

# IM WEISSEN RÖSSL



# STAATSOPERETTE



# IM WEISSEN RÖSSL

*Singspiel in drei Akten*

*frei nach dem Lustspiel von*  
OSCAR BLUMENTHAL *und* GUSTAV KADELBURG  
*von* HANS MÜLLER *und* ERIK CHARELL

*Musik von* RALPH BENATZKY

*mit Einlagen von* BRUNO GRANICHSTAEDTEN,  
ROBERT GILBERT, ROBERT STOLZ  
*und* HANS FRANKOWSKI

*Gesangstexte von* ROBERT GILBERT

*Fassung der „Bar jeder Vernunft“ Berlin*

AUFFÜHRUNGSRECHTE  
Felix Bloch Erben GmbH & Co. KG

EINLAGE  
„Du sollst der Kaiser meiner Seele sein“ (Robert Stolz)  
Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag GmbH Berlin

## TEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG **JOHANNES PELL**  
REGIE **TONI BURGHARD FRIEDRICH**  
AUSSTATTUNG **RENÉ FUSSHÖLLER UND ANTONIA KAMP**  
CHOREOGRAPHIE **MARIE-CHRISTIN ZEISSET**  
DRAMATURGIE **JUDITH WIEMERS**

## BESETZUNG

JOSEPHA VOGELHUBER **LAILA SALOME FISCHER**  
LEOPOLD BRANDMEYER **CHRISTIAN GRYGAS**  
WILHELM GIESECKE **MARKUS LISKE**  
OTTLILIE, SEINE TOCHTER **CHRISTINA MARIA FERCHER**  
DR. OTTO SIEDLER **TIMO SCHABEL**  
SIGISMUND SÜLZHEIMER **RICCARDO ROMEO | PAUL KMETSCH\***  
KATHI **ELLA ROMBOUS**  
PICCOLO **HERBERT G. ADAMI**

AKKORDEONIST **WLADIMIR ARTIMOWITSCH**

ORCHESTER DER STAATSOPERETTE

STUDIENLEITUNG **NATALIA PETROWSKI**  
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG  
UND KORREPETITION **EVE-RIINA RANNIK, ROBIN PORTUNE**  
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG **MARGARETE SABINE BÖNISCH**  
**TONI BURGHARD FRIEDRICH**  
REGIEHOSPITANZ **STEFANIE NEUMANN**  
BÜHNENBILDHOSPITANZ **PAULINE GONZALEZ WEISE**  
INSPIZIENZ **KERSTIN SCHWARZER**  
SOUFFLAGE **JEANNETTE OSWALD**  
TECHNISCHE DIREKTION **MARIO RADICKE**  
TECHNISCHE EINRICHTUNG **JÖRG GERATHEWOHL**  
LICHT **BERTRAM KUNZ**  
TON **PAWEL LESKIEWICZ, RASMUS LEUSCHNER**  
**ANDREJS ZARENKOV, FELIX HIRTHAMMER**  
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.

