

SO VERLIEBT IN DIE LIEBE

STAATSOPERETTE



SO VERLIEBT IN DIE LIEBE

Eine Operetten-Revue

mit Musik von

FRANZ LEHÁR (1870 – 1948)

und OSCAR STRAUS (1870 – 1954)



TEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG JOHANNES PELL
STAGING CORNELIA POPPE
AUSSTATTUNG THORSTEN FIETZE
CHOREOGRAPHIE MANDY GARBRECHT
DIALOGE UND DRAMATURGIE JUDITH WIEMERS

BESETZUNG

CONFÉRENCIERS
SILKE RICHTER
ANDREAS SAUERZAPF

SOLISTEN

ELMAR ANDREE BASSBARITON
CHRISTINA MARIA FERCHER SOPRAN
STEFFI LEHMANN SOPRAN
MATTHIAS KOZIOROWSKI / VACLAV VALLON TENOR
NIKOLAUS NITZSCHE BARITON
JEANNETTE OSWALD SOPRAN
SILKE RICHTER MEZZOSOPRAN
ANDREAS SAUERZAPF TENOR
TIMO SCHABEL TENOR
INGEBORG SCHÖPF SOPRAN
GERD WIEMER BARITON

BALLETT

OLENA ANDRYEYEVA | ELITON DA SILVA DE BARROS | IZABELA TONEVITSKA |
VLADISLAV VLASOV | JUDITH BOHLEN* | TILL GEIER* | JAROD RÖDEL*

ORCHESTER DER STAATSOPERETTE

*Doppelbesetzung: Die Abendbesetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen im Foyer.

| | |
|---|--|
| STUDIENLEITUNG | NATALIA PETROWSKI |
| MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG UND KORREPETITION | ROBIN PORTUNE |
| KORREPETITION BALLETT | YOKO SUNAGAWA |
| ABENDSPIELLEITUNG | CORNELIA POPPE |
| INSPIZIENZ | KERSTIN SCHWARZER |
| SOUFFLAGE | ANNETT BRÄUER |
| TECHNISCHE DIREKTION | MARIO RADICKE |
| TECHNISCHE EINRICHTUNG | JÖRG GERATHEWOHL |
| LICHT | FRANK BASCHEK |
| TON | PAWEL LESKIEWICZ, FELIX HIRTHAMMER |
| | RASMUS LEUSCHNER, ANDREJS ZARENKOVS |
| WERKSTATT-PRODUKTIONSLEITUNG | MARCUS GROSSER |
| MASKE | THORSTEN FIETZE |
| KOSTÜME | KATRIN FALKENBERG |
| REQUISITE | AVGOUST YANKOV |

Die Dekorationen, Kostüme und Requisiten wurden in den Werkstätten der Staatsoperette unter der Leitung von Katrin Falkenberg und Annette Opitz (Schneiderei), Franziska Schobbert (Malsaal), Torsten Ulrich (Tischlerei), Jörg Danke (Schlosserei), Angelika Meinerzhagen (Dekorationswerkstatt) und Avgoust Jankov (Requisite) hergestellt.

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus Urheberrechtsgründen nicht gestattet.

Photos, video and sound recordings during the performance are prohibited.

DAUER CA. 2 STUNDEN 15 MINUTEN
PAUSE 25 MINUTEN

ERSTER TEIL

Oscar Straus

OUVERTÜRE

aus *Rund um die Liebe*

Oscar Straus | Rudolf Bernauer | Leopold Jacobson

WIE SCHÖN IST DIESES MÄNNERBILD

aus *Der tapfere Soldat*

Christina Maria Fercher

Franz Lehár | Ludwig Herzer | Fritz Löhner-Beda

SCHÖN IST DIE WELT

aus *Schön ist die Welt*

Matthias Koziarowski

Franz Lehár | Rudolf Eger

ICH BIN SO VERLIEBT IN DIE LIEBE

aus *Frühling / Frühlingsmädels*

Steffi Lehmann, Gerd Wiemer

Oscar Straus | Felix Dörmann | Leopold Jacobson

ICH HAB' MIT FREUDEN ANGEHÖRT

aus *Ein Walzertraum*

Timo Schabel

Oscar Straus | Felix Dörmann | Leopold Jacobson

DAS GEHEIMNIS SOLLST DU VERRATEN

aus *Ein Walzertraum*

Christina Maria Fercher,
Silke Richter, Ingeborg Schöpf

Franz Lehár | Julius Bauer

KUSSLEKTION

aus *Die Juxheirat*

Steffi Lehmann, Ensemble

Franz Lehár | Leo Stein | Béla Jenbach

VERRAUSCHT SIND LÄNGST DER JUGEND ZEITEN

aus *Die blaue Mazur*

Elmar Andree, Nikolaus
Nitzsche, Gerd Wiemer

Oscar Straus | Julius Brammer | Alfred Grünwald

ROSEN, DIE WIR NICHT ERREICHTEN

aus *Der letzte Walzer*

Ingeborg Schöpf

Franz Lehár | Béla Jenbach | Heinz Reichert

WOLGALIED

aus *Der Zarewitsch*

Matthias Koziarowski

Franz Lehár | Leo Stein | Béla Jenbach

ICH BIN ZUM LETZTEN MAL VERLIEBT

aus *Die blaue Mazur*

Jeannette Oswald,
Andreas Sauerzapf

ZWEITER TEIL

Franz Lehár
RHEINLÄNDER
aus *Friederike*

Franz Lehár | Ludwig Herzer | Fritz Löhner-Beda
SCHÖN SIND LACHENDE FRAUEN
aus *Schön ist die Welt*

Christina Maria Fercher,
Matthias Kozirowski

Oscar Straus | Alfred Grünwald
**WARUM SOLL EINE FRAU KEIN
VERHÄLTNIS HABEN?**
aus *Eine Frau, die weiß, was sie will*

Silke Richter

Franz Lehár | Rudolf Eger
KOMM, DIE NACHT GEHÖRT DER SÜNDE
aus *Frühling / Frühlingsmädel*

Nikolaus Nitzsche

Oscar Straus | Felix Dörmann | Leopold Jacobson
DU BIST DER TRAUM
aus *Ein Walzertraum*

Steffi Lehmann, Timo Schabel

Oscar Straus | Felix Dörmann | Leopold Jacobson
DA DRAUSSEN IM DUFTIGEN GARTEN
aus *Ein Walzertraum*

Nikolaus Nitzsche,
Timo Schabel

Franz Lehár | Leo Stein | Béla Jenbach
KOSENDE WELLEN
aus *Der Zarewitsch*

Matthias Kozirowski,
Steffi Lehmann

Franz Lehár | Leo Stein | Béla Jenbach
WENN ICH DIE BÜHNE BETRETE
aus *Die blaue Mazur*

Christina Maria Fercher

Franz Lehár | Ludwig Herzer | Fritz Löhner-Beda
IN DER KLEINEN BAR
aus *Schön ist die Welt*

Silke Richter,
Andreas Sauerzapf



Franz Lehár (1870 – 1948)



Oscar Straus (1870 – 1954)

Ich bin so verliebt in die Liebe,
ach, wie langweilig wär' sonst die Welt,
denn ich weiß, wenn ich tugendsam bliebe,
wär's nur dann, wenn mir keiner gefällt ...

