



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Deutsche Spieloper‘ im Kontext der
Spielplanprogrammatis der Wiener Volksoper von 1955
bis 2012“

verfasst von

Angelika Kozak

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Ass.-Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
Einleitung und Forschungsstand	6
1. Zum Terminus „Deutsche Spieloper“	9
2. Volksoper – Die Oper fürs Volk? Spielplanprogrammatik der Volksoper bis 1955	16
3. Die Direktionen ab 1955 und ihre Spielplanpolitik	31
3.1. Franz Salmhofer 1955-1963	31
3.2. Albert Moser 1963-1973	33
3.3. Karl Dönch 1973-1987	44
3.4. Eberhard Waechter 1987-1992	57
3.5. Ioan Holender 1992-1996	58
3.6. Klaus Bachler 1996-1999	61
3.7. Dominique Mentha 1999-2003	63
3.8. Rudolf Berger 2003-2007	66
3.9. Robert Meyer 2007- 2017	72
4. Analyse der Ergebnisse	77
4.1. Direktion Salmhofer	78
4.2. Direktion Moser	79
4.3. Direktion Dönch	81
4.4. Direktion Waechter	84
4.5. Direktion Holender	86
4.6. Direktion Bachler	88
4.7. Direktion Mentha	90
4.8. Direktion Berger	92
4.9. Direktion Meyer	94
4.10. Übersicht	96
5. Resümee	102
Zusammenfassung	103
Abstract	104
Anhang	105
Spielplantabellen	105
Direktion Salmhofer 1955-1963	105

Direktion Moser 1963-1973	109
Direktion Dönch 1973-1987.....	114
Direktion Waechter 1987-1992.....	122
Direktion Holender 1992-1996	123
Direktion Bachler 1996-1999.....	125
Direktion Mentha 1999-2003	127
Direktion Berger 2003-2007	129
Direktion Meyer 2007-2012.....	131
Abbildungen und Besetzungsliste	135
<i>Martha</i> 1957 unter Direktor Franz Salmhofer	135
<i>Martha</i> 1963 unter Direktor Albert Moser.....	139
<i>Die lustigen Weiber von Windsor</i> 1966 unter Direktor Albert Moser	143
<i>Der Wildschütz</i> 1977 unter Direktor Karl Dönch.....	145
Neueinstudierung des <i>Wildschütz</i> (aus dem Jahre 1977) 1983	146
<i>Zar und Zimmermann</i> 1980 unter Direktor Karl Dönch	148
<i>Die lustigen Weiber von Windsor</i> 1982 unter Direktor Karl Dönch	151
<i>Martha</i> 1984 unter Direktor Karl Dönch	154
<i>Die lustigen Weiber von Windsor</i> 1994 unter Direktor Ioan Holender.....	157
<i>Zar und Zimmermann</i> 1996 unter Direktor Ioan Holender	161
<i>Martha</i> 2003 unter Direktor Rudolf Berger	165
<i>Die lustigen Weiber von Windsor</i> 2010 unter Direktor Robert Meyer	169
Bibliographie.....	174
Lebenslauf	184

Vorwort

An dieser Stelle möchte ich mich persönlich bei einigen Mitarbeitern der Wiener Volksoper bedanken. Zu aller erst danke ich Frau Schynol-Korbay, Regieassistentin sowie Abendspielleiterin der Volksoper, die mir die Möglichkeit bot erste Theatererfahrungen zu sammeln und Einblicke in den Theateralltag des Hauses gewährte.

Ich bedanke mich ebenfalls bei Frau Mag. Koschuh sowie Frau Mag. Wopmann aus der Presse- und Öffentlichkeitsabteilung und ganz besonders bei Herrn Brachetka aus dem Archiv für ihre nette Zusammenarbeit und Hilfe. Zudem möchte ich Herrn Dr. Schubert, dem Vizedirektor der Volksoper für seine überaus freundliche Unterstützung und den Zugang zu den Auslastungszahlen des Hauses danken.

Herrn Balic und Herrn Wittmann aus dem Fotoarchiv des Theatermuseums sowie Herrn Barnert, dem Leiter der Bibliothek des Theatermuseums danke ich ebenfalls für die stets rasche und zuvorkommende Hilfe bei meinen Recherchen.

Besonderer Dank gilt jedoch meiner Betreuerin, Frau Ass.-Prof. Dr. Schmid-Reiter, da sie mich über eine längere Zeit bundesländerübergreifend sehr gut betreut und beraten hat.

Ohne die Unterstützung meiner Eltern wäre die vorliegende Arbeit wahrscheinlich nie entstanden. Sie haben zu keinem Zeitpunkt an mir oder meinen Zielen gezweifelt und den Grundstein für mein Interesse und die Liebe für klassische Musik und das Theater gelegt. Sie haben mich zudem in all meinen Vorhaben großzügig sowie mit viel Vertrauen unterstützt, wofür ich ihnen zutiefst dankbar bin.

Das Thema „Deutsche Spieloper“ ist mir ein großes persönliches Anliegen, da sich vor allem die Werke Albert Lortzings oft als guter Berufseinstieg für junge SängerInnen erweisen und diesen die Möglichkeit bieten, ihre Spiel-, Bühnen-, sowie gesanglichen Fertigkeiten behutsam zu entwickeln. Leider werden diese Opern zu selten gespielt. Im gesamten „Musiktheaterbusiness“ ist der Gedanke, jungen SängerInnen eine Chance beziehungsweise Zeit zu geben, um sie behutsam an große Aufgaben heranzuführen, verloren gegangen.

Die Schwierigkeit dieser Werke sollte jedoch nicht unterschätzt werden. Vor allem Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* und Friedrich von Flotows *Martha* stellen große Anforderungen an die SängerInnen.

Die Volksoper versuchte erfreulicherweise unter Direktor Albert Moser ein eigenes Opernstudio zu etablieren. Leider war diese Unternehmung aus wirtschaftlichen Gründen nur von kurzer Dauer. Der Gedanke, „dem Nachwuchs eine Stütze zu geben, ihn nicht zu „verheizen“, ihn nach der Schule – soweit er begabt erscheint – gleichsam vor den nächsten

ungewissen Schritten aufzufangen“¹ war sehr lobenswert, und es wäre wünschenswert, diesen weiterzuführen. Die Volksoper sah sich dennoch immer schon als „Stätte der Nachwuchspflege“² und scheint diesen Gedanken in den vergangenen Jahren glücklicherweise vertieft zu haben.

¹ Vgl. Eigenpublikation der Volksoper über die Direktion Albert Moser.

² Vgl. Eigenpublikation der Volksoper über die Direktion Albert Moser.

Einleitung und Forschungsstand

„Das Leben in Wien ist ganz hübsch; weniger ist das mit den Theaterverhältnissen der Fall; kein Repertoire [sic!], keine Ordnung!“³ Albert Lortzing, einer der Hauptvertreter der „Deutschen Spieloper“ war zu Lebzeiten unzufrieden mit der Spielplangestaltung der Wiener Opernhäuser.

„Von meinen Opern – solltest Du es glauben ist seit einem halben Jahr nicht eine auf dem Repertoire weil - keine Darsteller dafür da sind, kein Spieltenor kein Buffo u. s. w. Ich habe überhaupt die traurige Erfahrung gemacht, das [sic!] Wien, Oestereich [sic!] im Allgemeinen für mich (als Opernkomponisten) kein Terrain ist. Das Volk kann nicht reden und nicht spielen. Es ist ein Jammer. Ueberhaupt ist der musikalische Geschmack hier der Verdorbenste. Nur italienische Musik dominirt [sic!]. Deutsche Opern, wie von Spohr, Marschner, werden wohl Anstandes halber einmal gegeben, verschwinden aber gleich wieder, weil sie keinen Anklang finden. Nur Dudeley und immer Dudeley, Trillerei! und das in einer Stadt wo Mozart, Beethoven, Gluck und Andre gelebt und gewirkt haben.“⁴

In den nachfolgenden Kapiteln wird zu lesen sein, dass die meisten Direktoren der Wiener Volksoper angaben, das Ziel zu verfolgen, deutsche Werke auf die Bühne zu bringen. Der Plan war vor allem sich gegen die Wiener Hofoper und spätere Staatsoper zu behaupten und ein eigenständiges Haus zu werden beziehungsweise zu bleiben. Das Wort „Deutsche Spieloper“ fiel in diesem Zusammenhang besonders oft. Doch ob diese Vorhaben immer in die Tat umgesetzt wurden, bleibt fraglich, und es ist eine Aufgabe dieser Arbeit diese Differenzen aufzuzeigen.

Fest steht, dass an der Wiener Staatsoper keine „Deutschen Spieloper“ gespielt wurden beziehungsweise werden. Bedeutet das für die Wiener Volksoper automatisch, dass sich dieses Haus Werken „Deutscher Spieloperkomponisten“ annehmen muss? Hat die Volksoper durch ihren Namen „Volks“-oper grundsätzlich die Verpflichtung, Werke volkstümlichen Charakters zu fördern? Albert Moser betonte die schwer zu erfüllende Aufgabe der Volksoper, sowohl eine „erzieherische“ als auch eine unterhaltende Funktion im Wiener Musikleben zu erfüllen.⁵

Warum werden „Deutsche Spieloper“ an der Wiener Volksoper so selten gespielt? Wurden diese Stücke in der Vergangenheit etwa zu bieder und zu langweilig inszeniert, sodass das Publikum zu wenig Interesse zeigte oder waren Besetzungsfehler für ein eventuell schlechtes Niveau der Interpreten verantwortlich? Spricht die Thematik das Publikum nicht mehr an oder konnte vom Regisseur kein Gegenwartsbezug hergestellt werden?

³ Vgl. „Brief von Albert Lortzing an Philipp Düringer in Mannheim am 03.03.1847“, in: Hg. Irmlind Capelle, *Albert Lortzing: Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter 1995, S. 290.

⁴ Vgl. „Brief von Albert Lortzing an Philipp Reger in Frankfurt am 29.05.1847“, in: Hg. Irmlind Capelle, *Albert Lortzing: Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter 1995, S.293-294.

⁵ Vgl. Eigenpublikation der Volksoper über die Direktion Albert Moser.

Dass die Beantwortung dieser Fragen schwierig ist, erscheint offensichtlich, da keine Publikumsbefragungen aus dem behandelten Zeiträumen (1955-2012) vorliegen. Es wird jedoch durch Zeitungskritiken der Premieren und Auslastungszahlen der Versuch unternommen, herauszufinden weshalb diese Werke so selten gespielt wurden.

Ein Grund für die Eingrenzung des Zeitraumes auf die Jahre 1955 – 2012 ist die Eigenständigkeit der Volksoper nach 1955. Davor gab es bedingt durch die Folgen des zweiten Weltkriegs eine Phase der Zusammenlegung der Wiener Staats- und Volksoper. Zudem scheint die Zeitspanne von 57 Jahren ausreichend lang, um eine Entwicklung beziehungsweise Veränderung in der Spielplanprogrammatur aufzuzeigen.

Im Vorfeld wird auf die Schwierigkeit einer Definitionsfindung des häufig verwendeten Begriffs „Deutsche Spieloper“ eingegangen. Nach dem Versuch einer Begriffsklärung und Abgrenzung der zu behandelnden Werke im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit folgen ein kurzer historischer Einblick in die Entstehung der Wiener Volksoper sowie eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Direktionszeiten ab 1955 bis zur Saison 2011/12.

In Bezug auf die verschiedenen Direktionsphasen wurden vor allem die Publikationen von Che-Ling Bonell *Die Geschichte der Wiener Volksoper von der Gründung bis zur Direktion Salmhofer* und die Sammelpublikation von Klaus Bachler (Hrsg.), *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater* herangezogen. Diese wurde im Jahre 1998 zum 100 jährigen Bestehen der Wiener Volksoper publiziert. Momentan gibt es noch keine aktuelle wissenschaftliche Aufarbeitung der nachfolgenden Direktionsjahre Dominique Menthas, Rudolf Bergers und des amtierenden Direktors Robert Meyer. Aus diesem Grund berufen sich diese Kapitel auf Zeitungsartikel, welche vor allem nach ihrer Verfügbarkeit ausgewählt wurden und nicht nach persönlichen Präferenzen. Die statistischen Daten wurden anhand gesammelter Theaterzettel im Archiv der Wiener Volksoper erhoben. Die Auslastungszahlen wurden den Bundestheater-beziehungsweise Holding-Berichten entnommen. Bei der statistischen Erfassung lassen sich durch die Fülle an vorliegendem Material gelegentliche Differenzen leider nicht immer ausschließen. Gastspiele anderer Kompanien sowie Tourneen der Volksoper außerhalb Wiens wurden in der Statistik nicht berücksichtigt. Bis auf wenige Ausnahmen wie die *Martha* Premiere 1963 im Redoutensaal oder Open Air-Veranstaltungen beziehungsweise Volksoper-Feste werden in der Statistik nur Abende auf der Bühne des Volksoperhauses vermerkt. In den Kapiteln zu den einzelnen Direktionsphasen wird jeweils anhand von Kritiken aus Tageszeitungen auf die „Spieloper“-Premieren eingegangen. Passend dazu befinden sich im Anhang der vorliegenden Arbeit Abbildungen, mit Hilfe derer man sich

einen Eindruck über die Ästhetik der Ausstattung bilden kann.⁶ Zusätzlich finden sich Tabellen im Anhang, aus denen entnommen werden kann, wie oft welches Stück pro Saison gespielt wurde (Ballett ausgenommen).

⁶ Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit hat sich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, wird um Mitteilung gebeten.

1. Zum Terminus „Deutsche Spieloper“

„Spieloper‘ ist einer derjenigen Begriffe, deren Bedeutung so eindeutig zu sein scheint, dass man eine nähere Definition für überflüssig hält.“⁷

Das folgende Kapitel widmet sich dem häufig verwendeten und selten definierten Begriff „deutsche Spieloper“ und dessen Problematik. Basierend auf einem Artikel von Irmlind Capelle, „*Spieloper*“ – ein Gattungsbegriff? Zur Verwendung des Terminus, vornehmlich bei Albert Lortzing und Ausführungen von Sabine Henze-Döhring und Sieghart Döhring wird der Versuch gewagt, Ungenauigkeiten im Umgang und das teilweise willkürliche Verwenden dieses Begriffs in der wissenschaftlichen Literatur der vergangenen 60 Jahre aufzuzeigen.

Eine der ältesten und meist unkritisch zitierten Publikationen ist jene von Curt Lüthge, *Die deutsche Spieloper. Eine Studie*, aus dem Jahr 1924. Der Autor schreibt folgendes über sein Buch:

„Es ist keine Geschichte der Spieloper, am allerwenigsten eine vollständige, sondern es sind Erinnerungen an Opernabende und an Stunden, die dem Studium von Opernauszügen gewidmet waren. Dies Buch musste darum, wenn es echt sein sollte, höchst subjektiv gehalten sein. Es will nicht belehren, sondern durch seine Subjektivität anregend wirken und es wird umso anregender sein, je mehr der Leser zu möglichst Vielem, was hier geschrieben steht, „nein“ sagen wird.“⁸

Lüthges Werk entspricht in Sprache und Ausdruck einem sehr deutsch-nationalen Denkansatz und sollte mit Vorsicht gelesen werden. Folgende Aussage soll einen kurzen Einblick in Lüthges Publikation geben:

„Diese italienische ‚opera buffa‘ wurde Richtung gebend für alle Nationen und je nach Art und Temperament der Rasse entwickelte sich aus ihr in England die persiflierende Betteloper, in Frankreich die geistreiche [sic!] ‚opera comique‘ und in Deutschland das heitere derbe Singspiel. [...] Dies sind die Anfänge unserer modernen Musikkultur auf demokratischer Grundlage, die national ist und doch das Resultat einer Summe von fremden Einflüssen. Die Aufnahme des Fremden ist eine Notwendigkeit der deutschen Musik, weil es ihrem Wesen entspricht, Fremdes innerlich umzuwandeln und sich zu eigen zu machen. Hier liegt auch die Ursache der allgemeinen Geltung der deutschen Musik bei allen Völkern. Alle Völker haben Bausteine zu ihrer Entwicklung herbeigetragen und werden in ihr Teile ihres eigenen Wesens wieder erkennen. Deutsche Musik ist der Besitz aller Kulturvölker geworden und dieser Sieg ist der größte und schönste, den je deutsches Wesen erstrebt hat.“⁹

Während Lüthge in den meisten Publikationen als „Basisinformation“ herangezogen wird, setzen sich zumindest zwei Autoren sehr kritisch damit auseinander. Sabine Henze-Döhring und Sieghart Döhring meinen folgendes über Lüthges Studie:

„Eine von ‚rassischen‘ Determinanten geprägte Interpretation der ‚deutschen Spieloper‘ bliebe hier unerwähnt, wäre ihr Verfasser nicht noch in jüngster Zeit unter Nichtberücksichtigung der

⁷ Capelle, Irmlind, „*Spieloper*“ – ein Gattungsbegriff? Zur Verwendung des Terminus, vornehmlich bei Albert Lortzing, in: *Musikforschung* 48. Kassel 1995, S.251.

⁸ Lüthge, Curt, *Die deutsche Spieloper*, Braunschweig: Piepenschneider 1924, S.18.

⁹ Lüthge, S.30-54.

ideologischen Implikationen seiner ‚Studie‘ in wissenschaftlichen Publikationen als Gewährsmann herangezogen, ja als vermeintlicher Schöpfer des Terminus zitiert worden.¹⁰

Irmlind Capelle kritisiert zumindest Curt Lühges unüberlegten Gebrauch des Begriffs „Spieloper“.¹¹ Kaum eines der modernen einschlägigen Lexika verzeichnet den Terminus „Spieloper“, bemängelt Capelle.¹² Im *GROVE – Dictionary of Music and Musicians* ist folgende Definition festgehalten:

„Spieloper (Ger.). A type of German 19th-century Comic opera with spoken dialogue between set musical numbers; there is no clear distinction between *Sprechopera* and *Singspiel* (see SINGSPIEL, § 2). Examples include Kreutzer’s *Das Nachtlager von Granada* (1834), Lortzing’s *Zar und Zimmermann* (1839) and *Der Wildschütz* (1842), Flotow’s *Martha* (1847), Cornelius’s *Der Barbier von Bagdad* (1858), Nicolai’s *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849). It has also been used for non-German works as Berlioz’s *Béatrice et Bénédict* (1862) and Smetana’s *The Battered Bride* (1866). The term has also been used for an all-sung opera as opposed to one with spoken dialogue (a *Sprechoper*).“¹³

Ein weiterer Definitionsversuch ist im *Lexikon der Oper* unter „Spieloper“ aufzufinden:

„Spieloper: Terminus für die deutsche komische Oper bzw. das Singspiel, der seit den frühen 1840er Jahren verwendet wurde, u.a. in Bezug auf Lortzing. Hofmannsthal bezeichnet den Rosenkavalier als Spieloper [...] mit drastischer Komik in den Gestalten und Situationen. Als Gattungsbezeichnung ist der Begriff umstritten.“¹⁴

Im Nachschlagewerk *MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart* findet sich im Artikel zum Begriff „Oper“ kein eigener Abschnitt, der sich mit der „Deutschen Spieloper“ befasst. Lortzing, Nicolai und Flotow werden jedoch als maßgebliche Komponisten einer „heiteren Oper“¹⁵ erwähnt:

„Abgesehen von F. von Flotow, der das Schwergewicht seines Schaffens auf die frz. Oper legte, bezogen in diesem Kampf nur A. Lortzing und O. Nicolai eine klare Stellung. Sie wichen beide, wenn auch auf ganz unterschiedliche Weise, auf das Gebiet der heiteren Oper aus, das sich seit dem Zerfall der romant. Einheitsbestrebungen bis zum Ende des Jh. immer häufiger als Tummelplatz für auf Selbstständigkeit bedachte, sich selbst bescheidende Komp. erwies. Lortzing setzte dabei, in der mus. Ausdrucksweise des 19.Jh., die alte deutsche Singspieltradition fort. [...] Nicolai, der (in seiner Zeit eine Ausnahme) vom Schicksal auf den Weg der ital. Opernkompos. gewiesen worden war, stellte in seinen *Lustigen Weibern von Windsor* (1849) den weltmännischen Schwung und die Leichtigkeit des ital. Buffostils in den Dienst der deutsch-romant. Stimmungs- und Empfindungswiedergabe und schuf auf diese Weise eine einheitliche, neue deutsche komische Oper.“¹⁶

Albrecht Goebel bezeichnet die „Deutsche Spieloper“ sogar als eigene Gattung und führt dies bereits im Titel seiner Publikation *Die deutsche Spieloper bei Lortzing, Nicolai und Flotow. Ein Beitrag zur Geschichte und Ästhetik der Gattung im Zeitraum von 1835 bis 1850 an.*

¹⁰ Döhning, Sieghart/ Henze-Döhning, Sabine, „Teil I: Die Krise der nationalen Gattungen (1800-1850): Renaissance des komischen Genres: Lortzing und Nicolai“, in: Hg. Siegfried Mause, *Handbuch der musikalischen Gattungen. Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Band 13. Laaber: Laaber 1997, S.110.

¹¹ Capelle, S.251.

¹² Capelle, S.251.

¹³ Sadie, Stanley: *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. Volume 24. Macmillan 2001, S.179.

¹⁴ Schmierer, Elisabeth: *Lexikon der Oper*. Band 2. Laaber: Laaber, 2002, S.611.

¹⁵ Pfannkuchen, Wilhelm, „Die romantische Oper“, in Hg. Wilhelm Pfannkuchen, *Oper. MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter 1989, S.50-51.

¹⁶ Pfannkuchen, S.50-51.

Jedoch benutzt er den Begriff „Deutsche komische Oper“ ebenso und verwendet beide Begriffe abwechselnd sowie ohne weitere Erklärungen – wahrscheinlich als Synonym.¹⁷ Ohne klare Definition versucht der Autor anscheinend über das Charakterisieren der Werke der drei Komponisten den Begriff näher zu beleuchten:

„Lortzings, Nicolais und Flotows Spielopern charakterisieren sich durch hohe stilistische Vielfalt. In den Werken der drei Komponisten verbinden sich so gegensätzliche musikalische Stile wie jener der vorwagnerischen deutschen romantischen Oper, der romantischen opera buffa und der romantischen opéra comique. Bemerkenswert erscheint aber, dass die Spielopern trotz ihrer stilistischen Mannigfaltigkeit einen in sich geschlossenen Eindruck hinterlassen. Ursache dieses Phänomens ist eine von den drei Komponisten gleichermaßen geteilte künstlerische Grundhaltung: Lortzing, Nicolai und Flotow setzen als Vertreter einer typisch biedermeierlichen Kunst- und Musikanschauung die ihnen verfügbaren Gestaltungsmittel alleine mit dem Ziel ein, möglichst publikumswirksame Werke zu schaffen. Sie ordnen stilistische verschiedenartigste Mittel einem gemeinsamen Zweck unter, mildern auf diese Weise deren Gegensätze und erreichen für die Spielopern ein hohes Maß an künstlerischer Geschlossenheit.“¹⁸

Weiter heißt es:

„Lortzing, Nicolai und Flotow greifen in ihren Werken die volkstümlich-heiteren Züge der deutschen romantischen Oper bereitwillig auf und entwickeln sie – als lebendige Teile deutscher Singspieltradition – zum Nutzen ihrer Spielopern fort. Von Bedeutung in dieser Entwicklung erweisen sich des weiteren Einflüsse der italienischen und französischen komischen Oper. [...] Auf solche Weise verbinden Lortzing, Nicolai und Flotow in ihrem Opernwerk – begründet durch den Gang ihrer künstlerischen Entwicklung – verschiedene musikalische Stile, die über den Rahmen der deutschen komischen Oper hinausweisen.“¹⁹

Auch Goebel vermerkt, dass die Werke Lortzings, Nicolais und Flotows nicht alleine zur deutschen romantischen Oper, sondern auch zur romantischen opera buffa und opéra comique Bezüge aufweisen.²⁰ Verwirrung stiftet folgende Aussage des Autors: „Grundsätzlich anders hingegen erscheint das Verhältnis von opéra comique und deutscher Spieloper. Beide Gattungen gehören demselben Genre an.“²¹ Im *Brockhaus Lexikon* zum Thema „Oper“ wird die „Spieloper“ ebenfalls als Gattung beschrieben: „Neben der romantischen Oper entstand im Biedermeier mit der komischen Spieloper eine eigene Gattung.“²² Wie in den meisten anderen Publikationen werden in einer Liste Lortzing, Nicolai und Flotow als Vertreter einer deutschen Oper angeführt.

Welchem Genre gehören beide Opernbegriffe an? Ist die „Deutsche Spieloper“ ein Gattungs- bzw. ein Genrebegriff? Und wieso wird dieser Begriff neben so vielen anderen – die anscheinend das Selbe bzw. etwas Ähnliches bedeuten – zusätzlich verwendet? Auf diese und noch weitere Fragen wird, gegen Ende dieses Kapitels eine Antwort zu finden versucht.

¹⁷ Goebel, Albrecht, *Die deutsche Spieloper bei Lortzing, Nicolai und Flotow. Ein Beitrag zur Geschichte und Ästhetik der Gattung im Zeitraum von 1835 bis 1850*, Diss. Univ. Köln 1975, S.1-2.

¹⁸ Goebel, S.1-2.

¹⁹ Goebel, S.3-4.

²⁰ Goebel, S.32.

²¹ Goebel, S.41.

²² Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus, „Deutsche Oper: Zwischen Zauberflöte und Walküre“, in: Hg. Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus, *Der Brockhaus. Oper: Werke, Personen, Sachbegriffe*. Mannheim: F. A. Brockhaus 2003, S. 79.

Peter Hawig, der Autor der Publikation *Jacques Offenbach: Facetten zu Leben und Werk*, nennt in seinem Kapitel *Wider das Geschraubte! Offenbach und die deutsche Spieloper* zwei „Erfolgsrezepte“ der deutschen Spieloper:

„Die deftigen Charaktertypen von oft draller Komik und die Schlichtheit ungebrochenen Gefühls. Das ganze untermischt mit Chören und Tänzen des einfachen Volkes – und wenn dann die Musik inspiriert ist, der Text zügig voranschreitet und die Musik gute Situationen bietet, entstehen Erfolgsopern, wie die Repertoirestücke Lortzings, wie Nicolais *Lustigen Weiber von Windsor* oder Flotows *Martha*. Komik und Gefühl – diese Mischung ist konstitutiv für jede Gattung des heiteren Musiktheaters.“²³

Weiters schreibt er, dass Lortzings Hauptpersonen zu sehr Charaktere wären, als dass sie sich ausschließlich einer satirischen Absicht dienstbar machen ließen, da die „Deutsche Spieloper“ letztlich nämlich eine ausgesprochen „systemstabilisierende Funktion“²⁴ habe. Hawig verzichtet auf weitere Erklärungen. Leider wird auch in dieser Publikation keine Definition des Terminus „Spieloper“ angeboten. Aus stilistischen, wissenschaftlichen sowie sprachlichen Gründen wird dieser Artikel auch hier nicht weiter zitiert.

Jürgen Schläder setzte sich in den 80er Jahren detaillierter mit der „Deutschen Spieloper“ auseinander. In seiner Publikation *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklung der deutschen Spieloper* schreibt Schläder von einer zehnjährigen Lücke in der Entwicklungsgeschichte der romantischen Oper zwischen Marschners „Hans Heiling“ und Wagners „Der fliegende Holländer“. Diese Lücke wurde, laut Schläder, durch die „minder anspruchsvolle Weiterführung des alten Singspiel-Typus im Oeuvre Albert Lortzings geschlossen“.²⁵ Schläder spricht im Gegensatz zu einigen Kollegen wieder dezidiert vom Genre „Deutsche Spieloper“:

„Dieses Genre der deutschen romantischen Oper hat sich an den Konvergenzpunkten zweier Evolutionsreihen herausgebildet, indem die Darstellung eines publikumswirksamen Stoffes in einer populären Gattung des Musiktheaters sehr bald durch charakteristische in dieser Weise einmalige Gestaltungsmuster geprägt wurde. Dem Vorwurf, mit dieser Erkenntnis letztlich doch teleologischer Geschichtsauffassung gehuldigt zu haben, muss man entgegenhalten, dass mit Elementargeister-Opern [...] möglicherweise der wichtigste Faktor in der Entwicklung der Spieloper beschrieben wird. Weitung der Grenzen [...] zeigt sehr bald, dass gegen die Jahrhundertmitte Stoffe weniger wunderbaren Inhalts in ähnlicher musikalischer Präsentation zur Konstituierung dieses Genres beitrugen und andererseits die Spieloper nicht alleiniges Ergebnis einer günstigen Konstellation aus Stoff und musikalischer Bühnentradition ist. Solche Überlegungen führen über die Grenzen dieser Untersuchung hinaus zur Geschichte der deutschen romantischen Oper.“²⁶

Schläder deutet jedoch Schwierigkeiten beim Einordnen der Opern in eine gewisse Sparte an: „Die eigentümliche musikalische Gestalt der Oper mag Begründung sein für die Schwierigkeiten, denen sich Musikwissenschaftler bei der Beschreibung des Typus stellen

²³ Hawig, Peter, *Jacques Offenbach. Facetten zu Leben und Werk*, Köln-Rheinkassel: Dohr 1999, S.157.

²⁴ Hawig, S.160.

²⁵ Schläder, Jürgen, *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper*, Diss. Univ. Bochum 1979, S.13-14.

²⁶ Schläder, S.27-28.

müssen.²⁷ Der Autor setzte sich zu dieser Zeit noch genauer mit dieser Problematik auseinander und hielt im Jahre 1981 beim Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress in Bayreuth einen Vortrag, *Zur typologischen Bestimmung der deutschen Spieloper. Überlegungen zu einer Gattungstypologie der Oper*. Im Bericht zu diesem Kongress gibt es zu großem Bedauern nur die nachstehende kurze Zusammenfassung bzw. einen kleinen Vorausblick, leider aber keine vollständige Abschrift.²⁸

„Im Rahmen neuer gattungstheoretischer Forschung in Nachbardisziplinen wird der Versuch unternommen, den Typus der Spieloper zu beschreiben, sowohl, was die dramaturgische Anlage mit Figurenkonstellationen, Funktion der Konfigurationen und des Dialogs, als auch was die dem dramaturgischen Konzept adäquate kompositorischen Mittel und die Zuordnung der handelnden Figuren zu Rollenfächern angeht. Als instruktives, historisch fassbares Beispiel für die typologische Beschreibung dient in erster Linie Lortzings *Der Wildschütz*. Darüber hinaus wird der Typus Spieloper mit ähnlichen oder scheinbar gleichen Operntypen und ihren wichtigen Differenzqualitäten verglichen: mit dem Singspiel, der Opera buffa und der Wiener Operette einerseits und der Opéra comique und der frühen deutschen Romantischen Oper andererseits. Dieser Vergleich schließt Überlegungen zu einer Gattungstypologie der Oper ein, mit deren Hilfe man die Beschreibung von Gattungskonzepten musikalischer Werke aus ihren historischen Bindungen löst, um sie für geschichtliche Erörterungen über das stilistische Detail und seine Funktion im Werkgefüge nutzbar zu machen.“²⁹

Auf Nachfrage stellte Jürgen Schläder fest, dass es heutzutage schwierig wäre, zu solch einem typologischen Thema zu arbeiten, da sich die Genre- oder Gattungsgrenzen nicht mehr so profilieren ließen, wie es noch vor 20 oder 30 Jahren möglich schien.

Sabine Henze-Döhring und Sieghart Döhring berichten in ihrem Kapitel *Renaissance des komischen Genres: Lortzing und Nicolai* folgendes:

„Ebenfalls in analoger Entwicklung zur Opéra comique und im Kontext der Entstehung der Großen Oper war das Singspiel in den vierziger Jahren – von wenigen Ausnahmen abgesehen – komischen Sujets vorbehalten. Als Hauptvertreter dieser Richtung, die der Oper mit gesprochenem Dialog noch eine Überlebensdauer bis ca. 1850 sicherte, ist Albert Lortzing anzusehen. Seine Werke gelten gemeinhin als Prototypen der sogenannten ‚Spieloper‘, ein Terminus, den Lortzing – wie unzweifelhaft aus seinen Briefen hervorgeht – nicht als Gattungsbegriff für seine oder anderer Komponisten Werke verwandte, vielmehr als unspezifische Sammelbezeichnung für Opere buffe, Opéras comiques und Singspiele mit komischen Sujets.“³⁰

An dieser Stelle werden zum ersten Mal Lortzings Briefe erwähnt, in denen er den Begriff „Spieloper“ auf ganz bestimmte Weise verwendet. Diese Tatsache führt nun zurück zu Irmind Capelles Artikel über die „Spieloper“, in dem sie erläutert:

„Man kennt Spielopern – z.B. *Zar und Zimmermann*, *Wildschütz*, *Waffenschmied*, *Martha*, *Die lustigen Weiber von Windsor* –, und man meint deshalb auch zu wissen, wodurch sich Spielopern auszeichnen. Diese unbekümmerte Verwendung des Begriffs geht so weit, dass selbst in wissenschaftlicher Literatur auf jegliche Definition verzichtet wird und bisweilen sogar verwandte Begriffe wie komische

²⁷ Schläder, S.441.

²⁸ Bei der persönlichen Kontaktaufnahme mit Jürgen Schläder via Email im Juni 2010 erklärte dieser, dass keine Abschrift des Vortrags mehr vorhanden sei, da dieser vor der Zeit des Computers gehalten wurde und das Manuskript seit Langem nicht mehr existiere.

²⁹ Schläder, Jürgen, „Zur typologischen Bestimmung der deutschen Spieloper. Überlegungen zu einer Gattungstypologie der Oper“, in: Hg. Christoph-Hellmut Mahling, *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981. Gesellschaft für Musikforschung*. Kassel: Bärenreiter 1984, S.530.

³⁰ Döhring/ Henze-Döhring, S.109.

Oper', opéra comique' oder „Singspiel“ synonym gebraucht werden. ‚Spieloper‘ wird andererseits nicht als irgendein Vokabel, sondern als Gattungsbezeichnung verstanden.³¹

Capelle erklärt, dass sich ihre Ausführungen ausschließlich auf die brieflichen und kompositorischen Zeugnisse des Komponisten stützen, da die Authentizität des Gesprächs zwischen Lortzing und Christian Lobe, welches in dessen Sammlungen von *Consonanzen und Dissonanzen* 1869 veröffentlicht wurde, keineswegs gesichert sei, und stellt folgendes zu Beginn fest:

„Bei dem Versuch einer kritischen Beleuchtung des Begriffs muss zunächst festgehalten werden, dass Lortzing keine seiner Opern als ‚Spielopern‘, sondern die meisten als ‚komische Opern‘ bezeichnete. [...] Ebenso verhält es sich mit den übrigen, normalerweise zu den Spielopern gezählten Kompositionen. [...] Nun sind bekanntlich diese Kategorisierungen bei den Opern nicht konsequent verwendet worden und können auch in den einzelnen Dokumenten wie Partitur, Klavierauszug oder Textbuch wechseln, es bleibt aber dennoch festzuhalten, dass ‚Spieloper‘ als Bezeichnung in keinem Fall auftritt. Vielmehr wird lediglich mit Hilfe von Adjektiven die Oper bezüglich des Stoffs oder des Inhalts näher charakterisiert. [...] Gerade der Hauptunterschied der Gattungen in der Oper, die Tatsachen, ob die Oper Rezitative oder Dialog enthält, wird durch diese Bezeichnung nicht angesprochen. Allein die Hinzufügung des Adjektivs groß bedeutet im Allgemeinen in Analogie zur grand opéra die Entscheidung für Rezitative statt gesprochenen Dialog. Doch auch diese Eindeutigkeit geht verloren.“³²

Anschließend stellt Capelle klar, dass es natürlich nicht so sei, dass der Begriff „Spieloper“ im Zusammenhang mit Lortzings Schaffen völlig „aus der Luft gegriffen“³³ wäre und dass dieser Terminus auch nicht von der Operngeschichtsforschung nachträglich geprägt werden musste. Capelle meint, dass das Wort „spielen“ vielmehr ein häufig wiederkehrender Begriff in Lortzings Korrespondenz sei, den er oft zur Beurteilung von SängerInnen einsetze. Zudem schreibt Capelle, dass aus Lortzings eigenen Bewerbungen als Schauspieler und Sänger hervorgeht, dass in der Oper nicht nur erste und zweite SängerInnen, sondern auch „Spielpartien“ verlangt wurden. Das Theater unterscheide offensichtlich in rein komische und Spiel-Partien. Capelle verdeutlicht mit ihren Ausführungen, wie schwierig auch für Lortzing die genaue Bezeichnung der Stimmtypen war.³⁴

Die Autorin vermerkt, dass Spielpartien nach Lortzing, nicht automatisch „komisch“ sein müssen, und dass er oft schlicht nur schauspielerische Qualitäten vermisse, er aber nicht von jeder Spielpartie eine große komische Leistung verlange.³⁵ Lortzing verwendet, so Capelle, in seiner Korrespondenz auch den Begriff „Spieloper“, doch erst in den letzten Jahren während seines Wiener Engagements 1846-1848. Lortzing vermisse zudem an allen Bühnen Wiens deutsche Opern: „Der musikalische Zustand ist ein höchst trauriger. Man schwärmt nur für

³¹ Capelle, S.251.

³² Capelle, S.252.

³³ Capelle, S.253.

³⁴ Capelle, S.253.

³⁵ Capelle, S.254.

Straußische Walzer und italienische Musik, woher es auch kommt, dass die hiesigen Sänger eine deutsche Oper gar nicht mehr singen können.“³⁶

Capelle schreibt, dass sich bei Lortzing die Verwendung des Begriffs „Spieloper“, im Gegensatz zu Wien, in Berlin während der Verhandlungen mit dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater verdeutliche. Seine Ausführungen³⁷ stellen klar, dass er den Begriff „Spieloper“ lediglich als Spartenbezeichnung verwendet, oder, wie er später ausdrückte, zur Bezeichnung eines „Genres von Operndarstellungen“³⁸.

„Lortzing wollte den Kreis der Darsteller um ‚spielende Sänger‘ erweitern, um dann auch Spielopern geben zu können. [...] Spieloper ist also ein Begriff, der einen technischen Aspekt betont: Er meint, alle Opern, die von den Sängern ausgesprochenes spielerisches Talent verlangen. Die Entscheidung, eine Spieloper kultivieren zu wollen, ist demnach weniger eine Frage des Repertoires als eine Frage der zu engagierenden Sänger: Diese müssen auch reden und sich bewegen können. [...]Lortzings Opern standen immer in diesem Spannungsverhältnis zur opéra comique. Er wollte diesen Werken deutsche zur Seite stellen und zwar in der ganzen thematischen Breite, die auch die opéra comique sich in den 40er Jahren erobert hatte, d. h. mit komischen, heiteren, romantischen und märchenhaften Stoffen. Musikalisch ist der kleinste gemeinsame Nenner dieser Opern der gesprochene Dialog, aber im übrigen sind alle Stilmittel erlaubt, die für die Ausgestaltung des Stoffes erforderlich sind. Natürlich sind alle diese Opern Spielopern, ebenso wie die französischen und die italienischen, deren Erfolg mindestens ebenso sehr von der Darstellung als von der Musik abhängt.“³⁹

Capelle schreibt, dass diese Aussage nur für die Besetzung der Opern von Interesse sei und, dass sie wenig über den Inhalt und die Form besagt. „Spieloper“ ist ein „Besetzungs-“, aber kein Gattungsbegriff⁴⁰, so Capelle.

Im Sinne von Irmlind Capelles schlussendlicher Definition des Terminus „Deutsche Spieloper“ wird dieser auch in der vorliegenden Arbeit unter Anführungszeichen weiterverwendet. Nun bleibt noch zu entscheiden, welche Opern überhaupt zu den so genannten „Spielopern“ gezählt werden dürfen. Da dies, wie schon aus den bisherigen Ausführungen und den unterschiedlichen Auffassungen in der wissenschaftlichen Literatur hervorgeht, eine schwierige Frage ist, wird sich die vorliegende Arbeit auf die drei am häufigsten zitierten und gespielten Komponisten und fünf Werke beschränken. Gegenstand dieser Arbeit werden somit Albert Lortzings *Zar und Zimmermann*, *Der Waffenschmied* und *Der Wildschütz*, Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* und Friedrich von Flotows *Martha* sein.

³⁶ Vgl. Brief von Albert Lortzing an Friedrich Lortzing in Weimar am 05.09.1847, in: Irmlind Capelle, *Albert Lortzing: Sämtliche Briefe: Historisch-kritische Ausgabe*, Kassel: Bärenreiter 1995, S.299.

³⁷ Nachzulesen in: Brief an Philipp Düringer vom 05.12.1847, in: Irmlind Capelle, *Albert Lortzing: Sämtliche Briefe: Historisch-kritische Ausgabe*, Kassel: Bärenreiter 1995, S.308-309.

³⁸ Capelle, S.255-256.

³⁹ Capelle, S.256-257.

⁴⁰ Capelle, S.257.

2. Volksoper – Die Oper fürs Volk? Spielplanprogrammatisierung der Volksoper bis 1955

Welche Stücke sollen an der Wiener Volksoper gespielt und welche Sparten sollen bedient werden: Oper, Operette, Ballett, Musical oder gar Schauspiel?

Diese und noch andere Fragen waren in der Vergangenheit und sind in der Gegenwart des Hauses ebenso wichtige, schwierige und stets gegenwärtige Punkte, welche in den verschiedenen Direktionsphasen auf unterschiedlichste Weise behandelt wurde.

In diesem Kapitel soll ein kurzer historischer Rückblick, bezogen auf die Spielplanprogrammatisierung seit den Entstehungsjahren, gegeben werden. Die Volksoper diente zwar schon häufig als Thema verschiedener Publikationen, trotzdem erweist es sich durch das unterschiedliche wissenschaftliche Niveau als äußerst schwierig, mit der vorhandenen Literatur zu arbeiten. Daher stützt sich das folgende Kapitel der vorliegenden Arbeit vor allem auf folgende zwei Publikationen: Zum einen wird die unter anderem von Klaus Bachler im Jahr 1998 herausgegebene Sammelpublikation *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater* und zum anderen Che-Ling Bonells am Institut für Musikgeschichte der Musikuniversität Wien verfasste Dissertation *Die Geschichte der Wiener Volksoper von der Gründung bis zur Direktion Salmhofer* aus dem Jahr 2003 herangezogen. Beide Werke spiegeln zumindest für den vorliegenden Abschnitt der Arbeit den aktuellsten Forschungsstand wieder. Zusätzlich wird Ursula Simeks Sammelpublikation *100 Jahre Wiener Volksoper*, welche in der theaterwissenschaftlichen Zeitschrift *Maske und Kothurn* im Jahr 1998 erschien und in Zusammenarbeit mit Studierenden des Instituts entstand, für dieses Kapitel herangezogen. Im Bezug auf die genannte Quelle muss jedoch ausdrücklich betont werden, dass die dort erwähnten Fakten nicht nur wegen mangelnden Literaturangaben mit der Fachliteratur verglichen und überarbeitet werden mussten. Interessant ist jedoch, was Simek in einer Befragung ihrer Studenten bezüglich der Bekanntheit und des Stellenwertes der Wiener Volksoper aufzeigen konnte. Die Autorin schreibt, dass das Gesamtergebnis von 32 befragten Studierenden frappant war⁴¹, da die Antworten so breit gestreut waren, dass sich mit einiger Sicherheit sagen lässt, dass es kein klares Image der Volksoper in der Öffentlichkeit gibt.⁴²

„Einverständnis gab es dahingehend, dass es sich bei der Volksoper um das zweite Opernhaus Wiens handle, dies wurde ergänzt durch Bemerkungen wie kleine Schwester der Staatsoper, altehrwürdiges Opernhaus, aber nicht so bekannt wie die Staatsoper, Theater für alle Schichten oder Oper für die Armen. [...] Überwiegend (8mal) orteten die Studierenden die Volksoper jedenfalls im traditionellen

⁴¹ Hier sei anzumerken, dass davon ausgegangen werden kann, dass der Großteil der Studierenden einer Altersgruppe zwischen 20-30 Jahren zuzuordnen ist und es sich bei der befragten Anzahl um die sehr kleine Menge von 32 Studierenden handelt. Ob diese Zahl als repräsentativ angesehen werden kann, ist fraglich.

⁴² Simek, Ursula, *100 Jahre Wiener Volksoper. Ein Projekt zur Wiener Theatergeschichte von Studierenden des Institutes für Theaterwissenschaft*, Maske und Kothurn 41, 3-4. Wien: Böhlau 1998, S.10.

Lager, wobei Unterhaltungstheater (Operette?) im Vordergrund stünde. Immerhin sechs Befragte wussten auf die Frage nach dem Image keine Antwort.

Relativ gut informiert waren die Studierenden über das Repertoire, wobei die Volksoper am stärksten mit Operette (22mal) assoziiert wurde, dann mit Oper (19mal) und auch sehr häufig mit Musical (15mal); der Begriff Spieloper fiel einmal, ebenso Ballett, Werke für Kinder und Lustspiele. Bei der Oper finden sich zudem sechsmal Angaben, dass vor allem deutsche Oper gezeigt würde oder Oper in deutscher Sprache.⁴³

Wie bereits erwähnt, besaß die Wiener Volksoper in ihren Gründungsjahren einen anderen Namen. Sie hieß „Kaiserjubiläum-Stadttheater“ und wurde am 14. Dezember 1898 in Verbindung mit einem Huldigungsakt zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum von Kaiser Franz Joseph zunächst mit dem für den Anlass geschriebenen volkstümlichen Festspiel in zwei Bildern *An der Währinger Linie* von Franz Wolff eröffnet. Diesem folgte Kleist's *Herrmannsschlacht*. Kleist's „sprödes Drama“⁴⁴ vertrieb jedoch die anfängliche gute Laune der Premieren Gäste, die nach dem einstündigen Festspiel weitere zweieinhalb Stunden lang dem Befreiungskampf der Germanen gegen die Römer zu folgen hatten.⁴⁵ Schon am Anfang der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts wurde die Idee geboren, im nordwestlichen Stadtteil Wiens am Währinger Gürtel ein Theater für jene Leute zu errichten, die sich dort angesiedelt hatten und sich langsam zu einem wohlhabenden und eleganten Publikum entwickelten. Das Ziel wäre es zudem gewesen, ein Theater zu gründen, das einerseits für die Bewohner der umliegenden Bezirke leicht und schnell erreichbar, sowie mit billigen Plätzen ausgestattet sein sollte. Andererseits sollte es der Volksbildung dienen und einen Beitrag zur Entwicklung der Stadt Wien zu einer Weltstadt leisten.⁴⁶ 1897 wurde die Aufgabe des Theaters im § 2 der Satzung des „Verein des Kaiserjubiläum-Stadttheaters in Wien“ konkretisiert:

„In erster Linie ist das deutsche Volksstück zu stellen, neben dem das deutsche Drama in allen seinen Formen gepflegt werden soll. Werke nichtdeutscher Schriftsteller dürfen nur ausnahmsweise aufgeführt werden. Bei allen Aufführungen jedoch muß als Grundsatz festgehalten werden, daß allen Werken, deren Tendenz geeignet wäre, das patriotische Gefühl zu verletzen, die Liebe zum deutschen Stammesvolke zu beeinträchtigen oder das ethische und moralische Gefühl der christlichen Bevölkerung in irgendeiner Weise zu erschüttern, die Bühne dieses Theaters verschlossen bleibt.“⁴⁷

Im Juni 1898 kam es zwischen dem christlich sozial dominierten Verein und dem deutsch-österreichischen Schriftsteller, Journalisten und Bühnenautor Adam Müller-Guttenbrunn, der zuvor zwischen 1893 und 1896 das damals neu gegründete Raimundtheater geleitet hatte, zu einem Vertragsabschluss. Bei diesem Abschluss wurden in Form eines mündlichen

⁴³ Simek, S.10.

⁴⁴ Zeman, Herbert, „Deutsches Volkstheater in Wien – das Kaiserjubiläums-Stadttheater unter der Direktion von Adam Müller-Guttenbrunn: 1898-1903“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.11.

⁴⁵ Zeman, S.11.

⁴⁶ Bobaš-Pupić, Michaela/ Steinberger, Maria, „Die Gründung des Kaiserjubiläum-Stadttheaters“, in: Hg. Ursula Simek *100 Jahre Wiener Volksoper. Ein Projekt zur Wiener Theatergeschichte von Studierenden des Institutes für Theaterwissenschaft*, Wien: Böhlau, 1998, S.15-16.

⁴⁷ Bobaš-Pupić/ Steinberger, S.18-19.

„Ehrenwortes“ zwei interessante Punkte festgehalten. Zum einen die „Judenklausel“, worin sich der nunmehrige Direktor des Theaters verpflichtet, keine jüdischen Autoren und Komponisten zur Aufführung zu bringen und weiters keine jüdischen Künstler zu beschäftigen. Zum anderen sollte Müller-Guttenbrunn nicht bloß Direktor, sondern auch haftender Pächter des Theaters sein. Die Ära Müller-Guttenbrunn war insgesamt tatsächlich durch antisemitische Ideologien, antijüdische Doktrinen und rassistisch gefärbten Deutschnationalismus geprägt.⁴⁸

„Müller-Guttenbrunn's Leitgedanken der Spielplangestaltung waren die eines schöpferischen, literarisch engagierten und idealistisch gesonnenen Menschen. Er versuchte, den ihm vertraglich vorgegebenen Rahmen in Hinsicht auf das ihm naturgemäß nahe stehende Sprechdrama ganz auszuschreiten: Trauerspiel, Schauspiel, Luststück, Volksstück, Schwank und Posse, volkstümliches Singspiel, deutsche Spieloper und musikalisches Drama überhaupt sollte er pflegen. Die Basis seines Spielplans bildeten jedoch das Lustspiel, die volkstümliche Komödie, die Posse und das eigentliche Volksstück; das ernstere Schauspiel und die Tragödie hoben sich davon ab. Gespielt wurden Stücke vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.“⁴⁹

Müller-Guttenbrunn suchte stets nach „Zugstücken der Unterhaltung“⁵⁰, sowohl um die Publikumserwartung zu befriedigen als auch die für ihn bedrückende finanzielle Lage zu verbessern. All seine Bemühungen sollten aber auf Dauer nicht fruchten. Er führte das Theater zwar durch fünf Spielzeiten, der Ruf verschlechterte sich jedoch zusehends.⁵¹ Über das Fernbleiben des Publikums meint Müller-Guttenbrunn folgendes:

Die Partei verlangt schneidige Stücke in ihrem Sinne, der Zensor verbietet sie, weil das Theater zum Jubiläum des Kaisers gegründet wurde, die guten Autoren sind mir nicht erreichbar, die mittelmäßigen bringen mein Repertoire um, die Juden und „Judenknechte“ meiden mein Theater, die anderen brauchen überhaupt keines.⁵²

Bereits nach drei Spielzeiten war klar, dass der Versuch, eine deutsch-völkische Dichtung durch einen Rückgriff auf die deutsche Klassik, die Biedermeierliteratur und die ältere Volkskomödie zu etablieren, gescheitert war. Auf Müller-Guttenbrunn folgte Rainer Simons. Simons, ein deutscher Sänger und Regisseur, arbeitete zuvor ab dem Jahr 1896 als Theaterdirektor in Mainz.

„Rainer Simons übernahm das Kaiser-Jubiläumsstadttheater auf eigene Rechnung und als selbstständiger Pächter von Adam Müller-Guttenbrunn mit Ende der Saison 1902/03. Mit dem Volksoptimismusverein einigte sich Simons dahingehend, dass er versprach, einen aus Opern- und Sprechstücken gemischten Spielplan einzuführen. [...] Der neue Direktor konnte mit 1. Juli 1903 in das Theater einziehen. [...] [Simons] erklärte sich außerstande, den Judenpunkt anzuerkennen, vor allem, wenn er sich einen geschäftlichen und künstlerischen Erfolg von seinem Werk versprechen wollte. Rainer Simons kam aber auch den vereinbarten persönlichen Zahlungen an Adam Müller-Guttenbrunn nicht nach, wodurch dieser gezwungen war, am 10. November 1903 seinen Konkurs anzumelden.“⁵³

⁴⁸ Bonell, Che-Ling, *Die Geschichte der Wiener Volksoper von der Gründung bis zur Direktion Salmhofer*. 1+2. Diss. Univ. Wien 2003 S.146-149.

⁴⁹ Zeman, S.11.

⁵⁰ Zeman, S.12.

⁵¹ Zeman, S.12.

⁵² Bonell, S.173.

⁵³ Bonell, S.179-182.

Rainer Simons eröffnete seine erste Spielzeit am 1. September 1903 mit einem Stück von Imre Madách, *Die Tragödie des Menschen*. Unter Simons vollzog sich der wohl bedeutendste Wandel in der Geschichte des Hauses. Er wandelte die Spielstätte im Laufe der Jahre von einem reinen Sprechtheater zu einer Opernbühne. Simons hatte schnell klare Vorstellungen von der zukünftigen Spielplangestaltung, er konnte sie jedoch nur Schritt für Schritt erfolgreich verwirklichen.