PREMIERE 10. SEPTEMBER 2021, 19.30 UHR

DAUER CA. 2 STUNDEN 10 MINUTEN  
INKLUSIVE 25 MINUTEN PAUSE

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

# HANDLUNG

## 1. Akt

„Im weißen Rössl am Wolfgangsee...“, da tummeln sich Gäste aus naher und ferner Umgebung auf der Suche nach einem idyllischen Fleckchen Österreich. In der Vorbereitung auf die Sommer-Touristen zählt Wirtin Josepha Vogelhuber neben dem Piccolo und Mädchen-für-alles Kathi besonders auf Kellner Leopold. Der hat zu ihrem Leidwesen kaum Sinn fürs Geschäft, sondern nur Augen für seine Chefin. In regelmäßigen Abständen bekundet er seine Zuneigung und mit derselben Regelmäßigkeit weist Josepha diese Annäherungsversuche resolut ab, schwärmt sie doch für Stammgast Dr. Otto Siedler, einen gut situierten Rechtsanwalt. Von Eifersucht gepackt, quartiert Leopold den Modeunternehmer Wilhelm Giesecke samt Tochter Ottilie im für Siedler reservierten Zimmer ein. Der missgelaunte Giesecke grämt sich über einen Patentstreit mit seinem Konkurrenten Sülzheimer und gibt sich unempfänglich für die alpenländischen Attraktionen des Hotels. Als sich der frisch eingetroffene und von Josepha übermütig begrüßte Dr. Siedler dann als Sülzheimers Anwalt entpuppt und sein gewohntes Quartier beziehen möchte, kommt es zum Konflikt. Dessen ungeachtet scheint Ottilie Gefallen an Dr. Siedler zu finden und Leopold wittert die Chance, doch noch bei Josepha zu landen. Die reagiert zunehmend ungehalten auf dessen Kapriolen und flirtet vor seinen Augen mit dem Anwalt. Die aufgeheizte Stimmung entlädt sich in einem Gewitter.

## 2. Akt

Nach dem feucht-fröhlichen Höhepunkt des Abends weist Josepha Leopold an, Champagner für ein privates Stelldichein mit Dr. Siedler auf ihr Zimmer zu bringen. Als Leopold sich weigert, spricht sie ihm kurzerhand die Kündigung aus – doch anstatt zu gehen, nimmt er provokativ als Gast an der Bar Platz. Ebenfalls dort für einen Absacker gelandet ist Giesecke. Vom Alpenpanorama und Hochprozentigem berauscht, hat er einen Plan gefasst: Der sich für einen Besuch angekündigte Sülzheimer Junior soll mit Ottilie verkuppelt und somit ein Vergleich zwischen den Streitparteien erzielt werden. Giesecke zählt auf die Hilfe Siedlers, der den Auftrag, Ottilie für die Ehe zu begeistern, nur allzu gerne annimmt. Was Giesecke nicht weiß: Nicht nur sind sich Ottilie und Otto Siedler längst nähergekommen, auch ist Sülzheimer Junior – besser bekannt als Sigismund – bereits im Weißen Rössl angekommen und hat sich über beide Ohren in Kathi verliebt. Leopold glaubt seine Liebe endgültig verloren und verabschiedet sich von Josepha. Die Wirtin muss erkennen, dass der Kellner nicht nur für ihr Hotel von Bedeutung ist – und so gesellt sich im Morgengrauen zu den beiden ungleichen Paaren noch ein drittes ...



Christian Grygas (Leopold Brandmeyer) und Laila Salome Fischer (Josepha Vogelhuber)



# „DAS GLÜCK VOR DER TÜR“

*Im weißen Rössl* – von der Revue-Operette  
zum Heimatfilm und zurück

von JUDITH WIEMERS

---

„Charell will, dass wir in seiner Revue wieder Weltluft atmen.“ Mit diesem Credo stimmte der Journalist Alfred Flechtheim im Oktober 1930 seine Leserschaft auf die anstehende Premiere der Revue-Operette *Im weißen Rössl* im Berliner Großen Schauspielhaus ein. Der Anspruch war kein geringer – beschwörte Flechtheim das theatrale Großereignis der Saison doch als ein künstlerisches Erwachen der Metropole Berlin, die immer noch von den Folgen des Ersten Weltkriegs gezeichnet war. Nicht nur gehörten Kriegsversehrte und Obdachlose zum Stadtbild. Auch hatte Deutschland durch ein von den Siegermächten verhängtes Importverbot jahrelang in einem kulturellen Winterschlaf gelegen, bevor das Land in der Mitte der Dekade kulturell aufblühte, internationale Künstler\*innen auf deutschen Bühnen zu erleben waren und Kinogänger sich von Hollywoods Traumwelten verführen lassen konnten. Flechtheims Ankündigung bewies, dass in der oft als schillernd beschriebenen Weimarer Republik die Schattenseiten allgegenwärtig waren. Auch die nächste Zeitenwende stand bereits bevor – im Uraufführungsjahr des *Weißes Rössl* schlitterte die erste deutsche Demokratie schon ihrem Ende entgegen. Auf der Bühne des Großen Schauspielhauses jedoch ist zu diesem Zeitpunkt die „ganze Welt“ noch „himmelblau“.

