurde auf die opernhafte Elemente der Operette verwiesen und es wurde folgende Empfehlung abgegeben: „Wenn heute jemand richtige Musik hören will, dann soll man in das Operntheater gehen“. Zum Schluss heißt es, dass diese neue Operette eine große Karriere im Volkstheater haben werde. Auch im „Pesti Hirlap“ wurde erwähnt, dass das „Publikum die Neuigkeiten geschätzt“ habe.

Zur Musik hieß es: „Anstatt der Walzer gab es im Finale Motive des Rákóczi-Marsches. Bei uns hätte es keinen angenehmen Eindruck gemacht, wenn man ungarischpatriotische Lieder im Walzertakt singen würde.“

Im „Budapesti Hirlap“ ist gleich zu Beginn daran erinnert worden, dass zwar niemand der drei Autoren anwesend gewesen sei, aber gleich im Anschluss daran hat es geheißen, dass „drei ungarische Autoren, Jókai, Schnitzer und Strauß, das Werk verfasst“ hätten und in Klammern gesetzt stand: „Strauß ist auch Ungar!“

Bemerkungen

Der Befund ist einigermaßen eindeutig: Das Libretto wurde jeweils so umgeschrieben und die Aufführungen sind so gestaltet worden, dass der ungarische Patriotismus auf der Operettenbühne in einer Weise gespiegelt werden konnte, wie es dem ungarischen nationalen Befinden in jener Zeit entsprach. Dazu gehörte wahrscheinlich auch, dass zumindest das nur ungarisch sprechende Publikum die Operette nur in ungarischer Sprache wirklich akzeptieren konnte. Theater waren damals wichtige Orte der Manifestation nationalen Bewusstseins, gerade in Ungarn, wo es Kämpfe um das ungarische Nationaltheater und um das Deutsche Theater in Budapest gab.

Johann Strauß und Maurus Jókai waren Figuren des öffentlichen Lebens, die sowohl in Cis- als auch in Transleithanien große Anerkennung genossen. Jókai als sehr beliebter Schriftsteller, der sich für die ungarische Sprache einsetzte, aber auch im deutschsprachigen Wien Erfolge feierte, und Strauß, der sowohl Walzer als auch Csárdás zu aller Zufriedenheit komponieren konnte, und der für die ungarische Reichshälfte noch ein paar Csárdásmelodien hinzulegte und ein ungarisches Sujet nach Wien brachte. Damit hatte er sich die Gunst der Ungarn erobert. Maurus Jókai war jene Persönlichkeit, die nachgewiesenermaßen für alle in der Operette vorkommenden Nationen und Nationalitäten ein offenes Ohr hatte. Er interessierte sich für die Welt der Zigeuner, setzte sich politisch für die Juden ein und war ein Verteidiger des Dualismus. Jeder konnte das in ihm sehen, was seiner eigenen Position entsprach. Dennoch soll hinzugefügt werden, dass es in der ungarischen öffentlichen Meinung auch Stimmen gab, die Klagen über seine prohabsburgische Haltung führten und sich von ihm abwandten.³¹⁷

Das magyarische Selbstbewusstsein scheint im Jahre 1885 schon so weit gediehen gewesen zu sein, dass man in einer Operette, wo zumindest vordergründig auch die gesamte Monarchie repräsentiert wurde, Erinnerungen an den Befreiungskampf gegen die Habsburger integrieren konnte. Außerdem schien es wichtig gewesen zu sein, die

³¹⁷ Vgl. Batta: Träume sind Schäume, S. 108 ff.

militärische Stärke Ungarns hervorzuheben. In der ungarischen Version wird mit der Erwähnung des Friedens von Füssen auf die Bravour der Ungarn im unter Maria Theresia geführten Erbfolgekrieg angespielt, und beim Einzug in Wien werden auch die ungarischen Truppen als erstes genannt und dann erst das Zigeunerbataillon und die wienerischen Deutschmeister. Vor allem in der ungarischsprachigen Aufführung wurde Wien auf eine reine Kulissenfunktion reduziert.

Der Autor des Librettos, Ignaz Schnitzer, konnte als auch Deutsch sprechender jüdischer Journalist, der nicht nur in Budapest, sondern auch in Wien lebte und wirkte, nicht das aufsteigende Magyarentum repräsentieren. Es ist schwer zu ergründen, warum Ignaz Schnitzer bei keiner, nicht einmal bei der deutschsprachigen Uraufführung in Budapest anwesend war und immer nur Jókai. Das hat sicher dazu beigetragen, dass immer wieder auf Jókai als Verfasser oder Mitverfasser des Textes verwiesen wurde. Schloss sich Schnitzer selbst aus oder fühlte er sich wegen der tendenziell negativen Kritik des Textbuches ausgeschlossen?

Dass nur in den deutschsprachigen ungarischen Zeitungen vom „Zigeunerbaron“ als Werk des Dualismus gesprochen wurde, zeugt vielleicht davon, dass am Ende des 19. Jahrhunderts nur mehr die eher am Westen orientierte, deutschsprachige Bevölkerung an die Idee der Doppelmonarchie glaubte.

II. Die Pariser Version

Vorbemerkungen

„Der Zigeunerbaron“ fand seinen Einzug in Frankreich nicht in Paris, sondern in Le Havre mit ungefähr 50 Aufführungen zu Beginn des Jahres 1895. Erst am Ende desselben Jahres wurde die Operette am 20. Dezember 1895 im Théâtre des Folies Dramatiques unter dem Titel „Le Baron Tzigane“ als Opéra Comique in drei Akten und vier Bildern aufgeführt. Als Handlungszeit werden in dieser Version die Jahre 1738 bis 1740 genannt, damit sind wir hier also vor dem Thronantritt Maria Theresias, anders als im Wiener Libretto, wo die Handlung in der Mitte des 18. Jahrhunderts unter der Regierungszeit Maria Theresias angesiedelt ist. Die Handlungsorte sind wie im Wiener Libretto der Bezirk von Temeswar (Banat) für die ersten zwei Akte und Wien für den dritten Akt. Als Verfasser des Librettos wird Ignaz Schnitzer genannt, als Autor des französischen Textes Armand Lafrique. Es fehlt jedoch ein Hinweis darauf, dass es sich um eine Übersetzung handelt. Es war nicht zu eruieren, auf welche Vorlage sich Armand Lafrique für seine französischsprachige Bearbeitung gestützt hat. Dennoch kann mit ziemlicher Sicherheit behauptet werden, dass es nicht die Wiener Fassung war, sondern eine, die Elemente der ungarischsprachigen Version enthält. Darauf werde ich in den jeweiligen Kapiteln hinweisen.

Zu Armand Lafrique

Armand Lafrique wurde 1858 in Paris als Jean Marie Armand Lafrique geboren und er starb 1911 im Militärkrankenhaus von Hanoi. Er war hauptberuflich in der französischen Kolonialverwaltung in Annam und Tonkin tätig und nebenberuflich betätigte er sich als Schriftsteller. Er verfasste Gedichtbände, zum Beispiel *Poèmes parisiens* (1882), *Rimes françaises / Rimes Tonkinoises* (1915), Liedtexte, zum Beispiel *Brises d'Amour* (Walzer). Er schrieb auch Romane, darunter *Le valet assassin* (1885) zusammen mit Alfred Sirven, sowie die Libretti zu mehreren Balletten und Opéras comiques. Eines darunter ist *Le capitaine Rolland* (1895) zu dem Louis Gregh die Musik komponiert hat. Vor einigen Jahren wurde dieses im Verlag Hachette in Zusammenarbeit mit der französischen Nationalbibliothek neu aufgelegt. Aber eigentlich fällt sein Name heute hauptsächlich im Zusammenhang mit dem „Le Baron Tzigane“.

Einführende Bemerkungen zur Bearbeitung des französischen Textbuches

Das französische Textbuch wurde nur auf den Text hin untersucht, auf die Einbeziehung musikalischer Aspekte wurde verzichtet. Eine über große Passagen angelegte Textanalyse war notwendig, um einerseits die Unterschiede zu und die Gemeinsamkeiten mit dem Wiener Textbuch herauszuarbeiten, die in den einzelnen Kapiteln zur Sprache kommen werden, aber andererseits auch, um den Aufbau und die Funktionsweise des französischen Textes herauszukristallisieren. Am Ende wird eine rekapitulative Gegenüberstellung der beiden Libretti vorgenommen.

Das französische Textbuch enthält im Unterschied zum Wiener Libretto sehr genaue Bühnenanweisungen, genaue Angaben, wie die Dialoge gesprochen werden müssen, und auch Vorschriften zu den Kostümen. All das wird in die Textanalyse miteinbezogen.

Alle Übersetzungen ins Deutsche wurden von mir vorgenommen. Sie befinden sich integriert in den Lauftext, der französische Originaltext kann in der dazu gehörenden Fußnote nachgelesen werden.

Im Französischen gibt es mehrere Fremdbezeichnungen für Zigeuner, zum Beispiel Gitans, Manouches oder Romanichels. In Armand Lafriques Bearbeitung werden die Zigeuner überwiegend „Bohémiens“ genannt. Diese Bezeichnung erlaubt einen Bezug zum mitteleuropäischen Raum. Nur an einigen wenigen Stellen steht das Wort „Tzigane“ für Zigeuner. Die französischen Bezeichnungen, auch für das Land „Bohême“, von dem die Zigeuner träumen, werden in meinen Ausführungen in der Originalsprache beibehalten, wenn die Librettozigeuner zitiert werden. Es hat sich nämlich herausgestellt, dass die Wortwahl der Autoren keinem Zufall entspringt, sondern dass es wegen seiner Semantik, seinem Klang und seiner assoziativen Bandbreite herangezogen wurde.

II.1 Sandor Barinkay

Generell tritt Barinkay sehr selbstbewusst und kritisch-ironisch Carnero gegenüber auf. Er gibt ihm von Anfang an zu verstehen, dass er ihn für einen Popanz hält. Im Kontakt mit den Zigeunern ist er eher abwartend und passiv, aber er hat ein offenes Ohr für die Suggestionen von Czipra und Saffi, die um seine Rolle als schon lang erwarteter Erlöser kreisen, umso mehr, als Anlagen für diese Rolle im Selbstportrait, das er in seinem Auftrittslied zu Beginn

der Operette von sich gibt, schon vorhanden sind. Sein individuelles Ich bleibt solange im Vordergrund, bis er in Kontakt mit den Zigeunern tritt. Dann rückt es in den Hintergrund, um einen Freiraum für die Konstruktion seiner Erlöserrolle zu lassen, die aber nicht so sehr er selbst konstruiert, sondern von den Zigeunern an ihn herangetragen wird, die Vorsehung hat dabei eine wichtige Rolle. Seine Eigenschaften als Anführer der Zigeuner werden dann von den Nicht-Zigeunern beurteilt, und zwar von dem ungarischen Grafen Homonay und von Zsupán, der im französischen Libretto Ungar ist.

Sein Auftrittslied: Zu lange Wanderschaft und Erleichterung über das Ende

Die Heimatlosigkeit und die weltumspannende rastlose Wanderschaft Barinkays wird in der französischen Version gleich nach seiner Ankunft in Form eines Dialoges mit Carnero thematisiert, aber nicht, um diese zu verherrlichen, sondern um die Freude darüber auszudrücken, dass es damit ein für alle Mal zu Ende ist. Er sagt, er sei „nicht böse darüber, dass die Wanderschaft nun zu Ende gehe“ und dass er „des Reisens müde“ sei. Auf den Einwand Carneros, dass „eine wandernde Lebensweise die Jugend bilde“, entgegnet Barinkay, dass diese auch eine „verbildende“ Wirkung haben könne, und dass er schon sehr darauf warte, seine „wohlverdiente Ruhe genießen“ zu können.³¹⁸ In der ersten Strophe seines Auftrittsliedes kommt dieses Thema in zwei Versen noch einmal vor: „Lange bin ich durch die Welt gezogen“ und „Ich habe unsere ganze Welt bereist“. Als einziger konkreter Aufenthaltsort werden die „mohammedanischen Länder“³¹⁹ genannt. Damit könnte im historischen Zusammenhang am ehesten das ehemals osmanisch beherrschte Gebiet gemeint sein, diese Angabe könnte aber auch einen ersten Hinweis auf seine Herkunft oder seine Wanderung vom Orient in den Okzident darstellen.

Im Wiener Libretto ist das kosmopolitische Umherwandern zwar auch Thema, aber es ist viel weniger dominant und eher indirekt angebracht. Der entscheidende Unterschied besteht aber darin, dass hier der Titelheld selbst seine nun schon der Vergangenheit angehörende Existenz kommentiert. In seinem Auftrittslied kommt zwar die Erleichterung über das Ende

³¹⁸ Lafrique: *Carnero*: „Nous y voici.“ *Barinkay*: „Ouf, je n'en suis pas fâché, seigneur Carnero. Les voyages je commence à m'en lasser.“ *Carnero*: „Ils forment la jeunesse, seigneur Barinkay.“ *Barinkay*: „Ils la forment ou ils la déforment, ça dépend. J'ai hâte à goûter dans mes domaines un repos bien gagné.“ S. 6.

³¹⁹ Lafrique, *Barinkay*: „Longtemps j'ai parcouru le monde [...] J'ai fait le tour de notre terre [...] dans les pays mahométans.“, S. 7.

der Wanderexistenz zur Sprache, nicht aber, warum ihm das lebenslange Wandern auferlegt wurde.

Barinkay hat die Welt mitgestaltet

Auffallend bei seiner Erzählung über die weltumspannende Wanderschaft ist der Gebrauch der Possessivpronomen. Er bezeichnet die Erde als „unsere Erde“ bzw. als „mein rundes Ding“.³²⁰ Die Bezeichnung der Erde als „rundes Ding“ kommt auch in der Fabel „La mort du bûcheron“ von La Fontaine³²¹ vor, der umgangssprachliche Ausdruck für Weltkugel als „rundes Ding“ ist auch in Gedichten und Liedern, die die Geschichte des „Ewigen Juden“ zum Thema haben, vorzufinden.³²² Das im Plural gebrauchte Possessivpronomen „unsere Erde“ deutet darauf hin, dass Barinkay sich als Teil einer Weltgemeinschaft versteht. Das ist ein grundlegender Unterschied zur Wiener Fassung, wo er als Herrscher über ein Tierreich dargestellt wird, dessen primäre Tätigkeit das Domptieren von Tieren ist. Diese wird auch hier erwähnt, nur bleibt es nicht dabei, denn er hat auf diesem „runden Ding“ viel „Esprit und viele Lieder“ verbreitet. Das bedeutet, dass er der Menschheit nützlich geworden ist: Er hat die Welt mitgestaltet. Die hier erwähnten Lieder könnten mit der Welt der Zigeuner in Verbindung gebracht werden, denn der Gesang spielt in deren Kultur eine wichtige Rolle. Dagegen spricht jedoch, dass sie nur eine mündliche Tradition hatten und es keine schriftlichen Aufzeichnungen von Zigeunerliedern gibt.

Man kann die Lieder auch mit seiner in einem Vers genannten Stimme in Verbindung bringen, die außergewöhnliche Fähigkeiten besitzt, denn sie vermag „die gefährlichsten Ungeheuer, Elefanten, Krokodile, Raubtiere und Reptilien herbeizulocken und zu besänftigen“³²³. Hier drängt sich eine Assoziation zur mythischen Orpheusfigur auf. Wenn man von einer Anspielung auf Orpheus ausgeht, öffnet sich nämlich ein Interpretationsfeld, das sowohl in die frühchristliche Apologetik – Orpheus als Präfiguration Christi – als auch ins Judentum führt, und zwar bis hin zu König David, der in unserem Kontext von besonderem Interesse ist. Durch die Affinität der beiden Sänger Orpheus und David wurde das Orpheus-

³²⁰ Ebd., *Barinkay*: „Semant sur la machine ronde beaucoup d’esprit et de chansons.“, S. 7.

³²¹ La Fontaine, *Choix de fables*. Illustriert von Gusave Doré. Paris: Editions BNF. S. 38. Originaltext: „En est-il un de plus pauvre en la machine ronde?“

³²² Paul Lacroix: *La légende du juif errant*. Im Gedicht mit dem Titel: „Histoire admirable du Juif Errant“ aus dem Jahre 1640 heißt es im Originaltext: „En tournaillant cette machine ronde, sans y trouver soulagement“, S. 28.

³²³ Lafrique: *Barinkay*: „A ma voix accourent dociles les monstres les plus difficiles, les éléphants, les crocodiles, les carnassiers et les reptiles.“, S. 7.

Motiv in den jüdischen Kult übernommen. In der frühmittelalterlichen Psalmensammlung ist oft das Motiv des vor Tieren auf einem Instrument spielenden David zu finden. Er war Psalmendichter, Sänger, Herrscher und Feldherr und wurde im Judentum zum Symbol für ein goldenes Zeitalter, zum Wunschbild für eine bessere Welt.³²⁴ In seiner Funktion als Herrscher verkündet er – und das ist seine wichtigste Funktion – Gottes Taten. Sein Bild ist nicht nur historisch fundiert, sondern auch messianisch eingefärbt. In diesem Punkt kann man Parallelen zu Barinkays Rolle im „Zigeunerbaron“ sehen. Er ist für die Zigeuner der Hoffnungsträger für eine bessere Zukunft. Das drückt Czipra beim Erscheinen Barinkays unter den Dorfzigeunern explizit und in manchen Anspielungen aus, und er wird von ihnen von Anfang an als ihr Erlöser wahrgenommen. Dieses Orpheus-David-Messias-Motiv kann als Ankündigung der Rolle Barinkays betrachtet werden, zumal im weiteren Handlungsverlauf an den entscheidenden Stellen des Selbstbestimmungsprozesses der Zigeuner eine „Stimme“, die als die Stimme Gottes identifiziert wurde, in Barinkay sprechen und ihn leiten wird. Im Wort „Esprit“ könnte man diese Bedeutung von Geist im Sinne des Alten Testaments verstehen – als Inspiration göttlicher Herkunft.

Die Erwähnung der Lieder könnte auch als eine Anspielung auf die zahlreich entstandenen Lieder zum Schicksal der literarischen Figur des „ewigen Juden“ gesehen werden, die vor allem seit Beginn des 19. Jahrhunderts in Frankreich sehr beliebt waren. Zahlreiche Gedichte zu dieser Figur wurden damals vertont und waren beliebter Bestandteil der Populärmusik. Gustave Doré hat diese Legendenlieder des „Ewigen Juden“, auf Französisch „Le juif errant“, illustriert, und tatsächlich kann man auf einer der Bildtafeln die Figur des „ewigen Juden“, umgeben von wilden Tieren, wie Krokodilen, Schlangen und Löwen, sehen.³²⁵ Doch die Bedeutung der Tiere ist hier eine andere. Trotz aller Anstrengung, sich Gefahren auszusetzen, zum Beispiel wilden Tieren, wird er nie getötet, weil er zur Strafe für den Verrat an Christus zum ewigen Leben verdammt ist. Diese Lieder wurden natürlich nicht von Juden selber verfasst, sondern von Vertretern der Mehrheitsgesellschaft mit ihrem Blick auf diese sonderbare Figur. Diese literarische Fremdbestimmung könnte in dem ironisch formulierten Vers „Ich wurde bald zum König der Hampelmänner“³²⁶ angedeutet sein.

³²⁴ Therese Bruggisser-Lanker: Musik und Tod im Mittelalter, Imaginationsträume der Transzendenz, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010, S. 326 f.

³²⁵ Paul Lacroix: La légende du juif errant, S. 37.

³²⁶ Lafrique, *Barinkay*: „Je fus bientôt roi des fâtoches.“, S. 7.

In der zweiten Strophe ist die Beherrschung von Zauber- und Zirkuskünsten Hauptthema. Barinkay beschreibt sich als Akrobat, Seiltänzer, Jongleur, Taschenspieler, Trapezkünstler. Aber auch die Scharlatanerie, der Spiritismus und der Magnetismus sind seine Domänen. Ein Scharlatan ist im ursprünglichen Sinn des Wortes ein Straßenverkäufer, der mit viel Geschrei seine Medikamente verkauft und gutgläubigen Menschen vorgaukelt, er sei im Besitz einer geheimnisvollen Wahrheit, um ihnen so Geld aus der Tasche zu ziehen. Fahrende Wunderärzte wurden oft als Scharlatane oder Quacksalber bezeichnet, weil sie unter dem Anschein von Gelehrsamkeit zweifelhaftes Heilmittel auf den Märkten anboten.

Außer dem Spiritismus und dem Magnetismus wurden alle genannten Tätigkeiten vom sogenannten „fahrenden Volk“ ausgeübt. Die populäre Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts wurde stark von der Schaustellerei geprägt. Das war oft, aber nicht ausschließlich ein von Zigeunern getragenes Milieu. Es handelte sich um Bevölkerungsgruppen, die meistens aus der ansässigen Gesellschaft ausgeschlossen waren. Viele der genannten Tätigkeiten werden mit Betrug, Kriminalität und Vorgaukeln von falschen Tatsachen in Verbindung gebracht.

Was den Spiritismus und den Magnetismus betrifft, handelt es sich um Praktiken, die eine große Popularität hatten, aber keinen speziellen Bezug weder zur Welt der Zigeuner noch zur jüdischen Welt besaßen. Der „Spirite“ ist ein Anhänger des Spiritismus, eine Bewegung des 19. Jahrhunderts, die auf großes öffentliches Interesse stieß. Es ging dabei um die Fähigkeit, mit Geistern von Verstorbenen in Verbindung zu treten, um sie zu beschwören. Mit diesen Worten spielt der Autor auf eine im 19. Jahrhundert verbreitete Begeisterung für die Kunst der Illusion und für den Okkultismus an. Der „magnétisme“ kann nur eine Anspielung auf den Mesmerismus darstellen. Der Mesmerismus oder Magnetismus geht auf den österreichischen Arzt Franz-Anton Mesmer (1734–1815) zurück, dessen Theorien im Paris des ausgehenden 18. Jahrhunderts en vogue waren und der vorgab, nervöse Leiden durch Einflussnahme auf das Magnetfeld des Menschen zu verändern. Zumindest der Magnetismus wurde als Heilmethode entlarvt, die auf betrügerischen Praktiken beruhte.

Die Tatsache, dass er an esoterischen Modeströmungen der höheren Sphären der Gesellschaft teilhatte, beweist, dass Barinkay das Außenseitermilieu verlassen hat. Er ist in der Mitte der Gesellschaft angekommen.

Barinkay – der Hexer

Zu Beginn der zweiten Strophe heißt es, dass Barinkay „indem [er sich] den Zauberkünsten gewidmet hatte, Hexer geworden war“ und „als Hexer auf dem Markt Salben zur Bekämpfung von Hornhaut verkaufte.“³²⁷ Der Vorwurf der Hexerei und der schwarzen Magie gehört zu den klassischen, gegen die Zigeuner, aber auch gegen die Juden eingesetzten Verfolgungsmotiven. Im Zigeunermilieu denkt man aber nur an die Zigeunerhexe, nicht aber wie im jüdischen Milieu vor allem an den Mann als Hexer. Der Hexer steht für den Teufelspakt, und in Verbindung mit der schwarzen Magie für die Verwerfung des christlichen Glaubens. In den Alpen kursierte im 15. Jahrhundert beispielsweise die Vorstellung, dass Hexen und Hexer Salben aus Kinderfleisch herstellten, die bei Ritualmorden geopfert wurden. Diese Salben sollten magische Kräfte haben, wurden zum Hexensabbat aufgetragen und der Legende nach bei nächtlichen Orgien verwendet. In der mittelalterlichen Legendenbildung war die Vermischung von Hexenkult und Sabbat, dem Gebetstag der Juden, üblich.³²⁸ Die Ritualmordlegende spielte in der Verfolgung der Juden eine verheerende Rolle und ist seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem in Russland, Polen und auch in Ungarn wieder zu einem gängigen Verfolgungsmotiv geworden.

In Barinkays Blick zurück in die Vergangenheit und in seinem Auftrittslied sind keinerlei Klagen über seine Lebensumstände vorzufinden. Doch an jenem Punkt im Handlungsverlauf, wo der Zusammenschluss Barinkays mit den Zigeunern vollzogen wird, erinnern Czipra und Saffi an seine Vergangenheit. Sie wird von ihnen einmal als „tödlich“ und einmal als ein „Exil voll grausamer Ängste“ bezeichnet. Es ist naheliegend, die Bemerkungen von Saffi und Czipra in einen Zusammenhang mit den genannten Verfolgungsmotiven zu bringen.

Kritik an der Mehrheitsgesellschaft

Die erste Zeile des Refrains, die beide Strophen abschließt, lautet jeweils: „Das ist eine reizende Tätigkeit“, und bezieht sich auf das, wovon vorher die Rede war. Wenn es dann in der ersten Strophe ironisch heißt, dass die „Tiere leichter zu zähmen seien, als die Menschen“³²⁹, dann erscheint das davor thematisierte Domptieren von wilden Tieren wie

³²⁷ Lafrique, *Barinkay*: „Puis me livrant à l’art magique je suis devenu sorcier. Vendant sur la place publique de l’onguent pour les cors aux pieds.“, S. 7.

³²⁸ Wippermann: *Wie die Zigeuner*, S. 54 f.

³²⁹ Lafrique, *Barinkay*: „C’est un métier charmant, car les bêtes en somme, sont moins dures que l’homme à dompter, oui, vraiment.“, S. 7.

ein Prätext, um eine indirekte Kritik am Verhalten der Mitmenschen anzubringen, die dahingehend lauten kann, dass die Mitmenschen unberechenbar und gefährlich sind.

In der zweiten Strophe beginnt der Refrain wieder mit „Das ist eine reizende Tätigkeit“ und lautet dann weiter: „und dazu noch sehr praktisch, denn selbst in der Politik findet sie oft Verwendung.“³³⁰ Die reizende Tätigkeit bezieht sich entweder auf die Scharlatanerie oder den Seiltanz. Sowohl die Scharlatanerie als auch der Seiltanz können in ihrer abstrakten Wortbedeutung auf die politische Domäne übertragen werden. Es geht hier um die Möglichkeit, durch einen geschickten Gebrauch von Worten Fakten zu verschleiern und Menschen zu manipulieren – so wie es in der Politik oft der Fall ist. In beiden Strophen übernimmt der übertragene Sinn der Wörter die Funktion, eine Kritik an der Mehrheitsgesellschaft anzubringen.

Selbstironie und Distanzierung zu seiner vormaligen Existenz

Das Leben, das Barinkay in seinem Auftrittslied beschreibt, hat etwas Unfassbares und Unbegreifliches. Es impliziert eine Sonderstellung, die von Barinkay selbst mit viel ironischer Distanz ausgedrückt wird. Schon vor der Darbietung seines Auftrittsliedes meint er zu Carnero, das „seltsamste Leben überhaupt“³³¹ geführt zu haben. Die beliebige Abfolge von verschiedenen Tätigkeiten in zeitlicher und inhaltlicher Willkür wird dann selbstironisch noch einmal in zwei Versen des Auftrittsliedes kommentiert: „Und weil ich so eklektisch bin, verband ich den Seiltanz mit dem Magnetismus.“³³², und: „Ich lebte auf tausend verschiedene Weisen“³³³

Konkurrent des „ewigen Juden“

Im Dialog mit Carnero zum Thema Wanderschaft vergleicht sich Barinkay mit der literarischen Figur des „ewigen Juden“ bzw. beschreibt er sich als jemanden, der in einem Konkurrenzverhältnis zu dieser Figur steht: „Seit ich gehen kann, konkurriere ich mit dem ewigen Juden“³³⁴. Das Evozieren dieser literarischen Gestalt verweist einerseits auf

³³⁰ Lafrique, *Barinkay*: „C’est un métier charmant, et de plus très pratique, car même en politique on s’en sert fréquemment.“ S. 8.

³³¹ Lafrique, *Carnero*: „Quelle existence était donc la vôtre avant que j’eusse vous retrouvé?“ *Barinkay*: „La plus étrange de toutes.“, S. 7.

³³² Ebd., *Barinkay*: „[...] mêlant à force d’éclectisme, l’équilibre et le magnétisme[.]“, S. 7.

³³³ Ebd., *Barinkay*: „[...] en vivant de cents façons.[.]“, S. 7.

³³⁴ Ebd., *Barinkay*: „Moi, depuis que je sais marcher, j’ai fait concurrence au Juif errant.“, S. 6.

vergleichbare Existenzbedingungen – das rastlose, heimatlose Umherwandern –, andererseits wird so eine Distanzierung erzeugt: Er möchte sich hier gerade nicht als Stellvertreterfigur des sich in ewiger Wanderschaft befindlichen jüdischen Volkes darstellen. Da seine ethnische Identität nicht festgelegt ist, könnte er als ein Zigeuner betrachtet werden, weil das Wandern durch aller Herren Länder auch ein Attribut des Zigeunerdaseins ist.

Trotz seiner Distanzierung von der Figur des „ewigen Juden“, das heißt von der literarischen Figur des Ahasver, stößt man in der Textanalyse des von ihm entworfenen Selbstportraits auf Elemente, die an die Legendengestalt des Ahasver erinnern, besonders was die willkürliche, jeglicher Logik entbehrende Aufzählung einer Abfolge von verschiedenen Identitäten und Tätigkeiten betrifft. Indem er sich als jemand beschreibt, der an so esoterischen Bewegungen wie dem Spiritismus und dem Mesmerismus teilgenommen hat, zeigt er jedoch, dass er in der Mitte der Gesellschaft angekommen ist und nichts mehr gemein hat mit dem Außenseiterstatus, den die Zigeuner nie losgeworden sind. In der Mitte der zweiten Strophe lautet ein Vers, er habe „alles in der Hand und nichts in der Tasche“,³³⁵ wobei er „Tag und Nacht“³³⁶ arbeite. Ein Vergleich mit den Motiven anderer Ahasver-Gedichte zeigt, dass dieses zu gängigen Elementen der Ahasver-Dichtung gehörte.³³⁷

Ahashver schafft sich ab

Die Gestalt, in der uns der Titelheld der Operette vorgeführt wird, hat einen Grad an Bewusstheit und Selbstbestimmung erreicht, die es ihm ermöglicht, einen eigenen, persönlichen „Ahasver“ zu kreieren, doch nicht als Reproduktion des Fremdbildes, sondern als seine Karikatur, die noch dazu einen kritischen Blick auf die Mehrheitsgesellschaft wirft, die dieses Fremdbild entworfen hat. Wenn man davon ausgeht, dass in der Orpheus-Anspielung die Erlöserfigur Davids präfiguriert ist, könnte dieses Autoportrait von Barinkay als jenes einer brüchig gewordenen Ahasver-Gestalt gesehen werden, in der die Abschaffung derselben schon programmiert ist.

Die Weiterentwicklung im Vergleich zum Auftrittslied im Wiener Libretto besteht in der intellektuellen Verarbeitung einer literarischen Figur, die als Ahasverfigur in die Geschichte

³³⁵ Lafrique, *Barinkay*: „[...] tout dans les mains, rien dans les poches [...]“, S. 7.

³³⁶ Lafrique, *Barinkay*: „[...] travaillant le jour et la nuit [...]“, S. 8.

³³⁷ Auf die Armut des „ewigen Juden“ gibt es in der Ahasver-Dichtung zahlreiche Anspielungen. So heißt es in einem der zahlreichen Klagelieder: „J’ai cinq sous dans ma bourse, voilà tout mon moyen, en tout lieu, en tout temps, J’en ai toujours autant.“ In: Paul Lacroix: *La légende du juif errant*. S. 31.

der europäischen Kunst und Literatur Eingang gefunden hat. Das verrätselte Anbringen von Verfolgungsmotiven, wie das im Wiener Auftittslied noch der Fall war, verwandelt sich hier in ein relativ offenes Spiel mit den Elementen des Autoportaits. Das hohe Reflexionsniveau und seine Position in der Gemeinschaft von Menschen unterscheiden den Pariser Barinkay ganz entschieden vom Wiener Barinkay. Der „Esprit“, den er auf den Wegen seiner Wanderschaft „verstreut“ hat, wird in der geistreichen Selbstreflexion im Auftittslied unter Beweis gestellt. Indem er Elemente der Fremdbestimmung ironisch benennen kann, beweist er, dass er selbstbestimmt ist. Er ist zu einem handelnden Subjekt geworden. Das Leiden an der Existenz, wie es im Wiener Auftittslied unterschwellig angebracht ist, verwandelt sich hier zu einer leisen, aber doch unübersehbaren Kritik an der Mehrheitsgesellschaft.

Beginn eines neuen Zeitalters für die Zigeuner durch Barinkays Rückkehr

Der Beginn einer neuen Ära dank Barinkays Rückkehr wird im Pariser Libretto auf unterschiedliche Weise angekündigt. Bevor Barinkay die Bühne betritt, soll laut Bühnenanweisung der Bühnenraum ganz leer sein. Man hört im Hintergrund nur das Lied der Schiffer und den Ruderlärm des herannahenden Kahns. Das Lied der Schiffer lautet: „Singen wir das neue Lied, das fröhliche Lied des Schiffers.“³³⁸ Das Schiff gilt ja als Symbol politischer oder religiöser Gemeinschaft bzw. als Allegorie des politischen Staatsschiffes, und das fröhliche Lied des Schiffers ist wohl ein Lied über Barinkay, der mit Carnero, den Schiffern und Soldaten dem Kahn entsteigt. Ankündigt wird mit der Szene das Lenken einer Gemeinschaft – im „Zigeunerbaron“ sind das die Dorfzigeuner, die schon auf die Rückkehr ihres Anführers warten, der ihre Zukunft „fröhlicher“ machen wird, wie sie später sagen werden.

Im weiteren Handlungsverlauf ist es vor allem die Offenherzigkeit, mit der Czipra die Rolle der Prophetin im Erlösungsplan der Zigeuner spielt, die im Textbuch von Lafrique auffällt. Sie thematisiert von Beginn an das Anbrechen einer neuen Ära durch Barinkays Ankunft. Zuerst warnt sie Ottokar, der im verfallenen Schloss der Zigeuner nach dem versteckten Schatz sucht, davor, dass ihn eines Tages der zurückkehrende Schlossherr zur Rechenschaft ziehen würde. Spöttisches Lachen begleitet ihre Warnungen, so als ob sie insgeheim wüsste, dass dieses Ereignis bald eintreffen wird.³³⁹ Als Carnero ihr Barinkay vorstellt, erkennt sie in ihm sofort das Gesicht ihres „einstigen Herrn“³⁴⁰ und sie sagt beim Anblick Barinkays:

³³⁸ Ebd., *Lied der Schiffer*: „Chantons notre refrain nouveau, le gai refrain du matelot.“, S. 3.

³³⁹ Lafrique, *Czipra*: „Prends garde, je te le répète (ha, ha, ha, ha ha)“, S. 8.

³⁴⁰ Ebd., *Czipra*: „[...] il me semble en te voyant reconnaître mon ancien maître“, S. 12.

„Ich habe es geahnt, ich habe auf ihn gewartet. Begrüßen wir das neue Zeitalter.“³⁴¹ Damit stellt sie Barinkay von Anfang an ins Zentrum einer Zeitenwende. Und wenn sie Barinkay, der sie fragt, wer denn Safii das Zigeunerlied gelehrt hätte, zur Antwort gibt: „Die Erinnerung an die Vergangenheit und die Hoffnung auf eine schönere Zukunft“³⁴², dann drückt sie damit noch einmal die gleiche Idee aus. Barinkay ist auch die einzige Autorität, die sie anerkennt. Als sie von Carnero aufgefordert wird, ihre Unterschrift auf das Landübergabedokument³⁴³ zu setzen, fragt sie zuerst ihn, ob er es wohl auch wünsche.³⁴⁴ Ihre Unterschrift auf dem Übergabedokument, das die neuen Grundstücksrechte für Barinkay regeln soll, hat die Form des gespaltenen Hufes einer Hirschkuh.³⁴⁵ Auf Carneros Erstaunen über dieses Zeichen wiederholt sie gemeinsam mit dem Chor: „Der Huf einer Hirschkuh, ha, ha, ha ‚ha“ und alle Zigeuner lachen. Dann sagt sie „Diese Schrift, die ist mein Fetisch“³⁴⁶ und bricht dabei in ein „satanisches Gelächter“ aus, in das alle Zigeuner miteinstimmen. Dieses Zeichen erfüllt alle mit einer heimlichen Freude und einem Triumphgefühl, das nur die Zigeuner selbst zu verstehen scheinen.

Der „pied de biche“ ist im Französischen mit mindestens zwei Bedeutungen zu unterlegen: Es ist der Huf der Hirschkuh, aber auch das Brecheisen. Mit diesem Werkzeug können unter anderem Einbrüche getätigt werden und damit ist eine Assoziation mit dem Klischee des diebischen Zigeuners gegeben. Diese Assoziation erlaubt librettointern zwar eine Querverbindung zur Diebstahlsszene, doch dem Gesamtkontext nach scheint die Verbindung zum Einbruchswerkzeug eher nicht zuzutreffen.