„Zunächst führte er die Pflege der volkstümlichen deutschen Sprechstücke im Sinne seines Vorgängers fort. Das Ensemble, die Requisiten, die übrigen Einrichtungen des Hauses waren dafür vorhanden. Langsam nur, aber mit beständiger Beharrlichkeit, löste sich die Arbeit des neuen Direktors von den alten Vorgaben. Mit großer Sachkenntnis strebte er die Umwandlung des Hauses zum Musiktheater an, und dafür brachte er als ausgebildeter Sänger und Musiker die wünschenswertesten Voraussetzungen mit.“⁵⁴

Als erste musiktheatralische Aufführung stand *Preciosa* von Carl Maria von Weber am 19. September 1903 am Spielplan. Am 15. September 1904 fand dann die erste abendfüllende Operaufführung mit Carl Maria von Webers *Der Freischütz* statt, und zum ersten Mal erschien „Volksoper“ quasi als Untertitel am Theaterzettel. Der Spielplan wurde in den folgenden Jahren nach und nach bis zur Saison 1907/08 auf reinen Opernbetrieb umgestellt und das diesbezügliche Repertoire sukzessive erweitert.⁵⁵ Ab September 1907 war dann auch „Volksoper“ in großen Lettern als Übertitel auf den Programmzetteln zu lesen.⁵⁶ Über Simons Spielplangestaltung schreibt Zeman:

„Seltsam nimmt sich die Bezeichnung ‚Volksoper‘ für ein Haus aus, an dem die großen Opern Wagners, dann auch Mozarts, Beethovens, Meyerbeers und Offenbachs das Publikum am meisten von allen aufgeführten Stücken begeistern. Doch dem bürgerlichen Geschmack kurz nach der Jahrhundertwende waren volkstümliche Opern bloß eine willkommene Zugabe zu den Werken mit großen Gesangslinien und ausgreifender Orchestrierung. Am Kaiserjubiläums-Stadttheater war damals daher auch kein durchgehender Operettenspielplan gefragt. Simons brauchte sein Publikum nicht erst Schritt für Schritt an die Opern Wagners heranzuführen: Die Wagner-Begeisterung, längst durch die Aufführungen an der Hofoper geweckt, lag in der Luft. Simons selbst stimmte als überzeugter Wagnerianer mit dem Großteil des Publikums vollkommen überein. In diesem Verhältnis waren selbst die großen Opern zu ‚Volksopern‘ geworden, die ein breites bürgerliches Publikum ansprachen. [...] Den musikalischen Erfolgen der ersten drei bis vier Jahre folgte die Spielplangestaltung Simons in allen späteren Spielzeiten: Die Operette und die singspielhafte Komödie für Musik pflegte er zumeist mit Hilfe von Gastspielen der wichtigen Wiener Operettenbühnen (Theater an der Wien, Johann-Strauß-Theater, Carl-Theater), die Spieloper Deutschlands, Italiens und Frankreichs blieben erhalten, die große Oper wurde zum Zugpferd des Unternehmens. Nun wird auch deutlich, was der Begriff einer Volksoper für diese Direktionszeit bedeutete: ‚Volksoper‘ hieß ‚Oper für das Volk‘, dem Publikumsgeschmack entsprechend, gleichgültig welchen Genres.“⁵⁷

Auf der Höhe seines Ruhmes und seiner Einnahmen stand das Haus unter der Direktion Simons im Jahre 1917. Trotz aller Positiva wurden die Schwierigkeiten mit der Zeit immer größer, denn Simons hatte sich im Laufe der Jahre zahlreiche Feinde gemacht. Neben den

⁵⁴ Zeman, S.19-20.

⁵⁵ Bonell, S.187-190.

⁵⁶ Bonell, S.197.

⁵⁷ Zeman, S.19-20.

Versuchen der Hofoper, ihm seine Sänger abspenstig zu machen, erschwerte diese dem Direktor auch das Spielen der ausgesuchten Opern. Bald schienen auch die internen Schwierigkeiten, wie Streiks des Orchesters und des Chores, unüberwindbar. Aus diesen Gründen wandte sich Simons mit dem Artikel *Von der Wiener Volksoper – ein Wort der Aufklärung* an die Öffentlichkeit und legte mit diesem dar, dass unter den ihm aufgezwungenen Umständen keine Oper mehr zu spielen war. Nach dem darauf folgenden „Aufschrei von Presse und Öffentlichkeit“⁵⁸ wurde klar, dass die WienerInnen sich ihre „Volksoper“ nicht mehr nehmen lassen wollten. Dennoch erreichten die Gegner Simons, dass ihm durch die Herren des Theatervereins die Pacht aufgekündigt wurde.⁵⁹

„Rainer Simons hatte offenbar erkannt, daß ein Privattheater wie das Kaiserjubiläums-Stadttheater/Volksoper auf Dauer einerseits nicht rentabel, andererseits nicht wirkungsvoll im Sinne der von ihm angesprochenen ideellen Ziele geführt werden könne. Daher bemühte er sich auch nicht um die Weiterführung des Pachtvertrags, sondern setzte seine Hoffnungen, die freilich durch den Untergang der Monarchie zunichte gemacht wurden, in sein neues Konzept, das Theater der 5000. Seine Nachfolger lieferten allesamt unfreiwillig den Beweis dafür, daß Simons mit seiner Behauptung recht gehabt hatte. Jeder von ihnen machte entweder binnen kurzer Zeit Bankrott oder entfernte sich durch das billige Anlocken des Publikums mit sogenannten Zeitstücken, Revuen oder Sensationskonzerten weit von den ethischen Vorstellungen, die Simons noch beseelt hatten.“⁶⁰

Das Finden eines geeigneten Pächters war nicht einfach, da die Pachtaussschreibung eine Reihe von Einschränkungen enthielt:

„Zur Aufführung jeder Operette ist die Zustimmung des Vereinsausschusses vorher einzuholen. Aufführungen in einer anderen Sprache als deutsch sind von vorneherein untersagt, ebenso Stücke die den sittlichen Sinn der Bevölkerung verletzen oder herabdrücken, insbesondere die gewöhnlichen Operetten. Aus fremden Sprachen übersetzte Bühnenwerke sind nur zuzulassen, wenn sie dem deutschen Denken und Fühlen nicht widersprechen, usw.“⁶¹

Nach Simons Rücktritt übernahm Raoul (Rudolf) Mader, ein Kapellmeister und Komponist, für eine kurze Übergangszeit die Direktion der Wiener Volksoper, bis die Leitung des Hauses auf Felix Paul von Weingartner im Jahr 1919 überschrieben wurde.⁶²

Weingartner war zuvor unter anderem als Chefdirigent der Berliner Hofoper tätig, bevor er im Jahr 1908 das „k. k. Hof-Operntheater“ für drei Jahre übernahm. Einige Jahrzehnte später kehrte er an diese Institution unter dem geänderten Namen „Staatsoper“ als Direktor zurück.⁶³

Weingartner frischte ältere Produktionen, die großen Erfolg hatten und im Vergleich zu Premierenproduktionen wenig kosteten, durch Neueinstudierungen wieder auf. Zudem konnte Weingartner auf ein reichhaltiges, abwechslungsreiches Programm zurückgreifen, da er die

⁵⁸ Bonell, S.221-222.

⁵⁹ Bonell, S.221-222.

⁶⁰ Zeman, Herbert, „Die Illusion einer Volksoper in Wien: Das moderne Theater im Wechselspiel von Angebot und Nachfrage“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.40.

⁶¹ Bonell, S.226.

⁶² Zeman, S.40-42.

⁶³ Patmore, David, *Felix Weingartner, Naxos: The World's Leading Classical Music Group*, o.J.; www.naxos.com/person/Felix_Weingartner_32313/32313.htm, Zugriff: 13.Juni 2012.

Opern des alten Spielplans übernahm. Zusätzlich setzte sich Weingartner vehement für den Aufstieg seines Theaters ein, indem er das vorhandene Ensemble geschickt durch Gäste ergänzte und zahlreiche Stagioni⁶⁴ veranstaltete. Weingartner rief die „Juni-Spiele“ ins Leben, bei denen eine Vielzahl an Gästen auf den Besetzungszettel auftauchte.⁶⁵

„Solche Gäste-Feste waren zwar publikumswirksam, drückten aber letztlich das künstlerische Gesamtniveau und kosteten zudem auch immenses Geld. Zwar hatte Weingartner für die Pachtübernahme mit Freunden die sogenannte Felix Weingartner G.m.b.H. begründet und für's erste genügend Kapital eingebracht, doch zeigte sich bald, daß angesichts der Jahresplanung mit enorm vielen Gästen, der Abwesenheit des Chefs vom Haus und den neuen, durch die Republik eingeführten Abgaben, wie z.B. der Vergnügungssteuer, die Ära Weingartner kaum die Laufzeit der Spielkonzession bis zur Saison 1926/27 erreichen würde. Allen Unkenrufen zum Trotz dauerte Weingartners Direktion länger als man damals annahm.“⁶⁶

Der Theaterverein hatte schon von Beginn der Ära Weingartner an geglaubt, für die vorrauszusehende vielfache Abwesenheit ihres berühmten und begehrten Direktors einen recht geschickten Ausweg gefunden zu haben. Es wurden sogenannte Mitdirektoren bestellt, welche dann die Geschäfte und Belange des Hauses führen sollten, wenn der Direktor selbst gerade nicht in Wien war. Der erste Mitdirektor sollte Karl Lustig-Prean, ein österreichischer Publizist und Regisseur, sein. Nach diversen Auseinandersetzungen verließ dieser jedoch das Haus wieder und ab 15. Jänner 1922 trat Hugo Gruder-Guntram, welcher von Weingartner selbst ausgesucht wurde und der erfolgreichste Mitdirektor werden sollte, an dessen Stelle.⁶⁷ Lange sollte diese Zusammenarbeit jedoch nicht gut gehen. Bald kam es zu Konflikten mit Weingartner. Der finanziellen Bedrängnis suchte man durch fortgesetztes Spielen während der Sommermonate zu entgehen.⁶⁸

„Die Volksoперnbetriebs-Aktiengesellschaft hatte zwar eine Pachtdauer bis 31. 7. 1927 zugewilligt erhalten, doch war die finanzielle Abwirtschaftung, nicht zuletzt aufgrund der allgemeinen wirtschaftlichen Misere in Österreich, so weit gediehen, daß sowohl der Theaterverein als auch die Volksoперnbetriebs-Aktiengesellschaft Weingartner zu bewegen suchten, die Konzession und den Direktorsposten zurückzulegen, was noch mitten in der Saison, zu Ende April, geschah. Weingartner hatte es auf immerhin fünf Direktionsjahre gebracht und – wie man aus heutiger Perspektive sagen würde – dem Haus gewissermaßen den Glanz eines großen Sängertheaters gegeben.“⁶⁹

Zum nächsten Mitdirektor wurde der Theaterpraktiker sowie ehemalige Sänger und Oberregisseur der Volksoпер August Markowsky ernannt.

⁶⁴ Der Begriff „Stagione“ kommt aus dem Italienischen und bedeutet Jahreszeit beziehungsweise Saison. Im Gegenteil zum Repertoiresystem, welches nur noch an wenigen Opernhäusern verwendet wird (zum Beispiel: Wiener Staats- und Volksoпер), werden pro Spielzeit nur eine begrenzte Zahl an Werken in den Spielplan aufgenommen, welche dann nur eine gewisse Zeit gespielt und anschließend wieder abgesetzt werden (zum Beispiel: Theater an der Wien). Es gibt in der Regel keine Wiederaufnahmen.

⁶⁵ Zeman, Herbert, „Der Karrieredirektor und Komponist als Operndirektor – die Direktion Felix von Weingartners: 1919-1924“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoпер. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.44-45.

⁶⁶ Zeman, S.46.

⁶⁷ Bonell, S.239-240.

⁶⁸ Zeman, S.51-52.

⁶⁹ Zeman, S.54.

„Neuerliche internationale Gastspielangebote veranlassten nun jedoch Weingartner, seinen Vertrag mit der Volksoper zunächst zu lockern, indem eine jährliche Kündigungsklausel in den Vertrag hineingeschrieben wurde. Schon ein Jahr später wusste Weingartner diese Klausel leidlich für sich zu nutzen, um nun seinen Vertrag mit der Volksoper nunmehr gänzlich aufzukündigen. Auf diese Weise blieb nun August Markowsky als der einzige Direktor übrig. Die Saison war nun aber schon zu weit fortgeschritten, als dass ein neuer Direktor offiziell bestellt werden konnte. Markowsky holte sich als musikalischen und künstlerischen Leiter den hervorragenden Kapellmeister Fritz Stiedry [...] den späteren Stadirigenten der Metropolitan Oper in New York.“⁷⁰

Die beiden Leiter der Volksoper versuchten zunächst alles, um das Niveau des Opernhauses zu erhalten, mussten aufgrund der in Österreich herrschenden Inflation jedoch immer wieder Preiserhöhungen durchführen, wodurch sich ein wesentlicher Teil des potentiellen Publikums den Besuch nicht mehr leisten konnte. Die Schuldenlast stieg dadurch immer mehr.⁷¹ Das Ende dieser Direktion war absehbar, da hier bloß wohlmeinende Theaterpraktiker am Werk waren, die dem Theateralltag gemäß mehr oder weniger gute Vorstellungen produzieren konnten.⁷²

„Markowsky und Stiedry wurden enger ans Haus gebunden als ihre Vorgänger. Sie hatten 40 Wochen im Jahr zur Verfügung zu stehen, waren nicht mehr wie ihre Vorgänger selbstständige Pächter, sondern wurden zur Führung der Volksoper mit Zustimmung der Gemeinde und des Theatervereins von der Volksoper-Betriebsgesellschaft, die ab sofort Pächterin war, bestellt. Die Konzession war von Weingartner an den Theaterverein gefallen und wurde von diesem seitdem an die Pächter weitervermietet.“⁷³

Das Theater blieb ganzjährig, bis auf eine kleine Spielpause von 15. bis 23. Juli, geöffnet. Es wurde sogar in dieser Pause durch ein Gastspiel bespielt. Das „Aus“ für die Direktion Markowsky/ Dr. Stiedry kam aus finanziellen Gründen mitten in der Saison. Bereits im Jänner 1925 waren die Direktoren gezwungen, den Ausgleich anzumelden, geschlossen wurde das Theater am 27. April 1925. Hugo Gruder-Guntram unternahm währenddessen einen „Rettungsversuch“ und trat mit seinen Finanziers in einen Vorvertrag, der die finanzielle Misere des Hauses möglichst rasch beenden, sowie die Volksoper mit dem Carl-Theater⁷⁴ zusammenführen sollte. Gruder-Guntrams Plan sah vor, dass sich die Spielpläne ergänzen sollten. Das künstlerische Personal sollte zwar an einem Haus engagiert, aber auf beiden Bühnen einsetzbar sein.⁷⁵

„Um zunächst die Volksoper wieder in Schwung zu bringen, eröffnete Hugo Gruder-Guntram am 11. 8. 1925 eine Mailänder Opern-Stage am Währinger Gürtel, sie dauerte bis zum 31. 8.; die Hauptpartien sangen Italiener, die in den kleineren Partien vom Wiener Ensemble umgeben waren. [...] Den Glanz der Stage unter Weingartner erreichten sie nicht. Dann aber kam die Eröffnungsvorstellung am 1. 9.; unter der musikalischen Leitung des großartigen Leo Blech wurde Carmen gespielt.“⁷⁶

⁷⁰ Bonell, S.242-243.

⁷¹ Bonell, S.346-247.

⁷² Zeman, Herbert, „Sendung und Untergang des Ensemble-Theaters Volksoper“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*. Wien: Holzhauser 1998, S.55.

⁷³ Zeman, S.56.

⁷⁴ Das Carl-Theater war ein Altwiener Volkstheater, das in der Zeit von 1847 bis 1929 in der Praterstraße 31 bestand.

⁷⁵ Zeman, S.56-60.

⁷⁶ Zeman, S.60.

Der Dirigent sowie Komponist Leo Blech sollte, neben Gruder-Guntram, der künstlerische Direktor der Volksoper werden. Es kam jedoch nicht mehr dazu, da Gruder-Guntram aus finanziellen Gründen das Theater bereits am 3. Oktober 1925 wieder schließen und den Konkurs anmelden musste. Einige Künstler, darunter der Dirigent Leo Kraus, blieben zurück und versuchten, die endgültige Schließung des Hauses zu verhindern. Sie gründeten eine Arbeitsgemeinschaft, welche mit Stadtsenatsbeschluss ab 27. Oktober 1925 die Konzession zur Führung des Theater bekam. Die Leitung der Arbeitsgemeinschaft sollte zunächst dem Dirigenten Leo Kraus und Geza Brand, einem Bariton, als dessen Stellvertreter, anvertraut werden. Doch wegen persönlicher Differenzen trat Kraus zurück. Die Aufgabe wurde sodann an Hermann Frischler übertragen. Nachdem Frischler eine Spielerlaubnis des Theatervereins bekam, wurde das Haus mit einer Vorstellung von Lortzings *Zar und Zimmermann* wieder eröffnet. Es folgte ein abwechslungsreiches Spielplanprogramm. Nach der Sommerpause von 25. Juni bis zum 31. Oktober 1926 bemühte sich kein neuer Pächter um das Haus, wodurch die Arbeitsgemeinschaft mit Frischler als Leiter wieder eine Spielerlaubnis erhielt. In dieser Saison kehrte Rainer Simons als Spielleiter einiger Produktionen zurück ans Haus. Leider gelang Frischler auch keine Verbesserung der finanziellen Lage, somit verließ er die Volksoper. Frischlers direkte Nachfolger waren der Kapellmeister Rudolf Weirich und kurz darauf im Juni 1927 der Kapellmeister Karl Auderieth, welcher bis Ende Juli 1928 eine Spielerlaubnis erhielt. Dieser ließ am 29. April 1927 das Singspiel *Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren* von Bruno Hardt-Warden, Fritz Löhner, Ernst Neubach und Fred Raymond zur Uraufführung bringen.⁷⁷

„Die Unterhaltung der Massen begann durch künstlerisch anspruchslos werdende Textbuch- und Musikarrangements simpel zu werden und lief letztlich auf die völlige Veräußerlichung der ‚Zur-Schau-Stellung‘ des Show-Effekts hinaus.“⁷⁸

Trotz aller Versuche und des Zugstücks, *Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren*, wurde die finanzielle Lage immer prekärer. Somit musste die Volksoper am 5. Juli 1928 erneut geschlossen werden und wurde erst nach eineinhalb Jahren am 5. November 1929 wiedereröffnet.⁷⁹

„Man hatte die Idee, das Theater wieder vom Opernhaus in ein Schauspielhaus (als welches es ja ursprünglich gegründet war) umzuwandeln. Für dieses Projekt fanden sich in der Tat auch Geldgeber. Eine deutsche Industriellengruppe war bereit, in das Projekt eines „Neuen Wiener Schauspielhauses“ – so der neue Name der Bühne – zu investieren. Man bedauerte wohl allseits, dass die Oper aufgelassen werden musste, hatte jedoch mangels entsprechender Bewerber für einen neuerlichen Opernbetrieb (es

⁷⁷ Zeman, S.60-64.

⁷⁸ Zeman, S.64.

⁷⁹ Zeman, S.66.

konnten die hierzu notwendigen beträchtlichen finanziellen Mittel einfach nicht aufgebracht werden) keine andere Wahl, da man das Theater nicht noch länger geschlossen halten wollte.“⁸⁰

Am 5. November 1929 eröffneten die Direktoren Jakob Feldhammer und Otto Ludwig Preminger den Spielbetrieb des Hauses mit Frank Wedekinds Schauspiel *König Nikolo (So ist das Leben)*. Die Volksoper hatte sich unter ihrer Führung zum „Neuen Wiener Schauspielhaus“ umgewandelt. Beide Direktoren konnten bloß auf dem Gebiet des Sprechtheaters künstlerische Erfahrungen vorweisen. Jakob Feldhammer war ebenso wie Otto Preminger ein österreichischer Schauspieler. Preminger wurde jedoch, nachdem er nach Amerika ging, zu einem berühmten Regisseur und Produzent in Hollywood. Die Spielplangestaltung unter den beiden Direktoren versagte dennoch völlig. Mit Ende der Saison 1929 war Preminger vom „langsam sinkenden Schiff“⁸¹ abgesprungen und Feldhammer wurde zum alleinigen Direktor.

„Das Neue Wiener Schauspielhaus war – von Beginn an mit unklaren Zielvorstellungen geführt – rasch zu einem Boulevardtheater geworden, zu einer mehr oder minder bequemen Einnahmequelle für die jeweils gastierenden Publikumsliebhaber.“⁸²

Auf den neuerlichen finanziellen Ruin des Theaters folgten mehrere Monate der Schließung. Eröffnet wurde die neue Direktionsphase unter Leo Kraus am 3. Dezember 1931 mit Offenbachs Operette *Die Großherzogin von Gerolstein*. Das Haus lief wieder unter dem Namen „Volksoper“, es wurde jedoch kein ausgewogenes Spielplankonzept erstellt. Die Operette sollte weiterhin die Massen anlocken. An zweiter Stelle wurde die italienische Oper gepflegt und dahinter folgten erst die deutschen Opern von Weber und Wagner.⁸³

„Am Ende der Direktion von Leo Kraus war das Theater nicht nur wirtschaftlich, sondern auch künstlerisch völlig heruntergekommen. Viele Premieren hatten zu einer oberflächlichen Betreuung des Repertoires geführt. [...] Im Gegensatz zur italienischen und französischen trat die deutsche Oper stark zurück.“⁸⁴

Unter dem Namen „Wiener Volksoper“ mit dem Untertitel „Kaiser-Jubiläums-Stadttheater“, „Direktion: Karl v. Lustig-Prean – Jean Ernest“ wurde das Haus am 1. September 1934 erneut wiedereröffnet. Dieses Mal versuchten Karl Lustig-Prean, der als Direktor zurückgekehrt war, und der Heldenbariton Jean Ernest als Mitdirektor den Betrieb erfolgreich zu leiten. Zur Eröffnung nach einem anfänglichen „Sprechtheater-Intermezzo“ wurde am 20. September 1934 Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* gegeben. Kurz nach der Eröffnung der Saison zeigten sich aber bereits unüberwindbare wirtschaftliche Schwierigkeiten (Fehler in der Betriebsführung, ein zu hoher Personalstand, teilweise verfehlte Preispolitik,

⁸⁰ Bonell, S.258.

⁸¹ Zeman, Herbert, „Das Theater als defizitärer künstlerischer Reproduktions- und Geschäftsbetrieb“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.67-71.

⁸² Zeman, S.74.

⁸³ Zeman, S.75-76.

⁸⁴ Zeman, S.82-82.

unzulängliche Propaganda, schlecht organisierte Besucheraktionen) der neuen Direktion. Trotz aller Bemühungen Lustig-Preans ein „Komitee zur Förderung der Volksoper“, welches unter dem Schutz der Stadt Wien stehen sollte, ins Leben zu rufen, verließ er schon im Dezember 1935 wieder die Wiener Volksoper.⁸⁵

Bald darauf bestimmten wieder Operetten den Spielplan des Theaters. Kurz nach Lustig-Preans Ausstieg hatte Jean Ernest keine andere Möglichkeit, als den erfolgreichen Gastspielfeldirektor Alexander Kowalewsky in seine Direktion mit einzubeziehen.⁸⁶

„Es gab nun also die groteske Situation, dass die ‚Volksoper‘ unter Dir. Ernest lediglich in Nachmittagsvorstellungen sozusagen kümmerlich ihr Dasein fristete, während am Abend en suite gespielte Ausstattungsoperetten der Gastspielfeldirektion Kowalewski [sic!] über die Bühne gingen.“⁸⁷

„Jean Ernest hatte zuletzt das Theater zusammen mit dem Revue-Direktor Alexander Kowalewsky geleitet. Bald nach dem Einmarsch erließ der Zellenleiter des Theaters einen Aufruf, in dem er mitteilte, daß dieses Haus nun wieder deutsch sei und jedermann durch seinen Besuch zur Konsolidierung des Unternehmens beitragen müsse.“⁸⁸

Über das Schicksal der „Wiener Volksoper“ in den Jahren 1935-1938 finden sich in der Fachliteratur keine detaillierten Ausführungen.

In der Sommerpause 1938 wurde das Haus nun aufwändig umgebaut. Reichsminister Goebbels ernannte KS Anton Baumann schließlich am 1. Juni 1938 zum Intendanten des nun „Städtische Wiener Volksoper“ genannten Hauses. Der Spielbetrieb wurde am 28. Oktober 1938 mit Beethovens Oper *Fidelio* eröffnet. Nach Baumanns Tod am 7. Februar 1941 übernahm der musikalische Oberleiter des Hauses, Robert Kolisko, die kommissarische Leitung der Volksoper. Er wurde aber kurz darauf bereits von Oskar Jölly, einem Bariton, abgelöst, welcher mit Beginn der folgenden Spielzeit zum Intendanten bestellt wurde. Mit Dezember 1941 verschwand der Name „Volksoper“ aus dem Titel des Hauses, welcher sich in „Opernhaus der Stadt Wien“ änderte. Die Auswirkungen des Krieges machten sich in der Volksoper zu Beginn durch Schließtage wegen Brennstoffmangels bemerkbar. Im weiteren Verlauf des Krieges ging die Anzahl der Premieren drastisch zurück. Es kam zu einem deutlichen Rückgang des Personalstandes.⁸⁹

„Am nächsten Tag [14. Juli 1944] endete nämlich mit einer Aufführung von Carl Zellers „Vogelhändler“ nicht nur die Spielzeit 1943/44, sondern diese Vorstellung war auch die letzte Theateraufführung des Opernhauses der Stadt Wien. Den beiden Intendanten war es in sechs Spielzeiten gelungen, ein Repertoire von vierzig Opern zu schaffen. Die meisten dieser Aufführungen waren von höchster Qualität. Nicht zu vergessen ist aber auch die Leistung des Balletts, das bei insgesamt zwölf Ballettpremieren 25 Werke herausbrachte. Freilich waren viele nicht abendfüllend und daher mit anderen Balletten oder auch Opern gekoppelt. [...] Am 22. August 1944 wurde eine Anordnung des

⁸⁵ Bonell, S. 289-292.

⁸⁶ Zeman, S.84-87.

⁸⁷ Bonell, S.299.

⁸⁸ Zerzawy, Kurt, „Die Jahre 1938 bis 1955“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.91.

⁸⁹ Zerzawy, S.92-97.

Präsidenten der Reichskulturkammer bekannt, wonach mit Wirkung vom 1. September die Theaterbetriebe stillgelegt werden müssten. Nach dem von Reichsminister Goebbels am 18. Februar 1943 im Berliner Sportpalast verkündeten totalen Kriegseinsatz, wurde das Personal der Theater zum größten Teil zur Arbeit in den Rückzugsgebieten dienstverpflichtet.⁹⁰

Eine künstlerisch sehr erfolgreiche Zeit ist für die Jahre von 1938 bis 1941 dokumentiert, da Baumann in sehr kurzer Zeit ein ausgezeichnetes Ensemble und ein ebenso erfolgreiches Repertoire aufgebaut hatte. Sein Nachfolger Jölly führte diese Arbeit dann ganz im Sinne seines Vorgängers weiter. Da die „Städtische Wiener Volksoper“ auch verwaltungstechnisch der Stadt Wien unterstellt war, erfolgte die Bezahlung des Personals somit aus der Hauptkassa der Stadt Wien. Aufgrund eines Nahrungsmittelmangels und eines geringen Angebots an Konsumgütern herrschte in der Bevölkerung ein Geldüberfluss, weswegen in vermehrten Maße Theateraufführungen besucht wurden. Deshalb waren in diesem Zeitraum auch die meisten Vorstellungen der Volksoper nahezu immer ausverkauft.⁹¹

„Unbestritten bleibt den beiden Intendanten Baumann und Jölly, daß sie in verhältnismäßig kurzer Zeit aus einem Theater, das zuletzt Ausstattungs-Revuen und Nachmittags-Vorstellungen von Opern ein mühsames Leben gefristet hatte, ein Opernhaus schufen, das über ein reichhaltiges Repertoire verfügte, in dem zahlreiche Aufführungen parallel mit der Staatsoper liefen. Für diese bedeutete das Opernhaus der Stadt Wien mit zahlreichen Vorstellungen eine ernste Konkurrenz. Auch besaß das Haus am Währinger Gürtel ein Ensemble, das große Leistungen erbrachte und unter anderen Umständen sogar noch steigerungsfähig gewesen wäre. In künstlerischer Hinsicht war es eine sehr erfolgreiche Epoche. In dieser Zeit garantierte die Stadt Wien die finanziellen Mittel zur Fortführung des Betriebes. So schien der Bestand auf Jahrzehnte gesichert. Daß die damals im Jahre 1938 neu geschaffene Identität als Opernhaus nur für sechs Spielzeiten mit insgesamt 1924 Vorstellungen währen würde, konnte man zu Beginn nicht ahnen.“⁹²

Die Situation der Volksoper änderte sich grundlegend nach dem Zweiten Weltkrieg.

„Die Volksoper wurde an die Bundestheater durch die Notsituation des Krieges herangeführt, denn es musste nicht nur Ersatz für die Ruine der Staatsoper, sondern auch für ihren komplett verbrannten Bühnenbild- und Kostümfundus gefunden werden. Aus diesen Gründen fiel die Wahl der ersten Spielstätte der Staatsoper nach dem Krieg auf das Gebäude der Wiener Volksoper, da dieses Haus aufgrund seiner geographischen Lage weitgehend von Kriegseinwirkungen verschont geblieben war. Am 1. Mai 1945 begann das Staatsopernensemble seinen Spielbetrieb im Volksoperengebäude unter der Bezeichnung ‚Opernhaus der Stadt Wien. Wiener Staatsopernensemble‘.“⁹³

Kammersänger Alfred Jerger wurde nach seiner Rückkehr in die Ruinen des Hauses von den Opernmitgliedern der Staatsoper, die sich nach Kriegsende wieder versammelt hatten, zum künstlerischen Leiter gewählt. Schon nach wenigen Tagen wurde er zum russischen Stadtkommandanten vorgeladen, der ihm, unter Androhung nach Sibirien geschickt zu werden, die Aufführung einer Oper befahl. Auf der Suche nach Dekorationen, Kostümen und einem funktionsfähigem Theater kam das bisherige Opernhaus der Stadt Wien gerade recht,

⁹⁰ Zerzawy, S.99.

⁹¹ Zerzawy, S.100.

⁹² Zerzawy, S.104.

⁹³ Dabelstein, Nicolas, „Stunde Null – Volksoper: Quo vadis? Die Wiener Volksoper nach dem zweiten Weltkrieg“, in: Hg. Ursula Simek, *100 Jahre Wiener Volksoper. Ein Projekt zur Wiener Theatergeschichte von Studierenden des Institutes für Theaterwissenschaft*, Wien: Böhlau 1998, S.85.

und bald darauf versammelte sich ein Teil der Solisten, des Chores, des Balletts und des Orchesters von Staats- und Volksoper zu einem Neuaufbau.⁹⁴ Zwar war die Volksoper größtenteils unbeschädigt geblieben, nicht jedoch ihre in verschiedenen Stadtteilen gelegenen Dekorationsmagazine und Werkstätten. Bereits am 1. Mai 1945 eröffnete die Staatsoper trotzdem ihre neue Wirkungsstätte mit Mozarts *Die Hochzeit des Figaro*. Erfahrene Theaterfachleute, unter anderem Viktor Pruscha, der zuvor als Intendant in Graz tätig war und ein umfassendes Programm für die neue Volksoper ausarbeitete, standen Alfred Jerger zur Seite.⁹⁵ Viktor Pruscha stellte folgende Grundsätze auf, mit denen er an die Tradition des Hauses anknüpfen wollte:

„Vor allem wird das Haus seinen alten Namen – Volksoper – wieder erhalten, der ja bereits ein Programm bedeutet, das Programm, das seinerzeit Rainer Simons verfolgte und das auch das meine sein soll. Eine Oper für das Volk, deren Quell aus dem Volk, aus volkstümlicher Musik fließen soll.“⁹⁶

Unter dem Begriff „Volksoper“ verstand Pruscha zwei Arten von Opern. Einerseits bezeichnete er damit die echte Volksoper aus dem musikalischen Erbe eines Landes, andererseits die „Kunstoper, die so tief in der Seele des Volkes eingedrungen ist, dass sie zur „Volksoper“ wurde“⁹⁷. Zudem wollte Pruscha der klassischen Operette in der Volksoper einen Platz bieten.⁹⁸ Bis zum 25. Mai 1945 wurde in der Wiener Volksoper zu diesem Zeitpunkt nur an jedem zweiten Abend gespielt.⁹⁹

Ein Problem ergab sich aus der Tatsache, dass nun zwei Ensembles, jenes der Staatsoper und jenes der ehemaligen Volksoper, vorhanden waren:

„Ein Ensemble war zu viel. Die ersten Wochen behalf man sich damit, die Vorstellungen abwechselnd von Mitgliedern der Staatsoper und der Volksoper gestalten zu lassen. Doch aus organisatorischen und technischen Gründen erwies sich diese Lösung auf lange Sicht als nicht praktikabel. So beanspruchte die Staatsoper das ganze Gebäude für sich und das Volksoperensemble war plötzlich heimatlos.“¹⁰⁰

Da diese Lösung untragbar war, wurde weiter nach anderen Ausweichstellen für die Staatsoper gesucht, wie z. B. dem Theater an der Wien oder dem Redoutensaal. Die Gemeinde Wien beschloss deshalb am 6. Juni 1945, der Stadttheaterverwaltung nur solange ihre Gebäude zu überlassen, bis die Staatsoper in ihr eigenes Haus zurückkehren konnte. Zudem behielt sich das Magistrat durch seine tatkräftige Mithilfe bei der Bewältigung der Krise auch ein Mitspracherecht bei der Spielplangestaltung vor. Es ging darum,

⁹⁴ Zerzawy, S.104-105.

⁹⁵ Bonell, S.351-353.

⁹⁶ Dabelstein, S.90.

⁹⁷ Dabelstein, S.90.

⁹⁸ Dabelstein, S.90.

⁹⁹ Bonell, S.354.

¹⁰⁰ Dabelstein, S.85.

Einvernehmen zwischen der Stadttheaterverwaltung und der Gemeinde Wien zu pflegen und gleichzeitig den kulturellen Interessen der Stadt Rechnung zu tragen.¹⁰¹

Rasch wurde Franz Salmhofer, ein österreichischer Dirigent, Komponist und Dichter, am 15. Juni 1945 zum nächsten Direktor der Volksoper ernannt, und er übernahm mit 6. Oktober 1945 ebenfalls die Direktion des Theaters an der Wien.¹⁰² Der Opernbetrieb des Staatsopernensembles verlagerte sich dann hauptsächlich in letztere Spielstätte. Die Ensembles vermischten sich allerdings schon in der Volksoper, unter anderem auch mit dem Burgtheaterensemble und Gästen aus dem In- und Ausland. Die Bundestheaterverwaltung plante, die Volksoper vom Theater an der Wien loszulösen und in ihr den Typ der „Opéra comique“ zu verwirklichen. Der Rechnungshof war zudem der Meinung, dass die Volksoper ausschließlich als Operettentheater betrieben werden müsse, um sich selbst zu erhalten. Aufgrund der hohen Kosten und durch die Vermehrung der Schuldenlast sollte die Volksoper von anderer Seite übernommen werden.¹⁰³

Der neue Leiter der Bundestheaterverwaltung, Ministerialrat Egon Hilbert, veranlasste die organisatorische Trennung der beiden Opernhäuser am 1. September 1946. Salmhofer widmete sich sodann dem Betrieb im Theater an der Wien, und Hermann Juch, ein österreichischer Sänger und Jurist, zog als Direktor in die Volksoper ein.¹⁰⁴ Diese Direktionszeit war durch den Konflikt von Juch mit Hilbert um die Aufführungen der verschiedenen Operngattungen gekennzeichnet. Hilbert wollte im Gegensatz zu Juch die „große“ und „klassische“ Oper im Theater an der Wien und das Singspiel, die Opéra comique und die klassische Operette an der Volksoper belassen. Juch hingegen wollte keinesfalls ein reines Operettentheater. Schlussendlich konnte eine flexible Lösung gefunden werden.¹⁰⁵ Es sollte die „volkstümliche“ Oper, sowohl Werke aus älterer Zeit als auch zeitgenössischer Prägung, und schließlich auch die klassische Operette gepflegt werden.¹⁰⁶ Geplant war in Wien ähnliche Verhältnisse wie etwa in Paris zu schaffen, wo die Große Pariser Oper und die Opéra comique ihr Eigenleben hatten, sich jedoch bzgl. des Spielplans ergänzten. Durch dieses Vorgehen sollte auch die Zweitrangigkeit der Volksoper beseitigt werden.¹⁰⁷

„Mit der Saison 1948/49 wurde es auch klar, dass, gemessen am positiven Echo der Presse und an der Auslastung des Hauses, das Konzept von Dr. Juch aufgegangen war: So konnte die Volksoper in Bezug

¹⁰¹ Nicolas Dabelstein stützt sich bei diesen Ausführungen (S.86) höchstwahrscheinlich auf Andreas Schaupp Dissertation *Die Geschichte der Wiener Volksoper von 1945 bis 1955. Die Stellung des Hauses zwischen der Zerstörung und der Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper am Ring.*

¹⁰² Bonell, S.360.

¹⁰³ Dabelstein, S.86.

¹⁰⁴ Zerzawy, S.107.

¹⁰⁵ Dabelstein, S.92.

¹⁰⁶ Bonell, S.373-374.

¹⁰⁷ Hackenber, Hubert/ Herrmann, Walter, *Die Wiener Staatsoper in der Volksoper: Die Wiener Staatsoper im Exil 1945-1955*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1985, S. 129.

auf die Einnahmen ein wesentlich günstigeres Bild vorweisen als die übrigen Bundestheater. [...] Von einer ‚Theaterkrise‘ (wie an anderen Wiener Theatern oder auch an europäischen Häusern) konnte man also an der Wiener Volksoper nicht sprechen. In einem Interview betonte Hilbert, dass der von der Volksoper bestrittene Weg auf alle Fälle fortzusetzen sei und damit das Programm einer „komischen Oper“ zu erfüllen habe.“¹⁰⁸

Erst Ende 1954 wurde der Verbleib der Volksoper bei den Bundestheatern endgültig bestätigt. Somit war der Bestand als eigenständiges Haus und nicht bloß als Ausweichquartier für die Staatsoper gesichert.¹⁰⁹

„Als im Juli 1954 der Termin der Wiedereröffnung der Staatsoper am Ring näher rückte, steigerten sich die Diskussionen um die Zukunft der Volksoper und auch Direktor Juch nahm zu diesem Problem Stellung. Er sah in einer Übersiedelung des Personals der Volksoper in das Theater an der Wien die beste Lösung, wobei beide Häuser unter einer gemeinsamen Direktion stehen sollten, nur Chor und Orchester sollten getrennt bleiben. [...] In einem Kommuniqué des Unterrichtsministeriums stand jedoch fest, daß der Spielbetrieb der Volksoper im Sommer 1955 eingestellt werde, da neben der Oper am Ring kein zweites Haus geführt werden könne. Über das Schicksal der Volksoper müsse daher im Winter 1954/55 eine Entscheidung getroffen werden. [...] Letztlich versprach aber am 29. September 1954 der damalige Unterrichtsminister Ernst Kolb vor rund 500 Mitarbeitern der Volksoper den Weiterbestand des Hauses als Bundestheater.“¹¹⁰

Am 3. Mai 1955 überraschte Juch mit der Nachricht, seine Direktionszeit an der Volksoper zu beenden.

„Zusammen mit seinen Mitarbeitern, dem Dirigenten Anton Paulik und dem Bühnenbildner Walter Hoesslin, den Regisseuren Hubert Marischka, Hans Jaray, Oscar Fritz Schuh und Adolf Rott sowie der Choreographin Erika Hanka, war es Hermann Juch möglich, ein Operetten-Repertoire aufzubauen, das mit den besten Opernsängern der damaligen Zeit zu zahlreichen Höhepunkten in der Geschichte der Volksoper führte. [...] Direktor Juch hatte die zu dieser Zeit so günstige Situation für die Renaissance der Wiener Operette bestens genutzt. Seine Nachfolger konnten auf dieser Grundlage weiter aufbauen.“¹¹¹

Ein wichtiger Verdienst Juchs war zudem, dass er mit seiner Spielplanpolitik ein neues, zum großen Teil vorstädtisches Publikum an das Haus am Währinger Gürtel heranführen konnte und, dass der Ensemblegedanke großgeschrieben wurde. Vor allem der Nachwuchs wurde besonders gefördert, zudem kam es zu einer Renaissance der klassischen Operette.¹¹²

Mit fortschreitenden Jahren und besonders, nachdem die Staatsoper wieder in ihr eigenes Haus gezogen war, wurde die Volksoper immer mehr zur Bewahrerin des Erbes der „volkstümlichen“ Oper und – vorrangig – der Operette.¹¹³

Die Wiener Volksoper, hatte, wie bereits erwähnt, nicht von Anfang an diesen Namen getragen, und war zudem ursprünglich nicht als Opernhaus geplant gewesen. An der folgenden Auflistung sollen die Namensänderungen vom 1. Mai 1945 an noch einmal verdeutlicht werden:

¹⁰⁸ Bonell, S.415-416.

¹⁰⁹ Dabelstein, S.88-89.

¹¹⁰ Zerzawy, S.115.

¹¹¹ Zerzawy, S.119.

¹¹² Bonell, S.437-438.

¹¹³ Zeman, Herbert, „Einführung: 100 Jahre Wiener Volksoper – kulturelle Sendung und kulturgeschichtliche Entwicklung“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.4.

Opernhaus der Stadt Wien (Wiener Staatsopernensemble): von 1. Mai 1945 bis 13. Mai 1945

Volksoper (Wiener Staatsopernensemble): vom 1. Juni 1945 bis 10. Juli 1945

Staatsoper im Volksoperengebäude: vom 11. Juli 1945 bis 1. September 1946

Staatsoper in der Volksoper: vom 2. September 1946 bis 15. Juli 1955

Volksoper: ab 1. September 1955¹¹⁴

¹¹⁴ Schaupp, Andreas, *Die Geschichte der Wiener Volksoper von 1945 bis 1955. Die Stellung des Hauses zwischen der Zerstörung und der Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper am Ring*, Diss. Univ. Wien 1990, S.264.

3. Die Direktionen ab 1955 und ihre Spielplanpolitik

3.1. Franz Salmhofer 1955-1963

Franz Salmhofer war bereits Direktor der Staatsoper an der Volksoper gewesen, ehe er am 1. September 1955 von Ing. Ernst Marboe als Nachfolger Juchs an die Volksoper bestellt wurde. Salmhofer plante nun dem Publikum eine echte „Volksoper“ bzw. „Opéra Comique“ zu bieten. Es sollten Werke populärsten Charakters, wie etwa *La Traviata*, *Rigoletto*, *Madame Butterfly*, *La Bohème*, *Zauberflöte*, *Carmen*, und insbesondere alle Lortzing-Opern, aber auch sämtliche französischen Spielopern, die moderne Operette und das Musical gepflegt werden.¹¹⁵

Che-Ling Bonell kommt nach Auflistung der Spielpläne in ihrer Dissertation zu dem Schluss, dass Salmhofer seine geplanten Programme auch tatsächlich auf die Bühne brachte und es zu einer starken Gewichtung hinsichtlich Operette und Spieloper kam. Diese Hypothese wird in der vorliegenden Arbeit kritisch beleuchtet werden. Zudem wurden auch viele Werke moderner Komponisten aufgeführt. Auch kam es zu einer Renaissance der klassischen Operette. Bedeutend war für Salmhofer in diesem Zusammenhang, ein kleines, doch vielfältig einsetzbares Ensemble aufzubauen.¹¹⁶

Neuerliche Drohungen, das Haus zu schließen, gab es im November 1961. Es wurde ohne Erfolg versucht, „das unerwünschte Kind der Stadt“, die Volksoper, wieder einmal zuzusperren.¹¹⁷

Salmhofer übte sein Amt bis zum 31. August 1963 aus, ehe er krankheitsbedingt zurücktrat.¹¹⁸ Als „Volksoperntriumph in der Volksoper“ wurde die Premiere von Friedrich Flotows *Martha* am 28. September 1957 gefeiert. Die Entdeckung des Abends war Franz Bauer-Theussl, ein Dirigierstudent aus Niederösterreich und späterer Mitbegründer der Seefestspiele Mörbisch.¹¹⁹

Unter Salmhofers Direktion kam es zu 25 Opern-Neuinszenierungen. Von diesen 23 Opernpremierer ist lediglich eine der Sparte „Spieloper“ zuzuordnen. Es handelt sich hierbei um Friedrich von Flotows *Martha*. Mit 15 Premierer folgt die Sparte Operette. Mit 11 an der Zahl folgten die Premierer des Balletts. Schlussendlich ist anhand zweier Premierer zu sehen,

¹¹⁵ Bonell, S.445-448.

¹¹⁶ Bonell, S.658-659.

¹¹⁷ Fritz, Otto, „Die Volksoper als Drittes Bundestheater“, in: Hg. Klaus Bachler *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.126-127.

¹¹⁸ Bonell, S.445.

¹¹⁹ Fritz, S.133.

dass das Musical nicht im Zentrum der Programmgestaltung Salmhofers stand. Die genaue Auflistung der Werke ist aus den Tabellen im Anhang zu entnehmen.

Es kam zwar nur eine „deutsche Spieloper“ unter Salmhofer zur Premiere, betrachtet man jedoch die Tabelle der Aufführungsstatistik, ist zu erkennen, dass wesentlich häufiger Spielopern im Repertoire gegeben wurden.

Besonders auffallend sind die Spielzeiten 1957/58, 1958/59 und 1961/62. In der Saison 1957/58 kam es zu 24 „Spielopern“-Repertoirevorstellungen, wobei hier sieben Mal Lortzings *Zar und Zimmermann* und 17 Mal Flotows *Martha* aufgeführt wurden. In der darauf folgenden Saison stieg die Anzahl der Spieloperaufführungen auf 36. Wie zu sehen sein wird, soll diese Anzahl der Spielopern in der Geschichte der Wiener Volksoper vom Jahre 1955 bis 2012 einmalig bleiben. *Zar und Zimmermann* wurde in dieser Saison ein einziges Mal gegeben und *Martha* kam vier Mal zur Aufführung. *Die lustigen Weiber von Windsor* von Otto Nicolai hatte aufgrund 31 Vorstellungen anscheinend durchschlagenden Erfolg. Zwei Spielzeiten später wurden noch 17 Mal „Spielopern“ an der Volksoper geboten. Es kam zu 13 *Zar und Zimmermann* und zu vier *Die lustigen Weiber von Windsor* Vorstellungen. Die Werkstatistik spiegelt folgende Zahlen wieder:

Zar und Zimmermann wurde insgesamt 35 Mal während der Ära Salmhofers auf die Bühne gebracht. *Der Waffenschmied* war 15 Mal zu sehen und eine weitere Lortzingoper *Der Wildschütz* war vier Mal in acht Saisonen zu sehen. 43 Mal war *Die lustigen Weiber von Windsor*, sowie 21 Mal *Martha* auf der Bühne der Volksoper zu sehen. Insgesamt konnten also in acht Spielzeiten 118 „Spielopernvorstellungen“ an der Volksoper besucht werden.

Direktion Salmhofer	1955/56	1956/57	1957/58	1958/59	1959/60	1960/61	1961/62	1962/63
Lortzing								
Zar und Zimmermann	X	9	7	1	X	X	13	5
Der Waffenschmied	1	X	X	X	9	5	X	X
Der Wildschütz	4	X	X	X	X	X	X	X
Nicolai								
Die lustigen Weiber von Windsor	X	X	X	31	1	4	4	3
Flotow								
Martha	X	X	17	4	X	X	X	X
Spielopernvorstellungen	5	9	24	36	10	9	17	8

Tabelle 1

Über den Premierenabend von Flotows *Martha* am 28. September 1957 schrieb Karl Löbl im *Bild Telegraf*, dass der Dirigent Franz Bauer-Theussl das Ensemble tadellos zusammen halten konnte und es auch sonst genügend Anlass für Gratulationen gab, da die Volksoper eine

durchaus legitime Erneuerung der deutschen Spieloper am Beispiel der ehrwürdigen *Martha* gab.¹²⁰

„Die Vaterschaft, die Regisseur Adolf Rott an ihr übernommen hat, tat ihr gut: mit jugendfrischem Teint, stellte sie sich als kokettes, sehr gut gelautes Mädchen vor – die Züge waren dem Publikum vertraut, aber das verjüngte Gesicht war uns allen neu. Dazu bedurfte es keines gewaltsamen kosmetischen Eingriffs, Rott der hier eine seiner besten Inszenierungen geschaffen und bewiesen hat, dass alleine die szenische Auflockerung, die pointierte Führung der Darsteller und die Lebendigkeit der Chorszenen genügen, um auch dem Genre der Spieloper so etwas wie Esprit zu geben.“¹²¹

Positiv vermerkt Löbl zudem, dass auf der Bühne die Jugend dominiert. Interessant ist außerdem folgende Bemerkung: „Wer noch an den Wert der Ensemblekunst glaubt, sollte diese *Martha* nicht versäumen. Wer den Glauben daran verloren hat, erst recht nicht.“¹²² Anscheinend war das Engagieren von Gästen bereits um 1957 so beliebt, dass feste Ensembles an Theatern weniger geschätzt wurden.

In der *Arbeiterzeitung* war ebenfalls viel Positives über die Neuinszenierung an der Volksoper zu lesen. So hieß es unter anderem, dass der Erfolg der „nunmehr hundertjährigen Dame“¹²³ [*Martha*] bis heute treu geblieben ist, wie die Beifallsstürme des Publikums bewiesen. Besonders hervorgehoben wird Adolf Rotts flotte Inszenierung, die der „Bel-canto-Oper“¹²⁴ jugendlichen Schwung und erstaunliche Frische verlieh und in ihrer reizvollen Mischung aus Historisieren und modernem Make-up und durch eine Reihe hübscher Regieeinfälle erfreute. Franz Bauer-Theussl, der wegen einer schweren Erkrankung Salmhofers kurzfristig einspringen musste, wird auch in dieser Kritik für seine Begabung und die Leitung des Abends gelobt.¹²⁵

„Als verdiente Mitarbeiter am Gelingen des Ganzen dürfen das tüchtig spielende Orchester der Volksoper und Robert Kautsky als Schöpfer harmonische Bühnenbilder und geschmackvoller Kostüme nicht vergessen werden. Der vergnügte Abend versetzte das Publikum in animierte Premierenstimmung.“¹²⁶

Die Rollen dieser *Martha*-Neuinszenierung wurden Großteils mit Ensemblemitgliedern der Wiener Volksoper besetzt. Nur die Aufgabe kleinere Rollen zu interpretieren, wurde an Choristen des Hauschores übertragen.

3.2. Albert Moser 1963-1973

Albert Moser zog, durch Herbert von Karajan dazu bewogen, als nächster Direktor in die Volksoper ein. Nachdem Karajan Albert Moser von seiner Tätigkeit als Generalsekretär des

¹²⁰ Löbl, Karl, „Samstag am Währinger Gürtel: Triumph des Ensembles“, *Bild Telegraf*, 30.09.1957.

¹²¹ Löbl, Karl: *Bild Telegraf*, 30.09.1957.

¹²² Löbl, Karl: *Bild Telegraf*, 30.09.1957.

¹²³ P-er, „Flotte ‘Martha’ in der Volksoper“, *Arbeiterzeitung*, 01.10.1957.

¹²⁴ P-er: *AZ Arbeiterzeitung*, 01.10.1957.

¹²⁵ P-er: *AZ Arbeiterzeitung*, 01.10.1957.

¹²⁶ P-er: *AZ Arbeiterzeitung*, 01.10.1957.

Musikvereins für Steiermark aus Graz nach Wien als Leiter des administrativen Betriebsbüros an die Staatsoper holte und später zum Generalsekretär machte, war Karajan in die Entscheidung um den neuen Direktor der Volksoper augenscheinlich ebenfalls eingebunden und überzeugte Moser zu dieser neuen Herausforderung.¹²⁷

Bei einer Pressekonferenz Anfang Dezember 1963 legte Moser seine Spielplanvorstellungen vor. Mosers Spielplangestaltung wurde als extravagant bezeichnet. Bedenkt man die gemeinsame Vergangenheit von Karajan und Moser, erscheint es merkwürdig, dass Moser nicht mehr als unbedingt notwendig mit der Staatsoper kooperieren wollte. Unter der Direktion Moser entstand für kurze Zeit in der Spielzeit 1966/67 das Opernstudio der Volksoper, in welchem junge Sängerinnen und Sänger die Möglichkeit hatten, einschlägiges Repertoire zu erwerben und dieses „aufzubauen“. Aufgeführt wurden die erarbeiteten Werke nach Endproben im Stadttheater Baden sowie auf kleineren Bühnen in den Bundesländern.¹²⁸

Albert Mosers Direktionszeit dauerte zehn Saisonen und damit um zwei länger als die seines Vorgängers. Insgesamt kam es zu 43 Premieren im Bereich der Oper. Bei zwei Premieren handelte es sich dabei um „Spieloper“. Es wurden *Martha* von Flotow und auch Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* neu inszeniert. Zudem kam es zu elf Operetten-Neuinszenierungen. Neben einer deutlichen Reduktion der Ballettpremieren auf drei Stücke gab es auch in dieser Direktionszeit lediglich vier Musicalpremieren. Die Gewichtung auf die Sparte Oper ist bei Mosers Spielplanprogrammatisierung somit deutlich zu erkennen. Aus der nachfolgenden Tabelle ist zu erkennen, dass Moser an mehr Abenden „Deutsche Spieloper“ spielte als sein Vorgänger. Besonders auffallend ist, dass diese Werke ab der Saison 1968/69 stetig zwischen 24 bis 29 Abenden pro Spielzeit gegeben wurden. Mit 31 durch „Deutsche Spieloper“ bespielten Abenden sticht das Jahr 1966/67 besonders hervor. Auffallend ist, dass *Zar und Zimmermann* in jedem Jahr gespielt wurde und es somit zu 76 Aufführungen dieses Werkes kam. Lortzings *Waffenschmied* wurde unter Moser hingegen nur neun Mal gegeben. *Der Wildschütz* Lortzings dritte „Deutsche Spieloper“ war 30 Mal zu sehen. 56 Abende wurden durch Nicolais *Lustige Weiber* bespielt und 71 Abende durch Flotows *Martha*. Insgesamt kam es zu 242 durch „Deutsche Spieloper“ bespielte Abende an der Volksoper.

¹²⁷ Musikverein: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, www.musikverein.at/monatszeitung/monatszeitung.asp?idx=42, Zugriff: 13.Juni 2012.