FRANZ LEHÁR, RUDOLF EGER, *Frühling / Frühlingsmädel*, 1922/1928



Steffi Lehmann und Timo Schabel



Jeannette Oswald und Andreas Sauerzapf

OPERETTENGLANZ, WELTKRIEGE, AMERIKA

Das Programm im biografischen Kontext der Komponisten Oscar Straus und Franz Lehár

von VALESKA STERN

Es gibt ein Bild von 1920, eine Fotografie in Schwarz-Weiß, aufgenommen im sommerlichen Bad Ischl. Darauf zu sehen: die Herren Franz Lehár, Oscar Straus und Leo Fall. Alle drei auf einer Parkbank sitzend, Zigarette oder Zigarre im Mundwinkel, eher verhalten in die Kamera blickend. Dass sich die drei berühmtesten Operettenkomponisten des noch jungen 20. Jahrhunderts auf ein- und derselben Parkbank einfanden, darf nicht verwundern. Immerhin galt das österreichische Bad Ischl zur damaligen Zeit, wie das Pilsner Tagblatt konstatierte, als „Hollywood der Librettisten und Komponisten“. Dennoch führt das Foto in die Irre: Die Einträchtigkeit, in der die drei Komponisten die Sonne genießen, lässt eine rege Bekanntschaft, ja, sogar Freundschaft vermuten. Dergleichen jedoch verband vor allem die 1870 geborenen Franz Lehár und Oscar Straus nie. Man ging eigene, durchaus konkurrierende Wege, welche sich allerdings – wie dieses Programm der Operetten-Revue zeigt – immer wieder kreuzen sollten.

Den Anfang nimmt die Geschichte der beiden Komponisten in Wien, zur Zeit des Habsburger Kaiserreiches. Immer noch beherrschte Strauss'sche Musik die Stadt, doch galt die Operette um die Jahrhundertwende bereits als veraltet. Mit dem Ableben der „goldenen“ Größen Strauss, Millöcker, Offenbach und Suppè schien das unterhaltende Genre ausgedient zu haben. Das störte die beiden angehenden Komponisten wiederum herzlich wenig. Voller Inbrunst warfen sie sich nach anfänglichen Versuchen als Militärkapellmeister – im Falle Lehárs – oder Kabarett-Revolutionär – so Straus – in die Operettenkunst. Schnell erklärte Lehár das Theater an der Wien zu „seinem“ Haus, das er ab der *Lustigen Witwe* jahrzehntelang beherrschen sollte. Zunächst jedoch feierte dort 1904 seine *Juxheirat* Premiere, die sich trotz angeblichem Uraufführungserfolg nicht lange auf dem Spielplan halten konnte. Wie als Vorausdeutung auf die wenig später triumphierende Kollegin steht auch hier eine Witwe im Mittelpunkt: Milliardärstochter Selma, die

sich nach misslungener Ehe weigert, mit einem neuen Heiratskandidaten ihres Vaters die Ringe zu tauschen. Von dessen Schwester hinters Licht geführt, hält sie ebenjenen Harold jedoch bei einem arrangierten Treffen für eine Frau und lässt sich unter dieser Prämisse vor versammelter Gästeschar von ihm küssen – ja, sie gibt ihm, respektive ihr, sogar eine regelrechte „**Kusslektion**“!

Was der *Juxheirat* nicht gelang, schaffte 1905 Lehárs Folgewerk, *Die lustige Witwe*: eine umjubelte Wiedergeburt des bereits totgesagten Operettengenres. Mit ihrem neuen Dramaturgiemodell, das laut Lehár auf „natürlichen Menschen auf der Bühne“ basierte, löste die *Witwe* rund um den Globus einen regelrechten Massenhype aus. Die Reaktion von Oscar Straus: „Also das kann ich auch! Vielleicht sogar besser!“ Prompt präsentierte der Komponist, der bis dato eher mit humorvollen Parodien wie den *Lustigen Nibelungen* in Erscheinung getreten war, ein Werk ganz nach Wiener Schmalz-Gusto: **Ein Walzertraum**. Die Idee dazu war Straus nach eigener Beschreibung in seinem Stammlokal Zum Eisvogel gekommen, wo allabendlich eine Wiener Damenkapelle aufspielte: „Eines Abends kam die hübsche Dirigentin an meinen Tisch mit der Bitte um ein Autogramm und frug mich ganz naiv: ‚Sagn’s, warum komponieren’s uns net amol an richtigen Wiener Walzer?‘ Um ihr eine Freude zu bereiten, skizzierte ich auf dem Tischtuch ein paar Walzertakte, die später der führende Walzer in meiner Operette werden sollte.“ Die Rede ist von dem Lied „**Leise, ganz leise**“, das den frisch vermählten Leutnant Niki aus seinem ihm noch fremden Schloss im Fürstentum Flausenthurn in den nahen Gasthausgarten zieht, wo eine Wiener Damenkapelle aufspielt. Prinzessin Helene, die erkennt, dass ihr Ehemann die Wiener Walzerseligkeit seiner Heimatstadt vermisst („**Ich hab’ mit Freuden angehört**“), lässt sich von der Dirigentin der Damenkapelle in den Zauber der Wienerischen Musik einweisen („**Das Geheimnis sollst du verraten**“) – bevor diese noch selbst Nikis Herz gewinnt („**Du bist der Traum**“). *Der Walzertraum* wurde das Gegenstück zur *Lustigen Witwe* und überholte sein Konkurrenzwerk sogar mit einem Wiener Rekord von 500 Aufführungen. Von Wien ging es über Berlin, Straßburg, London und Paris in die neue Welt hinaus. Nur konsequent, dass das nächste Werk des plötzlich berühmten Straus auf einem fremdsprachigen Roman George Bernard Shaws basierte: *Arms and the Man*. Ebenfalls konsequent, dass die als **Der tapfere Soldat** 1908 am Theater an der Wien zur Uraufführung gebrachte Operette weniger in Wien als in London Erfolge feierte. Hier wie dort erzählte sie die Geschichte des desertierten Soldaten Bumerli, der bei einer Bulgarin namens Nadina Schutz und Liebe findet. Da ist der eigentliche Verlobte Nadinas, den diese zu Beginn noch mit dem ohrwurmprädestinierten Lied „**Komm, komm, Held meiner Träume**“ besingt, schnell vergessen.