Der Huf der Hirschkuh könnte auf einen Davidpsalm im Alten Testament verweisen, der den Titel „Die Hindin der Morgenröte“ (22,5) trägt. Dieser Psalm handelt von der Anrufung Gottes in der Gefahr, in der Bedrohung durch Feinde. Er wird im Buch Esther des Alten Testaments zitiert, wo Esther angesichts der Bedrohung ihres Volkes die ersten Verse dieses Psalms rezitierte. Esther gelingt es, ihr Volk, die Hebräer, vor der Vernichtung zu erretten. Im Wiener Libretto wird die Idee der „Rettung“ direkt von Barinkay ausgesprochen, und

³⁴¹ Ebd., *Czipra*: „J’en avais le pressentiment. Je l’attendais [...] Saluons l’ère nouvelle“, S. 12.

³⁴² Ebd., *Czipra*: „Le souvenir du passé, l’espoir en un plus doux avenir.“, S. 38.

³⁴³ Es handelt sich hier tatsächlich um ein Landübergabedokument, weil Carnero zu Zsupán sagt, er solle das Dokument als Zeuge unterschreiben, und zwar bei einem administrativen Akt, bei dem Barinkay als Sohn des einstigen Schlossherrn von Temeswar alle seine Güter zurückerstattet bekommt.

Carnero zu Zsupán: „[...] afin de vous faire signer an qualité de témoin cet acte par lequel Sandor Barinkay, fils de l’ancien châtelain de Temesvar est remis en possession de tous ses biens.“, S. 17.

³⁴⁴ Ebd., *Czipra*: „A Sandor seul, j’obéirai ; s’il veut, alors, je signerai.“, S. 17.

³⁴⁵ Ebd., *Carnero*: „Que vois-je, un pied de biche“. *Chor*: „Ha, ha, ha, un pied de biche.“, S. 20.

³⁴⁶ Ebd., *Czipra*: „Cette écriture là, c’est mon fétiche.“ (Sarkastisches Lachen). S. 20.

zwar in jener Szene, als er sich Saffi zuwendet, als er von Arsena als Ehemann abgelehnt wird. Er ruft für alle hörbar, dass er sich zu Saffi „rettet“. Der „Huf der Hirschkuh“ ist ein enigmatisches Zeichen, das die Not und die Heilserwartung gleichzeitig verkündet.³⁴⁷ Im Wiener Libretto unterzeichnete Czipra das Landübergabedokument mit einem Pentagramm, einem Zeichen, das in der jüdischen Welt vor dem Hexagramm, dem Davidstern, als Symbol des jüdischen Volkes galt.

Nachdem Czipra Barinkay zum Anführer der Zigeuner erklärt hat, meint sie, dass „die Tage der Trauer nun für immer vorbei [sind] und das Glück bei uns wieder einkehren werde“.³⁴⁸

II.2 Saffi übermittelt Barinkay Werte, die der Anführer ihres Volkes haben muss

Saffi behält auch im französischen Libretto die Funktion des Sprachrohrs der Zigeuner als Ethnie und sie scheint richtiggehend auf seine Rückkehr gewartet zu haben. Aber anders als im Wiener Libretto ist sie von Beginn an Übermittlerin von Erwartungen, die die Zigeuner an einen Anführer haben, und sie formuliert auch die Werte, die er als solcher verkörpern soll. Zusammen mit Czipra stimmt sie Barinkay auf die Erlöserrolle ein und sie exponiert den aufflammenden Bohême-Patriotismus Barinkays und der Zigeuner. Ihre Annäherung an Barinkay ist gekennzeichnet durch eine ans Devote grenzende Haltung, aber auch durch sehr intensive Liebesgefühle, die immer auch von einer göttlichen Stimme, die sich in Barinkay manifestiert, mitgeprägt werden. Nach der Enthüllung ihrer Identität als Tochter des letzten türkischen Paschas von Temeswar bleibt sie bis zum Ende Sprachrohr der „Bohémiens“. Ihre türkisch-adelige Herkunft hat librettointern keine Bedeutung, reicht aber über die Handlung hinaus.

Saffis Zigeunerlied

Die Erwartungen der Zigeuner an einen potentiellen Anführer lauten folgendermaßen:

Wir, die Leute aus „Bohême“ sind gut zu denjenigen, die uns lieben,
aber jenen gegenüber, die sie verraten, sind die Bohémiens gnadenlos.
Tag und Nacht werden sie ihre Rache zu spüren bekommen.
Freund, hüte dich davor, Ihnen zu missfallen,

³⁴⁷ Vgl. Christophe Stener: *Le livre d'Esther. Une exégèse en images*. Paris: Edition books on demand 2019, S. 26.

³⁴⁸ Lafrique, *Czipra*: „Les jours de deuil à jamais sont finis, et le bonheur parmi nous va renaître“, S. 44.

fürchte den Zorn des tapferen Bohémiens.³⁴⁹
Krasse, aber eindeutige Worte kündigen in Saffis Lied an, was bis zu Barinkays Ernennung zu ihrem „Chef“, wie ihn die Zigeuner im französischen Libretto nennen, leitmotivisch wiederholt und intensiviert wird: Ein Anführer muss sein Volk lieben und darf es nicht verraten. Man kann sich fragen, was mit dem Verb „missfallen“, im Französischen „déplaître“, gemeint sein könnte. Möglicherweise ist das als Warnung zu verstehen, niemals etwas unternehmen, was den Interessen des gesamten Volkes schadet, oder dass er die Zigeuner nie zur Verfolgung von Eigeninteressen instrumentalisieren darf. Mit dem im Lied eingebauten: „Hört ihre dunklen Stimmen, die sich im Schatten erheben, Dschingrah, die Zigeuner sind da!“³⁵⁰ wird ihm suggeriert, dass sie bereit sind, sich mit ihm zu verbünden. Die „dunklen Stimmen“ und „der Schatten“ drücken wohl ihr getrübt und unglückliches Dasein aus. Das Unglück dürfte daher rühren, dass sie vereinzelt, das heißt ohne unter einem Anführer vereint zu sein, kein Volk und daher bedeutungs- und machtlos sind.

In der zweiten Strophe stellt Saffi die Zigeuner als „brave Bohémiens“ vor – in dem Begriff „brave“ ist alles enthalten, was notwendig ist, um den Zusammenhalt zwischen einem Anführer und seiner Gefolgschaft zu gewährleisten: Mut, Kampfbereitschaft, Aufrichtigkeit, Ehrenhaftigkeit, Loyalität. Dazu gesellen sich noch Werte und Eigenschaften, die in der Wiener Fassung überhaupt keine Erwähnung finden.

Für immerwährend treue Freundschaft leeren wir unsere Geldbeutel,
um den Bedürftigen zu Hilfe zu eilen.
Die Bohémiens sind großzügig.
Niemand hat sich ihr liebendes Herz den Unterdrückten verschlossen.³⁵¹

In dieser zweiten Strophe geht es um Solidarität, Fürsorge und auch um finanzielle Hilfsbereitschaft. Beide Strophen preisen Haltungen, die den Grundstein für ein vereint auftretendes Staatsvolk bilden.

Es kann sein, dass diese Werte auch die Organisation der Zigeunerclans bestimmten, aber es gibt keine schriftlichen Selbstzeugnisse oder Dokumente, die sie für den Aufbau eines Zigeunerstaates preisen würden. Man kann diese aber mit den Werten in frühzionistischen

³⁴⁹ Lafrique, *Saffi*: „Nous sommes bons pour qui nous aime, nous autres gens de Bohème. Mais pour celui qui les trahit, les Bohémiens sont sans merci. Qu’il fasse jour, qu’il fasse nuit. Leur vengeance les poursuit. Garde-toi bien, ami de leur déplaire, crains la colère du brave Bohémien. Trian, trian, davar.“, S. 36, 37.

³⁵⁰ Lafrique, *Saffi*: „Ecoutez leur voix sombres, qui s’élèvent dans l’ombre. Dschingrah! Les Tziganes sont là!“ S. 37.

³⁵¹ Ebd., *Saffi*: „A l’amitié toujours fidèles, nous vidons nos escarcelles, pour secourir les malheureux, les Bohémiens sont généreux. Le cœur aimant, à l’opprimé, non jamais ne s’est fermé.“, S. 34.

Schriften vergleichen. Während in Leon Pinskers Mahnschrift „Autoemanzipation“ (1882) vor allem erläutert wird, warum nur die Gründung einer nationalen Heimstätte für Juden einen Ausweg aus der Verfolgung bietet, werden in der Nachfolgeschrift „Nicht dies ist der Weg“ (1889) von Achad Ha'am schon konkrete Vorstellungen und Werte, die der jüdischen Welt eigen sind und die beim Aufbau eines eigenen Landes helfen können, besprochen. Diese Schrift ist zu einem Zeitpunkt erschienen, als es schon erste Besiedlungsinitiativen von europäischen Juden in Palästina gab und eine eventuelle Staatsgründung in Palästina in Aussicht gestellt wurde.³⁵² Es heißt darin unter anderem, dass die „liebvolle Fürsorge des einzelnen für das Wohlergehen der Gesamtheit dem jüdischen Volk nicht fremd“ sei und dass „das Herz des Volkes die Basis ist, auf dem das Land sich aufbauen kann.“³⁵³ Der Autor bedauert, dass es in dieser frühen Besiedlungsgeschichte schon Fälle gab, wo der „persönliche Vorteil wichtiger als der Gemeinschaftssinn war.“³⁵⁴ Das Lied schließt mit der Aufforderung „Nur keine Angst, Freund, vertraue ruhig den tapferen und aufrichtigen Bohémiens.“³⁵⁵ Der weitere Handlungsverlauf zeigt, dass diese Suggestionen bei Barinkay auf fruchtbaren Boden fallen werden.

Ein Detail, das an dem Auftrittslied von Saffi auffällt, ist der Umstand, dass im ganzen Lied das Wort „Bohémiens“ verwendet wird, um die Zigeuner zu bezeichnen, außer im Kampfruf „Dschingrah, die Zigeuner sind da“, der dann später leitmotivisch immer wieder erklingt. Überlegungen zum Gebrauch des Wortes „Tziganes“ werden in einem späteren Kapitel Thema sein.

Vergleich der Hauptfiguren Saffi und Barinkay im Wiener und Pariser Libretto

Im Wiener Libretto sind die beiden Hauptfiguren Träger von Diskursen über die Zigeuner, die die politische Motivation für den Wunsch nach Selbstbestimmung enthalten – Ausgrenzung, Verfolgung und das Leiden daran. Die Sprache ist durch Ambivalenzen,

³⁵² Achad Ha'am (sein wahrer Name war Ascher Hirsch Ginsberg), 1856–1927, war ein russischer Zionist. Er war Mitglied des Odessa-Komitees, dem sein Freund Leon Pinsker vorstand, und er vertrat wie Pinsker die Vorstellung der Autoemanzipation der Juden. Er war jedoch im Gegensatz zu ihm nicht der Meinung, dass die Juden schon reif seien für die Gründung einer eigenen Nation in Palästina. Er verlangte eine intensive Vorbereitung vor der Emigration und eine Besinnung auf jüdisch fundierte Werte. Er forderte eine gerechte Gesellschaft auf der Basis der Gleichheit. Seine Schriften hatten einen großen Einfluss auf die zionistische Doktrin. Bekannt wurde er mit seiner ersten Schrift 1889 unter dem Titel „Nicht dies ist der Weg“. <https://www.hagalil.com/2017/01/achad-haam/> (letzter Zugriff Juli 2020).

³⁵³ Achad Ha'am: Nicht dies ist der Weg, Teil 1, S. 7.

³⁵⁴ Achad Ha'am: Nicht dies ist der Weg, Teil 2, S. 3.

³⁵⁵ Lafrique: *Saffi*: „Vas, ne crains rien, ami, prend confiance, en la vaillance du brave bohémien. Va ne crains rien.“, S. 35.

Wortverdichtungen, Umkehrungen und Polysemien gekennzeichnet. Barinkays Selbstporträt unterscheidet sich insofern von der Wiener Version, als sein Außenseiterstatus im Pariser Libretto überwunden ist und Elemente der messianischen Davidfigur eingebaut sind, wodurch von Anfang an seine Rolle als Erlöser der Zigeuner angedeutet wird. Saffis Zigeunerlied ist einfacher gestaltet und es hat eine ganz eindeutige Funktion: die Erwartungen der Zigeuner an einen Anführer zu formulieren und Barinkay zu den Zigeunern hinzuführen.

II.3 Die Eheschließung

Auch im französischen Libretto ist der Prozess der Eheschließung zwischen Saffi und Barinkay eng mit der national-patriotischen Aktion der Zigeuner verschränkt. In der Annäherung zwischen den beiden sind in den entscheidenden Szenen Czipra und die Dorfzigeuner immer mit dabei. Das sind Indizien für ein kollektives Geschehen. Die Szenen sind gekennzeichnet durch eine symbolträchtige, lyrisch-poetische Sprache, und sie enthalten Hinweise auf einen Beistand Gottes. Sie sind reich an Ellipsen, die besonders dann gehäuft auftreten, wenn die nationalpatriotische Dimension wichtig ist.

Zunächst sind es Saffi und Czipra, die Barinkay umwerben – Saffi mit ihrem Zigeunerlied und Czipra, indem sie ihm sofort bei seiner Ankunft die Rolle als Anführer der Zigeuner suggeriert. An keiner Stelle setzt Saffi ihre körperlich-weiblichen Reize ein, ihr einziges Mittel der „Verführung“ ist ihre Stimme, denn mit ihren Liedern führt sie Barinkay in seine Rolle als Anführer über das Zigeunervolk ein. Er wird nie als Mann umschwärmt, sondern immer nur in seiner Funktion als Herr und Anführer der Zigeuner. Der am meisten beschworene und propagierte Wert ist die Liebe, dazu kommen Treue, Solidarität und Vertrauen. Die Dorfzigeuner werden sehr schnell in den Annäherungsprozess miteinbezogen. Auch sie setzen die Verführungskraft der Stimme ein. Ihre Lieder sollen in Barinkay die Liebe zur Heimat „Bohême“ wecken. Ab dem Augenblick, wo eine „Eheschließung“ zwischen Saffi und Barinkay erwogen wird, bekommt der göttliche Beistand, die gottgewollte Liebe, Bedeutung. Mit fortschreitender Annäherung rückt je nach Situation die triumphierende, die angsthemmende oder die beschützende Liebe in den Vordergrund. Ganz am Ende der Operette stehen wieder die Treue und die Liebe als höchstes

Gut im Mittelpunkt. Im Gegensatz zum Wiener Libretto wird nicht zweimal „geheiratet“, sondern nur einmal – „nach Zigeunersitte“.

Barinkays Werbung um Arsenas – Unterschiede und Gemeinsamkeiten

Wie im Wiener Libretto hält Barinkay zunächst um die Hand Arsenas an. Diese Werbung verläuft im Großen und Ganzen gleich, doch die Komplexität der Rolle Arsenas reicht nicht an die des Wiener Librettos heran. Das liegt vor allem daran, dass sie hier eine Ungarin und keine Serbin ist wie im Wiener Libretto. Daher erübrigt sich ihre Rolle als Warnerin vor einem Bündnis Barinkays mit den Serben. Ihre Funktion verfällt hier auf ein borniertes Interesse einzig und allein an ihrem heiß geliebten Ottokar, den sie am Ende auch heiratet.

Sie legt im Laufe der Werbung den sie verhüllenden Schleier ab, um letztlich in einem reichen, ungarischen Kostüm zu erscheinen. Im Wiener Libretto soll ein Pope zur Hochzeit herangezogen werden, im Pariser Libretto ist es ein Pfarrer. Auch Arsenas fordert von Barinkay den Baronstitel als Heiratsbedingung. Vorgeschoben werden dann aber Gründe, die im Wiener Libretto nicht vorkommen. Zum Beispiel hat sie Bedenken, ob Barinkay nicht nur an ihrem Reichtum interessiert sein könnte, oder sie argumentiert mit dem Standesunterschied, denn sie gibt vor, dass ihre Mutter dem hohen Adel angehörte. Als weiteres Eehindernis gibt sie an, dass ihr Urgroßvater Klostervorsteher gewesen sei.³⁵⁶ Arsenas spielt aber im weiteren Handlungsverlauf keine für die Dramatik der Handlung ausschlaggebende Rolle mehr.

Saffi, das Kind, repräsentiert ein Volk ohne Anführer

Barinkay bittet um Aufnahme in das Schloss Zsupáns für die Zeit, bis ihm der König den Baronstitel verliehen haben wird.³⁵⁷ Das wird ihm mit dem Argument verweigert, dass das gegen die lokalen Ehesitten verstoße. Daraufhin wendet er sich den Zigeunern zu. Bei seiner Annäherung an Saffi nimmt er sie zunächst als Kind wahr. Er fordert Czipra dazu auf, ihm zu erklären, wer denn „dieses Kind“ sei. Das könnte zu der Annahme verleiten, Saffi sei wirklich ein Kind, doch danach stellt ihm Czipra auch alle anderen Bewohner des Zigeunerdorfes „Frauen, Kinder und Männer“, die die Bühne betreten, als „Kinder des

³⁵⁶ Lafrique: *Arsenas*: „Sais-je seulement si vous ne m'épousez pas pour ma fortune?“, S. 32.

Ebd.: *Arsenas*: „Par ma mère, je suis de haute noblesse, mon arrière grand-père était archimandrite [...]“, S. 33.

³⁵⁷ Ebd., *Barinkay*: „[...] en attendant que le roi me confère la couronne.“ S. 34.

Dorfes“ vor.³⁵⁸ Auch dem Sittenkommissar Carnero erklärt sie auf die Frage, wer hier wohnen würde: „Niemand, außer den Kindern von Bohême wie ich.“³⁵⁹ Als Barinkay die Führerschaft über die Dorfzigeuner akzeptiert, rufen sie aus: „Oh Herr, wir sind Eure Kinder, ja, Eure Kinder.“³⁶⁰ Folglich ist Saffi Teil dieser Gemeinschaft der Dorfzigeuner, die alle als Kinder bezeichnet werden, und für die Barinkay eine Art Vaterfigur darstellt. Wie sehr auch Barinkay selbst seine Rolle als die eines „Vaters der Zigeuner“ versteht, wird in der Szene der Enthüllung von Saffis wahrer Identität als türkische Fürstentochter deutlich, denn er meint, er sei nun „ihrer nicht mehr würdig, weil sie nicht mehr das arme Zigeunerkind ohne Familie ist“.

In jener Szene im ersten Akt, wo Barinkay erklärt, dass er „Saffi liebt und sie mitzunehmen“³⁶¹ beabsichtigt, versucht Carnero sie ihm zu entreißen: „Dieses Kind könnt Ihr nicht mitnehmen. Ich fordere Euch auf, Saffi hier zu lassen.“³⁶² Ohne die vorangegangene Szene, in der die Zigeuner den Nicht-Zigeunern mitgeteilt haben, dass Barinkay nun der Chef der Zigeuner ist, miteinzubeziehen, könnte der Gedanke aufkommen, dass Carnero das Alter von Saffi anstößig findet. Die Vehemenz seiner Reaktion ist in Wirklichkeit aber darauf zurückzuführen, dass er die politische Tragweite von Barinkays Entscheidung verstanden hat. In dieser Szene wirft das Verb „mitnehmen“ die Frage auf, wohin er sie denn mitnehmen möchte. Als Barinkay insistiert: „Saffi wird meinen Fußstapfen folgen, sie wird mir folgen“, und wenn Czipra darauf meint: „Man kann sie ihm nicht mehr entreißen“³⁶³, deutet die Wahl der Worte darauf hin, dass es hier nicht um Saffi allein geht, sondern darum, dass ein Volk einem Anführer folgt. Laut Bühnenanweisung sitzt Barinkay in der letzten Szene des ersten Aktes als Zigeunerbaron auf den Schultern eines Zigeuners, und hinter ihm, in einer Karawane, folgt ihm die ganze Zigeunerschar. Das ist seine Gefolgschaft, und am Ende wird man erfahren, dass „mitnehmen“ bedeutet, dass ihm alle Zigeuner in ihre Urheimat „Bohême“ folgen.

³⁵⁸ Lafrique: *Czipra*: „Ce sont les enfants du village“ [...] sur scène entrent des femmes et des enfants et des hommes. S. 43.

³⁵⁹ Ebd., *Czipra*: „Personne, sinon des enfants de Bohême, comme moi.“, S. 12.

³⁶⁰ Ebd., *Chor*: „Oh maitre, nous sommes tes enfants. Oui, tes enfants.“, S. 45.

³⁶¹ Lafrique: *Barinkay*: „Oui, Saffi que j’aime et que j’emmène.“, S. 49.

³⁶² Lafrique: *Carnero*: „Arrêtez. Jour de Dieu. Un tel scandale. Cette enfant ne peut vous suivre, je vous somme de la laisser ici.“ S. 50.

³⁶³ Lafrique: *Czipra*: „En vain, on veut l’arracher de ses bras. Toujours Saffi suivra ses pas.“ *Barinkay*: „Saffi suivra mes pas“. *Saffi*: „En vain, on veut m’arracher de ses bras, leurs cris ne m’effraient pas. Dschingra“. *Czipra*: „En vain, on veut l’arracher de ses bras, Toujours Saffi suivra ses pas. Dchingra.“ *Barinkay*: „En vain, on veut l’arracher de mes bras. Saffi suivra mes pas.“, S. 55.

Im französischen Libretto hat die Bezeichnung Saffis als „Kind“ deutlicher als im Wiener Libretto von Anfang an eine politische Dimension. Sie steht symbolisch für ein Volk, dem etwas fehlt, das in gewisser Weise „unmündig“ ist, weil es keinen Anführer hat. Im französischen Kontext ist ein sprachlicher Vergleich aufschlussreich. In der französischen Nationalhymne, der „Marseillaise“ (seit 1795), werden nämlich die Franzosen als „enfants de la patrie“, Kinder des Vaterlandes, bezeichnet und die Liebe zum Vaterland wird als heilig, als *amour sacré* betrachtet. Diese Vorstellung der heiligen Liebe kommt an anderer Stelle auch im Libretto vor, wo Barinkay meint, er opfere den Schatz auf den „Altären des Vaterlandes“. Man könnte sagen, dass die Bezeichnung Saffis und aller anderer Zigeuner als Kinder die politisch-vaterländische Idee sofort ankündigt und vorwegnimmt.

Im Alten Testament werden die Hebräer als „Kinder Israels“, die einen Bund mit Gott schließen, bezeichnet, und Abraham gilt als der Urvater aller Juden.

Die Ankunft Barinkays löst bei Saffi tiefe Gefühle aus

Während bei Saffi die Begegnung mit Barinkay sofort tiefe Gefühle auslöst, entstehen diese bei Barinkay erst nach und nach. Sie werden ausgelöst durch das Anhören von Saffis Zigeunerlied und das Heimatlied der Zigeuner. Saffi hingegen scheint sofort zu spüren, dass Barinkay außergewöhnlich ist, denn sie empfindet in der Szene, in der er ihr von Czipra als ihr Chef vorgestellt wird, eine „plötzliche Erregung“³⁶⁴. Er ist für sie eine Lichtfigur, denn auf dem Weg zum verfallenen Schloss fragt Barinkay Saffi, ob sie in der tiefschwarzen Nacht wohl den Weg finden werde. Saffi antwortet ihm mit der metaphorischen Frage, ob die „Augen ihres Herrn den Weg durch die Dunkelheit nicht erleuchten“ würden.³⁶⁵ Als Barinkay mit den Dorfzigeunern zusammentrifft und das Heimatlied der Zigeuner hört, und dann Czipra an Saffi gerichtet erklärt, dass Barinkay nun der Chef der Zigeuner ist, ruft Saffi aus: „Welch ein Taumel“, und sie lässt ihn hochleben.³⁶⁶

Die Zigeuner sollen Barinkay nach der Rückkehr in die Urheimat lieben

Im Finale des ersten Aktes begeben sich alle Zigeuner zusammen zu Arsenas und Zsupáns Clan, um ihm Barinkays Ernennung zum „Zigeunerbaron“ mitzuteilen. Doch das, was eine

³⁶⁴ Lafrique: *Saffi*: „Quel émoi soudain me pénètre“, S. 13.

³⁶⁵ Lafrique: *Saffi*: „Les yeux de mon maître, ne m'éclaireront-ils pas?“, S. 38.

³⁶⁶ Lafrique: *Czipra*: „C'est toi leur chef“. *Saffi*: „Ah, quelle ivresse!“, S. 44; *Saffi*: „Vivat, notre chef est revenu.“, S. 45.

neuerliche Werbung um Arsena sein sollte, verwandelt sich in ein flammendes patriotisches Manifest der Zigeuner, bei dem Saffi eine führende Rolle übernimmt. Zuerst bestätigt sie, dass Barinkay ein „wahrer Baron“ ist, und anstatt sich weiterhin an Arsena und die anwesenden Nicht-Zigeuner zu richten, fordert sie alle Zigeuner auf: „Lieben wir ihn treuen Herzens, wenn er seine Heimat wiedersieht“. Czipra schliesst an mit: „Unser Chef ist zurückgekehrt, lieben wir ihn treuen Herzens, wenn er seine Heimat wiedersieht“.³⁶⁷ Welches Land hier mit dem Wort „Heimat“ gemeint ist, wissen in der Szene nur die Zigeuner, denn sie haben in der vorangegangenen Szene das Lied ihrer Ahnen gesungen, in dem die gleichen Worte vorkamen, jedoch eingebunden in den Wunsch nach Rückkehr in ihre Urheimat „Bohême“, weil sie nun einen Anführer haben. Die Aufforderung Saffis und Czipras ihn zu lieben, ist zwar im Präsens formuliert, aber gemeint ist die Liebe und Treue, die die Zigeuner ihm zollen sollen, wenn er in die Urheimat zurückgekehrt sein wird. Das verstehen die Zigeuner, die Nicht-Zigeuner hingegen verstehen diese Aufforderung als eine für die Gegenwart gültige, sie sollen ihn jetzt lieben, da er in seine ungarische Heimat zurückgekehrt ist.

In der gleichen Szene wird unter den Zigeunern die emotionale Wirkung von Saffis Zigeunerlied auf Barinkay thematisiert. Saffi singt: „Wie meine Stimme ihn bewegt. Oh, mein teures Lied hallt in ihm, es versetzt sein Herz in sanfte Erregung und es zieht ihn magnetisch an.“ Czipra wiederholt die Worte, mit der Variante, dass Saffis „helles Lied sein Herz in sanfte Erregung versetzt hat“ und Barinkay bestätigt das, indem er ihre Worte wiederholt: „Dies sonderbare Kind. Ihr helles Lied hat mein Herz in sanfte Erregung versetzt.“³⁶⁸ Saffis Worte haben gewirkt, der Anführer ist mit einem Volk sozusagen schon „ein Herz und eine Seele.“

An alle gerichtet – auch an die Nicht-Zigeuner –, deuten Saffi und Czipra auf den Grund hin, der diese Union so wichtig macht, und zwar sowohl für ihn als auch für die Zigeuner. Sie rufen Barinkays Zeit im „traurigen Exil“ in Erinnerung, und die Lieder, die „im Echo ihrer

³⁶⁷ Lafrique : *Saffi* : « Notre chef est revenu ; Quand il revoit le sol natal, aimons – le d’un cœur loyal ! *Czipra* : « Quand il revoit le sol natal, aimons le d’un cœur loyal. » S. 45

³⁶⁸ Lafrique: *Saffi* (zu sich): „A ma voix comme il frissonne, o ma chère chanson résonne, attire son coeur doucement, ainsi qu’un pur aimant.“ *Czipra*: (zu sich): „De mon enfant, la chanson, met dans son coeur un doux frisson. Sa claire chanson a mis dans son coeur un doux frisson.“ *Barinkay* (zu sich): „L’étrange enfant. sa chanson met dans mon coeur un doux frisson. Sa claire chanson, a mis dans mon coeur un doux frisson.“, S. 47 f.

Täler wieder erklingen mögen“³⁶⁹, das sind die Sehnsuchtslieder der Zigeuner, die den Wunsch nach der Rückkehr in die Urheimat. ausdrücken.

Der Baronstitel symbolisiert in dieser Szene ein gewaltiges politisches Ereignis. Ein schutzloses Volk und ein zum Exil gezwungener Herr/Grundherr, der einer feindlichen Umwelt in der Fremde ausgesetzt war, haben einander gefunden, um gemeinsam in ihre Urheimat zurückzukehren, wo sie endlich in Sicherheit werden leben können. Dass die Nicht-Zigeuner die politische Tragweite dieses Liedes nicht wirklich verstehen, ist daran zu erkennen, dass sie erst reagieren, als Barinkay deklariert, Saffi zur Frau nehmen zu wollen.

Barinkay braucht ein reines und loyales Herz

Auf die Absage Arsenas hin erklärt Barinkay, dass er Saffi zur Frau nehmen werde, weil er ein „reines und loyales Herz“ brauche. Mit diesem Argument zeigt er, dass er sie nicht als anziehende junge Frau wahrnimmt, sondern als Vertreterin des Zigeunervolkes, denn er schränkt sie hier auf jene Eigenschaften ein, die Saffi ihm schon im Zigeunerlied als Haupteigenschaft des Zigeunervolkes mitgeteilt hat. Dass er in ihr aber mehr sieht, als nur ein einfaches Zigeunermädchen, wird schon bei ihrer ersten Begegnung deutlich. Als sie ihn nämlich in der Nacht zu seinem verfallenen Schloss begleitet, meint er : „Es ist merkwürdig. So arm deine Kleider sind, so reich sind deine Worte.“³⁷⁰

Auch an Saffis Reaktion auf Barinkays „Heiratsantrag“ ist zu ermessen, dass sie ihn nicht als Privatperson und Mann wahrnimmt. Gerührt, so lautet die Bühnenanweisung, antwortet sie: „Oh Herr, was sagt Ihr, nein, nein, nein, Eure Frau, das ist unmöglich“, worauf Barinkay erwidert: „Fürchte dich nicht so meine Liebe, Sandor wird bald dein Gatte sein.“³⁷¹ An diesem Dialog fällt das Auseinanderklaffen der Anrede auf. Während Saffi ihn noch distanziert als „Herrn“ anspricht, richtet sich Barinkay hier auf einer vertraulich privaten Ebene an Saffi, die aber dennoch gebrochen wird, weil er nicht das personale „ich“ verwendet, sondern in der dritten Person von sich spricht. Damit wird seine Doppelrolle angezeigt: Er ist der Herr über die Zigeuner und auch der zukünftige Bräutigam Saffis. Aber indem er von sich in der dritten Person spricht, distanziert er sich von seiner privaten Rolle und deutet damit an, dass die andere, öffentliche Rolle wichtiger ist. Gleich

³⁶⁹ Lafrique: *Saffi zu Barinkay*: „Que l'écho de nos vallons, redise nos chansons.“, S. 47.

³⁷⁰ Lafrique: *Barinkay*: „C'est étrange, si pauvres tes vêtements, si riches tes paroles.“, S. 41.

³⁷¹ Lafrique: *Saffi*: „O maître, que dites vous, non, non, moi, votre femme, c'est impossible.“ *Barinkay*: „Ne tremble pas ainsi, Mignonne, Sandor sera bientôt ton époux.“, S. 48.

darauf agiert er wieder in seiner Funktion als Chef, denn er fordert Saffi und die anderen Zigeuner auf, ihm zu folgen. „Komm Saffi, und auch ihr, meine Freunde! Folgt uns.“³⁷² Saffi vollzieht dann auch schnell den Schwenk zur Rolle als „Gattin“, denn sie verkündet daraufhin: „Trotz ihres Zornes werden wir doch hoffentlich bald heiraten können.“³⁷³ Diese Vorgangsweise, die beiden Rollen, die die beiden Hauptfiguren verkörpern, ineinander zu verschlingen, kann durchgehend nachgewiesen werden.

Saffi zur Frau zu nehmen, ist eine edle Geste

Der Kommentar des Zigeunerchores auf die Erklärung Barinkays, Saffi zu seiner Frau nehmen zu wollen, lautet: „Eine Tzigane, eine Bohème, zur Frau zu nehmen! Man muss es sagen, ist doch eine edle Geste.“³⁷⁴ Diese elliptische Konstruktion des Ausrufesatzes ist eine auf den ersten Blick befremdende Aussage, die Fragen aufwirft. Die eine ist, warum hier das Wort „Tzigane“ gebraucht wurde und nicht „Bohémienne“, und die andere, warum das Wort „Bohème“ dazugesetzt wurde. Eine Hypothese ist, dass die Bezeichnung „Tzigane“ mit Saffis sozialer Position zusammenhängt. Sie ist tatsächlich ein armes Zigeunermädchen, und Barinkay nimmt sie bei der ersten Begegnung auch als solches wahr, denn er bemerkt ihre armselige Kleidung. In dieser Szene spielt sie weiterhin nicht die Rolle einer verliebten Frau, sondern sie steht auch hier stellvertretend für das arme Volk, mit dem Barinkay einen Bund schließt. Erst später, als türkische Fürstentochter, wird sie auf die gleiche soziale Ebene gestellt wie Barinkay. Der Zusatz „Bohème“, geschrieben mit einem *accent grave*, verweist auf die Bohème-Künstlerfigur, die in dem Kontext aber nicht gemeint sein kann. Oder aber es wird hier mit der Homonymie der beiden Wörter Bohème und Bohême gespielt, und die Verwendung des geographischen Namens Bohême wäre dann als ein Verweis auf die Urheimat der Zigeuner zu verstehen. Dann würde der Satz bedeuten, dass Saffi zwar arm ist, sie aber dennoch zu jenen gehört, die auch in die Urheimat zurückkehren werden.

Indem die Zigeuner die Wahl Barinkays als „edle Geste“ beurteilen, schreiben sie Barinkay indirekt staatsmännische Weitsicht zu. Diese Aussage könnte so interpretiert werden, dass die Zigeuner seine Wahl als eine Art Versprechen betrachten. Barinkay wird niemanden vergessen und benachteiligen bzw. auch die Armen in der Urheimat integrieren. Dazu kann die Szene, wo die wahre Identität Saffis als türkische Fürstentochter enthüllt wird, assoziiert

³⁷² Lafrique: *Barinkay*: „Viens Saffi, et vous aussi, mes amis, suivez nous.“, S. 54.

³⁷³ Ebd., *Saffi*: „Nous pourrons, malgré leur colère, je l'espère, bientôt nous marier“, S. 54.

³⁷⁴ Ebd., *Chor der Bohémiens*: „Prendre une femme Tzigane, Bohème. Il faut le dire, c'est noble quand même.“, S. 53.

werden. Barinkay sagt: „Ich bin deiner nicht mehr würdig, du bist nicht mehr das arme Mädchen, ohne Vermögen und ohne Familie, zu dem ich mich bekannt habe.“³⁷⁵ Damit spricht er noch einmal aus, was Saffi für ihn in Wirklichkeit symbolisierte, nämlich das arme Volk der Zigeuner, das einen Anführer suchte. In dieser Rolle als Anführer hat er das Vertrauen und die Freundschaft der Zigeuner gewonnen, sie fanden ihn für würdig, diese an ihn herangetragene Rolle zu übernehmen. In diesem Satz wird ausgedrückt, dass Saffis Rolle als Vertreterin der armen Zigeuner nun zu Ende ist. Doch Barinkays Distanzierung ist nur vordergründig, denn als er von ihrer Rangerhöhung erfährt, ist seine erste Reaktion: „Welch furchtbares Unglück für mich“, doch die dazu lautende Bühnenanweisung sieht vor, dass er seine Worte mit Zärtlichkeit unterlegen soll.³⁷⁶ Dieses Oxymoron deutet an, dass er wegen der Erhebung Saffis in einen höheren sozialen Stand nicht seine Gefühle für sie aufgegeben hat. Im Gegenteil, diese Szene kündigt jene Rolle Saffis an, die über die Operettenhandlung hinausweist, auf die Zukunft in der Urheimat, als Aristokratin an seiner Seite.

Angsthemmende Kraft der Liebe

Die Eheabsichtserklärung Barinkays fassen die Nicht-Zigeuner als Beleidigung auf, sie beschimpfen und bedrohen die Zigeuner. Doch anstatt sich zu wehren, sind diese mit ihren aufflammenden Liebesgefühlen beschäftigt, und sie drücken das Glück darüber aus, dass sie alle einander gefunden haben. Dass die Liebeserklärungen von Saffi ausgehen und dann von Czipra, Barinkay und dem Zigeunerchor bestätigt und angenommen werden, verweist darauf, dass hier der Liebesimpuls zunächst vom Volk ausgeht und dann auf alle überspringt.