¹²⁸ Fritz, S.139-150.

Direktion Moser					
	1963/64	1964/65	1965/66	1966/67	1967/68
Lortzing					
Zar und Zimmermann	8	12	10	4	7
Der Waffenschmied	X	X	X	X	X
Der Wildschütz	X	X	X	X	X
Nicolai					
Die lustigen Weiber von Windsor	X	X	15	17	3
Flotow					
Martha	16	X	4	10	X
Spielopernvorstellungen	24	12	29	31	10

Tabelle 2

Direktion Moser					
	1968/69	1969/70	1970/71	1971/72	1972/73
Lortzing					
Zar und Zimmermann	2	6	8	9	10
Der Waffenschmied	X	X	2	7	X
Der Wildschütz	10	5	2	5	8
Nicolai					
Die lustigen Weiber von Windsor	2	5	6	5	3
Flotow					
Martha	10	11	11	3	6
Spielopernvorstellungen	24	27	29	29	27

Tabelle 3

Unter Direktor Moser kam es im Laufe der 10 Saisonen jedoch lediglich zu zwei „Spielopernpremierern“, davon fand nur eine in der Volksoper statt. Zum einen war dies im Oktober 1963 Flotows *Martha*, jedoch nicht in der Volksoper selbst, sondern im Redoutensaal der Hofburg, und zum anderen Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* im Februar 1966. Für letzteres Werk wurden gleich zwei Premierensetzungen, für zwei in allen Hauptpartien unterschiedlich besetzte Ensembles, angesetzt. Über *Martha*, das Werk selbst und seine Musik wurde zum Beispiel in der *Arbeiterzeitung* vom 10. Oktober 1963 geschrieben: „Auch im Detail fehlt es nicht an Humor [...] aber auch die Musik kann sich noch immer hören lassen.“¹²⁹ Zu Flotow erschien folgende Aussage in der *Volksstimme*: „Doch welche Können, welche reinliche Handschrift und vor allem welche Einfälle hatten dazu mal selbst die kleinen Meister.“¹³⁰ In der *Wiener Zeitung* wird über *Martha* vermerkt: „‘Martha’ ist gewiss sehr naiv, natürlich auch nicht frei von Sentimentalität, aber nie langweilig.“¹³¹ In der Tageszeitung *Neues Österreich* wird die Förderung der „Spieloper“ in der Wiener Volksoper

¹²⁹ O.A., „Frische Stimmen, traute Weisen: Martha kam wieder“, AZ, 10.10.1963.

¹³⁰ M. R., „Flotows Martha im Redoutensaal“, *Volksstimme*, 10.10.1963.

¹³¹ H-n., „Unsterbliche musikalische Naivität“, *Wiener Zeitung*, 10.10.1963.

zudem besonders hervorgehoben: „Die Volksoper (in einer Zeit, da das Haus am Ring hauptsächlich im Dienste Verdis steht und die deutsche Opernkunst fast obdachlos ist), eine Stütze des deutschen Repertoires, setzt für diese Spieloper nun schon zum dritten Mal ihr Bestes ein, und das ist nicht wenig.“¹³²

Kritischer äußert sich u. a. Gerhard Brunner in der *Kronen-Zeitung*: „Das Stück ist bei aller Unechtheit und Kunstgewerblichkeit einschmeichelnd, mit keinem Problem behaftet und einigen Schlagern gespickt, deren verdiente Popularität mitunter über die allzu gezielt naiven Stellen des Librettos hinweghilft.“¹³³ Auch in der Tageszeitung *Die Presse* ist mitunter die „Einfachheit“ des Werks ein Thema: „Bekömmliche Hausmannskost. Die Aufführung ist ein Argument für den Ensemblegedanken. [...] Sind wir durch die Leckerbissen, die uns am Opernring serviert werden [...] schon dermaßen verwöhnt, dass musikalische Hausmannskost nicht mehr recht munden will? Weg mit derlei blasierten Gedanken.“¹³⁴ Schmidek vom *Volksblatt* scheint von Flotows Werk und seiner Spieltauglichkeit nicht ganz so überzeugt zu sein: „Ob man „Martha“ heute überhaupt noch spielen soll, ist eine Frage, die jeder Opernfreund gemäß den Anforderungen, die er an das musikalische Theater stellt, beantworten muss.“¹³⁵ Ein wenig begeisterter zeigt sich Rudolf Weishappel im *Kurier*: „Ein Opernhaus, das was auf sich hält, hat seine „Martha“ im Repertoire. Und wenn alle Stricke reißen und die Stamm Bühne nicht bespielbar ist, sucht man für die zählebige Lady ein Ausweichquartier.“¹³⁶

Zwar überwiegt der negative Teil an Kritikerstimmen gegenüber Otto Ambros' Regiearbeit, doch ist nicht jeder Verfasser der gleichen Meinung. In der *Wiener Zeitung* stand zum Beispiel geschrieben: „Ambros verzichtet darauf, um jeden Preis „originell“ sein zu wollen und diene ausschließlich dem Werk, dessen Wesen ihm stets präsent blieb, auch wenn er es mit heutigen Augen betrachtete.“¹³⁷ Die Tageszeitung *Neues Österreich* meint: „Otto Ambros' Inszenierung haftet stark in der Konvention, vermochte aber flüssigen Ablauf zu sichern. Es war ein echter Erfolg.“¹³⁸

Karl Löbl äußert sich im *Express* nicht nur der Inszenierung, sondern auch dem gesamten Ensemble gegenüber negativ:

„Von Originalität [...] und Einfällen war bei der gestrigen Premiere des gleichen Stückes nichts zu merken. Wieder hatte die Volksoper auf das hübsche Stück mit der lebenswürdigen, melodischen Musik zurückgegriffen. [...] Er [Otto Ambros] arrangierte steife, marionettenhafte, konventionelle, flüchtige

¹³² Y., „Martha' oder der Markt am Josefsplatz“, *Neues Österreich*, 10.10.1963.

¹³³ Brunner, Gerhard, „Volksoper im Ausverkauf“, *Kronen Zeitung*, 10.10.1963.

¹³⁴ Mi, „Bekömmliche Hausmannskost“, *Die Presse*, 10.10.1963.

¹³⁵ Schmidek, „Der Markt zu Richmond in Untermiete“, *Volksblatt*, 10.10.1963.

¹³⁶ Weishappel, Rudolf, „Was nicht unbedingt zu beweisen war“, *Kurier*, 9.10.1963.

¹³⁷ H-n., „Unsterbliche musikalische Naivität“, *Wiener Zeitung*, 10.10.1963.

¹³⁸ Y., „Martha' oder der Markt am Josefsplatz“, *Neues Österreich*, 10.10.1963.

Chorszenen, und er vermochte nicht, jenen Humor zu wecken, der die Handlung und ihre Akteure in fünf der sechs Bilder beherrschen müsste. Es war eine insgesamt langweilige, hilflose ‚Martha‘, und wären nicht Mimi Coertse in der Titelrolle und Rudolf Christ als ihr tenoraler Liebhaber mit Stimmschönheit und starkem persönlichen Einsatz zur Stelle gewesen – die zweieinhalb Stunden hätten mindestens doppelt so lange gedauert. [...] Wieder einmal zeigte sich deutlich, was die Volksoper dringend braucht: Eine Ergänzung und Auffrischung des Ensembles und des Chores sowie ein paar wirkliche (nicht bloß sogenannte) Regisseure für jenes Musiktheater das allein (wenn auch in mannigfaltiger Form) heute die Oper ohne große Stars interessant machen kann.“¹³⁹

Rudolf Weishappel kritisiert im *Kurier* ebenso das fehlende Regiekonzept: „Schwer, sehr schwer und merkbar schwer tat sich auch Regisseur Otto Ambros mit dem Raum. Er ließ es im Wesentlichen beim Arrangieren von Auftritten und Abgängen bewenden und überließ im Übrigen die Sänger ihrem Instinkt.“¹⁴⁰ Gerhard Brunner von der *Kronen-Zeitung* bemängelt zudem die gesamte Situation in der Volksoper:

„Volksoper im Ausverkauf. Die Reihe schlechter Inszenierungen scheint kein Ende zu finden, wobei es eine bloße Geschmacksfrage ist, welcher der letzten drei Produktionen auf dem Opernsektor [...] die Rolle des Schlusslichts zufällt. In den vergangenen Jahren hat sich die Volksoper – ganz abgesehen von der keineswegs befriedigenden Spielplanpolitik – in eine so hoffnungslos provinzielle Enge des geistigen und szenischen Horizonts manövriert, dass der SOS-Notruf nach einem Steuermann getan werden muss. [...] Leider ist das Debüt von Otto Ambros als Opernregisseur nicht gelungen.“¹⁴¹

Schmidek vom *Volksblatt* zeigt sich ebenfalls keineswegs mit der Umsetzung der Spieloper zufrieden:

„Dass gerade eine Spieloper ein gesundes und durchblutetes Regiekonzept braucht, das die Menschen auf der Bühne natürlich glaubhaft handeln, reagieren und empfinden lässt, versteht sich eigentlich von selbst. [...] Die Regie von Otto Ambros wird hoffentlich dann nachholen, was sie diesmal versäumt hat. Denn so hilflos kann man die Sänger (und damit die ganze Oper) nicht ihrem Schicksal überlassen. Schließlich ist ‚Martha‘ eine Spieloper, also müsste auch gespielt werden. [...] Der Regisseur hat sich auf die konventionellsten Regieanweisungen beschränkt, und selbst da wiederholt er sich. [...] Gewiss man wird die ‚Martha‘ nicht zu einem großen Theatererlebnis machen können, aber einen Weg, die Handlung bühnengerecht – nicht nach uralten Operschablone – abrollen zu lassen, müsste man doch suchen und sollte man als Regisseur auch finden. Selbst unter so schwierigen Verhältnissen, wie sie der Redoutensaal zweifellos mit sich bringt.“¹⁴²

Alexander Witeschnik schreibt folgendes für die *Österreichische Neue Tageszeitung*: „Otto Ambros [...] wurde von heiteren und anderen Einfällen nicht bedrängt. Er spielt konventionelles Singtheater [...] und stört nirgends den musikalischen Ablauf. Das ist auch etwas. Die heiteren Figuren sind fühlbar sich selbst überlassen.“¹⁴³

Begeisterung „auf der ganzen Linie“ gab es für Anton Paulik, den Dirigenten des Abends. *Die Presse* schreibt zum Beispiel Folgendes: „Die musikalische Leitung der Vorstellung lag in den bewährten Händen Anton Pauliks, der für Schwung und Präzision sorgte. [...] Flotows Musik hat mit Ausnahme einiger verstaubter Stellen noch immer jenen Charme behalten, dem

¹³⁹ Löbl, Karl, „Vorhang auf für lebende Bilder“, *Express*, 9.10.1963.

¹⁴⁰ Weishappel, Rudolf, „Was nicht unbedingt zu beweisen war“, *Kurier*, 9.10.1963.

¹⁴¹ Brunner, Gerhard, „Volksoper im Ausverkauf“, *Kronen Zeitung*, 10.10.1963.

¹⁴² Schmidek, „Der Markt zu Richmond in Untermiete“, *Volksblatt*, 10.10.1963.

¹⁴³ Witeschnik, Alexander, „Wiedersehen mit einer liebenswerten alten Dame“, *Österreichische Neue Tageszeitung*, 17.10.1963.

es seine unverwüstliche Popularität zu danken hat.“¹⁴⁴ Rudolf Weishappel zeigt sich im *Kurier* nach aller Kritik begeistert von den Sängern, sowie der musikalischen Leitung des Abends:

„Es ist aber dennoch von dieser Premiere auch Erfreuliches zu berichten. Es betrifft den musikalischen Teil. [...] Anton Paulik sorgte vom Pult aus für ein leichtes, durchsichtiges Musizieren und drückte nicht zu sehr auf die Gefühlstube. [...] Wenn überhaupt etwas die ‚Martha‘-Premiere rechtfertigt, dann ist es das Sänger-Ensemble, das die Volksoper hier auf die Beine stellen kann.“¹⁴⁵

Schmidek lässt im *Volksblatt* nur Positives zum musikalischen Teil der Aufführung verlauten: „Die musikalische Einstudierung und Ausführung ist zur Gänze geglückt. Unter der Leitung von Anton Paulik ist ein gutes, in den Hauptpartien sogar ausgezeichnetes Solistenensemble erfolgreich tätig, und das Volksopernorchester legt eine Flotow-Musik hin, die sich hören lassen kann.“¹⁴⁶

Nach kritischen Worten zur Regie äußert sich Franz Hrastnik in der Tageszeitung *Montag* zu den SängernInnen wie folgt: „Dafür brillierte die gesanglich und darstellerisch gleich ausgezeichnete Mimi Coertse sowie ihr erstaunlich „freigesungener“ Partner Rudolf Christ.“¹⁴⁷

Auch in der *Furche* ist Anton Pauliks Leistung mit Begeisterung aufgenommen worden: „Anton Paulik, am Pult der Volksoper schon oft bewährt, dirigierte gewandt Flotows Musik, die so wenig mit Lortzing, so viel dagegen mit der beschwingten französischen Spieloper gemein hat und daher mit Recht auf dem Spielplan des zweiten Wiener Opernhauses zu finden ist.“¹⁴⁸

Alexander Witeschnik schließt sich in die *Österreichische Neue Tageszeitung* dieser Meinung an: „Vom Dirigenten des Abends im Redoutensaal, muss zuerst gesprochen werden: denn dieser Abend ist vor allem sein Abend. Er bläst allen Staub von der Partitur. [...] Er versteht auch Sentimentales mit Geschmack zu servieren, führt das sauber musizierende Volksopernorchester.“¹⁴⁹

Auch die *Wiener Zeitung* war zufrieden: „Das musikalische Niveau dieser Premiere war exquisit. [...] Dem Chor ist nur Gutes nachzusagen. [...] Auch das Orchester bewährte sich auf der ganzen Linie. [...] Etwas beschwingtere Tempi hätten indessen nicht geschadet.“¹⁵⁰

Was das Publikum betrifft, scheinen sich die Kritiker nicht ganz einig zu sein. Rudolf Weishappel schreibt, dass es dem Publikum – Redoutensaal hin oder her – offenbar gefallen

¹⁴⁴ Mi, „Bekömmliche Hausmannskost“, *Die Presse*, 10.10.1963.

¹⁴⁵ Weishappel, Rudolf, „Was nicht unbedingt zu beweisen war“, *Kurier*, 9.10.1963.

¹⁴⁶ Schmidek, „Der Markt zu Richmond in Untermiete“, *Volksblatt*, 10.10.1963.

¹⁴⁷ Hrastnik, Franz, „Mag der Himmel euch vergeben!“, *Montag*, 14.10.1963.

¹⁴⁸ H. F. M., „Richmond im Redoutensaal“, *Die Furche*, 26.10.1963.

¹⁴⁹ Witeschnik, Alexander, „Wiedersehen mit einer liebenswerten alten Dame“, *Österreichische Neue Tageszeitung*, 17.10.1963.

¹⁵⁰ H-n., „Unsterbliche musikalische Naivität“, *Wiener Zeitung*, 10.10.1963.

hat, Karl Löbl meint, dass sich die Anteilnahme des Publikums in Grenzen hielt und Alexander Witeschnik verzeichnet viele leere Plätze und freundlichen Beifall.

Diese Premierenproduktion von Flotows *Martha* wurde gänzlich durch Ensemblemitglieder aufgeführt. Kleinere Partien wurden wieder Choristen übertragen.

Die nächste Spieloperpremiere im Haus am Währinger Gürtel unter der Direktion Moser war Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* im Februar 1966. Die meisten Kritiker waren sich darin einig, dass dies ein Werk sei, welches unbedingt an der Volksoper gespielt werden müsse und hier somit am rechten Platz sei. So steht zum Beispiel in der *Wiener Zeitung* vom 8. Februar 1966 geschrieben: „In Windsor ist es recht unterhaltsam. Die liebenswerte Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“ gehört zu den – mit Recht – nie ganz vom Spielplan verschwindenden Werken. Sie gehört auch zu jenen Werken, die sozusagen ins Ressort der Wiener Volksoper fallen.“¹⁵¹

Auch in der Tageszeitung *Neues Österreich* ist Ähnliches zu lesen: „Otto Nicolais in Mosenthals Text ziemlich streng (mit wohltätigen Kürzungen) an Shakespeares Komödie angeschlossene Veroperung ist wohl ein Meisterwerk der deutschen komischen Oper vor Wagner. [...] Eine echte Volksoper, für die am Währingergürtel der rechte Ort ist.“¹⁵²

Die Begeisterung für das Werk selbst, jedoch Unzufriedenheit mit der Umsetzung auf der Bühne der Volksoper, spricht aus den folgenden Zeitungskritiken. Franz Endler etwa schreibt:

„Gerade diese Oper nämlich sollte, meinen wir, im Repertoire des zweiten Wiener Opernhauses mustergültig, exemplarisch, vorbildlich aufscheinen. Sie und einige andere Werke von Nicolai, Rossini, Lortzing müssten interessanter und besser gespielt werden als überall anderswo. Und nicht so wie es nun geschieht: in sauberen Dekorationen und einer rettungslos veralteten Manier, mit viel Schminke und Watte.“¹⁵³

Dominik Hartmann übt zarte Kritik an der Spielplanprogrammatisierung des Hauses:

„Die Lustigen Weiber‘ gehören so sehr zum künstlerischen Image der Volksoper, dass man in dem unerschütterlichen Glauben, sie besitze wirklich eines, gar nicht bemerkt hat, wie lange sie in deren Repertoire schon fehlen. [...] Wenige Monate bevor im großen Haus am Ring Verdis grandioses Buffo-Mysterium zu neuem Leben erweckt wird, schenkt uns die Volksoper den Falstaff des kleinen Mannes.“¹⁵⁴

In der *Arbeiterzeitung* meint Hans Heinz Hahl:

„Diese Musik strahlt noch immer ihren naiven Zauber, einen unverwelklichen Charme, aus. [...] Die lustigen Weiber von Windsor‘ gehören ins Repertoire einer Volksoper, wenn es sein muss, auch in einer Inszenierung von Adolf Rott, der diesmal, vom letzten Bild abgesehen, in dem er dem Kitsch des 19. Jahrhunderts eine Lektion erteilt, was der Kitsch des 20. Jahrhunderts vermag, wohlthuend zurückhaltend war.“¹⁵⁵

¹⁵¹ -t-k: „In Windsor ist es recht unterhaltsam“, *Wiener Zeitung*, 08.02.1966.

¹⁵² Y., „Lustige Weiber wissen sich Rat“, *Neues Österreich*, 08.02.1966.

¹⁵³ Endler, Franz, „Manche mögen’s verstaubt“, *Die Presse*, 08.02.1966.

¹⁵⁴ Hartmann, Dominik, „Die lustigen Weiber von Windsor“, *Volksblatt*, 08.02.1966.

¹⁵⁵ Hahl, Hans Heinz, „Falstaff in der deutschen Bürgerstube“, *AZ*, 08.02.1966.

Manfred Vogel äußert sich in der *Wochenpresse* ebenfalls mit kritischen Einwänden gegenüber Adolf Rotts Regiearbeit, hebt jedoch die Bedeutung des Werks für die deutsche Opernliteratur hervor.

„Nicht unlustig, aber lang. Man kann im Detail zwar Einwände gegen die Inszenierung Adolf Rotts geltend machen, aber sie hat auch ihre Vorzüge, denen eine gehörige Straffung des Werkes sicher beträchtlich nachgeholfen hätte. Es will und wird deswegen niemand bezweifeln, dass die ‚Lustigen Weiber‘ ein Juwel der deutschen Opernliteratur sind, doch das Juwel war mit den paar eingeschliffenen Längen und Platteiten nie ganz lupenrein.“¹⁵⁶

Die *Volksstimme* zeigt sich hingegen rundum begeistert:

„Dank sei darum der Volksoper nicht nur für die Wahl, sondern auch für eine stilistisch vorzügliche Aufführung des Werks. Adolf Rott hat es bewegt, spaßhaft und doch nicht überladen in Szene gesetzt, Fritz Butz hat dazu vergnügliche, stimmungsvolle Dekorationen und charakteristische Kostüme geschaffen.“¹⁵⁷

Generell kann festgehalten werden, dass die Mehrheit der Kritiker die Inszenierung Adolf Rotts, sowie die musikalische Leitung Dietfried Bernets positiv aufnahm. So schreibt u. a. die *Wiener Zeitung*:

„Die Neuinszenierung der ‚Lustigen Weiber‘ darf als gelungen bezeichnet werden. Adolf Rotts Regieführung tat nicht zuviel und nicht zuwenig. [...] Im Übrigen sind die Details der Regie nicht mit irgendwelcher modischer Extravaganz aufgemascherlt, vielmehr trägt das Ganze das Gütezeichen sehr bewährter, solider Marke. [...] Der angenehme Eindruck, den man da gewinnt, wird durch die hübschen Bühnenbilder und Kostüme von Fritz Butz, die der Stilatmosphäre des Werkes sehr angemessen sind, weiter gefestigt. [...] Das Romantische und das Beschwingte [...] alles das gedieh unter Bernets klarer, zielbewusster, bestes Zusammenwirken des Ensembles gewährleisteteter Leitung prächtig.“¹⁵⁸

In der *Kronen Zeitung* wird wie folgt vom Premierenabend berichtet:

„Er [Dietfried Bernet] wurde vom Publikum mit sichtlicher Sympathie empfangen und zum Schluss mit Ovationen überhäuft. [...] Die Inszenierung von Adolf Rott war eine angenehme Überraschung. [...] Freilich konnte er nicht auf Mätzchen – teils aus der untersten Lade – verzichten; sah einiges nach Operette aus, so gewann im letzten Akt der alte Rott wieder die Oberhand. [...] Vorzüglich kann die Ausstattung genannt werden.“¹⁵⁹

Geradezu Lobeshymnen für Rotts Arbeit sind in den *Salzburger Nachrichten* zu lesen:

„Er [Adolf Rott] ist dafür bekannt, dass er Dynamik und starke Bewegung liebt. Die lustigen Weiber von Windsor [...] bieten ihm in dieser Hinsicht viele aufs glücklichste genützte Möglichkeiten, ganz abgesehen von dem zu einer pompösen Revueshow ausgebauten Schlussbild. Das Um und Auf der Aufführungen von heiteren Opern vom Schlage der ‚Lustigen Weiber‘ [...] liegt vor allem darin, ob es gelingt, die im Grunde unzeitgemäß gewordenen, um nicht zu sagen, veralteten Texte zur Wirkung zu bringen. [...] Rott verstand es, aus der komisch-phantastischen Oper für das Publikum, aber auch offensichtlich für die Darsteller, einen lustigen Abend zu machen, der umschwebt, aber nicht tyrannisiert war von den Grazien der Schönheit.“¹⁶⁰

Dieser Meinung schließt sich auch *Die Furche* an:

„Der musikalische Leiter der ersten Premiere in der Wiener Volksoper am 6. Februar [...] wurde diesen Forderungen voll und ganz gerecht: Dietfried Bernet hatte sich auf seine erste große Aufgabe gut vorbereitet. [...] Die Inszenierung Adolf Rotts erfüllt, was in der Ouvertüre durch die Musik angedeutet

¹⁵⁶ Vogel, Manfred, „Nicht unlustig aber lang“, *Wochenpresse*, 09.02.1966.

¹⁵⁷ Rubin, Marcel, „Die lustigen Weiber von Windsor‘ oder ‚Falstaff‘“, *Volksstimme*, 08.02.1966.

¹⁵⁸ -t-k: „In Windsor ist es recht unterhaltsam“, *Wiener Zeitung*, 08.02.1966.

¹⁵⁹ P., „Nicolais Musik triumphiert in Volksoper“, *Kronen Zeitung*, 08.02.1966.

¹⁶⁰ Antropp, Wilhelm, Die lustigen Weiber der Volksoper“, *Salzburger Nachrichten*, 08.02.1966.

wird. [...] Sänger, Chöre [...] und Statisten werden in gemeinsamen Szenen ausgezeichnet geführt und es ergibt sich, im Verein mit dem Elfentanz des Balletts [...] ein abgerundetes Bild. Der Star des Abends ist Mimi Coertse.¹⁶¹

Im *Kurier* wird zwar die Länge des Abends kritisiert, Rott und seine Ausstatter ernten jedoch Lorbeeren:

„Die Neuinszenierung des volkstümlichen Stückes ist zweifach zu begrüßen, zumal Hofrat Prof. Adolf Rott als Spielleiter die ‚Lustigen Weiber‘ sechs Bilder lang auf flotte Beine gestellt hat und Auge und Ohr nicht eben dürftig bedacht werden. [...] Und der Abend, der sich bis zur großen Pause schon etwas zieht, wird noch länger. Ansonsten hat Rott wie stets für dieses Genre eine gute Hand. Er lässt dezent ausspielen, er baut auf die Wirkung bewährter Spae und begabter Darsteller, er setzt selbst nur kleine Akzente, er vertraut der poetischen Strahlung des singenden Menschen und stört weder ihn noch den Zuhörer durch sogenanntes Musiktheater. Da durchwegs gut gesungen wird, ist das Publikum besonders dankbar, zumal ihm die Ausstattung von Fritz Butz auch noch eine Augenweide schenkt.“¹⁶²

Mit den Worten „spektakulär und wohltuend unaufdringlich“¹⁶³ charakterisiert die *Welt am Montag* Rotts Regiearbeit. Der Kritiker zeigt sich mit der Inszenierung für das Haus einer Volksoper zufrieden, ibt jedoch auch leicht Kritik an Rotts Umsetzung:

„Hier fühlt sich Adolf Rott in seinem Element und weiß die lustigen Weiber handfest an jenen Stellen zu packen, die jedermann eine richtige Gaudi versprechen. Am Währinger Gurteil geht’s eben lustig zu, da will man wissen, warum man lacht und da kann’s gar nicht deutlich genug werden. In Ehren natürlich und ohne Zweideutigkeit, denn Nuancen würden hier nur verwirren, weshalb Rott sich darauf erst lieber gar nicht einlässt.“¹⁶⁴

Doch wo so viel Positives geäußert wird, gibt es auch gegensätzliche Meinungen. Karl Löbl schreibt folgendes zur Premiere der *Lustigen Weiber* im *Express*:

„Humor ist, wenn man trotzdem lacht. Der eigentliche Star der jüngsten Volksopernpremiere war die Musik. [...] Sie wurde von einem jungen Dirigenten und dem Orchester in ihrer ganzen melodischen Schönheit, deutschromantischen Poesie und beweglichen Buffonerie so exzellent gespielt, so blankgeputzt dargeboten, dass es ein reines Vergnügen war. [...] Delikatesse im Klang, Exaktheit im Ablauf und Sinn für die Stimmung der Musik waren das Ergebnis einer vorzüglichen Einstudierung. [...] Die Inszenierung ist von Adolf Rott und leider nicht annähernd so gut wie die musikalische Realisierung, wenn auch besser als das meiste, was man in den letzten Jahren von diesem Regisseur in Wien sah. [...] Enthaltam war Rott aber auch in der Erzeugung von Komik, obwohl er sie ständig anstrebte. Und da liegt der große Irrtum. Die meisten Regisseure glauben, es sei komisch, wenn sich Akteure sichtlich um Humor bemuen. [...] Kurz: mit dem ganzen abgenützten Arsenal an Klischeewitzchen das Publikum davon zu überzeugen trachten, wie lustig sie sich selbst und das, was sie gerade tun, finden. Humor ist, wenn man trotzdem lacht. Dass diese Art von Humor bei uns immer noch ankommt, bewies das Gelächter bei der Premiere. Echte Komik entsteht jedoch absichtslos, nicht absichtlich.“¹⁶⁵

Franz Endlers Worte machen aus seiner Meinung auch keinen Hehl:

„Manche mögen’s verstaubt. Der Erfolg dieser Vorstellung ist unbestreitbar und auch für die Zukunft gewiss: Sonntag jubelte das Premierenpublikum in der Volksoper. [...] Die Direktion hat, vorausblickend, auch eine vollständig zweite Besetzung einstudieren lassen, die am 15. Februar zum ersten Mal zu hören sein wird. [...] Dennoch können wir Einwände nicht verschweigen. Um so weniger, als sie sich nicht gegen einige antiquierte Spae aus des Regisseurs erprobtem Fundus wenden, sondern einfach gegen die Tatsache, dass man in der Volksoper ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘ in Allerweltsmanier spielt. [...] Die Aufführung ist aus einem Guss und durchgehend uninteressant, man

¹⁶¹ H. F. M., ‚Romantisch und buffonesk‘, *Die Furche*, 7/1966.

¹⁶² Schneiber, Herbert, ‚Der Hofrat und die lustigen Weiber‘, *Kurier*, 07.02.1966.

¹⁶³ -bi-, ‚Volksoper: Die lustigen Weiber von Windsor‘, *Welt am Montag*, 14.02.1966.

¹⁶⁴ -bi-, ‚Volksoper: Die lustigen Weiber von Windsor‘, *Welt am Montag*, 14.02.1966.

¹⁶⁵ Löbl, Karl, ‚Humor ist, wenn man trotzdem lacht‘, *Express*, 07.02.1966.

ahnt die Gags voraus. [...] Immerhin versöhnt die exzellente musikalische Einstudierung und Leitung des jungen Dietfried Bernet. [...] Ouvertüre, Ensembles, Arien, alles war präzise, munter, im rechten Lot, mitunter anmutig und mitunter übermütig.¹⁶⁶

In der Kritik der *Wochenpresse* war von Begeisterung auch nur wenig zu spüren:

„Und Rott hat sich offenbar nicht zuletzt von den Längen zu manchen Entgleisungen verleiten lassen: zu unmotivierter Slapstickkomik wie zu neckischen Verbrämungen. Auf der anderen Seite hat er freilich vieles sauber erarbeitet. [...] Mehr praktisch als stimmungsfördernd wirken die Bühnenbilder mit Historienschein von Fritz Butz, dem zu den Kostümen leider so gut wie gar nichts einfiel. [...] Man lernte einen neuen Dirigenten kennen, den jungen Dietfried Bernet, [...] der sich überhaupt auf Antrieb als hochtalentierter Musiker erwies.“¹⁶⁷

Mit gut gemeinten Lösungsansätzen wird Kritik in der *Arbeiterzeitung* geäußert:

„Er bietet die übliche Humorroutine, bei der einem das Lachen vergeht. [...] Ich meine keinesfalls, dass man die Nicolai-Oper parodieren sollte, aber ein paar parodistische Zwischenspiele, ein Augenzwinkern ins Publikum, gelegentliche kleine Verfremdungen sind notwendig, um den Reiz der Altertümlichkeit des Milieus heute voll auszukosten. [...] Von der musikalischen Realisierung ist weit Erfreulicheres zu berichten, Dietfried Bernet hat sich bei seiner ersten Einstudierung als versierter Theaterkapellmeister ausgewiesen. [...] Die bekannte Romanze wurde rechtens stürmisch beklatscht. [...] Musikalisch und stimmlich lässt die Aufführung wenn man seine Forderungen den Möglichkeiten der Volksoper anpasst, keine Wünsche offen.“¹⁶⁸

Die *Oberösterreichischen Nachrichten* wünschen sich vom Dirigenten mehr Durchsetzungskraft, zeigen sich von dessen musikalischer Leitung sonst jedoch durchaus zufrieden:

„Der Dirigent hätte an mancher Stelle im Namen Otto Nicolais gegen den maßvoll entfesselten Regiemeister mit Fug und Recht Einspruch erheben können. Da war mancher komischer Gag drastisch der Musik ausgesetzt. [...] Es gibt jedoch auch viel Erfreuliches von dieser Premiere zu berichten, deren musikalischer Teil nahezu untadelig geriet.“¹⁶⁹

Die Neuinszenierung schien vom Publikum – glaubt man der Presse – gut aufgenommen worden zu sein: „Das Publikum schien sehr zufrieden.“¹⁷⁰ „So wurde es eine sehr gute – freilich etwas zu lange – Vorstellung. [...] Das Publikum unterhielt sich gut und bereitete der Aufführung verdienten, starken Erfolg.“¹⁷¹ „Ein guter Abend für die Volksoper. Das Publikum zeigte sich sehr animiert und spendete lange Beifall.“¹⁷² „Die Aufführung ließ kaum einen Wunsch offen. [...] Gesungen wird ausnahmslos gut. [...] Der starke Beifall, der auch dem Ballett und dem Chor [...] galt, war ehrlich verdient.“¹⁷³ „Das Publikum feierte das Ensemble und die Regie mit sehr lebhaftem Applaus.“¹⁷⁴ „Eine sehenswerte Neuinszenierung, ein hübscher Abend, der freilich mit dreieinhalb Stunden Dauer leicht um zwanzig Minuten

¹⁶⁶ Endler, Franz, „Manche mögen´s verstaubt“, *Die Presse*, 08.02.1966.

¹⁶⁷ Vogel, Manfred, „Nicht unlustig aber lang“, *Wochenpresse*, 09.02.1966.

¹⁶⁸ Hahn, Hans Heinz, „Falstaff in der deutschen Bürgerstube“, *AZ*, 08.02.1966.

¹⁶⁹ Nesch, Lothar, „Dietfried Bernets Schlacht für Nicolai“, *Oberösterreichische Nachrichten*, 08.02.1966.

¹⁷⁰ Löbl, Karl, „Humor ist, wenn man trotzdem lacht“, *Express*, 07.02.1966.

¹⁷¹ Y., „Lustige Weiber wissen sich Rat“, *Neues Österreich*, 08.02.1966.

¹⁷² P., „Nicolais Musik triumphiert in Volksoper“, *Kronen Zeitung*, 08.02.1966.

¹⁷³ Antropp, Wilhelm, Die lustigen Weiber der Volksoper“, *Salzburger Nachrichten*, 08.02.1966.

¹⁷⁴ H. F. M., Romantisch und buffonesk“, *Die Furche*, 7/1966.

zu lang geraten ist.“¹⁷⁵ „Herzlicher Schlussapplaus für die Sänger und den erfolgreich debütierenden Dirigenten.“¹⁷⁶ „Applaus von ungewohnter Stärke. [...] Reich flutender Beifall und viele Vorhänge.“¹⁷⁷ „Der Erfolg der Premiere lässt hoffen, dass die „Lustigen Weiber von Windsor“ nun für längere Zeit am Währingergürtel in Wien zu Hause sein werden.“¹⁷⁸

Leider überwiegen nach der zweiten Premiere, welche am 15. Februar 1966 stattfand, die negativen Pressemeldungen. Kaum ein Kritiker schien mit der Arbeit der SängerInnen zufrieden gewesen zu sein. Karl Löbl schreibt im *Express*:

„Traurige Weiber von Windsor. Die zweite Premiere [...] unterbot an Humorlosigkeit die erste [...] noch bei weitem. Eine komische Oper, die so traurig wirkt wie diese Aufführung, wird man nicht oft sehen können, und das gibt dem ganzen Unternehmen schon wieder den Wert einer Rarität. Da Rott nach der Premiere I die Volksoper in Richtung Amerika verlassen hat, mussten die letzten Proben für die Premiere II ohne seine Mitwirkung stattfinden. Doch wer sich davon eine Qualitätsverbesserung der Inszenierung erhofft hatte, wurde arg enttäuscht. Besonders krass war diesmal der Mangel jeglicher Dialogregie zu bemerken. [...] Dietfried Bernet machte seine Sache wieder sehr gut. [...] Der Rest war bitter. [...] Es wurde nur mit Maßen gelacht. Ich hab´s auch versucht. Erfolglos.“¹⁷⁹

Auch die *Arbeiterzeitung* war kaum zu begeistern: „Stimmung stellte sich in dem nur drei Viertel besetzten Haus wenig ein, der Schlussbeifall jedoch war freundlich. Ein wichtiges Repertoirestück ist somit leidlich doppelt besetzt.“¹⁸⁰

Dass Theaterempfinden jedoch etwas Subjektives ist, beweist die Kritik aus der *Volksstimme*: „Im Übrigen bestätigte die zweite Premiere den Eindruck der ersten: mit diesen „Lustigen Weibern“ hat uns die Volksoper einen szenisch und musikalisch geglückten Theaterabend beschert.“¹⁸¹

Heinrich Neumayer von der *Wiener Zeitung* sieht dies wiederum anders: „Länge schadet, sie war diesmal noch unangenehmer als in der ersten Aufführung.“¹⁸²

Die Kritik der *Kronen Zeitung* bekundet auch alles andere als Begeisterung:

„Wie eine alte, längst verschlammte Repertoirevorstellung wirkte die zweite (weil in allen Hauptpartien neu besetzte) Premiere von Otto Nicolais komischer Oper. [...] Lustig war´s an diesem Abend ganz und gar nicht. [...] Von den Sängern eroberte sich nur die reizend aussehende und routinierte Colette Boky als die [...] Frau Fluth das Publikum im Handumdrehen. [...] Der Rest der Zweitbesetzung [...] konnte die Aufführung übrigens auch nicht vor ihrem Provinzialismus retten. [...] am Ende zufriedener Beifall.“¹⁸³

¹⁷⁵ Schneiber, Herbert, „Der Hofrat und die lustigen Weiber“, *Kurier*, 07.02.1966.

¹⁷⁶ Hahl, Hans Heinz, „Falstaff in der deutschen Bürgerstube“, *AZ*, 08.02.1966.

¹⁷⁷ Nesch, Lothar, „Dietfried Bernets Schlacht für Nicolai“, *Oberösterreichische Nachrichten*, 08.02.1966.

¹⁷⁸ Rubin, Marcel, „Die lustigen Weiber von Windsor oder ‚Falstaff‘“, *Volksstimme*, 08.02.1966.

¹⁷⁹ Löbl, Karl, „Traurige Weiber von Windsor“, *Express*, 16.02.1966.

¹⁸⁰ Hahl, Hans Heinz, „Ein lustiges Weib aus dem Pariser Vorort“, *AZ*, 17.02.1966.

¹⁸¹ Rubin, Marcel, „Die lustigen Weiber von Windsor II“, *Volksstimme*, 17.02.1966.

¹⁸² Neumayer, Heinrich, „In Windsor ist es recht unterhaltsam“, *Wiener Zeitung*, 17.02.1966.

¹⁸³ -Iz., „Nur die reizende Frau Fluth...“, *Kronen Zeitung*, 17.02.1966.

Ähnliches war im *Volksblatt* zu lesen: „[Bernet] holte auch diesmal aus dem Orchester und den Sängern das Beste heraus. Nur auf der Bühne wirkt manches so amateurhaft, dass es einem beim Bravo-Rufen das O verschlägt. Aber das ist zuwenig.“¹⁸⁴

Anhand der Besetzungsliste ist zu entnehmen, dass fast alle SängerInnen der *Lustigen Weiber* aus dem Ensemble der Wiener Volksoper besetzt wurden. Lediglich Walter Kreppel, der die Rolle des Sir John Falstaff übernahm, kam aus dem Ensemble der Wiener Staatsoper.

3.3. Karl Dönch 1973-1987

Albert Moser wechselte von der Volksoper in den Wiener Musikverein. Die Bestellung eines neuen Direktors erwies sich nicht als einfach. Nachdem ein Kandidat den angebotenen Posten nicht antreten wollte und ein weiterer von Teilen des Betriebsrates sogar mittels einer Resolution vehement abgelehnt wurde, schlug die Belegschaft einen Kandidaten aus ihren Reihen vor, Kammersänger Karl Dönch. Minister Robert Jungbluth versuchte die Situation, in der schon von einem „Misstrauensantrag“¹⁸⁵ in der Presse geredet wurde, ebenfalls mit einem Vorschlag zu beruhigen. Er griff auf eine Idee zurück, die schon bei der Übersiedlung der Staatsoper in ihr Stammhaus am Ring 1955 geboren worden war und seit damals in regelmäßigen Abständen von Wiener Kulturjournalisten hervorgeholt und am Leben erhalten wurde. Es handelte sich um die Fusionierung von Staats- und Volksoper. Zum damaligen Zeitpunkt geisterte dieser Gedanke wieder durch die Presse. Es wurde nach einem Vizedirektor für die Volksoper verlangt anstelle eines eigenen Direktors. Nachdem Jungbluth alle Beteiligten von der Idee überzeugte, verkündeten die Schlagzeilen der Kulturseiten am 23. Juli die Sensation „Volksoper wird Teil der Staatsoper“. Für die Übergangszeit bis zum 1. September 1973 sollte ein stellvertretender Direktor in die Volksoper einziehen. In diesem Fall war dies der bereits genannte Karl Dönch. Stillschweigend machte Jungbluth, der eigentlich ein überzeugter Gegner des Vorhabens war, die Fusion quasi wieder rückgängig, nachdem er alle Beteiligten von der Ineffizienz überzeugte. Dönch erhielt daraufhin eine Dienstanweisung, die ihm die Alleinverantwortung für Programm, Premieren und Engagements übertrug. Auf einen verstärkten Einsatz von Sängerinnen und Sängern der Staatsoper an der Volksoper sollte dennoch geachtet werden¹⁸⁶. Anstelle von „fusionieren“ wurde nun von „koordinieren“ gesprochen, und Dönch wurde in der Presse schon als Volksoperndirektor angesprochen.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Hartmann, Dominik, „Nur das O – muss noch her“, *Volksblatt*, 17.02.1966.

¹⁸⁵ Herzl, Robert, „Die Ära Dönch“, in: HG. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.166-168.

¹⁸⁶ Rudolf Gamsjäger war zu diesem Zeitpunkt Staatsoperndirektor.

¹⁸⁷ Herzl, S.166-168.

Dönch war von der Notwendigkeit einer „Rundumerneuerung“ der Volksoper überzeugt und hatte ganz klare Vorstellungen von den kulturellen Aufgaben und kulturpolitischen Verpflichtungen des Hauses. Der neue Direktor stellte sich offenkundig in den Dienst der Operettenpflege. Zudem ergab sich aus der speziellen Wiener Musiktheatersituation für Dönch die Frage nach spielbaren Opern.

„Der Kreis der spielbaren Opern, die der Volksoper zufallen, engt sich erheblich ein, will sie nicht in eine fruchtlose Konkurrenz mit dem Haus am Ring treten... Der Radius, der ausschreitbar ist, ergibt sich von selbst. Er umfasst die kleinere Form der Oper, und daher ist die Präsentation der Volks- und Spieloper jeglicher Art in den Vordergrund zu stellen. Dass man sich dabei der deutschen Sprache bedient, ist nahe liegend. Andere Häuser ähnlicher Struktur – Sadler’s Wells, Opéra Comique – wählen auch die Landessprache.“¹⁸⁸

Im Gegensatz zu seinem Vorgänger war für Dönch das Singen in deutscher Sprache unverzichtbar. Zusätzlich zu den bereits genannten Operntypen wollte Dönch auch jene Opern auf die Bühne bringen, die ursprünglich von ihrem Komponisten bewusst für ein kleineres Opernhaus gedacht waren, später jedoch durch „werkverändernde Bearbeitungen“¹⁸⁹ in den Spielbetrieb der großen Häuser aufgenommen wurden, wie z. B. *Carmen* und *Hoffmanns Erzählungen*. Da seine Vorgänger versuchten, moderne Werke zur Aufführung zu bringen und dies auch von der Seite der Presse von Dönch erwartet wurde, zeigte dieser sich kompromissbereit und erhob zeitgenössische Opern auch zu einem seiner Programmpunkte.¹⁹⁰

„Das Opernschaffen zeitgenössischer, vor allem österreichischer Komponisten zur Diskussion zu stellen“ – dieses Ziel hat Karl Dönch bei seinem Amtsantritt dezidiert zu einem Punkt seines Programmes erhoben, obwohl von vornherein klar war, dass gerade auf diesem Gebiet spezielle Schwierigkeiten zu überwinden sein würden: Moderne Werke sind schwerer zu realisieren, erfordern einen größeren zeitlichen, personellen und kostenmäßigen Aufwand als das sogenannte gängige Repertoire. Zudem finden sie meist beim breiten Publikum leider nicht den gewünschten Widerhall. Aus diesen Gründen ist es unmöglich, moderne Opern spielplanmäßig in der gleichen Weise zu behandeln wie das übliche Repertoire, erläuterte Dönch in seinem programmatischen Konzept; „trotzdem will ich mich dieser Aufgabe stellen, in der Hoffnung und mit dem Ziel, vielleicht doch einmal Bleibendes zu entdecken.“¹⁹¹

Gleich zu Beginn seiner Amtszeit kündigte Dönch an, das Repertoire drastisch auf 35 Werke zu reduzieren. Ein großer Teil der veralteten Inszenierungen wurde gleich 1973 entfernt, die verbleibenden Werke versprach Dönch „rundum zu erneuern“¹⁹² und somit qualitativ auf dem Höchststand zu halten. In Dönchs Amtszeit fiel auch die Einführung des so genannten Blocksystems, bei dem in bestimmten Zeiträumen nur eine begrenzte Zahl von Werken zur Aufführung kommt. Zur selben Zeit stieg auch der neue Staatsoperndirektor Lorin Maazel auf

¹⁸⁸ Herzl, S.171.

¹⁸⁹ Herzl, S.171-172.

¹⁹⁰ Herzl, S.171-172.

¹⁹¹ Böhm, Gotthard, *Wiener Volksoper: Die Direktion Karl Dönch: 1. September 1973 bis 31. August 1987*,

Wien: Österreichischer Bundestheaterverband 1987, S.13.

¹⁹² Herzl, S.175.

dieses System um. Durch Standardwerke wie *Die Fledermaus*, *Die Lustige Witwe* oder *Die Zauberflöte* wurde das System in der Volksoper allerdings auf die eigenen Bedürfnisse zugeschnitten. Diese Werke wurden vom Block ausgenommen und das ganze Jahr hindurch angeboten. Das neue Spielplansystem wurde bis zur Übernahme der Direktion durch Eberhard Wächter beibehalten.¹⁹³ Ein fester Vorsatz Dönchs bei seinem Amtsantritt war zudem, wieder ein intaktes Ensemble zu bilden und das häufige Auftreten von Gastsängern, wie es seit der Ära Moser zugenommen hatte, zu reduzieren. Das neue Ensemble formte er zum einen Teil aus Sängerinnen und Sängern des Hauses, welche „in ihren Ausdrucksmöglichkeiten, Fähigkeiten und in ihrer Persönlichkeit unvergleichlich sind“¹⁹⁴, und zum anderen aus frisch engagierten Lieblingen aus Funk, Fernsehen sowie einer Reihe namhafter SängerdarstellerInnen. Obwohl Dönch ein überzeugter Anhänger des Repertoire- und Ensembletheaters war, führte er dennoch das ihm aus der Met vertraute Cover-System, bei dem in der Regel der „Star“ alle Vorstellungen singt, das so genannte „Cover“ jedoch stets für den „Notfall“ bereit zu stehen hat, ein, denn „nur der Beste soll singen“¹⁹⁵. Das Publikum war dem Direktor immer wichtiger als die Presse.¹⁹⁶

Der letzte Eingriff Dönchs in das Repertoire war seine Entscheidung, keine Musicals mehr zu spielen. Diese Tatsache traf besonders Marcel Prawy, den damaligen Dramaturgen, der das amerikanische Musical nach Wien an die Volksoper holte und sich für alle Produktionen quasi als unabhängiger Produzent mit alleiniger Verantwortung zeigte. Da die letzten beiden Produktionen (*Show Boat* und *Karussell*) weder bei Presse noch bei Publikum Anklang fanden, zudem sehr kosten- und probenintensiv waren und Dönch eine Einschränkung seiner direktorialen Rechte nicht akzeptierte, war dies das vorläufige Ende des Musicals an der Volksoper. Prawy wechselte kurz darauf in die Staatsoper. In der Mitte seiner Amtszeit nahm Dönch jedoch eine Korrektur seines Spielplans vor und holte seinem Publikum zuliebe das Musical als Genre 1979 wieder an die Volksoper zurück.¹⁹⁷

Am 30. Juni 1987 übergab Karl Dönch die Direktion an seinen Nachfolger Eberhard Waechter, womit in der Volksoper die bis heute längste Direktionsperiode der Nachkriegszeit nach 14 Jahren zu Ende ging.¹⁹⁸

Unter Dönch wurden 42 Opern zur Premiere gebracht. Davon lassen sich mit *Der Wildschütz*, *Zar und Zimmermann*, *Die Lustigen Weiber von Windsor* und *Martha* vier zur Sparte

¹⁹³ Herzl, S.175.

¹⁹⁴ Herzl, S.184.

¹⁹⁵ Herzl, S.184.

¹⁹⁶ Herzl, S.184.

¹⁹⁷ Herzl, S.187-189.

¹⁹⁸ Herzl, S.190.

„Spieloper“ zählen. 23 Operetten wurden neu inszeniert. Vier Musicals, 17 Ballettabende und drei alternativ gestaltete Abendprogramme wurden zur Premiere gebracht. Beim Betrachten der aufgelisteten Spielopernvorstellungen fällt auf, dass in der Spielzeit 1976/77 gar keine „Spieloper“ gegeben wurde. In vier weiteren Saisonen sank die Zahl der gegebenen „deutschen Spielopern“ zudem unter 10 Abende pro Spielzeit. Es wurden lediglich zwischen zwei bis acht Abende mit diesen Stücken bespielt.

In Dönchs Direktionszeit kam es zu 43 Vorstellungen der Oper *Zar und Zimmermann*. 65 Mal wurde die Oper *Wildschütz* gegeben, kein einziges Mal brachte die Volksoper jedoch Lortzings Oper *Der Waffenschmied* auf die Bühne. *Die Lustigen Weiber von Windsor* wurden hingegen 55 Mal gespielt und Flotows *Martha* an 27 Abenden. Insgesamt waren das 190 Abende, an denen Spielopern der Komponisten Lortzing, Flotow und Nicolai gespielt wurden. In Dönchs Antrittssaison wurde anfänglich aus umbautechnischen Gründen noch der Redoutensaal der Wiener Hofburg bespielt, bevor das Volksoperngebäude schlussendlich bezogen werden konnte. Somit kam es im Laufe der Ära Dönch zu zwischen 278 bis 304 Vorstellungen in einem Jahr im Gebäude der Volksoper.

Direktion Dönch							
	1973/74	1974/75	1975/76	1976/77	1977/78	1978/79	1979/80
Lortzing							
Zar und Zimmermann	10	X	X	X	X	X	X
Der Waffenschmied	X	X	X	X	X	X	X
Der Wildschütz	11	X	X	X	13	4	2
Nicolai							
Die lustigen Weiber von Windsor	2	11	8	X	X	X	X
Flotow							
Martha	X	X	X	X	X	X	X
Spielopernvorstellungen	23	11	8	0	13	4	2

Tabelle 4

Direktion Dönch							
	1980/81	1981/82	1982/83	1983/84	1984/85	1985/86	1986/87
Lortzing							
Zar und Zimmermann	20	13	X	X	X	X	X
Der Waffenschmied	X	X	X	X	X	X	X
Der Wildschütz	3	X	8	4	3	11	6
Nicolai							
Die lustigen Weiber von Windsor	X	X	11	7	8	8	X
Flotow							
Martha	X	X	X	12	8	7	X
Spielopernvorstellungen	23	13	19	23	19	26	6

Tabelle 5

Am 3. Dezember 1977 hatte *Der Wildschütz* von Albert Lortzing unter der Direktion Dönchs Premiere. Erneut zeigten sich die Kritikerstimmen äußerst unzufrieden mit der szenischen Umsetzung und ließen kaum Positives an der Regiearbeit Hans Hartlebs. Im Fall der musikalischen Leitung des Abends gingen die Meinungen jedoch weit auseinander. Der Direktor, Karl Dönch, musste selbst auch einiges an Kritik ertragen. Meinhard Rüdener schrieb in der *Kronen Zeitung*:

„Der Aufführung fehlt über Strecken Saft. Dabei hat der gute Albert Lortzing eine ganz ordentliche Zeitsatire vertont. Mit viel feinem Humor. [...] Nette Unterhaltung ist's geblieben. Aber der Zündstoff fehlt. [...] Keine besonders homogene oder aufregende Besetzung. [...] Regisseur Hans Hartleb hat dort aus den Sängern nicht gerade übermäßig prägnante Charaktere geformt.“¹⁹⁹

In der *Wochenschau* wurde folgendes geschrieben:

„Brav und bieder. [...] Mehr Aufführungsschwung (statt dreieinhalb Stunden Spieldauer) wäre gleichfalls nicht zu verachten. Hans Hartleb, ein Synonym bereits für sauber erarbeitete, jedoch kaum inspirierte Inszenierungsarbeiten, war für eine solche Aufgabe kaum der rechte Mann. [...] Und Conrad Artmüller, der Dirigent, hielt mit seinem Regisseur hörbaren Gleichschritt: dirigierte brav und bieder. [...] Aber auch die Besetzung dieser jüngsten Volksopernpremiere wirkte etwas seltsam. Denn bis auf Adolf Dallapozza [...] und bis auf den Operndebütanten Franz Waechter [...] stimmte rundherum kaum etwas. So konnte Karl Dönch den dümmlichen Schulmeister [...] wohl immer noch wie vor siebzehn Jahren an der Staatsoper als komische Figur genüsslich ausspielen, nicht aber mehr partieentsprechend aussingen.“²⁰⁰

Die Presse schloss sich weitgehend dieser Meinung an:

„Dank eines geschmacksicheren Bühnenbildners war's eine einheitliche, wegen eines routinierten Regisseurs eine konventionelle, mit einem vorsichtigen Kapellmeister eine ordentliche Aufführung. [...] die Volksoper sollte eben gerade jetzt um spürbare Nuancen besser sein als je zuvor, und wenn sie das nicht wenigstens versucht, dann ist sie schon zu tadeln. [...] Nun sie tat's wenigstens teilweise. [...] Irgendwann wird er [Franz Waechter] mit einem richtigen Regisseur arbeiten und lernen, an einem Abend mehr als drei Gesten zu tun und anders als frontal zum Publikum zu singen. [...] Karl Dönch besetzte sich selbst in der Bombenpartie des Baculus. Ich bin nicht sicher, ob er wirklich keinen Besseren in seinem Ensemble hat: Mit den Jahren [...] ist die Neigung zur Karikatur bei ihm nicht verflogen, sondern eher penetranter geworden. [...] Wahrscheinlich aber darf man selbst von einem Direktor nicht so viel Härte gegen sich selbst verlangen und vom *Wildschütz* in der Volksoper nicht mehr als nette Unterhaltung. Weshalb also auch noch angeführt werden darf, dass für die weiteren Vorstellungen meiner Ansicht nach die obligaten Striche wieder eingefügt werden können. Wir wissen jetzt, wie lange der zweite Akt sein kann, und jedermann muss es ja nicht erlebt haben. [...] Das Publikum klatschte.“²⁰¹

Im Gleichklang scheinen die *Salzburger Nachrichten* zu berichten:

„Als Schulmeister Baculus wollte sich Dönch wohl noch einmal in einer seiner meistgesungenen Partien auf die Bühne katapultieren. Doch wenig schulmeisterlich geht er mit den Noten um, die er zu singen hätte; seine stimmlichen Mittel sind während der Intendantenzeit einigermaßen verblasst, und als Ersatz dafür kehrt Dönch alle seine komödiantischen, auch ein bisschen skurrilen Gesten hervor [...]. Er überzeichnet seinen Schulmeister [...] und nähert sich damit der billigen Outrage. [...] Für den heutigen Geschmack geht die Handlung zu langsam und umständlich voran. [...] Hier müssten Streichungen und Umstellungen vorgenommen werden, wenn nicht gar eine Bearbeitung der gesprochenen Passagen. [...] Conrad Artmüller legte sich als Dirigent kräftig ins Zeug, das Resultat war korrekt, wenn auch nicht stimmungsbetont. Franz Wächter [...] ist aber darstellerisch und stimmlich arg überfordert. [...] lediglich Adolf Dallapozza fiel mit seiner schön geführten Stimme besonders auf. War diese

¹⁹⁹ Rüdener, Meinhard, „Putziger Zuckerguss“, *Kronen Zeitung*, 05.12.1977.