## **Die Welt zu Gast in Berlin**

Wer sich Mitte der 1920er Jahre im hart umkämpften Berliner Unterhaltungssektor behaupten wollte, musste sich immer wieder neu erfinden. In der Friedrichstadt hatte sich ein broadway-ähnliches Vergnügungsviertel etabliert, wo Theater, Varietés und Kabarets mit verheißungsvollen, möglichst internationalen Attraktionen lockten: 1924 wurde die zu Weltruhm gelangte britische Tanztruppe Tiller Girls mehrfach für Gastspiele engagiert, der als „König des Jazz“ bejubelte Paul Whiteman brachte Gershwins *Rhapsody in Blue* auf die Bühne und Josephine Baker versetzte die Stadt mit ihrem Auftritt in der *Revue nègre* charlestontanzend in Aufruhr. Wenn Flechtheim von „Weltluft“ sprach, so meinte er diese Explosion einer urbanen, weltgewandten, bisweilen babylonischen Populärkultur. In Berlin – der zu diesem Zeitpunkt dritt-

größten Stadt auf dem Globus – sollte endlich die Welt zu Hause sein. Zur Stelle war Erik Karl Löwenberg, besser bekannt als Erik Charell, der als Tänzer, Choreograph und rechte Hand des Theatergiganten Max Reinhardt nicht nur dessen Faible für großformatiges Entertainment, sondern auch das Talent für innovative Neuerungen teilte. Nach einer gemeinsam gestemmt Produktion in New York, die es Charell ermöglichte, sich mit dem amerikanischen Showbusiness vertraut zu machen und Broadwayluft zu schnuppern, übernahm er von seinem Mentor das Große Schauspielhaus in Berlin. Das seinen Namen verdienende Theater war vom Architekten Hans Poelzig von einer ehemaligen Zirkusmanege in ein gigantisch-expressionistisches Amphitheater ummodelliert worden. Mit der überbordenden Theatralik seiner Architektur, seinen über 3000 Plätzen, der mit Glühbirnen zum Himmelsgewölbe verwandelbaren Kuppel und einer der technisch bestausgerüsteten Bühnen Europas – mit Wolkenmaschine, drei verschiebbaren Vorbühnen und neuester Lichtanlage – war das Große Schauspielhaus prädestiniert für ausladendes Entertainment.

### **Der geborene Showman**

Charell sollte sich wie kein zweiter Produzent als Experte für das beweisen, was Soziologe Siegfried Kracauer den „Kult der Zerstreuung“ nannte. Schon nach wenigen Jahren eilte Charell der Nimbus voraus, Unterhaltung bieten zu können, die den Vergleich mit den berühmtesten *Follies* – die opulenten Broadway-Revuen von lebender Legende Florenz Ziegfeld – nicht scheuen musste. Großstadt-Entertainment nach amerikanischem Modell: Das war das erklärte Ziel, und das gelang! Nachdem er zunächst altgediente Operettenstoffe, etwa Lehárs *Lustige Witwe*, für das moderne Ohr und Auge adaptiert hatte, hob Charell ab 1928 mit seiner „Trilogie der historischen Operetten“, wie Musikhistoriker Kevin Clarke es bezeichnet, ein neues Bühnengenre aus der Taufe, das sensibel auf die Bedürfnisse der Unterhaltungskultur einging. Seine Idee, eine aufwändige Mischform aus der mittlerweile als „Fleischschau“ verschrienen Revue und der krisengeplagten Operette zu schaffen, kann man gleichzeitig als finanziell risikoreiches Pokerspiel wie auch als genialen Schachzug bezeichnen. Gänzlich aus der Luft gegriffen war das Konzept freilich nicht, hatte Charell doch bereits ab 1924 Revuen auf die Bühne gebracht, die auf Stars, renommierte Textdichter und internationale Sounds bekannter Komponisten – etwa Irving Berlin – setzten. Mit den Stoffen der Berliner Revue-Operetten kamen nun stringent durchgezählte Handlungen mit ausgeformten Figuren hinzu.