1914, man weilte gerade einmal wieder in Ischl, lösten die in Sarajevo auf Thronfolger Franz Ferdinand und seine Frau abgefeuerten Schüsse den Ersten Weltkrieg aus. Stauend beobachtete Oscar Straus, der sich bis dato nie um Politik geschert hatte, wie die Kaiserfamilie hektisch nach Wien abreiste und im Folgenden ganz Österreich begeistert zur Waffe griff. Während selbst Lehár plötzlich patriotische Lieder und Märsche komponierte, legte Straus die



Eliton Da Silva de Barros, Izabela Tonevitska und Orchester



Christina Maria Fercher



Silke Richter

Operette **Rund um die Liebe** zur Uraufführung vor. Statt Kriegsthematik bot sie Abwechslung durch alte Theatermotivik: Ein zur Ehe gezwungenes Paar lernt sich schon vor der Heirat inkognito kennen und lieben. Bereits in der **Ouvertüre** klingt der begeisterte Schlussgesang des Paares „Gestern hab’ ich mich verliebt / für die Ewigkeit“ an und setzt die Zeichen für eine vergnügliche Flucht aus der Wirklichkeit. Doch lange konnte auch Straus die Folgen des Krieges nicht mehr ignorieren. Mit dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie und der damit einhergehenden schwindenden Bedeutung Wiens verschob sich der Operettenschwerpunkt von der österreichischen Hauptstadt in ihr deutsches Äquivalent. Da erinnerte sich Straus an einen Rat Leo Falls, den dieser ihm und Lehár zwei Jahre zuvor in Ischl gegeben hatte: nämlich Wien gen Berlin zu verlassen. 1919 feierte die Straus-Operette **Der letzte Walzer** im Berliner Theater Premiere und besiegelte mit ihrem durchschlagenden Erfolg den Umzug der Komponistenfamilie an die Spree. Die Handlung spielt dieses Mal im russisch besetzten Polen, wo Graf Dimitri Sarrasow erschossen werden soll, weil er die polnische Sängerin Vera Lisaweta vor der Zudringlichkeit eines russischen Prinzen bewahrt hat. Kurz vor seiner Hinrichtung wird ihm ein letzter Walzer auf einem Ball gestattet, bei dem er auf Lisaweta trifft. Ihr gelingt es nicht nur, mit „**Rosen, die wir nicht erreichten**“ an ihre gemeinsame Geschichte zu erinnern, sondern im Folgenden auch, Dimitris Freilassung zu erwirken.

Im Gegensatz zu Straus benötigte Lehár etwas länger, um die Signale der Zeit richtig zu deuten. Zunächst einmal ließ er sich so richtig feiern – in „seinem“ Theater an der Wien, das mit der Uraufführung der **Blauen Mazur** 1920 die pompösen Festlichkeiten zu Lehárs 50. Geburtstag einleitete. „*Die blaue Mazur* heißt die Operette nach der polnischen Sitte, den letzten Tanz eines Festes, das gewöhnlich bei blauem Tag endet, die blaue Mazur zu nennen“, erklärte tags darauf das Deutsche Volksblatt. Und drehen tun sich in diesem bedeutungsvollen Tanz der polnische Graf Julian Olinski und seine Wiener Frau Blanka am Ende der Handlung. Bis dahin sorgen allerdings die Tänzerin Gretl Aigner („**Wenn ich die Bühne betrete**“) und ihr ehemaliger Verlobter Adolar, der ebenjene Verlobung nicht ganz so eng sieht („**Ich bin zum letzten Mal verliebt**“), für einiges an Komplikation. Nicht zu vergessen Aigners Onkel, welcher – entsprechend seiner eigenen angeblich monogamen Jugend („**Verrauscht sind längst der Jugend Zeiten**“) – keine Ahnung von den Amourösitäten seines Neffen hat ... Apropos Amour: Auch Franz Lehár war dieser Verschönerung des Lebens nicht abgeneigt und fand sie – neben so allerlei Damen – alsbald in Richard Tauber, dem Startenor seiner späten Schaffensphase. Im Gegensatz zu der Berliner Diva Fritzi Massary, für die Oscar Straus ab dem *Letzten Walzer* seine Frauenoperetten schuf und die „ihren“ Komponisten gerne die Lieder in die Feder diktierte, bestand das Verhältnis Lehár-Tauber aus tiefem Respekt und kollegial-freundschaftlichem Rat. Nicht selten geschah es, dass ein Werk des Komponisten aus dem Drängen Taubers heraus entstand. So kämpfte der Tenor unter anderem um die Figur Aljoscha im **Zarewitsch**, eine misogyne Anlehnung an den letzten Zaren Nikolaus II., der Lehár zunächst nicht viel abverlangen konnte. Dank Tauber erblickte ebenjener Aljoscha 1927 das Licht der Bühnenwelt und wurde sein Auftrittslied,

das sogenannte „**Wolgalied**“, so berühmt, dass es sich der Komponist testamentarisch zu seiner Beerdigung wünschte. Mit dem *Zarewitsch* vollzog sich dann auch endlich Lehárs Wechsel in die deutsche Hauptstadt – in erster Linie, da Wien die horrenden Gagen Taubers nicht mehr zahlen konnte. Während der *Zarewitsch* allerdings noch im Deutschen Künstlertheater Berlin herauskam, schrieb Lehár seine Folgewerke *Friederike* und *Schön ist die Welt* für die Brüder Rotter und ihr nach amerikanischem Vorbild renoviertes Metropol-Theater. Seinem neuen Berliner Publikum präsentierte Lehár dabei auch gleich einen neuen Operettentypus – und zwar ohne glücklichen Ausgang. „Die neuen Librettisten Lehárs sind der Ansicht, dass dem Meister die Aktschlüsse mit Liebesresignation viel mehr liegen, und dass Lehár über die Happy-End-Periode hinaus sei“, wusste die Presse zu berichten. Bereits Aljoscha und seiner Tänzerin Sonja ist im Duett „**Kosende Wellen**“ aus dem *Zarewitsch* bewusst, dass ihre Liebe aufgrund der politischen Aufgabe des Zaren keine Zukunft hat. Ähnlich ergeht es denn auch Goethe, dessen glücklose Jugendliebe Lehár wagte, in *Friederike* zu porträtieren. „Nichts gegen Lehárs Musik, aber im Operettentheater sollen die Leute nicht weinen“, bemängelte Oscar Straus den neuen Trend seines Kollegen. Derartigen Kritiker*innen wusste Lehár den Wind aus den Segeln zu nehmen – unter anderem 1928 mit der Happy-End-Operette *Frühlingsmädel*, einer Bearbeitung des Einakters *Frühling*. Erzählt wird hier von einem Komponisten namens Lorenz, der sich in der Wohnungsnot nach dem Ersten Weltkrieg eine Bleibe mit dem Model Toni teilt. Obwohl er seine Mitbewohnerin noch nie angetroffen hat, liebt Lorenz sie still aus der Distanz. Da ist sein Freund und Librettist Ewald schon aus ganz anderem Holz geschnitzt, wie dessen Arie „**Komm, die Nacht gehört der Sünde**“ oder auch das Duett „**Ich bin so verliebt in die Liebe**“ beweisen ...