²⁰⁰ Lossmann, Hans, „Brav und bieder“, *Wochenschau*, 25.12.1977.

²⁰¹ Endler, Franz, „Im komischen Diminutiv“, *Die Presse*, 05.12.1977.

Neuinszenierung als Wiederbelebungsversuch für den heute vernachlässigten Lortzing gedacht, so ist dies (leider) nicht geglückt.²⁰²

Wenig begeistert von der Regie, gnädiger jedoch im Hinblick auf die musikalische Leitung, fällt die Kritik in der Tageszeitung *NFZ* aus:

„Danebengeschossen. Schade um die vergebene Chance den ‚Wildschütz‘ in einer gefälligen Form aufzuführen. Als Direktor und Schulmeister Baculus hat Prof. Karl Dönch leider danebengeschossen und muss in beiden Fällen auf Beute verzichten. [...] Hartlebs Regie kann die Figuren der Handlung nicht mit Leben erfüllen und beschränkte sich einfach auf das Arrangieren von Auf- und Abtritten der Sänger. Dort aber, wo Witz und feine Ironie dominieren sollten, herrscht peinliche Outrage. Nichts zu lachen also für Musikfreunde und Opernfans. [...] Einzig Dirigent Conrad Artmüller leitete mit Geschick und Hingabe zur Musik das Orchester zur Zufriedenheit der Zuhörer, ohne aber die auf der Bühne herrschende Langeweile verdrängen zu können. [...] In dieser Inszenierung ist niemand zielsicher.“²⁰³

Karl Löbl schließt sich den vorher zitierten Meinungen an und ist von der szenischen Umsetzung dieser Oper deutlich enttäuscht:

„Keine fünftausend Taler wert. [...] Auf der Suche nach einer Hauptrolle für den Herrn Direktor stieß man auf ein Stück in dem auch die Frau Direktor mitspielen kann: Gustav Albert Lortzings ‚Der Wildschütz‘. [...] Dem Publikum wird das [Finale] freilich schon während der Ouvertüre mittels einer Projektion unzweideutig mitgeteilt. Womit nicht nur die Neugier beseitigt ist, wie denn das Stück wohl ausgehen mag, sondern auch der Humor, der hier ohnedies auf Krücken geht. [...] Auf der Bühne dominieren wieder die kleinen Stimmen und die abgenutzten Veteranen. [...] Viel Beifall für die von Conrad Artmüller mit liebevollem Einsatz geleitete Aufführung trotz herrschender Langeweile.“²⁰⁴

Eigentlich war laut *Wiener Zeitung* „alles in Ordnung“²⁰⁵, sieht man von den „hausbackenen Konventionen“²⁰⁶ ab. Auch Karl Dönch wurde in dieser Kritik mit Begeisterung aufgenommen:

„Hans Hartlebs Regie kam über hausbackene Konventionen kaum hinaus. [...] Karl Dönch bringt als Baculus Leben in die Aufführung. Dönch zieht die Register seiner bezwingenden und so persönlich gefärbten Komik. [...] Aber auch sonst erhält diese kauzige, amüsante Figur alle wünschenswerten Nuancen, natürlich auch in gesanglicher Hinsicht. Da schließlich auch Conrad Artmüller [...] mit Lortzing und seiner Musik bestens umzugehen weiß, war eigentlich, wemgleich Hartlebs Inszenierung nicht enthusiastierte und eine der Orchesterstütze entbehrende Quartettstelle im Schlussakt misslang, alles in Ordnung. Der Premierenbeifall bestätigte dies.“²⁰⁷

Die *Volksstimme* schreibt: „Volksoper in der Volksoper. [...] Die Neuinszenierung in der Wiener Volksoper ist nicht gerade umwerfend originell, hat aber anständiges Niveau, vor allem musikalisch.“²⁰⁸ Doch die einzig richtig positive Meinung zur Regie wird in der *Arbeiterzeitung* abgedruckt:

„Von Hans Hartleb bezaubernd in Rolf Langenfaß' Bühnenbildern und Kostümen, die allerdings mehr in ein Opern-Pontevedrino führen, als Singspiel von gelöstem Schwung inszeniert, wird der Ironie des immer noch kostbaren musikalischen Anteils vor allem der delikate dirigierende Conrad Artmüller voll

²⁰² Gürtelschmied; Walter, Baculus schoß hoch ins Kraut“, *Salzburger Nachrichten*, 06.12.1977.

²⁰³ Seledec, Walter, „Danebengeschossen“, *NFZ*, 10.12.1977.

²⁰⁴ Löbl, Karl, „Keine fünftausend Taler wert“, *Kurier*, 05.12.1977.

²⁰⁵ Tschulik, Norbert, „Liebenswürdigkeit und Heiterkeit“, *Wiener Zeitung*, 06.12.1977.

²⁰⁶ Tschulik, Norbert, „Liebenswürdigkeit und Heiterkeit“, *Wiener Zeitung*, 06.12.1977.

²⁰⁷ Tschulik, Norbert, „Liebenswürdigkeit und Heiterkeit“, *Wiener Zeitung*, 06.12.1977.

²⁰⁸ K., „Volksoper in der Volksoper“, *Volksstimme*, 06.12.1977.

gerecht. [...] Das dankbare Premierenpublikum nahm in den Pausen schon die Schlussovationen vorweg.“²⁰⁹

Lortzings *Wildschütz* wurde in fast allen Rollen durch Ensemblemitglieder der Volksoper besetzt. Die kleine Rolle des Bauern wurde von einem Choristen gesungen.

Am 30. Oktober 1980 fand eine weitere „Spieloperpremiere“ statt. Die Volksoper ließ *Zar und Zimmermann* neu auf die Bühne bringen. Dass die „Spieloper“ in der Wiener Volksoper am richtigen Platz sei, davon waren auch nach dieser Premiere viele Presseberichtersteller überzeugt. In der *Volksstimme* wurde folgendes geschrieben: „So macht man echte Volksoper! [...] Die Wiener Volksoper ist dann am besten, wenn sie ihrem Namen gerecht wird und echte Volksoper macht. [...] Die neue Produktion am Währinger Gürtel kann sich wirklich hören und sehen lassen, sie braucht internationale Vergleiche nicht zu scheuen.“²¹⁰

Die *Österreichische Ärztezeitschrift* schrieb:

„Schon lange hörte man nicht Lortzings heitere Weisen [...] auf einer Wiener Bühne. Die Direktion der Volksoper kann dieses Verdienst für sich buchen und hat den Dirigenten Erich Binder für die musikalische Leitung gewonnen, dessen solide Stabführung bei Solisten, Chor und Orchester den Erfolg der Neueinstudierung garantierte.“²¹¹

Die *Wiener Zeitung* war vom Verbleib der „Spieloper“ in der Volksoper ebenfalls überzeugt, übte jedoch Kritik an der Umsetzung:

„Liebenswürdig, doch mit Längen. [...] Einem Institut wie der Volksoper steht es wohl an, die volkstümliche heitere Spieloper Lortzings zu pflegen, die Neueinstudierung von *Zar und Zimmermann*, einem dieser schlechthin unverwüsthlichen Stücke des Komponisten, ist am Währinger Gürtel also richtig am Platz. Allerdings zeigt sich [...], dass auch Liebenswürdigkeit ihre spürbaren Längen haben kann. Eine da und dort ein bisschen straffere Bearbeitung hätte nicht geschadet.“²¹²

In der *Wochenpresse* wunderte sich Gerhard Mayer über den Umgang mit der „deutschen Spieloper“, welche doch „wie geschaffen“²¹³ für die Volksoper wäre:

„Er [Lortzing] konnte freilich ganz und gar nicht voraussehen, wie sehr sich die Volksoper dereinst plagen würde mit seiner Volksoper um den Zaren Peter. [...] Ein Werk wie geschaffen für ein Opernhaus, in dem gerade diese heute etwas vernachlässigte Gattung des Opernrepertoires auftragsgemäß gepflegt werden soll. Man möchte meinen, dass da kaum etwas schief gehen könne. Es ging aber so ziemlich alles schief bei der Premiere in der vergangenen Woche. Das begann bei der Ouvertüre, die recht beschwerlich, unpräzise und wenig delikate musiziert wurde. Und auch im weiteren Verlauf des Abends fanden Dirigent Erich Binder und das Volksopeiorchester kaum je zu jenem leichten, differenzierten Tonfall, der Lortzings so einfallsreicher wie witziger Musik angemessen wäre. [...] Binder machte aus der komischen beinahe eine große Oper, und das ist entschieden die falsche Gehrichtung.“²¹⁴

²⁰⁹ Walden, Fritz, „Volksoper und Staatsoperette“, *AZ*, 06.12.1977.

²¹⁰ H. K. S., „So macht man echte Volksoper!“, *Volksstimme*, 01.11.1980.

²¹¹ O.A., „Von Staatsgeschäften und Liebe“, *Österreichische Ärztezeitung*, 25.12.1980.

²¹² Tschulik, Norbert, „Liebenswürdig, doch mit Längen“, *Wiener Zeitung*, 01.11.1980.

²¹³ Mayer, Gerhard, „Gruppenbilder mit Solisten“, *Wochenpresse*, 05.11.1980.

²¹⁴ Mayer, Wochenpresse, 05.11.1980.

Das Fördern junger SängerInnen wurde zwar oft verlangt, scheint jedoch nicht in die richtige Richtung gegangen zu sein. So schreibt die *Österreichische Ärztezeitung* den SängerInnen der Hauptrollen große Überforderung zu, doch auch von der Regie Gregorij Ansimows zeigte man sich nicht begeistert:

„Die Besetzung der Solistenrollen erwies sich als weit problematischer. Mit der Rolle des Peter des Großen betraute man Franz Waechter, der zwar eine schöne Stimme und sympathische Ausstrahlung besitzt, allein mit der Stimmlage überfordert schien. Ebenso konnte das kokette Wesen von Bettina Schoeller als Marie nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihr die Rolle einige Schwierigkeiten verursachte. [...] Die Inszenierung lag in den Händen von Gregorij Ansimow, der den Schwung und die Heiterkeit der Melodien auf sein Regiekonzept nicht übertragen konnte. Seine steife Führung der Schauspieler und vor allem des Chores wirkten antiquiert und lähmend auf Sänger und das Publikum. [...] Die holländischen Kostüme von Rolf Langenfass waren hübsch wie immer.“²¹⁵

Von den SängerInnen war auch Franz Endler von der Tageszeitung *Die Presse* nicht überzeugt:

„Sänger? Die Volksoper hat ‚Zar und Zimmermann‘ mit ihren eigenen Herrschaften ausgestattet, kein Feuerwerk an Brillanz prasseln lassen, sondern dem jungen Waechter die Bürde des Zarentums gegeben, dem verlässlichen Peter Drahosch die Chance, ein guter Peter Iwanow zu sein, der bemühten Bettina Schoeller die beinahe zu große Aufgabe, eine nette Marie zu singen. [...] Die ausführlichen Dialoge dürften in den folgenden Vorstellungen etwas rascher gesprochen werden.“²¹⁶

Begeistert zeigt sich erneut die Kritik der *Volksstimme*:

„Bühnenbildner Valery Loewenthal hat die Atmosphäre des Schauplatzes, der Schiffswerft, ideal eingefangen. [...] Viele nette Ideen und volle Einbeziehung der (Dreh-) Bühnentechnik bieten dem Regisseur alle Voraussetzungen für seine schwungvolle Bewegungsregie. [...] Auch im Detail hat der Regisseur die beachtlichen darstellerischen Fähigkeiten des (selbstverständlich ganz prächtig singenden) Chores [...] herausgeholt. [...] Im Opernhaus darf wieder einmal herzhaft, ganz ohne Genieren, gelacht werden. [...] Erich Binder dirigierte mit viel Schwung und Herz das [...] sehr animierte Orchester. [...] Und nicht vergessen werden dürfen auch die hübschen Kostüme von Rolf Langenfaß.“²¹⁷

Diese Kritik soll jedoch die einzig positive Äußerung zur Regie Gregorij Ansimows bleiben. Abgesehen von der musikalischen Leitung sowie von Kostüm- und Bühnenbild wurde nicht viel Positives berichtet. So schrieb *Die Furche*:

„Serienunfälle. [...] eine halbfertige Inszenierung, die von technischen Mängeln nur so strotzte. Eine Serie von Unfällen. Der größte Unfall war allerdings die Inszenierung selbst. [...] Die köstliche Komödie [...] wurde zur langen und langweiligen Affäre. Dem Einheitsbühnenbild mit Holzgerüst und Riesensegeln fehlte jede Atmosphäre. Und auch die Besetzung ließ allzu viele Wünsche offen: Franz Waechter fehlen für die Partie des Zaren Peter vorerst das Baritonvolumen, der Glanz und die Durchschlagskraft. [...] Nur Artur Korn besteht als Bürgermeister van Bett und hat alle Lacher auf seiner Seite. Erich Binder, der junge Philharmoniker, dirigierte. Und das tut dem Orchester merkbar gut. So kultiviert habe ich es schon lange nicht mehr spielen gehört.“²¹⁸

Die *Kronen Zeitung* sprach im Zusammenhang mit der Inszenierung sogar von einer „Bauchlandung“²¹⁹:

²¹⁵ O.A., *Österreichische Ärztezeitung*, 25.12.1980.

²¹⁶ Endler, Franz, „Ein gemütliches Feuerchen“, *Die Presse*: 03.11.1980.

²¹⁷ H. K. S., *Volksstimme*, 01.11.1980.

²¹⁸ K. H. R., „Serienunfälle“, *Die Furche*, 05.11.1980.

²¹⁹ Roschitz, Karlheinz, „Eine kaiserliche Bauchlandung“, *Kronen Zeitung*, 01.11.1980.

„Eine kaiserliche Bauchlandung. Die Volksoper [...] präsentiert jetzt ihrem Publikum: die halbfertige Inszenierung! Die Premiere [...] wirkte stellenweise wie eine Hauptprobe, in der ein Sängerteam sich auf der Bühne zurechtzufinden versucht. Das Publikum darf in Gedanken weiterbasteln: Es wäre so schön gewesen.... Es hat nicht sollen sein! So viele technische Pannen hat das Publikum wohl schon lange nicht erlebt. [...] Chormassen standen unbedarfte herum.... Erbärmlich! So ein miserables Werk, hörte ich die Leute in der Pause schnauben. „Das Beste an diesem Abend ist das schöne Programmheft“, meinten einige. Andere verließen überhaupt fluchtartig die Vorstellung. So wird ein Meisterwerk in Misskredit gebracht. [...] Statt Menschenmassen zu bewegen, dreht Ansimow unablässig die Drehbühne. [...] Loewenthals Bühne: schlechter Nachkriegsgeschmack. Nicht gerade auf ein Ruhmesblatt gehört aber auch die Besetzung. [...] Nur Artur Korn als dümmlich-eitler Kauz von einem Bürgermeister besteht. Auch als Sänger. Er hat alle Lacher auf seiner Seite. Philharmoniker Erich Binder dirigierte. Sehr ernst, sehr behutsam, mit Geschmack. Er ist Lortzings Werk ein solider Anwalt. Wenigstens einer!“²²⁰

Betroffen zeigte sich das *Volksblatt*:

„Schade, dass es gerade die heiter-gemütvolle Lortzing-Oper *Zar und Zimmermann* traf, die in einer so hölzernen, humorlosen Aufführung dargeboten wird, dass selbst der Holzschuhtanz, das Zarenlied und die Romanze *Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen* den Abend nicht retten können. [...] Recht linkisch wirkt die Inszenierung Georgi [sic!] Ansimows [...], der auch die Solisten sich selbst überlässt. [...] Auch Bettina Schoeller als Marie und Peter Drahosch als Peter Iwanow sind stimmlich krasse Unterbesetzungen. Ernst Gutstein als englischer Gesandter ist der einzige, der einen Schuss Humor in diese trocken-unbeholzene Aufführung bringt.“²²¹

Die *Wiener Zeitung* hätte sich vom Regisseur stärkere Charaktere gewünscht und kritisiert als einzige Tageszeitung Binders Können als Dirigent:

„Um ein lockeres naives Spieltemperament zu aktivieren, dazu war, so scheint uns, Ansimow allerdings nicht ganz der richtige Mann. Man spürt zu sehr sein Bemühen um viel Bewegung, an der auch der Einsatz der Drehbühne mitwirkt. [...] Übrigens wollte an diesem Premierenabend nicht alles funktionieren. [...] Die Kostüme von Rolf Langenfass sorgen für Holland- und sind um Zeitkolorit bemüht. Zar Peter scheint uns allerdings am Schluss allzu sehr à la mode fantastique gekleidet. Dieser Zar alias Peter Michaelow wirkt ansonsten etwas blass an diesem Abend. Der Regisseur hat hier, wie übrigens auch in etlichen anderen Fällen, keine schärfere, lebendigere Profilierung der Darstellung erreichen können. [...] Das bzw. der Beste aber zum Schluss: Artur Korn als Bürgermeister. [...] Besonders schön gelang der Holzschuhtanz. [...] Am Pult wirkte Erich Binder [...], dessen Dirigentenqualitäten sich wohl nicht ganz durchzusetzen vermochten. [...] Aber Binder konnte das Orchester von der Notwendigkeit, weniger grob zu musizieren, nicht voll überzeugen.“²²²

Dennoch wurde in der *Volksstimme* zum Besuch der Oper motiviert: „Schauen und hören Sie sich das an – auch wenn Sie sonst nicht in die Oper gehen“.²²³ In der *Wiener Zeitung* wurde geschrieben, dass das Publikum nicht staunte, aber beifallsfreundlich war.²²⁴ Die *Österreichische Ärztezeitung* meinte, dass der lebhafteste Schlussapplaus der Volksoper für eine neue Initiative dankte.²²⁵

Für diese Produktion von *Zar und Zimmermann* wurde Margarete Bence, die dem Ensemble der Wiener Staatsoper entstammte, für die Rolle der Witwe Brown an die Volksoper engagiert. Alle übrigen Partien wurden durch Ensemblemitglieder des Hauses interpretiert.

²²⁰ Roschitz, *Kronen Zeitung*, 01.11.1980.

²²¹ Steiner, Irmgard, „Weder Zar noch Zimmermann“, *Volksblatt*, 03.11.1980.

²²² Tschulik, *Wiener Zeitung*, 01.11.1980.

²²³ H. K. S.: *Volksstimme*, 01.11.1980.

²²⁴ Tschulik, *Wiener Zeitung*, 01.11.1980.

²²⁵ O.A., *Österreichische Ärztezeitung*, 25.12.1980.

Mehr als zwei Jahre später wurden *Die lustigen Weiber von Windsor* von Otto Nicolai an der Volksoper neu inszeniert, welche am 20. Dezember 1982 Premiere feierte. Werden Adjektive, wie „unlustig“, „mäßig lustig“ beziehungsweise „verunglückt“ im Zusammenhang mit Kritik an den ausgewiesenen *Lustigen Weibern von Windsor* genannt, verheißt dies augenscheinlich nichts Gutes. Leider äußern sich die meisten Kritiker auch bei dieser „Spieloperpremiere“ vorwiegend negativ und bemängeln hier besonders die „humorlose“ Deutung und Umsetzung des Stückes. So wird in den *Salzburger Nachrichten* kein „gutes Haar“ an den SängerInnen, der Regie, der musikalischen Leitung bzw. dem Bühnenbild gelassen.

„Dunkle Gewitterwolken über Windsor. [...] Diese von Jörg Zimmermann entworfene, unlustige Szenerie, die noch dazu als Röntgenbild jeweils auf die Zwischenvorhänge projiziert wurde, war kein geeigneter Ort für die Scherze der *Lustigen Weiber von Windsor*. Und Rudolf Bibl, ein versierter Operettendirektor, fand seinerseits kein Mittel, vom Pult her für heitere Laune zu sorgen. [...] Das Gewimmel in diesem stillen, verwinkelten Bühnenbild wurde von Gerhard Klingenberg geordnet, der dabei kaum größeren Ehrgeiz an den Tag legte. Nicht einmal die als komisch gedachten Figuren der Nicolai-Oper [...] kamen zu gebührender Geltung. [...] Keiner der Darsteller schien freigespielt, keiner stand souverän über seiner Rolle. Dazu kam noch, dass kaum einer sie auch wirklich souverän beherrschte: teils aus Gründen der unzureichenden Singtechnik. [...] Dass insgesamt hervorragende Sänger für die keineswegs leicht aufzuführende Oper zur Verfügung stehen müssen, war offenbar nicht vorausgesehen worden. [...] Die Herren schnitten insgesamt ein wenig besser ab. [...] Bilanz einer verunglückten Weihnachtspremiere: eine unzureichend besetzte, unzureichend vorbereitete, mit geringem persönlichem Engagement an Ideen inszenierte Wiedergabe eines Werkes, das von allen guten Geistern mit der Fülle ihrer Gaben gesegnet werden müsste, verpuffte wirkungslos. Kaum jemals ist in der Volksoper eine Neuheit mit weniger Begeisterung aufgenommen worden.“²²⁶

Das *Volksblatt* zeigte sich ebenfalls äußerst unzufrieden mit den Leistungen der Sänger:

„So wie man sie in der Volksoper nun zu hören und zu sehen bekommt, ist diese ‚Wiener Fassung‘ eher befremdend. Es fehlt nämlich ein Gutteil dessen, was den Reiz des populären, melodienseligen Werkes ausmacht: Spritzigkeit, Laune, Charme. Auf der Bühne herrscht angestrenzte Lustigkeit, alle legen sich heftig ins Zeug, aber es bleibt doch ein recht tollpatschiges, mit fremden Akzenten behaftetes Liebesspiel. [...] Das Ergebnis ist mager, denn Klingenberg hält die Sänger ständig zu Aktionen an, die sie beim Singen stören, dafür steht der Chor teilnahmslos herum. [...] Unter den Sängern tauchen neue Gesichter auf und tragen dazu bei, dass sich die Wiener Fassung der *lustigen Weiber* recht unwienerisch anhört. [...] Dieses übertriebene stimmliche Auftrumpfen zählt überhaupt zu den Unarten dieser Aufführung, für die man wohl Rudolf Bibl als musikalischen Leiter mit verantwortlich machen muss. Bedeutend lockerer und lustiger als die *Weiber* sind die *Männer*. [...] Freundlicher Beifall für eine populäre Oper, die in der Volksoper hätte besser ausfallen können.“²²⁷

Hilflos und miserabel einstudiert präsentierte sich die Volksoper nach Meinung der Tageszeitung *Die Presse*:

„Verzicht auf jeden Spaß. Ein höchst unwesentlicher Abend. Die Volksoper hat Otto Nicolais *Lustige Weiber von Windsor*, in putzigen Bildern, einer hilflosen Inszenierung, musikalisch ziemlich miserabel einstudiert seit Montag im Repertoire. [...] Seine [Klingenberg]s Regie ist offenbar den völlig ungenügenden Sängern angepasst und verzichtet auf jeglichen Spaß. [...] Rudolf Bibl, oft ein ganz exzellenter musikalischer Leiter heikler Abende, dürfte sich diesmal wenig Mühe gemacht haben oder auch vorzeitig resigniert haben. Dem Orchester entlockte er manchmal Schwung, als handelte es sich um eine Operette, den Sängern entlockte er freilich gar nichts und was die Herstellung von Ordnung anlangt, ist er alles, nur nicht ordentlich. [...] John Dickie [...] ist der einzige Mitwirkende, über den

²²⁶ Klein, Rudolf, „Dunkle Gewitterwolken über Windsor“, *Salzburger Nachrichten*, 22.12.1982.

²²⁷ Steiner, Irmgard, „Tollpatschige Liebesspiele“, *Volksblatt*, 22.12.1982.

man sich auch freuen kann. [...] Schade um den Aufwand, schade um die Oper, schade um den Abend, den ja der eine oder andere Opernfreund jetzt trotzdem über sich ergehen lassen wird.“²²⁸

Die *Kronen Zeitung* scheint den Grund für das Misslingen der Aufführung gefunden zu haben:

„Das ist das Problem des Abends: Es fehlt an Kraft, Schwung, Tempo. Auch Musikalisch – Rudolf Bibls Bemühungen scheitern an den Grenzen des Orchesters (von der miserabel gespielten Ouvertüre an) und an den Sängern.“²²⁹

Otto Nicolai benannte sein Werk eine „komisch-fantastische Oper“. Diese Bezeichnung lässt eine gewisse Erwartungshaltung entstehen, welche von der Inszenierung Gerhard Klingenberg, der zu dem damaligen Zeitpunkt Burgtheaterdirektor war, anscheinend nicht erfüllt wurde. So schreibt die *Volksstimme*:

„Humor ist eine ernste Sache. [...] Doch Spieloper was hat man dir angetan! [...] [eine] mächtig langweilige Inszenierung, die in ein Schluss-Kitsch-Arrangement mündet. [...] Rudolf Bibl hielt noch nicht in der Ouvertüre, aber wenigstens im weiteren Verlauf das musikalische Geschehen zusammen. Magerer Applaus.“²³⁰

Die Erwartungen Norbert Tschuliks von der *Wiener Zeitung* scheinen in Hinsicht auf den komischen Teil der Oper auch enttäuscht worden zu sein, von Klingenberg's Regiearbeit hält er jedoch mehr als seine Kollegen:

„Die ‚Lustigen Weiber‘ – mäßig lustig. [...] Zwischen deutscher Spieloper und italienischen Einflüssen beheimatet, verleugnet diese Musik auch nicht, dass sie dem Zeitalter der deutschen romantischen Oper entstammt. [...] Gerhard Klingenberg [...] hat handwerklich ordentlich inszeniert. Dass dabei auch eine brillante Inspiration mit im Spiel war, kann man aber kaum sagen. [...] Klingenberg reduziert also das komische Element in der Falstaff-Gestalt, und auch darüber hinaus, d.h. alles in allem, ist es ihm nicht gelungen zu bewirken, dass diese ‚Lustigen Weiber‘ wirklich lustig sind.“²³¹

Im *Kurier* ist auch von Klingenberg's ordentlich und sauber geregelter Personenführung zu lesen, es wird jedoch der Altersdurchschnitt des Bühnen- und Orchesterpersonals kritisiert:

„Volksoper als Volksoper zu inszenieren, das schien doch schon völlig abhanden gekommen zu sein, galt als schrecklich unmodisch oder war [...] über die Maßen kitschig oder banal. Regisseur Gerhard Klingenberg [...] trat mit ordnender Hand für Otto Nicolais von zeitloser Vitalität geprägtes, fabelhaftes Stück ein. Gar so lustig, wie's der Titel verspricht, ist sein Windsor vorerst gar nicht, aber doch geschmacklich abgesichert und im Verlauf sauber geregelt. [...] Die seit langem fällige Verjüngungskur im Volksopera-Ensemble verlief nicht so glücklich. [...] Frisches Blut ist vor allem im Orchester, blank routiniert von Rudolf Bibl dirigiert, zu vermissen. Wann beginnt hier die Renovierung?“²³²

Knapp ein halbes Jahr später ließ Karl Dönch während seiner Direktionszeit Lortzings Oper *Der Wildschütz* am 23. April 1983 zur Premiere bringen. Abgesehen von der Kritik der *Salzburger Nachrichten*, wurde diese Neuinszenierung recht „herzlich“ von Presse und Publikum aufgenommen. Begeistert berichtet die *Kronen Zeitung* von einem Pflichtstück für das Publikum der Volksoper:

²²⁸ Enlender, Franz, „Verzicht auf jeden Spaß“, *Die Presse*, 22.12.1982.

²²⁹ Roschitz, Karlheinz, „Sir Johns Sexpost“, *Kronen Zeitung*, 22.12.1982.

²³⁰ Grois, Hans, „Humor ist eine ernste Sache“, *Volksstimme*, 22.12.1982.

²³¹ Tschulik, Norbert, „Die ‚Lustigen Weiber‘ – mäßig lustig“, *Wiener Zeitung*, 22.12.1982.

²³² Gürtelschmied, Walter, „Im Windsor-Park lösen sich ein paar Probleme“, *Kurier*, 22.12.1982.

„Amüsante Volksoperpremiere. [...] Heute steht es aber fest: ‚Der Wildschütz‘ ist für die Volksoper ein Muss im Spielplan. Das beweist auch diese hübsche, von Otto Fritz mit Temperament und Witz inszenierte Aufführung. [...] Und die Aufführung gefällt umso besser, als Rolf Langenfass zwar Teile der alten Bühnenbilder verwendete, ihm aber doch eine Szenerie voll Modeparodie, verzärtelter Koketterie und lustigem Zuckerguss gelang. Vor allem steht da eine Sängerpersönlichkeit zur Verfügung, die die Schlacht um die Gunst des Publikums natürlich gewinnt: Oskar Czerwenka als Baculus. [...] Am Pult steht erstmals der Berliner Caspar Richter. Nach einem verschleppten, spannungslosen ersten Akt, der musikalisch zerfiel, brachte er Schwung in die brillante Musik. Das Publikum hatte seinen Spaß.“²³³

Regelrecht überrascht klingt die im *Kurier* erschienene Kritik von Walter Gürtelschmied:

„Ohne Operettenklamauk zieht Lortzing richtig. [...] Ein Erfolg für Lortzing, dessen liebenswürdiger musikalischer Ton diesmal an der Volksoper getroffen wurde. An einem Haus, das sich im selbstverordneten Operettenüberschuss endlich wieder einmal seiner eigentlichen Aufgabe – als Volksoper – besann. [...] Er [Caspar Richter] kann sogar das Volksoperenorchester disziplinieren und in Schwung bringen, besitzt zudem Kontrolle über ein spielfreudiges Ensemble. [...] Gespielt wird der ‚Wildschütz‘ in einer Neuinszenierung, die in Rolf Langenfass‘ Ausstattung von Otto Fritz behutsam, sorgfältig und geschmackvoll eingerichtet wurde. Sie macht die ursprüngliche Form dieser Produktion (1977) in jedem Punkt leicht vergessen.“²³⁴

„Herzliche Zustimmung des Publikums, das in Wien auch szenischen Unfug akzeptiert, wenn ihn nur etwas Musik entschärft, Ovationen für Czerwenka“²³⁵ berichtet die *Arbeiterzeitung*. Gänzlich unzufrieden zeigt sich Rudolf Kleins Kritik in den *Salzburger Nachrichten*. Besonders hart kritisiert er die Leistungen der SängerInnen.

„Fragwürdige Neueinstudierung. [...] Das Orchester unter dem Dirigenten der Deutschen Oper Berlin Caspar Richter spielte ungenau und verwaschen, der Regie von Otto Fritz ist keine Leitlinie anzumerken, sie beschränkt sich auf das konventionelle Arrangement der Auftritte und Abgänge. Drei Gruppen von Sängern waren an diesem humorlosen Abend aufgetreten: solche, die die Kunst des Singens noch nicht ausreichend erlernten, solche, die sie schon verlernten, und solche, die sie nie beherrschten. [...] Mit derartigen Aufführungen von Spielopern, die wohl dem Charakter des Hauses, nicht aber seinen Möglichkeiten angepasst sind, stellt die Volksoper selbst die Frage nach der Berechtigung ihrer staats erhaltenen Existenz.“²³⁶

Auch bei dieser Neuinszenierung der *Lustigen Weiber von Windsor* kamen alle SängerInnen aus dem Ensemble der Volksoper. Zwei kleine Partien (Pitt und Pott) wurden durch Choristen des Hauschores besetzt.

Am 5. Februar 1984 fand schlussendlich die fünfte Spieloperpremiere der Ära Dönch an der Volksoper statt. Friedrich von Flotows *Martha* wurde „in neuem Gewand“ auf den Spielplan gesetzt und erfreute sich unterschiedlichster Meinungen. Das *Neue Volksblatt* schreibt unter anderem, dass im Laufe des Abends bewiesen wird, dass man *Martha* nicht modernisieren und nicht verfremden muss, sondern dass die romantische Oper in ihrer liebenswürdig naiven

²³³ Roschitz, Karlheinz, „Er schießt die schönsten Böcke“, *Kronen Zeitung*, 25.04.1983.

²³⁴ Gürtelschmied, Walter, „Ohne Operettenklamauk zieht Lortzing richtig“, *Kurier*, 26.04.1983.

²³⁵ Walden, Fritz, „Geschwisterliebe auf Seitenwegen“, *Arbeiterzeitung*, 25.04.1983.

²³⁶ Klein, Rudolf, „Sparsamkeit ist lobenswert“, *Salzburger Nachrichten*, 25.04.1983.

Komik durchaus bestehen kann.²³⁷ Die *Kronen Zeitung* kündigt den nächsten „Publikumshit“ an:

„Großer Jubel. Die Produktion könnte ein Publikumshit werden. Hauptanteil am Erfolg hat Pet Halmen, der ebenso praktikable wie stil-, geschmack- und stimmungsvolle Bühnenbilder entwarf. [...] Gerhard Klingenberg verkauft zwar bloß ein hübsch gestelltes, szenisch adrettes Arrangement als Inszenierung [...] aber da die Aufführung musikalisch Schwung hat, stört dieses szenische Manko kaum. Peter Gülke ist ein klug kalkulierender Dirigent. Den Musikern verlangt er eine Menge ab, um wenigstens ein bisschen Orchesterkultur spürbar zu machen. Vor allem im Sängersenemble merkt man, wie sauber Gülke geprobt hat, wie sicher und fürsorglich er führt.“²³⁸

Waren die *Salzburger Nachrichten* bei der letzten Premiere einer „Spieloper“ in der Volksoper (*Der Wildschütz*) noch so enttäuscht, so zeigt sich Rudolf Klein von der neuen *Martha* umso überzeugter:

„Aus der Wiener Volksoper darf endlich wieder von einem Erfolg berichtet werden. [...] Peter Gülke vermochte das sonst so robuste Volksoper-Orchester wieder zu normaler Lautstärke zu verpflichten, wovon auch die Sänger in reichem Maße profitierten. [...] Eher zurückhaltend die Reaktionen des Publikums, das an diesem Ort derbere Kost gewöhnt ist, sich aber schließlich doch von der Qualität des Gebotenen überzeugen ließ.“²³⁹

Von der Besonderheit des Werks überzeugt, jedoch enttäuscht von der Umsetzung in der Volksoper, schreibt *Die Presse*:

„Keine Stimmen, schöne Weisen. [...] Eine weiterhin außergewöhnliche, volkstümliche Oper wird in einer relativ teuren Ausstattung absolut billig gesungen und musiziert. [...] Peter Gülke dirigiert mit Animo und ohne allzu herzliche Beziehung zum Orchester, das sich mit auffälligen Patzern bemerkbar machte und schon lange nicht so deutlich spüren ließ, dass man von einem dem Operettenalltag ausgelieferten Ensemble kaum noch seine Mitarbeit in Opern erwarten darf; wo es nicht um einen kräftigen Tusch geht, sondern um zauberhafte Musik aus 1847, dort haben die Herrschaften im Orchestergraben der Volksoper einfach keine Substanz.“²⁴⁰

Klingenberg's Regiekonzept scheint Walter Gürtelschmied vom *Kurier* nicht überzeugt zu haben:

„Was von dauerhaftem Erfolg ist und so etwas wie Volkstümlichkeit erlangte, steht im Verruf, simpel zu sein. [...] Um mit der Volksoper *Martha*, zum Erfolg zu kommen, braucht man handwerklich hochgradige, seriöse Interpreten mit Durchreißerqualitäten. [...] Pet Halmen lieferte eine protzige Ausstattung. [...] Seine Großmannssucht, seine klassizistischen Anspielungen [...] verfehlen ebenso die Naivität des Stücks wie Gerhard Klingenberg's Regie. Diese lässt hopsen, will lachen machen, erstickt aber in Staffage.“²⁴¹

Laut Stefan Heym von der *Kleinen Zeitung* wurde *Martha* sogar zum „Opfer der Regie“²⁴²:

„Musikalisch durchaus wohlgeraten, szenisch aber misslungen. [...] Wie man es [das Werk] nicht spielen sollte, just dies wurde in der Volksoper demonstriert: als handgreiflichen Klamauk, zur derben Posse degradiert. [...] Das ganze geschieht in einer Ausstattung (von Pet Halmen), die in ihrer Monumentalität dem Werk überhaupt nicht angemessen erscheint. Irgendwie wirkt alles, Regie und Szene, wie eine Produktion der berühmt-berüchtigten Bauernbühne L., über die ein unvermuteter Subventionsregen herniedergegangen ist. Musikalisch allerdings wird man reichlich entschädigt, und nicht nur durch John Dickie. Peter Gülke [...] erweist sich als ungemein akkurater musikalischer Leiter,

²³⁷ Steiner, Irmgard, „Martha' mit rauer Herzlichkeit“, *Neues Volksblatt*, 07.02.1984.

²³⁸ Roschitz, Karlheinz, „Star in eine Superkarriere“, *Kronen Zeitung*, 07.02.1984.

²³⁹ Klein, Rudolf, „Kammerspiel mit Feingefühl“, *Salzburger Nachrichten*, 07.02.1984.

²⁴⁰ Endler, Franz, „Keine Stimmen, schöne Weisen“, *Die Presse*, 07.02.1984.

²⁴¹ Gürtelschmied, Walter, „Halbe Ehre für alte Lady“, *Kurier*, 07.02.1984.

²⁴² Heym, Stefan, „Opfer der Regie“, *Kleine Zeitung*, 07.02.1984.

der dem Volksopechorchester eine ganz hervorragende Leistung abverlangt, der auch die Sänger sicher lenkt. [...] Nur schade, dass alle ein Opfer der Regie wurden.“²⁴³

Auch Norbert Tschulik von der *Wiener Zeitung* zeigt sich wenig beeindruckt:

„Es fehlt ihm [Gerhard Klingenberg] offenbar die Fähigkeit, wirklich frischen Humor und Quicklebendigkeit zu suggerieren, viel zu vieles, was er an Aktion in Bewegung bringt, wirkt flau oder gestellt. Am Markt zu Richmond geht es zuwenig turbulent zu, und die Führung der Solisten ist biederkonventionell, die Figuren wirken daher blässer, als sie sind oder nicht genügend natürlich. [...] Pet Halmens Kostüme sehen hübsch aus. [...] Der sängerische Mittelpunkt des Abends war zweifellos John Dickie. [...] Peter Gülke wurde die musikalische Leitung dieser Premiere anvertraut. Da klang manches sehr gut, mit Gefühl musiziert, dem Genre ‚romantisch-komische Oper‘ entsprechend, anderes hingegen mehr oder weniger heruntergespielt oder zu grob, im Forte oft zu lärmend. [...] Der Beifall bei der Premiere klang freundlich zustimmend.“²⁴⁴

3.4. Eberhard Waechter 1987-1992

Mit drei Jahren Vorbereitungszeit, die ihm vom damaligen Unterrichtsminister Helmut Zilk ermöglicht wurden, bemühte sich der designierte Volksopechorndirektor darum, seinen „alten Traum ein richtiges Ensemble aufzubauen“²⁴⁵ mit allerdings einigen Schwierigkeiten umzusetzen. Während Waechters Direktionszeit kam es unter anderem mit der Neuproduktion der *Lustigen Witwe* zur ersten TV-Live-Übertragung aus der Volksopechor, zu einem deutschsprachigen *Mozart-Da Ponte-Zyklus* sowie zu einer großen Vielfalt des Repertoires, welches das Publikum anzog und die Einnahmen auf Rekordhöhe schraubte. In manchen Monaten standen bis zu zwanzig verschiedene Werke am Spielplan, was eine enorme Kraftanstrengung für die künstlerische und technische Administration bedeutete.²⁴⁶

Bereits kurze Zeit nach seinem Amtsantritt als Volksopechorndirektor wurde Waechter zum Direktor der Opernhäuser am Ring und am Währinger Gürtel ernannt. Sein Generalsekretär sollte der erfolgreiche Künstleragent Ioan Holender werden. Staats- und Volksopechor präsentierten sich ab Herbst 1991 in einer neu geschaffenen organisatorischen Einheit. Der neue Typus des „Residenzvertrages“ wurde als Kompromiss zwischen Jahres- und Gastverträgen geschaffen und band Künstler für eine Periode von einigen Monaten pro Spielzeit an beide Häuser. Die große Befürchtung einer Zusammenlegung der Haus-Chöre und der Ballettkompanien bewahrheitete sich nicht. Obwohl sich der Personalstand der Direktionen nicht verringerte, kam es zu Einsparungen wie zum Beispiel beim Posten des Musikdirektors der Staatsoper und beim Opernstudio. Die beiden nachhaltigsten Triumphe Waechters wurden das Musical *La cage aux folles*, in der Volksopechor in deutscher Sprache als

²⁴³ Heym, Stefan, „Opfer der Regie“, *Kleine Zeitung*, 07.02.1984.

²⁴⁴ Tschulik, Norbert, „Liebenswürdiges aus alten Zeiten“, *Wiener Zeitung*, 07.02.1984.

²⁴⁵ Wagner-Trenkwitz, Christoph, „Der Weg ins Zweite Jahrhundert: 1987-1998“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksopechor. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.192-195.

²⁴⁶ Wagner-Trenkwitz, S.192-195.

Ein Käfig voller Narren aufgeführt, und die brisante Inszenierung einer Oper des 20. Jahrhunderts, *Lady Macbeth von Mzensk*.

In einer Zeitspanne von fünf Jahren brachte Eberhard Waechter 11 Opern. Unter diesen Neuinszenierungen befand sich keine einzige Spieloper. Es kamen 11 Operetten sowie zwei Musicals und drei Ballette auf die Bühne der Volksoper. Dazu kam noch eine konzertante Aufführung des *Requiem*s von Johannes Brahms. Bespielt wurde in den fünf Saisonen zwischen 297 bis 302 Abende. Da Eberhard Waechter am 29. März 1992 bei einem Spaziergang im Wienerwald völlig unerwartet an einer Herzattacke starb, musste nach dessen kurzer Direktionszeit rasch eine neue Lösung für die Führung der beiden Häuser gefunden werden.²⁴⁷

3.5. Ioan Holender 1992-1996

Rudolf Scholter, der amtierende Unterrichtsminister, reagierte auf den überraschenden Tod Waechters mit der raschen Personalentscheidung, den bisherigen Generalsekretär Ioan Holender zum alleinigen Leiter beider Opernhäuser zu machen. Für diese Entscheidung hatten sich sowohl der Betriebsrat, als auch das Orchester der Staatsoper eingesetzt. Holender sollte den „eingeschlagenen Kurs“²⁴⁸ fortführen. Sehr bald brachte Holender aber auch eigene Konzepte und Ideen ein und gab zu, dass die Volksoper anders werden würde, als Eberhard Waechter das wollte: Er wolle selten gespielte Opern wie *Evangelimann* wiederbeleben, und es ginge nicht, dass es keinen Lortzing in Wien gäbe. Holender wählte Lortzings Werk *Zar und Zimmermann*, welches im Februar des Jahres 1996 zur Premiere gelangte. Für die Eröffnungspremiere der Spielzeit 1994/95 setzte Holender ebenfalls eine deutsche Spieloper, Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor*, an.²⁴⁹ Holender räumte der deutschen „Spieloper“ an der Volksoper während seiner Amtszeit wieder ihren festen Platz ein, förderte die Oper des 20. Jahrhunderts und konnte auch Musical-Erfolge verzeichnen. Seine Neigung für die Operette war jedoch weit weniger stark ausgeprägt als bei seinen Vorgängern. Er plädierte sogar für eine deutliche Trennung von Opern- und Operettenensemble. Die ausbleibenden Operetten-Neuinszenierungen begründete Holender mit dem Argument, dass man für die Volksoper keine Gattung am Leben erhalten könne, für die es weltweit keine SängerInnen mehr gäbe.²⁵⁰

Im Gegensatz zum bisherigen Verlauf beim Wechsel von Direktoren beziehungsweise bei der Suche nach einem neuen geeigneten Direktor wurde die Presse im Februar 1994 bei einer

²⁴⁷ Wagner-Trenkwitz, S.198-201.

²⁴⁸ Wagner-Trenkwitz, S.201-204.

²⁴⁹ Wagner-Trenkwitz, S.201-204.

²⁵⁰ Wagner-Trenkwitz, S.209-210.

überraschend einberufenen Pressekonferenz vor vollendete Tatsachen gestellt. Holender hatte als Nachfolger Klaus Bachler für die Volksoper vorgeschlagen, welcher vom Minister auch akzeptiert wurde und im September 1996 das Haus übernahm. Holenders Vertrag für die Staatsoper wurde hingegen vorerst bis zum Jahre 2002 verlängert.²⁵¹

Während der vier Saisonen, in denen Ioan Holender alleiniger Direktor der Volksoper war, wurden 14 Opern neu inszeniert. Darunter fielen mit *Zar und Zimmermann* und *Die Lustigen Weiber von Windsor* zwei „Deutsche Spieloper“. Zwei Operetten sowie zwei Musicals wurden zur Premiere gebracht. Sechs Ballettstücke wurden zudem neu gestaltet und drei verschiedene Konzertprogramme aufgeführt. Zudem unterhielten drei alternative Abendprogramme das Publikum.

Zar und Zimmermann war an zehn Abenden und *Die Lustigen Weiber von Windsor* an 17 Abenden zu sehen. Insgesamt waren „Deutsche Spieloper“ somit unter Direktor Holender 27 Mal auf der Bühne der Volksoper zu erleben.

Direktion Holender	1992/93	1993/94	1994/95	1995/96
Lortzing				
Zar und Zimmermann	X	X	X	10
Der Waffenschmied	X	X	X	X
Der Wildschütz	X	X	X	X
Nicolai				
Die lustigen Weiber von Windsor	X	X	9	8
Flotow				
Martha	X	X	X	X
Spieloperndarstellungen	0	0	9	18

Tabelle 6

Am 17. Oktober 1994 feierten Nicolais *lustige Weiber von Windsor* an der Volksoper Premiere. Nach einer längeren Pause wurde wieder eine „deutsche Spieloper“ neu inszeniert. Wilhelm Sinkovicz schreibt dazu in der *Presse*:

„[...] weder dieses Werk, [...] noch irgendeines der anderen populären Stücke zwischen ‚Zar und Zimmermann‘ und ‚Wildschütz‘ hat sich im Repertoire der achtziger Jahre halten können. [...] Ildiko Raimondi wirft als Ännchen ihr hinreißendes Bühnentalent jetzt auch für Otto Nicolai in die Waagschale. [...] Wo die Raimondi nicht auf der Bühne steht [...] hat der Regisseur Robert Herzl hingegen einige Mühe, das Publikum bei Laune zu halten. [...] Alles andere als bezaubernde Wirkung macht auch das unsinnliche, größtenteils aus weißen Wänden und Vorhängen bestehende Bühnenbild Waltraud Engelbergs. Spürbarer Mangel an Routine und Sicherheit bei einigen Darstellern tut sein übriges. [...] Die Premiere geriet daher eher zur Demonstration schöner Stimmen.“²⁵²

Ein wenig positiver denkt Ljubiša Tošić im *Standard* über Herzls Regieeinfälle und zeigt sich auch durchaus zufrieden mit der musikalischen Leistung des Orchesters:

„[...] Regisseur Robert Herzl [lässt] niemandes Miene so wirklich gefrieren. Zwar sind seine Ideen weder kühn noch extrem komisch, aber immerhin trotz er den Charakteren abendfüllende Lebendigkeit

²⁵¹ Wagner-Trenkwitz, S.211.

²⁵² Sinkovicz, Wilhelm, „Gut Spiel braucht Weile“, *Die Presse*, 19.10.1994.

ein. [...] Bei der soliden musikalischen Wiedergabe hätte man sich gewünscht, Dirigent Leopold Hager hätte das wackere Orchester öfters in die Tiefengeschichten und Details der farbigen Partitur entführt.²⁵³

In der *Wiener Zeitung* wird vor allem die Umsetzung der Ouvertüre, welche ein „Prachtstück romantischer Musik“²⁵⁴ sei, lobend hervorgehoben. Es mangle jedoch laut Baumgartner an Atmosphäre, was sich auch im Kostüm- und Bühnenbild der Produktion niederschlägt. Besonders unterstrichen wird das Ausbleiben von großen Regieeffekten sowie Pannen und das ordentlich am Text „entlanginszenieren“²⁵⁵. Robert Herzl ließe die Personen halbwegs hübsch und komödiantisch agieren, richtig begeistert will diese Regiekritik jedoch nicht klingen. Ganz im Gegensatz zur Leistung des Volksoperorchesters, welche erneut hervorgehoben wird.²⁵⁶

Auch bei dieser Neuinszenierung wurden beinahe alle SängerInnen aus dem Ensemble der Volksoper besetzt. In zwei Fällen, Ildiko Raimondi und Franz Hawlata, kam es zu „Residenzverträgen der Staatsoper und Volksoper“.

Die zweite „Spieloperpremiere“ unter Holender war am 23. Februar 1996 Lortzings *Zar und Zimmermann* gewidmet. In der *Kronen Zeitung* war über die Arbeit des Regisseurs Heinz-Lukas Kindermann folgendes zu lesen:

„Lukas Kindermann ist ein penibler Regisseur, für den Wünsche des Komponisten oberstes Gesetz sind: Auf Schritt und Tritt merkt man’s seiner Lortzing-Inszenierung an, wie ernst er diese Figuren und die komische Opernhandlung nimmt, wie er jedem operettenhaften Klischee ausweicht und Lortzings kritische Einstellung zum Obrigkeitsstaat und Spitzelsystem des Vormärz spürbar machen will. [...] Auf laute Gags und Hauruck-Klamauk wartet man vergeblich. [...] Das Publikum hatte sich’s – glaube ich – lustiger erhofft!“²⁵⁷

Besonders hervorgehoben wird in der *Presse* das Fehlen jeglicher krampfhafter und störender Modernisierung. Kindermann führe zudem handwerklich perfekte Regie. Unterstrichen wird außerdem, dass alle Partien in der Volksoper rollendeckend besetzt sind. Weniger begeistert fällt jedoch die Kritik an der Leitung und Leistung des Orchesters aus. Asher Fisch sorge „immerhin“ für den nötigen Zusammenhalt.²⁵⁸

Im *Standard* wird von einer braven und vom lästigen Hinterfragen unbelasteten Verlegung der Vormärz-Oper ins industriell aktive 19. Jahrhundert geschrieben. Von der

²⁵³ Tošič, Ljubiša, „Ein bürgerliches Ver-Stelldichein“, *Der Standard*, 19.10.1994.

²⁵⁴ Baumgartner, Edwin, „Windsor im Allerwelts-Irgendwo-Land“, *Wiener Zeitung*, 19.10.1994, S.5.

²⁵⁵ Baumgartner, *Wiener Zeitung*, 19.10.1994, S.5.

²⁵⁶ Baumgartner, *Wiener Zeitung*, 19.10.1994, S.5.

²⁵⁷ K. H. R., „Ein Triumph für Zar Boje“, *Kronen Zeitung*, 24.02.1996, S.20.

²⁵⁸ Ghjk, „Volksoper: ‘Zar und Zimmermann’ neu“, *Die Presse*, 24.02.1996, S. 15.