Beschworen wird die Liebe: „Die Liebe, oh göttliches Feuer“, singt Saffi. Die Czipra in den Mund gelegten Worte, dass sich diese Liebe „endlich über uns senkt“, betonen die Bewegung vom Himmel herunter: Diese Liebe ist gottgewollt. Das Adverb „endlich“ verweist darauf, dass sie – Barinkay, Saffi, Czipra und der Zigeunerchor, dieses Ereignis schon lange ersehnt haben.³⁷⁷

In das Preisen der „schützenden, „angsthemmenden Kraft der Liebe“ ist der Glücksbegriff hineingeflochten. „Saffi, hab‘ keine Angst, wenn du in der Nähe deines Herrn bist, denn ich

³⁷⁵ Lafrique: *Barinkay*: „Je ne suis plus digne de toi, tu n'est plus la pauvre fille, sans fortune et sans famille à qui j'ai donné ma foi.“, S. 102.

³⁷⁶ Lafrique: *Barinkay* (avec tendresse) : „Affreux malheur pour moi.“, S. 102.

³⁷⁷ Ebd., *Saffi*: „Bonheur troublant, amour o feu divin. Je te connais enfin.“ *Czipra*: „Bonheur troublant, amour o feu divin. Sur eux descend enfin.“, S. 54.

werde mein Glück zu verteidigen wissen“, sagt Barinkay, und der Zigeunerchor singt darauf an Barinkay gerichtet: „Wir werden dein Glück verteidigen, geh nur und biete ihrem Zorn die Stirn.“³⁷⁸ Mit der grammatischen Zukunftsform wird eine Verpflichtung ausgedrückt, nicht nur jetzt, während der Bedrohung durch die Nicht-Zigeuner, sondern auch in Zukunft zu dieser neuen Konstellation zu stehen, gemeinsam zu agieren und nicht in der Vereinzelung zu verharren. Barinkay drückt hier aus, dass der Bund mit dem Volk auch für ihn ein Glück ist. Saffi steht hier als Metonymie für sein Glücksgefühl. Alle gemeinsam drücken damit noch einmal das Gleiche aus wie schon Czipra allein in der vorangegangenen Szene, nämlich dass sie jetzt glücklich sind, weil sie nun keine Angst mehr zu haben brauchen, denn sie können mit vereinten Kräften und deshalb stärker gegen einen Feind auftreten.

Alle anderen Zigeuner nehmen diesen Begriff dann gleich noch einmal auf – und setzen das Epitheton „sonderbar“ davor – es ist für alle ein „sonderbares Glück“. Sonderbar kann hier bedeuten, dass für sie alles noch sehr fremd ist. Die Situation ist noch so neu, dass sie Zeit brauchen, um diese wirklich zu begreifen. Und am Ende singt der Zigeunerchor „Sandor, fürchte dich nicht, geh nur, der treue „Bohémien“ verteidigt jederzeit das Gut seines Anführers.“³⁷⁹ Damit versichern sie Barinkay einerseits ihrer unbedingten und andauernden Loyalität, aber was gerade noch als Glück bezeichnet wurde, wird nun ersetzt durch das Wort „Gut“. Mit diesem Wort wird der Glücksbegriff auf eine höhere Bedeutungsebene gehoben. Das „Gut“ ihres Chefs ist das höchste Gut, das sie haben, es bezeichnet das, was absolut wünschenswert ist, und das, wenn man es besitzt, ein Glücksgefühl vermittelt. Das Gut schließt alles ein, was mit dieser für alle neuen politischen Situation verbunden ist – das Versprechen der Zigeuner, ihn und alles, was mit der Rückkehr aller in die Urheimat verbunden ist, das heißt sein Leben, das Land, und den Schatz zu verteidigen.

In dieser Szene fällt auf, dass Barinkay von Saffi immer dann als „maître“ (zu übersetzen mit Herr oder Chef) bezeichnet wird, wenn eine bestimmte Funktion, die er für sie hat, gemeint ist. In dieser Szene geht es um den Schutz, den er den Zigeunern bietet. Sein Vorname Sandor fällt dann, wenn es um ihn als zukünftigen Gatten geht. Sie – Saffi, Czipra

³⁷⁸ Ebd., *Barinkay*: „Près de ton maître, Saffi, sois sans frayeur, car je saurai défendre mon bonheur.“ *Chor*: Nous défendrons ton bonheur. Va ! va ! Brave leur fureur.“ S. 54.

³⁷⁹ *Lafrique: Chor der Bohémiens*, „Sandor, ne crains rien, va, va, le fidèle Bohémien, toujours de son chef défend le bien. Sandor, ne crains rien.“, S. 56.

und auch Barinkay selbst – wiederholen dann: „Trotz ihres Zornes bekommt Sandor morgen meine/ihre Hand“.³⁸⁰

Die „göttliche“ Stimme in Barinkay

Es gibt zwei Indikatoren dafür, dass das nationale Streben der Zigeuner von einer höheren, göttlichen Macht mitgesteuert wird. Das sind die Feuer- und Flammensymbole und die göttliche Stimme, die Saffi in einigen Szenen bei Barinkay wahrnimmt.

In der morgendlichen Szene des Treueversprechens singt Saffi: „Seine Frau? Werde ich (an) das Glück glauben können?“ Barinkay hilft ihr beim Aufstehen und sagt: „Ja, du wirst meine Frau sein. Auf meine Ehre“. Strahlend (so lautet die Bühnenanweisung) meint Saffi darauf zu Czipra: „Er liebt mich, seine Stimme verkündet es, Sandor kann kein Lügner sein.“³⁸¹ Die Stimme, die Saffi in Barinkay hört, verweist darauf, dass er kein gewöhnlicher Mensch ist, sondern auserwählt wurde für einen Plan Gottes, worauf schon über das Orpheusmotiv in seinem Auftrittslied angespielt wurde. Saffi überbringt Czipra die Liebesbotschaft, die sie der inneren Stimme entnimmt, der Stimme, der sie absoluten Glauben schenkt, weil sie etwas Übermenschliches an sich hat. Es scheint, als habe Czipra genau auf diese „göttliche Botschaft“ gewartet, denn nach dieser Aussage Saffis verlässt sie „glücklich“ die Bühne. Die grammatische Zukunftsform, die in dieser Situation des Eheversprechens vorkommt, kann als Engagement gesehen werden, als Garantie für Dauerhaftigkeit.

Die religiöse Konnotation der „Verehelichung“ wird in der Szene weitergeführt, und Saffi kommt dann noch einmal auf Barinkays Stimme zu sprechen: „Beim Hören Eurer Stimme, mein Herr, ergreift eine sanfte Erregung mein Wesen.“³⁸² Saffi spricht im Pluralis Majestatis zu ihm, er ist für sie ein höheres Wesen, und das sanfte Beben ist Ausdruck eines intensiven Gefühls, das diese Manifestation des Göttlichen in ihr auslöst. Im Laufe der darauffolgenden

³⁸⁰ Ebd., *Czipra, Saffi und Barinkay*: „Malgré leur rage Sandor aura ma main/ sa main/ sa main.“, S. 54.

³⁸¹ Lafrique: Saffi (wacht auf): „Sa femme? Croirai-je à ce bonheur?“ *Barinkay hilft ihr beim Aufstehen*: „Oui, tu seras ma femme sur mon honneur!“ *Saffi strahlend*: „Il m’aime, sa voix le proclame. Sandor ne peut être un menteur.“ (*Czipra ist glücklich und verschwindet hinter den Ruinen.*), S. 58.

³⁸² Lafrique: *Saffi*: „A votre voix, Sandor mon maitre, un doux frisson étreint mon être.“, S. 59.

Liebesbeteuerungen spricht Saffi noch einmal von seiner „Stimme, die alle Härte entschärft“³⁸³. Diese eigenartige Ausdrucksweise könnte man mit dem Satz umschreiben: „Die Präsenz Barinkays macht das Leben leicht“. Gemeint ist hier wohl wieder Barinkay als von Gott berufener Anführer der Zigeuner, der ein Hoffnungsträger für ein Leben in größerer Ruhe und Gelassenheit ist.

Die Stimme manifestiert sich noch einmal in der Rekrutierungsszene für den Krieg, nur ist es nicht Saffi, die sie hört, sondern Barinkay selbst. Als Barinkay zunächst noch zögert, in den Krieg zu ziehen, nimmt ihm schließlich eine Stimme die Entscheidung ab: „Ich höre eine Stimme, die mir zuruft, zieh‘ ins Feld um dein Vaterland zu verteidigen. Ich muss fort.“ Der Chor antwortet: „Es ist gesagt. Er muss jetzt fort.“³⁸⁴ Nicht sein Wille ist wichtig, sondern ein höher gestellter, der die absolute Autorität darstellt. Das abschließende resolute Eingreifen des Chores zeigt, dass auch die Zigeuner diese Stimme des Himmels verstanden haben. Die Kriegsbeteiligung ist die letzte Etappe auf dem Weg zu einer Volkswendung und einer nationalen Selbstbestimmung. Barinkays Entschluss steht nun fest: „Ich greife zu den Waffen, zu sterben hat von nun an einen Reiz für mich.“³⁸⁵ Nach der Rückkehr aus dem Krieg, als Barinkay Saffis Abwesenheit beklagt, beruft er sich wieder auf eine Stimme, die in ihm zu sprechen scheint. Er sagt: „Immer, wenn meine Stimme nach Dir verlangt, bist du, meine teure Seele, nicht mehr da.“³⁸⁶ Seine Stimme reflektiert hier wohl seine Rolle als Herrscher, und die „teure Seele“ ist hier Saffi in ihrer Rolle als Vertreterin des Zigeunervolkes. Er drückt damit seine Befürchtung aus, dass es sich während seiner Abwesenheit einem anderen Anführer zugewendet hat.

Die „göttliche innere Stimme“ ist nur an die männliche Hauptfigur gebunden, aber die Stimme als akustisches Ausdrucksmittel spielt in dem Libretto insgesamt eine wichtige Rolle. Barinkays Rolle als Anführer und seine Liebe zur Urheimat werden durch Saffis Stimme und die Lieder der Zigeuner geweckt – und sie haben Wirkung. Hören und Erhören liegen sehr eng beieinander.

Die Liebeserklärung in der Morgenröte

³⁸³ Lafrique: *Saffi*: „Ta voix désarme toute rigueur.“, S. 59.

³⁸⁴ Lafrique: *Barinka* : „J’entends une voix qui me crie, va sur le champs défendre ta patrie [...]“, S. 104. Ebd., *Chor der Bohémiens*: „C’est dit! Il doit partir.“, S. 104.

³⁸⁵ Ebd., *Barinkay*: „Je prends les armes. La mort pour moi désormais a des charmes.“, S. 102.

³⁸⁶ Ebd., *Barinkay*: „Lorsque ma voix te réclame, tu n’es plus là, ma chère âme.“, S. 129.

Die Liebeserklärungs-Szene spielt in der Morgenröte, die den Sonnenaufgang ankündigt und als Symbol der jungen Liebe, des Übergangs vom Dunkel zum Licht und damit des Neubeginns gilt. Die Wortwahl der Protagonisten und die Bühnenanweisung, die eine körperliche Distanz beim Aufwachen vorsieht, deuten trotz der nicht eindeutigen Wortwahl in den erotischen Anspielungen eher auf eine keusch verbrachte Nacht hin. Saffi liegt zunächst auf Czipras Schoß und Barinkay befindet sich im Inneren des verfallenen Schlossturms. Dann geht Czipra weg, und Barinkay nähert sich Saffi mit den Worten: „Ich liebe Dich und mein Herz verlangt nach Dir.“³⁸⁷ Darauf folgen seine Eindrücke bei der Kontemplation von Saffis Körper in der vergangenen Nacht, die in lyrischen Sätzen formuliert sind, und deren elliptischer Charakter viele Zweideutigkeiten birgt. Der erste Teil ist sehr einfach zu übersetzen: „Alles an dir entzückt mich“, aber die weiteren Worte, „grâce et candeur, sourire et larme“³⁸⁸, werfen Übersetzungsprobleme auf. Mit dem Wort „grâce“ kann „körperliche Anmut“ gemeint sein, aber auch mit „Gnade“ oder „benedet sein“ übersetzt werden, ein Wort, das eher religiös konnotiert ist. Das Wort „candeur“ kann übersetzt werden mit „Unverdorbenheit“ oder „Gutgläubigkeit“. Diese Worte kreisen um die Vorstellung von Offenheit, der Fähigkeit, anzunehmen, was auf einen zukommt. Das Wort „sourire“ heißt wörtlich übersetzt „Lächeln“. Wenn man es auf die möglichen Erweiterungen hin untersucht, dann kommt man auf „sourire à quelqu’un“ – „jemandem zulächeln“. Als metaphorische Wendung genommen heißt das „jemandem etwas zusagen“, mit einem Projekt einverstanden sein. Das könnte ausdrücken, dass er an Saffi die Bereitschaft und Offenheit für das Eheprojekt, das natürlich über ein gewöhnliches Eheprojekt hinausgeht, schätzt. Das Wort „larme“, zu übersetzen mit „Träne“ im Singular, klingt zwar befremdend, könnte aber bedeuten, dass ihm ihre große Sensibilität gefällt.

Saffi spricht in folgenden Worten zu Barinkay: „So wie die Tropfen des Morgentaus im Sommer in die Blumen eindringen, dringt die Liebe in mich.“³⁸⁹ In diesem poetischen Vergleich sind es das Verb „pénétrer“, zu übersetzen mit „eindringen“, und die „Tropfen“, die eine männlich-erotische Konnotation tragen. Eine körperliche Vereinigung der beiden ist nicht ausgeschlossen, aber Saffis Wahrnehmung von Barinkay und die Wahrnehmung Barinkays von Saffi ist nie eine körperlich erotische, deshalb geht es hier wahrscheinlich

³⁸⁷ Lafrique: *Barinkay*: „Je t’aime et mon coeur te réclame.“, S. 60.

³⁸⁸ Lafrique: *Barinkay*: „Tout en toi me charme, grâce et candeur, sourire et larme.“, S. 61.

³⁸⁹ Lafrique: *Saffi*: „Ainsi que la rosée en pleurs l’été vient pénétrer les fleurs. L’amour, l’amour me pénètre.“, S. 59.

eher um die Idee der Verbindung zwischen Volk und Herrscher und um die Fruchtbarkeit des zukünftigen Landes und eventuell auch die seiner Bevölkerung.

Im letzten Abschnitt dieser Szene erklärt Saffi Barinkay zu ihrem „Gatten, den sie liebt“ und Barinkay begnügt sich damit, ihr seine Liebe zu schwören. Zusammen singen sie, dass sie „ihr Leben an der Seite des anderen verbringen wollen“.³⁹⁰ Es ist eine Eheschließung, die von keinem formellen Akt begleitet ist, es gibt keine Zeugen, sondern nur Liebesbezeugungen. Vor Homonay und Carnero erklärt Barinkay später: „Wir sind vor Gott vereint, und das für immer.“³⁹¹

Die Sterne als Hauptzeugen bei der Eheschließung

Die „Hochzeit“ von Saffi und Barinkay existiert nur als Erzählung bzw. als Dialog zwischen Carnero, Saffi und Barinkay, wobei Carnero Fragen stellt, auf die die beiden abwechselnd antworten. Laut Bühnenanweisung trägt Barinkay in dieser Szene ein Wojwodenkostüm, was als Ausdruck seines Herrscherstatus gesehen werden kann, und Saffi hat die ärmlichen Zigeunerlumpen gegen ein kostbares Zigeunergewand – *costume de tzigane* – getauscht.³⁹² Diese Kleidung verleiht ihnen Würde und Ehre und sie symbolisiert ihre neue Machtstellung als Vertreter ihres Volkes.

Die Hochzeit wird von ihnen als Ereignis mit einer symbolisch aufgeladenen Natur als Kulisse dargestellt – Sterne leuchteten, Vogelgezwitscher führte die Hochzeitsprozession an, und weiße Rosen fielen auf den Weg.³⁹³

Auffallend in dieser Szene ist die betont gute Laune aller Zigeuner und das übertrieben häufige Nennen von Sternen als Zeugen bei der Hochzeit. Saffi, Barinkay und der Chor singen abwechselnd: „Der Stern, der am Himmel leuchtet“, „die Venus hat in der kurzen Nacht geleuchtet“ oder „seine Flamme (des Sterns), süßer Traum, hat unsere fröhlichen Schritte begleitet“, oder, von beiden zusammen gesungen: „Der Stern, der flammendes Licht in unsere Augen und unsere Ehe bringt. Er war der Zeuge, der strahlende Zeuge.“ Der Chor

³⁹⁰ Lafrique: *Barinkay und Saffi*: „Je veux passer ma vie à ton côté.“, S. 59.

³⁹¹ Lafrique: *Barinkay*: „Nous sommes unis devant Dieu et pour toujours.“, S. 96.

³⁹² Lafrique: *Barinkay* est en costume de Wojvode et Saffi revêtu d'un riche costume de Tzigane. S. 77.

³⁹³ Lafrique: *Barinkay*: „Un chant d'oiseau nous fit cortège.“ *Saffi*: „Des roses en neige tombaient sur le chemin.“, S. 79.

nimmt diesen Satz dann noch einmal auf: „Der Venusstern, der in der kurzen Nacht geleuchtet hat.“³⁹⁴

In der Bibeltradition tauchen Sterne als Symbole auf, die eine neue Zukunft verkünden. Barinkays rhetorische Frage angesichts dieses Phänomens: „Gibt es denn einen freundlicheren Zeugen an einem Hochzeitsabend?“ und Saffis Antwort darauf: „Ich bin sicher, dass niemand diese Aufgabe besser erfüllen könnte, als der Stern, der Stern, der an den Himmeln leuchtet“³⁹⁵, scheint in dem Zusammenhang eine Anspielung auf den Stern darzustellen, der für die Ankunft des Messias leuchtet. Im Judentum wird der Davidstern, benannt nach dem König David, dazu assoziiert. Er gilt als Symbol des Volkes Israel.

Saffi und Barinkay und auch der Chor wiederholen einige Male den eigenartig elliptisch klingenden Satz: „Die Liebe hat unsere Ehe gesegnet.“ Es kann sein, dass hier die Liebe Gottes und damit Gottes Segnung ihrer Verbindung gemeint ist. Carnero fasst die Szene mit folgenden rätselhaften Worten zusammen: „Also die Liebe, die Vögel und die Sterne haben euch verheiratet.“³⁹⁶ Diese Schlussfolgerung könnte sein perplexes Nicht-Verstehen ausdrücken, sie könnte ganz im Gegenteil aber auch heißen, dass er alles verstanden hat. Die Liebe könnte die Liebe zur Heimat Bohême sein, die Vögel könnten eine Anspielung auf das Zigeunerlied von Saffi darstellen (Czipra erklärt an einer Stelle, dass die Vögel sie dieses Lied, in dem die Sehnsucht nach der Urheimat Thema ist, gelehrt haben,) und die Sterne könnten für die neue, nun jüdische Heimat stehen. Textstellen des Alten Testaments legen den Vergleich des Volkes Israel mit einer Braut und Gottes mit dem Bräutigam nahe.

Saffis Liebe muss im Krieg erobert werden

Ab dem Zeitpunkt, wo Barinkay in den Krieg zieht, ist das Thema der Eroberung der Liebe durch Siege im Krieg dominant. Saffi und Czipra rufen ihm mehrmals zu: „Komm als Sieger zurück“ und: „Ich warte auf deine Wiederkehr“, sowie: „Gott beschütze deine Waffen und unsere Liebe“, und Barinkay wiederholt: „Ich werde als Sieger zurückkommen, vergiss mich

³⁹⁴ Ebd., *Barinkay*: „L'étoile qui luit dans les cieux“. *Choeur et Barinkay*: „Venus brillait dans la nuit brève.“ *Saffi*: „Sa flamme, doux rêve, guidait nos pas joyeux.“ Ce fut le témoin, le témoin radieux“. *Der Chor*: „L'étoile, l'étoile qui luit dans les cieux.“ *Barinkay*: „Mettant sa flamme en nos yeux de notre mariage.“, S. 80 f.

³⁹⁵ *Lafrique, Barinkay*: „Est-il témoin plus gracieux le soir d'un mariage!“ *Saffi*: „Aucun ne remplirai mieux un tel emploi, je gage, l'étoile, l'étoile qui luit dans les cieux.“, S. 80.

³⁹⁶ *Lafrique, Carnero*: „Donc l'amour, les oiseaux et les étoiles vous ont mariées.“, S. 81.

nicht“, und: „Ich möchte auch deine Liebe nur meinen Waffen schulden.“³⁹⁷ Vor seinem Aufbruch in den Krieg ruft Barinkay aus: „Ich will deine Liebe erobern.“³⁹⁸

Da Saffi nach Barinkays Rückkehr aus dem Krieg als abgängig gilt, beschwört er die Kraft, die er aus der Liebe Saffis geschöpft hat, und der Sieg auf dem Schlachtfeld wird mit dem Sieg in der Liebe rückgekoppelt. Er musste siegen, „um ihre Liebe und ihr Herz noch mehr zu verdienen“.³⁹⁹ Er erklärt auch, dass er sich Saffi „immer vergegenwärtigte, um Kraft zu bekommen“, um „allen Gefahren zu trotzen.“⁴⁰⁰ Einen Moment lang scheint Verzweiflung durch und lässt bei ihm Befürchtungen über ihre mögliche Untreue aufkommen. Tatsächlich erfährt er von Czipra, dass Saffi viele Verehrer hatte, und deshalb verschwand, um in Ruhe gelassen zu werden. Das altbekannte literarische Motiv des Ehebruchs in Abwesenheit des Gatten wird hier eingesetzt, um auf Saffis eventuelle Untreue anzuspieren und so vielleicht doch an die untreue Carmen zu erinnern. Doch alles erweist sich als falsch, Saffi folgte Barinkay nämlich heimlich als Husar verkleidet in den Krieg – die geistige Verbindung zwischen ihm und Saffi ist in Wirklichkeit nie abgerissen. Auf die politische Ebene umgelegt bedeutet das, dass Barinkay befürchtet, dass das Volk der Zigeuner, für das Saffi steht (nicht die Dorfzigeuner, die ihn in den Krieg begleitet haben), während seiner Abwesenheit einen anderen Anführer gefunden oder gewählt hat.

Obwohl Saffi nur kurz am Ende als Husar verkleidet zu sehen ist und der Krieg in der Operette als ernsthaftes Thema behandelt wird, bekommt die Operette am Ende des dritten Aktes das zurück, was ihr Schnitzer genommen hatte: eine Verkleidungskomödie und einen abenteuerlichen Anstrich.

Der deplatzierte Katalog der Sittenkommission

Carnero bezeichnet Barinkay aufgrund seiner Heirat nach „Zigeunersitte“ als „Mann ohne Schamgefühl“ und präsentiert ihm den Katalog der Sittenkommission zur Belehrung. Angesichts der Verbindung zwischen Saffi und Barinkay, die vom Anfang bis zum Ende jeglicher erotischen Pikanterie entbehrt, ist der Sittenkatalog, der die Aufzählung unerlaubter Handlungen mit unsittlichem Beigeschmack enthält, natürlich völlig deplatziert. Es geht

³⁹⁷ Lafrique: *Saffi und Czipra*: „Reviens vainqueur, j’attendrai/ nous attendrons ton retour, Dieu protège tes armes et mon amour.“ *Barinkay*: „Je reviendrai vainqueur, (dreimal) et je veux à mon tour ne devoir qu’à mes armes ton amour.“, S. 106.

³⁹⁸ Lafrique: *Barinkay*: „Je veux conquérir ton amour.“, S. 109.

³⁹⁹ Lafrique: *Barinkay*: „Et je me disais, il faut être vainquer pour mieux mériter l’amour de son cœur.“, S. 124.

⁴⁰⁰ Lafrique: *Barinkay*: „Ton tendre amour savait me protéger, est fort de lui je bravais le danger.“, S. 124.

darin zum Beispiel um außereheliche Liebe, um Frauen mit zu kurzen Kleidern, die man keines Blickes würdigen darf, und darum, wie man Frauen züchtig den Hof macht. Wie aufgesetzt und unbegründet dieser Sittenkatalog hier wirkt, zeigt die Reaktion Barinkays: „So also versteht Ihre Sittenkommission das Dasein [...]“, „Meine Moral ist eine ganz andere, jetzt, da ich den Engel meiner Träume gefunden habe, die ideale Frau, die mein Herz sich wünschte, gedenke ich, sie mit aller Kraft, zutiefst bedingungslos und ganz offen zu lieben.“⁴⁰¹ Das „Sittenkommissionscouplet“ ist hier genau so wie im Wiener Libretto ein Fremdkörper. Aber während sich der Wiener Carnero im Laufe der Handlung selbst abschafft, weil seine Eingriffe immer weniger gerechtfertigt erscheinen, sind es hier die deutlichen Worte Barinkays, die ihn auf seine Nichtigkeit reduzieren.

Der Bund Saffi/Barinkay ist ein Prozess der Aufhellung und der Erwärmung

Der Prozess der Annäherung zwischen Saffi und Barinkay beginnt in der Abenddämmerung und endet in der Morgenröte mit der Liebeserklärung – so die Bühnenanweisung. Damit einher geht ein Prozess der Aufhellung. Zuerst sind es Barinkays Augen, die den Weg mit Saffi zum alten verfallenen Schloss „erhellen“, Sterne sind die Zeugen in der „Hochzeitsnacht“ und die Liebeserklärungen finden in der Morgenröte statt. Am Ende steht nicht nur die Sonne am Horizont, sondern auch Barinkay hat nun „Sonne im Herzen“.⁴⁰²

Die Nacht, der Sternenhimmel, die Stimme in Barinkay – alle diese Elemente verleihen dem Bund zwischen Saffi und Barinkay eine mystische Komponente. Der Prozess der Aufhellung ist auf metaphorischer Ebene zu verstehen – das Ende der Nacht und das Erscheinen des Lichts bedeuten das Ende des Leidens der Zigeuner und den Beginn ihres selbstbestimmten Daseins. Die Waffenproduktion, die am Morgen einsetzt, ist der politisch-pragmatische Aspekt ihrer Autoemanzipation, weil sie damit zeigen, dass sie fähig sind, sich selbst zu verteidigen.

II.4 Die Rolle der Dorfzigeuner

⁴⁰¹ Lafrique: *Barinkay*: „Alors, c’est ainsi que votre commission de mœurs comprend l’existence.“, „Eh bien, ma morale est toute différente, et maintenant que j’ai trouvé l’ange de mes rêves, la femme idéale que mon cœur désirait, je prétends l’aimer de toutes mes forces, sans condition, au grand jour.“, S. 124.

⁴⁰² Lafrique: *Barinkay*: „J’ai du soleil dans le cœur.“, S. 112.

Neben den weiblichen Zigeunerhauptfiguren haben die Dorfzigeuner, die geschlossen als Chor der „Bohémiens“ auftreten, insofern eine eigene Rolle zu spielen, als dieser Chor bei der Annäherung zwischen den beiden Hauptfiguren ständig präsent ist. Sie zeigen ihre Bereitschaft, ihn zu unterstützen, schon bevor sie ihn sehen. Da, wo Barinkay wegen der Hinwendung Arsenas zu Ottokar nach Rache ruft, erklingt schon ihr Kampfruf „Dschingrah, die Zigeuner sind da“ als akustische Kulisse, als ob sie spüren würden, dass sich ihr Anführer schon unter ihnen befindet. Bei ihrem ersten Bühnenauftritt nähern sie sich aus der Ferne zunächst wieder mit dem sich wiederholenden „Dschingrah“ und dann mit dem Heimatlied über Bohême, das sie immer singen. Dieses Lied hat die Funktion, Barinkay auf den Bohême-Patriotismus einzustimmen, und tatsächlich ist Barinkay schnell überzeugt. Diese Szene des ersten Aufeinandertreffens der Zigeuner mit Barinkay schließt damit, dass sich alle glücklich schätzen, dass ihr „Herr“ wieder bei ihnen ist. Der Chor singt: „Wir haben von nun an nur mehr das eine Gesetz, für dich zu leben und zu sterben. Du kannst mit uns rechnen, alle Bohémiens sind mutig! Nimm die Huldigung deiner Vasallen an. Glaub‘ an unsere dankbaren Herzen. Oh Herr, wir sind deine Kinder, ja deine Kinder.“⁴⁰³

Die Dorfzigeuner erzeugen die Waffen und sie stellen das Zigeunerbataillon im Krieg. Damit zeigen sie, dass sie als Volk die Fähigkeit besitzen, sich selbst gegen Feinde zu verteidigen. Um ihre Geschlossenheit als Volk zu zeigen, wird wie im Wiener Libretto auch hier betont, dass sowohl Frauen als auch Männer Waffen herstellen. Im Pariser Libretto lautet die Bühnenanweisung zu Beginn der Szene, die auf die Schatzsuche erfolgt, sogar ausdrücklich, dass die Zigeunerinnen Waffen und andere Gebrauchsgegenstände herzustellen beginnen, während die Männer mit dem Schmieden von Musikinstrumenten beschäftigt sind.⁴⁰⁴ Doch in der darauffolgenden ersten Strophe – eines nur von den Zigeunern gesungenes Liedes – ist sehr wohl von deren Produktion von „Kanonen, Gewehren und anderen schmiedeeisernen Geräten“⁴⁰⁵ die Rede. Diese anfängliche Hervorhebung der Zigeunerinnen als Waffenproduzenten soll vielleicht die Männer in ein weniger kriegslustiges Licht stellen, wie überhaupt das Thema Waffen und Krieg im Pariser Libretto weniger ausgeschlachtet werden.

⁴⁰³ Lafrique: *Chor der Bohémiens*: „Jamais nous n’aurons d’autre loi que de vivre et mourir pour toi. Tu peux compter sur notre courage, le Bohémiens sont tous vaillants! De tes vassaux accepte l’hommage, crois en nos cœurs reconnaissants. O maître nous sommes tes enfants, nous sommes tes enfants.“, S. 45.

⁴⁰⁴ Lafrique: *Les Bohémiennes commencent à forger des outils et des armes*. S. 66.

⁴⁰⁵ Ebd., *Chor der Bohémiens*: „[.]Forgeons des clous et des chaudrons, des faucilles, des serrures [...] Mais le jour des combats [...] que l’on compte sur nos armes. Jour et nuit nous forgerons, des fusils et des canons.“, S. 66.

Werte der Zigeuner

Der höchste Wert aller Zigeuner ist die Liebe, die göttliche Liebe, die Liebe zur Heimat, die Liebe, die die Zigeuner für Barinkay empfinden sollen und umgekehrt, Barinkay für die Zigeuner. Weitere wichtige Werte sind Patriotismus, Treue, Loyalität, Mut, Tapferkeit und Opferbereitschaft. Solidarität und Großzügigkeit werden in Saffis Zigeunerlied besungen, sind aber auch daran zu messen, dass der Zigeuner Pali, der selbst sieben Kinder hat, ein achtetes Waisenkind aufzieht, obwohl er sehr arm ist, und auch die arme Czipra hat Saffi als Waisenkind in ihre Obhut aufgenommen.⁴⁰⁶ Es gibt zwar Stellen, wo eine Distanzierung zu Reichtum ausgedrückt wird, zum Beispiel meint Czipra bei der Schatzsuche, dass „alles Gold auf Erden nicht so viel wert wie ein Kuss“ sei⁴⁰⁷, oder: „Der Bohémien ist nicht reich.“⁴⁰⁸ Doch immer, wo es konkret um die nationale Selbstfindung geht, scheint Reichtum doch einen Stellenwert zu haben. Czipra sieht in Barinkays Zukunft „Liebe und Reichtum, eine Frau und den Schatz“⁴⁰⁹, und der Schatz ist dann ausführlich Thema in Saffis Traum. Sie bezeichnet den Schatz als „Quelle des Reichtums, der Barinkay in Zukunft glücklich machen soll.“⁴¹⁰ Bei der Schatzsuche in den Gemäuern des verfallenen Turmes meint Barinkay: „Mein Vermögen ist hier sicherer als bei den Bankiers.“⁴¹¹ Der Zweifel an der Vertrauenswürdigkeit der Banken soll das Pariser Publikum wohl erheitern, doch Banken in dieser archaisch anmutenden Schatzsuche zu erwähnen, ist befremdend. Es ist vielleicht eine Form von Distanzierung, mit der ausgedrückt werden soll, dass das Geld im Hinblick auf den kommenden Aufbau des Landes nicht auf die Bank gehört, sondern für Investitionen verwendet werden soll.

Das Fremd- und Selbstbild der Zigeuner

Im französischen Libretto ist die Dynamik der stereotypen Zuschreibungen weniger ausgeprägt. Carnero stellt dem zurückgekehrten Barinkay die Zigeuner als „Tziganes“ (und nicht Bohémiens) vor: „Gute Sänger, Musiker, Kesselflicker, aber vor allem Strolche.“⁴¹²

⁴⁰⁶ Lafrique, *Zsupán*: „Ce sont tes enfants?“ *Pali*: „Sept seulement, le huitième, c’est un orphelin que je nourris et que j’habille. Le Bohémien n’est pas riche et cela rapporte moins d’élever des enfants que des cochons.“, S. 72.

⁴⁰⁷ Ebd., *Saffi und Czipra*: „Tout l’or de cette terre ne vaut pas un baiser.“, S. 64.

⁴⁰⁸ Ebd., *Pali*: „Le Bohémien n’est pas riche[.]“, S. 72.

⁴⁰⁹ Ebd., *Czipra*: „Pour toi je vois des richesses, un amour rempli d’ivresses, tu prendras femme et trésor.“, S. 13.

⁴¹⁰ Ebd., *Saffi und Czipra*: „Ce trésor, source de richesse qui doit te rendre heureux dans l’avenir.“, S. 62.

⁴¹¹ Ebd., *Barinkay*: „Ma fortune est plus en sûreté ici que chez les banquiers.“, S. 64.

⁴¹² Lafrique: *Carnero*: „Un village plein de Tziganes, bons chanteurs, musiciens, raccommodeurs de chaudron, mais surtout gens de sac et de corde.“, S. 9.

Carnero spiegelt mit dieser Beschreibung ein gängiges Zigeunerbild, dem die Librettozigeuner allerdings in keiner Hinsicht entsprechen. In der Auseinandersetzung der Zigeuner mit den Nicht-Zigeunern wegen des Bundes Saffi/Barinkay werden die Zigeuner von Zsupán und seinem Clan als „Frechdachse, nichtswürdiges Gesindel und ungehobelte Menschen“ bezeichnet, deren „Frechheit und Unverschämtheit“⁴¹³ die Nicht-Zigeuner rächen wollen. Diese Beschimpfungen stehen in krassem Missverhältnis zum Vergehen, dessen sie bezichtigt werden, aber es handelt sich dabei um keine wirklich zigeunertypischen Stereotypen, sondern um herabwürdigende Bezeichnungen. Die Dorfzigeuner werden von Czipra als fleißig vorgestellt – sie gehen morgens zur Arbeit und kehren erst am Abend wieder ins Dorf zurück. Die Dorfzigeuner selbst stellen sich nicht als Kesselflicker vor und auch nicht als Musiker oder Sänger, sondern sie erzeugen in der Schmiede Musikinstrumente – genannt werden Schellen, Triangel, Zither und andere Geräte aus Metall – und Waffen, wenn das ein Krieg erfordert.

Im Wiener Libretto wird Czipra von den Nicht-Zigeunern als Hexe bezeichnet, aber es ist ein Bild, das sich als Fremdbild erweist, denn es wird librettointern widerlegt.

Im französischen Libretto hakt Barinkay in der Szene der Landübergabe in die Fremdbezeichnung von Czipra als Hexe ein, aber nur zum Schein, denn als Barinkay sie bittet, ihm die Zukunft aus der Hand zu lesen, lautet die Bühnenanweisung, dass er diese Frage mit dem Unterton der Ungläubigkeit stellen soll, womit ihre Hexenrolle indirekt dementiert wird.⁴¹⁴ Carnero bezeichnet sie im Gegensatz zum Wiener Libretto nicht als Hexe, sondern er stellt sie dem ankommenden Barinkay als „seltsame Alte“⁴¹⁵ vor, als eine Figur, die man nicht ganz versteht, der etwas Unbegreifliches anhaftet. Sie selbst bezeichnet sich als „Bohémienne“. Saffi verkörpert die Treue der Zigeuner, und damit ist sie das Gegenteil des Stereotyps der gefährlichen, weil zur Treue unfähigen Zigeunerin, wie zum Beispiel Carmen in der gleichnamigen Oper von Bizet.