Ende der Zwanziger Jahre hatte die bittere Realität der Weltwirtschaftskrise auch die Zunft der Operette erreicht. Immer mehr Häuser mussten ihre Tore dauerhaft schließen – einzig das Metropol-Theater der Brüder Rotter hielt sich hochverschuldet bis zuletzt. 1930 feierte hier noch Lehárs *Schön ist die Welt* Premiere – ein Titel, der in direktem Gegensatz zur Wirklichkeit stand. Freudig ruft ihn der Protagonist Prinz Georg in die Natur, als er gemeinsam mit seiner arrangierten Verlobten, aber von dieser unerkannt die Bergwelt erkundet. Was beim Wandern begann, wird „**In der kleinen Bar**“ fortgesetzt – bis es zuletzt heißt „**Schön sind lachende Frau'n**“ – und wieder einmal ein Liebespaar der arrangierten Ehe zuvorgekommen ist. Schon zwei Jahre später aber hatte es sich im Metropol-Theater endgültig ausgelacht. Durch die Finanzkrise in Bedrängnis gebracht, hatte sich die vorübergehend ins Schauspiel abgewanderte Fritzi Massary von Oscar Straus einen letzten Hit erbeten, der noch einmal das Geld fließen lassen sollte. Am 1. September hob sich der Vorhang über *Eine Frau, die weiß, was sie will* – einem Triumph für alle Beteiligten. Er sollte jedoch von kurzer Dauer sein. Bereits in den Dezemberwochen 1932 erhielten die Darsteller*innen der Produktion – natürlich mit Ausnahme der Massary – keine Gagen mehr, da alle Einnahmen der bankrotten Rotter-Brüder gepfändet wurden. Und allabendlich begleiteten die Vorstellungen Sprechchöre aus dem Parkett, die „Juden raus“ grölten und die Künstlerinnen und Künstler am Bühneneingang mit „Wir wollen auf deutschen Bühnen

keine Juden sehen“ empfangen. Die antisemitische Agitation richtete sich gegen die Juden Rotter, Straus und Massary, ebenso aber gegen das auf der Bühne gezeigte Frauenbild, das mit Liedern wie **„Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben“** in völligem Widerspruch zur nationalsozialistischen Ideologie stand.

Mit dem Metropol-Theater fiel auch die Operette, wie sie das Silberne Zeitalter gekannt hatte. Während Straus nach Amerika emigrierte, fand sich Lehár im Nationalsozialismus als Lieblingskomponist Hitlers in zweifelhafter Rolle wieder. Erst 1948 trafen sich beide in Bad Ischl wieder: Oscar Straus, vital seinen Platz in der Nachkriegswelt suchend, und Franz Lehár, im Sterben liegend. „Es hat mich tief bewegt, noch einmal mit ihm gesprochen zu haben“, sagte Straus später über den Kollegen, der doch nie zu einem Freund geworden war. „Ich habe ihn als Künstler tief verehrt.“



Christina Maria Fercher und Matthias Koziorowski



Vladislav Vlasov und Eliton Da Silva de Barros

HASADEUR UND POPSTAR

Straus, Lehár und die Liebe

Theaterwissenschaftler STEFAN FREY im Gespräch
mit Dramaturgin JUDITH WIEMERS

Stefan Frey, wenn wir über Liebe sprechen, dann unweigerlich auch über schwierige Beziehungen – Franz Lehár und Oscar Straus sagt man nach, sich persönlich nicht gemocht zu haben. Woraus speiste sich diese Abneigung?

Aus der Konkurrenz! Außerdem ist die Rivalität auch im sehr unterschiedlichen Wesen der Komponisten begründet: Der eine, Oscar Straus, war der Intellektuelle, und der andere, Franz Lehár, der Emotionale. Beide schrieben zunächst „ernste“ Musik, Oscar Straus hat sich dann aber relativ bald für Operette entschieden. Er sah sich klar in der Nachfolge von Offenbach und schrieb mit den *Lustigen Nibelungen* seine erste satirische Operette – das war 1904. Was macht Lehár 1904?

Vermutlich steckt er in den Vorbereitungen für *Die lustige Witwe*.

Genau – die kommt 1905 heraus und begründet Lehárs Weltruhm. Oscar Straus schildert, dass ihn das wurmte: „Wenn ich das will, schreib ich euch auch eine gefühlsselige Walzeroperette“, kündigte er an. So kam 1907 *Der Walzertraum* zustande, der in Wien sogar die Vorstellungszahlen der *Witwe* übertraf. Straus fühlte sich außerdem als der „echtere“ Wiener, denn Lehár stammte gebürtig aus der slowakisch-ungarischen Grenzstadt Komáron.

Der Wirkungskreis der beiden Komponisten überschneidet sich auch in der Operettenmetropole des frühen 20. Jahrhunderts, Berlin. Was ist über die Liebesbeziehung zu den Städten Wien und Berlin zu sagen?