Orchesterleitung wurde auch Tošič nicht überzeugt und unterstreicht, dass im Orchestergraben noch einiges zu tun bleibt.²⁵⁹

Wesentlich begeisterter fällt sowohl die Kritik an Regie als auch am Orchester in der *Kronen Zeitung* aus:

„Eine bejubelte Premiere voll Harmonie und Wohlgefallen, gediegene Unterhaltung mit einem der feinsten Werke des Vormärz. [...] Keine scharfe Gesellschaftskritik, kein ‚modernes‘ Bühnenbild, aber auch kein lauter Hauruck-Klamauk, zu dem manche fröhliche Szene Lortzings verführen kann. [...] Asher Fisch hat den Klang des Volksoperorchesters aufpoliert. Präzise und temperamentvoll führt er das Ensemble.“²⁶⁰

In der *Wiener Zeitung* zeigt man sich ebenfalls durchaus begeistert von den musikalischen Leistungen dieses Abends:

„Zu berichten ist von einem musikalisch prachtvollen Premierenabend. [...] Im Grunde ist gegen diese Inszenierung überhaupt nichts einzuwenden, zumal sie sich flüssig entwickelt. Dennoch fragt man sich drei Stunden lang – und wer mag darüber hinaus – warum die Oper in diesem zeitlichen Umfeld angesiedelt wurde. [...] Ein Triumph ist dieser Volksopern- *Zar und Zimmermann* in musikalischer Hinsicht. [...] Die gemeinsame Direktion von Staats- und Volksoper ist in der Lage ein Darstellerteam aufzubieten, das uneingeschränkt überzeugt, gesänglich sehr erfreuliches bietet und schauspielerisch recht natürlich zu wirken vermag. [...] Höchst unvollständig wäre dieser Bericht jedoch, würde man nicht auch das klangschön und homogen aufspielende Orchester hervorheben. [...] Insgesamt ein *Zar und Zimmermann* also, mit dem man durchaus einige Jahre leben können wird.“²⁶¹

Zwei Sänger wurden für diese Produktion von *Zar und Zimmermann* an die Volksoper engagiert. Herwig Pecoraro übernahm die Partie des Peter Iwanow, war jedoch fix an der Staatsoper engagiert, und Walter Fink sang die Rolle des Van Bett mit einem „Residenzvertrag der Staatsoper und Volksoper“. Die anderen Rollen wurden bis auf eine kleine Choristenrolle wieder durch Ensemblemitglieder der Volksoper besetzt.

3.6. Klaus Bachler 1996-1999

Mit der Saison 1996/97 hatte die Volksoper wieder einen autonomen Direktor, der zudem auf eine klare Leitungsstruktur setzte, also unter anderem wieder einen Chefdirigenten engagierte, und außerdem die Eigenständigkeit des Hauses nach Jahren der gemeinsamen Führung von Staats- und Volksoper fördern wollte. Bachlers Vorhaben war es, Repertoiretheater mit dem vor Waechter eingeführten „Blocksystem“ zu verbinden. Es sollten sechs bis sieben Stücke in drei- bis viertägigem Wechsel gespielt werden, was in der Folge die Probenarbeit effizienter machte und das Halten der Qualität erleichterte. Um das Musical zu fördern, wurden Musicalwochen im Jänner und Februar veranstaltet. Neben vielen anderen Neuerungen wurde die ehemalige Bundesversuchsanstalt für Kraftfahrzeuge in der Severingasse, unweit der Volksoper, als neue Probephöhne und Heimat für das Notenarchiv sowie die Maskenbildner

²⁵⁹ Tošič, Ljubiša, „In der Opernwerft der Konventionen“, *Der Standard*, 26.02.1996.

²⁶⁰ Roschitz, Karlheinz, „Ein melancholischer Zar“, *Kronen Zeitung*, 25.02.1996, S.43.

²⁶¹ Heindl, Christian, „Der Dänenprinz als Zar der Reußen“, *Wiener Zeitung*, 25.02.1996, S.3.

adaptiert. Im Rahmen seiner Präsentation als neuer Volksoperndirektor legte sich Klaus Bachler programmtechnisch nur auf eine Linie des „musikalischen Unterhaltungstheaters“ fest, das er zwei Jahre später mit der Eröffnungspremiere der ersten Saison dem *Land des Lächelns* konkretisierte.²⁶²

Zu erwähnen sei noch, dass Bachler seit seiner zweiten Spielzeit auch auf Sonderprogramm-Abende wie Michael Heltaus operettenorientiertes Solo *Im Rampenlicht* oder das Gastspiel *Drei alte Schachteln in der Bar* setzte und die Jubiläumssaison 1998/99, zugleich 100 Jahre Volksoper und 100. Todestag von Johann Strauß, ebenso wie seine erste Saison als Volksoperndirektor mit einem Fest eröffnete. Letzteres fand ausgelagert im Arne-Carlsson-Park als OpeRn-Air-Konzert mit „Heurigenatmosphäre“²⁶³ am 1. September 1998 statt.²⁶⁴

Bachlers Direktionszeit sollte ebenfalls nicht lange währen, da er ab 1. September 1999 zum neuen Burgtheaterdirektor bestellt wurde. Die Suche nach einem Nachfolger erwies sich als äußerst schwieriger und langwieriger Prozess. Letztendlich wurde mit Dominique Mentha, dem Intendanten des Tiroler Landestheaters, ein neuer Volksoperndirektor ab dem Jahr 1999 gefunden.

Durch drei Saisonen führte Klaus Bachler das Haus am Währinger Gürtel und inszenierte 10 Opern neu. Darunter befand sich keine einzige „Deutsche Spieloper“. Vier Operetten feierten Premiere. Ein Ballettabend wurde neu gestaltet. Es kam jedoch zu keiner einzigen Musicalpremiere. Bachler inszenierte ebenfalls keine „Spieloper“ neu, brachte jedoch im Repertoire bereits vorhandene „Spieloper“ wieder auf die Bühne. Hier zeigt sich aber auch ein absteigender Trend in der Frequenz der Spielopernaufführungen. 1996/97 waren es noch zehn, 1997/98 nur noch neun und in Bachlers letzter Saison 1998/99 nur noch fünf Vorstellungen pro Spielzeit. Bei den aufgeführten „Spieloper“ handelte es sich vorwiegend um Lortzings *Zar und Zimmermann* und um Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor*. Insgesamt wurden an 25 Abenden „Spieloper“, darunter 20 Mal *Zar und Zimmermann* und fünf Mal *Die lustigen Weiber von Windsor* gespielt. In jeder der drei Saisonen wurden 302 Abende bespielt.

²⁶² Wagner-Trenkwitz, S.214-215.

²⁶³ Wagner-Trenkwitz, S.222-227.

²⁶⁴ Wagner-Trenkwitz, S.222-227.

Direktion Bachler			
	1996/97	1997/98	1998/99
Lortzing			
Zar und Zimmermann	11	9	X
Der Waffenschmied	X	X	X
Der Wildschütz	X	X	X
Nicolai			
Die lustigen Weiber von Windsor	X	X	5
Flotow			
Martha	X	X	X
Spielopernvorstellungen	11	9	5

Tabelle 7

3.7. Dominique Mentha 1999-2003

Das „Ausgliederungsgesetz“ wurde im Juni 1998 im Nationalrat verabschiedet und am 3. August 1998 als 108. Bundesgesetz unter dem Titel „Bundestheaterorganisationsgesetz“ veröffentlicht²⁶⁵. In diesem Gesetz wurde auch ein kulturpolitischer Auftrag für die Volksoper formuliert, der die Identität der Institution festlegt:

„Die Volksoper Wien ist als repräsentatives Repertoiretheater für Oper, Spieloper, Operette, Musical und für Ballett und modernen Tanz zu führen. Durch die Förderung sängerischer Entwicklung soll ein genuines Volksopernensemble weiterentwickelt werden. Die ‚Volksoper‘ soll eine Ergänzung und Erweiterung des österreichischen Musiktheater- und Tanzangebotes in Richtung Innovation hinsichtlich Spielplan und Interpreten sein und dadurch auf eine zeitgemäße Weiterentwicklung des Begriffs ‚Volksoper‘ hinwirken sowie den Aspekt der Kulturvermittlung für ein breites Publikum mitberücksichtigen. Die Stellung der Volksoper Wien im Kreis der internationalen Häuser ähnlicher Auslastung ist zu erhalten und auszubauen. Das qualitativ hervorragende Angebot an Operette und Spieloper ist zu erhalten. Wesentliche Grundlage der künstlerischen Qualität des Repertoiretheaters mit breitgefächertem Spielplan ist das Orchester, das im erforderlichen Umfang aufrechtzuerhalten ist.“²⁶⁶

Nach nur drei Direktionsjahren unter Klaus Bachler wurde die Leitung des Hauses im Jahr 1999 von Dominique Mentha übernommen. Mentha war im Oktober 1997, noch vor der Verabschiedung des Ausgliederungsgesetzes, mit Beginn der Saison 1999/2000 zum Volksopern-Direktor bestellt worden. Der designierte Volksoperndirektor äußerte schon im Vorfeld klare Vorstellungen bzgl. seiner Spielplanprogrammatisierung:

„In meiner Dramaturgie wird wichtig sein, in bezug auf die Operette, sowie bezüglich der Spieloper, die ja auch ein kleines Stiefkind ist, etwas aufzuholen. Jetzt sind zwar viele Operetten auf dem Spielplan, aber die Spieloper mit ihren mannigfaltigen Formen wird sicherlich zuwenig ausgekostet. [...] Meiner Meinung nach sollte sich ein Haus wie die Volksoper die Freiheit herausnehmen, in allen Bereichen an den Denkmälern zu kratzen. In meiner ersten Spielzeit wird es eine Uraufführung geben mit dem Thema, einen Blick auf den Zustand der Gesellschaft zu werfen. Weiters wird für mich wichtig sein, klassische, eher unbekannte Stücke zu spielen. Dann möchte ich gerne eine neue Generation von Sängern und Regisseuren arbeiten sehen. Es wird auch wichtig sein, dazu zu stehen, dass das auch ein

²⁶⁵ Die Bundestheater wurden aus dem Ministerium für Wissenschaft und Kunst in eine eigenständige Wirtschaftsform ausgegliedert.

²⁶⁶ Mantsch, Katharina/ Maron, Isabell Christina/ Schaffer, Martin, „Die Wiener Volksoper – Ein Opernhaus der Zukunft?“, in: Hg. Ursula Simek, *100 Jahre Wiener Volksoper. Ein Projekt zur Wiener Theatergeschichte von Studierenden des Institutes für Theaterwissenschaft*, Wien: Böhlau 1998, S.141-142.

Risiko ist. Denn es gehört ja in der Volksoper auch dazu, dass man etwas ausprobieren kann, was dem Publikum dann hoffentlich gefällt und Spaß macht.“²⁶⁷

Im selben Gespräch konkretisiert Mentha seine Vorstellungen wie folgt:

„In meinem Kopf für die Volksoper wäre ein Spielplan, der sich einerseits dem Zeitgenössischen und andererseits auch dem Barocken zuwendet, weil ich finde, dass dieser Bereich zu wenig beachtet wird. Dazwischen müssen einige ganz gewichtige Opern sein, weiters die Spieloper, die Operette und der Tanz. Im Bereich des Tanzes habe ich die Vision einer Tanzkompanie, aber ich finde derzeit noch schwer Personal. [...] Das Musical sehe ich im Zusammenhang mit der Operette.“²⁶⁸

Rückblickend meint Mentha, dass die Ausgliederung des Hauses aus der Bundestheaterverwaltung für ihn ein „reiner Kampf“²⁶⁹ war, der umso nervenaufreibender gewesen sei, als er im Haus selbst großem Widerstand begegnete. Er leugnet auch nicht, dass es in seinen ersten beiden Volksoperen-Jahren organisatorische Probleme gegeben hat. Mentha führt dies auf die Tatsache zurück, dass einige wichtige Mitarbeiter das Haus just in dem Augenblick verließen, als er die Leitung übernahm.²⁷⁰ Als bewusste Maßnahme engagierte Mentha im Spieljahr 2000/2001 im Gegensatz zum Jahr zuvor prominente SängerInnen.

Mit der finanziellen Situation der Volksoper war Mentha nicht zufrieden. Er fühle sich nicht berücksichtigt, und es sei für ihn nicht akzeptabel, dass das autonome Budget nicht hinterfragt werde, meinte er gegenüber der Zeitschrift *Format* im März 1999. Es gehe um zusätzliche 20 Millionen (Schilling), die die Volksoper benötige. Alleine 10-12 Millionen davon wären für das derzeit stark unterbezahlte Orchester vorgesehen. Durch eine Aussage Bachlers, wonach dieser seinen Spielplan nur durch Tourneen und Sponsoren finanzieren konnte, fühlte sich Mentha in seiner Meinung, die Volksoper sei unterbudgetiert, bestätigt. Peter Wittman, der damalige amtierende Kunststaatssekretär meinte dazu nur, wenn Bachler in der Lage gewesen sei, mit dem selben Geld eine normale Volksoperen-Bespielung aufrecht zu erhalten, dann werde es Mentha auch sein.²⁷¹ Zum Finanzproblem äußerte sich Mentha jedoch weiterhin regelmäßig mit Aussagen wie der folgenden:

„Ich sage laut, dass für dieses Haus zuwenig Geld da ist. Die Volksoper ist gefährdet. Die Idee, drei Theaterdirektoren in ein Zimmer zu sperren, damit sie sich ums Geld prügeln, ist sowieso eigenartig. Wenn sich die Situation nicht verbessert, kriege ich ein Problem. Ich werde für die Volksoper weiterkämpfen. Aber nur hier zu sein und mich an diese Position zu klammern, kann nicht die Grundlage meiner künstlerischen Arbeit sein.“²⁷²

²⁶⁷ Mantsch/ Maron/ Schaffer, S.153.

²⁶⁸ Mantsch/ Maron/ Schaffer, S.157.

²⁶⁹ Weber, Derek, „Zwischen Operette und Oper“, Neue Zürcher Zeitung, Juni 2001; www.nzz.ch/aktuell/startseite/article7H394-1.511787, Zugriff: 22.08.2012.

²⁷⁰ Weber, „Zwischen Operette und Oper“.

²⁷¹ o.N., „Herr Wittmann wir haben ein Problem.“, APA, März 1999; www.ots.at/presseaussendung/OTS_19990321_OTS0031/neuer-volksoperchef-dominique-mentha-im-format-interview-herr-wittmann-wir-haben-ein-problem, Zugriff: 22.08.2012.

²⁷² Blanckenstein, Nicole, „Die Volksoper ist gefährdet“, *Format* 04.10.1999.

Nach einer nicht besonders erfolgreichen Eröffnungssaison konnte sich der Kurs des Hauses jedoch in den darauf folgenden drei Jahren stabilisieren. In der Saison 2002 konnte Mentha auf die beste Auslastung seit drei Jahren und die höchsten Einnahmen seit vier Jahren verweisen, obwohl sich die Aufführungen von Werken des 20. und 21. Jahrhunderts gegenüber der Saison 1998/99 fast verdreifacht hatte. Tatsächlich erreichte Mentha mit seiner Spielplanprogrammatur ansprechende Auslastungszahlen (in der Saison 2002 beliefen sich diese auf über 80 Prozent) und konnte zum Teil auf sehr gute Kritiken zurückblicken.

Trotzdem kam es zu keiner Verlängerung seines Vertrags. Bei einer planmäßig abgehaltenen Aufsichtsratssitzung der Volksoper GmbH wurde unter anderem die Zukunft des Hauses besprochen. Bei dieser Sitzung kamen die Mitglieder des Kontrollorgans zu keiner gemeinsamen Position. Zur Auswahl standen drei Möglichkeiten: die vertragliche Verlängerung um eine volle Amtsperiode bzw. um ein Jahr (bis Sommer 2006) oder die Neuausschreibung des Direktionspostens. Keiner der Anwesenden plädierte jedoch dafür, Mentha weitere fünf Jahre die Leitung des Hauses zu überlassen. Mentha selbst war für eine Vertragsverlängerung von einem Jahr, da auf diese Weise das bevorstehende Mozart-Jahr 2006 geplant werden könne. Dieses Argument führte bei den Gesprächen mit Ioan Holender tatsächlich zu einer Verlängerung dessen Vertrags von zwei Jahren, bei Mentha kam es jedoch nicht dazu. Mentha gegenüber soll Franz Morak, ein ehemaliger Burgschauspieler, der zu dieser Zeit Staatssekretär für Kunst und Medien war, seine Entscheidung nicht näher begründet haben. Der scheidende Volksoperndirektor sah als Auslöser für seine Nichtverlängerung politische Gründe. Morak begründete seine Entscheidung im Nachhinein mit einer ausdrücklichen Empfehlung des Aufsichtsrats der Volksoper, den Direktionsposten ab der Saison 2005/06 neu auszuschreiben. Mentha habe zudem drei Jahre lang Zeit gehabt, seine Konzeption umzusetzen. Es habe sich allerdings gezeigt, dass sein künstlerisches und programmatisches Konzept nicht aufgegangen sei, denn die immer noch tragenden Säulen des Volksoperrepertoires seien vor allem Produktionen aus früheren Direktionen.²⁷³

Dominique Mentha beschloss nach zweieinhalb Jahren Amtszeit, seinen Vertrag mit der offiziellen Begründung „mangelnder wirtschaftlicher Erfolg“ vorzeitig aufzukündigen. Da Barbara Mundel, die Leiterin des Luzerner Theaters Ende März 2001 bekannt gab, ein Jahr vor Ablauf ihres Vertrags aus persönlichen Gründen zurückzutreten, verließ Mentha die Volksoper im Juni 2003 frühzeitig in Richtung Luzern.

In den vier Saisonen gab es sechs Opernpremierer. Darunter befand sich keine „Deutsche Spieloper“. Mit sechs Operetten-Neuinszenierungen sowie fünf neuen

²⁷³ o.N., „Vertrag von Volksoperndirektor Mentha nicht verlängert“, News, April 2002; <http://www.news.at/articles/0215/40/32607/vertrag-volksoperndirektor-mentha>, Zugriff: 22.08.2012.

Ballettabendprogrammen wurden die beiden Sparten durch die gleiche Anzahl an Premieren repräsentiert. Zwei Musicals wurden in dieser Phase zur Premiere gebracht. Ein alternatives Projekt war neu auf der Bühne der Volksoper zu sehen.

Von den insgesamt 14 durch „Deutsche Spielopern“ bespielten Abenden war sechs Mal *Zar und Zimmermann* und acht Mal *Die Lustigen Weiber von Windsor* zu sehen.

Direktion Mentha				
	1999/2000	2000/01	2001/02	2002/03
Lortzing				
Zar und Zimmermann	X	X	X	6
Der Waffenschmied	X	X	X	X
Der Wildschütz	X	X	X	X
Nicolai				
Die lustigen Weiber von Windsor	4	4	X	X
Flotow				
Martha	X	X	X	X
Spielopernvorstellungen	4	4	0	6

Tabelle 8

Aus der Tabelle ist zu erkennen, dass Dominique Mentha die Pflege der „deutschen Spieloper“ trotz gegensätzlicher Ankündigungen deutlich vernachlässigte. So wurden in vier Jahren unter seiner Direktion nur insgesamt vierzehn Abende mit Spielopern bespielt. Erneut waren dies sechs Mal *Zar und Zimmermann* und acht Mal *Die lustigen Weiber von Windsor*. Auffällig ist, dass im ersten und dritten Jahr seiner Direktionszeit überhaupt keine der besprochenen Opern gespielt wurden. In den vier Saisonen wurden zwischen 287 und 301 Abende bespielt.

3.8. Rudolf Berger 2003-2007

Nachdem Rudolf Berger im November 2002 von Kunststaatssekretär Franz Morak zum Nachfolger Dominique Menthas bestellt wurde, blieb ihm nicht mehr viel Zeit für das Konzept seiner Antrittssaison. Er betonte deswegen, dass seine erste Saison aus diesem Grunde eine „Phase des Übergangs“ sei. Einerseits stand für Berger die Vielfalt des Programms im Mittelpunkt, andererseits wollte er auch die „Wiener Eigenart“²⁷⁴ der Volksoper pflegen und die internationale Ausstrahlung des Hauses verbessern. Im Vordergrund stehe gute Unterhaltung, diese dürfe jedoch durchaus fordernde, „deprimierende“²⁷⁵ Elemente enthalten, so Berger. Wichtig seien für Berger neben den Premieren auch die Repertoireabende. Chefdirigent Marc Piollet, der von Dominique Mentha

²⁷⁴ Tomic, Ljubisa, „Rudolf Berger stellt die Pläne für seine Antrittssaison als Chef der Wiener Volksoper vor“, Der Standard, April 2003; derstandard.at/1283635, Zugriff: 22.08.2012.

²⁷⁵ Tomic, „Rudolf Berger stellt die Pläne für seine Antrittssaison als Chef der Wiener Volksoper vor“.

an die Volksoper geholt wurde, wollte deswegen die Qualität auch abseits der Premieren wahren.²⁷⁶

Zu Beginn seiner Amtszeit äußerte Berger zwei Wünsche: Zum einen träume er von einem kleinen, zweiten Spielort für Experimente und zum anderen von einem Studio für junge SängerInnen. Zudem sollte der Aufbau eines für den Bereich der Operette spezialisierten Ensembles in Angriff genommen werden, da man, laut Berger, die Tradition des Hauses ernst nehmen sollte. Bei derlei Überlegungen käme der Operette eine zentrale Bedeutung zu. Für seine zweite Saison versprach er dann die gewohnten fünf Premieren sowie „ein etwas riskanteres Repertoire“²⁷⁷.

Auch Berger klagte massiv über finanzielle Probleme der Volksoper. Schon gegen Jahresende 2004 meinte Berger: „Ohne neue Stücke ist das Haus in fünf Jahren tot“²⁷⁸. Berger weigerte sich strikt, weniger Premieren zu produzieren, denn diese bräuchte die Volksoper für die regelmäßige Erneuerung des Repertoires und eine Reduktion wäre weder künstlerisch noch wirtschaftlich sinnvoll. Zudem trat Berger vehement gegen eine Verkleinerung von Chor und Orchester ein, da die Volksoper kein Wirtschaftsbetrieb sei, in dem es nur auf Gewinnoptimierung ankäme. Einsparungen bei Dekorationen und Kostümen kamen für ihn jedoch auch nicht in Frage. Berger plante hingegen Preiserhöhungen sowie eine Umgestaltung der Kartenpreise, denn auch er meinte, dass die Volksoper in jedem Fall mehr Geld benötige. Um eine Stabilität des Hauses zu erreichen, forderte er eine verlässliche finanzielle Basis ein.²⁷⁹

Den Schwerpunkt *Wieder entdeckte Musik* mit musikdramatischen Werken, die in der NS-Zeit verboten waren, wollte Berger mit der ersten Premiere seiner zweiten Saison, Schrekers *Irrelohe*, fortsetzen. Für Berger war die Saison 2004/05 eine Jubiläumssaison, da die Volksoper 100 Jahre zuvor zum ersten Mal Volksoper als Untertitel auf den Theaterplakaten des „Kaiserjubiläums-Stadttheaters“ trug und schon damals, laut Berger, die Zielrichtung des Hauses erkannt wurde: „qualitätsvolles musikalisches Unterhaltungstheater“²⁸⁰.

Gegen Ende September 2005 teilte Rudolf Berger in einer Personalversammlung mit, dass er seinen bis August 2008 laufenden Vertrag bereits im Sommer 2007 beenden werde. Eines seiner Argumente für das Verlassen des Hauses war, dass es „offenbar nicht mehr genügend

²⁷⁶ Tasic, „Rudolf Berger stellt die Pläne für seine Antrittssaison als Chef der Wiener Volksoper vor“.

²⁷⁷ Tasic, „Rudolf Berger stellt die Pläne für seine Antrittssaison als Chef der Wiener Volksoper vor“.

²⁷⁸ o.N., „Volksopern-Direktor: 'Ohne neue Stücke ist das Haus in fünf Jahren tot'“, Der Standard, November 2004; derstandard.at/1841186, Zugriff: 22.08.2012.

²⁷⁹ o.N., „Volksopern-Direktor: 'Ohne neue Stücke ist das Haus in fünf Jahren tot'“.

²⁸⁰ o.N., „Viel leichte Muse mit neuer 'Lustiger Witwe' zum Hundertsten - Rudolf Berger präsentierte seine zweite Saison“, Der Standard, April 2004; derstandard.at/1633606, Zugriff: 22.08.2012.

Vertrauen zwischen Politik und der Institution Volksoper gebe“²⁸¹. Dies sei Berger nicht zuletzt im Umfeld der Diskussionen um das Budget klar geworden. Es seien zudem persönliche Gründe, die ihn zu diesem Schritt veranlasst hätten. Die Auslastung, welche in Presseberichten unter anderem mit schlechten Auslastungszahlen beschrieben wurde, war jedoch, laut Berger, sicher nicht der Grund für seine Entscheidung. Staatssekretär Morak nahm diese mit Bedauern zur Kenntnis.²⁸²

Im Jahr 2006 riefen das Ensemble, das Orchester und das technische Personal der Volksoper zur Solidarität und Selbsthilfe auf, um eine zur Debatte stehende Fusionierung des Hauses mit der Staatsoper abzuwenden. Die Bildung eines prominent besetzten Komitees, welches sich in aller Öffentlichkeit mit Nachdruck für die Erhaltung der Volksoper als eigenständiges Musiktheater mit vielfältigem Angebot einsetzen sollte, war das Ziel dieser Aktion. Bereits kurze Zeit später gab es zahlreiche Solidaritätserklärungen hochrangiger Persönlichkeiten. Vor Beginn der Vorstellungen wurde ein Aufruf vorgelesen, der folgende Forderungen enthielt: „Die Erhaltung der eigenen Identität der Volksoper, die Beibehaltung des eigenen künstlerischen Weges, ein klares Bekenntnis zum kulturpolitischen Auftrag laut Bundestheater-Organisationsgesetz, die Beibehaltung des Repertoiresystems, die Erhaltung des eigenständigen Ensembles, weiterhin ein breites Angebot an Oper, Operette, klassischem Musical und Ballett.“²⁸³ Die selbstständig ins Leben gerufene Aktion der Belegschaft der Volksoper hatte ihre Wirkung offensichtlich nicht verfehlt, denn Pläne für eine Zusammenlegung der beiden Häuser wurden ad acta gelegt.²⁸⁴ Auf der Suche nach einem neuen Direktor meinte Betriebsrat Luftensteiner, dass es einen Verfechter der Operette brauche, der ein klares Bekenntnis dazu ablege. Als Favorit wurde Robert Meyer gehandelt, welcher schlussendlich den Posten auch erhielt.²⁸⁵

Rudolf Berger führte die Volksoper wie sein Vorgänger ebenfalls vier Jahre lang. Während dieser Zeit kam es zu 14 Opernpremierer. Darunter befand sich mit *Martha* eine „Deutsche Spieloper“. Acht Operetten-Neuproduktionen sowie acht Ballett-Neuproduktionen gab es in dieser Zeit unter Berger. Die Sparte Musical durfte sich einer Premiere erfreuen. Unter Berger kam es zusätzlich wieder zu einigen Konzerten, Soireen beziehungsweise konzertanten Opernabenden. Bei der Betrachtung der Tabelle wird trotzdem sofort klar, dass die

²⁸¹ Tosic, Ljubisa/ Trenkler, Thomas, „Die Volksoper in ziemlicher Schieflage: Der Direktor Berger verlässt das Haus frühzeitig“, Der Standard, September 2005; derstandard.at/2188727, Zugriff: 22.08.2012.

²⁸² Tosic/ Trenkler, „Die Volksoper in ziemlicher Schieflage: Der Direktor Berger verlässt das Haus frühzeitig“.

²⁸³ Vujica, Peter, „Der Unwille zur Fusion“, Der Standard, Mai 2006; derstandard.at/2347894, Zugriff: 22.08.2012.

²⁸⁴ Vujica, „Der Unwille zur Fusion“.

²⁸⁵ o. N., „Volksoper – Verfechter der operette gesucht“, Wiener Zeitung, Mai 2006; www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/115581_Volksoper-Verfechter-der-Operette-gesucht.html, Zugriff: 22.08.2012.

„Spieloper“ in Bergers Programmgestaltung wieder einen deutlich wichtigeren Platz einnimmt, als bei seinem Vorgänger Mentha. In Bergers Antrittssaison werden bereits 21 Abende durch „Spieloper“ bespielt. Darunter fallen fünf *Zar und Zimmermann* und 16 *Martha* Vorstellungen. In seiner zweiten Spielzeit (2004/05) sind es neun *Martha* Vorstellungen und im Jahr darauf noch einmal elf. In Bergers letzter Saison kam es jedoch zu einem Einbruch. 2006/07 stand keine einzige der besprochenen Opern Lortzings, Nicolais oder Flotows mehr auf dem Spielplan. Insgesamt waren in den vier Saisonen an 41 Abenden „Deutsche Spieloper“ an der Wiener Volksoper zu sehen.

Direktion Berger	2003/04	2004/05	2005/06	2006/07
Lortzing				
Zar und Zimmermann	5	X	X	X
Der Waffenschmied	X	X	X	X
Der Wildschütz	X	X	X	X
Nicolai				
Die lustigen Weiber von Windsor	X	X	X	X
Flotow				
Martha	16	9	11	X
Spieloper Vorstellungen	21	9	11	0

Tabelle 9

Berger eröffnete seine erste Saison an der Volksoper am 18.10.2003 mit *Martha* und versuchte damit an vergangene Erfolge anzuschließen beziehungsweise das Haus wieder in der Wiener Musiktheaterszene zu positionieren. Die Mehrheit der Kritiker bemängelten vor allem die altmodische Inszenierung sowie die biedere Ausstattung, obwohl dies meistens mit dem Willen, „verprelltes Stammpublikum zurückgewinnen zu wollen“²⁸⁶, entschuldigt wurde. So wird unter anderem im *Kurier* folgende Frage gestellt:

„Ist die streng konservative Sicht wirklich notwendig? Dass der neue Volksoperchef dieses Werk noch dazu in dieser Sichtweise zu seinem Einstand angesetzt hat, kann man freilich als Signal ans frühere Stammpublikum verstehen: Die Zeit der Direktion Mentha ist vorbei, es gibt vorerst keine künstlerisch fragwürdigen Experimente mehr, man kriegt wieder das, was man vielleicht erwartet. [...] Aber muss der Schritt in die Vergangenheit gleich so radikal ausfallen?“²⁸⁷

Eine ähnliche Frage wirft das Magazin *Focus* auf:

„Musste es aber denn wirklich dabei so bieder zugehen? Wollte man wirklich den fragwürdigen Charme manch liebenswerter, letztendlich aber unbeholfener Operetten-Produktion des Stadttheaters Baden heraufbeschwören? Ein ironischer Zugang, ein Augenzwinkern – das war es, was dieser Sicht in wesentlichem Maß fehlte. [...] Um Differenzierungen war Dirigent Tomas Netopil bemüht; er hatte den Ablauf sicher im Griff, nur fehlte es dem Orchester streckenweise entschieden an klanglicher Leichtigkeit.“²⁸⁸

²⁸⁶ Naredi-Rainer, Ernst, „Humorlose Betulichkeit“, *Kleine Zeitung*, 20.10.2003.

²⁸⁷ Korentschnig, Gert, „Volksoper: Zurück ins Jahr 1904“, *Kurier*, 20.10.2003.

²⁸⁸ Blee, Michael, „Die Volksoper unter neuer Direktion“, *Focus*, 10.11.2003.

Wie unzufrieden große Teile des Publikums während Menthas Direktion waren, wird durch die nächste Kritik im *U-Express* deutlich:

„Der Strauß schöner Melodien sollte gewissermaßen ein Friedensangebot an alle jene sein, die Dominique Mentha aus der Volksoper vertrieben hat. Und sie werden's sicher verstanden haben. [...] Alles, was auch nur ein bisschen an modernes Theater erinnern könnte, musste draußen vor Marthas Welt bleiben. [...] Erfreulicher Kontrapunkt zu diesem übertrieben nostalgischen Ambiente das junge Ensemble, das mit stimmlicher und darstellerischer Frische den Staub der Bühnenvergangenheit wegsang.“²⁸⁹

Von einem Signal ans Publikum wird auch in der *Tiroler Tageszeitung* gesprochen:

„Eine betagte Spieloper kann immer noch schön sein. [...] Geschmackvoll arrangiert, ohne die geringste Unstimmigkeit oder unnötige Zutaten. [...] Ein Signal ist jedenfalls deutlich gegeben: Opernfreunde mit Hang zum Sentimentalen dürfen in der Volksoper wieder aufatmen.“²⁹⁰

Über Erwartungen und (un-)erfüllte Hoffnungen steht in der *Furche*:

„Von ihm [Rudolf Berger] hatte man sich ja nach dem Ende der glücklosen Direktion Dominique Menthas den großen Sprung rückwärts ersehnt – und Berger enttäuschte seine Gemeinde nicht: Endlich wieder schöne historische Kostüme. Endlich wieder eine Handlung, so wie sie auch im Opernführer steht. Endlich kein Regisseur, der sich wichtig nimmt und die Oper in irgendeinen gegenwärtigen Kontext stellt. Endlich wieder Oper, so wie sie gehört! Ob Oper wirklich so gehört, sei dahingestellt. [...] All das, was nicht zu sehen und zu hören ist, kann jedoch nicht unerwähnt bleiben: In ‚Martha‘ geht es letztlich um Klassenunterschiede. [...] In der Inszenierung findet sich nicht der klitzekleinste Hinweis auf die sich im England jener Zeit entwickelnde ‚working class‘ oder auf die zur Zeit der Uraufführung von ‚Martha‘ (1847) in der Luft liegende vorrevolutionäre Stimmung.“²⁹¹

In der Tageszeitung *Die Presse* wird nicht nur der beschrittene Weg des neuen Direktors, sondern auch der vermeintlich drohende „Tod der Gattung Oper“ angesprochen:

„Der Applaus nach der ersten Premiere der Ära Berger klang dankbar. Freilich: Da stimmt zunächst einmal die Richtung. Ringen sich unsere Intendanten nicht schleunigst dazu durch, ihrem Publikum statt irgendwelcher pseudointellektueller Interpretationen und Neudeutungen wieder die Meisterwerke erkennbar vorzusetzen, dann ist der Tod der Gattung Oper nicht aufzuhalten. [...] Soll Musiktheater tiefer greifen, dann fehlt dieser Aufführung unter der hübschen und erfreulich konkreten Oberfläche jedoch einiges. Vor allem die deutliche Charakterzeichnung, die sinnfällige Zuspitzung der Konflikte. [...] Aber wir stehen ja erst am Anfang der Volksoper-Erneuerung und dürfen immerhin verbuchen, dass akustisch ganz andere Maßstäbe angelegt werden. [...] Einer komischen Oper, die nur dem schönen Schein verpflichtet ist, wäre kein solcher Erfolg beschieden gewesen, wie er ‚Martha‘ von Anbeginn geschenkt war. Das Publikum fand in dem Stücklein – immerhin wenige Monate vor der 1848er Revolution – die Unmenschlichkeit einer Gesellschaftsordnung gespiegelt, die menschliche Gefühle nur in streng reglementiertem Ausmaß zulassen wollte. Das nicht zu zeigen, heißt, ein Meisterwerk auf flaches Groschenroman-Schema zu reduzieren. [...] Das Stück wird, wenn auch deutlich reduziert, so doch ohne falsche Zusätze erzählt. Je rückschrittlicher das auf manche Kommentatoren wirken mag, umso besser ist es wohl für die Zukunft der Volksoper.“²⁹²

Herbe Kritik muss die Volksoper auch von Seiten der Zeitschrift *Falter* einstecken, welche ebenfalls jegliches Fehlen eines vorrevolutionären Geistes stark kritisiert:

„Bühnenbild und Kostüme könnten ohne weiteres aus der Uraufführungsproduktion des Wiener Kärntnertheaters vom 25. November 1847 stammen – so fesch, so nett, so rosa und adrett. Ob in der Inszenierung seinerzeit allerdings auch bloß glückselige Biedermeierlichkeit vorherrschte und wirklich so gar kein Hauch des vorrevolutionären 1848er-Geistes zu spüren war wie heute an der Volksoper, das

²⁸⁹ Vorrath, Erich, „Oh, alte Bühnenherrlichkeit“, *U-Express*, 20.10.2003.

²⁹⁰ Rüdener, M., „Melodien von Schmelz und Schmalz“, *Tiroler Tageszeitung*, 20.10.2003.

²⁹¹ Krassnitzer, Michael, „Vorwärts zurück“, *Die Furche*, 23.10.2003.

²⁹² Sinkovicz, Wilhelm, „Jetzt entschwindet sie nicht so schnell“, *Die Presse*, 20.10.2003.

darf dann doch bezweifelt werden. [...] ‚Wir wollen nicht verstören‘, stellte Berger schon bei seiner Antrittspressekonferenz Ende April klar. [...] So beschränkt sich Regisseur McCaffery auf das bloße, dabei meist ziemlich plumpe Nacherzählen der Story. Es geht ja, so wird deutlich signalisiert, vor allem um die schöne Musik. Die wenigstens wird tatsächlich sauber umgesetzt. [...] Eigentlich ideale Voraussetzungen für eine konzertante Aufführung.²⁹³

Das *Frauenblatt* schließt sich dieser Meinung an, stellt jedoch die Frage, ob nicht eine szenisch total konventionelle Inszenierung wie jene von McCaffery heute nicht vielleicht wagemutiger sei, als eine moderne Auslegung.²⁹⁴

Die meisten Berichtersteller sind sich jedoch immer noch einig, dass die Spieloper in der Wiener Volksoper am richtigen Platz sei und hier auch gefördert werden müsse. So steht folgendes in *Zur Zeit* geschrieben:

„Die längst fällige Rückkehr einer Volksoper. [...] Zwar werden zeitgeistige Kritiker anmerken, dass diese Inszenierung weder sensationell noch innovativ sei – aber gerade deswegen ist sie (insbesondere nach den Schrecken der letzten Jahre!) beim Publikum sehr gut angekommen. Endlich wieder einmal versteht man, - ohne vorher dickleibige Programmhefte studiert zu haben -, was sich auf der Bühne zuträgt, indem man einfach hinschaut.“²⁹⁵

Das *Neue Volksblatt* bestätigt die Beliebtheit des Werks mit dem Satz: „Die anmutig schmachtende Musik verfehlte ihre Wirkung nicht – ‚Martha‘ mag man eben.“²⁹⁶

Unzufrieden bleibt das Gros der Kritiker jedoch mit der szenischen Umsetzung des Werks. In der Zeitschrift *News* wird das Thema Spieloper für die Volksoper ebenfalls angesprochen, sowie die ehemals eingeschlagene Richtung strengstens kritisiert:

„Offenbar entsinnt sich die Volksoper ihres Kernrepertoires, zu dem auch die Spieloper zählt. So kann man sich wieder als erstes Zweites Haus der Stadt positionieren und nicht als miserables Imitat des ersten Hauses. [...] Flotow erweist sich dabei als eine Art Lloyd Webber des Vormärz: Drei Einfälle genügen und werden über ebenso viele Stunden gezerrt. [...] Die musikalische Qualität nach längerer einschlägiger Entbehrung ist schon die halbe Miete. Auf die andere Hälfte sollte man den Regisseur Michael McCaffery verklagen: Ein Radikaler scheint da am Werk, entschlossen, jede menschenähnliche Regung auszutilgen und durch trottelige Operettengesten zu ersetzen. Bad Ischl ist dagegen ein Labor zur experimentellen Theaterdekonstruktion.“²⁹⁷

Wie schon in einigen Kritiken zu lesen war, zeigen sich die meisten Kritiker sehr begeistert von der musikalischen Umsetzung des Stückes. So steht auch in der *Wiener Zeitung* folgendes:

„Bis zum letzten Ton, bis zum stürmischen Applaus für diese erste Produktion der Ära Berger – deren Erfolg dem Haus einen dringend nötigen Initialschub beschert. [...] Wie man diesen historischen Klamauk passend ins 21. Jahrhundert übersetzt? Nun: In der Volksoper jedenfalls gar nicht. Und man wollte wohl auch kaum. [...] Dass die ‚Martha‘ hingegen keinesfalls altbacken tönt, ist in erster Linie Verdienst eines hervorragenden Dirigats. [...] Und auch der Protagonistin kann man Rosen streuen.“²⁹⁸

Die *Kleine Zeitung* bleibt in ihrer Meinung jedoch eher zurückhaltend:

²⁹³ Fastner, Carsten, „Rosa und adrett“, *Falter*, 43/2003.

²⁹⁴ O.A., „Volksoper: ‚Martha‘ von Friedrich von Flotow“, *Frauenblatt*, 01.11.2003.

²⁹⁵ Morgengrauen, Helge, „Versprochen und gehalten: Die längst fällige Rückkehr einer Volksoper“, *Zur Zeit*, 24.10.2003.

²⁹⁶ Steiner, Irmgard, „Anmutiges Geschmachte: ‚Martha‘ mag man eben“, *Neues Volksblatt*, 20.10.2003.

²⁹⁷ O.A., „Martha von Friedrich von Flotow in der Wiener Volksoper“, *News*, 43/03.

²⁹⁸ Irrgeher, Christopf, „Wenn das Rädchen läuft...“, *Wiener Zeitung*, 20.10.2003.

„Rudolf Berger setzt auf die Jugend: Am Pult macht der 27-jährige Tscheche Tomáš Netopil bei seiner ersten Opernpremiere gute Figur, obwohl bei seinen breiten Tempi Eleganz und Esprit der melodieseligen Partitur zu kurz kommen und er sich mit mäßiger Klangkultur bescheidet.“²⁹⁹

Begeisterung für Regie, Bühnenbild und die musikalische Umsetzung kommt auch in der Tageszeitung *Der Standard* nicht auf. Diese Kritik lässt eher vermuten, dass der Verfasser nicht wusste, was unter dem Begriff „Spielopern“ zu verstehen ist. Er zählt zwar Nicolai zu den Vertretern der Spielopernkomponisten, nennt im gleichen Satz jedoch Rossini, Donizetti, Prokofiew und Strawinsky:

„AUA und Bundesbahnen mögen ruhig streiken, einer Reise von Wien ins englische Richmond steht nichts entgegen. Dazu genügt ein Besuch der neuen Volksoperproduktion von Friedrich von Flotows *Martha*. Mit ihr gelangt man nicht nur nach England hinüber, sondern – Regie (Michael McCaffery) und Ausstattung (Julian McGowan) machen´s möglich – auch gleich Hundert Jahre zurück. Allerdings über weiteste Strecken im bedächtigen Tempo einer Postkutsche. Schon die Ouvertüre kapellmeisterte Tomás Netopil so bedächtig, dass zu befürchten stand, sie könnte zum für 22:15 Uhr verheißenen Vorstellungsschluss noch immer nicht zu Ende sein. [...] So verströmte diese *Martha* bei aller Sympathie, die für dieses Werk und für den Entschluss, es der Vergessenheit zu entreißen, am Platz ist, gerade jenen modrigen Duft eines Opernantiquariats, den es eher zu verscheuchen gälte. Ist doch eine glaubwürdige Annäherung an die heikle Gattung der romantischen-komischen Oper heute nur dann möglich, wenn in feinstziselierter Brillanz und durch rhythmischen Drive der ganze Hintergrund dieses Genres von Rossini, Donizetti über Nicolai bis Prokofiew und Strawinsky an – und durchklingt, und nicht durch ein Fanal der Harmlosigkeit.“³⁰⁰

Die *Neue Freie Zeitung* gibt jedoch bekannt, dass *Martha* in der Volksoper nicht einfach „entswindet“³⁰¹, sondern ganz im Gegenteil aufgrund der enormen Publikumsnachfrage noch öfter zu sehen sein wird als ursprünglich vorgesehen war.³⁰²

Drei Gäste wurden für diese *Martha*-Produktion an Haus eingeladen. Tomas Netopil übernahm die musikalische Leitung des Abends, Ismael Jordi die Partie des Lyonel und Anton Scharinger mimte die Rolle des Plumkett. Sechs kleinere Partien wurden durch Choristen interpretiert.

3.9. Robert Meyer 2007- 2017

Im Herbst 2007 übernahm Robert Meyer die Direktion der Volksoper und erklärte, dass er „qualitätvolle Unterhaltung“³⁰³ im Haus am Währinger Gürtel etablieren wolle, denn Oper sei nicht „Andacht“, Oper sei Unterhaltung. Auch zum Genre der Operette meinte Meyer, der ehemalige Burgtheaterschauspieler, dass er auch dieses Genre sehr ernst nehmen wolle. Er wolle die Operette jedenfalls weder in „uraltem Kleid, noch verblödet“³⁰⁴ zeigen. Der

²⁹⁹ Naredi-Rainer, Ernst, „Humorlose Betulichkeit“, *Kleine Zeitung*, 20.10.2003.

³⁰⁰ Vujica, Peter, „Nettes Wiener Opernantiquariat“, *Der Standard*, 20.10.2003.

³⁰¹ W.S., „*Martha*“, *Neue Freie Zeitung*, 11.12.2003.

³⁰² W.S., „*Martha*“, *Neue Freie Zeitung*, 11.12.2003.

³⁰³ o. N., „Oper ist nicht Andacht“, *Wiener Zeitung*, April 2007;

www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/102760_Oper-ist-nicht-Andacht.html, Zugriff: 22.08.2012.

³⁰⁴ o. N., „Oper ist nicht Andacht“.

Direktor selbst werde in einigen Produktionen zu sehen sein und sich auch inszenierungsmäßig um das eine oder andere Werk kümmern, ließ Meyer verlauten.³⁰⁵

Bereits nach den ersten Amtsmonaten konnte der neue Direktor mit erfolgreichen neuen Inszenierungen, dem Haus mehr als 80 Prozent Auslastung bescheren. Diese Erfolge, wie Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt*, d'Alberts *Tiefland* oder der Ballettabend *Max und Moritz* haben nicht nur das Haus ökonomisch aufgerichtet, sondern auch das Publikum in einer lange nicht dagewesenen Weise begeistert. Bereits in der ersten Saison wurden die höchsten Einnahmen der letzten zehn Jahre erzielt.

Bereits nach vier Monaten im Amt des Direktors lehnt es Meyer ab, öffentlich über Budgetnöte zu klagen. Die Auslastungszahlen stiegen in Meyers erster Saison von 77,8 auf 85,7 Prozent. Auf die Einnahmen wirkte sich diese Entwicklung ebenfalls sehr positiv aus.

Gute zwei Jahre nach Direktionsübernahme war die Auslastung des Hauses mit 84 Prozent weiterhin zufriedenstellend. Kulturministerin Claudia Schmied war von Meyers Leistungen als Direktor so überzeugt, dass sie seinen Vertrag Anfang 2010 um fünf Jahre, also bis September 2017, verlängerte. Das Kuratorium schloss sich einstimmig dieser Entscheidung an. Ursprünglich wäre Meyers Vertrag im September 2012 ausgelaufen. Schmied begründete ihre Entscheidung mit den Argumenten, dass Meyer das Haus „auf die Überholspur gebracht habe“³⁰⁶, sein positives Wirken in der Volksoper unbestritten sei und er für „Spitzenqualität“ sowie „künstlerische Souveränität“ stehe.³⁰⁷ Meyer erklärte dazu er habe seinen Posten mit der Überzeugung angetreten, dass die Volksoper wieder einen Langzeitdirektor brauche. Er sei zudem voller Tatendrang und voller Pläne für die weitere Zukunft des Hauses.³⁰⁸

Bezüglich der Altersstruktur seiner Klientel meint Meyer, dass es stimme, dass sein Publikum im Durchschnitt vierzig plus sei, er wolle das Theater aber auch nicht völlig umkrepeln, nur damit es jung sei. Jeder Zwanzigjährige, aber genauso jede Neunzigjährige sei ihm willkommen, denn die Stärke der Volksoper sei sicher die Vielfalt der Genres. Mit Operette, Oper, Musical und Ballett sei für jeden etwas dabei, und gerade mit den Musicals und den Kinderopern wolle er junge Familien ansprechen.³⁰⁹

Robert Meyers häufiges Auftreten in Produktionen der Volksoper wird teilweise kritisch bebüßt und gleichzeitig für die gute finanzielle Situation des Hauses seit seiner

³⁰⁵ o. N., „Oper ist nicht Andacht“.

³⁰⁶ o.N., „Volksoper-Chief Robert Meyer: Vertrag verlängert“, Die Presse, Februar 2010; diepresse.com/home/kultur/klassik/538628/VolksoperChef-Robert-Meyer-Vertrag-verlaengert-?_vl_backlink=/home/kultur/klassik/index.do, Zugriff: 22.08.2012.

³⁰⁷ o.N., „Volksoper-Chief Robert Meyer: Vertrag verlängert“.

³⁰⁸ o. N., „Oper ist nicht Andacht“.

³⁰⁹ o.N., „Volksoperndirektor Robert Meyer: ‚Jeder weiß, dass ich furchtbar gern spiele‘“, Der Standard, September 2010; derstandard.at/1285042485579/Volksoperndirektor-Robert-Meyer-Jeder-weiss-dass-ich-furchtbar-gern-spiele, Zugriff: 22.08.2012.

Amtsübernahme verantwortlich gemacht. Ähnliche Kritik gab es schon während Dönchs Amtszeit.

Robert Meyer leitet das Haus am Währinger Gürtel mittlerweile durch seine fünfte Saison, und es scheint kein kurzfristiges Ende seiner Direktionszeit in Sicht zu sein.

Bisher wurden 15 Opern neu inszeniert. Darunter fiel mit *Die Lustigen Weiber von Windsor* wieder eine „Deutsche Spieloper“. Zudem kam es zu sieben Operettenpremierer und acht acht Ballettabenden. Außerdem feierten sechs Musicals Premiere. Zusätzlich wurden in den bisherigen fünf Saisonen vier neue alternative Abendprogramme sowie zwei Konzerte neu präsentiert.

Robert Meyer übernahm mit seinem Antritt als Direktor in seiner ersten Spielzeit die bestehende *Martha*-Produktion, welche anschließend sechs Mal gespielt wurde. Danach folgten zwei „Spieloper-abstinente“ Saisonen, bis in der Saison 2010/11 mit *Die lustigen Weiber von Windsor* wieder eine „Spieloper“ in einer Neuinszenierung präsentiert wurde. Diese wurde bisher 12 Mal gespielt. In den vergangenen vier Saisonen wurden jeweils 283 bis 298 Abende bespielt.

Direktion Meyer	2007/08	2008/09	2009/10	2010/11	2011/12
Lortzing					
Zar und Zimmermann	X	X	X	X	X
Der Waffenschmied	X	X	X	X	X
Der Wildschütz	X	X	X	X	X
Nicolai					
Die lustigen Weiber von Windsor	X	X	X	8	4
Flotow					
Martha	6	X	X	X	X
Spieloperndarstellungen	6	0	0	8	4

Tabelle 10

Die Zeitschrift *News* verkündet, dass die in der Volksoper genuin heimische „Spieloper“, welche zu „Hochstaplerzeiten“ für *Falstaff* und *Meistersinger* verachtungsvoll weg geschoben wurde, wieder Teil des Volksoper-Repertoires ist. Dirk Schümer der *FAZ* ist jedoch der Meinung, dass die „deutsche Spieloper“ an ihrem „Entstehungsort“³¹⁰ nie vernachlässigt wurde und Jan Zoll von der Zeitschrift *X-Tra* berichtet, dass sich das Haus endlich wieder in seinem ureigenen Fach, der „deutschen Spieloper“, versuche, meint jedoch, dass es aber in dem (wohl unbeabsichtigten) Versuch scheiterte, Nicolais kostbarem Werk den ihm gebührenden Rang zukommen zu lassen. Dafür sucht Zoll die Schuld bei der Regie und sieht

³¹⁰ Schümer, Dirk, „Kiffende Gartenzwerge machen keine Revolution“, *FAZ*, 22.12.2010.

Sascha Goetzel, den Dirigenten des Abends als Mitschuldigen, da dieser das Inszenierte zulässt.³¹¹

Peter Jarolin vom *Kurier* meint, dass Goetzel beweist, dass dieses Werk zu Recht ins Repertoire der Volksoper gehört und, dass man Sänger auch perfekt begleiten kann, ohne dabei die eigene musikalische Identität aufgeben zu müssen.³¹² Alfred Kirchners Inszenierung hingegen sei nur nett, störe jedoch nicht. Mit den *Lustigen Weibern* habe die Volksoper wieder einen Hit im Repertoire, meint Jarolin. *Die Presse* sucht nach einer Erklärung für Kirchners „unausgegorene“³¹³ Regie:

„Hasen, Zwerge, aber sonst bleibt alles beim Alten in Windsor. [...] Falstaff als Naturwesen, als Personifizierung aller von einer restriktiven Gesellschaft unterdrückten menschlichen Genüsse? Daraus wäre vielleicht ein tragfähiges Konzept zu entwickeln gewesen. Statt eines einzelnen konzisen Interpretationsansatzes zeigt Kirchner jedoch lieber viele, allzu disparate Elemente, will damit vielleicht auch die verschiedenen stilistischen Einflüsse widerspiegeln, aus denen sich Nicolais Musik speist. Doch etabliert sich szenisch dadurch eine Collagenhaftigkeit, die Nicolais homogenisierter Klangsprache zuwiderläuft, ohne aus den Reibungen Theaterkapital schlagen zu können.“³¹⁴

Im *Standard* äußert man sich begeistert zu Goetzels feinem Gespür, was die Phrasierung und Balance im Orchester angeht, bemängelt jedoch dessen Sinn für den nötigen leichten Tonfall, welchen diese Oper benötige.³¹⁵ Im *Opernglas* wird Goetzels Bemühen um „seidiges Spiel“³¹⁶, feine Phrasierung, sowie im weiteren Verlauf des Abends lyrisches und dramatisches Orchesterspiel besonders unterstrichen.³¹⁷ Überzeugt von Goetzels Können ist man auch in den *Salzburger Nachrichten*. Hier wird ganz besonders hervorgehoben, dass Goetzel die Darsteller mit viel Gefühl für Atmosphäre straff und unbeeindruckt vom „szenischen Priapismus“^{318,319} durch allerhand Zwangslagen dirigiert und seine Sache dabei wunderbar mache. Die Inszenierung wird dabei mit den Adjektiven „zwangsoriginell und dauerzappelnd“³²⁰ beschrieben. Kirchner schieße insgesamt weit über das Ziel hinaus, berichten die *Salzburger Nachrichten*.³²¹ Freundlichere Worte findet auch Karl Löbl nicht für die Regiearbeit Kirchners in der der Tageszeitung *Österreich*. An Goetzels Arbeit hat Löbl jedoch einiges auszusetzen:

„Das ist wieder einmal die kriminelle Schändung eines zauberhaften Stücks durch die Regie. [...] Schmerzlicher ist der totale Mangel an Poesie, Witz, Herzlichkeit und Noblesse, wovon in Otto Nicolais biedermeierlicher Shakespeare-Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* eine ganze Menge zu finden ist.

³¹¹ Zoll, Jan, „Oper“, *X-Tra!*, o.D.