### **Die Geburt der Revue-Operette**

Die Uraufführung von *Casanova*, das in sieben Bildern die Biografie des legendären Frauenhelden humorvoll nachzeichnete und unter Verwendung verschiedenster Melodien von Johann Strauss II über die Bühne ging, markiert den Beginn der Revue-Operette. Der kreative Stab der Produktion wurde zu Charells Kernteam – bestehend einerseits aus Bühnenbildner Ernst Stern und andererseits aus Komponist Ralph Benatzky, der die Strauss'sche Musik für

*Casanova* weitreichend bearbeitete. Gleichzeitig fand Charell mit *Casanova* seine künstlerische Formel: Gut gebaute Geschichten verquickte er mit den Show-Elementen der Revue, musikalisch paarten sich sentimentale Walzer und Folklore mit Jazzklängen und Schlagern und auf der Bühne agierten komödianterprobte Darsteller\*innen und Sänger\*innen – flankiert von den effektvollen Choreographien perfekt auf Synchronizität gedrillter Girl- und Boy-Tanztruppen. Das Konzept sollte die Nacktrevuen der Konkurrenten James Klein und Hermann Haller konterkarieren und letztlich ablösen. Was sich dort mit aberhundert fallenden Hüllen zunehmend entleerte, soll Charell quittiert haben mit einer süffisanten Feststellung: „Wie nackte Frauen aussehen, hat sich nun bei Klein und Groß herumgesprochen.“ Dabei war Nacktheit auch im Großen Schauspielhaus keinesfalls ausgeklammert, jedoch wusste Charell sie so zu inszenieren – und seine Idee medienwirksam zu vermarkten –, dass sichtbare Körperkurven nicht als zu begaffende Tableaus ausgestellt wurden, sondern mit dramaturgischer Sinnhaftigkeit versorgt in einem stilvollen Gesamtkonzept zu erleben waren.

### **Im weißen Rössl – ein „Gewinnlos“**

Auf die zweite Revue-Operette, *Die drei Musketiere*, wiederum mit einer Partitur von Ralph Benatzky, folgte 1930 *Im weißen Rössl*, das in den ersten anderthalb Jahren 416 verkaufte Vorstellungen vor insgesamt circa zwei Millionen Zuschauer\*innen verbuchen konnte. Der unmittelbare Erfolg der Erstproduktion, seine Bearbeitungen für die britische und französische Bühne in den Folgejahren wie auch der weitere Werdegang des Stücks bezeugen eindrucksvoll, wie nah Erik Charell seinen Finger am Puls der Zeit hatte. Das *Weißer Rössl* war in seiner Rezeptur das richtige Stück zur richtigen Zeit am richtigen Ort. Die Geschichte des *Rössl*-Stoffs begann freilich noch früher, im Jahr 1897, als Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg ihr Lustspiel im Berliner Lessing-Theater zur Uraufführung brachten. Noch 1920 schrieb Fritz Engel im *Berliner Tageblatt* angesichts einer Neuinszenierung der Brüder Rotter am Berliner Metropoltheater (der heutigen Komischen Oper), dass das *Rössl* „immer ein Gewinnlos gewesen“ sei. Nicht ganz unwesentlich für dieses Verdikt dürften die revuehaften Bühneneffekte gewesen sein, die selbst einen mit allen Theaterwassern gewaschenen Charell inspirieren konnten: Rezensent Alfred Kerr bejubelte den durch eine Sprinkleranlage ausgelösten echten Schnürlregen, der die Zuschauer\*innen dazu bewegte „einander an die Brust zu sinken und zu weinen vor Wonne.“ Was 1897 eine Sensation war, verfehlte auch 1930 seine Wirkung nicht. Wiederrum regnete es auf der Bühne – einer von vielen Theatertricks des Abends. Sicherlich waren auch 1930 die Grundpfeiler des Erfolgsstücks noch intakt: Die Handlungsstruktur mit seiner zentralen Liebeskomödie zwischen dem über beide Ohren verliebten Kellner und seiner angebeteten Chefin, die Berliner – oder besser gesagt preußische – Bissigkeit des Fabrikanten Giesecke, und natürlich das Milieu des Salzkammerguts. Dennoch: Dass der Revue-Operette *Im weißen Rössl* ein sensationeller Erfolg sondergleichen beschieden war, ist vor allem der gebündelten Kreativität des Teams um Charell zuzuschreiben.