Auch da gibt es große Unterschiede. Oscar Straus hat bei Max Bruch in Berlin studiert und wurde dort zu dem Operettenkomponisten, den wir kennen. Er wurde geprägt durch die Kabarettszene, vor allem durch das Überbrettel, wo er als Kapellmeister angestellt war. Erst später, mit dem *Walzertraum*, begann er, wienerische Operetten zu schreiben. Lehár hingegen wollte immer

nach Wien, an die Oper. Nach zähem Ringen gelang es ihm schließlich, mit *Giuditta* (1934). Auch hier kommt die Rivalität zu Straus zum Tragen, der bereits ein Ballett für die Wiener Oper geschrieben hatte. Lehárs Beziehung zu Berlin war eine späte Liebe und auch eine Liebe aus Enttäuschung, da er 1924 im Theater an der Wien vor die sprichwörtliche Tür gesetzt wurde. In Berlin war für ihn und seinen Startenor Richard Tauber mehr Geld zu verdienen.

Oscar Straus hat gesagt, dass das Berliner Publikum offener gegenüber musikalischen Experimenten war als das Wiener. Was gefiel Straus an Berlin?

Er hat einmal gesagt, dass ihm der schnelle Verstand der Berliner zusagte – dies entsprach sowohl seinem Naturell als auch seiner Art zu komponieren. Gegen die gefühlsselige Wiener Operette hat er sich eigentlich immer gewehrt. Fritzi Massary, ebenfalls Wienerin, ging es ähnlich: In Berlin erst konnte sie sich voll entfalten.

Das Überbrettel in Berlin war eine wichtige Lebensstation für Oscar Straus. Ernst von Wolzogen wünschte sich für sein Kabarett „keine Zimperlichkeit im Erotischen“. Wie hat sich dieses Umfeld auf Straus' Privatleben ausgewirkt?

Verheerend! Oscar Straus war mit einer Geigerin aus Wien verheiratet, mit der er zwei Kinder hatte. Im Überbrettel jedoch hatte es ihm eine Dame des Ensembles, die Prager Diseuse Božena Bradsky sehr angetan.

War sie das erste amouröse Abenteuer für Oscar Straus?

Er hat immer ein unstetes Leben geführt. Sein Studium in Berlin brach er ab, ging zurück nach Wien, fing dort ein Verhältnis mit der besagten Geigerin Nelly Irmen an, die von ihm schwanger wurde. Straus' Onkel bestand darauf, dass er sie heiratete – es folgten weitere Kinder. Für Straus war der Ruf nach Berlin ans Überbrettel wahrscheinlich erlösend. Ich glaube, er war nie ein Kostverächter.

Apropos Kostverächter – er war doch auch ein leidenschaftlicher Spieler, der dazu neigte, sein Vermögen zu riskieren.

Man kann ihn durchaus als Hasardeur bezeichnen, ja. Ich glaube, seine zweite Frau, die Sängerin Clara Singer, die er etwa 40-jährig kennenlernte, hat ihn geerdet und auch sein Liebesleben beruhigte sich. In Amerika war sie ihm eine große Stütze – er war als Spieler ständig gefährdet. Die beiden hatten auch die vielen Schicksalsschläge innerhalb der Familie zu verarbeiten. Straus' ältester Sohn fiel im Ersten Weltkrieg, der zweite Sohn aus erster Ehe wurde in Theresienstadt ermordet, der dritte Sohn brachte sich um. Nur sein Sohn Erwin und seine Tochter Kitty überlebten ihn.

In Berlin schrieb Straus für die „unverwüstliche Diva“ – so nannte ein Rezensent Fritzi Massary – sehr moderne Frauenrollen. In Operetten wie *Der letzte Walzer* oder *Eine Frau, die weiß, was sie will* verkörperte sie unabhängige, lustvolle und liberale Frauentypen. Gibt es Anknüpfungspunkte zu den Frauen in Straus' Leben, seinen Ehefrauen und Božena Bradsky?

Ja, das waren für die Zeit schon ungewöhnliche Frauen, weil sie Berufe hatten und eine gewisse finanzielle Unabhängigkeit genossen. Alle drei waren Künstlerinnen. Clara kam aus gutem Haus und war Schülerin von Alban Berg – das waren also selbstständige Frauen.

Wie war denn das persönliche Verhältnis zwischen Straus und Fritzi Massary?

Die haben sich sehr gut verstanden. Sie waren verbunden durch das jüdische Milieu in Wien und dieselbe Art von Witz. Als sie sich nach dem Ersten Weltkrieg kennenlernten, war er schon 50 und sie frisch in den Darsteller Max Pallenberg verliebt – da gab es also keine erotische Anziehung, aber zeitlebens eine Freundschaft.

Sie schreiben in Ihrer Biografie: „Franz Lehár war das schlechte Gewissen der leichten Musik.“ War Lehárs Liebe zur Operette kompliziert?

Das war keine Liebe – es war ein schwieriges Verhältnis. Seine Jugendliebe war natürlich die Oper und die Operette somit auch eine Art Notnagel. Was daraus entstand, ist eine sehr spannende Hybridform – vielleicht kann man das als seine Stärke begreifen.

Schon vor der *Lustigen Witwe* hatte Lehár junge weibliche Fans – darf man ihn als einen Popstar seiner Zeit begreifen?

Ja, durchaus. Er hatte sich in Wien einen Namen gemacht durch die Auftritte mit seiner Militärkapelle im Prater – die Lehár-Kapelle war quasi das „hotteste“, was es an Tanzmusik gab. Obwohl er immer diese seriöse Sehnsucht hatte, war Lehár im Grunde genommen ein Pop-Musiker, seine Kapelle die Band der Stunde. Lehár war außerdem das, was man als „fesch“ bezeichnet – mit dem schön geschwungenen Schnauzbart, den blauen Augen und blonden Haaren, obwohl er klein war. Er hat die Damen angesprochen, ohne dass er viel dafür machen musste.

Er hat mit 18 Jahren eine Stelle angenommen als Theatergeiger in Wuppertal und begann dort eine Beziehung mit einer 36-jährigen Sängerin. Was ist über diese Liaison bekannt?

Nicht viel, aber es gibt Andeutungen, dass er frühzeitig die Stelle wegen dieser Frau beendet hat, da sie sehr besitzergreifend wurde. Was bei Lehár zu beobachten ist, auch in seinen Werken, ist das Motiv des Desertierens, des Abhauens. Wiederholt tauchen in seinen Werken Deserteure als Heldenfiguren auf und auch privat ließ er immer wieder Frauen sitzen.

„ICH BIN
VON KOPF
BIS FUSS
AUF
LEHÁR
EIN-
GESTELLT“

RICHARD TAUBER, Eintrag in Lehárs Gästebuch, 1930

Lehárs Schwierigkeiten, verbindliche Beziehungen einzugehen, zeigten sich auch in seiner Ehe mit Sophie Meth. Tatsächlich heirateten die beiden erst nach rund 20 Jahren Beziehung.