³¹² Jarolin, Peter, „Der Dirigent macht den Unterschied“, *Kurier*, 20.12.2010.

³¹³ Weidinger, Walter, „Die lustigen Weiber von Windsor: Spielzeug im Märchenwald“, *Die Presse*, 20.12.2010.

³¹⁴ Weidinger, „Die lustigen Weiber von Windsor: Spielzeug im Märchenwald“.

³¹⁵ Ender, Daniel, „Die halblustigen Herren von Währing“, *Der Standard*, 20.12.2010.

³¹⁶ Rauchenwald, T., „Die lustigen Weiber von Windsor“, *Opernglas*, 02/2010.

³¹⁷ Rauchenwald, „Die lustigen Weiber von Windsor“.

³¹⁸ Dauererektion des Penis

³¹⁹ Strobl, Ernst P., „Falstaffs Sturz in die Lächerlichkeit“, *Salzburger Nachrichten*, 20.12.2010.

³²⁰ Strobl, „Falstaffs Sturz in die Lächerlichkeit“.

³²¹ Strobl, „Falstaffs Sturz in die Lächerlichkeit“.

Wir haben davon nichts gesehen und nur wenig gehört. [...] Sascha Goetzel und das Orchester sind um hübsche Details bemüht, doch ist der Klang vielfach zu grob. Dass Dirigent und Direktor schon während der Proben Zeugen des szenischen Unfalls waren, macht sie zu Mitschuldigen.³²²

Auf Ioco – Kultur im Netz zeigt man sich begeistert für Kirchners „Mut zum Kitsch“:

„Eine moderne Inszenierung mit Mut zu Kitsch und Spielfreude. [...] Lebendige Personenführung, ein gut aufgelegtes Ensemble [...] und teils drastischer Humor verleiht dem Stück eine komisch-phantastische Grundstimmung. Kirchner besitzt den für dieses Stück reichlich notwendigen „Mut zum Kitsch“ und bringt der Wiener Volksoper so eine prustend karikierende Produktion auf die Bühne, welche für Jahre repertoirefähig sein wird.“³²³

Die Furche scheint davon weniger begeistert zu sein und stellt folgende Frage: „Ob Kirchner [...] nicht Nicolais Charakteristik „komisch-phantastisch“ zu wörtlich genommen, zu oberflächlich reflektiert hat?“³²⁴

Bei der Besetzung gehen die Meinungen erneut auseinander. In der *FAZ* schreibt Dirk Schümer, dass bis in die Nebenrollen vorzüglich gesungen wird, im *Opernglas* ist hingegen zu lesen, dass die Besetzung das erfreuliche musikalische Niveau, welches Goetzel und das Orchester liefern, nicht halten kann.³²⁵

Für diese Produktion wurden drei Gäste engagiert. Sascha Goetzel übernahm die musikalische Leitung des Abends, Daniel Behle die Rolle des Fenton und Lars Woldt die Partie des Sir John Falstaff. Alle übrigen SängerInnen sind Ensemblemitglieder der Volksoper.

Für die gegenwärtige Spielzeit 2012/13 ist Lortzings Spieloper *Der Wildschütz* als Premiere für die Volksoper geplant.

³²² Löbl, Karl, „Falstaff haust in einem VW-Bus“, *Österreich*, 20.12.2010.

³²³ o.N., „Wien, Volksoper, Premiere von Die lustigen Weiber von Windsor Ioco – Kultur im Netz, 18.12.2010; www.ioco.de/2010/12/23/wien-volksoper-premiere-von-die-lustigen-weiber-von-windsor-18122010/, Zugriff: 23.08.2012.

³²⁴ Dobner, Walter, „Mit VW-Bus und Fokker unterwegs“, *Die Furche*, 23.12.2010.

³²⁵ Rauchenwald, T., „Die lustigen Weiber von Windsor“, *Opernglas*, 02/2010.

4. Analyse der Ergebnisse

Im folgenden Teil der Arbeit wird die Gewichtung der einzelnen Sparten Oper, Operette, Musical und Ballett jeder Direktion aufgeschlüsselt und analysiert. Zwar gibt es an der Volksoper namentlich keine eigene Sparte für Konzerte beziehungsweise anderwärtige Abendprogramme, trotzdem wurden diese Abende zusätzlich in den Tabellen und Graphiken unter „Konzerte und Abendprogramme“ herausgegriffen, da diese in der statistischen Auswertung nicht zu den übrigen Sparten gezählt werden können. Zusätzlich wird in die Kategorien „Oper ohne Deutsche Spieloper“ und „Deutsche Spieloper“ unterschieden, um den Anteil der „Deutschen Spieloper“ in den Direktionsjahren aufzuzeigen. Es kann aus der zusätzlich eingefügten Tabelle genauestens entnommen werden, an wie vielen Abenden Stücke aus dem jeweiligen Bereich gespielt wurden. Die Tabellen und Graphiken stellen je eine Direktionsära da. Die genaue Auflistung der gespielten Stücke und ihre Häufigkeit kann aus den Listen im Anhang entnommen werden.

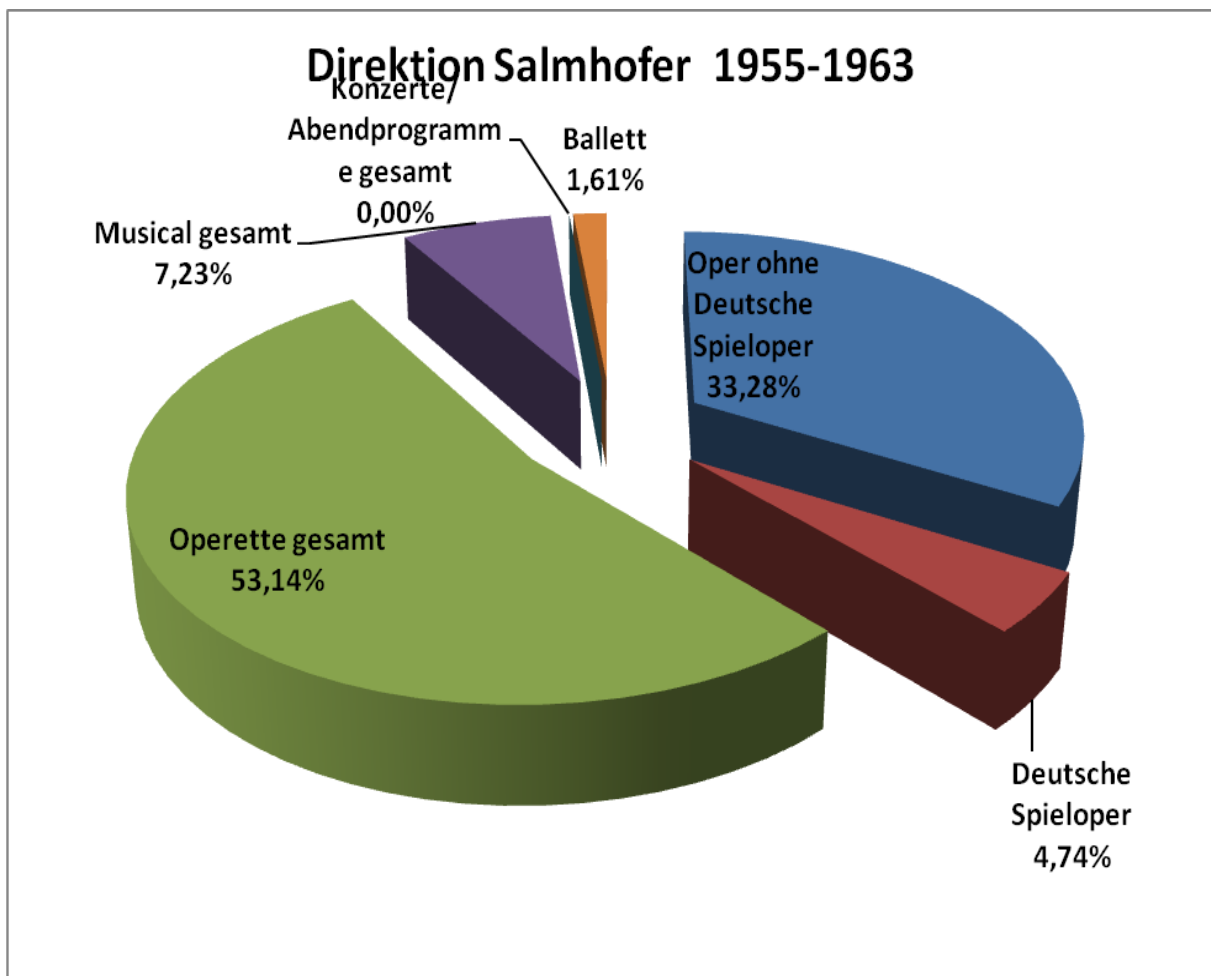
Da die Auslastungszahlen leider erst ab der Saison 1971/72 dokumentiert wurden (1971-72 – 1996/97 Bundestheaterberichte; ab 1997 Holdingberichte, welche in der VOP Direktion eingesehen werden konnten), gibt es für die gesamte Direktion Salmhofer und den Großteil der Direktion Moser keine entsprechenden Statistiken. Die Auslastungszahlen der gespielten „Deutschen Spieloper“ werden jenen der Opern mit den höchsten Auslastungszahlen gegenübergestellt

4.1. Direktion Salmhofer

Beim Betrachten der Graphik 1 zur Direktion Salmhofers wird deutlich, dass Salmhofer den Schwerpunkt seiner Spielplanprogrammatur auf die Sparte Operette legte. Mit 53,86% dominiert sie, im Gegensatz zur Oper, welche nur 37,44% ausmachte. 4,67% betrug davon die „Deutsche Spieloper“. Das Musical ist mit 7,12% und das Ballett mit 1,58% in den Spielplänen der Jahre 1955 bis 1963 vertreten.

Direktion Salmhofer	1955-1963
Oper ohne Deutsche Spieloper	828
Deutsche Spieloper	118
Operette gesamt	1322
Musical gesamt	180
Konzerte/ Abendprogramme gesamt	0
Ballett	40

Tabelle 11



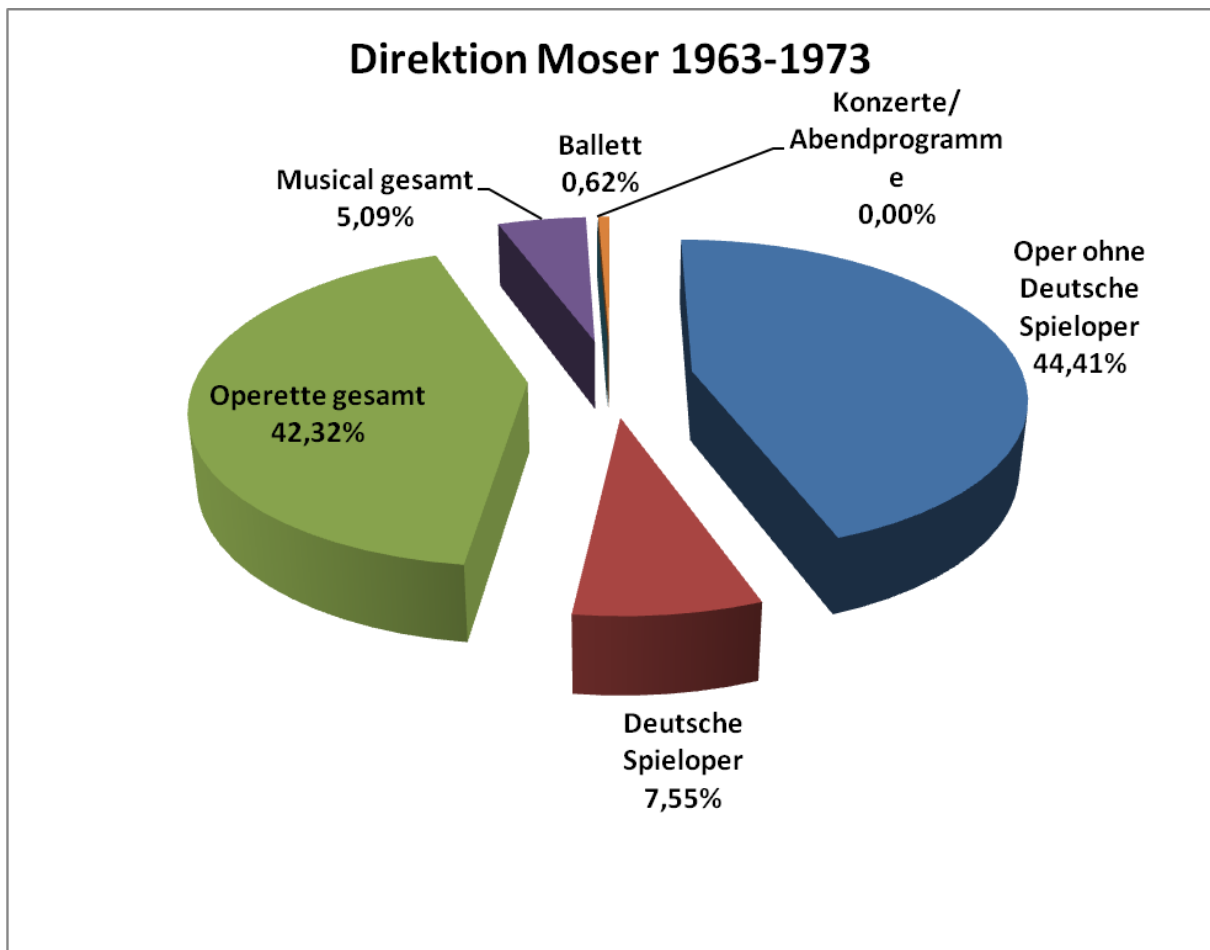
Graphik 1

4.2. Direktion Moser

Für Salmhofers Nachfolger Albert Moser hat die Oper an Bedeutung gewonnen. Der Anteil der Opernvorstellungen betrug mittlerweile 51,95%. 7,55% nahm davon die „Deutsche Spieloper“ ein. Die Operette füllt bei Moser nur noch 42,34% der Vorstellungen und verlor somit ein wenig an Bedeutung. Unter Moser wurden keine alternativen Abende gestaltet. Der Anteil an Musical betrug 5,09%. Das Ballett war unter Moser mit 0,62% vertreten, wie in Graphik 2 zu sehen ist.

Direktion Moser	1963-1973
Oper ohne Deutsche Spieloper	1423
Deutsche Spieloper	242
Operette gesamt	1356
Musical gesamt	163
Konzerte/ Abendprogramme	0
Ballett	20

Tabelle 12



Graphik 2

Auslastungszahlen der „Spieloper“	1971/72	1972/73
Zar und Zimmermann	77,2% (9) ³²⁶	88,5% (8)
Der Waffenschmied	98,9% (1)	
Der Wildschütz	79,1% (5)	86,1% (8)
Die lustigen Weiber von Windsor	78,5% (5)	69,8% (3)
Martha	63,8% (3)	92,8% (6)

Tabelle 13

Leider existieren erst ab der Saison 1971/72 Auslastungszahlen im Bundestheaterbericht (Tabelle 13). Daher können nur die letzten zwei Saisonen unter Direktor Moser verglichen werden. Auffallend stark besucht waren zwei der gespielten „Deutschen Spieloper“. *Der Waffenschmied* scheint beim ersten Betrachten der Tabelle 14 die bestausgelastete Oper im Jahr 1971/72 gewesen zu sein, es kam jedoch nur zu einer einzigen Vorstellung. Somit ist dieser Prozentsatz im Vergleich zu den anderen Werken, welche in dieser Saison unter anderem bis zu neun Mal gespielt wurden, nicht repräsentativ. *Martha* wurde 1972/73 hingegen sechs Mal aufgeführt, war zu 92,8% ausgelastet und verzeichnete somit die höchste Auslastungszahl der Opern dieser Saison.

Ranking der bestausgelasteten Opern:

1971/72	(Der Waffenschmied 98,9% (1)) Die Regimentstochter 95,8% (6)	Rusalka 95,3% (2)	Nabucco 94,2% (5)
1972/73	Martha 92,8% (6)	Die Zauberflöte 88,5% (8)	Madame Butterfly 86,8% (2)

Tabelle 14

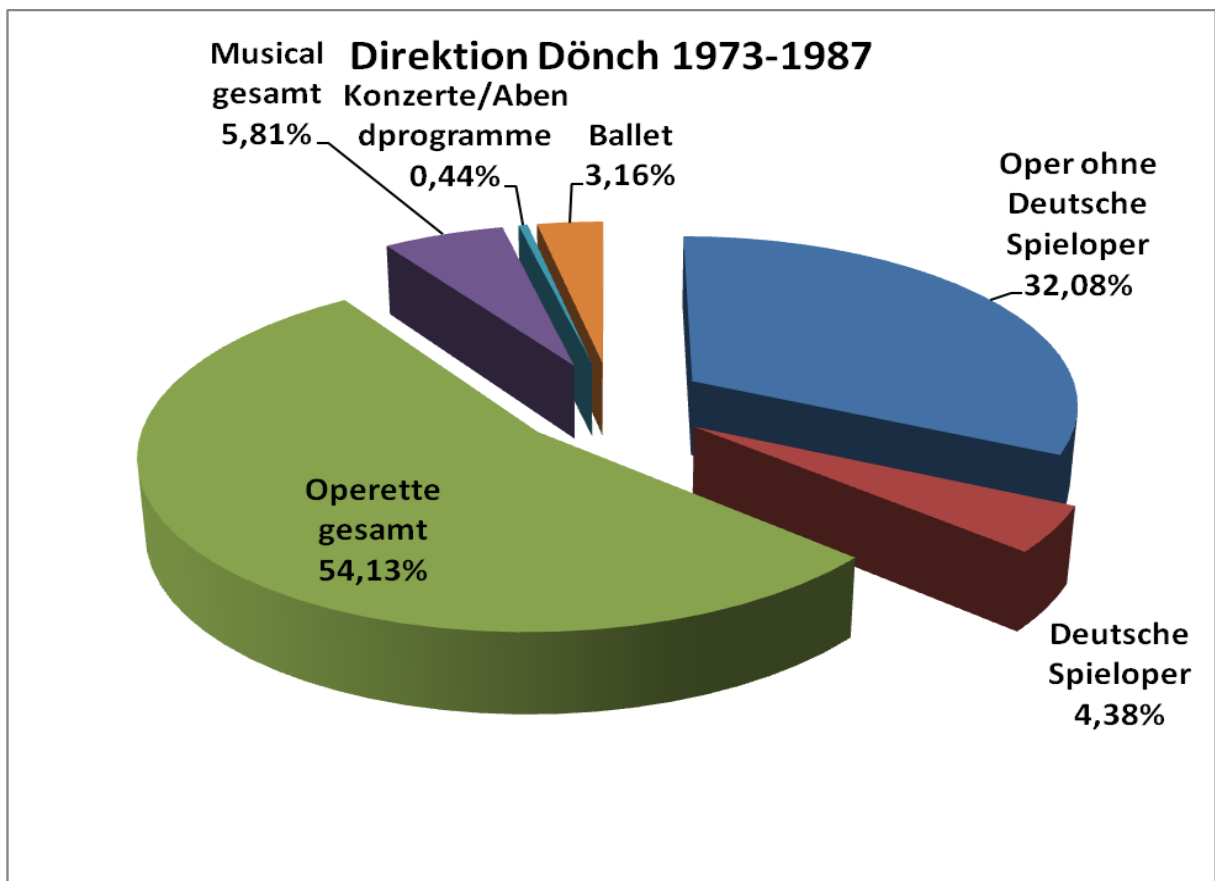
³²⁶ Die Zahl in Klammern verdeutlicht wie viele Vorstellungen es von dieser Oper in der jeweiligen Saison gab.

4.3. Direktion Dönch

Bei Dönch dreht sich die Gewichtung wieder um. Die Statistik erinnert deutlich an die Ära Salmhofer, in der die Operette mit 53,86% und die Oper mit 37,44% mit sehr ähnlichen Zahlen vertreten waren. Unter Dönch lag die Zahl des Operettenanteils bei 53,79%. Die gesamten Opernvorstellungen unter Dönch betragen nur 37,08% der Spartenverteilung. Die „Deutsche Spieloper“ war davon mit 4,35% vertreten. Beim Ballett kann ein klarer Anstieg zu 3,14% vermerkt werden und das Musical war mit 5,78% wieder etwas häufiger im Spielplan vertreten. Konzerte beziehungsweise Abendprogramme nahmen nur 0,21% des Spielplans der Jahre 1973 bis 1987 ein (Graphik 3).

Direktion Dönch	1973-1987
Oper ohne Deutsche Spieloper	1391
Deutsche Spieloper	190
Operette gesamt	2347
Musical gesamt	252
Konzerte/Abendprogramme	19
Ballet	137

Tabelle 15



Graphik 3

Auslastungszahlen der „Spielopern“	1973/74	1974/75	1975/76	1976/77	1977/78	1978/79	1979/80
Zar und Zimmermann	93,0% (10)						
Der Waffenschmied							
Der Wildschütz	87,3% (10)				83,76% (13)	84,55% (4)	88,99% (2)
Die lustigen Weiber von Windsor	86,7% (2)	84,07% (11)	87,72% (8)				
Martha							

Tabelle 16

Auslastungszahlen der „Spielopern“	1980/81	1981/82	1982/83	1983/84	1984/85	1985/86	1986/87
Zar und Zimmermann	87,81% (20)	88,34% (13)					
Der Waffenschmied							
Der Wildschütz	76,78% (3)		86,91% (8)	80,54% (4)	82,84% (3)	78,79% (11)	79,97% (6)
Die lustigen Weiber von Windsor			84,04% (11)	83,26% (7)	92,94% (8)	76,20% (9)	
Martha				88,34% (12)	85,55% (8)	71,05% (7)	

Tabelle 17

In Bezug auf die Auslastungszahlen der „Deutschen Spieloperen“ in den von Dönch geleiteten 14 Saisonen erreichten lediglich zwei Werke einen Wert von über 90% (siehe Tabellen 16 und 17). Mit *Zar und Zimmermann* wurde bei 10 Vorstellungen 93,0% erzielt. Das Werk war somit in der Saison 1973/74 immerhin das zweitbestausgelastete Werk von allen Operaufführungen.

In der Saison 1984/85 erreichten *Die lustigen Weiber von Windsor* mit acht Vorstellungen und einer Auslastung von 92,94% ein ähnlich gutes Ergebnis. In dieser Saison war Nicolais Stück insgesamt das bestbesuchte Opernwerk.

Zwei Mal schaffte es auch Lortzings *Der Wildschütz* mit bis nahezu 89% auf den dritten Platz der bestausgelasteten Opern dieser Jahre.

Auffallend ist, dass in zwölf von vierzehn Saisonen W. A. Mozarts *Die Zauberflöte* unter den drei meist besuchten Opern war. Bereits in Direktor Mosers letzter Saison an der Volksoper (1972/73) lässt sich dieser Trend das erste Mal bei den Auslastungszahlen beobachten.

Ranking der bestausgelasteten Opern:

1973/74	Die Zauberflöte 96,4% (11)	Zar und Zimmermann 93,0% (10)	Die Verkaufte Braut 91,6% (26)
1974/75	Hoffmanns Erzählungen 96,83% (8)	Die Zauberflöte 95,76% (9)	Die Verkaufte Braut 91,74% (16)
1975/76	Die Zauberflöte 95,73% (12)	Die Hochzeit des Figaro 91,78% (14)	Hoffmanns Erzählungen 90,63% (7)
1976/77	Die Zauberflöte 93,62% (7)	Die Regimentstochter 93,33% (2)	Die Verkaufte Braut 90,70% (19)
1977/78	Die Regimentstochter 95,18% (3)	Die Verkaufte Braut 90,54% (12)	Die Entführung aus dem Serail 88,73% (8)
1978/79	Der Barbier von Sevilla 94,09% (7)	Hoffmanns Erzählungen 88,81% (7)	Die Verkaufte Braut 88,73% (7)
1979/80	Die Zauberflöte 99,72% (6)	Hoffmanns Erzählungen 94,45% (6)	Der Wildschütz 88,99% (2)
1980/81	Die Zauberflöte 95,16% (18)	Das Zauber(flöten)reich Theater 91,69% (1)	Hänsel und Gretel 90,66% (6)
1981/82	Der Barbier von Sevilla 93,08% (3)	Hoffmanns Erzählungen 92,68% (8)	Die Zauberflöte 89,57% (10)
1982/83	Die Zauberflöte 92,30% (11)	Pollicino 91,28% (3)	Der Wildschütz 86,91% (8)
1983/84	Die Bohème 98,29% (5)	Die Regimentstochter 97,26% (5)	Die Zauberflöte 91,00% (11)
1984/85	Die lustigen Weiber von Windsor 92,94% (8)	Die Bohème 90,56% (17)	Die Zauberflöte 89,86% (8)
1985/86	Die Zauberflöte 91,91% (8)	Giustino 85,70% (9)	Die Verkaufte Braut 84,96% (7)
1986/87	Die Entführung aus dem Serail 96,09% (3)	Hoffmanns Erzählungen 95,76% (15)	Die Zauberflöte 95,01% (10)

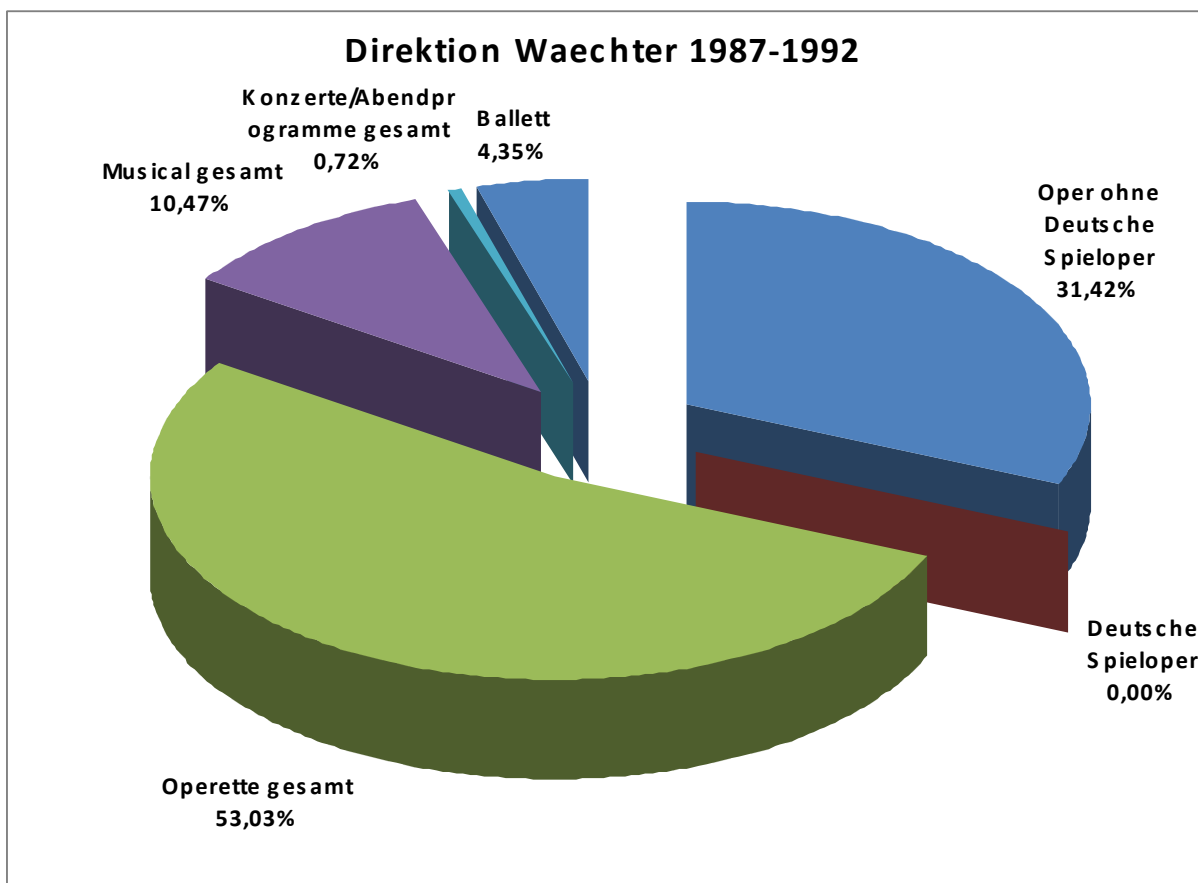
Tabelle 18

4.4. Direktion Waechter

Eberhard Waechter setzte in seiner fünfjährigen Amtszeit ebenfalls überwiegend auf die Operette. Auch bei ihm ist diese Sparte, fast wie bei seinen Vorgängern mit 53,03% vertreten. Die Oper hatte einen Anteil von 31,42%. Waechter lässt zudem keine einzige „deutsche Spieloper“ spielen. Der prozentuelle Anteil der Sparte Musical betrug 10,47%. Das Ballett (4,35%) sowie Konzerte und andere Abendprogramme (0,72%) konnten einen leichten Anstieg verzeichnen.

Direktion Waechter	1987-1992
Oper ohne Deutsche Spieloper	477
Deutsche Spieloper	0
Operette gesamt	805
Musical gesamt	159
Konzerte/Abendprogramme gesamt	11
Ballett	66

Tabelle 19



Graphik 4

Da unter Direktor Waechter in fünf Saisonen keine einzige „Spieloper“ aufgeführt wurde, gibt es hierzu auch keine Auslastungszahlen. Interessant ist nachfolgende Tabelle, aus der hervorgeht, dass Waechter einen deutlichen Schwerpunkt auf Mozartopern gelegt hat. Unter den drei bestausgelasteten Opern im Repertoire der Volksoper dieser Jahre ist bis auf Waechters letzte Saison (1991/92) immer eine Mozart-Oper vertreten. Im Jahr 1990/91 zählen sogar drei Opern Mozarts zu den bestausgelasteten Werken. Erneut befindet sich *Die Zauberflöte* immer unter diesen Stücken (siehe Tabelle 20).

Ranking der bestausgelasteten Opern:

1987/88	Die Zauberflöte 94,75% (9)	Der Freischütz 93,25% (7)	Der Barbier von Sevilla 93,16% (12)
1988/89	Die Zauberflöte 98,04% (10)	Hoffmanns Erzählungen 93,73% (13)	Die Entführung aus dem Serail 92,32% (1)
1989/90	Die Zauberflöte 94,53% (14)	Don Giovanni 93,83% (14)	Hänsel und Gretel 90,76% (3)
1990/91	Don Giovanni 95,63% (9)	Die Zauberflöte 94,91% (17)	Die Hochzeit des Figaro 94,61% (8)
1991/92	Nabucco 99,68% (6)	Hänsel und Gretel 98,93% (2)	Lady Macbeth von Mzensk 98,29% (6)

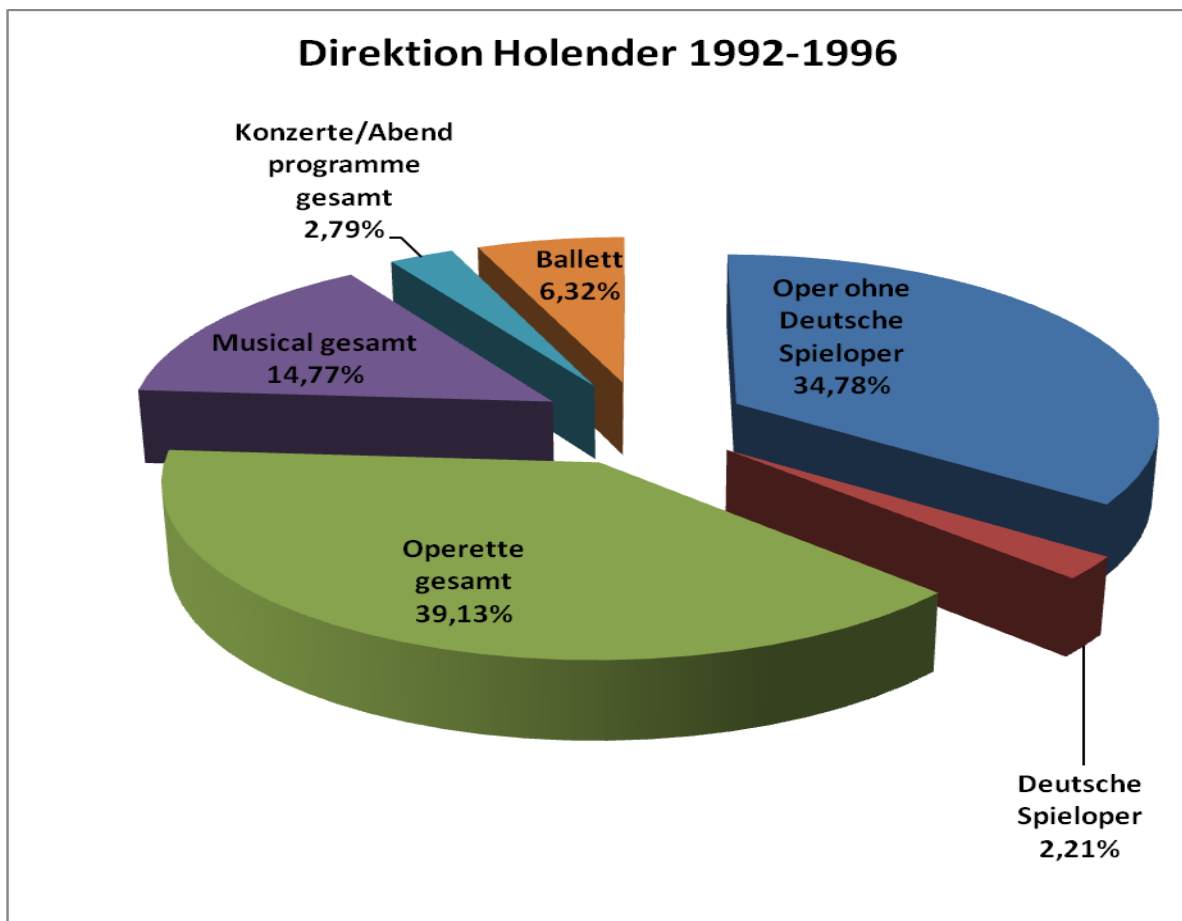
Tabelle 20

4.5. Direktion Holender

In den Jahren 1992 bis 1996 kam es unter Direktor Ioan Holender zu leichten Veränderungen in der Spielplanprogrammatur. Mit nunmehr 39,13% lässt sich ein deutlicher Rückgang der Operettenvorstellungen verzeichnen. In dieser Periode stehen auch wieder „Deutsche Spielopern“ auf dem Spielplan der Volksoper. Die Oper nahm mit 36,99% ihren Platz in der Spielplanprogrammatur des Hauses ein. Davon waren 2,21% „Deutsche Spielopern“. Zudem kam es zu einem prozentuellen Anstieg der Musical- (14,77%) und Ballettvorstellungen (6,32%) sowie alternativen Abenden (2,79%).

Direktion Holender	1992-1996
Oper ohne Deutsche Spieloper	424
Deutsche Spieloper	27
Operette gesamt	477
Musical gesamt	180
Konzerte/Abendprogramme gesamt	34
Ballett	77

Tabelle 21



Graphik 5

Auslastungszahlen der „Spielopern“	1992/93	1993/94	1994/95	1995/96
Zar und Zimmermann				98,30% (9)
Der Waffenschmied				
Der Wildschütz				
Die lustigen Weiber von Windsor			88,86% (9)	80,15% (8)
Martha				

Tabelle 22

In Direktor Holenders ersten zwei Saisonen wurde keine einzige „Deutsche Spieloper“ aufgeführt. *Zar und Zimmermann* erreichte im Jahr 1995/96 jedoch eine Auslastung von 98,30% und war in dieser Saison somit die zweit bestbesuchte Opernvorstellung (siehe Tabelle 22).

Wie bei seinen Vorgängern befindet sich auch unter Holender *Die Zauberflöte* unter den Werken mit den höchsten Auslastungszahlen. In der Saison 1993/94 kam es sogar erneut mit *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni* und *Die Hochzeit des Figaro* zu einem „Mozart-Schwerpunkt“.

Ranking der bestausgelasteten Opern:

1992/93	Hoffmanns Erzählungen 96,74% (5)	Die Zauberflöte 95,14% (17)	Hänsel und Gretel 95,00% (4)
1993/94	Die Zauberflöte 97,89% (13)	Don Giovanni 95,59% (8)	Die Hochzeit des Figaro 95,18% (11)
1994/95	Nabucco 98,63% (6)	Die Zauberflöte 96,10% (16)	Hänsel und Gretel 95,01% (3)
1995/96	Carmen 99,32% (15)	Zar und Zimmermann 98,30% (9)	Die Zauberflöte 96,20% (13)

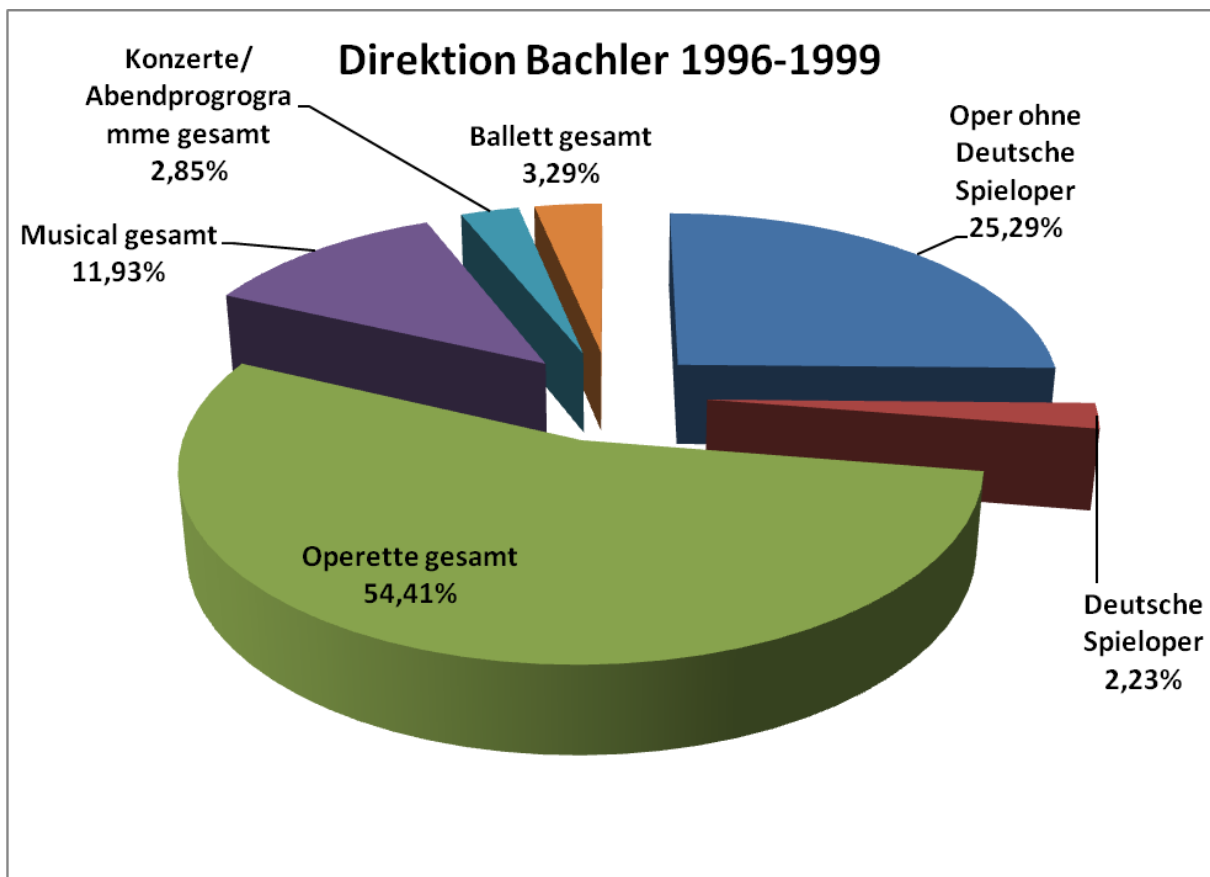
Tabelle 23

4.6. Direktion Bachler

Unter Bachler gewinnt die Operette wieder an Bedeutung und bestreitet mit 54,41% mehr als die Hälfte der Werke in den Spielplänen der Jahre 1996 bis 1999. Es wurden zwar „Deutsche Spielopern“ (2,23%) gespielt, Opernabende (25,29%) an sich nahmen im Durchschnitt jedoch um knapp 10% ab und nahmen somit insgesamt noch 27,52% der Spielpläne ein. Die Sparte Musical nimmt mit 11,93%, das Ballett mit 3,29% und Konzerte beziehungsweise anderwärtige Abendprogramme nehmen mit 2,85% ihren Platz in der Spielplanprogrammatur Bachlers ein.

Direktion Bachler	1996-1999
Oper ohne Deutsche Spieloper	284
Deutsche Spieloper	25
Operette gesamt	611
Musical gesamt	134
Konzerte/ Abendprogramme gesamt	32
Ballett gesamt	37

Tabelle 24



Graphik 6

Auslastungszahlen der „Spielopern“	1996/97	1997/98	1998/99
Zar und Zimmermann	89,22% (10)	82,61% (9)	
Der Waffenschmied			
Der Wildschütz			
Die lustigen Weiber von Windsor			81,31% (5)
Martha			

Tabelle 25

In den drei von Bachler geleiteten Saisonen wurde jeweils nur ein Werk der „Deutschen Spieloper“ gespielt. In Bachlers Antrittssaison erreichte *Zar und Zimmermann* immerhin noch eine Auslastung von 89,22%. In den nachfolgenden Jahren sank die Besucherzahl der „Deutschen Spieloper“ jedoch stetig.

Mozarts Opern zählten abermals zu den bestausgelasteten Werken. In Bachlers erster Saison zählten *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte* zu den erfolgreichsten Produktionen. Bemerkenswert ist zudem die nahezu 100%ige Auslastung der einzigen Wagner-Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*, welche die Volksoper in der Saison 1998/99 spielte (vgl. Tabelle 26).

Ranking der bestausgelasteten Opern:

1996/97	Don Giovanni 99,97% (5)	Die Zauberflöte 97,87% (19)	Carmen 97,09% (14)
1997/98	Ein Sommernachtstraum 99,39% (7)	Carmen 98,33% (8)	Die Hochzeit des Figaro 93,59% (5)
1998/99	Die Meistersinger von Nürnberg 99,51% (8)	Die Zauberflöte 96,11% (12)	Hänsel und Gretel 95,13% (6)

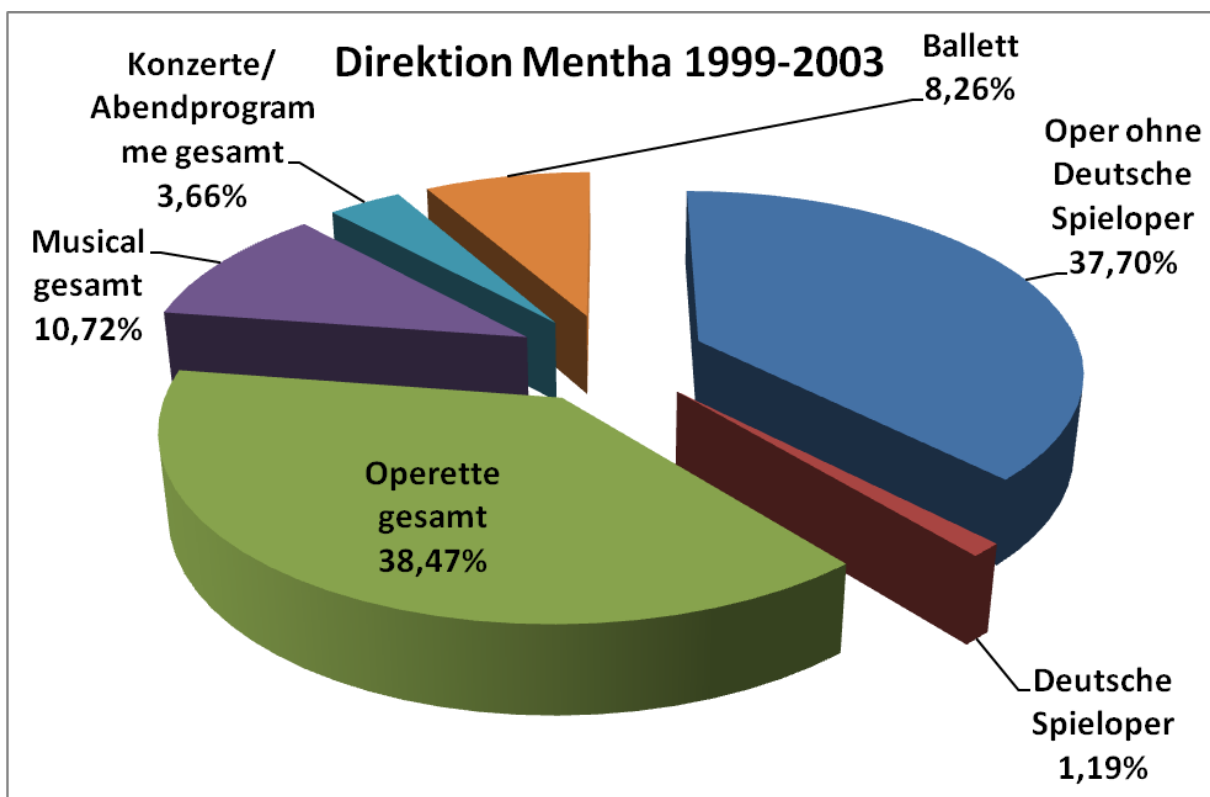
Tabelle 26

4.7. Direktion Mentha

Dominique Mentha führte das Haus ebenfalls durch drei Saisonen. Er setzte jedoch keinen merkbaren Schwerpunkt auf eine der Hauptsparten Oper oder Operette. Die Verteilung der Opern und Operettenvorstellungen ist unter Mentha ausgewogen. 38,47% werden durch Operetten und 38,89% durch Opern abgedeckt. Davon waren 1,19% „Deutsche Spielopern“. Beim Ballett (8,26%) lässt sich ein großer Anstieg verzeichnen. Das Musical war mit 10,72% und Konzerte beziehungsweise Abendprogramme waren mit 3,66% vertreten.

Direktion Mentha	1999-2003
Oper ohne Deutsche Spieloper	443
Deutsche Spieloper	14
Operette gesamt	452
Musical gesamt	126
Konzerte/ Abendprogramme gesamt	43
Ballett	97

Tabelle 27



Graphik 7

Auslastungszahlen der „Spielopern“	1999/2000	2000/01	2001/02	2002/03
Zar und Zimmermann				84,61% 62,50% (6)
Der Waffenschmied				
Der Wildschütz				
Die lustigen Weiber von Windsor	78,76% ³²⁷ (4)	68,49% 34,28% ³²⁸ (4)		
Martha				

Tabelle 28

Die Auslastung der gespielten „Deutschen Spielopern“ muss im Vergleich zu Menthas Vorgängern einen deutlichen Rückgang verzeichnen (Tabelle 28).

Abermals zählen Mozarts Opern zu den „Kassenschlagern“ der Volksoper.

Ranking der bestausgelasteten Opern:

1999/2000	Die Zauberflöte 98,53% (8)	Don Pasquale 93,62% (5)	Don Giovanni 92,82% (6)
2000/01	Die Zauberflöte 97,65% 93,36% (9)	Carmen 96,13% 82,34% (7)	Die Traviata 95,00% 100% (5)
2001/02	La Cenerentola f. Kinder 95,77% 39,71% (3)	Falstaff 89,96% 82,25% (5)	Die Hochzeit des Figaro 88,42% 67,14% (6)
2002/03	Hänsel und Gretel 95,39% 85,44% (6)	Carmen 90,90% 87,27% (10)	Die Traviata 90,19% 77,20% (10)

Tabelle 29

³²⁷ Gesamtauslastung

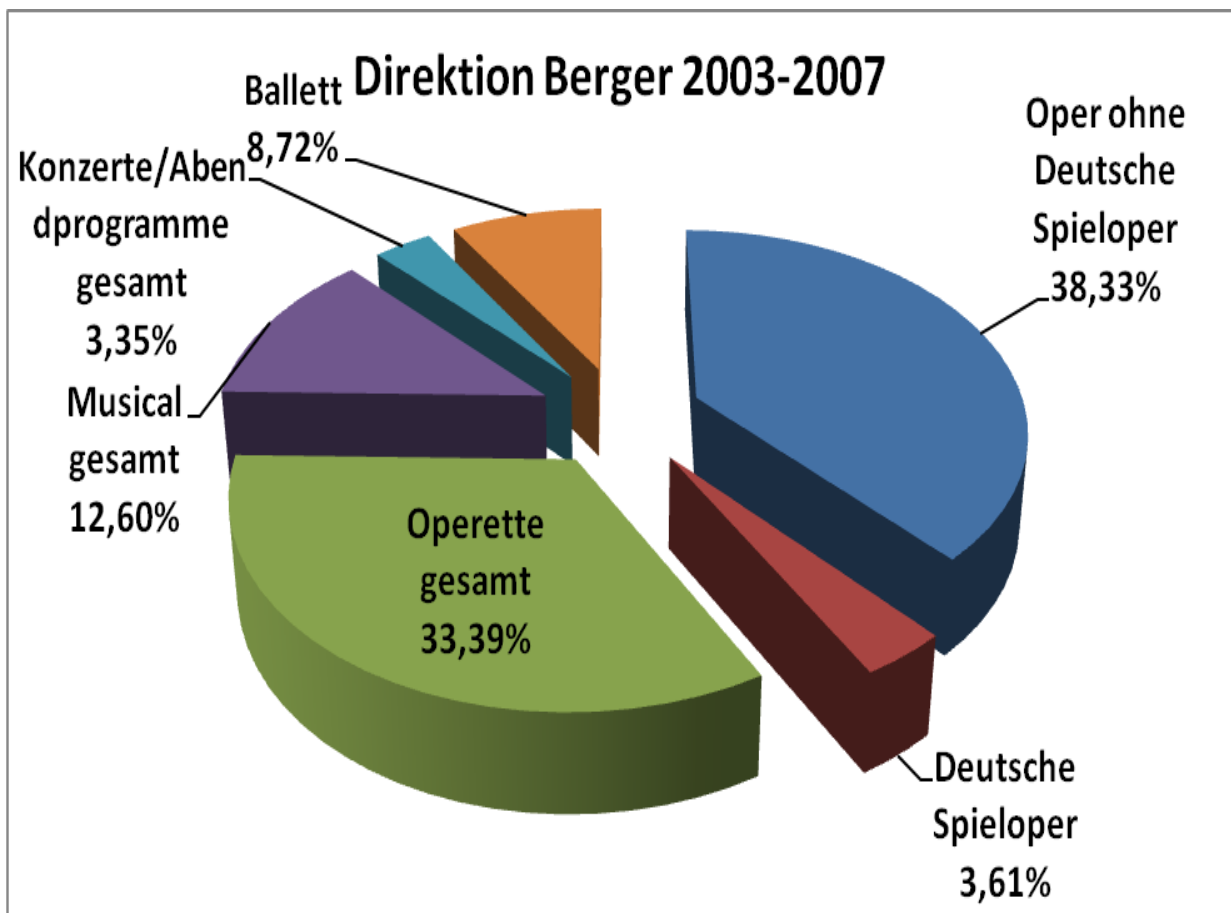
³²⁸ Ab der Saison 2000/01 wurden jeweils zwei Zahlen im Geschäftsbericht abgedruckt: Sitz- und Stehplatzauslastung (2. Zahl).

4.8. Direktion Berger

Unter Rudolf Bergers Direktion kam es zu einer ähnlichen Verteilung der Spartenanteile wie bei seinen Vorgängern. 33,39% der Abende wurden durch Operetten und 41,94% durch Opernvorstellungen bespielt. Davon nahmen 3,61% „Deutsche Spieloperabende“ ein. Es kann also bei der prozentuellen Verteilung von einem leichten Anstieg in der Sparte Oper gesprochen werden. Bei Musical (12,60%), Ballett (8,72%) und Konzerten (3,35%) bleibt die Verteilung hingegen wie bisher.

Direktion Berger	2003-2007
Oper ohne Deutsche Spieloper	435
Deutsche Spieloper	41
Operette gesamt	379
Musical gesamt	143
Konzerte/Abendprogramme gesamt	38
Ballett	99

Tabelle 30



Graphik 8

Auslastungszahlen der „Spielopern“	2003/04	2004/05	2005/06	2006/07
Zar und Zimmermann	78,65% 50,42% (5)			
Der Waffenschmied				
Der Wildschütz				
Die lustigen Weiber von Windsor				
Martha	97,77% 91,50% (16)	83,09% 54,21% (9)	68,32% 52,53% (11)	

Tabelle 31

Die Auslastung der „Deutschen Spielopern“ unter Berger, ist ähnlich wie unter seinem Vorgänger Dominique Mentha. Zwar schafft es die Neuinszenierung von *Martha* mit 97,77% Sitzplatzauslastung in ihrer ersten Saison auf den ersten Platz der best besuchten Stücke, in den zwei folgende Saisonen ist der Besucherzustrom jedoch rückläufig, bis das Werk in Bergers vierter und letzter Saison gar nicht mehr auf dem Spielplan steht (vgl. Tabelle 31).

Mozart-Opern sind nur noch in zwei von vier Jahren unter den best ausgelasteten drei Opern. Auffallend ist jedoch die Beliebtheit von *Carmen* sowie *Hänsel und Gretel*, welche sich schon bei Berger in den Auslastungszahlen bemerkbar machte.