Die Dynamik der stereotypen Zuschreibungen ist hier viel weniger komplex als im Wiener Libretto, wo Klischeebilder über Juden und Zigeuner ständig korrigiert und widerlegt werden. Die Beschimpfungen der Zigeuner durch die Nicht-Zigeuner sind vor allem herabwürdigender Natur und nicht wie im Wiener Libretto eine Aufeinanderfolge von

⁴¹³ Ebd., Zsupán, *Arsena und Mirabella*: „Hardis coquins, la vile engeance, manants et gueux sans foi.“, S. 52 und 53.

⁴¹⁴ Ebd., Barinkay à Czipra sur un ton d'incrédulité, S. 13.

⁴¹⁵ Ebd., Carnero: „[...] étrange vieille[...]“, S. 11.

negativen Zigeunerstereotypen. Auch das Dementieren von externen, vor allem typisch jüdischen Klischees kommt hier nicht vor. Allerdings gibt es die Diebstahlsszene, die aus dem ungarischen Libretto übernommen wurde, und die im Wiener Libretto fehlt, wo Zsupáns Vorurteile und seine Brutalität den Zigeunern gegenüber Thema sind.

Bohémiens und Tziganes

Mit „Tziganes“ werden im Französischen jene Zigeuner bezeichnet, die schon seit dem frühen Mittelalter nach Frankreich eingewandert sind und von denen man annahm, dass sie aus Indien stammen, als Bohémiens jene, die im 15. Jahrhundert aus Böhmen eingewandert sind. Als weitere Fremdbezeichnungen gibt es noch „Gitans“, von denen man annahm, sie kämen aus Ägypten, oder „Manouches“ oder „Romanichels“, die aus irgendeinem Land in Osteuropa nach Frankreich gekommen sind. Doch gibt es keine Hierarchie, der Herkunftsort ist entscheidend, aber meistens werden Menschen mit nomadisierender Lebensweise als „Gitans“ oder „Tziganes“ bezeichnet. Im französischen Libretto gibt es zwei Fremdbezeichnungen für die Zigeuner, Tziganes und Bohémiens (Bohémiennes in der weiblichen Form), manchmal werden sie als „Kinder Bohêmes“ (enfants de Bohême) bezeichnet. Carnero ist der einzige Nicht-Zigeuner, der die Dorfzigeuner zu Beginn als „Tziganes“ vorstellt. „Tziganes“ kommt als Selbstbezeichnung der Zigeuner auch im Kampfreffrain vor: „Dschingra, les Tziganes sont là“. Saffis Lied wird zwar als „Chanson Tzigane“ betitelt, aber im Lied selbst sind die Zigeuner „Leute aus Bohême (französisch: „gens de Bohême) oder „Bohémiens.“ An einigen wenigen Stellen werden in der gleichen Szene beide Bezeichnungen nebeneinander gebraucht. Als Barinkay verkündet, dass er Zigeunerbaron geworden ist, erklärt er: „Ich bin nun der ‚baron des Bohémiens‘ geworden, niemand bestreitet das, ich bin der ‚Baron Tzigane“⁴¹⁶, und am Ende des ersten Aktes sagt Barinkay zu den „Bohemiens“: „Bildet eine Karawane hinter dem Baron Tzigane“⁴¹⁷, und die „Bohémiens“ jubeln Barinkay zu. Als Barinkay erklärt, dass er Saffi zur Frau nehmen werde, kommentiert das der „Chor der Bohémiens“ mit dem Satz: „Eine Tzigane, eine Bohême, als Frau zu nehmen, ist immerhin edel.“⁴¹⁸ In der zweiten Szene des zweiten Aktes

⁴¹⁶ Lafrigue, *Barinkay*: „Je suis devenu pour de bon des Bohémiens le baron. Nul ne chicane, je suis le baron Tzigane.“, S. 47.

⁴¹⁷ Ebd., *Barinkay*: „Formez la caravane du baron Tzigane“, S. 48.

⁴¹⁸ Ebd., *Chor der Bohémiens*: „Prendre une femme Tzigane, Bohême, c’est noble quand même.“, S. 51.

werden folgende Figuren eingeführt: „Pali, Ferko, Yoszi und Mikaly, Frauen und Kinder Bohémiens, Tziganes.“⁴¹⁹

Dem jeweiligen Kontext nach zu schließen kann die Hypothese aufgestellt werden, dass immer dann, wenn ausdrücklich die armen Dorfzigeuner von Temeswar gemeint sind, das Wort „Tziganes“ eingesetzt wird. Als Barinkay beispielsweise verkündet, dass er Zigeunerbaron geworden ist, könnte das Wort „Tziganes“ für die anwesenden Dorfzigeuner stehen und das Wort „Bohémiens“ für alle anderen Zigeuner, die sich auch als „Bohémiens“ bezeichnen. Die Bezeichnung „Tzigane“ ermöglicht also eine Differenzierung, die allerdings nicht auf den ersten Blick zu durchschauen ist.

Zigeuner im Vexierbild

Nach der Schatzsuche der Zigeuner im 2. Akt ist eine Szene eingebaut, die im Wiener Libretto fehlt, aber aus dem ungarischsprachigen Budapester Libretto übernommen wurde. Zsupán, drei erwachsene Zigeuner, die sonst keine Rolle spielen, und einige Zigeunerkinder sind die Protagonisten. Diese Szene hat zwei Funktionen: Die Provokationen der Zigeuner dienen einerseits dazu, Zsupáns Vorurteile und seine Brutalität ihnen gegenüber hervorzulocken, und sie kann auch eine Begründung dafür liefern, warum sich die Zigeuner von diesem Ort weg nach der nationalen Selbstbestimmung sehnen.

Die Szene ist auf dem Klischee des stehlenden Zigeuners aufgebaut – ein Klischee, das sicherlich zu den am meisten verbreiteten Zigeunerklischees gehört. Zsupán begibt sich in die Zigeunersiedlung, weil er Hilfe braucht, um seinen in den Graben abgerutschten Karren hochzuziehen. Als er sich der Siedlung nähert, umringen ihn ein paar Zigeunerkinder, die ihn um Geld anbetteln. Er beschimpft sie als „Banditenbrut“, droht ihnen mit der Peitsche und fügt noch hinzu: „Es heißt, dass es dieses Gesindel ewig auf mein Geld absieht.“⁴²⁰ Es handelt sich hier um arme Kinder, die mit jedem Sou zufrieden wären, deshalb ist seine Reaktion völlig überzogen und reflektiert eine abschätzige Haltung. Das generalisierende „Es heißt, dass ...“ verweist darauf, dass nicht nur er denkt, dass alle Zigeuner stehlen, sondern auf ein allgemein verbreitetes Vorurteil. Die drei Zigeuner, die sich ihm nähern, bezeichnet er von vornherein als „brutale Kerle“ und fordert gehörigen Abstand von ihm. Jedes Mal wenn sie sich ihm nähern, meint er: „Man kann bei euch nicht vorsichtig genug

⁴¹⁹ Ebd., Pali, Ferko, Yoszi und Mikaly femmes et enfants bohémiens, Tziganes, S. 65.

⁴²⁰ Lafrique: *Zsupán*: „Il est dit que cette racaille en voudra toujours à mon argent.“, S. 69.

sein, wenn ihr könntet, würdet ihr die Leute bis aufs letzte ausrauben.“⁴²¹ Dass seine Angst auf Vorurteilen beruht, zeigt sich daran, dass er selbst einerseits die ganze Zeit beteuert, noch niemals bestohlen worden zu sein, und andererseits behauptet, dass er auch niemals bestohlen werden wird, weil er gut auf seine Sachen aufpasst.⁴²²

Der Witz der Szene kommt dadurch zustande, dass er alles unternimmt, um einen Diebstahl zu verhindern, und die Zigeuner alles daran setzen, ihm zu beweisen, dass er zu dumm dazu ist. Tatsächlich können sie ihm unbemerkt die mit Wein gefüllte Feldflasche entwenden und auch die zwei Säcke Geld – was von vornherein die Absicht der Zigeuner war, denn sie erklären gleich zu Beginn, dass sie es diesmal darauf anlegen werden, dem alten „Geizkragen“ diese Hilfe teuer zu stehen kommen zu lassen.⁴²³ Indirekt sagen sie damit, dass sie schon in der Vergangenheit schlechte Erfahrungen mit ihm gemacht haben. Seine Falschheit und Brutalität zeigen sich aber auch darin, dass er ihnen eine Belohnung vorspiegelt, aber zu sich selbst gesprochen meint: „Wenn der Karren wieder heraus ist, verjage ich sie mit dem Knüppel.“⁴²⁴ Damit gibt er den Zigeunern, die ihn für einen „Geizkragen“ halten, indirekt Recht.

Die Art, wie Zsupán die physische Stärke der Zigeuner testet, soll wohl den Lachreiz des Publikums stimulieren. Er fragt, wer von ihnen imstande sei, einen ganzen Schinken aufzuessen und sechs Flaschen Tokaier auf einmal auszutrinken. Alle drei reißen den Mund weit auf. Die primär beabsichtigte Situationskomik dieser Szene spiegelt auch die Eigenschaften Zsupáns. Bei der Rekrutierung greift er nämlich gierig nach gratis angebotenen Wein, in Spanien kostet ihn seine Gier nach Wein fast das Leben, und dass ihm am Genuss von Schinken liegt, geht aus seinem Selbstporträt hervor.

Diese Szene hat keine Folgen – der Diebstahl passiert, und dann wird auf die nächste Szene übergegangen, als ob nichts gewesen wäre. Daher stellt sich die Frage, welchen Zweck sie neben den schon genannten Funktionen noch erfüllen soll. Mitten in der Operette kommt ein ureingesessenes Zigeunerklischee ins Spiel, in einer Szene, die losgelöst vom Rest der

⁴²¹ Ebd., *Zsupán*: „Chez vous on ne saurait être trop prudent! Vous voleriez aux gens jusqu’au blanc des yeux. Mais moi je suis sur mes gardes.“, S. 72.

⁴²² Ebd., *Zsupán*: „Jamais on ne m’a volé et jamais on ne me volera“, S. 73.

⁴²³ Ebd., *Yoszi*: „Le vieux grigou aura besoin de nous.“ *Ferko*: „Nous lui paierons cher nos services.“, S. 69.

⁴²⁴ Ebd., *Zsupán*: „En ce cas partagez-vous la besogne et je vous partagerai la récompense.“ *Zsupán (zu sich)*: „[...] mes charettes sorties de l’ornière je les chasse à coup de trique.“, S. 71.

Handlung erscheint, und die ein Zigeunerbild vorführt, das nicht von den Protagonisten, sondern von Zigeunerfiguren getragen wird, die sonst in der Operette keine Rolle spielen.

Wenn man Camouflage als Tarnmuster betrachtet, kann diese Szene als Vexierbild gesehen werden, das mit dem Mittel der optischen Vergrößerung die Wahrnehmung der Zuschauer lenken soll, mit dem Ziel, ein Bild der Zigeuner auf der Bühne zu reproduzieren, wie es in den Köpfen des Publikums existiert. Die Autoren bedienen sich der Macht der Bilder, die gängigen Zigeunerklischees entsprechen – Armut, bettelnde Kinder, Schlaueit, Gier mit dem aufgerissenen Mund der Zigeuner und Primitivität. Wenn man die Äußerung der Zigeuner zu Beginn der Szene, wo sie erklären, dass sie diesmal den alten Geizkragen Zsupán diese Hilfe besonders teuer bezahlen lassen wollen, übersieht oder überhört, was sehr leicht passieren kann, dann bleibt beim Zuschauer folgendes Bild haften: Ja, natürlich, so sind die Zigeuner.

II.5 Zsupán und Carnero

Zsupán

Die Figurenzeichnung Zsupáns, des Feindes der Zigeuner, ähnelt im Großen und Ganzen jener des Wiener Librettos, doch seine Börsartigkeit, Grausamkeit und Habgier fallen krasser aus. Seine widrigen Eigenschaften werden in zwei Szenen konzentriert dargestellt : in der Diebstahlsszene mit einigen Dorfzigeunern und im dritten Akt, wo er seine Erlebnisse im Krieg in Spanien erzählt. Er ist weniger hintergründig, er spricht offen über seine Gräueltaten, aber immer begleiten seine Reden Naivität und Unwissen, was seine Grausamkeit letztlich abschwächt. Die dummschlaue Grundanlage seiner Figur bietet eine gute Basis für den Witz, den er erzeugt. Tatsächlich schaffen seine Versprecher, seine Inkohärenzen und dummen Aussagen und die Mischung aus vordergründiger Gemütlichkeit, Naivität und Tölpelhaftigkeit zum Lachen anregende Szenen.

Sein Charakter wird gleich zu Beginn von Carnero umrissen: „Er ist der reichste Schweinezüchter in der Gegend, unwissend wie ein Karpfen, strohduum, schlauer als ein Affe und trotz seiner zur Schau gestellten Freundlichkeit ist er fähig, sogar den Teufel übers Ohr zu

hauen.“ Er rät Barinkay, sich vor ihm in Acht zu nehmen.⁴²⁵ Diese in so geballter Form auftretende Einschätzung Zsupáns fehlt im Wiener Libretto, wo seine Tücken nach und nach, über mehrere Szenen verteilt und oft indirekt zum Vorschein kommen.

Sein Auftrittslied ist weniger lang, er stellt sich als Schweinezüchter vor, dem es gelungen ist, mit der Vermarktung seiner Schweine viel Geld zu verdienen, und der sich damit rühmt, keine Bildung zu brauchen, um das zu erreichen. Der Aspekt des Industriellen, der seine Arbeiter ausbeutet, fehlt, aber seine grenzenlose Habgier tritt dann in seinen Tätigkeiten als Kriegsprofiteur (fehlt im Wiener Libretto) zutage. Sein Geiz zeigt sich darin, dass er Mirabella nicht mehr als Gouvernante bezahlen will, weil ihr Ehemann Carnero wieder aufgetaucht ist, und seine Geldgier darin, dass er Ottokar nicht als Mann seiner Tochter Arsena akzeptieren will, weil er bzw. sein Vater Carnero zu wenig Geld in die Ehe einbringt und außerdem lässt er jeden Tag nach dem verborgenen Schatz suchen. Er ist nicht bereit, für sein Land in den Krieg zu ziehen, allerdings fehlt im französischen Libretto das lange Lied, in dem er Krankheiten simuliert, um dem Kriegsdienst zu entkommen. Aber er scheut sich nicht, den Krieg als Gelegenheit für gute Geschäfte zu benutzen.

In zwei wichtigen Punkten unterscheidet er sich vom Wiener Libretto: Er ist kein Serbe, sondern Ungar, weshalb sich seine Figur nicht als Gegenprojektionsfläche für jüdische oder Zigeunerstereotypen anbietet. Der zweite Punkt ist, dass sich Zsupán und Barinkay am Ende annähern, und die Bewegung hin zu Barinkay geht von Zsupán aus, der nach dem Krieg voll des Lobes für Barinkay ist, weil er ihm das Leben gerettet hat. Im französischen Libretto ist er es, der nach dem Krieg als erster Barinkay als Zigeunerbaron anerkennt.

Carnero

Carnero ist im französischen Libretto weniger komplex gestaltet und seine Rhetorik ist weniger ambivalent. Als Abgesandter des Wiener Hofes bringt er zum Schein den gesamtmonarchischen Aspekt ins Spiel, weil er die Übergabe der Güter an Barinkay regelt, aber im Grunde hat er in der Sache der Zigeuner nichts zu bestimmen. Der ungarische Graf Homonay erinnert ihn daran: „Eure Mission bestand darin, Sandor Barinkay die Güter zurückzuerstatten. Was Eure Komödie als Sittenkommissar angeht, scheint Ihr zu vergessen,

⁴²⁵ Lafrique: *Carnero*: „C’est la demeure de Zsupán, le plus riche éleveur de porcs de la contrée. Ignorant comme une carpe, bête à manger du foin, mais malin comme un singe. Avec son apparente bonhommie le madré Zsupán rouleriat le diable. Méfiez vous - en.”, S. 10.

Herr Kommissar, dass wir uns hier auf ungarischem Boden befinden.“⁴²⁶ Er hat vor allem die Funktion, die Handlung weiterzubringen.

Er ist der Verspottung der Zigeuner ausgesetzt. Barinkay macht zum Beispiel ironische Bemerkungen zu seiner Ämterkumulierung. Doch das Freund-Feind-Spiel ist weniger subtil aufgebaut als im Wiener Libretto, denn er scheint Verständnis für den Wunsch Barinkays zu haben, sesshaft zu werden, und an manchen seiner elliptischen Kommentare ist zu erkennen, dass er das nationale Projekt der Zigeuner von Anfang an durchschaut.

III. THEMEN

III.1 Zum Patriotismus Barinkays und der Zigeuner

Im Wiener Textbuch wird das Orientalische an Barinkay nur mit einem musikalisch orientalisierenden Zwischensatz in seinem Auftrittscouplet angedeutet und aus einigen Äusserungen Saffis geht hervor, dass er Ungar ist. Im französischen Textbuch hingegen werden diese beiden Aspekte sofort visuell in Szene gesetzt. Barinkay betritt nämlich die Bühne in einem Kostüm, das halb ungarisch und halb orientalisches ist – so lautet die Bühnenanweisung. Damit wird eine Verbindung mit dem Orient angedeutet, eine Affinität, eine doppelte Identität oder vielleicht seine Herkunft. In seinem Auftrittslied heißt es, dass er sich während seiner Zeit der Wanderschaft auch in „mohammedanischen Ländern“ aufhielt. Angesichts des Handlungsortes und der Handlungszeit ist die Assoziation mit dem Osmanischen Reich naheliegend. Theoretisch könnte er auch Türke sein – doch diese Hypothese findet keinerlei Rückhalt im restlichen Handlungsverlauf. Dass er Ungar ist, ist gesichert, aber was ist er noch? Es gibt noch ein anderes symbolisch-metaphorisches Indiz dafür, dass Barinkay beiden Welten, dem Orient und dem Okkzident angehört. Die Bühnenanweisung für den ersten Akt sieht vor, dass zu Beginn ein Fluss die Bühne der Länge nach quert. Dieser Fluss entspricht einer geographischen Realität, denn Temeswar liegt an der Temesch bzw. durch die im 18. Jahrhundert vorgenommene Flussbegradigung an der Bega und ist durch ein Kanalsystem direkt an die Donau angebunden. Da die Donau eine Verbindungslinie zwischen den Alpen und den Toren des Orients darstellt, könnte dem Fluss eine symbolische Bedeutung zukommen, denn Barinkay gehört beiden Welten an, dem

⁴²⁶ Lafrique: *Homonay*: „Votre mission ne consistait qu’à remettre Sandor Barinkay en possession de ses biens ... pour ce qui est de votre comédie de la comission de mœurs ... Vous oubliez, Monsieur le commissaire, que nous sommes sur le sol hongrois.“, S. 96.

Orient und dem Okzident. Der Fluss kann auch als Metapher für sein vorheriges Leben in ewiger Bewegung stehen, dem mit dem Betreten des Festlandes ein Ende gesetzt wurde.

Von Beginn an ist eines eindeutig : Barinkay ist Ungar, und sein Vaterland ist Ungarn. Doch seine Begegnung mit Czipra, Saffi und den Dorfzigeunern lässt in ihm einen neuen, äußerst emotionsgeladenen Patriotismus aufflammen. Er entzündet sich an einem Land namens Bohême, im Prinzip zu übersetzen mit „Böhmen“. Das Land hat nichts mit dem Orient zu tun, und er und die Zigeuner betrachten es als freudiges Ereignis, dass er in sein Vaterland Ungarn zurückgekehrt ist. Warum sollte er es nun wieder verlassen, um nach Böhmen zu gehen? Da erst am Ende dieses Kapitels der Name Bohême diskutiert werden soll, bleibt dieses Wort zur Bezeichnung seiner Wunschheimat vorläufig auf Französisch stehen.

In der französischen Sprache gibt es keine Entsprechung zum deutschen Heimatbegriff. Es gibt den Begriff der „patrie“, mit dem das Herkunftsland bezeichnet wird. Seit dem 18. Jahrhundert wird mit dem Wort vor allem das Land bezeichnet, in dem man die Rechte eines Staatsbürgers hat. Die beiden Begriffe „pays natal“ und „sol natal“ sind jene Begriffe, die am ehesten mit „Heimatland“ oder „Heimat“ übersetzt werden können, das Wort „pays“ bedeutet Land, man spricht vom Land der Geburt, oder dem Boden, auf dem man geboren wurde. Das Wort „pays“ allein wird je nach Kontext auch gebraucht, um „Heimat“ auszudrücken.⁴²⁷ Diese Begriffe werden in den Liedern und Dialogen jedoch so eingesetzt, dass es nicht immer auf den ersten Blick offensichtlich ist, welches Land jeweils gemeint ist. Dieses Verfahren ist Teil der Verschleierungsstrategie.

Ungarn – Barinkays Heimat und Vaterland

Während der Einweisung auf die ihm zurückerstatteten Güter verwendet Barinkay in den Dialogen mit Carnero verschiedene Begriffe, die den nun beginnenden Status der Sesshaftigkeit reflektieren und in Opposition zu seinem bisher geführten kosmopolitischen Nomadenleben im Exil stehen. Barinkay spricht zuerst davon, dass ihm „sein patrimoine zurückerstattet wurde“, ⁴²⁸ der Begriff „patrimoine“ verweist auf ein väterliches Erbe, das ein auf mehrere Generationen zurückreichendes Erbe sein kann. Als Barinkay Carnero darum bittet, ihm seine „domaines“, seine Ländereien, zu zeigen, zeigt dieser auf ein

⁴²⁷ Barbara Cassin, *Vocabulaire Européen des philosophies*, Stichwort: Heimat, französisch: terre natale, S. 546.

⁴²⁸ Lafrique: *Barinkay*: „[...] la clémence royale m’a rendu mon patrimoine.“, S. 5.

verfallenes Schloss und sagt: „Soweit Ihr seht, reicht Eure Macht.“⁴²⁹ Diese Äußerung Carneros ist überraschend. Im Originaltext wird das Wort „puissance“ gebraucht. Das ist ein Begriff, der zwei Bedeutungen enthält: Einerseits ist darunter die gesetzmäßige Autorität über ein Stück Land zu verstehen, andererseits aber auch der Einfluss, den jemand auf ein Gebiet hat. Damit wird angedeutet, dass es um mehr geht als nur um die Rückgabe der Ländereien. Barinkay scheint das genau so zu verstehen, denn er sagt: „Es wird für mich eigenartig sein, auf meinem eigenen Stück Erde zu schlafen, und das Domizil wechseln zu können, ohne den (Haus-)Besitzer zu wechseln.“⁴³⁰ Das Domizil ist der Ort, wo man ein privates Recht hat, so zu sein, wie man will, ohne gestört oder verjagt zu werden. Später nennt Barinkay das aufgelassene, verfallene Schloss seines Vaters sein Domizil. Alle diese Erklärungen Barinkays zielen darauf ab, auszusprechen, was ihm bisher gefehlt hat: ein Territorium, über das er herrschen kann, und die Freiheit, sich zu bewegen, wie es ihm beliebt. Während er Carnero gegenüber sagt, er sei froh „[s]ein Vaterland wieder zu sehen und [s]eine Güter wieder in Besitz zu nehmen“⁴³¹, stellt er sich Arsena mit folgenden Worten vor: „Ich bin Sandor Barinkay, Herr über diese Güter. In meine Heimat kehre ich zurück.“⁴³²

Carnero kommt dann auf die politischen Umstände zu sprechen, die dazu geführt haben, dass er mit seiner Familie verbannt wurde. Im Gegensatz zum Wiener Libretto, wo diese Erklärungen verstreut und indirekt angebracht sind, sind die Erläuterungen von Carnero hier konzentriert und explizit, mit einer Bezugnahme auf die wahren historischen Ereignisse im Temeser Banat, die die Erkenntnis bergen, dass Barinkays Vaterland und Heimat Ungarn nicht identisch mit jenem Land ist, das er als Kind kannte. Die politischen Verhältnisse waren damals anders, das Banat war Teil des Osmanischen Reichs, und es wird auch die Flucht seiner Familie, verursacht durch die österreichischen Eroberer, angesprochen.

Barinkay scheint nun Heimat und Vaterland wiedergefunden zu haben, doch dann wird er von der Gemeinschaft der Nicht-Zigeuner ausgeschlossen. Im französischen Libretto wird dieser Ausschluss über die Nicht-Aufnahme in das Schloss Zsupáns symbolisiert. Darum fühlt sich Barinkay wieder auf seine Alterität zurückgeworfen, er sagt, dass er „in seinem Vaterland so allein wie in der Fremde ist, ein Gast auf eigenem Boden“⁴³³, eine Aussage,

⁴²⁹ Ebd., *Carnero*: „Aussi loin que votre vue s’étend votre puissance.“, S. 6.

⁴³⁰ Lafrique: *Barinkay*: „Diantre, cela va me sembler drôle. Coucher sur de la terre ... à moi et pouvoir changer de domicile sans changer de propriétaire.“, S. 6.

⁴³¹ Ebd., *Barinkay*: „[...] de revoir ma patrie et de prendre possession de mes biens.“, S. 12.

⁴³² Ebd., *Barinkay*: „Je suis Sándor Barinkay. Maître de ces biens. Dans mon pays je reviens!“ , S. 29.

⁴³³ Lafrique: *Barinkay*: „Me voici aussi seul dans ma patrie qu’à l’étranger. Un hôte sur ma propre terre.“, S. 25.

die übrigens im Wiener Libretto genau so formuliert vorkommt. Es zeigt sich jetzt, dass eine Heimat zu haben nicht nur bedeutet, im Land seiner Geburt zu sein, sondern Anschluss an eine Gemeinschaft zu finden, von der man bedingungslos aufgenommen wird.

Die Lieder der Zigeuner wecken in Barinkay einen Patriotismus für das Herkunftsland der Zigeuner

Solange Barinkay amtshandelnd mit Carnero die Rückkehr ins Vaterland und die Rückgabe der Güter seines Vaters regelt, macht er einen nüchternen, sachlichen Eindruck. Ab dem Augenblick jedoch, wo die Zigeuner ins Spiel kommen, ändert sich seine Befindlichkeit. Es sind zwei Lieder, nämlich Saffis Zigeunerlied und das Heimatlied, das die Dorfzigeuner bei ihrem ersten Kontakt mit ihm singen, das bei Barinkay einen emotional aufgeladenen Patriotismus weckt, der ihn und alle Zigeuner erfasst und sie nach und nach in einen quasi ekstatischen Zustand versetzt. Beide Lieder sind Barinkay schon aus der Kindheit bekannt und beiden Liedern ist gemeinsam, dass sie schon seit Urzeiten von den Zigeunern intoniert werden.

Saffis Zigeunerlied, das sie im Namen aller Zigeuner singt, ist den Zigeunern sozusagen „angeboren“. Das scheint in der Antwort Czipras durch, als Barinkay sie fragt, woher denn Saffi dieses Lied kenne: „Lernen Vögel denn singen?“ sagt sie und Barinkay erinnert sich später, dass ihm die Mutter dieses Lied vorgesungen hat. In dem Lied geht es um die zentralen Werte der Zigeuner – die Liebe und die Treue, Solidarität mit den Armen und Bedürftigen, Großzügigkeit, Vertrauenswürdigkeit und Tapferkeit, aber auch darum, dass sie kein glückliches Volk sind, sondern Trauer und Leid kennen.

Das zweite Lied singen die Dorfzigeuner, und das ist ein Lied auf das Land „Bohême.“ „Sei gegrüßt, altes Land Bohême! Unsere Stimmen besingen es trotz allem immer noch. Deine Berge und deine Wälder. Wenn sich plötzlich der erbitterte Refrain erhebt: Dschingrah! Dschingrah! Die Zigeuner sind da!“⁴³⁴ Die Personifizierung von „Bohême“ und das Epitheton „alt“ drücken nicht nur eine große Nähe zu dem Land aus, sondern auch ein schon lange währendes, vertrautes Verhältnis. Das Nennen konkreter Landschaften, von „Bergen und Wäldern“, verstärkt den Eindruck der Nähe und einer starken emotionalen Bindung, wie an eine vertraute Person, die immer präsent ist. Es ist eine Vertrautheit, die umso

⁴³⁴ Lafrique: *Der Chor*: „Salut à toi, vieille Bohême. Que les accents de nos voix chantent encore, quand même, Tes montagnes et tes bois. ----- Quand s'élève soudain ce farouche refrain: „Dschingra, Dschingra, les Tziganes sont là. Dschingra ! „Chantons avec eux, ce refrain joyeux, Dschingra! Dschingra, la, la, la.“ (zweimal), S. 43 f.

erstaunlicher wirkt, als es sich um einen seit langer Zeit fernen Ort handelt, und es nur eine Vorstellung und keine Erinnerung ist. Dieses Lied ist Träger einer Hoffnung, denn es hat die Kraft, sie fröhlicher zu stimmen. Dass dieses Lied eine existentielle Befindlichkeit des Zigeuners reflektiert, erkennt man daran, dass es „jederzeit“, „überall“ und „unter allen Himmeln gesungen“⁴³⁵ wird, es ist ein omnipräsenter, ständiger Begleiter auch der anderen Zigeuner, die in der Welt verstreut leben. Auch Barinkay ist dieses Lied vertraut, er erinnert sich, „dass er früher wie jedes Kind von einem Turm aus diese lieblichen Weisen hörte“. Es ist das „Lied [ihrer] Ahnen, [ihrer] Vorfahren“, und wird schon seit jeher gesungen, wie auch Saffis Zigeunerlied. Dass sie es „trotz allem“ immer noch singen, bedeutet, dass sie trotz des erfahrenen Unglücks nie die Hoffnung aufgegeben haben, dass sich ihre Situation eines Tages verändern wird. Für Barinkay bedeutet das Lied das „Wiedererwachen [s]einer Jugendzeit“.⁴³⁶

In der Szene, wo Barinkay auf die Zigeuner trifft, stellt Czipra ihn mit folgenden Worten vor: „Hier ist Sandor, der Sohn unseres Herrn. Er ist unser Anführer. Kommt herbei, meine Freunde, Ihr alle werdet Barinkay treu sein, wenn er ins Heimatland zurückkehrt, nach dem Exil voll grausamer Ängste.“⁴³⁷ Diese Aussage ist zunächst verwirrend, denn man glaubt, dass Barinkay gerade erst in das Land seiner Geburt zurückgekehrt ist, denn auch zu Beginn, bei seiner Rückkehr nach Ungarn wurde der gleiche Begriff, „pays natal“ für das Land seiner Geburt verwendet, der sich mit dem deutschen Wort Heimat übersetzen lässt. Der Gebrauch der Zukunftsform im Hauptsatz deutet aber darauf hin, dass nicht nur von der Gegenwart die Rede ist, sondern auch von der Zukunft, und das Präsens im temporalen Nebensatz, der mit „lorsque“ (wenn) eingeleitet wird, verleiht dem Wunsch der Rückkehr nach Bohême eine noch größere Intensität. Indem Czipra in dieser Szene noch einmal an sein „Exil voll grausamer Ängste“ erinnert, bekommt diese für die Zukunft gedachte Rückkehr nach Bohême eine existenzielle Bedeutung. „Die Tage der Trauer sind nun für immer vorbei und wir werden wieder glücklich sein können“⁴³⁸, ist sich Czipra nun sicher, und auch alle Zigeuner freuen sich über die Rückkehr ihres Anführers und „schwören ihm Treue, wenn er in seine Heimat zurückkehren wird.“⁴³⁹ Barinkay lässt sich darauf zu dem emotionalen

⁴³⁵ Lafrique: *Barinkay, Saffi und Czipra*: „En tous temps, en tous lieux, nous chantons sous les cieux, la chanson de nos aïeux rend le coeur plus joyeux.“, S. 44.

⁴³⁶ Lafrique: *Barinkay*: „C’est le réveil de ma jeunesse. jadis, tout enfant, ah, je me rappelle, du haut de la tourelle, j’allais entendre ce doux chant.“, S. 44.

⁴³⁷ Lafrique: Czipra: „Voici Sandor, le fils de notre maître. C’est notre chef: approchez mes amis. A Barinkay vous serez tous fidèles, lors’qu’il revient vers le pays natal, après l’exil aux angoisses cruelles.“, S. 44.

⁴³⁸ Lafrique: Czipra: „Les jours de deuil à jamais sont finis, et le bonheur parmi nous ve renaître.“, S. 44.

⁴³⁹ Ebd., *Alle zusammen*: „Quand il revient au sol natal, aimons le d’un cœur loyal.“, S. 45.

Ausruf hinreißen: „Erhabenes Vaterland, geliebtes Land Bohême. Für dich will leben und sterben, niemals werde ich ein anderes Gesetz haben.“⁴⁴⁰ Die Zigeuner wiederholen die gleichen Worte.⁴⁴¹ Durch diese Szene verstehen wir, dass Barinkays Rückkehr nach Ungarn nur eine Zwischenstation vor der gemeinsamen Rückkehr nach Bohême ist.

Ungarn ist zwar sein Vaterland, nur wird er auch hier als Fremder betrachtet, der von den Nicht-Zigeunern nicht angenommen wird, genau so wenig wie Czipra, Saffi und die Dorfzigeuner. Doch bei den Zigeunern befindet sich Barinkay unter seinesgleichen, unter Menschen, mit denen er gleiche Erinnerungen und das gleiche Schicksal teilt. Nur die Vorstellung der Rückkehr in ein Land, das in der Ferne liegt, und das alle mit einer glücklichen Zukunft verbinden, verschafft ihnen ein wahres Heimatgefühl, weil dieser utopische Ort das verspricht, was sie bisher nicht hatten – ein Gefühl der Sicherheit und Bedingungen, die es ermöglichen, ein gelassenes Leben zu führen.

Rückkehr in die Urheimat

Nach der erfolgreichen Beteiligung an dem Krieg Ungarns gegen Spanien, nach Barinkays Ernennung zum Baron und nach der Rückgabe ihres Schatzes sind alle Bedingungen erfüllt, um diesen seit Urzeiten gehegten Wunsch nach Rückkehr in das Land „Bohême“ zu erfüllen. „O Heimat, süße Hoffnung, wir werden dich also wiedersehen“⁴⁴², singen die siegreichen Soldaten in der ersten Strophe in ihrem Heimkehrerlied. Die „Heimat“ hat hier zwar keinen Namen, aber es ist eindeutig, dass damit „Bohême“ gemeint ist. Dass sie nicht nach Ungarn zurückkehren werden, ist daraus zu schließen, dass Ungarn in der zweiten Strophe nur mit Grüßen bedacht wird: „Gruß an das Vaterland, mit seinen triumphierenden Fahnen, an Ungarn, an seine stolzen Kinder.“⁴⁴³ Indem sie Ungarn als „Vaterland“ besingen, erweisen sie dem Land eine Hommage und Dankbarkeit dafür, dass dieses Land, repräsentiert durch den Grafen Homonay, ihnen durch seinen Schutz dabei geholfen hat, den Weg zurück nach Bohême, ihrer ursprünglichen Heimat, zu ebnen.

⁴⁴⁰ Ebd., *Barinkay*: „Noble patrie, o Bohême chérie. Je veux vivre et mourir pour toi, jamais je n’aurai d’autre loi.“, S. 45.

⁴⁴¹ Ebd., *Saffi*: „Vivat! Notre chef est revenu. Quand il revoit le sol natal, aimons le d’un coeur loyal!“ *Czipra singt das gleiche und dann Barinkay*: „Ah! Mon bonheur est sans égal, je crois en leur coeur loyal.“, S. 45.

⁴⁴² *Lafrique: Chor der Soldaten*: „O pays, doux espoir, nous allons donc te revoir.“, S. 138.

⁴⁴³ Ebd., *Chor der Soldaten*: „Salut à la patrie, aux drapeux triomphants, à la Hongrie, à ses fiers enfants.“, S. 139.

Die beiden Protagonisten Saffi und Barinkay sprechen am Ende ganz klar aus, wohin sie zu gehen beabsichtigen. Barinkay: „Adieu Freunde, wir reisen heute noch nach Bohême.“ Und Saffi: „Nichts kann den treuen Bohémien zurückhalten, wenn man ihn ruft.“ Barinkay: „Meiner Heimat bin ich treu.“ Saffi: „Er kommt in die Heimat zurück.“⁴⁴⁴ Beide wollen in das ferne Land „Bohême“ in einer politischen Konstellation, die jener ähnelt, wie sie vor der Verbannung existierte – ein Bohémien zusammen mit einer Türkin, aber auf einem anderen Territorium.

Bohême – welches Land ist damit gemeint?