Er hatte eine Affäre mit einer Hotelierstochter, über die er Sophie kennengelernt haben soll, während der Sommerfrische in Ischl – einem wahren Beziehungsmarkt. Sophie war eine wirklich bewundernswerte Frau. Sie war 25 und unglücklich verheiratet mit einem Teppichhändler. Obwohl es als skandalös gelten musste, ging sie ein Verhältnis mit Lehár ein.

Er hat sie dennoch, trotz dieses Wagnisses, immer auf Abstand gehalten.

Ja, Lehár bestand darauf, alleine zu wohnen. Erst Anfang der 1930er Jahre, nach über 25 gemeinsamen Jahren ist sie zu ihm gezogen, in das Schikaneder Schlössl in Wien.

Was war das für eine Beziehung? Wie hat sie sich im Alltag gestaltet?

Es war schon eine sehr leidenschaftliche Liebe, zu Beginn. Es ist bemerkenswert, dass Sophie ihm ein sehr freiheitliches Leben gewährte. Die beiden verband trotzdem zeitlebens eine sehr enge Bindung. An Sophie kam man in Lehárs Leben nicht vorbei. Sie war im Hintergrund, aber hat in vielen Fragen – besonders geschäftlichen – bestimmt, wo es langging. Ich glaube nicht, dass er wichtige Entscheidungen ohne sie getroffen hat.

War sie für ihn eine wichtige Ansprechpartnerin, wenn es um künstlerische Prozesse ging?

Ja, er hat ihr immer alles als erstes vorgespielt. Wir dürfen ihr besonders dankbar sein im Hinblick auf den *Zarewitsch*. Lehár hat den Stoff zweimal abgelehnt, aber sie hat ihn geliebt – und war wohl die treibende Kraft für die Entscheidung, ihn doch zu vertonen. Wir wissen sehr wenig über sie persönlich, aber sie war immer an seiner Seite – zumindest in Lehárs späterem Leben. In seiner Blütezeit nach dem Ersten Weltkrieg ist er häufig noch allein gereist – zu seinen diversen Abenteuern.

Abenteuer ist ein gutes Stichwort. Er hatte in seinem Arbeitsalltag mit hochinteressanten Künstlerinnen zu tun. Weiß man, ob es außerhalb der Ehe zu Sophie, etwa auf besagten Reisen, Liebesverhältnisse gegeben hat?

Ganz bestimmt. Es tauchen viele Briefe auf, in denen sich die Absenderinnen an die „unvergesslichen Stunden“ in Berlin zurückerinnern – meistens von jungen Sängerinnen. Eine Romanze, die relativ gut belegt ist, ist die mit dem 19-jährigen Mannequin Béatrice von Brunner. Auf einer Überfahrt von Calais nach Dover erkannte sie Lehár und sprach ihn an. Sie verabredeten sich in London und begannen eine Affäre. Sie wollte vermutlich ins Showgeschäft und erhoffte sich, von ihm protégiert zu werden.

In Lehárs Operetten geht es nicht selten um Pikantes: Ehebruch, Travestie, gleichgeschlechtliche Beziehungen. Wie offen ging er mit diesen Themen in Gesprächen mit Freunden und Kollegen um?

Privat war Lehár nicht freizügig. Er hat beispielsweise eine Affäre von Sophies Bruder mit der Frau eines Theaterdirektors stark verurteilt.

Hat er sich eigentlich auch noch im höheren Alter mal verliebt?

Wahrscheinlich schon – es gibt Anekdoten, die davon berichten, dass er auch in den 1930er Jahren noch Damenbesuche im Hotel bekam. Spätestens ab 1938 war damit aber sicherlich Schluss.

Wir sollten über diese Zeit sprechen. Lehárs Frau war jüdischer Abstammung und nach dem sogenannten „Anschluss“ Österreichs ans nationalsozialistische Deutschland mehrfach ganz realen Bedrohungen ausgesetzt. Lehár entschied sich, nicht zu emigrieren. Hat er sich nicht hinreichend um ihre Sicherheit bemüht?

Wenn sie unbedingt gewollt hätte, glaube ich schon, dass er auch emigriert wäre. Ich glaube, beide haben sich blenden lassen und die Gefahr für sie unterschätzt. Er verließ sich auf Protektion von höchster Stelle – da kursierte der Titel „Ehrenarierin“. Er nahm seine Frau 1940 sogar mit zu den Salzburger Festspielen, wo sie sicherlich die einzige Jüdin im Publikum war. Lehár war „besoffen“ von der großen Aufmerksamkeit, die er von Hitler bekam.

Sie haben Franz Lehár als Deserteur in Liebesdingen bezeichnet – ein Thema, das sich in seinen Werken niederschlägt. Wie gestaltete sich die Arbeit mit seinen Librettisten? Hatte er Einfluss auf die Geschichten?

Mit zunehmendem Renommee gewann er an Einfluss. Nach dem Erfolg der *Lustigen Witwe* genoss er quasi Narrenfreiheit und hat immer wieder Libretti vertont, die unter kommerziellen Gesichtspunkten eher schwierig waren. Ich bin mir sicher, dass etwa *Schön ist die Welt* auf Lehár zurückgeht. Und zwar konkret der zweite Akt, diese Episode, in der ein Liebespaar durch eine Lawine abgeschnitten wird und auf einem Berg die Nacht zusammen verbringt.

Eine wunderbare Fantasie.

Auf jeden Fall eine Lehár'sche Fantasie. Schon 1910 hat Lehár nur diesen Akt komponiert und erst im Nachhinein hat man ihm noch eine Operettenhandlung um diese erotische Fantasie herum gebaut. Bei Lehár bricht sich diese verdrängte Sexualität regelmäßig Bahn in Schlüsselszenen der Libretti. Es geht oft um Liebesszenen zwischen gegensätzlichen Menschen. Bei Oscar Straus' Operetten sind dies eher unverbindliche Amouren, die gesellschaftliche Konflikte mit sich bringen, aber bei denen die Partner sich meistens darüber einig sind, dass man getrost wieder auseinandergehen kann. Bei Lehár ist das anders – der Schmerz des Verlassenswerdens ist ein wichtiges Motiv.

So etwa im bereits angesprochenen *Zarewitsch*. Sie beschreiben in Ihrer Lehár-Biografie einen weiteren interessanten Aspekt, nämlich die misogyne Haltung des männlichen Protagonisten und sein gleichzeitiges Hingezogensein zu jungen Männern. Sie fragen provokativ: Ist der Zarensohn ein Ludwig II. der Operette? Lassen sich Parallelen zum privaten Lehár ziehen und seinem Startenor Richard Tauber?