Ranking der bestausgelasteten Opern:

2003/04	Martha 97,77% 91,50% (16)	Carmen 95,39% 99,20% (7)	Hänsel und Gretel 90,86% 63,43% (11)
2004/05	Carmen 94,65% 97,89% (8)	La Cenerentola f. Kinder 86,78% 20,75% (5)	Hänsel und Gretel 86,66% 82,41% (6)
2005/06	Die Zauberflöte 96,65% 97,78% (24)	Carmen 94,58% 87,68% (8)	Hänsel und Gretel 90,28% 86,52% (7)
2006/07	Turandot 91,80% 100% (8)	Die Hochzeit des Figaro 91,08% 79,29% (11)	Hänsel und Gretel 90,28% 86,52% (9)

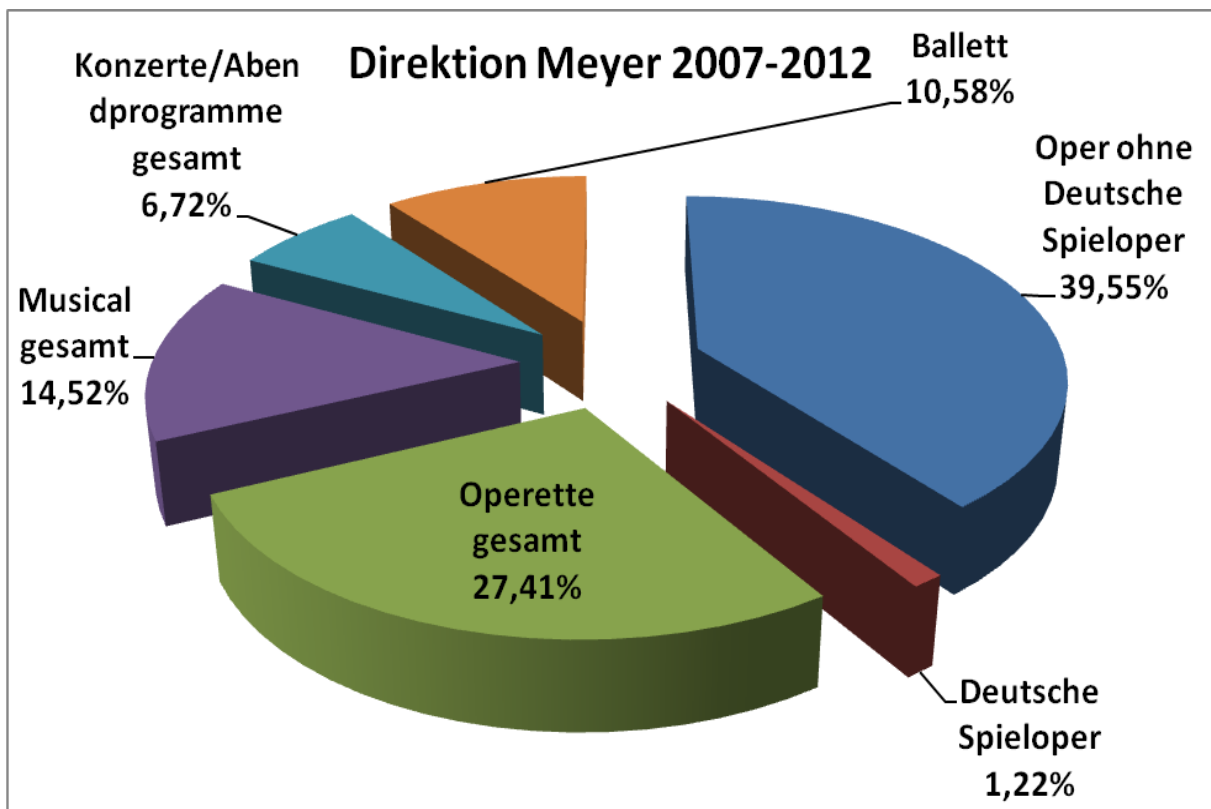
Tabelle 32

4.9. Direktion Meyer

Im Jahr 2007 übernahm Robert Meyer die Leitung der Volksoper. Bisher lässt sich ein Rückgang der Operettenvorstellungen (27,41%) feststellen. Oper konnte 40,77% verbuchen. Die „Deutsche Spieloper“ wird unter Meyer zwar mit 1,22% Anteil gespielt, es kam bis dato jedoch erneut zu einer prozentuellen Abnahme dieser „Sparte“. Einen Anstieg gibt es hingegen erstmals bei konzertanten Veranstaltungen beziehungsweise alternativen Abendprogrammen. Diese nehmen bislang 6,72% des Spielplans ein. Bei Musical (14,52%) und Ballett (10,58%) kann ebenfalls ein kleiner Anstieg verzeichnet werden.

Direktion Meyer	2007-2012
Oper ohne Deutsche Spieloper	583
Deutsche Spieloper	18
Operette gesamt	404
Musical gesamt	214
Konzerte/Abendprogramme gesamt	99
Ballett	156

Tabelle 33



Graphik 9

Auslastungszahlen der „Spielopern“	2007/08	2008/09	2009/2010	2010/11
Zar und Zimmermann				
Der Waffenschmied				
Der Wildschütz				
Die lustigen Weiber von Windsor				83,05% 77,15% (8)
Martha	69,26% 65,51% (6)			

Tabelle 34

Die Auslastungszahlen des Jahres 2011/12 sind leider noch nicht öffentlich zugänglich und können somit in der vorliegenden Arbeit nicht präsentiert werden. Die von Berger übernommene *Martha*-Produktion erreichte auch unter Direktor Meyer nur mehr eine Sitzplatzauslastung von 69,26%. Die Neuinszenierung der *Lustigen Weiber* Nicolais konnte jedoch auch nur eine Auslastung von 83,05% verzeichnen.

Keine der „Deutschen Spieloper“ schaffte es somit unter die drei bestausgelasteten Opern der Saisonen 2007/08 – 2010/11. *Carmen*, *Hänsel und Gretel* sowie *Die Zauberflöte* blieben die Spitzenreiter der Auslastungszahlen, wie Tabelle 35 verdeutlicht.

Ranking der bestausgelasteten Opern:

2007/08	Hänsel und Gretel 98,06% 100% (5)	Carmen 94,80% 98,91% (9)	Der Barbier von Sevilla 94,57% 98,23% (6)
2008/09	Carmen 95,58% 96,25% (6)	Hänsel und Gretel 89,98% 88,19% (6)	Die Zauberflöte 86,07% 91,77% (18)
2009/10	Hänsel und Gretel 100% 97,22% (3)	Antonia und der Reißteufel 97,37% 42,71% (19)	Carmen 92,44% 93,42% (9)
2010/11	Turandot 96,37% 100% (5)	Die Zauberflöte 96,00% 99,60% (7)	Rusalka 92,38% 100% (9)

Tabelle 35

4.10. Übersicht

	Salmhofer	Moser	Dönch	Waechter
Spieloper	4,74%	7,55%	4,38%	0%
Oper	33,28%	44,41%	32,08%	31,42%
Operette	53,14%	42,32%	54,13%	53,03%
Musical	7,23%	5,09%	5,81%	10,47%
Ballett	1,61%	0,62%	3,16%	4,35%
Konzerte	0%	0%	0,44%	0,72%

Tabelle 36

	Holender	Bachler	Mentha	Berger	Meyer
Spieloper	2,21%	2,23%	1,19%	3,61%	1,22%
Oper	34,78%	25,29%	37,70%	38,33%	39,55%
Operette	39,13%	54,41%	38,47%	33,39%	27,41%
Musical	14,77%	11,93%	10,72%	12,60%	14,52%
Ballett	6,32%	3,29%	8,26%	8,72%	10,58%
Konzerte	2,79%	2,85%	3,66%	3,35%	6,72%

Tabelle 37

Aus der Übersichtstabellen 36 und 37 geht hervor, dass der „Deutschen Spieloper“ unter den Direktoren Salmhofer (4,74%), Moser (7,55%), Dönch (4,38%) sowie Berger (3,61%) deutlich mehr Bedeutung in der Spielplanprogrammatur eingeräumt wurde als bei ihren Nachfolgern. Am häufigsten zeigte Direktor Moser „Deutsche Spieloper“. Unter seiner Führung betrug der Anteil dieser Werke 7,55%. Bei seinem Vorgänger Direktor Salmhofer betrug dieser nur 4,74%. Dönch förderte die „Deutsche Spieloper“ in den 1970er und 80er Jahren noch mit 4,38%. Danach folgt die einzige Direktionsphase, in der kein einziges dieser Stücke am Spielplan stand. Unter Waechter wird jedoch generell ein wenig mehr Oper gespielt. Nach Waechter steigt der prozentuelle Anteil der „Deutschen Spieloper“, mit der Ausnahme von Bergers Direktionszeit, nicht mehr über 3,61%.

Interessant zu beobachten ist die Gewichtung der Operette im Laufe der Jahre. Diese Sparte schien sich, ähnlich wie die Werke der „Deutschen Spieloper“, zwischen 1955 bis circa 1990 größerer Beliebtheit zu erfreuen als in den Folgejahren. Unter Direktor Meyer nimmt die Operette nur mehr 27,41% ein, jedoch muss hier angemerkt werden, dass die alternativen Abendprogramme fast doppelt so stark vertreten sind wie in den Jahren davor. Beim

Betrachten der Stückauflistung im Anhang wird deutlich, dass viele dieser Abende jedoch mit der Sparte Operette zu tun haben.

Direktionen	Anzahl der Saisonen	Anzahl der dt. Spielopern Premieren
Salmhofer	8	1
Moser	10	2
Dönch	14	4
Waechter	5	0
Holender	4	2
Bachler	3	0
Mentha	4	0
Berger	4	1
Meyer	5	1

Tabelle 38

Beim Betrachten der Tabelle 38 ist zu sehen, dass die Anzahl der von einem Direktor betreuten Saisonen ab der Saison 1955 zunächst stetig stieg. So führte Franz Salmhofer die Volksoper durch acht, Albert Moser durch zehn und Karl Dönch anschließend sogar durch vierzehn Saisonen. Nach Dönchs Abgang kam bisher keiner seiner Nachfolger auch nur annähernd an eine so lange Direktionszeit heran.

Eberhard Waechter leitete das Haus bis zu seinem plötzlichen Tod durch fünf Saisonen und Ioan Holender schloss sich mit vier Jahren Direktionszeit an. Klaus Bachler übernahm für drei Jahre, seine beiden Nachfolger Dominique Mentha sowie Rudolf Berger für jeweils vier Saisonen die Verantwortung für das Haus am Währinger Gürtel. Der amtierende Volksoperndirektor Robert Meyer leitet im Jahr 2012/13 nun seine sechste Saison. Nach Waechter verkürzten sich die Direktionszeiten bis Bachler jeweils um ein Jahr. Danach kann jedoch wieder ein langsamer Anstieg verzeichnet werden.

Eine ähnliche Entwicklung ist bei der Anzahl der „Spieloper“-Premieren zu beobachten. So gab es unter Franz Salmhofer lediglich eine, unter Albert Moser schon zwei und unter Karl Dönch bereits vier Premieren, die der „Spieloper“ zuzuordnen sind.

Eberhard Waechter ließ keine der Opern Lortzings, Flotows beziehungsweise Nicolais neu inszenieren. Ioan Holender brachte zwei „Spieloper“- zur Premiere, bevor es unter Klaus Bachler und Dominique Mentha keine einzige dieser Opern in „neuem Gewand“ zu sehen

gab. Erst Rudolf Berger sowie Robert Meyer warteten wieder mit je einer „Spieloper“-Premiere auf. Zudem wird im April 2013 *Der Wildschütz* neu inszeniert.

Spieloper	Anzahl der Premieren
Martha	4
Die lustigen Weiber von Windsor	4
Zar und Zimmermann	2
Der Wildschütz	1
Der Waffenschmied	0
Insgesamt	11

Tabelle 39

In den 57 für die vorliegende Arbeit relevanten Jahren seit 1955 kam es lediglich zu 11 „Spieloper“-Premieren. Friedrich von Flotows *Martha* und Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* scheinen die beliebtesten Werke gewesen zu sein, da es in dieser Zeit jeweils vier Premieren dieser Stücke gab. Albert Lotzings *Zar und Zimmermann* wurde zwei Mal neu inszeniert, sein *Wildschütz* nur ein Mal und *Der Waffenschmied* kein einziges Mal (Tabelle 39).

In den folgenden Tabellen 40 und 41 ist die genaue Anzahl der „Spieloper“-Abende noch einmal übersichtlich dargestellt.

	Salmhofer	Moser	Dönch	Wächter	Holender
Martha	21	71	27	0	0
Die lustigen Weiber von Windsor	43	56	55	0	17
Zar und Zimmermann	35	76	43	0	10
Der Wildschütz	4	30	65	0	0
Der Waffenschmied	15	9	0	0	0
Insgesamt	118	242	190	0	27

Tabelle 40

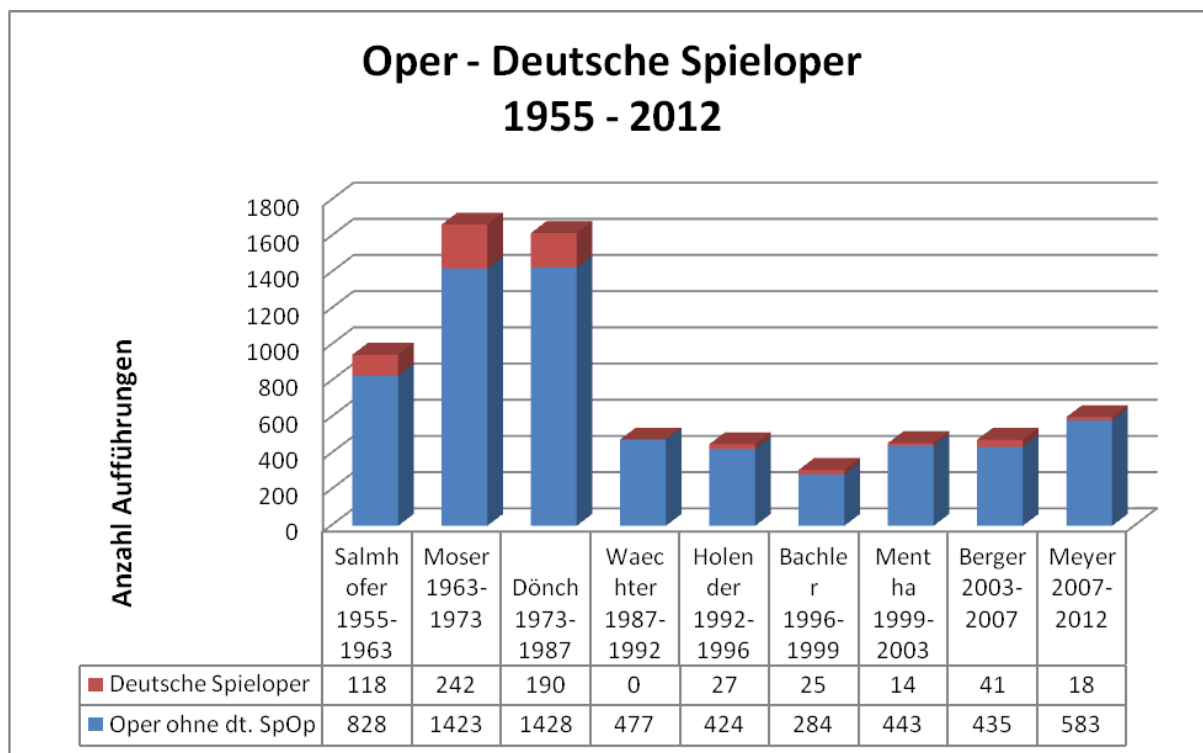
	Bachler	Mentha	Berger	Meyer
Martha	0	0	36	6
Die lustigen Weiber von Windsor	5	8	0	12
Zar und Zimmermann	20	6	5	0
Der Wildschütz	0	0	0	0
Der Waffenschmied	0	0	0	0
Insgesamt	25	14	41	18

Tabelle 41

Die Beliebtheit der Werke könnte nun an der nächsten Tabelle 42 abgelesen werden, wenn angenommen wird, dass die Volksoper ihre Spielpläne nach Auslastungszahlen programmiert. *Die lustigen Weiber von Windsor* wurde in den 57 Jahren an 196 Abenden gespielt. *Zar und Zimmermann* liegt mit 195 Vorstellungen dicht dahinter an zweiter Stelle. *Martha* war 161 Mal zu sehen. Weitaus seltener wurden Lotzings *Wildschütz* (an 99 Abenden) und *Waffenschmied* (an 24 Abenden) gegeben.

Spieler	Vorstellungsanzahl
Die lustigen Weiber von Windsor	196
Zar und Zimmermann	195
Martha	161
Der Wildschütz	99
Der Waffenschmied	24
Insgesamt	675

Tabelle 42



Graphik 10

Allzu häufig, wie eigentlich nach den Ankündigungen zu erwarten gewesen wäre, wurden die „Deutschen Spieloper“ in der Volksoper nicht gespielt. Woran kann dies gelegen haben? Sprachen sich doch die Mehrzahl der Kritikerstimmen konsequent ab dem Jahr 1957 bis 2010 dafür aus, dass die „Deutsche Spieloper“ in der Volksoper am rechten Platz sei und öfter gespielt werden müsse. Von der Qualität der Werke waren die meisten Kritiker durchwegs überzeugt. Hie und da wurde zwar die Einfachheit bemängelt und der Wert der Opern diskutiert, die überwiegende Mehrheit forderte jedoch mehr „Deutsche Spieloper“ an der Wiener Volksoper. Diesen Forderungen wurde nicht nachgegangen.

Problematisch schien, bis auf seltene Ausnahmen, durch die Jahrzehnte hindurch die Regiearbeit gewesen zu sein. Immer wieder werden Adjektive wie konventionell, brav und bieder, „unlustig“ sowie altmodisch zur Beschreibung der Inszenierungen verwendet. Lediglich die letzte Inszenierung schien auf ein anderes Ziel gerichtet gewesen zu sein. Dass diese Umsetzung einigen Kritikern jedoch auch zu viel war, schlägt sich in Worten wie „zwangsoriginell“ nieder. Die Ausstattung schien auch sehr häufig nicht gefallen zu haben. Neben altmodisch und veraltet wurde auch die als kitschig empfundene Ästhetik der meisten Bühnen- und Kostümbilder nicht positiv aufgenommen. Bei Robert Meyers *Lustigen Weibern* im Jahr 2010 honoriert jedoch ein Kritiker dies mit den positiv gemeinten Worten „Mut zum Kitsch“. Zwar gab es bezüglich der musikalischen Leitungen auch öfters sehr geteilte Meinungen, die Kritiker schienen jedoch meistens sehr positiv überrascht von den guten

Leistungen des Volksopernorchesters und den versierten Dirigenten zu sein. Was die SängerInnenbesetzung betrifft, kann weder durchwegs Positives noch Negatives berichtet werden. Hier gehen die Meinungen zu weit auseinander, zudem wurden diese Leistungen zu selten besprochen.

Ein Hauptproblem der Stücke schien jedoch sehr häufig die Länge gewesen zu sein. Viele Kritiker wünschten sich Kürzungen und Straffungen der Dialoge.

5. Resümee

Am Beginn dieser Arbeit standen folgende Fragen:

Warum werden beziehungsweise wurden „Deutsche Spieloper“ so selten gespielt?

Fest steht auf jeden Fall, dass Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor*, gefolgt von Lortzings *Zar und Zimmermann* und danach Flotows *Martha* zu den beliebtesten und somit auch am häufigsten gespielten „Deutschen Spieloper“ in der Volksoper gehören.

Das Hauptproblem schien bisher die szenische Umsetzung der Opern gewesen zu sein. Entweder wurde diese als „altmodisch“ oder „zu modern“ für die Stoffe, die den Opern zu Grunde liegen, inszeniert.

Die Nachfrage nach mehr „Deutschen Spieloper“ am Spielplan der Wiener Volksoper besteht zumindest von Kritikerseite aus. Diese Tatsache zieht sich konsequent durch die in dieser Arbeit behandelten 57 Jahre. Schon Albert Lortzing selbst beklagte, dass in Wien (seiner Zeit) keine „Spieloper“ gegeben werden: „Von einer Spieloper ist nun bei uns gar keine Rede. Erstens ist das Theater³²⁹ zu groß, zweitens sind keine Sänger dazu da.“³³⁰ Weiter beklagt er: „Außer Czar und Zimmermann hat keine meiner Opern hier viel gemacht. Die Darsteller für meine Opern sind überhaupt schwer zu finden und in Oestereich [sic!] existieren sie nun schon gar nicht.“³³¹

Es fiel auf, dass die Auslastung der „Deutschen Spieloper“, die neu inszeniert wurden, in den Saisonen nach den Premieren deutlich zurückging. Nun stellt sich die Frage, ob dies an einer möglichen nicht vorhandenen Akzeptanz des Stückes durch das Publikum lag oder doch etwa an der Besetzung der Folgevorstellungen. Handelte es sich hier um fehlende beziehungsweise nicht ausreichende Repertoirepflege?

Sehr positiv zu vermerken ist, dass nach einigen Jahrzehnten, in denen die Direktoren der Volksoper oft nur für wenige Saisonen am Haus blieben, mit Robert Meyer wieder jemand das Haus leitet, der längerfristige Pläne verfolgt und somit deren Verwirklichung auch möglich erscheint. Zwar wurde seit Robert Meyers Antrittssaison 2007/08 lediglich eine „Deutsche Spieloper“ (*Die Lustigen Weiber von Windsor*) neu inszeniert und *Martha* stand erneut nur kurze Zeit auf dem Spielplan, allerdings feiert im April 2013 mit Lortzings *Der Wildschütz* ein weiteres Werk im Haus am Währinger Gürtel Premiere.

³²⁹ Hier ist das Theater an der Wien, zu dieser Zeit Nationaltheater genannt, gemeint.

³³⁰ Vgl. „Brief von Albert Lortzing an Josef Bickert in Leipzig Mitte April 1848“, in: Hg. Irmlind Capelle, *Albert Lortzing: Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Kassel: Bärenreiter 1995, S. 322.

³³¹ Vgl. „Brief von Albert Lortzing an Karl Gollmick in Frankfurt am 22.02.1848“, in: Hg. Irmlind Capelle, *Albert Lortzing: Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Kassel: Bärenreiter 1995, S.318.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit setzt sich intensiv mit dem Begriff „Deutsche Spieloper“ auseinander. Welche Komponisten und Werke sind dieser Gattung zuzuordnen und welche Charakteristika sind ausschlaggebend für die Abgrenzung von Opern, die sich mit ähnlichen Stoffen beschäftigen, wie zum Beispiel Carl Maria von Webers *Der Freischütz* oder Bedřich Smetanas *Die verkaufte Braut*?

Im Anschluss daran wird die Bedeutung dieser Werke im Kontext mit der Entstehungsgeschichte der Wiener Volksoper und ihre in den einzelnen Direktionen unterschiedlich gehandhabten Schwerpunktsetzungen im Spielplan untersucht. Zudem wird die Frage aufgeworfen, ob das Haus seinem letztendlichen Namen Wiener Volksoper gerecht wurde und somit die Oper fürs Volk war beziehungsweise bis dato ist.

Ab der Spielzeit 1955/56 und dem Beginn der Direktionszeit Franz Salmhofers wird im Detail auf die Spielplanprogrammatur, die Gewichtungen bestimmter Sparten und vor allem auf die Häufigkeit der „Deutschen Spieloper“-Vorstellungen eingegangen. Hierzu werden zu jeder „Spieloper“-Premiere Zeitungskritiken zitiert, die in Verbindung mit Premierenbildern einen Eindruck vom inszenierten Stück geben sollen. Mit Hilfe gebundener Theaterzettel sowie Bundestheaterberichten, die im Archiv und der Direktion der Volksoper eingesehen wurden, entstanden Statistiken zu den neun Direktionen ab 1955. Diese Daten umfassen genaue Auflistungen der gespielten Werke sowie repräsentative Auslastungszahlen zu bestimmten Stücken. Aus dem angeschlossenen Analyseteil sowie dem Anhang werden anhand zahlreicher Graphiken und Tabellen die Ergebnisse präsentiert.

Am Beginn der vorliegenden Arbeit stand die Frage warum „Deutsche Spieloper“ so selten gespielt werden. In der Volksoper scheint einer der Gründe in der Schwierigkeit, eine adäquate Inszenierungs-Ästhetik für diese Werke zu finden, zu liegen.

Interessant und überraschend war jedoch, dass sich die Nachfrage nach diesen Werken an der Wiener Volksoper konsequent durch die in der vorliegenden Arbeit behandelten 57 Jahre zog.

Abstract

This diploma thesis takes a closer look at the term "Deutsche Spieloper". It attempts to define which composers and pieces of literature must be categorized as such, while outlining the criteria which separate operas with similar content such as "Der Freischütz" by Carl Maria von Weber or "Die verkaufte Braut" by Bedřich Smetana. In order to explore their significance, the pieces matching the criteria are then set in context with the history of origins of the Wiener Volksoper, as well as its differently weighted playing schedules during the changing administrations. Furthermore, the question as to whether the title "Wiener Volksoper" is appropriate - and the theatre thereby truly is and has been an Opera for the people - is examined. Beginning with the season 1955/56, during which Franz Salmhofer took over as Artistic Director, the playing schedules are analyzed regarding in particular the frequency of and emphasis on presentations of "Deutsche Spieloper". In order to give a more comprehensive impression of the pieces, newspaper reviews and pictures related to each Premiere of a "Deutsche Spieloper" are provided. Statistics were then created by reviewing collected playbills as well as federal theatre reports viewed in the archive and direction of the Wiener Volksoper. This data encompasses precise lists of the presented Operas as well as average viewing figures for individual pieces. The results of the analysis are presented via graphs and charts in an added Analysis section as well as the addendum. Initially, the main theme of the diploma thesis was the question why "Deutsche Spieloper" are so rarely performed. Regarding the Volksoper, one reason seems to be the difficulty in finding an aesthetically adequate form of presentation. It was, however, interesting and surprising to find that the demand for "Deutsche Spieloper" at the Wiener Volksoper has remained constant during the 57 years covered in this diploma thesis.

Anhang

Spielplantabellen

Legende

- P** Premiere
UA Uraufführung
ÖEA Österreichische Erstaufführung
DEA Deutsche Erstaufführung
WEA Wiener Erstaufführung³³²

Direktion Salmhofer 1955-1963

Direktion Salmhofer	1955/56	1956/57	1957/58	1958/59	1959/60
Oper					
Albert Herring					
Die alte Jungfer und der Dieb					
Der Barbier von Bagdad					
Der Barbier von Sevilla	7	5			22
Der Bajazzo	6				
Die Bernauerin				2	
Carmen	27				
Cavalleria Rusticana	6				
Don Pasquale					
Dreikönig					
Ero der Schelm		P 4		7	
Der Evangelimann		13	10	2	
Fra Diavolo				7	2
Der Freischütz	3	6	5	3	
Gianni Schicchi				P 4	16
Hänsel und Gretel			12	7	3
Die Heilige von der Bleekerstreet	9				
Hoffmanns Erzählungen	1				P 25
Iwan Tarassenko					P 14
Der Liebestrank				P 11	2
Lucia di Lammermoor					
Die lustigen Weiber von Windsor				31	1
Madame Butterfly	8	3			
Manon					P 8
Margarethe (Faust)	1	3			

³³² Informationen zum Teil aus: Bachler, Klaus (Hg.), *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998.

Martha			P 17	4	
Mikado					
Der Mond				P 4	16
Nabucco			P 57	17	9
Neues vom Tage	P 3				
Rigoletto	11	18	11	13	8
Der Ring des Polykrates					
Die Sache Makropulus					
Das Schlaue Fuchslein		ÖEA 4			
Schwanda, der Dudelsackpfeifer					
Tannhäuser	2				
Tiefland					15
Die Traviata	P 4	2			
Der Troubadour					
Der Waffenschmied	1				9
Das Werbekleid		5		4	
Der Wildschütz	4				
Wilhelm Tell				P 16	3
Zar und Zimmermann		9	7	1	
Die Zauberflöte					
Zwei Witwen	P 6				
Oper gesamt	99	72	119	133	153
Operette					
Der Bettelstudent	10	7	18	14	9
Boccaccio					
Dona Francisquita			P 9		
Die Fledermaus	7	18	22	21	24
Der Graf von Luxemburg	8	2	8	5	
Gräfin Mariza				P 21	52
Das Land des Lächelns	P 15	40	22	17	14
Die lustige Witwe	14	10			P 32
Madame Pompadour	P 35	14			
Eine Nacht in Venedig	8	11	13	9	8
Der Opernball	8	1			
Der Orlow					
Orpheus in der Unterwelt			P 21	10	
Das Pariser Leben					
Die Rose von Stambul					
Die Schöne Helena	4				
Tausend und eine Nacht	5				
Der Vizeadmiral			P 21		
Der Vogelhändler	3	8	8	8	

Ein Walzertraum		P 28	19	5	9
Wiener Blut	14	16	14	15	8
Der Zarewitsch				P 27	8
Der Zigeunerbaron	24	24	14	12	14
Die Zirkusprinzessin					
Operette gesamt	155	179	189	164	178
Musical					
Annie, get your gun!		ÖEA 18			
Kiss me, Kate!	61	18		16	
Wonderful Town!		EEA 26			
Musical gesamt	61	62		16	
Ballett	4			11	5

Tabelle 43

Direktion Salmhofer	1960/61	1961/62	1962/63
Oper			
Albert Herring	1		
Die alte Jungfer und der Dieb	P 5		
Der Barbier von Bagdad		P 6	
Der Barbier von Sevilla	9	7	6
Der Bajazzo			
Die Bernauerin			
Carmen			
Cavalleria Rusticana			
Don Pasquale	P 7	12	2
Dreikönig			
Ero der Schelm			
Der Evangelimann		1	
Fra Diavolo			
Der Freischütz			
Gianni Schicchi			8
Hänsel und Gretel	3		
Die Heilige von der Bleekerstreet			
Hoffmanns Erzählungen	14	9	8
Iwan Tarassenko	9		
Der Liebestrank		2	7
Lucia di Lammermoor			
Die lustigen Weiber von Windsor	4	4	3
Madame Butterfly			P 21
Manon	7		
Margarethe (Faust)			

Martha			
Mikado		P 5	12
Der Mond			
Nabucco	5	5	8
Neues vom Tage			
Rigoletto	6	3	2
Der Ring des Polykrates			
Die Sache Makropulus			
Das Schlaue Fuchslein			
Schwanda, der Dudelsackpfeifer			P 9
Tannhäuser			
Tiefland			
Die Traviata	P 27	9	6
Der Troubadour		P 27	12
Der Waffenschmied	5		
Das Werbekleid		3	
Der Wildschütz			
Wilhelm Tell	2		
Zar und Zimmermann		13	5
Die Zauberflöte	P 19	20	12
Zwei Witwen			
Oper gesamt	123	126	121
Operette			
Der Bettelstudent	7	4	2
Boccaccio	P 8	19	9
Dona Francisquita			
Die Fledermaus	11	12	10
Der Graf von Luxemburg			
Gräfin Mariza	22	13	10
Das Land des Lächelns	10	6	8
Die lustige Witwe	21	10	13
Madame Pompadour		7	6
Eine Nacht in Venedig	29	12	11
Der Opernball	5		
Der Orlow			P 21
Orpheus in der Unterwelt			
Das Pariser Leben			P 9
Die Rose von Stambul	P 27	18	4
Die Schöne Helena			
Tausend und eine Nacht			
Der Vizeadmiral			
Der Vogelhändler	2		

Ein Walzertraum	8	4	7
Wiener Blut	3	5	5
Der Zarewitsch	3		
Der Zigeunerbaron	4	5	6
Die Zirkusprinzessin		P 26	35
Operette gesamt	160	141	156
Musical			
Annie, get your gun!			
Kiss me, Kate!	25	11	5
Wonderful Town!			
Musical gesamt	25	11	5
Ballett	9	3	8

Tabelle 44

Direktion Moser 1963-1973

Direktion Moser	1963/64	1964/65	1965/66	1966/67	1967/68
Oper					
Abu Hassan					
Adriana Lecouvreur					
Der Arzt wider Willen					
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny					
Die Ausflüge des Herrn Broucek					
Der Barbier von Sevilla	8	5			
Das Brennende Haus		P 3	11		
Il Campiello			P 4	3	
La Cenerentola					
Dalibor				1	
Don Pasquale	7	4	3		2
Dreikönig					
L'Enfant et les sortilèges		P 11	6	4	4
Der Evangelimann					P 17
Faust's Verdammung					
Feuersnot	P 5	12			
Der Florentinische Strohhut	ÖEA 8				
Fra Diavolo					
Der Freischütz				P 21	20
Gianni Schicchi	2			1	20
Graf Ory	ÖEA 7	14	4		
Halka			P 11	8	
Hänsel und Gretel					
Háry János					EA 12

Die Heimliche Ehe					
Herzog Blaubarts Burg				P 6	5
Hoffmanns Erzählungen	6	P 12	12	6	6
Intermezzo					
Die Italienerin in Algier					
Die Kluge					
König Nicolo					
Der Liebestrank	6	8	10		
Lucia di Lammermoor		P 15	11	P 5	6
Die lustigen Weiber von Windsor			P 15	17	3
Madame Butterfly	7	9	7	7	4
Der Mantel					P 20
Martha	P 16		4	10	
Der Mond					
Nabucco	4	4	4	8	
Die Nachtigall				P 6	
Orpheus und Euydike					
Pique Dame		P 9	7		
Porgy & Bess			27	15	15
Der Postillon von Lonjumeau	9	6			7
Die Räuber	ÖEA 14	6	3	3	3
Die Regimentstochter					
Der Ring des Polykrates	P 6	1			
Rusalka		P 17	12	5	1
Die Sache Makropulus				1	
Schwanda, der Dudelsackpfeifer	2				
Schwester Angelica	P 3			1	20
Die Spanische Stunde		P 11	6	4	4
Tiefland				P 19	14
Die Tote Stadt				P 5	9
Vier Grobiane					
Der Waffenschmied					
Das Werbekleid		3			
Werther					
Der Wildschütz					
Zar und Zimmermann	8	12	10	4	7
Die Zauberflöte	7	17	13	12	9
Die Zaubergeige		WEA 13	5		
Der Zerrissene					ÖEA 7
Oper gesamt	125	192	185	172	215
Operette					
Bajadere					

Der Bettelstudent	7	2	14	10	11
Boccaccio	2				
Die Csardasfürstin			P 5	17	9
Die Fledermaus	P 9	15	19	10	13
Frühjahrsparade	UA 17	24	10	8	3
Der Graf von Luxemburg		P 13	20	15	10
Gräfin Mariza	9	9	7	7	10
Das Land des Lächelns	9	14	5	16	7
Die lustige Witwe	13	16	17	14	14
Madame Pompadour	3	5	2		3
Eine Nacht in Venedig	7	4	1		2
Der Opernball					
Der Orlow	4				
Das Pariser Leben	6				
La Perichole					
Die Rose von Stambul	4				
Tausend und eine Nacht					P 6
Venus in Seide					
Der Vogelhändler	2	11	4	7	3
Ein Walzertraum	6		2		7
Wiener Blut	4	7	8	P 17	14
Der Zigeunerbaron	6	P 12	26	24	22
Operette gesamt	108	132	140	145	134
Musical					
Karussell					
Kiss me, Kate!	7	5	3	4	
Show Boat					
West Side Story					P 17
Musical gesamt	7	5	3	4	17
Ballett					

Tabelle 45

Direktion Moser	1968/69	1969/70	1970/71	1971/72	1972/73
Oper					
Abu Hassan		2			
Adriana Lecouvreur		ÖEA 9	1	4	3
Der Arzt wider Willen			ÖEA 6	4	
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny					P 9
Die Ausflüge des Herrn Broucek			ÖEA 7		
Der Barbier von Sevilla					
Das Brennende Haus					

Il Campiello	7	1			
La Cenerentola	6	9	3		
Dalibor					
Don Pasquale	2			4	
Dreikönig		UA 4	3	2	2
L'Enfant et les sortilèges					
Der Evangelimann	8	2		2	3
Faust´s Verdammung		WEA 8		2	4
Feuersnot					
Der Florentinische Strohhut					
Fra Diavolo	P 9	7	2	6	4
Der Freischütz	14	9	7	5	
Gianni Schicchi	6	3	4	2	
Graf Ory					
Halka					
Hänsel und Gretel					P 23
Háry János	8	4			
Die Heimliche Ehe			P 6		5
Herzog Blaubarts Burg					
Hoffmanns Erzählungen	13	8	6	5	7
Intermezzo	4	8	3	2	3
Die Italienerin in Algier		P 6	7	7	
Die Kluge		2	4	2	3
König Nicolo				UA 6	
Der Liebestrank	9	5			
Lucia di Lammermoor	1	2	1	6	
Die lustigen Weiber von Windsor	2	5	6	5	3
Madame Butterfly	10	2	1		2
Der Mantel	6	2	4	2	
Martha	10	11	11	3	6
Der Mond		2	4	2	3
Nabucco				6	
Die Nachtigall					
Orpheus und Euydike	P 10	5	3	8	4
Pique Dame					
Porgy & Bess		12	8	7	
Der Postillon von Lonjumeau					
Die Räuber		2			
Die Regimentstochter				P 6	13
Der Ring des Polykrates					
Rusalka	4	2	4	2	5
Die Sache Makropulos					
Schwanda, der Dudelsackpfeifer					

Schwester Angelica	6	2	4	2	
Die Spanische Stunde					
Tiefland	13	4	1	3	
Die tote Stadt	5				
Vier Grobiane				P 7	14
Der Waffenschmied			2	7	
Das Werbekleid					
Werther		P 7	9	4	3
Der Wildschütz	10	5	2	5	8
Zar und Zimmermann	2	6	8	9	10
Die Zauberflöte	8	10	13	9	8
Die Zaubergeige					
Der Zerrissene	4	2			
Oper gesamt	177	168	140	146	145
Operette					
Bajadere				P 10	6
Der Bettelstudent	4	10	8	9	15
Boccaccio					
Die Csardasfürstin	11	11	15	9	14
Die Fledermaus	8	19	15	19	23
Frühjahrsparade	3	2	4	1	4
Der Graf von Luxenburg	8	5	6	1	3
Gräfin Mariza	7	7	12	8	11
Das Land des Lächelns	10	12	18	17	17
Die lustige Witwe	11	9	14	16	3
Madame Pompadour	2			5	
Eine Nacht in Venedig	10	3	3	2	
Opernball			P 15	9	9
Orlow					
Das Pariser Leben					
La Perichole	P 10	9		5	2
Die Rose von Stambul					
Tausend und eine Nacht	11	4	2		6
Venus in Seide		WEA 9	6	3	2
Der Vogelhändler	5	3	8	4	4
Ein Walzertraum		4	1		
Wiener Blut	14	9	11	12	8
Der Zigeunerbaron	13	14	12	15	18
Operette gesamt	127	130	150	145	145
Musical					
Karussell					DEA 15

Kiss me, Kate!	5	9	9	7	
Show Boat			ÖEA 15	15	
West Side Story	19	18			15
Musical gesamt	24	27	24	22	30
Ballett	6	8	4	2	

Tabelle 46

Direktion Dönch 1973-1987

Direktion Dönch	1973/74	1974/75	1975/76	1976/77	1977/78
Oper					
Albert Herring			P 5	10	6
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny	10	7			
Aus einem Totenhaus					
Der Barbier für junge Leute					
Der Barbier von Sevilla					
Die Bettleroper					
Die Bohème					
Carmen		P 17	13	4	
Don Pasquale		7	6		
Drei Pintos					P 4
Dreikönig					
Der Eingebildete Kranke		UA 7	12		
Die Entführung aus dem Serail			P 14	9	8
Der Evangelimann	6	8	7	2	
Die Feenkönigin					
Das Feuerwerk					
Fra Diavolo	5		5		
Gianni Schicchi					
Gilbert & Sullivan					
Giustino					
Gloriana		1			
Hänsel und Gretel	14	13	8	6	2
Hilfe hilf die Globolinks					
Die Hochzeit des Figaro	P 13	20	14	9	3
Hoffmanns Erzählungen	6	8	6	P 14	11
Hund und Mütze					
Der Jakobiner					
Kleider machen Leute	UA 14				
Die Kluge					
Kuhreigen					
Die Liebe zu den drei Orangen					
Die lustigen Weiber von Windsor	2	11	8		

Der Mantel					
Margarethe (Faust)				1	
Martha					
Mignon				P 11	14
Mirandolina - La Locandiera	1				
Der Musikant					
Notre Dame		P 5	8	5	5
Pollicino					
Das Preußische Mädchen					ÖEA 6
Die Regimentstochter	9	12	4	2	3
Das Rotkäppchen					
Die Sache Makropulos					
Das Schlaue Fuchslein					
Das Schlaue Mädchen				P 6	9
Schwanda, der Dudelsackpfeifer					
Der Schweinehirt (im Kassenfoyer)					
Tiefland			5	5	2
Die Verkaufte Braut	P 27	16	12	19	11
Vier Grobiane	P 10	4			4
Viva la Mamma					
Walküre		1			
Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Chr. Rilke					
Der Wildschütz	11				P 13
Zar und Zimmermann	10				
Das Zauber(flöten)-Reich Theater					
Die Zauberflöte	11	9	12	7	
Oper gesamt	149	146	139	110	101
Operette					
Bajadere	3	9	2		
Der Bettelstudent	7	8	16	18	13
Boccaccio				P 5	21
Die Csardasfürstin	5	10	8	12	7
Die Fledermaus	P 26	16	15	16	18
Der Fremdenführer					
Frühjahrsparade	5	1			
Gasparone					
Der Graf von Luxemburg	7	2		11	22
Gräfin Mariza	9	9	9	10	9
Im weißen Rössel			P 20	30	25
Das Land des Lächelns	12	15	9	2	
Die lustige Witwe	P 20	8	14	6	7

Madame Pompadour				19	3
Eine Nacht in Venedig			P 20	18	12
Der Opernball	5	3			
Orpheus in der Unterwelt					
Das Pariser Leben					
Polenblut					
Die Schöne Galathée					
Die Ungarische Hochzeit					
Der Vogelhändler		P 27	17	10	15
Ein Walzertraum	P 28	15	6	6	8
Wiener Blut	7	16	14	10	7
Der Zarewitsch					
Der Zigeunerbaron	11				P 26
Zwei Herzen im Dreivierteltakt		P 15	21	14	5
Operette gesamt	145	154	171	187	199
Musical					
Anatevka	3				
Hello Dolly					
Kiss me, Kate!					
My Fair Lady					
West Side Story					
Musical gesamt	3	0	0		0
Konzerte/ Abendprogramme					
Gala-Konzert					
Konzert mit CSSR Künstlern					
Migenes					1
Operettenprogramm					
Orff-Abend					
Schreker-Soiree					
VOP-Pop					
Konzerte/Abendpr. ges.	0	0	0	0	1
Ballett	14	11	5	16	7

Tabelle 47

Direktion Dönch	1978/79	1979/80	1980/81	1981/82	1982/83
Oper					
Albert Herring	3				
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny					
Aus einem Totenhaus			P 5	10	

Der Barbier für junge Leute					
Der Barbier von Sevilla	P 7	8		3	
Die Bettleroper					
Die Bohème					
Carmen					
Don Pasquale					
Drei Pintos	5	7	7		
Dreikönig					
Der Eingebildete Kranke					
Die Entführung aus dem Serail	4		3		13
Der Evangelimann					
Die Feenkönigin				P 11	7
Das Feuerwerk					P 18
Fra Diavolo					
Gianni Schicchi					
Gilbert & Sullivan					
Giustino					
Gloriana					
Hänsel und Gretel	3	5	6	4	7
Hilfe hilf die Globolinks					
Die Hochzeit des Figaro	7				
Hoffmanns Erzählungen	7	6		8	
Hund und Mütze	3				
Der Jakobiner					
Kleider machen Leute					
Die Kluge				14	8
Kuhreigen					3
Die Liebe zu den drei Orangen	P 11	6	5	4	
Die lustigen Weiber von Windsor					P 11
Der Mantel					
Margarethe (Faust)					
Martha					
Mignon	9	1			
Mirandolina - La Locandiera					
Der Musikant					
Notre Dame	5	4	2		
Pollicino					ÖEA 4
Das Preußische Mädchen	7	7			
Die Regimentstochter	4	3		5	
Das Rotkäppchen	4				
Die Sache Makropulos	2				
Das Schlaue Füchslin	2				
Das Schlaue Mädchen	2				

Schwanda, der Dudelsackpfeifer		P 11	8		
Der Schweinehirt (im Kassenfoyer)					
Tiefland	6	7			8
Die Verkaufte Braut	7				
Vier Grobiane	3	2			
Viva la Mamma					P 6
Walküre					
Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Chr. Rilke					
Der Wildschütz	4	2	3		P 8
Zar und Zimmermann			P 20	13	
Das Zauber(flöten)-Reich Theater			P 1	3	5
Die Zauberflöte		P 6	18	10	11
Oper gesamt	105	75	78	99	117
Operette					
Bajadere					
Der Bettelstudent	9	14	7		
Boccaccio	9	2			
Die Csardasfürstin	7	7	6		P 22
Die Fledermaus	13	15	13	15	18
Der Fremdenführer	P 31	15	4	9	3
Frühjahrsparade					
Gasparone		P 20	26	16	9
Der Graf von Luxemburg	14	10	15	4	10
Gräfin Mariza	7	13	8	6	
Im weißen Rössel	13	16	17	14	9
Das Land des Lächelns					
Die lustige Witwe	5	8	15	7	9
Madame Pompadour					
Eine Nacht in Venedig	5	4			
Der Opernball					
Orpheus in der Unterwelt					
Das Pariser Leben			P 21	19	10
Polenblut					
Die Schöne Galathée				P14	8
Die Ungarische Hochzeit			P 14	25	11
Der Vogelhändler	13	4	7	15	14
Ein Walzertraum					
Wiener Blut	12	10	7	9	P 20
Der Zarewitsch	P 20	9	9	2	10
Der Zigeunerbaron	16	11	11	12	11
Zwei Herzen im Dreivierteltakt	8	9	9	2	

Operette gesamt	182	167	189	169	164
Musical					
Anatevka					
Hello Dolly					
Kiss me, Kate!				P 26	17
My Fair Lady		P 53	30	5	7
West Side Story				P 26	
Musical gesamt	0	53	30	57	24
Konzerte/ Abendprogramme					
Gala-Konzert					
Konzert mit CSSR Künstlern					
Migenes					
Operettenprogramm					
Orff-Abend		3			
Schreker-Soiree					
VOP-Pop					
Konzerte/Abendpr. ges.	0	3	0	0	0
Ballett	18	7	7	7	18

Tabelle 48

Direktion Dönch	1983/84	1984/85	1985/86	1986/87
Oper				
Albert Herring	8			
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny				
Aus einem Totenhaus		5		
Der Barbier für junge Leute		P 2	2	
Der Barbier von Sevilla	7	12	5	
Die Bettleroper		P 6	3	
Die Bohème	P 5	17	13	4
Carmen				
Don Pasquale				
Drei Pintos				
Dreikönig				
Der Eingebildete Kranke				
Die Entführung aus dem Serail	5	5		3
Der Evangelimann				
Die Feenkönigin				
Das Feuerwerk	10	7		
Fra Diavolo				P 12
Gianni Schicchi				P 14

Gilbert & Sullivan	UA 10			
Giustino			ÖEA 9	7
Gloriana				
Hänsel und Gretel	8		P 16	16
Hilfe hilfe die Globolinks		9		
Die Hochzeit des Figaro				
Hoffmanns Erzählungen				15
Hund und Mütze				
Der Jakobiner	3			
Kleider machen Leute		P 4	8	5
Die Kluge		7		
Kuhreigen				
Die Liebe zu den drei Orangen				
Die lustigen Weiber von Windsor	7	8	8	
Der Mantel				P 14
Margarethe (Faust)				
Martha	P 12	8	7	
Mignon				
Mirandolina - La Locandiera				
Der Musikant		3		
Notre Dame				
Pollicino	12			
Das Preußische Mädchen				
Die Regimentstochter	5	5		
Das Rotkäppchen				
Die Sache Makropulos				
Das Schlaue Fuchslein				
Das Schlaue Mädchen				
Schwanda, der Dudelsackpfeifer			7	4
Der Schweinehirt (im Kassenfoyer)	P 5	8	6	
Tiefland	7			
Die Verkaufte Braut		11	7	
Vier Grobiane				
Viva la Mamma	13	7		
Walküre				
Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Chr. Rilke				ÖEA 6
Der Wildschütz	4	3	11	6
Zar und Zimmermann				
Das Zauber(flöten)-Reich Theater				
Die Zauberflöte	11	8	8	10
Oper gesamt	132	135	110	116

Operette				
Bajadere				
Der Bettelstudent	P 26	20	12	10
Boccaccio				
Die Csardasfürstin	20	12	21	14
Die Fledermaus	19	16	17	8
Der Fremdenführer				6
Frühjahrsparade				
Gasparone				
Der Graf von Luxemburg	7	8		
Gräfin Mariza				
Im weißen Rössel	5			
Das Land des Lächelns		P 24	28	22
Die lustige Witwe	8	14		
Madame Pompadour			P 5	25
Eine Nacht in Venedig				
Der Opernball			P 25	20
Orpheus in der Unterwelt		P 15	11	21
Das Pariser Leben	5	6		
Polenblut			P 18	13
Die Schöne Galathée		6		
Die Ungarische Hochzeit	8		5	
Der Vogelhändler	6		7	8
Ein Walzertraum				P 13
Wiener Blut	22	20	15	14
Der Zarewitsch	9	7	4	
Der Zigeunerbaron		9	9	5
Zwei Herzen im Dreivierteltakt				
Operette gesamt	135	157	177	179
Musical				
Anatevka				
Hello Dolly	P 18	18	3	6
Kiss me, Kate!	7			
My Fair Lady	6	5	12	10
West Side Story				
Musical gesamt	31	23	15	16
Konzerte/ Abendprogramme				
Gala-Konzert		1		
Konzert mit CSSR Künstlern				1
Migenes				
Operettenprogramm			1	

Orff-Abend				
Schreker-Soiree	1			
VOP-Pop		1	1	1
Konzerte/Abendpr. ges.	1	1	2	2
Ballett	14	5	2	6

Tabelle 49

Direktion Waechter 1987-1992

Direktion Waechter	1987/88	1988/89	1989/90	1990/91	1991/92
Oper					
Der Barbier von Sevilla	12	6		6	
Die Bohème	8	6	2		
Così fan tutte	P 13	8	7	5	3
Don Giovanni		P 13	14	8	6
Die Entführung aus dem Serail	4			3	
Eugen Onegin				P 13	8
Der Florentinische Tragödie				P 5	3
Fra Diavolo	6				
Der Freischütz	P 7	14	4	2	6
Der Geburtstag der Infantin				P 5	3
Gianni Schicchi	7	4			
Giustino	5		4	4	
Hänsel und Gretel	7	3	3	3	2
Die Hochzeit des Figaro			P 13	8	5
Hoffmanns Erzählungen	17	13	10	3	3
Kleider machen Leute	4				
Lady Macbeth von Mzensk					P 7
Der Mantel	7	4			
Mignon		P 13	4		
Nabucco					7
Die Regimentstochter	13				
Das Schlaue Fuchslein					P 8
Tiefland	8	8	3		
Die verkaufte Braut	11	4			
Die Zauberflöte	9	P 10	13	17	13
Oper gesamt	138	106	77	82	74
Operette					
Der Bettelstudent			P 15	20	9
Boccaccio			P 7	4	

Die Csardasfürstin	8	6	11	11	8
Die Fledermaus	P 21	19	19	17	16
Fremdenführer	13	8			
Gasparone	6	10	4	5	
Der Graf von Luxemburg			P 3	17	11
Gräfin Mariza				P 13	17
Das Land des Lächelns	14	12	12	8	11
Die lustige Witwe	P 21	18	20	20	14
Madame Pompadour	9	3			
Eine Nacht in Venedig		P 5	24	20	12
Opernball	12	3	6		
Polenblut	7				
Der Vogelhändler					P 20
Ein Walzertraum	11	19	13	7	3
Wiener Blut			P 22	19	18
Der Zigeunerbaron	14	P 8	19	12	11
Die Zirkusprinzessin	P 12	18	11	10	9
Operette gesamt	148	129	186	183	159
Musical					
La Cage aux Folles				P 15	26
Kiss me, Kate!		P 38	17	5	4
My Fair Lady	12	11	11	9	11
Musical gesamt	12	49	28	29	41
Konzerte/ Abendprogramme					
Robert Stolz - Servus Du					11
Konzerte/Abendprogramme gesamt					11
Ballett	10	15	12	10	19

Tabelle 50

Direktion Holender 1992-1996

Direktion Holender	1992/93	1993/94	1994/95	1995/96
Oper				
Die Bohème			13	11
Carmen				P 15
Così fan tutte		5	3	
Dantons Tod	P 9	4		
Don Giovanni	10	8	6	
Don Pasquale				P 9

Eugen Onegin	9	3		
Feuriger Engel			P 6	4
Die Florentinische Tragödie	3			
Der Freischütz	6			
Der Geburtstag der Infantin	3			
Gianni Schicchi	5	2	5	3
Gomorra	P 7			
Hamlet			P 4	6
Hänsel und Gretel	4	5	3	4
Die Hochzeit des Figaro	9	11	8	5
Hoffmanns Erzählungen	5			
König für einen Tag			ÖEA 6	5
Lady Macbeth von Mzensk	9	6		
Lakmé				2
Die lustigen Weiber von Windsor			P 9	8
Der Mantel	5	2	5	3
Mona Lisa				P 7
Nabucco	P 14	12	6	3
Die Perlenfischer		P 10	6	4
Poldi und der Karneval der Tiere			P 6	
Die Sache Makropulos		P 8	5	
Das Schlaue Füchslin	4	9		
Die Verkaufte Braut		5	10	
Zar und Zimmermann				P 10
Die Zauberflöte	17	13	16	13
Oper gesamt	119	103	117	112
Operette				
Der Bettelstudent	3			
Die Csardasfürstin	9	6	9	9
Die Fledermaus	17	18	20	21
Giuditta	P 12	9	4	
Der Graf von Luxemburg	4			
Gräfin Mariza	14	5	6	6
Im weißen Rößl	P 9	14	14	5
Das Land des Lächelns	11	12	11	9
Die lustige Witwe	13	12	15	17
Eine Nacht in Venedig	11	8	7	6
Opernball			9	10
Der Vogelhändler	14	8		
Wiener Blut	10	11	6	10
Der Zigeunerbaron	10	10	12	9