Welches Land ist nun wirklich mit „Bohême“ gemeint? Die Zigeuner haben nach dem Krieg nicht die Absicht, nach Ungarn zurückzukehren, zumal Barinkay im französischen Libretto seine Gründe, die Zsupán vor seiner Ankunft illegal besetzt hat, am Ende Ottokar, seinem zukünftigen Schwiegersohn und seiner Tochter Arsena als Hochzeitsgeschenk übergibt.⁴⁴⁵ Meine Hypothese ist, dass Barinkay das Territorium, das ihm auf Druck Ungarns von den Österreichern zurückerstattet wurde, als Dank dafür, dass Ungarn ihn bei seiner Heimatsuche unterstützt hat, in der Person Ottokars den Ungarn überlässt. Ungarn wiederum anerkennt als Dank für die Kriegsverdienste Barinkays und der Zigeuner ihr neues Vaterland Bohême, denn die Bedingung für die Existenz eines neuen, unabhängigen Staates ist die Anerkennung durch Drittstaaten.

„Bohême“ – Wortbedeutung

Das Wort „Bohémien“ für Zigeuner leitet sich im Französischen aus der Herkunft einer Gruppe von Zigeunern aus Böhmen ab. Sie sind im 15. Jahrhundert nach Frankreich eingewandert. König Sigismund, der damals in Böhmen regierte, hatte ihnen einen Schutzbrief mitgegeben. Wenn also die Zigeuner im Libretto sagen, sie wollen zurück nach „Bohême“, dann könnte damit ihr Herkunftsland Böhmen gemeint sein. Bohême ist ein Wort, das sich aus dem lateinischen „Boihemum“ herleiten lässt, zu übersetzen mit „Land der Boïens“, wobei die Boïens ein keltisches Volk sind, das von Caesar im „Krieg der

⁴⁴⁴ Ebd., *Barinkay*: „Amis, adieu, pour la Bohême aujourd’hui même nous partons.“ *Saffi*: „Rien ne retient me Bohémien fidèle, quand on l’appelle.“ *Barinkay*: „A mon pays je suis fidèle.“ *Saffi*: „Au pays, il revient, trian, trian, davar.“, S. 142.

⁴⁴⁵ Ebd., *Barinkay* zu *Zsupán*: „Je leur donne comme cadeaux de nocés toutes les terres que vous m’aviez prises avant mon retour à Temesvar.“ S. 140.

Gallier“ genannt wird. Der zweite Teil des Wortes „Hemum“ kann mit der skandinavischen Wurzel „ham“ in Verbindung gebracht werden, die man im französischen Wort „hameau“, das Dörfchen, findet, und im Deutschen im Wort Heimat.⁴⁴⁶

Von dem Wort „Bohémien“, also Zigeuner, wurde der Begriff „bohème“ entlehnt, der im Laufe des 19. Jahrhunderts in Umlauf kam und populär wurde, um die Lebensweise von Künstlern zu bezeichnen, die angeblich wie die Zigeuner das Antibürgerliche, die Freiheit und Ungebundenheit als alternative Lebensform predigten und für sich beanspruchten. Das französische Wort „bohème“, das als Adjektiv verwendet wird, um die Lebensform einer romantischen Künstlergruppe zu bezeichnen, ist nicht zu verwechseln mit dem groß geschriebenen Wort mit einem *accent circonflexe* „Bohême“, das das Land Böhmen bezeichnet.

Wenn man von der Annahme ausgeht, dass die Zigeuner dorthin zurückkehren wollen, woher sie vor einigen Jahrhunderten gekommen waren, nämlich nach Böhmen, drängt sich die Frage auf, warum sie nicht gleich in Ungarn bleiben. Politisch gesehen wäre die Rückkehr nach Böhmen sogar eine Verschlechterung, denn sie wären in einem von den Habsburgern regierten Land. Das österreichische Kaisertum schneidet im Libretto eher schlecht ab und Saffi mit ihrer türkischen Identität wäre in Böhmen auch eher fehl am Platz. Wenn mit Bohême die Urheimat der „Tziganes“ gemeint wäre, dann müsste das Ägypten oder Indien ein, denn das waren die zwei Länder, die im 19. Jahrhundert als Herkunftsländer der Zigeuner galten. Es gibt keine Selbstzeugnisse der Zigeuner, die den Wunsch, in ihre Ursprungsländer zurückkehren zu wollen, belegen würden, und Saffi als Türkin hätte da auch keine Rolle zu spielen. Die Rückkehr der Zigeuner in ihre Urheimat als Utopie auf der Operettenbühne zu inszenieren, wäre vielleicht mit Erstaunen aufgenommen worden, aber politisch gesehen hätte das wohl keine hohen Wellen geschlagen.

Die Hypothese, dass hier die Zigeuner als Projektionsfläche benutzt wurden, und zwar von einer anderen, ebenfalls heimatlosen und ausgegrenzten Minderheit, nämlich von den Juden, ist angesichts anderer Indizien im Libretto naheliegend. Dann wäre „Bohême“ hier nur mit dem zweiten Teil der Wortwurzel „Hemum“ – „Heimat“ zu verstehen. Tatsächlich sind in der Art und Weise, wie die Rückkehr in die Urheimat im französischen Libretto inszeniert wird, Parallelen mit der jüdischen Vorstellung der Wiedererrichtung ihrer nationalen

⁴⁴⁶ Académie française, Eingabe: Bohême et bohème. <http://www.academie-francaise.fr/boheme-et-boheme>, (letzter Zugriff: Mai 2020).

Unabhängigkeit in ihrer Urheimat festzumachen. Dieser Wunsch nach einer Rückkehr hat nie aufgehört zu bestehen, seit die Juden zum ersten Mal in die Verbannung gingen.⁴⁴⁷ In den beiden folgenden Kapiteln wird erläutert, welche im Libretto vorgefundenen Elemente und Symbole Anlass dazu geben, Vergleiche mit der hebräischen Identität anzustellen.

Die hebräische Identität

Die französische Rabbinerin und Philosophin Delphine Horvilleur hat in ihrem Buch „Réflexions sur la question antisemite“ unter anderem Überlegungen darüber angestellt, inwiefern sich die hebräische Identität von anderen Identitäten unterscheidet. So heißt es bei ihr, dass „der Hebräer nicht jemand ist, der von irgendwoher kommt, sondern jemand, der sich von seinem Geburtsort wegbewegt.“⁴⁴⁸ Das bedeutet, dass sich seine Identität nicht darauf aufbaut, woher er kommt, sondern darauf, wohin er geht. Sie ist zwar verbunden mit der Verwurzelung in einem Ursprung oder einem Beginn, aber sie geht mit dem Verlassen des Geburtslandes einher. Diese Bewegung trifft auch auf den Titelhelden Barinkay zu. Er musste auf Grund von politischen Umwälzungen das Land seiner Geburt verlassen. Danach befand er sich auf langer Wanderschaft. Eine Amnestierung ermöglichte ihm zwar die Rückkehr in das Land seiner Geburt, aber er bleibt nicht dort, sondern geht wieder fort in ein anderes Land. Die Zigeuner haben ihren Geburtsort zwar nicht verlassen, aber sie haben schon lange auf jemanden gewartet, der sie als ihr Anführer in ihre Urheimat zurückzubringen wird. Am Ende gehen alle Zigeuner in ein Land, wo sie nicht geboren sind. Wenn wir von der Hypothese ausgehen, dass die Zigeuner für die Juden stehen, dann ist dieses Land aber nicht Böhmen, sondern das verheißene Land, das biblische Kanaan. Saffi würde dann die Türken repräsentieren, die in der Spielzeit der Operette dieses Land in Palästina kolonisierten. Das Bild vom verheißenen Land wird hier zu einem Hoffnungsbild, ein Land, wo das Leben „fröhlicher“ ist und wo es keine Trauer mehr gibt, wo das „Glück“ wiederkommen wird – das erwarten die Zigeuner im Libretto. Die biblische Landverheißung war neben dem Antisemitismus das entscheidende Motiv für die jüdische Besiedelung Palästinas ab dem 19. Jahrhundert und für die spätere Gründung des Staates Israel.

Religiöser und weltlicher Zionismus

⁴⁴⁷ David Ben Gurion: Herzl und die Folgen: Ein Visionär und ein politischer Führer. In: Das Jüdische Echo, Nr. 43., Oktober, Wien : 1994, S. 146.

⁴⁴⁸ Delphine Horvilleur: „L’Hébreu n’est pas celui qui arrive de quelque part mais celui qui se met en route hors du lieu de sa naissance.“ In: Réflexions sur la question antisemite. Paris: Grasset 2019, S. 22.

Der Weg zur nationalen Selbstbestimmung auf einem eigenen Territorium umfasst hier wie im Wiener Libretto Elemente des religiös motivierten und des weltlichen Zionismus, wobei die religiösen Aspekte hier deutlichere Konturen annehmen. Barinkay ist für die Dorfzigeuner der erwartete Messias, er verkörpert alle Hoffnungen auf ein besseres Leben in der Zukunft. Sowohl er als auch Saffi scheinen Auserwählte zu sein, begünstigt durch die Gnade Gottes. In Barinkays Auftrittslied kommen Anspielungen auf die Davidfigur vor. Es wird auf die magische Kraft seiner Stimme verwiesen, die alle zu besänftigen vermag. Wie David ist er Erlöser, Feldherr und Krieger. Die Zeugen bei der Eheschließung Barinkays mit Saffi sind Sterne, die an den Davidstern erinnern. Czipra unterschreibt das Landübergabedokument mit dem „Huf der Hirschkuh“. Die Hirschkuh ist in einem Davidpsalm das Symbol für die Erhebung in die Nähe Gottes und kann auch als ein Verweis auf den 22. Davidpsalm „Hirschkuh der Morgenröte“ des Alten Testaments gesehen werden. Dieser Psalm wird von Esther im „Buch Esther“ des Alten Testaments an einer Stelle rezitiert, wo sie Gott um die Errettung der Hebräer vor dem Untergang anfleht. Das Volk Israel wird in der Bibel auch als „Kinder Abrahams“, d.h. die Kinder des Urvaters der Hebräer, bezeichnet. Barinkay ist für Saffi und die Zigeuner, im Libretto „Kinder von Bohême“ genannt, eine Art Vaterfigur. Die Flussüberquerung spielt im Narrativ der hebräischen Identität eine symbolische Rolle. Der Weg in das Land der Verheißung, in das „gelobte Land“ erfolgt durch die Überquerung eines Flusses. Der wortwörtliche Sinn des Wortes „Hebräer“ ist derjenige, der etwas überquert, der Passant.⁴⁴⁹ Barinkay überquert bei seiner Ankunft einen Fluss, und zu Beginn weiß er noch nicht, in welches Land er am Ende gehen wird.⁴⁵⁰

Der politische Vorgang der Rückkehr in die Urheimat mit Hilfe der Ungarn, die Kriegsteiligung, die Werte, die in Saffis Zigeunerlied gepriesen werden und der Schatz, der als materielle Basis den Aufbau der neuen Heimat garantiert, sind Elemente des weltlichen Zionismus.

Das Traumthema

Die Zukunft der Zigeuner, das heisst das Leben in ihrer Urheimat, wird im Pariser Libretto in zwei Traumszenen thematisiert. Sie sind zwar sehr unterschiedlicher Natur, enthalten aber in konzentrierter Form alles, was für sie in Zukunft wichtig sein wird: den Bund

⁴⁴⁹ Delphine Horvilleur: „L’hébreu est littéralement celui qui traverse, le passant.“ In: Réflexions sur la question antisémite, Paris: Grasset 2019, S. 22.

⁴⁵⁰ Lafrique: Sur le fleuve qui se déroule sur toute la largeur de la scène est jeté un vieux pont de bois. Au lever du rideau la scène est vide. S. 3.

zwischen den Zigeunern und ihrem Anführer Barinkay, der von der Liebe zueinander getragen sein muss, und die Notwendigkeit, mit finanziellen Mitteln ausgestattet zu sein, die den Aufbau des neuen Landes ermöglichen. Dass diese in ein Traumthema eingebaut sind, deutet einerseits darauf hin, dass ein Traum nun in Erfüllung geht, aber auch, dass dieses ganz konkrete, politisch äussert bedeutsame Projekt der Rückkehr nicht ganz offen benannt und dargestellt werden konnte.

Die erste Traumszene spielt in der Morgenröte, knapp bevor Saffi in der Ruine des Schlossturms auf dem Schoß von Czipra liegend, aufwacht. Czipra wünscht der noch schlafenden Saffi, dass ihr die „leuchtend rote Liebe, die auf sie [in der Nacht] herniedergesunken ist, einen rosenroten Traum bescheren soll.“⁴⁵¹ Der „rosenrote Traum“ klingt isoliert betrachtet nach Liebeskitsch, verweist aber in Wirklichkeit auf die glückliche Zukunft, die den Zigeunern wegen der gottgewollten Liebe, die auf mystische Weise in der Nacht nicht nur ihre, sondern auch Barinkays Seele erfasst hat, beschert wird.

Der zweite Traum ist in die Szene der Schatzsuche nach der Liebeserklärung eingebaut. Saffi sagt zu Czipra: „Ohne Eure Prophezeiung zu kennen, Mutter, hatte ich einen Traum, der, wenn er sich verwirklicht, mich und meinen Mann reich und mächtig machen wird.“⁴⁵² Die darauffolgende Traumgeschichte ist jedoch weniger die Erinnerung an einen Traum als die Erinnerung an jene Ereignisse, die Carnero zu Beginn der Handlung dem zurückgekehrten Barinkay erklärt hat, wo es um das Verstecken des Schatzes durch Barinkays Vater beim Heranrücken der österreichischen Truppen ging. Der Traum enthüllt, wo der Schatz zu finden ist, aber auch, dass die Rückkehr Barinkays an den Ort seiner Geburt einem Plan seines Vaters entsprach.⁴⁵³ Die Aussage, dass der Schatz „der Mitgift eines Königs“ würdig sei, verweist darauf, dass die Herrschaft Barinkays einem Plan entsprach, der unabhängig vom politischen Vorgang der Rückholung aus dem Exil durch Außenstehende, existierte. Damit verliert auch Czipras mantische Kunst den prophetischen Charakter. In der

⁴⁵¹Lafrique: *Czipra*: „Dans ton sommeil, l’amour vermeil sur toi se pose, qu’il te donne un rêve rose, jusqu’à ton réveil.“, S. 58.

⁴⁵²Ebd., *Saffi*: „Sans connaître votre prédiction, ma mère, j’ai fait un songe et s’il se réalisait mon mari et moi serions riche et puissants.“, S. 62.

⁴⁵³Ebd., *Saffi*: „J’ai vu venir à moi dans l’ombre un vieillard à la mine sombre. De moi, soudain il s’approcha, et de la sorte il me parla: Jadis, de ce château je fus le maître, écoute-moi, tu vas connaître l’endroit où pour mon fils Sandor, dans cette tour j’ai du cacher tout mon trésor. Il est sous une pierre, recouverte de lierre. Si mon fils cherche bien, crois moi, sa dot sera digne d’un roi.“, S. 61.

Szene, wo Carnero den Schatz konfiszieren will, erinnert sie auch daran, dass er zur „väterlichen Erbschaft Barinkays“⁴⁵⁴ gehört.

Barinkay geht die Schatzsuche vorerst mit viel Skepsis an. Saffi beschwört ihn mit den Worten: „O gnädiger Gott, mach doch, dass sein Zweifel verfliegt, indem du ihm Reichtum und Glück gibst“⁴⁵⁵, und: „Dieser Schatz ist eine Quelle des Reichtums, und er soll dich in Zukunft glücklich machen. Zweifle nicht mehr an diesem schönen Traum“⁴⁵⁶. Diese Aussagen zeigen, dass ihr Traum eine konkrete Zukunftsvision ist. Dieses Zusammenführen von Reichtum und Glück wird in jener Szene noch einmal thematisiert, wo Barinkay dem Grafen Homonay, bzw. den Ungarn seinen Schatz zur Finanzierung des Krieges übergibt: „Dieser Schatz gehört mir, aber wenn mein Vaterland in Gefahr ist, lege ich mein ganzes Glück auf dessen Altäre.“⁴⁵⁷ Diese Äußerung fällt durch die Konstruktion und durch die Wortwahl auf - die Wörter „das Glück“ und „die Altäre“. Im Hauptsatz verkündet er, bereit zu sein, sein ganzes „Glück“ für die Interessen seines Vaterlandes zu opfern. Der Glücksbegriff umschreibt an den meisten Stellen seinen Bund mit den Zigeunern, in dieser Äusserung ist er schon erweitert und enthält alles, was ihr Glück später ausmachen wird: Der Schatz ist genauso wichtig wie sein Bund mit den Zigeunern. Im Konditionalsatz wird das Wort Vaterland zwar im Singular verwendet, aber dadurch, dass das Wort Altar im Plural steht, ist damit wohl nicht nur sein Vaterland Ungarn, sondern auch sein in der Ferne liegendes künftiges Vaterland „Bohême“ gemeint, für die er bereit ist, den Schatz, sein Leben und das der Zigeuner zu opfern. Die Wahl des Wortes „Altar“ erhebt seine Opferbereitschaft zu einem sakralen Akt.

In diesem Zusammenhang kann daran erinnert werden, dass der jüdische Rabbiner Zwi Kalischer (1824–1874) schon im Jahre 1836 Amschel Rothschild in Frankfurt dazu aufgerufen hat, von Pascha Mehmet Ali Palästina oder zumindest Jerusalem zu kaufen, um dort mit der Ansiedlung von Juden zu beginnen und einen jüdischen Staat aufzubauen.⁴⁵⁸ Es ist möglich, dass im Libretto mit « Mehément Kali Pascha », den Carnero im Zusammenhang

⁴⁵⁴ Ebd., *Czipra*: „C'est l'héritage paternel.“, S. 94.

⁴⁵⁵ Ebd., *Saffi*: „Le doute est toujours dans son cœur, oh Dieu clément, fais qu'il s'envole, en lui donnant et richesse et bonheur.“, S. 62.

⁴⁵⁶ Ebd., *Saffi*: „Ce trésor, source de richesse, qui doit te rendre heureux dans l'avenir. Ne doute plus de ce beau rêve.“, S. 62.

⁴⁵⁷ Ebd., *Barinkay*: „Ce trésor m'appartient, mais lorsque ma patrie est en danger, je dépose tout mon bonheur sur ses autels.“, S. 95.

⁴⁵⁸ Stefanie Leuenberger: *Schriftraum Jerusalem: Identitätsdiskurse im Werk deutsch-jüdischer Autoren*, Wien: Böhlau 2007, S. 44.

mit der Eroberung von Temsesvar durch die Österreicher als letzten, allerdings historisch nicht verbürgten Pascha von Ungarn nennt, auf diesen Namen angespielt wird.

Antisemitismus in Frankreich

Es konnte nicht eruiert werden, wann das Libretto für die Pariser Aufführung von Schnitzer verfasst wurde und wie hoch die Anteile darin sind, die seiner und nicht der Feder Lafriques entstammten. Sicher ist, dass Schnitzer schon viele Jahre vor der Uraufführung in Paris ein in manchen Abschnitten anders als für Wien gestaltetes Libretto bereit hatte, mit Szenen, die vom ungarischen Libretto übernommen wurden. Im französischen Libretto ist es ganz eindeutig, dass als Lösung, um der Ausgrenzung und Verfolgung zu entkommen, die Rückkehr in die Urheimat, ins verheißene Land, imaginiert wird. An dieser Stelle können nur Vermutungen darüber angestellt werden, warum sich zehn Jahre nach der Uraufführung der Operette in Wien die Vorstellung darüber, wo sich die Heimstätte für Juden befinden könnte, gewandelt hat. Tatsache ist, dass der Antisemitismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Europa überall zugenommen hatte, und auch in Frankreich zunehmend spürbar war. Die Uraufführung des „Zigeunerbarons“ in Frankreich fand kurz nach dem Dreyfus-Prozess (1894–1895) statt. Durch das Trauma des verlorenen deutsch-französischen Krieges von 1870–1871 witterte man überall Verrat, und die Juden wurden seither vor allem in der antisemitischen Presse zu Feindbildern der Nation gemacht. Bernard Lazare⁴⁵⁹, der lange als Verfechter der jüdischen Assimilation galt, wurde nach der Dreyfus-Affäre zu einem vehementen Befürworter des jüdischen Widerstandes und zu einem Verfechter der zionistischen Idee.⁴⁶⁰ Auch Theodor Herzl, der Verfasser des „Judenstaates“, berichtete als Journalist der „Neuen Freien Presse“ ausführlich über den Prozess. Unter dem Eindruck der antisemitischen Stimmung in Paris fand bei ihm ein Umdenken statt, und das machte aus ihm den Begründer der zionistischen Bewegung.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ Bernard Lazare (1865–1903) war französischer Journalist jüdischer Herkunft und Sozialdemokrat, der über den Dreyfus-Prozess schrieb und Schriften zum Antisemitismus in Frankreich verfasste.

⁴⁶⁰ Vgl. Siegfried Loewe: „Nach dem Dreyfus-Prozess, in dem die Feindseligkeit, das Misstrauen, der latente Hass, die Vorurteile gegen die Juden offen ausgebrochen waren, hat Bernard Lazare seine Position revidiert. In seiner neuen Analyse ist der Antisemitismus nun nicht mehr ein Ausrutscher, ein Unfall der Geschichte, sondern ein Wesensmerkmal der französischen Gesellschaft. Lazare wird nun zu einem vehementen Befürworter eines viel zu lange hinausgezögerten Widerstandes, später auch durch seine Annäherungen an Positionen Theodor Herzls zu einem der seltenen Verfechter der zionistischen Idee. Zitiert nach: „Schuldig, weil er Jude ist.“ Die französischen Intellektuellen und die Dreyfus-Affäre. In: Das Jüdische Echo, Vol. 43. Oktober 1994, S. 114.

⁴⁶¹ Vgl. Julius H. Schoeps: „Das Urteil wird öffentlich verkündet werden ...“ Der erste Dreyfus-Prozess im Spiegel von Theodor Herzls Pariser Korrespondenz. In: Das Jüdische Echo. Vol. 43. Oktober 1994, S. 99–108.

III.2 Das Kriegsthema

Das Kriegsthema ist für die Zigeuner auch im französischen Libretto wichtig, zumal die Fähigkeit, sein Land verteidigen zu können, Teil der nationalen Selbstbestimmung ist und die erfolgreiche Unterstützung eines kriegsführenden Landes politische Zugeständnisse bringt. Der ungarische Graf Homonay, dem die Rolle des Förderers des Emanzipationsbestrebens der Zigeuner zukommt, interveniert in dieser Sache, indem er den Zigeunern die Möglichkeit einer Kriegsteilnahme zuspielt.

So wie im Wiener Libretto sind ins Kriegsthema Anspielungen auf reale, historisch verbrieft Ereignisse und frei erfundene, fiktive Gegner und Schlachten eingeflochten. Aber der entscheidende Unterschied zum Wiener Libretto besteht darin, dass alle zusammen an ein- und demselben Krieg teilnehmen. Die Kriegsbegeisterung Barinkays und der Zigeuner ist zwar auch vorhanden, aber sie ist verhaltener und nimmt weniger Platz ein als im Wiener Libretto, und die Euphorie der Dorfzigeuner bei der Waffenproduktion ist gemäßiger.⁴⁶²

Die zwei Nicht-Zigeuner Ottokar und Zsupán sind auch hier zunächst nicht für den Krieg zu begeistern und versuchen, der Rekrutierung zu entkommen, aber hier fehlt das lange Couplet, das Zsupán singt, um sich als kriegsuntauglich zu deklarieren.

Die Frage, wer gegen wen Krieg führt und wem die Loyalitäten Barinkays und der Zigeuner gehören, ist hier durchsichtig – sie ziehen für Ungarn in den Krieg, um die spanischen Angreifer zu besiegen. Erst im dritten Akt, der Wien als Handlungsort hat, wo die Kriegsheimkehrer empfangen werden, kommt Österreich ins Spiel. Anspielungen auf zum Teil historisch verbrieft geschichtliche Ereignisse dienen aber hauptsächlich dazu, den Anschein eines gut funktionierenden österreichisch-ungarischen Gesamtstaates zu erwecken.

Realistische Darstellung der Eroberung von Temeswar durch Prinz Eugen

Eine besonders realistische Schilderung bekommen die historischen Umstände, die sich negativ auf das Leben der Zigeuner auswirkten bzw. die zur Verbannung von Barinkay und

⁴⁶² Lafrique: *Chor der Bohémiens*: „Mais le jour où des combats, sonnera le branle bas, pas de craintes, pas d’alarmes, que l’on compte sur nos armes. Jour et nuit nous forgerons, des fusils et des canons, des tambours et des clairons.“, S. 25.

seiner Familie geführt haben. Zu Beginn des ersten Aktes erwähnt Carnero die Eroberung der Festung Temeswar durch die kaiserlichen Truppen unter der Führung des Prinzen Eugen (historisch verbürgt 1716), die das Ende der osmanischen Herrschaft im Banat einläutete. Er äußert den Verdacht, dass Barinkays Vater mit den Türken, also den Feinden der Österreicher, paktierte und dass er unter Mithilfe des letzten Paschas von Ungarn, Mehémet Kali Pascha (der Name ist historisch nicht verbürgt) noch schnell den Schatz versteckte, um ihn vor dem Zugriff der Österreicher zu schützen – was ihm die Verbannung einbrachte. So versteht man, dass Barinkays Familie ein freundschaftliches Verhältnis mit den Türken pflegte.⁴⁶³

Das zweite geschichtliche Ereignis, bei dem es wieder um die Bekämpfung der Osmanen geht, ist die Schlacht bei Belgrad. Die wird von Mirabella unter dem Titel „Kanonencouplet“ erzählt – Carnero gibt dafür das Jahr 1718 an, in Wirklichkeit fand sie 1717 statt. Auch darin geht es um die Umstände einer Trennung, nämlich der Mirabellas von ihrem Ehemann Carnero, so wie auch im Wiener Libretto. Beachtenswert ist die im Lied eingebaute Wendung, dass ein Kugel- und Kanonenhagel auf die „Christen und Heiden“ niederging.⁴⁶⁴ Mit dem Nennen der Christen wird daran erinnert, dass auch unter den Angreifern, also den Österreichern, Opfer zu beklagen waren, die Hauptfeinde hingegen, die Mohammedaner, zu denen sehr viele Opfer gehörten, werden nicht namentlich genannt. Doch da alle Nicht-Christen als Heiden bezeichnet wurden, können auch Angehörige anderer Religionen als Opfer mitgedacht werden, zum Beispiel Zigeuner und Juden. An keiner Stelle im Libretto wird ausgesprochen, dass dieser Sieg der Österreicher für die Zigeuner das Ende ihrer friedlichen Koexistenz mit den Türken und den Verlust ihres Anführers bedeutete, der für ihren Schutz sorgte. Indirekt kommt durch die Schilderung dieser historischen Umstände aber heraus, dass die österreichischen Eroberer eine Mitschuld am Unglück der Zigeuner tragen.

Der als „Sezessionskrieg“ getarnte Spanische Erbfolgekrieg

⁴⁶³ Lafrique: *Carnero*: „Apprenez donc que votre père, soupçonné à tort ou à raison d’entente avec l’ennemi fut banni...[...] Mehément Kali Pascha, le dernier pacha de Hongrie. Il commandait alors tout le district de Tèmesvar. A l’approche du prince Eugène votre père et lui n’eurent que le temps de mettre en lieu sûr le trésor de guerre avant de tomber au pouvoir du Vainqueur. Vous n’étiez alors qu’un enfant et vous avez pu vous échapper avec votre mère.“, S. 9.

⁴⁶⁴ Ebd., *Mirabella*: „[...] que pleuvaient boulets et mitrilles sur l’infidèle et le chrétien.“, S. 24.

Carnero spricht am Anfang von einem vom Reich geführten „Sezessionskrieg“, der den Wiener Hof finanziell so ruinierte, dass er beschloss, die ungarischen Landherren aus der Verbannung zurückzuholen.⁴⁶⁵ Indirekt wird damit gesagt, dass die Amnestierung der Ungarn eigennützigen Interessen Österreichs folgte. Österreich hat aber nie einen „Sezessionskrieg“ geführt, aber es kann sein, dass das Wort „guerre de sécession“ eine bewusste Verballhornung ist, und die Autoren dabei an die „guerres de succession“, an die Erbfolgekriege gedacht haben. Damit kann einer der beiden Erbfolgekriege, die Österreich geführt hat, assoziiert werden – der Spanische Erbfolgekrieg, den Österreich ab 1701 führte, oder aber der Österreichische Erbfolgekrieg, den Maria Theresia ab 1740 führte. Da im französischen Libretto als Handlungszeit die Zeit vor dem Regierungsantritt von Maria Theresia angegeben ist, kann damit wohl nur der Spanische Erbfolgekrieg gemeint sein, der allerdings 1738 längst zu Ende war. Für Österreich, das gleichzeitig im Osten mit dem Osmanischen Reich im Krieg stand und auch den Kuruzzenaufstand unter Franz II. Rákóczi gegen die Habsburger zu unterdrücken hatte, war dieser Konflikt im Westen eine militärische und finanzielle Kraftprobe. Es war eine gängige Praxis, dass Spender von Geldsummen für die Mithilfe bei einem Krieg in irgendeiner Form mit politischen Zugeständnissen belohnt wurden bzw. dass der Adelstitel dafür verliehen wurde. Das ist genau jenes Grundscenario, das im „Zigeunerbaron“ mit den Ungarn durchgespielt wird: Barinkay übergibt den Ungarn nicht nur seinen Schatz zur Finanzierung des Krieges, sondern stellt sich und die Zigeuner auch als Soldaten zur Verfügung. Aufgrund ihrer bzw. seiner Kriegsverdienste wird ihm am Ende die Baronie verliehen. Das Mittel, so zu einem Adelstitel zu kommen, wird schon zu Beginn der Operette von ihm erwähnt: „Wenn man diese Titel [in Anspielung auf den von Arsena geforderten Baronstitel] nicht in seiner Wiege vorfindet, muss man sie auf dem Schlachtfeld verdienen.“⁴⁶⁶

Der Verteidigungskrieg Ungarns gegen Spanien

Der ungarische Verteidigungskrieg gegen Spanien wird im Pariser Libretto nicht so dargestellt, als ob plötzlich ein Feind Ungarn angreifen würde und das Land Unterstützung bei den Zigeunern suchte, sondern die Kriegsbeteiligung wird den Zigeunern richtiggehend angeboten. Der ungarische Graf Homonay taucht bei ihnen auf und meint an Barinkay

⁴⁶⁵ Ebd., *Carnero*: „Vous seriez même encore en exil si la guerre de sécession n’avait pas mis les finances de l’empire en piteux état“, S. 7.

⁴⁶⁶ Lafrique: *Barinkay*: „Ces titres là, lorsque on ne les trouve pas sur son berceau, il faut les gagner sur un champs de bataille.“, S. 42.

gerichtet: „Ich bin hierhergekommen, um die Treue des hiesigen Herrn dem König und dem Vaterland gegenüber auf die Probe zu stellen.“⁴⁶⁷ Nach seinem Einverständnis und der Zustimmung der umstehenden Zigeuner sagt Homonay noch zu ihm: „Ich habe an Euch gedacht. So könnt Ihr Eure tapferen Bohémiens zum Sieg führen.“⁴⁶⁸ Dem frisch ernannten Anführer der Zigeuner soll die Möglichkeit geboten werden, seine Kriegsfähigkeit auf die Probe zu stellen. Barinkay ist sofort einverstanden: „Das Vaterland und der König können auf mich zählen, ich gehöre ihnen mit Leib und Seele.“⁴⁶⁹ Züge eines mittelalterlichen Vasallensystems kommen da zum Vorschein – zunächst deklarieren sich die Zigeuner als Vasallen Barinkays und dann deklariert sich Barinkay mit seinem Gefolge als Vasall Ungarns. Auch die Zigeuner stimmen zu und erklären sich bereit, in den Krieg zu ziehen. Die abschließenden Hochrufe „Eljen“ gelten natürlich Ungarn. Barinkay und die Zigeuner versichern Ungarn ihre Loyalität, sie kämpfen als Ungarn für die Verteidigung ihres Vaterlandes Ungarn.

Spanien hat in seiner Geschichte nie einen Krieg an Ungarn erklärt und war historischen Quellen nach kein deklarierter Feind Ungarns. Was wie ein eigens für die Zigeuner erfundener Operettenkrieg mit dem Schauplatz Spanien beginnt, wird nach der gewonnenen Schlacht zu einem Krieg, an dem auch Österreich beteiligt gewesen sein soll.

Schlachten, die eine Beteiligung Österreichs simulieren sollen

Im dritten Akt, der in Wien spielt, verkündet ein Herold bei der Ankunft der Soldaten in Wien: „Dank der Tapferkeit und der Unerschrockenheit der Ungarn und der Hilfe Englands wurden die feindlichen Truppen in Füssen zersprengt. Der Friede wurde mit den Königen von Bayern und Preußen unterzeichnet. Unsere tapferen Truppen sind aus Deutschland, Spaniern und Italien zurück.“⁴⁷⁰ Einige der hier zitierten historischen Anspielungen beziehen sich auf den Österreichischen Erbfolgekrieg, den Maria Theresia nach 1740 geführt hat, bei dem sie Ungarn um Unterstützung bat und die sie von seinen Magnaten auch bekam. Andere betreffen den Spanischen Erbfolgekrieg, den Österreich zu Beginn des 18. Jahrhunderts zur Erhaltung des Spanischen Erbes führte. England war tatsächlich Verbün-

⁴⁶⁷ Ebd., *Homonay*: „C’est pour essayer la fidélité des maîtres des céans à son roi et à sa patrie que je suis venu.“

⁴⁶⁸ Ebd., *Homonay*: „J’ai pensé à vous. C’est pour mener vos braves Bohémiens à la victoire.“, S. 97.

⁴⁶⁹ Ebd., *Barinkay*: «La patrie comme le roi peuvent compter sur moi .Je leur appartiens corps et âme.», S. 87.

⁴⁶⁸ Lafrique: *Hérald*: „Grâce au courage et l’intrépidité des Hongrois, avec l’aide de l’Angleterre l’ennemie a été dispersé à Füssen, la paix signée à Dresde avec les rois de Bavière et de Prusse. Nos vaillants troupes sont de retour d’Allemagne, Italie et Espagne.“, S. 109.

deter der Österreicher, sowohl im Spanischen als auch im Österreichischen Erbfolgekrieg. Wenn es heißt, dass „die feindlichen Truppen in Füßen geschlagen und zersprengt wurden“, dann kann das eine Anspielung auf ein historisches Ereignis sein, an dem ungarische Husaren beteiligt waren.⁴⁷¹ Was den „Frieden von Dresden“ betrifft, der laut Libretto „mit den Königen von Bayern und Preußen“ geschlossen wurde, ist darin Wahres und Falsches enthalten. Tatsächlich ist der „Friede von Dresden“ 1745 historisch verbürgt. Er wurde zwischen Preußen, Österreich und Sachsen geschlossen, Bayern war bei diesem Beschluss nicht dabei. Die Österreicher waren zum Abschluss des Friedens geneigt, um sich mit aller Kraft gegen Spanien und die Franzosen in Italien und den Österreichischen Niederlanden wenden zu können. Die Spanier stellten sich im Österreichischen Erbfolgekrieg gegen die Österreicher, um ihre früheren Besitzungen in Italien zurückzugewinnen. Was die Rückkehr von den anderen im Libretto genannten Schlachtfeldern in Deutschland und Italien betrifft, waren das tatsächlich Schauplätze sowohl des Spanischen als auch des Österreichischen Erbfolgekrieges, und in beiden Kriegen wurde auch gegen spanische Truppen gekämpft.

Kriegsschauplatz Spanien

Spanien, der Schauplatz, an dem sich Zsupán und Barinkay befanden, war nur im Spanischen Erbfolgekrieg zu Beginn des 18. Jahrhunderts Kriegsschauplatz. 1707 fand eine große und entscheidende Schlacht im Südosten von Spanien, in Alamanza statt, wo Franzosen und Spanier gegen die österreichischen Truppen und ihre Alliierten kämpften. Die Österreicher erlitten dabei eine große Niederlage mit dem Ergebnis, dass letztlich fast ganz Spanien unter die Herrschaft des Bourbonenkönigs Philipp V. fiel. Die historische Niederlage und der Sieg der Zigeuner und der Österreicher in der Operette klaffen hier weit auseinander. Graf Homonay streicht bei der Rückkehr der Soldaten hervor, dass in „Spanien die österreichischen Truppen besonders begeistert von der bravourösen Leistung der ungarischen Bohémiens“ waren. Dieser Satz Homonays hat vor allem die Funktion, die hervorragende Kriegsfähigkeit der Zigeuner zu unterstreichen, und es soll so getan werden, als hätten die Österreicher zusammen mit den ungarischen Zigeunern gekämpft und einen Sieg errungen, denn die militärischen Leistungen der Österreicher finden keine Erwähnung. Das

⁴⁷¹ 1741 hat sich der bayrische Kurfürst und Herzog Karl Albert zum König von Böhmen proklamiert, nachdem Frankreich und Bayern Prag eingenommen hatten. Bald danach wurde er einstimmig zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation gewählt. Doch am Tag seiner Krönung haben die Österreicher Bayern besetzt, und ungarische Husaren haben seine Residenz in München verwüstet. Drei Jahre später war es auch mit seiner Funktion als Kaiser zu Ende. Er ist 1745 gestorben, und danach folgte der Friedensschluss von Füssen, der das Ende der bayrischen Großmachtpolitik und der Erbsprüche der Wittelsbacher bedeutete.

französische Operettenpublikum assoziiert mit dem Spanischen Erbfolgekrieg natürlich einen Sieg über die Habsburger, denn die Niederlage der Österreicher bedeutete den Beginn der Dynastie der Bourbonen in Spanien.