Richard Tauber hat gerade diese Operette sehr geliebt. Ich habe mich lange gefragt, ob Lehár homosexuell war – aber es war wohl nicht so. Er hatte aber eine feminine Seite und sein Verhältnis zu Tauber war sehr eng und durchaus auch körperlich. Es gibt etwa ein Foto, auf dem Tauber Lehár durchs Haar streicht. Natürlich war dies auch eine Inszenierung und die Zärtlichkeiten gingen vermutlich generell eher von Tauber aus.

Es gibt ein wunderbares Zitat von Tauber, das er in Lehárs Gästebuch hinterließ, in Anlehnung an das berühmte, von Marlene Dietrich gesungene Friedrich-Hollaender-Lied: „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Lehár eingestellt“. Da ging es sicherlich auch darum, dass Lehár Tauber eine großartige Karriere bescherte, die einen beachtlichen Reichtum nach sich zog. Dennoch ist das Zitat bezeichnend ...

Es war wirklich eine gegenseitige Liebe – eine schöpferische Liebe zuallererst. Tauber hat wie kein Anderer das Privileg gehabt, kreativ mitzugestalten. Lehár musste drei Lieder für den *Zarewitsch* vorlegen, bis es Tauber endlich gepasst hat. Das war eine enge Form von Zusammenarbeit.

Wie lange hatten sie Kontakt?

Bis zuletzt. Irgendwann konnten sie sich im Krieg nicht mehr direkt schreiben, aber Briefe kamen über Umwege an. Das waren innige Nachrichten. Vor allem Taubers Tonfall ist sehr blumig, er spricht Lehár mit „Franzl“ an und schließt mit „Bussl“. Das spricht von einer großen Vertrautheit und emotionalen Verbindung.

Stefan Frey ist Operettenforscher und Theaterwissenschaftler in München. Nach langjähriger Theatertätigkeit (u. a. als Regisseur) lehrt er an der dortigen Universität Theaterwissenschaft. Als Autor ist er vor allem fürs Radio tätig und moderiert den Operetten-Boulevard auf BR-Klassik. Zu seinem Forschungsschwerpunkt Operette hat er u. a. Biografien über Emmerich Kálmán und Leo Fall veröffentlicht sowie ein Buch über das Münchner Gärtnerplatztheater. 2020 neu erschienen: *Franz Lehár, Der letzte König der Operette. Eine Biographie*, Wien: Böhlau.

„LEHÁRS
MUSIK IST HEISS
VON DIESER
OFFENEN,
VERBRÜHENDEN
SINNlichkeit.“

FELIX SALTEN,
Die neue Operette, 1906

DER ANDRE MANN

von KURT TUCHOLSKY

Du lernst ihn in einer Gesellschaft kennen.
Er plaudert. Er ist zu dir nett.
Er kann dir alle Tenniscracks nennen.
Er sieht gut aus. Ohne Fett.
Er tanzt ausgezeichnet. Du siehst ihn dir an ...
Dann tritt zu euch beiden dein Mann.

Und du vergleichst sie in deinem Gemüte.
Dein Mann kommt dabei nicht gut weg.
Wie er schon dasteht – du liebe Güte!
Und hinten am Hals der Speck!
Und du denkst bei dir so: „Eigentlich ...
Der da wäre ein Mann für mich!“

Ach, gnädige Frau! Hör auf einen wahren
und guten alten Papa!
Hättst du den Neuen: In ein, zwei Jahren
ständest du ebenso da!

Dann kennst du seine Nuancen beim Kosen;
dann kennst du ihn in Unterhosen;
dann wird er satt in deinem Besitze;
dann kennst du alle seine Witze.
Dann siehst du ihn in Freude und Zorn,
von oben und unten, von hinten und vorn ...

Glaub mir: Wenn man uns näher kennt,
gibt sich das mit dem Happy End.
Wir sind manchmal reizend auf einer Feier ...
und den Rest des Tages ganz wie Herr Meyer.
Beurteil uns nicht nach den besten Stunden.

Und hast du einen Kerl gefunden,
mit dem man einigermaßen auskommen
kann: Dann bleib bei dem eigenen Mann!

Kurt Tucholsky, *Der andre Mann*, 1930

„IN DIE FERNE SPRECHEN“

Liebesbriefe zwischen INGEBORG BACHMANN
und PAUL CELAN

„Ein langes Jahr ist nun verstrichen, ein Jahr, in dem Dir sicherlich manches begegnet ist. Aber Du sagst mir nicht, wie weit unser eigener Mai und Juni hinter diesem Jahr zurückliegen. Wie weit oder wie nah bist Du? Sag es mir, damit ich weiß, ob Du die Augen schließt, wenn ich Dich jetzt küsse.“

(Paul Celan an Ingeborg Bachmann, Paris, 20.8.1949)

„So will ich nur viele, viele Gedanken vorausschicken und hoffen, dass wir bald auf ein Wasser sehen, das wieder an Indien grenzt und an die Träume, die wir einmal geträumt haben. Aber wenn Du nicht mehr kannst oder schon in ein nächstes Meer getaucht bist, hol mich mit der Hand, die man für andere frei hat!“

(Ingeborg Bachmann an Paul Celan, Wien, 10.6.1950)

„Weißt du eigentlich noch, dass wir doch, trotz allem, sehr glücklich miteinander waren, selbst in den schlimmsten Stunden, wenn wir unsere schlimmsten Feinde waren? Warum hast Du mir nie geschrieben? Warum spürst du nicht mehr, dass ich noch zu Dir kommen will mit meinem verrückten und wirren und widerspruchsvollen Herzen, das ab und zu noch immer gegen Dich arbeitet?“

(Ingeborg Bachmann an Paul Celan, Wien, 27.6.1951)

„Lass mich alles wissen, was mittelbar ist, und darüber hinaus vielleicht manchmal eines von den leiseren Worten, die sich einfinden, wenn man allein ist und nur in die Ferne sprechen kann. Ich tue dann dasselbe.“

(Paul Celan an Ingeborg Bachmann, Paris, 30.10.1951)



Ingeborg Schöpf



Gerd Wiemer und Nikolaus Nitzsche

Lösch mir die Augen aus: Ich kann dich sehn,
wirf mir die Ohren zu: Ich kann dich hören,
und ohne Füße noch kann ich zu dir gehn,
und ohne Mund noch kann ich dich beschwören.
Brich mir die Arme ab, ich fasse dich
mit meinem Herzen wie mit einer Hand,
halt mir das Herz zu, und mein Hirn wird schlagen,
und wirfst du in mein Hirn den Brand,
so werd ich dich auf meinem Blute tragen.