Die Zirkusprinzessin	3	9		
Operette gesamt	140	122	113	102
Musical				
La Cage aux Folles	12	26	15	13
Kiss me, Kate!				P 14
Der Mann von La Mancha		P 9	15	13
My Fair Lady	14	15	15	19
Musical gesamt	26	50	45	59
Konzerte/ Abendprogramme				
Robert Stolz - Servus Du	P 10	7	5	
Wagners "Ring" an einem Abend	P 1	1		
Das Zauber(flöten)-Reich Theater				P 10
Konzerte/Abendprogramme gesamt	11	8	5	10
Ballett	18	14	25	20

Tabelle 51

Direktion Bachler 1996-1999

Direktion Bachler	1996/97	1997/98	1998/99
Oper			
Die Bernauerin		P 12	6
La Bohème	5		
Boris Godunow		P 7	7
Carmen	14	8	6
Cenerentola	P 10	5	6
Così fan tutte		6	
Don Giovanni	5	5	5
Don Pasquale	5		
Faust	9		
Hänsel und Gretel	5	6	6
Die Hochzeit des Figaro	8	5	6
König Kandaules	ÖEA 5	5	5
Der Konsul			P 6
Die lustigen Weiber von Windsor			5
Margarethe (Faust)	P 2	9	
Die Meistersinger von Nürnberg			P 8
Norma		P 10	6
Ein Sommernachtstraum		P 8	6

Titus der Milde	P 7	6	
Zar und Zimmermann	11	9	
Die Zauberflöte	19	18	7
Oper gesamt	105	119	85
Operette			
Die Csardasfürstin	8	7	9
Der Fidele Bauer		P 23	22
Die Fledermaus	23	25	24
Gräfin Mariza	10		
Im weißen Rößl			10
Das Land des Lächelns	P 21	11	3
Die lustige Witwe	12	13	10
Eine Nacht in Venedig	5	8	6
Opernball		2	5
La Perichole	P 13	9	
Ein Walzertraum			13
Wiener Blut	14	12	13
Der Zigeunerbaron	9	P 12	11
Operette gesamt	115	122	126
Musical			
La Cage aux Folles	12	12	13
Gigi			21
Kiss me, Kate!	9	10	8
Der Mann von La Mancha	12	4	6
My Fair Lady	12	6	9
Musical gesamt	45	32	57
Konzerte/ Abendprogramme			
Die Comedian Harmonists Historie		3	
Dagmar Koller - Lieder meines Lebens			2
Das waren Zeiten - Soloabend KS Peter Minich	3		
Drei alte Schachteln in der Bar		2	
Gala - 100 Jahre Vop			1
Im Rampenlicht - Michael Heltau		8	2
Johann Strauß - Festkonzert			2
Na sowas - Karlheinz Hackl			2
Opern Air			1

Tönend von Wohllaut und weichem Wahnsinn		2	
Das Zauber(flöten)-Reich Theater	4		
Konzerte/Abendprogramme gesamt	7	15	10
Ballett	17	11	9

Tabelle 52

Direktion Mentha 1999-2003

Direktion Mentha	1999/00	2000/01	2001/02	2002/03
Oper				
La Bohème		17	7	
Boris Godunow	5	4		
Carmen	7	7	8	10
La Cenerentola	6		4	
La Cenerentola (Kinderfassung)			3	
Così fan tutte	6			
Don Giovanni	6	8		6
Don Pasquale	5	9		
L'Elisir d'amore	13	8	6	
Die Entführung aus dem Serail		P 10	9	8
Falstaff	12	8	5	4
Hänsel und Gretel	6	6	9	6
Die Hochzeit des Figaro		6	6	10
König Kandaules	4	4		4
Der Konsul	5			
Die lustigen Weiber von Windsor	4	4		
Die Meistersinger von Nürnberg			4	
Norma	8			
Die Piraten von Penzance			8	5
Il Prigioniero				P 8
The Rake's Progress		P 8	5	3
Die Sintflut		2		
Ein Sommernachtstraum	4	4	6	
Die Tankstelle der Verdammten		P 3		
Thomas Chatterton	7			
La Traviata		P 5	21	10
Il Turco in Italia				P 6
Die Vögel	10	6		
Zar und Zimmermann				6
Die Zauberflöte	8	9	13	13
Oper gesamt	116	128	114	99

Operette				
Der Bettelstudent			P 17	12
Blaubart		P 16	5	
Die Csardasfürstin		7	16	10
Der Fidele Bauer	7			
Die Fledermaus	20	21	19	23
Die Generalin			P 11	9
Gräfin Mariza				P 18
Im weißen Rößl	4	4		
Die lustige Witwe	14	17	10	14
Eine Nacht in Venedig	13			
Opernball				11
Si				P 10
Der Vogelhändler		P 23	6	
Ein Walzertraum	17			
Wiener Blut	14	13	10	8
Der Zarewitsch	24	5	4	6
Der Zigeunerbaron	9	5		
Operette gesamt	122	111	98	121
Musical				
Anatevka				P 12
La Cage aux Folles	10		9	
Der Mann von La Mancha		10		
My Fair Lady	16	9	8	8
West Side Story			P 21	23
Musical gesamt	26	19	38	43
Konzerte/ Abendprogramme				
Advent in der Vop	1		1	
Alle Träume führen nach Wien				1
American Night			1	
Audio Inn	1			
Den ganzen Offenbach in einer Kehle	1			
Faschingskonzert			1	
Felix - Jazzmärchen			4	7
Advent in der Vop		1		
Jazz Night			1	
Konzert - Bach; Zimmermann		2		
Konzert: La Serva Padrona; Pulcinella-		2		

Suite				
Konzert - Werke von Werner Pirchner				1
Prawy & Mentha: Reise durch Europa in 80 Operetten			1	
Mir ist´s alles an´s				1
Sing along Vop: Im weißen Rößl		1		
Singen mitten im Lärm der Welt				8
Walpurgisnacht-Konzert			1	
Wenn wir morgen noch dran denken	6			
Konzerte Abendprogramme gesamt	9	6	10	18
Ballett	17	30	30	20

Tabelle 53

Direktion Berger 2003-2007

Direktion Berger	2003/04	2004/05	2005/06	2006/07
Oper				
A Midsummer Night´s Dream				6
Die Ausflüge des Herrn Broucek			P 7	
La Bohème	13			
Carmen	7	8	8	9
La Cenerentola		12		
La Clemenza di Tito		9	4	
Don Giovanni	10	8		8
Die Erwartung	5			
Der Evangelimann			P 12	7
Der Freischütz				P 16
Genoveva		3		
Hänsel und Gretel	11	6	7	9
Die Hochzeit des Figaro	8		6	11
Irrelohe		P 9		
Die Kluge				P 11
König Kandaules		6		
Madame Butterfly	P 10	8	7	
Martha	P 16	9	11	
Die Meistersinger von Nürnberg			3	3
Mozart und Salieri			P 2	
Notre Dame			3	
Il Prigioniero	5			
Der Schauspieldirektor			P 2	
Sophie´s Choice			P 8	
Die Spanische Stunde				P 9
La Traviata	11	11		10
Turandot				P 8
Il Turco in Italia	8			

Die Verkaufte Braut		P 10	8	
Die Vögel	7	4		
Zar und Zimmermann	5			
Die Zauberflöte	10	8	P 24	20
Oper gesamt	126	111	112	127
Operette				
Der Bettelstudent	10			
Boccaccio	P 12	9	8	11
Die Csardasfürstin		10	10	
Die Fledermaus	22	22	16	23
Der Graf von Luxemburg			P 13	8
Gräfin Mariza				P 17
Die Herzogin von Chicago		P 10	9	
Im weißen Rößl	13			
Der Kuhhandel				P 6
Die lustige Witwe	P 17	5	17	19
Eine Nacht in Venedig	P 6	14		
Opernball	7	6		
Wiener Blut	15	15	12	
Der Zigeunerbaron			P 8	9
Operette gesamt	102	91	93	93
Musical				
Anatevka	16	7		
La Cage aux Folles			11	13
My Fair Lady	11			
Sound of Music		P 26	17	15
West Side Story	12	15		
Musical gesamt	39	48	28	28
Konzerte/ Abendprogramme				
Brettl vor'm Kopf			1	
Bruder Leichtsinn - Michael Heltau	3			
Das Leben ist lebenswert		1		
Ein Lied aus glücklichen Tagen	1			
Ein Symphonie Konzert	1			
Familien Konzert		1		
Filmmusik-Soiree		1		
Gala: "Vor 50 Jahren..."		1		
Grüß mich Gott		2		
Hackl & Marecek: Was lachen Sie?				2

Hommage an Marcel Prawy				1
Hommage an Renate Holm				1
Ich hab mich tausendmal verliebt			5	
Lach mir einmal zu - Gala	1			
Mein lieber Schwan				1
Mozart "anders"			1	
Mozart und die Frauen				1
Musikmärchen - Familienkonzert	1			
No Business like Show Business			3	1
Venedig Soiree	1			
Von Berlin an den Broadway				1
Vop-Gala		4		
Zarzuela-Gala				1
Zum Auftakt - ein Eröffnungskonzert	1			
Konzerte/Abendprogramme gesamt	9	10	10	9
Ballett	18	22	27	32

Tabelle 54

Direktion Meyer 2007-2012

Direktion Meyer	2007/08	2008/09	2009/10	2010/11	2011/12
Oper					
Antonia und der Reißteufel			P 20	10	3
Ariadne auf Naxos		P 6	4		
Der Barbier von Sevilla	P 6	7	5		
Der Bajazzo					P 7
La Bohème		9	9		
Carmen	9	6	9	7	10
La Cenerentola				7	6
Die Entführung aus dem Serail			P 5	7	6
Der Evangelimann	7			7	
Fra Diavolo		P 9	7		
Der Freischütz		6			
Gianni Schicchi				P 8	8
Hänsel und Gretel	5	6	3	5	7
Die Hochzeit des Figaro	8	6			
Hoffmanns Erzählungen	P 11	8			
Kehraus um St. Stephan		P 5	3		
Die Kluge	5				
König Kandaules				6	
Die Liebe zu den drei Orangen			P 8		
Die lustigen Weiber von Windsor				8	4

Madame Butterfly		7			8
Der Mantel				P 8	8
Martha	6				
Rigoletto			P 14	8	8
Rusalka				9	9
Salome					9
Ein Sommernachtstraum		5			
Die Spanische Stunde	5				
Tiefland	P 10		5		
Tosca		10	7	9	
La Traviata	8	7	8	7	9
Turandot	7	6		5	
Der Vetter aus Dingsda		P 12	10		
Das Wundertheater					P 7
Die Zauberflöte	11	18	10	7	16
Oper gesamt	98	133	127	118	125
Operette					
Die Blume von Hawaii			P 13	8	
Boccaccio	3				
Die Csardasfürstin	5			9	12
Die Fledermaus	16	19	16	21	26
Der Graf von Luxemburg			7	5	
Gräfin Mariza	11	6			
Häuptling Abendwind			P 7	3	
Das Land des Lächelns	P 11	12	8	11	7
Die lustigen Nibelungen		P 10	6	5	
Die lustige Witwe	12	14	15	P 9	12
Madame Pompadour					9
Opernball	7				
Orpheus in der Unterwelt	P 20	7	6		
Der Vogelhändler			P 15	9	
Wiener Blut					12
Operette gesamt	85	68	93	80	78
Musical					
Anatevka	11	6			
Candide					P 4
Die spinnen die Römer					19
Hello Dolly				P 22	9
My Fair Lady	P 14	16	11	10	10
The Sound of Music	12				12

South Pacific			P 4	2	
Guys and Dolls		P 18	12	9	
Die Weberischen	P 13				
Musical gesamt	50	40	27	43	54
Konzerte/ Abendprogramme					
Einführungssoiree zu Richard Strauss´ Salome					1
Eröffnungskonzert	1				
Es muss was Wunderbares sein	6				
Faschingskonzert					2
Franui & Sven-Eric Bechtolf: Schubertlieder					1
Franui & Sven-Eric Bechtolf: Bramsvolkslieder					1
Franui & Sven-Eric Bechtolf: Mahlerlieder					1
Glückseligkeit - Unsterbliche Operette					1
Ich bin ein Durchschnitts-Wiener			1		
Immer nur lächeln	1				
Konzert für Japan - KIBO-Hoffnung				1	
Konzert der Bigband Vop Wien					1
Lehár, Straus & Stolz				10	
Open Air Saisonauftakt				1	
Operetts		4	4	4	
Operngala Mariinskytheater	1				
Otto Nicolai - Kammerkonzert zum 200. Geburtstag				1	
Peter und der Wolf und andere Geschichten				1	
Robert Meyer liest Max und Moritz	1				
Salut für Marcel Prawy					2
Schon geht der nächste Schwan	2				
Soirée: "Die lustige Witwe"				1	
Soirée mit Chr. Wagner-Trenkwitz: Paul Abraham			1		
Mickisch spielt und erklärt: Ariadne auf Naxos		1			
Mickisch spielt und erklärt: Barbier von Sevilla	1				
Mickisch spielt und erklärt: Fra Diavolo		1			
Mickisch spielt und erklärt: Hoffmanns Erzählungen	1				
Mickisch spielt und erklärt: Lustigen Nibelungen		1			

Mickisch spielt und erklärt: Mantel und Gianni Schicchi				1	
Mickisch spielt und erklärt: Rusalka				1	
Mickisch spielt und erklärt: Tiefland	1				
Mickisch spielt und erklärt: Tosca		1			
Tannhäuser in 80 Minuten	4	5	4	3	
Tonarten und Sternzeichen			1		
Vissi d'arte		1			
Volksoper Tierisch					6
Vop-Fest	1		1		1
Volksopern Spezial Ernst Krenek		1			
Weihnachtskonzert	1	1	2	2	2
Zwischen Broadway und Hollywood		1			
150 Jahre Operette		2			
Konzerte/Abendprogramme gesamt	21	19	14	26	19
Ballett	34	31	29	30	32

Tabelle 55

Abbildungen und Besetzungsliste

Martha 1957 unter Direktor Franz Salmhofer

Regie: Rott, Adolf

Bühnenbilder und Kostüme: Kautsky, Robert

Musikalische Leitung: Salmhofer, Franz

Lady Harriet: Coertse, Mimi

Nancy: Malaniuk, Ira

Lord Tristan: Szemere Lazslo

Lyonel: Kmentt, Waldemar

Plumkett: Czerwenka, Oskar

Richter: Nidetzky, Friedrich

3 Mägde: Wedekind, Eleonore*³³³

Sobota, Elisabeth

Fez, Elisabeth*

Pächter: Schäfer, Ottokar

Strohbauer, Hans

3 Diener: Kralert, Karl*

Rapant, Hans*

Bertl, Willy*

³³³ Folgendes Symbol: * verdeutlicht, dass diese Rolle durch ein Mitglied des Hauschores verkörpert wurde. Als Quelle für diese Angaben dienten Auskünfte des Archivaren der Volksoper, Herrn Brachetka sowie Theaterzettel.



Abbildung 1



Abbildung 2



Abbildung 3

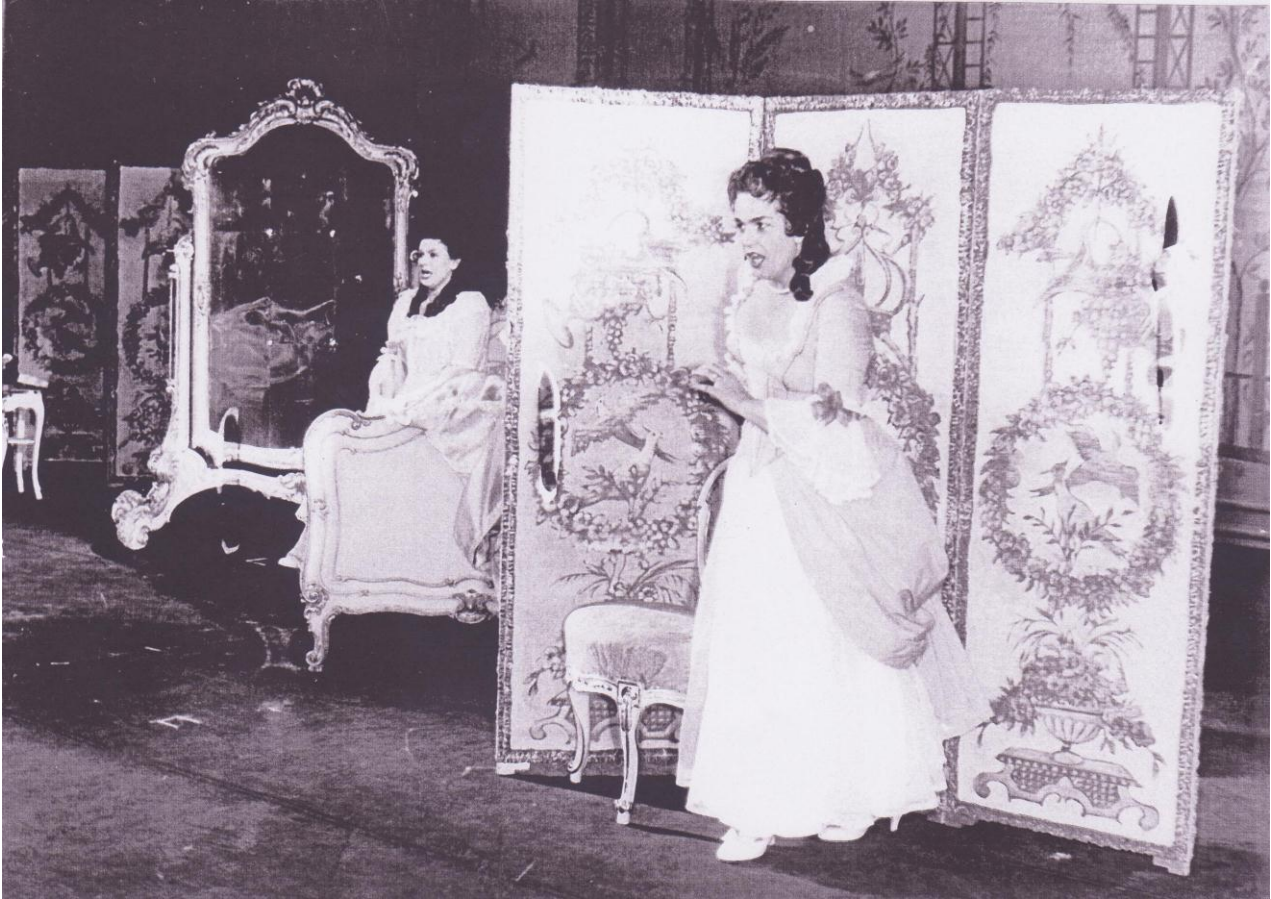


Abbildung 4



Abbildung 5

Martha 1963 unter Direktor Albert Moser

Regie: Abros, Otto

Bühnenbilder: Judtmann, Fritz

Kostüme: Schlesinger, Alice Maria

Choreinstudierung: Holetschek, Franz

Musikalische Leitung: Paulik, Anton

Lady Harriet: Coertse, Mimi

Nancy: Draksler, Sonja

Lord Tristan: Holecek, Heinz

Lyonel: Christ, Rudolf

Plumkett: Pernersdorfer, Alois

Der Richter: Schäfer, Ottokar

3 Mägde: Papouschek, Helga

 Horvat, Jona-Maria*

 Fez, Elisabeth*

Pächter: Horinka, Stefan*

 Neumann, Roland*

Diener der Lady: Strohbauer, Hans



Abbildung 6



Abbildung 7



Abbildung 8



Abbildung 9



Abbildung 10

***Die lustigen Weiber von Windsor* 1966 unter Direktor Albert Moser**

Regie: Rott, Adolf

Ausstattung: Butz, Fritz

Choreographie: Luca, Dia

Choreinstudierung: Gerstacker, Franz

Musikalische Leitung: Bernet Dietfried

Sir John Falstaff: Kreppel, Walter

Herr Fluth: Cordes, Marcel

Herr Reich: Pernersdorfer, Alois

Fenton: Blankenship, William

Spärlich: Drahosch, Peter

Dr. Cajus: Adam, Günther

Frau Fluth: Coertse, Mimi

Frau Reich: Malaniuk, Ira

Jungfer Anna Reich: Hanak, Dorit

Wirt: Drexler, Rudolf



Abbildung 11



Abbildung 12

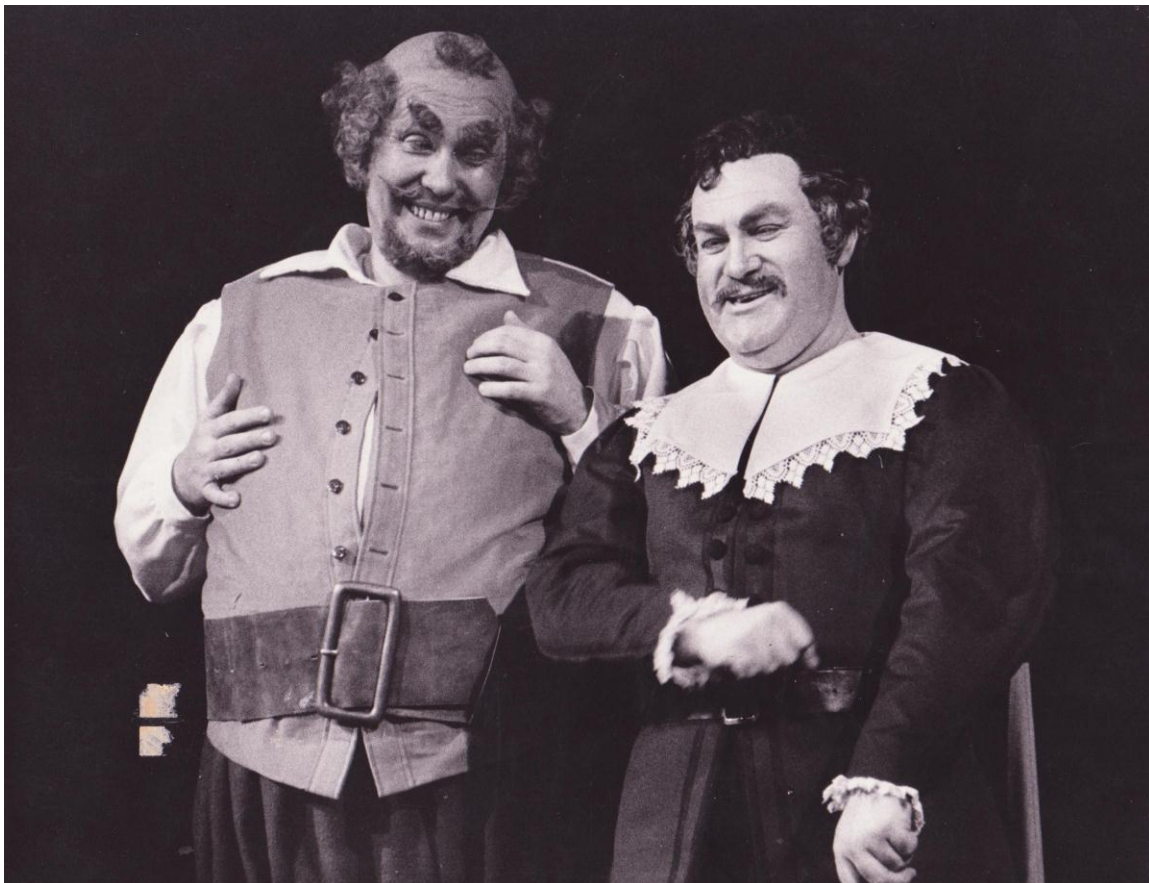


Abbildung 13

Der Wildschütz 1977 unter Direktor Karl Dönch

Regie: Hartleb, Hand

Bühnenbilder und Kostüme: Langenfass, Rolf

Choreinstudierung: Gerstacker, Franz

Musikalische Leitung: Artmüller, Conrad

Graf von Eberbach: Waechter, Franz

Gräfin: Mottl-Preger, Sonja

Baron Kronthal: Dallapozza, Adolf

Baronin: Lambriks, Marjon

Nanette: Löwinger, Guggi

Baculus: Dönch, Karl

Gretchen: Haas, Adele

Pancratius: Wasserlof, Rudolf

Bauer: Steffl, Karl*



Abbildung 14



Abbildung 15

Neueinstudierung des *Wildschütz* (aus dem Jahre 1977) 1983



Abbildung 16



Abbildung 17



Abbildung 18

Zar und Zimmermann 1980 unter Direktor Karl Dönch

Regie: Ansimow, Gregorij

Bühnenbilder: Loewenthal, Valery

Kostüme: Langenfass, Rolf

Choreinstudierung: Gerstacker, Franz

Choreographie: Senft, Gerhard

Musikalische Leitung: Binder, Erich

Peter der erste: Waechter, Franz

Peter Iwanow: Drahosch, Peter

Bürgermeister: Korn, Artur

Marie: Schöller, Bettina

General Lefort: Ruzicka, Kurt

Englischer Gesandter: Gutstein, Ernst

Französischer Gesandter: Winter, Peter a. G.³³⁴

Witwe Brown: Bence, Margarethe a. G. (Staatsoper)



Abbildung 19

³³⁴ Als Gast



Abbildung 20



Abbildung 21



Abbildung 22



Abbildung 23

***Die lustigen Weiber von Windsor* 1982 unter Direktor Karl Dönch**

Regie: Klingenberg, Gerhard

Ausstattung: Zimmermann, Jörg

Choreinstudierung: Gerstacker, Franz

Musikalische Leitung: Bibl, Rudolf

Sir John Falstaff: Korn, Artur

Herr Fluth: Granzer, Robert

Herr Reich: Weiss, Rudolf

Fenton: Dickie, John

Spärlich: Baillie, Peter

Dr. Cajus: Kraemmer, Hans

Jungfer Anna: Ottenthal, Gertrud

Frau Fluth: Gyldenfeldt, Graciela de

Frau Reich: Elias, Diane

Der Wirt: Jenewein, Walter

Pitt: Forstner, Josef*

Pott: Niedermüller, Karl*



Abbildung 24



Abbildung 25



Abbildung 26



Abbildung 27



Abbildung 28

Martha 1984 unter Direktor Karl Dönch

Regie: Klingenberg, Gerhard

Ausstattung: Halmen, Pet

Musikalische Leitung: Gülke, Peter

Lady Harriet: Szep, Ilonka

Nancy: Elias, Diane

Lord Tristan: Kraemmer, Hans

Lyonel: Dickie, John

Plumkett: Ecker, Heinz-Klaus

Richter zu Richmond: Weiss, Rudolf



Abbildung 29



Abbildung 30



Abbildung 31



Abbildung 32



Abbildung 33

***Die lustigen Weiber von Windsor* 1994 unter Direktor Ioan Holender**

Regie: Herzl, Robert

Bühnenbild und Kostüme: Engelberg, Waltraut

Musikalische Leitung: Hager, Leopold

Frau Fluth: Labuda, Izabela

Frau Reich: Helfricht, Cornelia

Jungfer Anna Reich: Raimondi, Ildikó

Sir John Falstaff: Hawlata, Franz

Fenton: Kobel, Benedikt

Herr Fluth: Edelmann, Peter

Herr Reich: Monarcha, Janusz

Spärlich: Suttheimer, Ernst-Dieter

Dr. Cajus: Luftensteiner, Josef

Wirt: Rathke, Jens



Abbildung 34



Abbildung 35



Abbildung 36



Abbildung 37



Abbildung 38



Abbildung 39



Abbildung 40

Zar und Zimmermann 1996 unter Direktor Ioan Holender

Regie: Kindermann, Heinz-Lukas

Choreinstudierung: Vernik, Lev

Musikalische Leitung: Fisch, Asher

Lord Syndham: Jaroslav, Stajnc

Marie: Steinberger, Birgid

Marquis von Chateauneuf: Kobel, Benedikt

Offizier: Ofczarek, Klaus

Peter der Erste: Skovhus, Bo

Peter Iwanow: Pecoraro, Herwig

Diener: Niedermüller, Karl*

Van Bett: Fink, Walter

Witwe Brown: Martikke, Sigrid

General Lefort: Monarcha, Janusz



Abbildung 41



Abbildung 42



Abbildung 43



Abbildung 44



Abbildung 45



Abbildung 46

Martha 2003 unter Direktor Rudolf Berger

Regie: McCaffery, Michael

Dramaturgie: Meyer, Birgit

Ausstattung: McGowan, Julian

Musikalische Leitung: Netopil, Tomas

Lady Harriet: Reinprecht, Alexandra

Nancy: Nönig, Andrea

Erste Magd: Ambros, Fuey-Ling*

Zweite Magd: Metodieva, Katya*

Dritte Magd: Ikonomus, Katharina*

Lord Tristan: Kuttler, Klaus

Lyonel: Jordi, Ismael a. G.

Plumkett: Scharinger, Anton a. G.

Der Richter: Raab, Markus

Erster Diener: Tanzer, Stefan*

Zweiter Diener: Ferrari, Alexander*

Dritter Diener: Strasser, Daniel*



Abbildung 47



Abbildung 48



Abbildung 49



Abbildung 50



Abbildung 51



Abbildung 52

***Die lustigen Weiber von Windsor* 2010 unter Direktor Robert Meyer**

Regie: Kirchner, Alfred

Choreinstudierung: Tomaschek, Michael

Ausstattung: Floeren, Christian

Musikalische Leitung: Goetzel, Sascha

Sir John Falstaff: Woldt, Lars a. G.

Herr Fluth: Larsen, Morten Frank

Herr Reich: Winkler, Martin

Fenton: Behle, Daniel a. G.

Spärlich: Ebner, Karl-Michael

Dr. Cajus: Di Sapia, Marco

Frau Fluth: O'Loughlin, Jennifer

Frau Reich: Kloose, Alexandra

Jungfer Anna Reich: Bogner, Andrea

Kellner: Prammer, Joseph

Hase: Kubizek, Florentina



Abbildung 53



Abbildung 54



Abbildung 55



Abbildung 56



Abbildung 57



Abbildung 58



Abbildung 59



Abbildung 60

Bildnachweis

Die vorgelegte Auswahl der Bilder zu den „Deutschen Spielopern“-Premieren an der Wiener Volksoper war ausschließlich durch die Hilfe von Herrn Brachetka aus dem Archiv der Volksoper sowie Herrn Balic und Herrn Wittmann aus dem Fotoarchiv des Theatermuseums möglich. Das Copyright liegt bei der Wiener Volksoper.

Bibliographie

Bobaš-Pupić, Michaela/ Steinberger, Maria, „Die Gründung des Kaiserjubiläum-Stadttheaters“, in: *100 Jahre Wiener Volksoper. Ein Projekt zur Wiener Theatergeschichte von Studierenden des Institutes für Theaterwissenschaft*, Hg. Ursula Simek, Wien: Böhlau 1998, S.15-28.

Böhm, Gotthard, *Wiener Volksoper: Die Direktion Karl Dönch: 1. September 1973 bis 31. August 1987*, Wien: Österreichischer Bundestheaterverband 1987.

Bonell, Che-Ling, *Die Geschichte der Wiener Volksoper von der Gründung bis zur Direktion Salmhofer*. 1+2, Diss. Univ. Wien 2003.

Capelle, Irmilind, *Albert Lortzing: Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Kassel: Bärenreiter 1995.

Capelle, Irmilind, „Spieloper“ – ein Gattungsbegriff? Zur Verwendung des Terminus, vornehmlich bei Albert Lortzing. In: *Mf* 48 (1995) Heft 3, S.251-257.

Dabelstein, Nicolas, „Stunde Null – Volksoper: Quo vadis? Die Wiener Volksoper nach dem zweiten Weltkrieg“, in: *100 Jahre Wiener Volksoper. Ein Projekt zur Wiener Theatergeschichte von Studierenden des Institutes für Theaterwissenschaft*, Hg. Ursula Simek, Wien: Böhlau 1998, S.85-97.

Döhring, Sieghart/ Henze-Döhring, Sabine, „Teil I: Die Krise der nationalen Gattungen (1800-1850): Renaissance des komischen Genres: Lortzing und Nicolai“, in: Hg. Siegfried Mauser, *Handbuch der musikalischen Gattungen. Oper und Musikdrama im 19.Jahrhundert*, Band 13. Laaber: Laaber 1997, S.109-112.

Ehringer, Hans, „Die romantische Oper“, in: Hg. Wilhelm Pfannkuchen, *Oper, MGG – Die Musik in Geschichten und Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter 1989, S.35-89.

Fischer, Petra, *Vormärz und Zeitenbürgertum. Gustav Albert Lortzings Operntexte*, Stuttgart: M & P 1997.

Fritz, Otto, „Die Volksoper als Drittes Bundestheater: Die Direktion Franz Salmhofer: 1955-1963 und Albert Moser: 1963-1972“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998 S.120-152.

Goebel, Albrecht, *Die deutsche Spieloper bei Lortzing, Nicolai und Flotow. Ein Beitrag zur Geschichte und Ästhetik der Gattung im Zeitraum von 1835 bis 1850*, Diss. Univ. Köln: 1975.

Hackenber, Hubert/ Herrmann, Walter, „Die Wiener Staatsoper in der Volksoper“, in: *Die Wiener Staatsoper im Exil 1945-1955*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1985, S.129-151.

Hawig, Peter, *Jacques Offenbach. Facetten zu Leben und Werk*, Köln-Rheinkassel: Dohr 1999, S.157-164.

Herzl, Robert, „Die Ära Dönch“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.166-190.

Hoffmann, Max, *Gustav Albert Lortzing, der Meister der deutschen Volksoper*, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1956.

Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus, „Deutsche Oper: Zwischen Zauberflöte und Walküre“, in: Hg. Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus, *Der Brockhaus. Oper: Werke, Personen, Sachbegriffe*, Mannheim: F. A. Brockhaus 2003, S.79.

Liebscher, Julia, „Wo aber die Nation in ihrem Geschmack so geteilt ist, da weiß der Künstler nicht, wohin er sich zu wenden hat!‘ National- und Universalstil in der deutschen Spieloper (1815-1848), in: Hg. Irmlind Capelle, *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19.Jahrhunderts. Bericht vom Roundtable aus Anlaß des 200. Geburtstages von Albert Lortzing am 22. und 23.Oktober 2001 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold*, München: Allitera 2004, S.215-258.

Lüthge, Curt, *Die deutsche Spieloper*, Braunschweig: Piepensneider 1924.

Mantsch, Katharina/ Maron, Isabell Christina/ Schaffer, Martin, „Die Wiener Volksoper – Ein Opernhaus der Zukunft?“, in: Hg. Ursula Simek, *100 Jahre Wiener Volksoper. Ein Projekt*

zur Wiener Theatergeschichte von Studierenden des Institutes für Theaterwissenschaft, Wien: Böhlau 1998, S.141-158.

Ratkovic, Vlasta, *Kulturpolitik der Wiener Volksoper im sozial-historischen Kontext der multikulturellen Einflüsse*, Diss. Univ. Wien 1996.

Sadie, Stanley, *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, Volume 24. Macmillan 2001 S.179.

Schaupp, Andreas, *Die Geschichte der Wiener Volksoper von 1945 bis 1955. Die Stellung des Hauses zwischen der Zerstörung und der Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper am Ring*, Diss. Univ. Wien 1990.

Schläder, Jürgen, „Zur typologischen Bestimmung der deutschen Spieloper. Überlegungen zu einer Gattungstypologie der Oper“, in: Hg. Christoph-Hellmut Mahling, *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981. Gesellschaft für Musikforschung*, Kassel: Bärenreiter 1984, S.530.

Schläder, Jürgen, *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper*, Diss. Univ. Bochum 1979.

Schmierer, Elisabeth, *Lexikon der Oper*, Band 2. Laaber: Laaber 2002, S.611.

Schneider, Herbert/ Wild, Nicole, *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994*, Hildesheim: Georg Olms 1997.

Simek, Ursula, *100 Jahre Wiener Volksoper. Ein Projekt zur Wiener Theatergeschichte von Studierenden des Institutes für Theaterwissenschaft*, Maske und Kothurn 41, 3-4. Wien: Böhlau 1998.

Schramm, Willi, *Festschrift zur Albert-Lortzing-Feier*, Detmold: Meyer 1926.

Worbs, Hans Christoph, *Albert Lortzing in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1979.

Zeman, Herbert, „Einführung: 100 Jahre Wiener Volksoper – kulturelle Sendung und kulturgeschichtliche Entwicklung“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.1-6.

Zeman, Herbert, „Deutsches Volkstheater in Wien – das Kaiserjubiläums-Stadttheater unter der Direktion von Adam Müller-Guttenbrunn: 1898-1903“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.11-19.

Zeman, Herbert, „Die Illusion einer Volksoper in Wien: Das moderne Theater im Wechselspiel von Angebot und Nachfrage“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.39-42.

Zeman, Herbert, „Der Karrieredirektor und Komponist als Operndirektor – die Direktion Felix von Weingartners: 1919-1924“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.43-54.

Zeman, Herbert, „Sendung und Untergang des Ensemble-Theaters Volksoper“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.55-66.

Zeman, Herbert, „Das Theater als defizitärer künstlerischer Reproduktions- und Geschäftsbetrieb“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.67-89.

Zerzawy, Kurt, „Die Jahre 1938 bis 1955“, in: Hg. Klaus Bachler, *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*, Wien: Holzhauser 1998, S.91-119.

Tageszeitungen, (Online-) Zeitschriften sowie Onlinequellen:

Blanckenstein, Nicole, *Die Volksoper ist gefährdet*, Format 04.10.1999.

Musikverein: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, www.musikverein.at/monatszeitung/monatszeitung.asp?idx=42, Zugriff: 13.Juni 2012.

o.N., „Herr Wittmann wir haben ein Problem.“, APA, März 1999; www.ots.at/presseaussendung/OTS_19990321_OTS0031/neuer-volksoperndirektor-dominique-mentha-im-format-interview-herr-wittmann-wir-haben-ein-problem, Zugriff: 22.08.2012.

o.N., „Volksoperndirektor Robert Meyer: ‚Jeder weiß, dass ich furchtbar gern spiele‘“, Der Standard, September 2010; derstandard.at/1285042485579/Volksoperndirektor-Robert-Meyer-Jeder-weiss-dass-ich-furchtbar-gern-spiele, Zugriff: 22.08.2012.

o.N., „Viel leichte Muse mit neuer "Lustiger Witwe" zum Hundertsten - Rudolf Berger präsentierte seine zweite Saison“, Der Standard, April 2004; derstandard.at/1633606, Zugriff: 22.08.2012.

o.N., „Volksoper-Direktor: ‚Ohne neue Stücke ist das Haus in fünf Jahren tot‘“, Der Standard, November 2004; derstandard.at/1841186, Zugriff: 22.08.2012.

o.N., „Volksoper-Chef Robert Meyer: Vertrag verlängert“, Die Presse, Februar 2010; diepresse.com/home/kultur/klassik/538628/VolksoperChef-Robert-Meyer-Vertrag-verlaengert-?_vl_backlink=/home/kultur/klassik/index.do, Zugriff: 22.08.2012.

o.N., „Vertrag von Volksoperndirektor Mentha nicht verlängert“, News, April 2002; <http://www.news.at/articles/0215/40/32607/vertrag-volksoperndirektor-mentha>, Zugriff: 22.08.2012.

o. N., „Oper ist nicht Andacht“, Wiener Zeitung, April 2007; www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/102760_Oper-ist-nicht-Andacht.html, Zugriff: 22.08.2012.

o. N., „Volksoper – Verfechter der operette gesucht“, Wiener Zeitung, Mai 2006; www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/115581_Volksoper-Verfechter-der-Operette-gesucht.html, Zugriff: 22.08.2012.

Patmore, David, *Felix Weingartner, Naxos: The World's Leading Classical Music Group*, o.J.; www.naxos.com/person/Felix_Weingartner_32313/32313.htm, Zugriff: 13.Juni 2012.

Tosic, Ljubisa/ Trenkler, Thomas, „Die Volksoper in ziemlicher Schieflage: Der Direktor Berger verlässt das Haus frühzeitig“, *Der Standard*, September 2005; derstandard.at/2188727, Zugriff: 22.08.2012.

Tosic, Ljubisa, „Rudolf Berger stellt die Pläne für seine Antrittssaison als Chef der Wiener Volksoper vor“, *Der Standard*, April 2003; derstandard.at/1283635, Zugriff: 22.08.2012.

Vujica, Peter, „Der Unwille zur Fusion“, *Der Standard*, Mai 2006; derstandard.at/2347894, Zugriff: 22.08.2012.

Weber, Derek, „Zwischen Operette und Oper“, *Neue Zürcher Zeitung*, Juni 2001; www.nzz.ch/aktuell/startseite/article7H394-1.511787, Zugriff: 22.08.2012.

Martha:

Löbl, Karl, „Samstag am Währinger Gürtel: Triumph des Ensembles“, *Bild Telegraf*, 30.09.1957.

P-er, „Flotte 'Martha' in der Volksoper“, *Arbeiterzeitung*, 01.10.1957.³³⁵

Martha:

Brunner, Gerhard, „Volksoper im Ausverkauf“, *Kronen Zeitung*, 10.10.1963.

H-n., „Unsterbliche musikalische Naivität“, *Wiener Zeitung*, 10.10.1963.

Hrastnik, Franz, „Mag der Himmel euch vergeben!“, *Montag*, 14.10.1963.

Löbl, Karl, „Vorhang auf für lebende Bilder“, *Express*, 9.10.1963.

M. R., „Flotows Martha' im Redoutensaal“, *Volksstimme*, 10.10.1963.

Mi, „Bekömmliche Hausmannskost“, *Die Presse*, 10.10.1963.

O.A., „Frische Stimmen, traute Weisen: Martha kam wieder“, *AZ*, 10.10.1963.

H. F. M., „Richmond im Redoutensaal“, *Die Furche*, 26.10.1963.

Witeschnik, Alexander, „Wiedersehen mit einer liebenswerten alten Dame“, *Österreichische Neue Tageszeitung*, 17.10.1963.

Schmidek, „Der Markt zu Richmond in Untermiete“, *Volksblatt*, 10.10.1963.

³³⁵ Für die meisten Zeitungskritiken sind keine Seitenzahlen vorhanden, da die Zeitungsausschnitte aus Pressespiegeln der Wiener Volksoper entstammen, die im Archiv des Hauses eingesehen wurden.

Weishappel, Rudolf, „Was nicht unbedingt zu beweisen war“, *Kurier*, 9.10.1963.

Y., „‘Martha’ oder der Markt am Josefsplatz“, *Neues Österreich*, 10.10.1963.

Die lustigen Weiber von Windsor:

Antropp, Wilhelm, Die lustigen Weiber der Volksoper“, *Salzburger Nachrichten*, 08.02.1966.

D.H.: *Volksblatt*, 17.02.1966.

Endler, Franz, „Manche mögen’s verstaubt“, *Die Presse*, 08.02.1966.

Hahnl, Hans Heinz, „Falstaff in der deutschen Bürgerstube“, *AZ*, 08.02.1966.

Hahnl, Hans Heinz, „Ein lustiges Weib aus dem Pariser Vorort“, *AZ*, 17.02.1966.

Hartmann, Dominik, „Nur das O – muss noch her“, *Volksblatt*, 17.02.1966.

Löbl, Karl, „Humor ist, wenn man trotzdem lacht“, *Express*, 07.02.1966.

Löbl, Karl, „Traurige Weiber von Windsor“, *Express*, 16.02.1966.

-lz., „Nur die reizende Frau Fluth...“, *Kronen Zeitung*, 17.02.1966.

Nesch, Lothar, „Dietfried Bernets Schlacht für Nicolai“, *Oberösterreichische Nachrichten*, 08.02.1966.

Neumayer, Heinrich, „In Windsor ist es recht unterhaltsam“, *Wiener Zeitung*, 17.02.1966.

H. F. M., Romantisch und buffonesk“, *Die Furche*, 7/1966.

P., „Nicolais Musik triumphiert in Volksoper“, *Kronen Zeitung*, 08.02.1966.

Rubin, Marcel, „‘Die lustigen Weiber von Windsor’ oder ‘Falstaff’“, *Volksstimme*, 08.02.1966.

Rubin, Marcel, „‘Die lustigen Weiber von Windsor’ II“, *Volksstimme*, 17.02.1966.

Schneiber, Herbert, „Der Hofrat und die lustigen Weiber“, *Kurier*, 07.02.1966.

-t-k: „In Windsor ist es recht unterhaltsam“, *Wiener Zeitung*, 08.02.1966.

Vogel, Manfred, „Nicht unlustig aber lang“, *Wochenpresse*, 09.02.1966.

Y., „Lustige Weiber wissen sich Rat“, *Neues Österreich*, 08.02.1966.

Der Wildschütz:

Endler, Franz, „Im komischen Diminutiv“, *Die Presse*, 05.12.1977.

Gürtelschmied; Walter, Baculus schoß hoch ins Kraut“, *Salzburger Nachrichten*, 06.12.1977.

Lossmann, Hans, „Brav und bieder“, *Wochenschau*, 25.12.1977.

Löbl, Karl, „Keine fünftausend Taler wert“, *Kurier*, 05.12.1977.

K., „Volksoper in der Volksoper“, *Volksstimme*, 06.12.1977.

Rüdenauer, Meinhard, „Putziger Zuckerguss“, *Kronen Zeitung*, 05.12.1977.

Seledec, Walter, „Danebengeschossen“, *NFZ*, 10.12.1977.

Tschulik, Norbert, „Liebenswürdigkeit und Heiterkeit“, *Wiener Zeitung*, 06.12.1977.

Walden, Fritz, „Volksoper und Staatsoperette“, *AZ*, 06.12.1977.

Zar und Zimmermann:

Endler, Franz, „Ein gemütliches Feuerchen“, *Die Presse*, 03.11.1980.

H. K. S., „So macht man echte Volksoper!“, *Volksstimme*, 01.11.1980.

K. H. R., „Serienunfälle“, *Die Furche*, 05.11.1980.

Mayer, Gerhard, „Gruppenbilder mit Solisten“, *Wochenpresse*, 05.11.1980.

O.A., „Von Staatsgeschäften und Liebe“, *Österreichische Ärztezeitung*, 25.12.1980.

Roschitz, Karlheinz, „Eine kaiserliche Bauchlandung“, *Kronen Zeitung*, 01.11.1980.

Steiner, Irmgard, „Weder Zar noch Zimmermann“, *Volksblatt*, 03.11.1980.

Tschulik, Norbert, „Liebenswürdig, doch mit Längen“, *Wiener Zeitung*, 01.11.1980.

Die lustigen Weiber von Windsor:

Endler, Franz, „Verzicht auf jeden Spaß“, *Die Presse*, 22.12.1982.

Gürtelschmied, Walter, „Im Windsor-Park lösen sich ein paar Probleme“, *Kurier*, 22.12.1982.

Grois, Hans, „Humor ist eine ernste Sache“, *Volksstimme*, 22.12.1982.

Klein, Rudolf, „Dunkle Gewitterwolken über Windsor“, *Salzburger Nachrichten*, 22.12.1982.

Roschitz, Karlheinz, „Sir Johns Sexpost“, *Kronen Zeitung*, 22.12.1982.

Steiner, Irmgard, „Tolpatschige Liebespiele“, *Volksblatt*, 22.12.1982.

Tschulik, Norbert, „Die 'Lustigen Weiber' – mäßig lustig“, *Wiener Zeitung*, 22.12.1982.

Der Wildschütz:

Gürtelschmied, Walter, „Ohne Operettenklamauk zieht Lortzing richtig“, *Kurier*, 26.04.1983.

Klein, Rudolf, „Sparsamkeit ist lobenswert“, *Salzburger Nachrichten*, 25.04.1983.

Roschitz, Karlheinz, „Er schießt die schönsten Böcke“, *Kronen Zeitung*, 25.04.1983.

Walden, Fritz, „Geschwisterliebe auf Seitenwegen“, *Arbeiterzeitung*, 25.04.1983.

Martha:

Endler, Franz, „Keine Stimmen, schöne Weisen“, *Die Presse*, 07.02.1984.

Gürtelschmied, Walter, „Halbe Ehre für alte Lady“, *Kurier*, 07.02.1984.

Heym, Stefan, „Opfer der Regie“, *Kleine Zeitung*, 07.02.1984.

Klein, Rudolf, „Kammerspiel mit Feingefühl“, *Salzburger Nachrichten*, 07.02.1984.

Roschitz, Karlheinz, „Star in eine Superkarriere“, *Kronen Zeitung*, 07.02.1984.

Steiner, Irmgard, „'Martha' mit rauer Herzlichkeit“, *Neues Volksblatt*, 07.02.1984.

Tschulik, Norbert, „Liebenswürdiges aus alten Zeiten“, *Wiener Zeitung*, 07.02.1984.

Die lustigen Weiber von Windsor:

Tošič, Ljubiša, „Ein bürgerliches Ver-Stelldichein“, *Der Standard*, 19.10.1994.

Sinkovicz, Wilhelm, „Gut Spiel braucht Weile“, *Die Presse*, 19.10.1994.

Baumgartner, Edwin, „Windsor im Allerwelts-Irgendwo-Land“, *Wiener Zeitung*, 19.10.1994, S.5.

Zar und Zimmermann:

Tošič, Ljubiša, „In der Opernwerft der Konventionen“, *Der Standard*, 26.02.1996.

Ghjk, „Volksoper: ‘Zar und Zimmermann’ neu“, *Die Presse*, 24.02.1996, S. 15.

K. H. R., „Ein Triumph für Zar Boje“, *Kronen Zeitung*, 24.02.1996, S.20.

Roschitz, Karlheinz, „Ein melancholischer Zar“, *Kronen Zeitung*, 25.02.1996, S.43.

Heindl, Christian, „Der Dänenprinz als Zar der Reußen“, *Wiener Zeitung*, 25.02.1996, S.3.

Martha:

Blees, Michael, „Die Volksoper unter neuer Direktion“, *Focus*, 10.11.2003.

Fastner, Carsten, „Rosa und adrett“, *Falter*, 43/2003.

Irrgeher, Christoph, „Wenn das Rädchen läuft...“, *Wiener Zeitung*, 20.10.2003.

Koretschnig, Gert, „Volksoper: Zurück ins Jahr 1904“, *Kurier*, 20.10.2003.

Krassnitzer, Michael, „Vorwärts zurück“, *Die Furche*, 23.10.2003.

Morgengrauen, Helge, „Versprochen und gehalten: Die längst fällige Rückkehr einer Volksoper“, *Zur Zeit*, 24.10.2003.

Naredi-Rainer, Ernst, „Humorlose Betulichkeit“, *Kleine Zeitung*, 20.10.2003.

O.A., „Volksoper: ‘Martha’ von Friedrich von Flotow“, *Frauenblatt*, 01.11.2003.

O.A., „Martha von Friedrich von Flotow in der Winer Volksoper“, *News*, 43/03.

Rüdenauer, M., „Melodien von Schmelz und Schmalz“, *Tiroler Tageszeitung*, 20.10.2003.

Sinkovicz, Wilhelm, „Jetzt entschwindet sie nicht so schnell“, *Die Presse*, 20.10.2003.

Steiner, Irmgard, „Anmutiges Geschmachte: ‘Martha’ mag man eben“, *Neues Volksblatt*, 20.10.2003.

Vorrath, Erich, „Oh, alte Bühnenherrlichkeit“, *U-Express*, 20.10.2003.

Vujica, Peter, „Nettes Wiener Opernantiquariat“, *Der Standard*, 20.10.2003.

W.S., „‘Martha’“, *Neue Freie Zeitung*, 11.12.2003.

Die lustigen Weiber von Windsor :

Dobner, Walter, „Mit VW-Bus und Fokker unterwegs“, *Die Furche*, 23.12.2010.

Ender, Daniel, „Die halblustigen Herren von Währing“, *Der Standard*, 20.12.2010.

o.N., „Wien, Volksoper, Premiere von Die lustigen Weiber von Windsor Ioco – Kultur im Netz, 18.12.2010; www.ioco.de/2010/12/23/wien-volksoper-premiere-von-die-lustigen-weiber-von-windsor-18122010/, Zugriff: 23.08.2012.

Jarolin, Peter, „Der Dirigent macht den Unterschied“, *Kurier*, 20.12.2010.

Löbl, Karl, „Falstaff haust in einem VW-Bus“, *Österreich*, 20.12.2010.

Rauchenwald, T., „Die lustigen Weiber von Windsor“, *Opernglas*, 02/2010.

Schümer, Dirk, „Kiffende Gartenzwerge machen keine Revolution“, *FAZ*, 22.12.2010.

Strobl, Ernst P., „Falstaffs Sturz in die Lächerlichkeit“, *Salzburger Nachrichten*, 20.12.2010.

Weidringer, Walter, „‘Die lustigen Weiber von Windsor’ Spielzeug im Märchenwald“, *Die Presse*, 20.12.2010.

Zoll, Jan, „Oper“, *X-Tra!*, o.D.

Lebenslauf

Vorname
Nachname
Nationalität

Angelika Constanze
Kozak
Österreich

Ausbildung

Juli/ August 2013

Stipendiatin der **AIMS Summer School** in Graz (American Institute of Musical Studies)

seit März 2012

Bachelorstudium **Instrumental- & Gesangspädagogik** an der Kunstuniversität Graz

seit Oktober 2010

Bachelorstudium **Gesang** an der Kunstuniversität Graz bei **O.Univ.Prof. Agathe Kania-Knobloch**

10/2005-07/2013

Universtität Wien
Doktor-Karl-Lueger-Ring 1
1010 Wien

Diplomstudium **Theater-, Film- und Medienwissenschaft**

1997– 2005

Gymnasium und
Realgymnasium II
Zirkusgasse 48
1020 Wien

Matura Juni 2005

Meisterkurse

Gerhard Kahry und Angelika Kirchsclager

Regiehospitanzen

11/2009 – 12/2009

Regiehospitanz an der Volksoper *Antonia und der Reißteufel*; Regie: Robert Meyer

01/2010 – 02/2010

Regiehospitanz an der Volksoper *Der Barbier von Sevilla* (Wiederaufnahme); Regie: Josef Ernst Köpplinger