Zsupán – der Anti-Kriegsheld und Kriegsprofiteur bekommt den größten Beifall vom Volk

Zsupáns Kriegsheimkehrerlied bietet noch einmal die Gelegenheit, ihn in seiner ganzen Grausamkeit und Niederträchtigkeit zu zeigen. Zsupán ist der Einzige, der vom Krieg in Spanien ausführlich in konkreten Worten und Taten berichtet. Das Paradoxe daran ist, dass er auch der einzige ist, der „an keiner Schlacht als Soldat teilgenommen hat, weil das ohnehin andere für ihn besorgt hätten.“⁴⁷² Er hat Geschäfte gemacht und vom Kriegschao profitiert, um zu stehlen und zu plündern. In dem von ihm gesungenen Marschlied kommt das im leitmotivisch wiederholten „In Spanien hat er es verstanden, seine Taschen zu füllen“⁴⁷³ zum Ausdruck. In seinen Erzählungen versteht er es, für sein Handeln, das gegen jeglichen moralischen Soldatenkodex verstößt, beliebige Erklärungen und Entschuldigungen zu finden, zum Beispiel meint er „Plündern ist nicht stehlen in einem Land, das erobert wurde.“⁴⁷⁴ Er betrachtet es als eine „heroische Tat [...], einen Soldaten zuerst umzubringen und ihn dann auszuplündern“, weil „andere sich im Krieg genau so verhalten würden“ wie er. Anstatt Feigheit zuzugeben, behauptet er, als „ehrlicher Bürger“ gehandelt zu haben, als er die feindlichen Truppen einfach weiterziehen ließ. Zsupán hat auch schnell verstanden, dass ein Krieg die Gelegenheit bietet, profitable Geschäfte zu machen. Er erzählt, dass er die Soldaten mit „verdorbenem Getreide, meinen mageren Schweinen, Patronentaschen nach einem neuen Modell und selbst erfundenen Gewehrfropfen aus Ziegenhaar belieferte.“⁴⁷⁵ Diesen Zug des Habgierigen, der überall gute Geschäfte wittert, findet man im Wiener Libretto in seinem Auftrittslied. Dass im Pariser Libretto die Profitgier in eine Kriegssituation verlegt wird, ist vielleicht damit zu erklären, dass beim französischen Publikum Kriegserinnerungen noch sehr lebendig waren, denn der deutsch-französische Krieg (1870/71) und die Aufstände der Kommune im gleichen Jahr in Paris lagen nicht so lange zurück.

⁴⁷² Lafrique: *Zsupán*: „D’ailleurs les autres se batteient si bien que je leurs était complètement inutile.“, S. 131.

⁴⁷³ Ebd., *Zsupán*: „En Espagne il a su faire son sac.“, S. 122.

⁴⁷⁴ Ebd., *Zsupán*: „Piller n’est pas voler en pays conquis.“, S. 124.

⁴⁷⁵ Ebd., *Zsupán*: „Je vous dirai que mes fonctions de pourvoyeur des armées m’ont tenu assez éloigné des champs de bataille. Les achats de blé avarié, la vente de mes cochons maigres, la fourniture des gibernes nouveau modèle et des bourres de fusil en poil de chèvre, une invention à moi, prenait tout mon temps.“, S. 132.

Die Komik und der Witz entstehen durch seine naive und tollpatschige Erzählweise und seine groteske Aufmachung. Der Laternenträger kündigt ihn als „einen der Spanienhelden“ an, und die Bühnenanweisung ist hier ganz genau: Er betritt die Bühne „in majestätischem Gang in einer grotesken Soldatenuniform, die mit Kreuzen, Uhren, Ketten und verschiedenen Anhängern verziert ist. An seinen Schultern flattert ein großer weißer Mantel.“⁴⁷⁶

Zsupán, der Antikriegsheld und Kriegsprofiteur, bekommt den größten Beifall und die größte Begeisterung bei seinem Auftritt. Das Volk schreit: „Er lebe hoch, er lebe hoch! Ruhm dem Helden!“, und die Männer schwingen ihre Hüte. Dieses Detail, dass Zsupán seinen Einzug nur vor dem „Laternenträger, Volk und Kindern“, ohne Vertreter des Adels und der Politik hält, ist von Bedeutung. Sein lächerlich-grotesker Parademarsch, der nur vom gerade beschriebenen Publikum akklamiert wird, kann vielleicht als Zeichen dafür verstanden werden, dass die Autoren das gemeine Volk Wiens als genau so böse, ignorant und grausam einschätzen wie Zsupán.

Barinkay ist der humane Kriegsheld

Es ist nicht Barinkay selbst, der sich mit seinen Heldentaten brüstet, sondern Zsupán übernimmt diese Rolle. Er erzählt, wie „Barinkay, der tapfere Wojwode zusammen mit seinem Bataillon die Feinde in die Flucht schlug“,⁴⁷⁷ wie er ihm unter Einsatz seines Lebens in Granada bei einem Angriff von spanischen Guerillas das Leben rettete. Dafür will Zsupán dem „Zigeunerbaron ewig dankbar sein“.⁴⁷⁸ Dadurch, dass er ihn jetzt immer entweder als Zigeunerbaron oder als Wojwode anspricht, zeigt er allen, dass er ihn in seiner Funktion als Kriegsherr und als Herrscher über die Zigeuner anerkennt. In der gleichen Szene sagt er, dass „ihm [Barinkay] das Land alles zu verdanken und dass er „die Ehre des Landes gerettet“⁴⁷⁹ habe. Mit dem Land kann hier sowohl Ungarn als auch die neue Heimat der Zigeuner gemeint sein. In diesen Äußerungen Zsupáns kann eine Zustimmung des ungarischen Volkes zum nationalen Projekt der Zigeuner gesehen werden. Es ist, als wolle er zeigen, dass er es befürwortet, zumal er die menschlichen Qualitäten und die Fähigkeiten Barinkays als Kriegsherr direkt inmitten von Kriegshandlungen kennengelernt hat. Die

⁴⁷⁶ Lafrique: Il entre majestueusement en scène, revêtu d'un costume militaire grotesque, chamarré de croix, de montres, de chaînes et de breloques. Sur ses épaules flotte un grand manteau blanc., S. 126.

⁴⁷⁷ Ebd., Zsupán: „Ce brave woiwode à la tête de ses Bohémiens a mis les ennemis en déroute.“, S. 77.

⁴⁷⁸ Ebd., Zsupán: „J'ai voué au baron Tzigane une reconnaissance éternelle.“, S. 132.

⁴⁷⁹ Ebd., Zsupán: „[...] le pays lui doit tout [...]. [...] il a sauvé l'honneur du pays.“, S. 131.

Tatsache, dass Zsupán Barinkay so viel Lob und Anerkennung zollt und sein nationales Streben anerkennt, entschärft seinen im Grunde bösartigen Charakter. Über Barinkay erfährt man so indirekt, dass er Versöhnung sucht und ihm der Gedanke an Rache fremd ist, denn er hat Zsupán in der Ausnahmesituation eines Krieges eine von Menschlichkeit geprägte Behandlung zukommen lassen.

Eine komplizierte Rhetorik, um die ungarischen Zigeuner als einzige Kriegshelden darzustellen

Die Darstellung und offizielle Anerkennung der Zigeuner als einzig wirkliche Kriegshelden, ohne dass man das sofort wahrnimmt, wird über eine äusserst komplizierte, rhetorische Gestaltung erreicht. Die erste Szene des dritten Aktes, der in Wien spielt, beginnt mit folgender Ankündigung eines Herolds: „Im Namen des Königs verlauten wir, dass der Krieg nun zu Ende ist.“ Und weiter: „Dem Mut und der Furchtlosigkeit der Ungarn ist es zu verdanken, dass der Feind in Füssen in die Flucht geschlagen wurde.“⁴⁸⁰ Darauf folgt die Information, dass der „Friede mit Preußen und Bayern geschlossen“ wurde. Indem der Feind mit dem Ort Füssen (Bayern) assoziiert wird, soll zunächst an die geschichtslegendäre Hilfe der Ungarn im Österreichischen Erbfolgekrieg erinnert werden. Um die hervorragenden Leistungen der Ungarn zu unterstreichen, heißt es dann noch: „Noch nie hat man, wie es scheint, dem Gegner so eine Schlappe versetzt wie diesmal.“⁴⁸¹ Dann wird noch einmal Füssen genannt, um den Unteroffizier Knaps zitieren zu können, der „mit dem letzten Konvoi aus Füssen zurückgekommen“ ist, weil er verletzt war. Dieses nochmalige Erwähnen von Füssen in Assoziation mit einem namentlich genannten Unteroffizier, soll einerseits unterstreichen, dass es immer noch um den österreichischen Erbfolgekrieg geht, und andererseits den Eindruck von historischer Wahrheit verstärken. Doch jener Unteroffizier, der noch dazu ein Verwandter des Laternenträgers ist, hat dem Laternenträger nicht über die Ungarn, sondern nur über die ungarischen Zigeuner berichtet, von deren „Bravour“ wiederum die „alten österreichischen Landser“ in Spanien begeistert waren: „Sie haben Wunder vollbracht, und in vielen Kämpfen haben sie den Sieg herbeigeführt.“⁴⁸² In diese umständliche Erklärung sind auch österreichische, allerdings „alte Soldaten“ eingebaut,

⁴⁸⁰ Lafrique, *Herault*: „Grâce au courage et à l'intrépidité des Hongrois l'ennemi à été dispersé à Füssen.“, S. 109.

⁴⁸¹ Ebd., *Laternenträger*: „Jamais, à ce qu'il paraît, on ne vit raclée semblable à celle qu'ils ont distribuée à nos ennemis.“, S. 109.

⁴⁸² Lafrique: *Der Laternenträger*: „Un mien parent, le sergent Knaps, blessé à Füssen et revenu ici avec le dernier convoi, me racontait qu'en Espagne les vieux troupiers autrichiens avaient été émerveillés de la bravoure des Bohémiens Hongrois. Ils ont fait des prodiges, et dans maints combats, décidé de la victoire.“, S. 109.

was wiederum die Illusion erzeugen soll, österreichische Soldaten und das Zigeunerbataillon hätten zusammen gekämpft. Doch von österreichischen Soldaten ist in weiterer Folge an keiner Stelle mehr die Rede. Was am Anfang der Szene mit einem überschwänglichen Lob der Ungarn in Füßen beginnt, endet mit dem Lob auf die großartigen Leistungen der ungarischen Zigeuner in Spanien, und alle rufen: „Ein Hoch auf die Zigeuner.“⁴⁸³ Vergessen sind die Ungarn oder die ungarischen Zigeuner, am Ende akklamieren alle nur den Zigeunern, die sich noch gar nicht auf der Bühne befinden, und der Laternenträger fordert die Umstehenden dazu auf, ihnen entgegenzugehen.

Nach dieser kurzen Szene kommt zuerst der Auftritt Barinkays, dann jener Arsenas, dann der lange Auftritt Zsupáns und dann erst wird das letzte Kriegsheimkehrerlied gesungen. Das Lied trägt den Titel „Soldatenchor“, ohne genauere Erklärung, um welche Soldaten es sich handelt: die ungarischen Husaren, das Zigeunerbataillon, die Österreicher oder alle zusammen. Erst wenn man sich vergegenwärtigt, dass in der Eingangsszene des dritten Aktes schon im Voraus die Zigeuner bejubelt wurden, denen man entgegen gehen sollte, weiß man, dass es auch hier wohl ausschließlich um die ungarischen Zigeuner geht.

Das Lied der Zigeunersoldaten: Rückkehr in die Urheimat

Die Soldaten – das ist das Zigeunerbataillon mit Barinkay und Ottokar, der als Offizier zurückkehrt, sprechen in ihrem mit „Soldatenchor“ betitelten Lied mit keinem Wort von ihren Erlebnissen in Spanien. Die Betonung liegt darauf, dass sie gesiegt haben und dafür Jubel und Ruhmeslorbeeren ernten werden und in ihre Urheimat zurückkehren können. In der Mitte der ersten Strophe des Liedes heißt es „Oh Heimat, süße Hoffnung, wir werden dich also wiedersehen. Auf dass uns bei der Rückkehr Ruhm und Liebe entgegengebracht werden.“⁴⁸⁴ Hier findet wieder das Wort „pays“, mit dem die Zigeuner ihre Urheimat bezeichnen, Verwendung, und mit dem Adverb „also“ drücken sie aus, dass nun alle Weichen für eine Rückkehr in ihre Urheimat gestellt sind. Die gleiche Idee wird in den letzten Zeilen der ersten Strophe ausgedrückt, wo es um ihre „Belohnung“ geht, denn diese wird rückgekoppelt mit ihrer „Tapferkeit in 30 Kämpfen“⁴⁸⁵. Infolge ihrer erfolgreichen Kriegsführung kann damit gerechnet werden, dass der Weg zurück in ihre Urheimat und die

⁴⁸³ Lafrique: *Alle*: „Vivat les Bohémiens.“, S. 110.

⁴⁸⁴ Ebd., *Chor der Soldaten*: „O pays, doux espoir, nous allons donc te revoir. Que la gloire et l’amour nous berçent au retour. Les drapeaux frissonnent dans l’azur des cieux“, S. 134.

⁴⁸⁵ Ebd., *Chor der Soldaten*: „De notre vaillance dans trente combats, goûtons la recompense, courageux soldats.“, S. 135.

Anerkennung derselben als „ihre“ Nation nun gesichert ist. Als nationales Symbol ihrer neuen Heimat schweben ihnen schon die Fahnen vor, die „vor dem blauen Himmel wehen“. In der zweiten Strophe werden der Wein und die Frauen und die Liebe besungen, und sie senden einen „Gruß an das Vaterland Ungarn“, dem sie die Möglichkeit einer Kriegsbeteiligung zu verdanken haben.

Die Belohnung

Zuerst wird das Zigeunerbataillon vom Grafen Homonay belohnt. Seine Sätze sind aber so formuliert, dass es weder eindeutig ist, von wem die Belohnung kommt, noch worin sie besteht, noch für welches Verdienst sie vergeben wird. An das Zigeunerbataillon gerichtet sagt er: „Ihr alle habt Eure Pflicht getan. Das Land ist stolz darauf, so edle Kinder zu haben, und ich bin glücklich darüber, dass ich von unserem ruhmreichen Herrscher damit beauftragt wurde, jene zu belohnen, die so viel durchmachen mussten.“⁴⁸⁶ Mit dem Land kann nur Ungarn gemeint sein, und der „ruhmreiche Herrscher“ kann sowohl der Kaiser von Österreich als auch der König von Ungarn sein. Barinkay hingegen wird ganz klar für seine heldenhaften Taten belohnt: „Was Euch angeht, Sandor Barinkay, tapferer Held, empfängt hier vor allen Versammelten den Dank des Reiches. Dreimal habt Ihr für den König und für das Vaterland gesiegt, und dreifach werdet Ihr belohnt. Die erste Belohnung garantiert Euch den legitimen Besitz des Schatzes, den Ihr im väterlichen Haus gefunden habt. Und hier ist der Adelsbrief mit dem Titel „Reichsbaron“ für Euch.“⁴⁸⁷ Auch da ist die Ausdrucksweise eher vage. Mit dem Wort „Reich“ könnte auch das Heilige Römische Reich gemeint sein, aber aller Wahrscheinlichkeit nach ist es das Königreich Ungarn. Mit dem Wort „Vaterland“ wurde im ganzen Handlungsverlauf immer Ungarn bezeichnet, und mit dem Titel „Reichsbaron“ kann auch eine Baronie gemeint sein, mit der er dem Königreich Ungarn gegenüber in die Pflicht genommen werden soll. Wenn Barinkay am Ende meint, dass er diesem Titel immer den Titel „Zigeunerbaron“ hinzufügen werde, weil er „alles [s]einen tapferen Bohémiens verdanke, die so mutig und ergeben und aufopfernd waren“,⁴⁸⁸ dann erinnert er noch einmal daran, dass der Weg zurück in die Urheimat durch den Treuebeweis

⁴⁸⁶ Ebd., *Homonay*: „Tous, vous avez fait votre devoir. Le pays est fier d’avoir de si nobles enfants et moi je suis heureux d’avoir été chargé par notre glorieux souverain de récompenser ceux qui ont été à la peine.“, S. 137.

⁴⁸⁷ Ebd., *Homonay*: „Quant à vous, Sandor Barinkay, vaillant héros, recevez ici, devant tous, les remerciements de l’empire. Trois fois vous avez triomphé pour le roi et la patrie, trois fois vous en serez récompensé. Ce premier vous assure la légitime possession du trésor, que vous avez trouvé dans la maison paternelle. Et voici les lettres de noblesse qui vous confèrent le titre de Baron de l’empire.“, S. 138.

⁴⁸⁸ Ebd., *Barinkay*: „Mais je dois tout à mes braves Bohémiens, si courageux, si dévoués.“, S. 140.

und die Unterstützung der Dorfzigeuner aus Temeswar geebnet wurde. Ganz am Ende rufen alle: „Hoch lebe der Zigeunerbaron“ und „Hoch lebe Saffi“ – das heißt, die Zigeuner und Barinkay genießen nun die Anerkennung aller.

Wien – ein Handlungsort mit Kulissenfunktion

Wien ist auch im französischen Libretto der *locus amoenus* und Handlungsort des dritten Aktes. Im Gegensatz zum Wiener Libretto gibt es in der Pariser Version eine sehr genaue Beschreibung dafür, wie das Bühnenbild in diesem Akt aussehen soll. Aber sie enthält einige unübliche Abkürzungen, bei denen es sich vermutlich um absichtlich angebrachte Verballhornungen handelt. Man denkt zunächst zwar an Übersetzungsfehler, aber die Tatsache, dass sie ausgerechnet bei einem Symbol der geistlichen Macht, dem Stephansdom, und beim Kanzleramtspalast, einem Symbol der weltlichen Macht, auftreten, spricht eher gegen den Übersetzungsfehler und für eine parodierende Anspielung. Der Stephansdom wird einfach nur „tour Stéphan“ genannt – zu übersetzen mit Stephansturm –, eine Art von Abkürzung, die weder im Französischen noch im Deutschen üblich ist. Der Palast als Sitz eines „prince Chancelier“, ist ein im Französischen nicht gängiger Begriff, der auch im Deutschen so nicht vorkommt. Gemeint ist damit ein Staatskanzler adeliger Herkunft. Man könnte darin eine Anspielung auf Staatskanzler Kaunitz sehen.

Das Bühnenbild schreibt weiters ein Podest für die Zuschauer zum Empfang der Soldaten vor, eine bunt gemischte Menschenmenge, verschiedene Wiener Typen: Obstverkäufer, junge Mädchen, die in ihren Körben Gurken und rote Rüben anbieten, griechische Händler in Nationaltracht, Soldaten, Slowaken mit Mausefallen, Polizei und Ordnungshüter.⁴⁸⁹ Natürlich war Wien zu der Zeit eine multikulturelle Stadt, aber der Verdacht, dass man hier den Anteil der Immigranten betonen will, kommt doch auf. Neben den Slowaken und den Griechen bieten Mädchen rote und grüne Gemüsesorten feil, das sind Farben, die an die ungarischen Nationalfarben (rot, weiß, grün) erinnern.

In allen Liedern am Ende des zweiten Aktes wird Wien als Ort der Liebe, der Vergnügungen, der Fröhlichkeit, der schönen Paläste und Gärten besungen. Graf Homonay gibt sogar ein

⁴⁸⁹ Lafrique: Les remparts de Vienne. Derrière un fortin on aperçoit les maisons de la ville, dominées par la tour Stéphan. Sur les glacis, plusieurs estrades, dont une très ornée ont été élevées sur des tonneaux et des chevaux. A gauche, le palais du prince Chancelier, à droite, un cabaret. Une foule bariolée circule sur la place. On y remarque tous les types Viennois: marchands de fruits, jeunes filles portants des concombres et des betteraves, porteurs de chaises, marchandes de plaisirs, marchands grecs en costume national. Slovaques avec des souricières. Les soldats et les agents de police maintiennent l'ordre., S. 110.

Solo auf die Schönheit, die Pracht und den Glanz der Stadt zum Besten, ein Solo, das im Wiener Libretto fehlt. Seine an anderen Stellen feststellbaren guten Beziehungen zum Wiener Hof erhalten durch sein zusätzliches Loblied auf Wien noch eine letzte Bekräftigung. Für alle – Mirabella, Arsena, die Soldaten und die „Bohémiens“ – ist die Stadt ein Sehnsuchtsort, und Homonay freut sich auch, dass sie alle nun „endlich“ diese Stadt werden sehen können.⁴⁹⁰

Die Kritik an Wien, wie sie im Wiener Libretto von Zsupán und Ottokar wegen der Sorglosigkeit Wiens an den politischen Vorgängen am Rande des Reiches gegenüber vorzufinden ist, ist hier auf eine sehr leicht übersehbare Dimension reduziert.

Dennoch wird man den Eindruck nicht los, dass das mit so viel Lob und Überschwang gezeichnete Portrait Wiens und die Bühnenkulisse, die eher als eine Parodie auf Wien als eine authentische Darstellung der Stadt aufgefasst werden kann, dazu dienen sollen, eine Rolle Wiens im Selbstbestimmungsprozess der Zigeuner vorzutäuschen. Zum Einmarsch der Soldaten, das heißt der Zigeuner mit Barinkay und Ottokar, sind zwar „der Bürgermeister, einige Gemeinderäte und Herren und Damen des Hofes“⁴⁹¹ als Zuschauer anwesend, doch kein einziger offizieller Vertreter der Wiener Zentralverwaltung ergreift bei der Belohnungszeremonie für Barinkay das Wort.

III.3 Aspekte der formalen Gestaltung

Die Frage, ob die Autoren des Librettos auch in Frankreich auf Strategien der Verschleierung zurückgegriffen haben, ist eindeutig mit ja zu beantworten. Ein Rückgriff auf verschiedene rhetorische Mittel, dergestalt aufgebaute Szenen, dass die eigentliche Aussage erst nach eingehender Lektüre zu verstehen ist, Ellipsen, Metonymien und ein Netz von alttestamentarischen hebräisch-biblischen Symbolen erschweren das Erkennen der Botschaft der Operette.

In den Szenen der Eheanbahnung von Saffi und Barinkay fällt ein prophetisch eingefärbter Diskurs auf, der sich in der Satzgestaltung insofern zeigt, als für Vorgänge in der Gegenwart

⁴⁹⁰ Ebd., *Arsena, Mirabella, die Soldaten, die Bohémiens*: „O charmant espoir, nous allons te voir.“
Homonay: „Pour eux, quel espoir, ils vont donc te voir grande cité.“, S. 104.

⁴⁹¹ Ebd., „[...] le Bourgmestre et ses échevins. Le compte Homonay, seigneurs et dames de la cour“, S. 137.

die grammatische Zukunftsform verwendet wird. Diese grammatische Verdichtung verleiht dem Projekt des künftigen Lebens in der Urheimat eine Dringlichkeit. Die Sprache ist poetisch verschlüsselt, besonders in der Szene der Liebeserklärung häufen sich die Ambivalenzen, Metaphern, Metonymien und Ellipsen, die auf den ersten Blick rätselhaft wirken. Die Liebe zur Urheimat „Bohême“ und die Liebe zueinander fließen oft ineinander, der Liebesbegriff wird personifiziert. Die religiöse Konnotation ist durchgehend, eine göttliche Stimme lenkt die Beziehung zwischen Saffi und Barinkay mit. Feuer- und Flammenmetaphern begleiten die Liebeserklärungen und drücken so die Intensität der Gefühle und den göttlichen Beistand aus. Der Glücksbegriff wird als Metonymie eingesetzt – je nach Kontext ist damit die Verbindung Barinkays mit Saffi allein gemeint, oder es ist das Glück, das alle Zigeuner jetzt über ihre neue Stärke als vereintes Volk empfinden, oder es bedeutet, dass sie nun sowohl eine neue Heimat als auch einen Anführer und noch dazu grossen Reichtum haben.

Die Begriffe Heimat und Vaterland – im französischen Libretto „pays“, „pays natal“ und „patrie“ – kommen in den einzelnen Szenen so vor, dass nur eine eingehende Lektüre und die Einbeziehung des Gesamtkontextes Auskunft darüber geben, welches Land damit gemeint ist – Ungarn oder das zukünftige Vaterland bzw. die Urheimat der Zigeuner.

Die Autoren verwenden zwei verschiedene Bezeichnungen für die Zigeuner. In den meisten Szenen werden sie „Bohémiens“ genannt. Der Gebrauch der Bezeichnung der Zigeuner als „Bohémiens“ ermöglicht es, einerseits die mitteleuropäisch-geographische Dimension zu verankern, und andererseits über die Semantik der Wortwurzel die Rückkehr in die Urheimat auszudrücken, ohne diese genau benennen zu müssen. Das Wort „Tziganes“ wird gebraucht, wenn die armen Zigeuner, die am östlichen Rand der Monarchie leben, gemeint sind. Damit wollen die Autoren möglicherweise ausdrücken, dass die zionistische Idee in den ländlichen Ghettos in Mittel- und Osteuropa geboren wurde, wo viele arme Juden lebten und wo auch die Pogrome stattgefunden haben.

Jene Elemente, die auf die hebräische Identität verweisen, sind nicht auf den ersten Blick zu durchschauen. Es erfordert einige Rechercharbeiten, um das hintergründige Netz der symbolischen und zionistischen Anspielungen in einen Zusammenhang zu bringen.

Ein Netz von historischen Realitätspartikeln, wie Daten von Schlachten und Friedensschlüssen in Verbindung mit dem Österreichischen und dem Spanischen Erbfolgekrieg soll verwirren und eine Rolle Österreichs auf dem Weg zur nationalen Selbstbestimmung der

Zigeuner vorgaukeln. Gleichzeitig wird so der Pakt der Zigeuner mit den Ungarn in den Hintergrund gerückt.

In der Mitte des Handlungsverlaufs ist eine Diebstahlsszene mit Zsupán eingebaut, in der das Stereotyp des stehlenden, primitiven Zigeuners dazu dient, eine operettenhaft witzige Stimmung zu erzeugen, aber auch um von den ernsten Anliegen der Zigeuner abzulenken.

III.4 Der Unterschied zwischen dem Wiener und dem Pariser Libretto

Im Gegensatz zum Wiener Textbuch erscheint es im Pariser Libretto als Evidenz, dass für Barinkay mit dem Betreten des ungarischen Bodens das ewige Leben auf Wanderschaft nicht mehr vorstellbar bzw. nun endgültig zu Ende ist. Er ist hier kein Außenseiter mehr wie im Wiener Libretto, sondern er kommt aus der Mitte der Gesellschaft, er ist selbstbewusst und selbstbestimmt, und Anspielungen auf die Davifigur prädestinieren ihn für die Rolle des Erlösers, Herrschers und Kriegsherrn. Die Zigeuner erkennen in ihm sofort denjenigen, der sie von ihrem Leid erlösen wird, das Terrain für seine Ankunft scheint schon vorbereitet zu sein. Stellvertretend für alle, die sich Zigeuner nennen, vermittelt Saffi in ihrem Auftrittlied ganz konkret jene Werte, die für den Aufbau einer eigenen Nation wichtig erscheinen: Solidarität mit den Armen, Großzügigkeit und absolute Loyalität zwischen Anführer und Volk, und die Warnung an den Anführer, nicht eigennützig zu handeln. Die Ausgangssituation ist im Wiener Libretto eine andere: In den Auftrittliedern der beiden Protagonisten sind stereotype, alteingesessene Verfolgungsmotive und das Leiden daran angebracht. Sie bilden die Motivation für den Wunsch nach nationaler Selbstbestimmung. In Saffi Auftrittlied werden zwar die Treue und Loyalität zwischen dem Volk und Barinkay gepriesen, aber der Aufruf zu Solidarität mit den Armen und Benachteiligten und Großzügigkeit ihnen gegenüber kommt nicht vor.

Der Umgang mit den stereotypen Zigeunerbildern ist im französischen Libretto ein anderer, auch deshalb, weil die Dynamik der stereotypen Zuschreibungen nicht sehr ausgeprägt ist. Es gibt zwar auch ein Fremdbild, das sich nicht mit dem Selbstbild der Zigeuner deckt, aber ein komplexes Netz von negativen Stereotypen, die sowohl Zigeuner als auch Juden betreffen, und die ständig widerlegt und korrigiert werden, sind im Pariser Libretto nicht anzutreffen. Zum Beispiel distanzieren sich die Zigeuner nicht immer wieder von Geld und

Vermögen, als ob sie ein librettoexternes Klischee über sie zurechtrücken wollten, wie im Wiener Textbuch, sondern im Gegenteil, Reichtum und Geld sind Teil des Glücks, das ihnen seit der Rückkehr Barinkays widerfährt. Man versteht, dass sie es brauchen, um ihre neue Heimat aufzubauen. In den Konfliktsituationen werden die Zigeuner von den Nicht-Zigeunern zwar auch ungerechtfertigterweise beschimpft, aber eher mit allgemein herabwürdigenden Bezeichnungen, und nicht mit negativen Zigeunerstereotypen, wie im Wiener Libretto.

Ein Aspekt, der im französischen Libretto deutlicher zum Vorschein kommt, ist die Affinität zwischen den Ungarn und den Zigeunern. Die Mithilfe der Ungarn, die alle Weichen stellen, um das nationale Projekt der Zigeuner zu Ende zu führen, ist leichter zu durchschauen. Im Wiener Libretto sind es zwar auch die Ungarn, die diese Förderrolle übernehmen, doch dieser Vorgang ist unter verwirrenden Geschichtsfakten vergraben. Die Tatsache, dass Zsupán im französischen Textbuch Ungar ist und nicht Serbe wie im Wiener Libretto, hat einige Konsequenzen. Durch das Fehlen des serbischen Elementes verliert die Pariser Version an politischer Komplexität. Zsupán ist zwar auch im Pariser Libretto der Feind der Zigeuner, er ist habgierig, grausam und brutal und voller Vorurteile den Zigeunern gegenüber, doch dadurch, dass sich Barinkay und Zsupán im gleichen Krieg befinden, und nicht an zwei verschiedenen Orten wie im Wiener Text, kommt es am Ende zu einer Annäherung und einer Art Versöhnung zwischen den beiden. Barinkay wird am Ende wegen seines humanen und exemplarischen Verhaltens im Krieg von Zsupán als Wojwode und Zigeunerbaron anerkannt. Diese Funktion übernimmt im Wiener Libretto Conte Carnero, und da er den Gesamtstaat repräsentiert, kommt Österreich hier noch eine Rolle zu. Im Pariser Libretto hingegen wird der Vorgang der Nationsbildung ganz zwischen den Zigeunern und den Ungarn abgehandelt. Barinkay schenkt im Pariser Text seinem zukünftigen Schwiegersohn Ottokar als Hochzeitsgeschenk seine Gründe um das verfallene Schloss. Der ungarische Graf Homonay hat die Rückgabe des Territoriums von Österreich bewirkt, und am Ende bleibt es in ungarischen Händen, denn die Zigeuner kehren unter der Führung Barinkays in ihre Urheimat „Bohême“ zurück. Im Wiener Libretto hingegen wird dieses Territorium dem Gesamtkontext nach als eine mögliche selbstbestimmte Heimat imaginiert. Im Pariser Text ist der „Bohême-Patriotismus“ Barinkays und der Zigeuner schon im ersten Akt Thema. Der Wunsch nach einer Rückkehr aller Zigeuner in die Urheimat wird konsequent bis zum Ende verfolgt, Saffi und Barinkay sprechen in der letzten Szene der Operette deutlich aus, wohin sie zu ziehen beabsichtigen. Die Wunschheimat Bohême kann dem Gesamtkontext nach nur das „Gelobte Land“ sein. Die Idee der Rückkehr

wird von einer alt-testamentarischen, hebräischen Symbolik begleitet, die im französischen Text bedeutsamer ist als im Wiener Libretto. Die Bühnenanweisungen und die Kostümierung sind sehr präzise und auf dieses Endziel hin gestaltet, im Unterschied zum Wiener Libretto, wo es kaum Anweisungen zur Kostümierung und zum Bühnenbild gibt.

Die Rolle Österreichs ist in beiden Libretti mehr oder weniger auf eine Kulissanfunktion reduziert. Im Wiener Libretto ist die Camouflage allerdings komplexer und schwerer zu durchschauen. Österreich wird durch das ambivalente Spiel Carneros repräsentiert, und die Kritik und Verspottung Österreichs ist ausgeprägter. Kritisiert wird die Nationalitätenpolitik Wiens, die Kirche wird verspottet und die christliche Nächstenliebe blossgestellt. Die Verspottung Carneros und Mirabellas erfolgt über die Tiersymbolik. Diese Aspekte fehlen im französischen Textbuch.

Im Pariser Text ist Österreichs Rolle zwar durch Carnero präsent, doch seiner Figur fehlt es an Ambivalenz einerseits und Schärfe andererseits. Sein Spiel als Intrigant ist weniger komplex, er zieht nicht im Hintergrund die Fäden für das politische Ansinnen der Zigeuner. Er hat etwas Verweicheltes in dem Sinn, dass er Verständnis für das Ansinnen der Zigeuner zeigt, zum Beispiel dafür, dass Barinkay genug vom Umherwandern hat und sich sesshaft machen möchte. Er ist zwar derjenige, der die Zigeuner wegen ihrer „Eheschließung nach Zigeunersitte“ nach Wien bringt, aber Homonay überholt ihn, indem er Wien als schönen und lebenslustigen Ort schildert, den er allen anderen, die Wien noch nie gesehen haben, schmackhaft zu machen versucht. Wien hat in beiden Texten eine Kulissenfunktion, aber laut Bühnenanweisung gibt es eine ungarische Präsenz im Pariser Text, die nicht einer gewissen Frechheit entbehrt, denn das Bühnenbild sieht ein Dekor mit ungarischer Symbolik vor. Die österreichischen Soldaten werden nur erwähnt, weil sie Lobenswertes über die Leistungen des Zigeunerbataillons zu berichten haben.

Saffis Rolle als Vertreterin des Volkes der Zigeuner und als Vertreterin des Türkisch-Osmanischen ist im Pariser Libretto mit mehr Folgerichtigkeit gezeichnet, was wohl auch damit zusammenhängt, dass der dritte Akt im Pariser Libretto vollständig erhalten ist. Sie begleitet da nämlich Barinkay als Husar verkleidet in den Krieg, wo sie ihn wie eine unsichtbare gute Fee moralisch unterstützt. Durch ihre anfängliche Abwesenheit nach der Rückkehr Barinkays aus dem Krieg, wird das operettentypische Motiv der Untreue eingeführt – das allerdings politisch als eventuelle Hinwendung an einen anderen Anführer für alle Zigeuner gedeutet werden muss.

IV. Pressestimmen zur Uraufführung in Paris

Mein Auswahlkriterium für die Kritiken in der französischsprachigen Presse orientiert sich einerseits an der Auflagenstärke einer Zeitung (Figaro) und andererseits an Zeitungen oder Zeitschriften, die einen literarischen oder musikkritischen Schwerpunkt haben.⁴⁹²

In der Tageszeitung „Le Figaro“

In der Ausgabe des „Figaro“ vom 21. Dezember 1895 sind zwei Artikel zur Uraufführung der Operette im „Théâtre des Folies Dramatiques“ erschienen. Einer wurde von dem bekannten Journalisten und Dramatiker Henry Fouquier verfasst. Er ist etwas kürzer als der zweite, der ein Interview des Wiener Korrespondenten des „Figaro“ wiedergibt, das der angeblich am Abend der Uraufführung mit Johann Strauß in seiner Wohnung geführt und dann nach Paris telegraphiert hatte, weil Johann Strauß wegen einer Erkältung nicht wie geplant und angekündigt zur Uraufführung kommen konnte. Dieser zweite Artikel wurde letztlich aber von einem Mitglied des Orchesters unterzeichnet und nicht vom Wiener Korrespondenten. Er enthält Beobachtungen über die Uraufführung, die man eigentlich nur machen kann, wenn man ihr auch beigewohnt hat. Vieles in dem Artikel deutet darauf hin, dass das Interview reine Fiktion ist und mit dem Ziel verfasst wurde, Werbung für die Aufführung zu machen.