RAINER MARIA RILKE, um 1900

SACHLICHE ROMANZE

von ERICH KÄSTNER

Als sie einander acht Jahre kannten
(und man darf sagen: Sie kannten sich gut),
kam ihre Liebe plötzlich abhanden.
Wie andern Leuten ein Stock oder Hut.

Sie waren traurig, betrugten sich heiter,
versuchten Küsse, als ob nichts sei,
und sahen sich an und wussten nicht weiter.
Da weinte sie schließlich. Und er stand dabei.

Vom Fenster aus konnte man Schiffen winken.
Er sagte, es wäre schon Viertel nach Vier
und Zeit, irgendwo Kaffee zu trinken.
Nebenan übte ein Mensch Klavier.

Sie gingen ins kleinste Café am Ort
und rührten in ihren Tassen.
Am Abend saßen sie immer noch dort.
Sie saßen allein, und sie sprachen kein Wort
und konnten es einfach nicht fassen.

Erich Kästner, *Lärm im Spiegel*, 1930

PROGRAMME SUMMARY

The programme of this concert-revue revolves around all matters of the heart and comprises numbers from stage works by two of the most prominent Viennese operetta composers; Franz Lehár and Oscar Straus – both born in 1870, but not exactly friends. Competing for audiences and critical attention, they eventually settled on differing artistic paths. While Oscar Straus found his calling in the Berlin cabaret scene and went on to write operettas for stage diva Fritzi Massary that were sparkling in both sound and sight, Franz Lehár veered towards a compositional style that embraced the operatic. Oscar Straus' thoroughly Viennese *Walzertraum (A Waltz Dream)* was a direct reaction to Lehár's stellar success of *Die lustige Witwe (The Merry Widow)* and hit a nerve with audiences world-wide – likewise his *Der tapfere Soldat (The Chocolate Soldier)* was particularly welcome in the English-speaking world due to its anti-military flavour. Writing in Berlin during the Weimar Republic, his operettas reflected the Zeitgeist of the era, with the female lead asking openly: "Why shouldn't a woman have an affair?" in *Eine Frau, die weiß was sie will (A Woman and Her Own Mind)*.

Lehár's heart beat for Vienna for as long as he lived and it must have pained him greatly to leave for Berlin in the late 1920s – a city that increasingly took over from Vienna as the operetta capital of Europe. Lehár had seen great success in Vienna and further afield before the First World War: His *Juxheirat (The Mock Marriage)* from 1904 might have been overshadowed by *The Merry Widow*, but presents an attractive score and a story featuring a battle of the sexes, with hints of cross-dressing. With increasing critical and popular success, Lehár's influence on the libretti he set to music grew, one example being the erotic fantasy of a couple trapped on a mountain in bad weather in *Schön ist die Welt (How Fair the World)*. He can also be credited with some of the most unusual and moving operetta endings – steering away from the compulsory happy endings, most prominently in *Der Zarewitsch (The Tsarevich)*. Speaking of creative control – Lehár's close companion and collaborator Richard Tauber made his own demands on operettas he was due to perform in. It took Lehár three attempts to complete an aria for *Zarewitsch* that convinced Tauber. Ultimately, it was another of the tenor songs that stood the test of time and remains one of the most beloved melodies in operetta history: the "Wolgalied". Two of the lesser-featured operettas in Lehár's oeuvre are *Die blaue Mazur (The Blue Mazur)* and *Frühlingsmädel (Springtime Girl)*. The former featured musical elements of Polish popular dances, much in line with the libretto's focus on the dos and don'ts at a Polish wedding. The latter was a re-purposed show Lehár first composed for a Viennese cabaret. What was then the one-act *Frühling*, became the much-enlarged *Frühlingsmädel*, presented in Berlin in 1928. Its protagonist Ewald heartily suggests: "Komm, die Nacht gehört der Sünde" – night is the time for sin!



Steffi Lehmann



Timo Schabel und Nikolaus Nitzsche

TEXTNACHWEISE

Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll, Barbara Wiedermann (Hrsg.), *Herzzeit – Ingeborg Bachmann / Paul Celan. Der Briefwechsel*, Frankfurt: Suhrkamp, 2009 | Stefan Frey, *Franz Lehár, Der letzte König der Operette. Eine Biographie*, Wien: Böhlau Verlag, 2020 | Erich Kästner, „Sachliche Romanze“, *Lärm im Spiegel*, Atrium-Verlag, Zürich 2014 (1930) | Rainer Maria Rilke, „Lösch mir die Augen aus“ (um 1900), zitiert in Gunna Wendt, *Lou Andreas-Salomé und Rilke: eine amour fou*, Berlin: Insel Taschenbuch, 2010, S. 17f. | Felix Salten, „Die neue Operette“, *Die Zeit* (Wien), 8/12/1906, S. 1ff in Marion Linhardt (Hrsg.), *Stimmen zur Unterhaltung – Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906 – 1933)*, Internationale Nestroy Gesellschaft, Wien: Quodlibet, 2009, S. 2 | Kurt Tucholsky, „Der andre Mann“ (1930), in *Kurt Tucholsky, Gesammelte Werke*, Band 3, 1929 – 1935, Frankfurt: Rowohlt, 2005 | Valeska Stern, „Operettenglanz, Weltkriege, Amerika“, Originalbeitrag | Judith Wiemers, „Hasadeur und Popstar“, Programme summary, Originalbeiträge.

Aussagen sind nicht immer gekennzeichnet. Die Überschriften sind zum Teil redaktionell ergänzt.

BILDNACHWEISE

Titel: Eleonora Haidu und Benjamin Schwarz, fotografiert von Esra Rothhoff
Probenfotos vom 1. und 23. April 2021, fotografiert von Pawel Sosnowski

NOTENMATERIAL

Josef Weinberger Musikverlage, Glocken Verlag, Ricordi, Doblinger Musikverlag

Die Staatsoperette dankt ihren Sponsoren und Partnern für die Unterstützung.



IMPRESSUM

HERAUSGEGEBEN VON DER STAATSOPERETTE DRESDEN

SPIELZEIT 2020/21

INTENDANTIN KATHRIN KONDAUROW

REDAKTION DR. JUDITH WIEMERS, VALESKA STERN

ARTWORK | KONZEPT & FOTOGRAFIE ESRA ROTHHOFF

SATZ HARTMUT GERASCH, ANDREAS GROSSMANN

DRUCK DRUCKEREI THIEME MEISSEN GMBH



