

„DER ZIGEUNERBARON“ IN DER WIENER STAATSOPER

Das Publikum kennt – und entschuldigt bis zu einem gewissen Grade – jene Art von Fehlleistungen, die aus einem Übermaß von Einfällen, Kühnheiten und konsequenter Durchführung entstehen. Was Werner Düggelin mit seiner Neuinszenierung des „Zigeunerbaron“ von Johann Strauß in der Wiener Staatsoper anrichtete, kann sich in keiner Weise auf diese Eigenschaften berufen. Und die Mißfallenskundgebungen bei der Premiere – die, vom Parkett, den Logen und dem Stehplatz in seltener Einmütigkeit vorgetragen, zu den lautstärksten gehörten, die das Haus jemals erlebte – hatten nichts mit dem Für und Wider von Meinungen, nichts mit künstlerischer Approbation oder Opposition zu tun: sie waren lediglich Ausdruck übler Laune, Mißvergnügen über die Art, wie hier Steuergelder verschleudert wurden, ohne daß man sich die Mühe nahm, wenigstens den Schein einer soliden Arbeit als Gegenleistung zu bieten. Daß die allgemeine Mißstimmung im Haus dafür mitverantwortlich zu machen ist, kann nach dem großen und berechtigten Erfolg der „Meistersinger“ unter der Regie von Otto Schenk nicht ins Treffen geführt werden – hier handelt es sich eindeutig um das Versagen der Führungskräfte, ein Versagen, das während der Proben bereits so deutlich hervortrat, daß ein verantwortungsbewußter Direktor spätestens zu diesem Zeitpunkt das ganze Unternehmen abgesagt hätte. Spätestens! Denn schon die Vorlage von Düggelins Konzept hätte von dem unterrichten müssen, was da in die Wege geleitet wurde. Allerdings ist es fraglich, ob es hier überhaupt ein Konzept gab. Denkbar gewesen wäre – obwohl im Jahr des Johann-Strauß-Jubiläums nicht gerade angezeigt – eine Satire auf die Operette, vielleicht sogar eine humorvolle Übertreibung, die gleichwohl Charme und Geist beweisen könnte. Ansätze dazu mögen vorhanden gewesen sein; zur Durchführung kamen sie nicht. Und wenn dann mehr oder minder alles eliminiert wird, was zum traditionellen Klischee der Wiener Operette gehört, dann bleibt eben ein Nichts übrig.

Dieses Nichts wird auf einer offenen Spielfläche geboten, in deren Hintergrund ein für die Zeit der Handlung anachronistisches Wien – als Collage von einmaliger Scheußlichkeit – symbolisch, aber unzureichend von Wolken verhüllt wird. Um von der Terasse des Schweinezüchters Zsupán herabzusteigen, müssen die Chormitglieder dezent die Köpfe neigen, weil sie diese ansonsten am Torbogen lädieren würden. Für diese und andere Dekorationseinfälle zeichnet Wolfgang Mai verantwortlich. Zigeuner, Land- und Stadtbewohner erscheinen in disziplinierten Gruppen, die nur gelegentlich durch Äußerungen unbändiger Lebenslust wie Schulterklopfen, Püffe-Austeilen und ähnliches daran erinnern, daß sie kein geistliches Oratorium zur Wiedergabe bringen; selbst die leisesten Andeutungen, daß ihnen die Musik vielleicht in die Glieder fährt, sind ihnen untersagt. Ähnlich streng verfährt Düggelin mit den Solisten: meist treten sie mit kleinen Klappstühlen oder Hockern auf, auf die sie sich niederlassen, wenn sie gerade nichts zu singen haben. Im letzten Falle postieren sie sich in der Mitte des spärlich vorhandenen „Volkes“ und schmettern ihre Arien, um sich dann wieder diskret zurückzuziehen. Da der ungarische Akzent offenbar unzeitgemäß ist, darf nicht einmal Zsupán „bittäseer“ sagen; zeitgemäß ist hingegen der glänzende Gag, den Barinkay als etwas „überwuzeltes“ Blumenkind erscheinen zu lassen. Nicht einmal aus dem Umstand, daß ihm für diese Rolle ein italienischer Tenor – Franco Bonisolli – zur Verfügung stand, wußte der Regisseur Kapital zu schlagen; und da wäre einiges zu machen gewesen, schon auf Grund der angeblich deutschen Sprache, in der dieser sang. Im übrigen wechselte die Besetzung in den ersten Aufführungen ununterbrochen, was nicht gerade von der Liebe der Premierenträger zu ihren Rollen kündigt. Lotte Rysanek (Saffi) schien als einigermassen erfahrene Operettensängerin noch ein bißchen Temperament investieren zu wollen; dieses Minimum brachte Henry Krips