Im von Henry Fouquier verfassten Artikel wird der „Zigeunerbaron“ als ein Zwischending zwischen Operette und Opera comique gesehen, doch nicht im Sinne einer Abwertung, sondern als eigen und durchaus interessant. Einige Teile des Werkes entsprächen nicht den Geschmacksvorstellungen eines Franzosen, doch so manche hätten ihren Reiz, zum Beispiel der Schatzwalzer. Besonders begeistert sei das Publikum vom Hochzeitsduo, gesungen von Saffi und Barinkay, gewesen. Das Textbuch wurde als einfach und ein bisschen naiv beurteilt, das Bühnenbild als schön beschrieben, eine besondere Beachtung fand das Zigeunerlager. Die Mischung von opernhafter Musik und Operettenmusik sei vom französischen Publikum nicht ganz verstanden worden.

Im zweiten, ausführlicheren Artikel, dem vorgeblichen Interview mit Johann Strauß, heißt es, dass Strauß sich über die mehr als 2000 Vorstellungen der Operette in Europa und 400

⁴⁹² Alle Artikel wurden auf der Internetseite „Gallica“ der französischen Nationalbibliothek gefunden. Unter dieser Bezeichnung sind die digitalen Bestände von französischen Zeitungen und Zeitschriften archiviert.

in Amerika freue, und dass es vorher schon 50 Vorstellungen des „Zigeunerbarons“ in Le Havre gegeben habe.

Strauß meinte, dass die Inszenierung der Operette in Paris noch besser sein werde als in Wien und dass der Theaterdirektor, Herr Silvestre Peyrieux, sich sehr bemüht habe, aus ihr ein tolles Spektakel zu machen. Er habe 100 000 Francs für die Inszenierung ausgegeben und 112 Personen wären auf der Bühne gewesen.

Auf den französischen Text hin befragt, antwortete Strauß, dass er an literarischer Qualität gewonnen habe und Herr Lafrique „sehr hübsche französische Verse“ an die Stelle des deutschen Textes gesetzt habe. Die Couplets seien dadurch „doppelt so graziös und doppelt so leicht geworden.“⁴⁹³ Zur musikalischen Ausführung meint Johann Strauß nur, dass Herr Cranz (vom Leipziger Musikverlag) mit seinem Sohn gerade in Paris weile, und mit ihm schon 1000 verschiedene Versionen der Operette in der ganzen Welt gehört habe.

Auf die Frage, ob die musikalische Ausführung nach einer Partitur, die keinerlei Rhythmusangaben aufweise, nicht zu weit entfernt von der Tradition sei, sagt Strauß, dass Herr Cranz ihm geschrieben habe, dass das Orchester meisterlich geführt werde. Der Dirigent habe seinen Ehrgeiz so weit getrieben, dass er die tonangebenden Musiker öfter zu Zigeunern geschickt habe, damit sie ihnen die schon populären Walzer aus der Partitur der Operette vorspielten, um den Rhythmus zu lernen. Ob der Dirigent seine Musiker wirklich zu Zigeunern geschickt hatte, damit sie den Rhythmus der Operettenmelodien besser verstehen lernten, bleibt dahingestellt. Aber auch Herr Salvayre von der Tageszeitung „Gil Blas“ spricht in seiner Kritik davon, dass die Zigeunerkapellen schon Jahre vor der Uraufführung des „Zigeunerbarons“ in Paris Melodien aus dem „Zigeunerbaron“ spielten.⁴⁹⁴

Die weiblichen Stimmen wurden von Strauß als perfekt eingeschätzt, Zweifel habe es bei den Interpreten der männlichen Rollen gegeben. Über die Besetzung von Barinkays Rolle wird kein Wort verloren, doch Zsupán, gesungen von Herrn Pierre Hittmans, wird sehr kritisiert, und zwar wegen seiner stimmlichen Unfähigkeit und weil er große Teile des Textes

⁴⁹³ Le Figaro, 21. Dezember 1995: „M. Armand Lafrique a mis de très jolis vers français à la place du texte allemand. Les couplets ont à présent une double grâce et une double légèreté.“

⁴⁹⁴ Vgl. Henriette Asseo: Figures Bohémiennes et fictions, l'âge des possibles 1770–1920. In: Le temps des médias1, S. 9.

In dem Aufsatz weist die französische Historikerin darauf hin, dass im Paris der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Zigeunerkapellen eine wichtige Rolle spielten und sehr beliebt waren. Die Aristokratie veranstaltete Abende mit Zigeunerkapellen, weil sie ihre Musik so „aufregend und leidenschaftlich mitreißend“ fanden.

habe streichen lassen, da ihm der Charakter Zsupáns zu grob erschienen sei. Er habe argumentiert, er „könne nur mit Finessen umgehen“. ⁴⁹⁵ Strauß sagt, dass er es sehr anmaßend findet, dass ein Schauspieler das entscheiden könne. Alle Wiener in Paris hätten gegen diese Streichungen von ganzen Szenen, die überall sonst für den großen Erfolg der Operette gesorgt hätten, protestiert. Erwähnt wird die Aufführung von *Le Havre*, wo ein besserer Sänger die Rolle gesungen habe.

Als der Korrespondent schon weggehen wollte, bemerkte er noch eine schwarze Perle am Finger von Johann Strauß. Napoleon III habe sie ihm geschenkt. Und er schließt daraus: Paris wird ihn wiedersehen – zur hundertsten Aufführung des „Zigeunerbarons“.

Im **Menestrel, einer Musikfachzeitschrift**, erschien am 29.12.1895, also eine gute Woche nach der Pariser Erstaufführung, ein Artikel zur Operette, in dem es heißt: „In dieser Operette herrscht nicht der Esprit und die Leichtigkeit wie in den anderen Kompositionen von Johann Strauß, zum Beispiel im Donauwalzer“. Als Grund dafür werden das Orchester und die Sänger genannt, die den Anforderungen nicht gewachsen waren. Die Vorstellung machte laut dem nicht signierten Artikel „einen blassen und trostlosen Eindruck, der durch die zu große Bedeutungslosigkeit des Stücks an sich noch verstärkt wurde.“⁴⁹⁶

Als schön wurden der Schatzwalzer, Saffis Zigeunerlied und der Walzer am Ende des zweiten Aktes hervorgehoben, und der Autor lobte das sorgfältig ausgeführte Bühnenbild.

Im „L’Echo der Paris“, Artikel vom 22. Dezember 1895

Eine konservativ-patriotische Tageszeitung

Dieser eher kurz gehaltene Artikel wird mit der Feststellung eingeleitet, dass weder Johann Strauß noch Franz von Suppé noch Carl Millöcker mit seinem „Bettelstudenten“ wirklichen Erfolg in Paris hatten. Für den Autor des Artikels gibt es einen kulturellen Unterschied zwischen Frankreich und den „Nachbarländern“. Es heißt, dass man in den Nachbarländern (er meint damit wohl Österreich und Deutschland) nicht anspruchsvoll sei, was den Text von Operetten betrifft. Die französischsprachigen Adaptierungen von deutschen Texten seien nie

⁴⁹⁵ Le Figaro, 21. Dezember 1895: „M. Hittmans, qui n’a pas de voix a exigé des coupures fâcheuses sous prétexte qu’il ne sait dire que des finesses.“

⁴⁹⁶ Le Menestrel 3379, 61e année, n° 52, 29. Dezember 1895: „[...] effet terne et maussade accentué par la trop grande insignifiance de la pièce elle-même“, S. 412.

geglückt, aber bei dieser Operette habe der schlechte Text sogar den Genuss der Musik beeinträchtigt.

In der gleichen Tageszeitung vom 7. Jänner 1896 erfährt man, dass die Vorstellungen des „Zigeunerbarons“ im Theater „Les Folies Dramatiques“ ausverkauft sind und es werden Aufführungen der Operette in anderen Städten, wie zum Beispiel in Lyon, Nancy, Amiens, Rouan, Anvers etc. angekündigt.

Im „Le Gaulois“⁴⁹⁷

Der Artikel vom 21. Dezember 1895 wurde von Adrien Vély, Autor von Boulevardstücken und Liedtexten, geschrieben.

Eingeleitet wird der Artikel mit einem Verweis auf den Erfolg der Operette in Amerika – es heißt, dass sie in New York 1400 Mal aufgeführt wurde und dass die von Armand Lafrique übersetzte Fassung in Le Havre viel Erfolg gehabt habe.

Darauf folgt jedoch sofort eine Einschränkung: Alle Franzosen, die die Operette egal wo auf der Welt gesehen hätten, seien begeistert über die Musik gewesen, nicht aber über das Libretto. „Man kann es ihnen nicht übel nehmen, dass sie das Libretto nicht verstanden haben, denn selbst in Le Havre schien deutsche Unverständlichkeit gewaltet zu haben.“⁴⁹⁸ Das Textbuch wurde als naiv, kindisch und trotzdem als sehr kompliziert eingeschätzt. Die Unklarheit der Wiener Autoren wurden dafür verantwortlich gemacht, und dem französischen Übersetzer wird vorgeworfen, diese nebulose Geschichte nicht ein wenig aufgehellert zu haben.

Interessant ist, dass der Verfasser des Artikels erwähnt, dass viele Melodien aus der Operette schon bekannt waren, weil sie schon seit einigen Jahren in den eleganten Cafés und Restaurants von Paris von den Zigeunerkapellen gespielt wurden.

Sehr großen Applaus habe das Auftrittscouplet von Zsupán bekommen, so wie auch das Zigeunerlied von Saffi, das Hochzeitsduett „Wer uns getraut“ und das Marschlied Zsupáns im dritten Akt. Gelobt wurde das Bühnenbild, besonders wurde das Zigeunerlager

⁴⁹⁷ Die Tageszeitung „Le Gaulois“ war eine Tageszeitung mit literarischer und politischer Ausrichtung, sie bezeichnete sich als unabhängig, war royalistisch und im Dreyfus-Prozess in der Position der Anti-Dreyfusianer.

⁴⁹⁸ Le Gaulois, 21. Dezember 1895, S. 8.

hervorgehoben, wo es nur so von Zigeunern gewimmelt habe. In der Morgenröte im Tal, wo die Donau fließt, seien die Zigeuner in den Schmieden, wo rotes Feuer leuchtete, tätig gewesen.

Zum Schluss wird der „Baron Tzigane“ als ausgezeichnete Oper für das Volk bezeichnet, bei der man aber leicht auf die Dialoge hätte verzichten können.

Im „Gil Blas“⁴⁹⁹

In dieser Tageszeitung erschienen am 22. Dezember 1895 zwei verschiedene Artikel. Der eine wurde von Richard O'Monroy, Romancier und Autor von zahlreichen Boulevardstücken, geschrieben, und der zweite, ausführlichere wurde von Gaston Salvayre, einem Komponisten und Musikkritiker, verfasst.

Im Artikel von Richard O'Monroy werden das Bühnenbild und die Kostüme relativ detailliert besprochen. Im ersten Akt habe man einen Wald gesehen, auf der einen Seite das Haus von Zsupán, auf der anderen die Hütte von Czipra und im Hintergrund den Schlossturm von Temeswar. Der Chor sei gleich zu Beginn schon von weitem zu hören gewesen. Barinkay sei einer Barke entstiegen, um seine schon seit Jahrhunderten herrenlosen Besitztümer nach einer langen Wanderschaft in der Welt zurückzubekommen. Arsenas reich besticktes Brautkleid mit goldenem Schleier wurde bemerkt.

Im zweiten Akt wurde ebenfalls das beeindruckende Bühnenbild - mit der untergehenden Sonne - bewundert und die vielen Zigeuner im Wald, die auf Ambossen ihre Werkzeuge schmiedeten. Wien, der Handlungsort des dritten Aktes, wird als großer Platz in der Stadt beschrieben, wo ein mit Girlanden bekränzter Triumphbogen gestanden sei. Und es waren wieder die Kostüme, die die Aufmerksamkeit des Autors des Artikels gewannen – die elegante weiße Uniform von Barinkay und die groteske Aufmachung von Zsupán mit einer Lederhose und kupferfarbenem Teint. Zsupán sei eine lustige Figur gewesen, die viel Beifall bekommen habe.

Auch die Musik gefiel – der Verfasser meinte, dass er nicht mehr in den chinesischen Pavillon gehen müsse, wenn er gute Wiener Musik hören möchte.

⁴⁹⁹ Gil Blas war eine Tageszeitung, die auf hohem Niveau unterhalten wollte. Sie bot vielen Schriftstellern, unter anderem Emile Zola und Guy de Montpassant, die Möglichkeit, ihre Romane im Feuilletonenteil zu veröffentlichen.

Im von Gaston Salvayre verfassten Artikel ist der negative Grundton seiner Kritik ab dem ersten Satz zu vernehmen. Er sei positiv gestimmt in die Vorstellung gegangen, habe aber schnell alle Illusionen verloren. Darauf erzählt er relativ ausführlich die Handlung, die in seinen Augen völlig „unbedeutend“ sei, und zu der Strauß eine „lärmende“ Musik komponiert habe.

Der Inhalt wurde so erzählt:

„Im ersten Akt befinden wir uns auf einem großen Marktflecken in Ungarn. Dort wohnt der reiche Schweinezüchter Zsupán. Nach einer langen Wanderschaft kommt Sandor Barinkay zurück, um seine Güter wieder in Besitz zu nehmen, die Zsupán in der Zwischenzeit zur Verwaltung übergeben wurden, die er aber vernachlässigt hat. Auch Carnero, der Abgesandte der Sittenkommission, ist anwesend. Die schöne Tochter Zsupáns, Arsena, wird von Barinkay begehrt, aber sie ist schon an Ottokar vergeben. Sandor ist dann wie verzaubert von der Stimme Saffis, und Czipra erkennt an mysteriösen Zeichen, dass Barinkay der Chef des Zigeunerstammes ist. Carnero findet Saffi in den Armen von Barinkay und kann diese Liebe nicht akzeptieren.

Im zweiten Akt lagern zunächst einige Zigeuner um das aufgelassene Schloss herum. Sandor entdeckt den Schatz. Dann ändert sich das Bild: Man sieht ein Zigeunerlager. Zsupán stürzt mit seiner Karre in einen Graben. In diese Szene hinein kommt Homonay, um für den Krieg zu rekrutieren – und zwar aus Patriotismus und um zu überraschen. Homonay erkennt Saffi als Tochter des letzten türkischen Paschas von Ungarn. Alle jubeln Saffi zu.

Der dritte Akt spielt in Wien. Der Feind wurde geschlagen, die siegreiche Armee zieht in Wien ein. Wir sehen Zsupán in burlesker Aufmachung. Barinkay hat ihm im Krieg das Leben gerettet. Ottokar ist wegen seiner hervorragenden Leistungen im Krieg Leutnant geworden. Saffi gilt zunächst als verschwunden, doch dann taucht sie plötzlich auf. Auch sie wird wegen ihrer Verdienste im Krieg gelobt. Saffi fällt in die Arme von Sandor und Arsena in die von Ottokar. Ende gut, alles gut.“

Der erste Akt sei sehr schlecht gewesen, nur das „Kanonencouplet“ habe ihm wegen der Blasinstrumente und der pizzicati gut gefallen, im zweiten sei das Hochzeitsduo und das Werberlied akzeptabel gewesen, doch im dritten Akt hat er nur noch „Eisen, Blei und Lärm“ und einen „schreienden Chor“ gehört. Das Bühnenbild im ersten und zweiten Akt wurde gelobt.

Als Metapher für seine im Grunde in jeder Hinsicht vernichtende Kritik der Operette verwendet er den gesamten Artikel hindurch die Donau, die sich „in allen Farben, blau, gelb oder schwarz“ zeigte, aber die dominante Farbe sei doch die schwarze gewesen.

Bemerkungen

In Paris gab es insgesamt nur sechzig Aufführungen der Operette im „Théâtre des Folies Dramatiques“ und zwanzig in Le Havre.⁵⁰⁰ Zum Zeitpunkt der Uraufführung in Paris wurden zwar auch andere Städte als Aufführungsorte der Operette angekündigt, zu ihrem Erfolg an diesen Orten wurden von mir allerdings keine Recherchen unternommen. Angesichts der Bilanz der Abende, an denen die Operette in Paris und in Le Havre gegeben wurde, kann natürlich nur von einem mäßigen Erfolg gesprochen werden.

Den Berichten zur Pariser Uraufführung in den diversen Zeitungen ist zu entnehmen, dass die Gründe dafür vielfältig sind. Die Handlung wurde entweder als nicht verständlich, uninteressant oder als zu einfach wahrgenommen – eine Einschätzung, die sich nicht von jenen in Wien und Budapest unterscheidet. Das Pariser Publikum hatte zum Vergleich vermutlich die Operetten von Offenbach im Kopf, die verständlich und voller Witz und Esprit sind. Aber dem Artikel des „Figaro“ nach zu schließen scheinen sich ohnehin alle Bemühungen des Theaterdirektors darauf konzentriert zu haben, aus der Operette ein Ausstattungstück zu machen. Fast alle Zeitungen berichten davon, dass das Bühnenbild des ersten und zweiten Aktes mit den Zigeunern in einer pittoresken Landschaft einen bleibenden Eindruck hinterlassen hätten. Die großen Investitionen in die Bühnenausstattung haben sich anscheinend gelohnt, diese Rechnung ist aufgegangen. Das Bühnenbild Wiens im dritten Akt scheint wenig bis kaum Beachtung gefunden zu haben. Nach den romantisierenden Zigeunerbildern, die dem Publikum in den ersten zwei Akten geboten wurden, empfanden vielleicht viele das Bild Wiens am Ende als blass und uninteressant. Der Patriotismus war kein Thema, die geographische und politische Entfernung von Wien war zu groß, und der aufsteigende Nationalismus der Länder der Habsburgermonarchie war in Frankreich zu dem Zeitpunkt wohl nicht so wichtig.

Die Beurteilung der Musik ist nicht einheitlich. Mag sein, dass das Fehlen des musikalischen Überraschungseffekts eine Rolle in der Wahrnehmung spielte, denn die Melodien aus der

⁵⁰⁰ Félix Clément, Pierre Larousse: Dictionnaire lyrique ou histoire des operas. Genf: Slatkine Reprints, Réimpression de l'2dition de Paris 1999, S. 113.

Operette waren zumindest Teilen des Publikums schon seit längerem bekannt, weil sie von den Zigeunern in Cafés und Restaurants gespielt wurden.

Trotz der Bezeichnung der Zigeuner als Bohémiens kamen keine Assoziationen mit dem Zigeuner Künstler auf, was im Grunde nicht überrascht, denn die Künstlerbohème war ein städtisches und kein ländliches Phänomen. Interessant ist die Beobachtung des Musikkritikers Gaston Salvayre (Gil Blas), dass es, wie die Bühnenanweisung es vorsieht, ein Zigeunerlager gab, das neben den Zigeunerhauptfiguren existierte, wie es auch im Libretto vorgesehen war. Das Zigeunerbild in dieser Szene entsprach laut seiner Beschreibung allen romantisierenden Klischeevorstellungen des Zigeuners – der Wald – der nicht den Bühnenvorgaben entspricht – bediente das Bild des Zigeuners als wilden, naturverbundenen Menschen, die auf- bzw. untergehende Sonne, das Feuer und die Klänge des Amboss trugen das ihre dazu bei, den Zuschauern ein perfektes Bild der Zigeunerromantik zu liefern. Doch niemand hat darüber geschrieben, dass in dieser Szene laut Text die Zigeuner von Zsupán brutal bedroht werden, auch nicht, dass darin stehlende Zigeuner zu sehen sind. Allerdings ist nicht wirklich klar, was und wieviel von Zsupáns Text wirklich zu hören war, denn wenn man dem Artikel des „Figaro“ glaubt, hat sich der Interpret der Rolle Zsupáns, Pierre Hittemanns geweigert, den ganzen Text zu singen.

Es waren wohl die Macht der pittoresken Zigeunerbilder und das Hängenbleiben an der Oberfläche des Textes, die verhinderten, dass auch in der Pariser Aufführung das Heimatthema von niemandem aufgespürt wurde. Anzunehmen ist auch, dass die Kritiker keine detaillierte Kenntnis des Librettotextes hatten. Außer der Einschätzung, dass die Rolle Saffis gut interpretiert wurde, erfährt man in den Kommentaren nichts über sie, vielleicht auch, weil sie nicht dem Klischee der feurigen Zigeunerin entsprach. Untergegangen wie in Wien ist auch die männliche Zigeunerhauptfigur Barinkay. Bemerkte wurde der Feind der Zigeuner Zsupán, als Witzfigur und wegen der flotten Klänge, die seine Auftritte begleiteten – wie auch in Wien und in Budapest.

Conclusio

Die Beurteilungen der Kritiker, die nach den Uraufführungen des „Zigeunerbarons“ in den drei Städten Wien, Budapest und Paris über diese Operette zu lesen waren, schlugen fast alle in die gleiche Kerbe und bestätigten die allgemein verbreitete Meinung über dieses Werk. Die Musik gefiel zwar, aber mit der Handlung konnte man nirgends etwas anfangen. Sie galt als entweder banal, inkohärent oder unverständlich. Zsupán war überall diejenige Figur, die von der Kritik viel Lob erhielt, weil er mit seiner ans Grotteske grenzenden Komik das Publikum zum Lachen brachte. Er hatte alles, was die Operette verlangt. Der Titelheld Barinkay, der „Zigeunerbaron“, der der Operette den Namen gibt, fand sehr wenig bis kaum Beachtung, er erschien als Figur ohne echtes Profil. Das, was die Zigeuner nach den Vorstellungen der damaligen Zeit zu Zigeunern machte, wurde über die Bühnenbilder erreicht.

Operettentexte wälzen im Prinzip keine tiefschürfenden Probleme. Von der Operette wird leichte Unterhaltung erwartet, oder „höherer Unsinn“, um mit den Worten von Karl Kraus zu sprechen. Um die Operette „Der Zigeunerbaron“ zu verstehen, musste ein zweifacher Paradigmenwechsel vorgenommen werden: die eingehende Auseinandersetzung mit dem Text und der Wechsel der Blickrichtung. Die übliche Perspektive, als Mehrheit auf die Minderheit zu sehen, musste aufgegeben werden. Ich kann behaupten, dass es sich gelohnt hat, genauer zu erforschen, was es mit den in dieser Operette als Zigeuner auf die Bühne gestellten und stets als atypisch bezeichneten Figuren auf sich hat. Der Befund der Textanalyse hat eine Handlung zutage gefördert, die kein „höherer Unsinn“ ist, sondern einen „höheren Sinn“ birgt und erklärt, was immer als das „Seriöse“ an diesem Werk bezeichnet wurde. Das wahre Thema ist die Suche nach einer selbstbestimmten Heimat für eine Minderheit, die sich ausgegrenzt und bedroht fühlte und darunter litt.

Dass die Zigeuner in einer Zeit, wo einige Völker des Habsburgischen Gesamtstaates die nationale Selbstbestimmung wünschten, diese auch einfordern, klang nicht sehr glaubwürdig. Aber seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde in jüdischen Kreisen zunehmend darüber diskutiert, ob die Schaffung einer eigenen Nation, die Gründung eines eigenen Vaterlandes eine Antwort auf den zunehmenden Antisemitismus sein könnte. Ignaz Schnitzer war jüdischer Herkunft, und Johann Strauß war väterlicherseits Jude und mit einer Jüdin verheiratet.

Ich glaube, dass ich durch meine Textanalyse beweisen konnte, dass diese Operette einen Schlüssel zu ihrem Verstehen benötigt. Meine These ist, dass die Autoren die Suche nach einem eigenen, Schutz bietenden Vaterland auf Zigeunerfiguren projiziert haben, und dass

es sich in dieser Operette in Wirklichkeit um die Inszenierung der Suche nach einer Heimat für die jüdische Bevölkerung handelt. Dem älteren, jüdischen Messianismus, der sich im Bereich des Abstrakten und Religiösen bewegt, wurden auf der Operettenbühne konkrete politische Antworten für die immer beängstigender werdende Situation der Juden entgeggestellt. Die Textanalyse hat ergeben, dass im Wiener und im Pariser Libretto frühzionistische Ideen im Werk vorzufinden sind. Für den Frühzionisten Leon Pinsker ist die legendäre mythologische Figur des „ewigen Juden“ eine Art Geburtshelfer des Zionismus. Barinkay, dieser schwer fassbare Titelheld der Operette, trägt die Züge der Figur des Ahasver, des „ewigen Juden“. Die Frage, wo sich die imaginäre Heimat für Juden befinden soll, wird über Saffi diskutiert.

Im Wiener Libretto ist das Stück Erde, auf dem die Juden unbehelligt leben könnten, nicht eindeutig definiert, aber es gibt Anspielungen auf zwei verschiedene Gegenden, eine innerhalb der k.k. Monarchie und eine innerhalb des Osmanischen Reiches.

Im Pariser Libretto kommt nur eine einzige Lösung in Frage, nämlich die der Rückkehr in das Ursprungsland der Juden vor der Diaspora.

Im aufsteigenden Nationalismus Ungarns hat man das Heimat- und Vaterlandsthema für sich vereinnahmt. Die Zigeuner wurden auch als Ungarn gesehen, und das Libretto wurde mit Figuren aus dem ungarischen Volksstück bereichert. So verwandelte sich die Operette in ein nationalpatriotisches Manifest, wo martialische Töne gegen die Habsburgerherrschaft nicht zu überhören waren.

Dieses Thema der Heimatsuche gibt auch der für eine Operette so untypischen Kriegsbegeisterung der Zigeuner einen Platz. Das Zugeständnis, selbstbestimmt über ein Gebiet regieren zu können, bekommt man durch Kriegsverdienste für ein anderes Land. In dieser Operette ist es Ungarn. Und ein Land muss auch zeigen, dass es fähig ist, sich selbst gegen Feinde zu verteidigen.

Offen das Thema der nationalen Selbstbestimmung für Juden in der Kunstform der Oper auf die Bühne zu bringen, hätte politisch verhänglich werden können. So haben die Autoren nach der Operette gegriffen, und sich der für das Genre typischen Kategorien von Schein und Sein bedient, die sie vielen Anzeichen nach auch über die Operettenaufführungen hinaus kultivierten. Die Zigeunerfiguren haben sie mit einer extrem verschlüsselten Sprache ausgestattet, wobei das Wiener Libretto jenes ist, das aus verständlichen Gründen den

komplexesten Code hat. Im Pariser Textbuch ist es den Autoren gelungen, über die Bezeichnung der Zigeuner als „Bohémiens“ unbemerkt die zionistische Idee durchzuspielen.

Harnoncourt und Linke haben die Sonderstellung der Operette „Der Zigeunerbaron“ im Schaffen von Johann Strauß hervorgehoben – wegen der langen Zeit, die er sich gegeben hat, um diese Operette zu vollenden und wegen der Komposition ohne Mithilfe von anderen. Nikolaus Harnoncourt hatte das Empfinden, dass in der Musik, die die Zigeunerfiguren ummantelt, viel Liebe für sie steckt. Jetzt scheint klarer zu sein, wem diese Liebe galt.

Die Brauchbarkeit der Libretti für die Operettenbühne bleibt problematisch. Inszeniert man das Werk so, dass das ernste Thema der Heimatsuche im Vordergrund steht, geht man das Risiko ein, dass die Operette als Genre dabei auf der Strecke bleibt. Dennoch denke ich, dass es mit den Mitteln der modernen Bühnentechnik zustande zu bringen wäre, diese nationale Selbstfindung als historisch-musikalisches Denkmal auf der Bühne zu zeigen. Der Keim einer Utopie, der in den Operetten oft steckt, ist in diesem Fall als Saat aufgegangen, denn die Juden haben inzwischen eine selbstbestimmte Heimat. Barinkay könnte endlich zu seinem Recht als wahre Titelfigur der Operette kommen und unverhüllt die Figur des Juden verkörpern, der endlich aufhören darf, in der Welt umherzuirren. Saffi hingegen könnte eine Frauenrolle übernehmen, deren emanzipatorisches Potential darin liegt, dass sie genau weiß, worauf es ankommt, wenn sich ein Volk als Staatsvolk konstituiert – auf Zusammenhalt, Vertrauen, Verlässlichkeit und als Zement das Gefühl der gegenseitigen Liebe. Zsupán muss natürlich weiterhin den Feind und Gegner spielen, doch ohne karikierende Übertreibungen, um nicht wieder dem wahren Helden der Operette den Platz zu nehmen. Auch dem Verfasser der Operette, Ignaz Schnitzer, könnte so posthum Gerechtigkeit widerfahren.

Was noch nicht erforscht wurde, sind die Dokumente, Briefe usw., die sich in der Sammlung Strauss-Meyszner befinden. Das Dechiffrieren der Briefe könnte möglicherweise Erhellung in die konfuse Entstehungsgeschichte der Operette bringen. In den Pariser Archiven ist eventuell eine Korrespondenz zwischen Schnitzer und Armand Lafrique zu finden. Die Aufarbeitung einer vorhandenen Korrespondenz könnte helfen zu verstehen, welche Teile im Pariser Libretto von Armand Lafrique stammen und welche von Schnitzer. Es wäre auch interessant, das englischsprachige Libretto, das von Sidney Rosenfeld für die Uraufführung der Operette in englischer Sprache im Februar 1886 in New York im Casino Theatre bearbeitet wurde, zum Vergleich heranzuziehen.

Bibliographie

Primärliteratur

- Harnoncourt, Linke: *Der Zigeunerbaron*. CD-Booklet, Hamburg: Teldec Classics International 1995.
- Schnitzer/Lafrique: *Le Baron Tzigane*, Opéra Comique. A. Cranz, Erscheinungsjahr unbekannt, Brüssel. (Musikabteilung, Französische Nationalbibliothek).
- Schnitzer, Ignaz: *Der Zigeunerbaron. Textbuch der Gesänge*, A. Cranz, Erscheinungsjahr unbekannt, Leipzig. (Musikabteilung, Ungarische Nationalbibliothek).
- Schnitzer, Ignaz / Jókai, Mór: *Cigánybaró*: Übersetzung ins Ungarische von Gerö, K. und Rado, A. für die Uraufführung im Népszínház im November 1886 (Musikabteilung, Ungarische Nationalbibliothek).

Sekundärliteratur

- Adam, Erik / Rainer, Willi (Hg.): *Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten*. Klagenfurt, Laibach: Hermagoras 1997.
- Adorno, Theodor. W: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Bd. 14 Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973.
- Arendt, Hannah: *Die verborgene Tradition*. Frankfurt / Main: Suhrkamp 1976.
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder vom tätigen Leben*. München, Zürich: Piper 2002.
- Arnim, Achim von: *Sämtliche Romane und Erzählungen*, Bd. 2. Hg. v. Walter Migge. München : Carl Hanser 1963.
- Apollinaire, Guillaume und Lacroix, Paul: *La légende du juif errant*. Illustriert von Gustave Dorée. Paris: Interferences 2010.
- Asséo, Henriette: *Les Tsiganes. Une destinée européenne*. Paris: Gallimard 1994.
- Batta, András: *Träume sind Schäume, Die Operette in der Donaumonarchie*. Budapest: Corvina 1992.
- Banoun, Bernard: “Une opérette „sérieuse“? A propos du Baron Tzigane (1885) de Johann Strauss fils.“ In: *Austriaca*, n° 46, Cahiers Universitaires d’information sur l’Autriche, S. Université de Rouen, 1998. S. 75 – 86.
- Bogdal, Klaus Michael: *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Berlin: Suhrkamp 2014.
- Binal, Wolfgang: *Deutschsprachige Theater in Budapest. Von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse 1889*. Wien: Böhlau 1972.

- Borrow, George: *Le gentleman Tzigane* (Übersetzung vom Englischen ins Französische: André Fayot). Paris: José Corti 1998.
- Brittnacher, Hans Richard: *Zigeuner, Leben auf der Grenze: Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst*. Göttingen: Wallstein 2012.
- Broch, Hermann: *Schriften zur Literatur*. Bd. 1 Kritik. Berlin: Suhrkamp 1975.
- Bruggisser-Lanker, Therese: *Musik und Tod im Mittelalter, Imaginationsträume der Transzendenz*, Göttingen: Vandenhöck und Ruprecht 2009.
- Canetti, Elias: *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1985.
- Caquot, André: „Remarques sur la fête de la néoménie dans l’ancien Israël.“ In: *Revue de l’histoire des religions*. Band 158. Paris: Armand Colin 1960. S. 1 – 18.
- Collu-Moran, Roberta: “Le sionisme et le retour à la terre.” In: *Transversalités*, Vol. 119, Nummer 3, Revue de l’Institut Catholique de Paris 2011. S. 53 – 73.
- Csáky, Moritz: *Ideologie der Wiener Operette und Wiener Moderne*. Wien: Böhlau 1996.
- Die Bibel, *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes*. Vollständige deutsche Ausgabe. Zweiundzwanzigste Auflage. Freiburg: Herder 1965.
- Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*. Bd. 3. Wien: k.k. Staats- und Hofdruckerei, Alfred von Hölder 1898.
- Düringsfeld, Ida von, und Reinsberg-Düringsfeld, Otto Freiherr von: *Hochzeitsbuch. Brauch und Glaube der Hochzeit bei den christlichen Völkern Europas*. Leipzig: J. G. Bach 1896.
- Duteurtre, Benoît: *L’opérette en France*. Paris: Seuil 1997.
- Eötvös, Joseph Freiherr von: *Die Emanzipation der Juden*. Übersetzung aus dem Ungarischen, Herrmann Klein. Pest: Gustav Heckenast 1848.
- Finkele, Simone, Krause Burghardt (Hrsg.): *Glück – Zufall – Vorsehung*: Vortragsreihe der Abteilung Mediävistik des Instituts für Literaturwissenschaft im Sommersemester 2008. Karlsruhe: Kit Scientific Publishing, 2010.
- Forgács, Peter: „Ignaz Schnitzer und die wahre Geschichte des Zigeunerbarons.“ In: *Wiener Geschichtsblätter*, Heft 3/2005. Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg.) S. 72 – 77.
- Gilman, Sander L.: *L’Autre et le Moi. Stéréotypes occidentaux et Race, de la Sexualité et de la Maladie*. Paris: PUF 1996. (Keine Übersetzung ins Deutsche.)
- Gilman, Sander L.: *Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden*. Übersetzung aus dem Englischen Isabella König. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp 1993.

- Glanz, Christian: „Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südeuropas.“ In: *Musicologica Austriaca* 9. Föhrenau 1989. S. 75 – 90.
- Gombrovicz, Witold: *Opérette*. Paris: Gallimard 1969.
- Hammer, Jean-Pierre: *Nikolaus Lenau. Dichter und Rebell*. Schwaz: Berenkamp 1993.
- Hanslick, Eduard: *Musikalisches Skizzenbuch. Neue Kritiken und Schilderungen*. Berlin: Allgemeiner Verlag für Deutsche Literatur, 1888.
- Häusler, Wolfgang: „Aus dem Ghetto“. Der Aufbruch des österreichischen Judentums in das bürgerliche Zeitalter (1760-1867).“ In: *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*. Hg.: Hans Otto Horch und Horst Denkler. Band 1., Tübingen: Walter de Gruyter 1988. S. 85 – 92.
- Häusler, Wolfgang: „Toleranz, Emanzipation und Antisemitismus. Das österreichische Judentum des bürgerlichen Zeitalters (1782–1918).“ In: *Anna Drabek, Kurt Schubert, Nikolaus Vielmetti: Das österreichische Judentum, Voraussetzungen und Geschichte*. Wien, München: Böhlau 1974. S. 64 – 72.
- Helfer Martha B.: *Das unerhörte Wort: Antisemitismus in Literatur und Kultur*. Manhattan Manuscripts. Band 9. Übersetzt aus dem Englischen. Göttingen: Wallstein 2013.
- Horvilleur, Delphine: *Réflexions sur la question antisémite*. Paris: Grasset 2019.
- Isaak-Edersheim, E.: *Messias, Golem, Ahasver. Drei mythische Gestalten des Judentums*. In: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*. Bd. 26. Wien: Hugo Heller 1941.
- Hübner, Heinz: *Am Himmel und anderswo*. München: Schneekluth 1990.
- Jansen, Christian, Borggräfe, Henning: *Nation, Nationalität, Nationalismus*. Frankfurt am Main: Campus 2007.
- Johann Strauß, *Ent-arisiert. Die Sammlung Strauss-Meyszner*. Impulse für Forschung und Interpretation. Walter Obermaier (Hrsg.) 2003.
- Johann Strauß. *Unter Donner und Blitz*. Begleitbuch und Katalog zur 251. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien. 6. Mai – 21. September 1999.
- Judenrollen – Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*. Bayerdörfer, Hans Peter/Fischer, Jens Malte (Hrsg.). Tübingen: Walter de Gruyter 2008.
- Kafka, Franz: Bericht für eine Akademie. In: Franz Kafka, *Erzählungen*. Stuttgart: Reclam 1980.
- Kanitz, Felix Philippe: *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk. Von der Römerzeit bis zur Gegenwart*. Leipzig: B. Meyer, 1904.

- Klieber, Rupert: *Jüdische, christliche, muslimische Lebenswelten in der Donaumonarchie 1848 – 1918*, Wien: Böhlau 2010.
- Klotz, Volker: *Operette, Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. München, Zürich: Piper 1991.
- Körte, Mona: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der ewige Jude in der literarischen Phantastik*. Frankfurt: Campus 2010.
- Kracauer, Siegfried: *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*. Paris: Gallimard 1994.
- Kremer, Arndt: *Deutsche Juden – deutsche Sprache: Jüdische und judenfeindliche Konzepte*. Berlin: Walter de Gruyter 2007.
- La Fontaine, *Choix des fables. Illustré par Gustave Doré*. Paris: Editions Bibliothèque Nationale de France 2001.
- Lang, Zoë Alexis: *The legacy of Johann Strauss. Political Influence and Twentieth Century Identity*. Cambridge: Cambridge University Press 2014.
- Legros, Waltraud: *L'avis des mots. Les mots allemands racontent*. Paris: Ellipses 1995.
- Leuenberger, Stefanie: *Schriftraum Jerusalem. Identitätsdiskurse im Werk deutsch-jüdischer Autoren*. Wien: Böhlau 2007.
- Le Rider, Jacques: *Modernité viennoise et crises d'identité*. Paris: PUF 1990.
- Le Rider, Jacques: *La Mitteleuropa*. Paris: Coll. Que sais-je? 1994.
- Linhardt, Marion: „Inszenierung der Frau - Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900.“ In: *Operette in Wien*. H. Schneider 1997.S. 217 – 23.
- Franz Liszt Correspondance*. Pierre Antoine Huré und Claude Knepper (Hrsg.), Paris: Jean-Claude Lattes 1987.
- Linke, Norbert: *Musik erobert die Welt. Wie die Familie Strauß die Unterhaltungsmusik revolutionierte*. Leun: Herold 1987.
- Londres, Albert: *Le juif errant est arrivé*. Paris: Arléa-Poche 2010.
- Mayerhofer, Claudia: *Dorfzigeuner, Kultur und Geschichte der Burgenland-Roma von der Ersten Republik bis zur Gegenwart*. Wien: Picus 1987.
- Johann Strauß Sohn. Leben und Werk in Briefen und Dokumenten*. Bd. 3. 1878–1986. Franz Mailer (Hg.). Tutzing: H. Schneider 1992.
- Nagel, Stefan: *Schaubuden. Geschichte und Erscheinungsformen*. Berlin: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg 2017.
- Pinsker, Leon: *Autoemanzipation*. Berlin: Jüdischer Verlag 2003.
- Prawy, Marcel: *Johann Strauß. Weltgeschichte im Walzertakt*. Berlin: Ueberreuter, 1991.

- Richter, Mathias: *Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur*. München: Wallstein 1995.
- Rieser, Hans-Heinrich: *Temeswar: geographische Beschreibung der Banater Hauptstadt*. Schriftenreihe des Instituts für Donauschwäbische Geschichte und Landeskunde 1. Sigmaringen: Thorbecke 1992.
- Rieke-Müller, Annelore, Dittrich Lothar: *Unterwegs mit wilden Tieren. Wandermenagerien zwischen Belehrung und Kommerz 1750–1850*. Rangsdorf: Basiliken-Press 1999.
- Rubey, Norbert: *Johann Strauß (Sohn) Werk und Leben*. Wien: Edition Steinbauer 2009.
- Rudttorffer, Franz Ritter von: *Militär-Geographie von Europa*. Prag: Gottlieb Haase Söhne 1839.
- Sarga, Moussa (Hg.): *Le mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*. Paris: L'Harmattan 2008.
- Szabo, György: *Die Roma in Ungarn. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte einer Minderheit in Ost-Und Mitteleuropa*. Bern: Peter Lang, 1991.
- Schatz, Andrea; Wiese, Christian (Hrsg.): *Janusfiguren, „Jüdische Heimstätte“ Exil und Nation im deutschen Zionismus*. Berlin: Metropol 2005.
- Schnettger, Mathias: *Der Spanische Erbfolgekrieg 1701–1713/14*. München: C.H. Beck 2014.
- Schnitzler, Arthur: „Antisemitismus in Wien.“ In: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart: Reclam 1997. S. 42 – 45.
- Schnitzer, Ignaz: *Meister Johann. Bunte Geschichten aus der Johann-Strauß-Zeit. Band I und II*, Wien: Halm und Goldmann 1920.
- Schnitzer, Ignaz: (Hrsg.) *Franz Joseph I und seine Zeit. Cultur-historischer Rückblick auf die Franzisco-Josephinische Epoche: 1 und 2*. Wien: Lechner 1898.
- Schödl, Günther: *Land an der Donau, Deutsche Geschichte im Osten Europas*, München: Siedler 1995.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: „Der ewige Jude“. Aus: *Gedichte*. Stuttgart: Reclam 1969. S. 89.
- Sinkovicz, Wilhelm, und Knaus, Herwig: *Johann Strauß*. Wien: Hozhausen 1999.
- Stemberger, Günther: *Jüdische Religion*. Die Deutsche Bibliothek. München: C.H. Beck 2002.
- Vienne – Budapest 1867–1918*. Paris: Editions Autrement 1996.
- Vocelka, Karl: *Österreichische Geschichte. Glanz und Untergang der höfischen Welt/Repräsentation, Reformation und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat*. Hg. Herwig Wolfram, Berlin: Ueberreuter 2003.

- Volkmann, Swantje: *Die Architektur des 18. Jahrhunderts im Temescher Banat*. Heidelberg, Selbstverlag 2001.
- Wilhelm. J. Wagner: *Der große illustrierte Atlas Österreich-Ungarn. Das Habsburgerreich, Mächte und Menschen*. Berlin: Ueberreuter 2010.
- Welt der Operette - Glamour, Stars und Showbusiness*, Arnbom, Marie-Theres; Clarke, Kevin; Trabitsch, Thomas (Hg.). Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum. Wien: Brandstätter 2012.
- Williams, Patrick: *Les tsiganes de Hongrie et leur musiques*. Paris: Actes Sud 1996.
- Wippermann, Wolfgang: *Wie die Zigeuner, Antisemitismus und Antiziganismus im Vergleich*. Berlin: Elefantpress 1997.
- Wladika, Michael: *Hitlers Vätergeneration: die Ursprünge des Nationalsozialismus in der k.u.k. Monarchie*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2005.
- Würzl, Eberhard: „Neues zum „Zigeunerbaron“ id. „Der Zigeunerbaron“ – ein merkwürdiger Jubilar.“ In: *Österreichische Musikzeitschrift* 41, 1986 und 50, Wien: 1995. S. 7 -14.
- Zerling, Clemens: *Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie-Religion-Psychologie*. München: Kösel 2003.
- Zima, Peter V.: *Textsoziologie. Eine kritische Einführung*. Stuttgart: Metzler 1980.
- Zöllner-Schüssel: *Das Werden Österreichs. Ein Arbeitsbuch für österreichische Geschichte*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 6. Auflage 1985.

Wörterbücher und Enzyklopädien

- The Brown - Driver- Briggs Hebrew and English Lexicon*. Oxford Edition 1951.
- Clément, Felix, Larousse, Pierre: *Dictionnaire des Opéras*. Paris: Larousse 1904.
- Eisenberg, Ludwig: *Das geistige Wien. Künstler- und Schriftsteller-Lexikon*. Wien: C. Daberkow's 1893.
- Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Günther Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.), 2. Auflage. Stuttgart: Springer 2012.
- Jüdisches Lexikon. *Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens*. 4 Bde. Berlin: Jüdischer Verlag 1927.
- Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: Walter de Gruyter 1999.
- Österreichische Nationalenzyklopädie*, Band III und VI. Hrsg. Gräffner, Franz / Czikan, Johann Jakob. Wien: H. Strauß 1837.

Vocabulaire européen des philosophies. Barbara Cassin (Hg.). Paris: Seuil/Le Robert 2004.

Zeitschriften

Austriaca, L'Opérette viennoise. N. 46, Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche. Université de Rouen: 1998.

Das Jüdische Echo. Zeitschrift für Kultur und Politik. Vol. 43, Hg.: Jüdische Akademiker Österreichs und Vereinigung Jüdischer Hochschüler Österreichs. Oktober 1994.

Mitteilungen aus dem Verein zur Abwehr des Antisemitismus, 9. Jahrgang. N. 1 und 5, Wien 1899.

Wiener Geschichtsblätter, Verein für Geschichte der Stadt Wien, 2005/03.

Zeitungen

Frankreich:

L'Echo der Paris, 22. Dezember 1895.

Le Figaro. Tageszeitung, 21. Dezember 1895.

Menestrel. Fachzeitschrift für Musik, 29. Dezember 1895.

Le Gaulois, 21. Dezember, 1895.

Gil Blas, 22. Dezember, 1895.

Österreich:

Der Junge Kikeriki, 20. Oktober und 1. November 1885.

Die Neue Freie Presse, Morgenblatt Nr. 7602, 27. Oktober 1885.

Die Neue Freie Presse, 19. April 1898.

Die Neue Freie Presse, 19. Dezember 1909.

Die Neue Freie Presse, 23. Oktober 1910.

Die Neue Freie Presse, Nr. 7600, 25. Oktober 1885.

Wiener Bilder, 26. Juni 1921.

Wiener Zeitung, *Der neue, alte Nationalismus*. Lesezirkel 1/1992.

Ungarn:

Neues Pester Journal, 29. November 1885.

Pester Lloyd, 28. Juni 1921.

Pester Lloyd, 26. Oktober 1885.

Pesti Hirlap, 26. Oktober 1885.

Diplomarbeiten und Dissertationen

Glanz, Christian: *Das Bild Südeuropas in der Wiener Operette*. Graz: Dissertation 1988.

Liefhold, Jan und Christoph, Jonas: „*So elend und so treu ...*“ *Die Konstruktion und Funktion eines Zigeunerstereotyps und dessen Erscheinungsbild in der Wiener Operette (1885 – 1938) im soziologischen Kontext der Entstehung stereotyper Fremdbilder*. Wien: Diplomarbeit 2014.

Ursuliak, Natascha: *Das Bild der Operette in der heutigen Zeit: Hat die Operette eine Zukunft? Gezeigt und diskutiert am Beispiel von David Aldens „Zigeunerbaron“ an der Volksoper Wien*. Wien: Diplomarbeit 2002.

Volkman, Swantje: *Die Architektur des 18. Jahrhunderts im Temescher Banat*. Heidelberg: Dissertation 2001.

Forgács, Peter: *Abenteuer eines Romans. Der Bedeutungswandel und die virtuelle Realität im Zigeunerbaron*. Wien: Dissertation 1996.

Internet

Achad, Ha‘am: *Nicht dies ist nicht der Weg*. Teil 1 und 2. Internet: HaGalil.com.

AEIOU *Die Welt der Habsburger*: „*Prinz Eugen, der edle Ritter*“ <https://www.habsburger.net/de/kapitel/prinz-eugen-der-edle-ritter>. Letzter Zugriff: April 2016.

Asseo, Henriette: *Figures Bohémiennes et fiction, l‘âge des possibles 1770–1920*. In: *Le temps des médias*. Nr. 1 2010. <https://www.cairn.info/le-temps-des-medias-2010-1-page12>. Letzter Zugriff: April 2020.

- Krick, Charlotte: *Martin Buber und der Zionismus*, EC Judaistik, Universität Wien, https://www.academia.edu/23207933/Martin_Buber_und_der_Zionismus, Letzter Zugriff: November 2020.
- Eisner, Georg: *Vom Hexagramm zum Davidstern*. <http://www.eisner-georg.ch/Andere/Davidstern/Davidstern.pdf>. Letzter Zugriff: Juni 2016.
- Liszt, Franz: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris:1859. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00910103>. Letzter Zugriff: Mai 2020.
- Christophe Stener: *Le livre d'Esther. Une exégèse en images*. Paris: Edition books on demand, 2019. <https://www.cultura.com/le-livre-d-esther-une-exegese-en-images-9782322108527.html>. Letzter Zugriff: Juni 2020.
- Pesti, Brigitta: *Einführung in die Ungarische Literaturgeschichte I*. (Vorlesungsskriptum). Institut für Europäische und vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft. <https://docplayer.hu/22588837-Reader-reader-einfuehrung-in-die-ungarische-literaturgeschichte-i-ungarische-lyrik-von-ihren-anfangen-bis-zur-beginnenden-moderne-brigitta-pesti.html> Abteilung Finno-Ugristik, Universität Wien: Letzter Zugriff: Mai 2020.
- Gier, Albert: *Wär' es auch nichts als ein Augenblick. Poetik und Dramaturgie der komischen Operette*. FIS Universität Bamberg. <https://fis.uni-bamberg.de/handle/uniba/6501>. Letzter Zugriff: Mai 2020.
- Zigeunerisch-Deutsches Wörterbuch, in: Richard Liebich: *Die Zigeuner in ihrem Wesen und ihrer Sprache. Nach eigenen Beobachtungen dargestellt*. Zweite Abtheilung. NabuPress. <https://books.google.lu/books?id=vIUIAAAAQAAJ&pg=PA123&dq=zigeunerisch-Deutsches+Wörterbuch&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwjLmrPQqvXsAhXC5-AKHWdPDrlQ6AEwAHoECAAAQAg#v=onepage&q=zigeunerisch-Deutsches%20Wörterbuch&f=false>. Letzter Zugriff: Oktober 2019.

Anhang

Christine Pototschnig, „Le Baron Tzigane“ – un document présioniste de Johann Strauss et Ignaz Schnitzer?

Résumé du travail de recherche

Sujet de recherche: Comparaison de l'original de l'opérette créée à Vienne en 1885 „Le Baron Tzigane“, musique de Johann Strauss (fils), sur un livret d'Ignaz Schnitzer, avec le livret français et les livrets hongrois.

Dès sa création viennoise, les critiques et le public ont porté aux nues la musique de Johann Strauss, tandis que le livret essayait de nombreuses critiques. Les journaux – à peu d'exceptions près – ont de manière générale jugé le livret incohérent et l'intrigue incompréhensible ou peu intéressante. Dès le début, l'attention du public s'est concentrée sur un personnage relativement secondaire, le riche éleveur de cochons Zsupàn, une figure grotesque et drôle à la fois (bariton/bouffe), tandis que les véritables héros, le couple Barinkay et Saffi (tenor/soprano) passaient au second plan. Le jeune Barinkay, nommé « Baron des Tziganes » par les Tziganes du village, paraît falot, et semble composé de bric et de broc, de même que Saffi, la jeune Tzigane, qui est loin d'incarner le pouvoir de séduction et de charme qu'on attribue habituellement à une héroïne d'opérette. Ni Saffi ni Barinkay ne correspondent aux images qu'on se faisait des Tziganes à l'époque. On peut en dire autant de la population tzigane du village, qui s'écarte du stéréotype des musiciens nomades, très populaire à l'époque.

Pour ce qui est de la conformité de l'intrigue et de la musique du Baron Tzigane au genre de l'opérette, les critiques notent qu'elles sont elles aussi atypiques. Ils réproouvent la séquence pseudo-tragique à la fin du deuxième acte et la musique du très long final/ du premier acte qui ressortiraient plutôt à l'opéra qu'à l'opérette. Ils relèvent tout particulièrement l'enthousiasme pour la guerre de Barinkay et des Tziganes du village. Le rôle du chœur, qui assume un rôle de personnage indépendant, est également désapprouvé, dès lors qu'en général, dans l'opérette, celui-ci se borne à servir de résonance à l'action. Cette appréciation péjorative de l'opérette, qui par intuition m'a semblée injustifiée, a été le point de départ de mon travail.

A force de dépouiller les critiques journalistiques et les analyses universitaires j'ai été amenée à constater que les auteurs se référaient exclusivement ou presque, à des extraits du

livret. Aucun travail universitaire ne s'appuyait, à ma connaissance, sur une analyse exhaustive du livret.

J'ai d'abord procédé à une analyse intégrale du livret autrichien et ensuite j'ai élargi l'analyse aux deux livrets hongrois (respectivement en langue allemande et hongroise) et enfin à la version française, retravaillée par Armand Lafrique (qui la redéfinit comme « opéra comique »). Le corpus sur lequel je me suis appuyée est le suivant : pour le livret autrichien, le texte reconstruit par Nikolaus Harnoncourt, pionnier de l'interprétation historiquement informée, en collaboration avec le musicologue Norbert Linke⁵⁰¹, pour la version française le texte signé Schnitzer-Lafrique⁵⁰², utilisé pour la création de l'opérette à Paris au Théâtre des Folies Dramatiques en décembre 1895; la version en langue allemande, écrite par Ignaz Schnitzer⁵⁰³ pour la création au Théâtre Allemand de Budapest (décembre 1885), et enfin la version hongroise,⁵⁰⁴ pour la création au Théâtre National Hongrois (mars 1886). J'ai également inclus dans mes recherches l'accueil de la presse lors de la création dans les trois villes déjà nommées, dans ses principaux titres.

Pour mes recherches je me suis appuyée sur différents ouvrages consacrés à l'histoire de l'opérette en Autriche et en France, notamment sur l'ouvrage de Volker Klotz, « Operette, Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst »⁵⁰⁵. Pour placer la représentation des Tziganes dans un contexte historique et pour comprendre la circulation des stéréotypes des Tziganes et des Juifs en Europe depuis le Moyen Age j'ai consulté d'œuvre de l'historien allemand Wolfgang Wippermann « Wie die Zigeuner »⁵⁰⁶ et deux ouvrages de l'historien américain Sander Gilman,⁵⁰⁷ « Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden » et « L'Autre et le Moi », dont le champ de recherche est la rhétorique des stéréotypes antisémites et les réactions à celle-ci de la population concernée. Le

⁵⁰¹ Coffret « Der Zigeunerbaron » musique Johann Strauss, livret Ignaz Schnitzer. Version de Nikolaus Harnoncourt et Norbert Linke. Cette version propose un arrangement plus fidèle aux intentions de Strauss, plus conforme à la partition et au texte originaux avant l'intervention des ciseaux de la censure. Avec traduction en anglais et en français, Hambourg, Teldec Classics, 1995.

⁵⁰² Ignaz Schnitzer/Armand Lafrique, „Le Baron Tzigane“, Bruxelles, A. Cranz, 1895. Disponible au département de musique de la Bibliothèque Nationale, Paris.

⁵⁰³ Ignaz Schnitzer, „Der Zigeunerbaron“, Leipzig, A. Cranz, 1885. Disponible au département de musique à la Bibliothèque Nationale, Budapest.

⁵⁰⁴ „A Cigany Bãro“ traduction Gerö K. et Rado A., 1886. Disponible au département de musique à la Bibliothèque Nationale, Budapest.

⁵⁰⁵ Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Munich, Zürich, Piper, 1991.

⁵⁰⁶ Wolfgang Wippermann, *Wie die Zigeuner. Antisemitismus und Antiziganismus im Vergleich*, Berlin, Elefant Press, 1997.

⁵⁰⁷ Sander L. Gilman, *Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden*, traduit de l'anglais par Isabella König, Francfort-sur-le-Main, Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 1993. Sander L. Gilman, *L'Autre et le Moi*, Paris, PUF, 1996.

manifeste présioniste « Autoemancipation » du medecin russe Leon Pinsker, paru en 1882 en allemand m'a permis d'observer les parallèles entre la recherche d'une patrie telle qu'elle est décrite dans le texte de l'opérette et telle qu'elle a été imaginée dans des cercles présionistes. Les dialogues et les parties chantées des personnages tziganes se développent dans un langage particulièrement allusif et ambigu. L'historien autrichien Moritz Csàky souligne dans son ouvrage « Ideologie der Operette und Wiener Moderne »⁵⁰⁸ combien il était courant dans certains cercles de journalistes juifs de pratiquer l'ironie et un discours ambigu quand ils traitaient des problèmes politiques ordinaires de l'époque. Le librettiste du « Baron Tzigane », Ignaz Schnitzer, était journaliste et d'origine juive. J'ai consulté divers dictionnaires, dont le « Vocabulaire Européen des Philosophies »⁵⁰⁹ pour comprendre l'étymologie, la symbolique et la sémantique des vocables.

L'analyse intégrale du livret viennois m'a permis tout d'abord de dégager une intrigue cohérente et significative, qui se déroule dans le milieu tzigane, et de mettre à jour ensuite le message sous-jacent que les auteurs (i.e. Strauss et Schnitzer) lui ont confié par les paroles et la musique.

En quelques mots, l'intrigue est la suivante : après un long exil (inexpliqué), le jeune Sandor Barinkay, récupère les domaines de son père dans le Banat, région située aux confins orientaux de l'Empire austro-hongrois, au terme d'un acte d'amnistie de l'Autriche. Barinkay épouse une jeune Tzigane qui vit dans le village et noue un pacte avec la population tzigane locale. Dans la suite des évènements, Barinkay et les Tziganes s'enrôlent pour la guerre et font ainsi allégeance à un souverain, à une patrie, censée leur permettre de mener une vie à la fois libre et protégée. Le sujet principal qui se dégage de cette intrigue semble refléter les problèmes et les attentes d'une minorité ethnique mal-aimée: les Tziganes. Il est question, notamment dans la partie lyrique de l'opérette, de la discrimination dont ils souffrent et de leur révolte. Saffi, la protagoniste féminine, tient la partie d'une porte-parole exprimant les torts et les souffrances infligées aux Tziganes. C'est elle qui enflamme et dirige, conseillée par la vieille Czipra (laquelle est dotée d'un savoir prophétique), tout au long de l'intrigue, le sentiment patriotique de Barinkay, dont le mariage avec Saffi figure concrètement l'union de Barinkay avec son peuple. Le héros et son peuple, enrôlés et partis dans la guerre que la Hongrie mène contre un ennemi mal défini, reviennent à la fin et sont fêtés en vainqueurs à Vienne, capitale de l'Empire. Les personnages non-tziganes sont

⁵⁰⁸ Moritz Csàky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, Vienne, Böhlau, 1996.

⁵⁰⁹ Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire Européen des Philosophies*, Paris, Seuil/Le Robert, 2004.

également porteurs d'un message politique, Zsupàn, l'ennemi des Tziganes représente dans le livret viennois les Serbes, tandis que le comte Carnero, le commissaire des mœurs envoyé de Vienne, soutient de façon indirecte et bien cachée le projet des Tziganes.

On a pu voir dans cette œuvre l'«Opérette du compromis austro-hongrois», néanmoins il semble évident que le noyau de l'intrigue est bien plutôt celui de la formation d'une nation tzigane.

Cependant, plusieurs questions restent sans réponse. Comment expliquer l'exil forcé du protagoniste Barinkay et son retour? N'y a-t-il pas une contradiction entre le couplet du début où il se présente en Tzigane nomade, heureux de son existence vagabonde et les passages ultérieurs où perce la nostalgie d'une patrie perdue? Que signifie vraiment son mariage avec Saffi qui se révèle à la fin être turque et non tzigane? Bien que le noyau de l'action concerne sans doute les Tziganes, l'ensemble du livret présente de nombreuses incohérences qui m'ont amenée à proposer une hypothèse plus satisfaisante au vu du contexte historique de l'œuvre. Je pense que les auteurs ont volontairement choisi de créer une œuvre atypique et ambivalente, afin d'occulter sous la légèreté de l'opérette un propos beaucoup plus sérieux, et plus précisément politique: la question de l'émancipation nationale des Juifs.

Dans l'Europe du XIX^{ème} siècle, on a pu assister à l'émergence de revendications nationales, en particulier parmi les peuples de l'Empire austro-hongrois. Les Tziganes d'Europe centrale vivaient à la fin du siècle aux marges extrêmes de la société, mais sans être vraiment menacés. On ne trouve pas en effet de documents qui prouveraient la volonté de créer une nation tzigane. Mais on peut prendre en considération dans ce contexte une autre minorité plus clairement menacée à l'époque : mon hypothèse est qu'en traitant des souffrances endurées par les Tziganes, les auteurs font allusion à l'antisémitisme montant tel qu'il est présent dans la littérature (on songe à Kafka notamment) et tel qu'il est ressenti par les Juifs pendant toutes ces décennies malgré les réformes du XIX^è siècle. Je pose donc comme hypothèse que les auteurs ont mis en scène l'utopie d'une patrie pour les Juifs. Sachant bien que le sujet était trop brûlant pour en parler ouvertement sur une scène de théâtre, ils ont eu recours à un « déplacement ». Rappelons que la comparaison entre Juifs et Tziganes, ces deux peuples apatrides, était courante à l'époque. Elle est développée entre autres par l'œuvre de Franz Liszt „Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie,“ (1859) rédigée en français et traduite en allemand, qui a suscité de vives discussions en France et en Europe Centrale.

Quels sont les indices permettant d'établir cette hypothèse?

La compréhension des couplets et des dialogues des personnages tziganes semble de prime abord aisée. Mais à y regarder de plus près, on perçoit un langage plus énigmatique qu'il n'y paraît, caractérisé par des allusions en tous genres, une forte polysémie, des ellipses, des métaphores, des substrats implicites et des glissements sémantiques nécessitant une élucidation et une mise en contexte. On observe que dans la construction des dialogues, la chaîne logique de cause à effet est souvent rompue. Ces indices nous mettent sur la piste d'une œuvre à clé, dont on ne peut comprendre le message qu'en déverrouillant tous les codes.

Le couplet d'entrée de Barinkay, par exemple, est porteur de stéréotypes négatifs qui peuvent se référer à la fois aux Tziganes et aux Juifs, mais on y observe aussi certains traits du « juif errant ». Saffi prononce comme un leitmotiv « davar », mot hébreu qui signifie « la promesse de Dieu » et « dschingrah » mot composé tzigane qui ponctue les accents de révolte et de combat. Le mot „wojwode“, le titre attribué à Barinkay, désigne le chef d'une tribu tzigane vagabonde, mais c'est aussi le titre d'un souverain et d'un chef de guerre dans les pays du sud des Balkans.

Les Tziganes du village associent au retour de Barinkay, attendu depuis longtemps, les symboles de la lumière et d'une clarté surnaturelle. En étudiant le traitement du temps j'ai relevé une particularité saillante dans les dialogues des Tziganes, renvoyant à un discours de type « prophétique ». La vieille Czipra en particulier, anticipe ou donne des explications à posteriori, qui demeurent énigmatiques tant qu'on n'y porte qu'un regard isolé. Les événements importants du présent, sont reliés au passé et au futur. Cela pourrait rappeler que le retour de Barinkay se présente comme la réalisation d'une promesse antérieure, qui préfigure l'horizon utopique d'une vie meilleure. Cet ensemble d'images pourrait se référer davantage au Messianisme hébraïque qu'à une tradition de la culture tzigane.

Un autre ensemble renvoie plutôt à la thématique politique et laïque du sionisme naissant, dans le contexte du réveil des nationalités de l'Empire, tel que l'imagine le précurseur du sionisme politique Leon Pinsker dans son manifeste „Autoemancipation“. Dans ses écrits, le juif errant arrive à la fin de ses pérégrinations pour s'installer sur son propre territoire. La double identité tzigane et turque de Saffi permet d'évoquer la discussion sur le lieu de la future patrie des Juifs. On y distingue les deux options qui se présentent au sionisme des origines : soit installer la nouvelle patrie au Banat, territoire multiculturel à l'est de l'Empire

austro-hongrois, soit sur un territoire non défini à l'intérieur de l'Empire Ottoman. L'importance accordée aux exploits guerriers des Tziganes trouve ainsi une explication: c'est un moyen de faire reconnaître la nouvelle patrie par les Hongrois, redevables du soutien apporté au cours de la guerre. Dans le même temps la participation à la guerre prouve leur capacité à se battre et à se défendre, indispensable à la nouvelle nation. Il n'est pas indifférent que le thème de la guerre soit ridiculisé et traité de façon critique et non héroïque par Zsupàn, qui représente la nationalité serbe, ennemie des Tziganes par son expansionnisme dans la région.

Dans la version parisienne, les Tziganes sont appelés Bohémiens. Les auteurs, ayant choisi ce mot en référence à un pays imaginaire, appelé « la Bohême ». Contrairement au livret viennois on voit ici que les auteurs français n'évoquent qu'un seul pays où le retour serait possible. Or, le livret autant que le contexte historique prouvent qu'il ne serait pas possible de retourner dans les territoires d'Europe Centrale où ces Bohémiens-là ne pourraient pas trouver leur place. La Bohême est une image de la terre promise et le projet d'installation dans la terre promise y est plus transparent. La nationalité turque de Saffi représente la puissance ottomane qui régit alors la Palestine. De nombreux symboles renvoient également à des images bibliques : c'est « une voix divine » qui guide les décisions de Barinkay et se manifeste pendant que Saffi et Barinkay lient leurs destins. Les événements du présent renvoient toujours au futur qui les attend. Dans une scène de rêve on apprend que le trésor retrouvé sera mis au service de la construction de la Bohême et dans la chanson de Saffi sont prônées les valeurs de solidarité et de générosité avec les pauvres Bohémiens du Banat, qui feront partie de la population future. Si la recherche d'une patrie, certes utopique, pour les Juifs est moins masquée que dans le livret viennois, le message n'est cependant pas dévoilé d'emblée et nécessite un lecteur averti, rompu à la mise en relations des symboles et à l'élucidation des ellipses. C'est pourquoi, à l'instar de l'original viennois, le livret français est aussi une œuvre à clé. Une précaution d'autant plus nécessaire que la France se trouve en pleine « affaire Dreyfus » (suivie par le journaliste juif austro-hongrois Theodor Herzl). Cependant, après la création de l'opérette à Paris, les critiques – loin d'y chercher des messages politiques – se bornent à apprécier la présence du folklore tzigane et relèvent que la mise en scène s'est beaucoup dépensée pour créer sur la scène des images pittoresques.

En conclusion, dans les livrets viennois et français, le « Baron Tzigane » se présente comme une opérette atypique proposant des solutions politiques concrètes face à la montée de l'antisémitisme, tel qu'il a été perçu à l'époque. On peut considérer l'opérette comme un

document du passage du messianisme abstrait et religieux des siècles précédents à la vision sioniste, nationale et laïque. En revanche, dans le livret hongrois, dans l'ambiance de nationalisme magyar montant, la thématique tzigane est principalement identifiable à la thématique nationale hongroise, sans aucune référence à l'antisémitisme, les Tziganes n'étant qu'un adjuvant utile au patriotisme hongrois pour aider la Hongrie à se libérer de la domination autrichienne des Habsbourg.

Pour mieux comprendre la genèse de l'œuvre, le déchiffrement de la correspondance, quasi illisible en l'état, d'Ignaz Schnitzer et de Johann Strauss qui se trouve à Vienne dans la collection Strauss-Meyszner, pourra éventuellement apporter de nouveaux éléments à ma recherche. Il reste également à rechercher dans les bibliothèques françaises d'éventuelles lettres échangées entre Ignaz Schnitzer et Armand Lafrique afin de préciser les contributions respectives au livret français.

Il me paraît également intéressant de comparer le résultat de ma recherche avec le livret en anglais, retravaillé par Sidney Rosenfeld pour la création de l'opérette au théâtre « Casino » à New York en février 1886.

Une autre piste de recherche serait de dépouiller des textes d'opérette créés jusqu'aux années 1930, où l'action ou une partie de l'action se déroule dans un pays exotique lointain, pour vérifier s'il n'y aurait pas des passages dans lesquels est évoqué de façon plus ou moins indirecte le désir chez les protagonistes de vivre dans une nouvelle patrie protectrice et garante de bonheur. A titre d'exemple on pourrait citer l'opérette « Glückliche Reise » (1932) d'Eduard Künneke, dans laquelle on passe de Berlin à la forêt vierge de l'Argentine.

Abstract

Der Gegenstand der Untersuchung der vorliegenden Arbeit ist das Wiener Libretto (die Version Harnoncourt/Linke, 1995) der Operette „Der Zigeunerbaron“ von Johann Strauß (1825–1899), Textbuch Ignaz Schnitzer, und der Vergleich mit der ungarischen und französischen Textversion. Diese Operette muss seit ihrer Uraufführung in Wien im Jahre 1885 wegen Ungereimtheiten des Genres und des Textes Kritik einstecken. Ihr werden opernhafte Züge und eine nicht in das Operettengenre passende Seriosität nachgesagt. Bei der ersten Annäherung an den Text konnten drei Hauptthemen der Operette herauskristallisiert werden: die Rückgabe eines vererbten Territoriums im ungarischen Banat an den Erben nach jahrelangem Exil und erzwungener weltumspannender Wanderschaft, die Liebesgeschichte zwischen den beiden Zigeunerhauptfiguren Saffi und Barinkay und die Rückkehr Barinkays als anerkannter Zigeunerbaron in eine selbstbestimmte Heimat. Es erwies sich, dass Barinkay Züge einer Erlöserfigur trägt und Saffi stellvertretend für das Volk der Zigeuner steht. Ihre Eheschließung ist die Allegorie des Bundes eines Anführers mit seinem Volk. Es konnten auch frühzionistische Vorstellungen, wie Leon Pinsker sie formuliert hat, im Text festgemacht werden. Im aufsteigenden Nationalismus Ungarns hat man das Heimat- und Vaterlandsthema für sich vereinnahmt und aufrührerische Töne gegen Habsburg eingebaut. In Frankreich, wo die Operette 10 Jahre später uraufgeführt wurde, gab es keinen Grund, eigene nationalistische Ideen in das Libretto hineinzuprojizieren. Im französischsprachigen Text sind auf den ersten Blick nicht erkennbare Gestaltungsmerkmale und Symbole vorzufinden, die die Hypothese bestätigen, dass in der Operette die jüdische Landverheißung, das heißt die Rückkehr der Juden ins Gelobte Land, inszeniert wurde.

Abstracts

Le sujet de la thèse est l'opérette « Le Baron Tzigane » (1885) de Johann Strauss sur le livret de Ignaz Schnitzer et la comparaison avec les livrets hongrois et français. L'analyse intégrale du livret viennois a permis de dégager une intrigue cohérente qui se déroule dans le milieu tzigane. On y trouve trois thèmes principaux: le retour du héros de l'opérette sur un territoire hérité après des années d'exil, l'histoire d'amour entre les deux personnages principaux tziganes Saffi et Barinkay, et le retour de Barinkay et des Tziganes dans une patrie autodéterminée. Barinkay porte les traits d'un sauveur et Saffi représente le peuple tzigane lui transmettant les souffrances d'un peuple opprimé. Leur mariage est une allégorie de l'alliance d'un chef avec son peuple. Des idées prézionistes pouvaient être identifiées. Le texte français porte tous les éléments d'une oeuvre à clé à l'instar du texte viennois. L'hypothèse, selon laquelle il s'agit en vérité de l'utopie d'un retour des Juifs à la terre promise y est confirmée. En Hongrie, dans l'ambiance du nationalisme montant la thématique tzigane est identifiable à la thématique nationale hongroise.

The theme of this work's investigation is the Viennese libretto (Harnoncourt/Linke, 1995) of the operetta "The Gypsy Baron" (music by Johann Strauss, 1825 – 1899, and text by Ignaz Schnitzer) and a comparison between the Hungarian and French versions. Since its premiere in Vienna in 1885, this operetta has been criticized for inconsistencies in its genre and text. It is said to have operatic traits and a seriousness that does not fit into the operetta genre. When approaching the text for the first time, three main themes of the operetta emerged: the heir's return to his land in the Hungarian Banat after years of exile and forced worldwide wanderings, the love story between the two main gypsy characters Saffi and Barinkay and the return of Barinkay as a recognized gypsy baron to his chosen land. It turned out that Barinkay has the traits of a redeemer figure and that Saffi represents the Gypsy people. Their marriage is the allegory of a leader's union with his people. Several references to early Zionist ideas, as formulated by Leon Pinsker, can be found throughout the operetta. In the Hungarian version, the themes of the homeland and fatherland are often referred to with a rebellious tone against the Habsburgs as the work was written in a period of rising Hungarian nationalism. In France, where the operetta premiered ten years later, the tone was much less nationalist, however, the text still presented subtle references and symbols which confirm the hypothesis that the return of the Jews to the promised land was staged in the operetta.