Ella Rombouts (Kathi)



Timo Schabel (Dr. Otto Siedler)

### Folkloristisches Singspiel oder Großstadtrevue?

Nicht nur der eingangs zitierte Journalist Alfred Flechtheim sah im Charell'schen *Rössl* ein Ereignis von internationalem Format. Auch die *Vossische Zeitung* urteilte: „Es war ein sensationelles, wahrhaft weltstädtisches Erlebnis, eine großartige, mit jedem Film rivalisierende Schau.“ Wie aber kann ein volkstümliches Lustspiel über das Geschick einer Wirtin und ihrer Sommergäste – ein scheinbar vom modernen Alltag gänzlich entkoppeltes Sujet – zum „weltstädtischen Ereignis“ werden? Zum einen liegt die Antwort sicher in den Konflikten und zwischenmenschlichen Belangen der Figuren begründet. Hans Müllers Textbuch lenkt mit großem komödiantischen Geschick die Aufmerksamkeit auf ihr Streben nach Reichtum und Luxus, ihre existenziellen Sorgen, ihre Sehnsucht nach klassenüberwindender Liebe und Erotik. Er kreiert eine Geschichte, die zugleich verklärt, irrwitzig komisch, knisternd erotisch und bissig ironisch ist. Sie ist gleichzeitig Spiegelbild des Jetzt und Fenster in eine andere Zeit.

Obwohl die Handlung im Salzkammergut spielt, ist das Stück für moderne Berliner\*innen konzipiert und konterkariert alles Sentimentale mit augenzwinkerndem Spott über die Gesetze der modernen, getriebenen Gesellschaft der Großstadt. Nicht nur kam die Welt in den 1920er Jahren zu Besuch nach Berlin, auch war überall in Berlin die Welt zu erleben – oder besser: zu kaufen. Ob im Warenhaus oder im Kino, den Stadtbewohner\*innen boten sich allerorts Möglichkeiten, in inszenierte Fremde einzutauchen. Im Vergnügungspalast Haus Vaterland etwa konnten Gäste in der Wild West Bar oder in der Japanischen Teestube vollumfängliche Illusionen erleben – von der Speisekarte mit dazugehörigen „authentischen“ Kellner\*innen, bis zu passender musikalischer Untermalung und simulierten Wettererlebnissen. Diesen Trend persifliert das Team rund um Charell und zeigt, wie die Tourismus-Branche das österreichische Idyll zum profitablen Geschäft funktionalisiert: So wird das müffelnde Paprikahuhn vom Vortag von Josepha als kulinarische Spezialität kaschiert und das alpine Panorama ist Kulisse für die kommerzielle Ausbeutung erholungsbedürftiger „Reisesklaven“, wie sie das Textbuch nennt. Österreich wird kurzerhand zur Marke stilisiert. Dementsprechend gibt sich die Folklore wenig naturalistisch: Dafür sind die Blumen zu bunt, die Lederhosen zu eng und die Dirndl zu knapp – außerdem mit Schießscheiben versehen, hinter denen sich bei einem Treffer eine Klappe öffnet und pikante Einblicke gewährt.

Auch die Musik spielt mit Übertreibung, etwa im plakativen Reklamechor „Das ist der Zauber der Saison“, der selbst den Schnürlregen als Attraktion anpreist und fröhlich die Übertreibung als vergnügliches Prinzip des Reiseabenteuers ausruft. Als Krönung der Satire erfindet Müller eine neue Figur – den Kaiser, eine 1930 längst aus der Zeit gefallene Erscheinung. Dass die Charaktere einem anachronistischen *deus ex machina* eine, wenn auch nur oberflächlich exerzierte, Ehrfurcht entgegenbringen, verstärkt nur den komischen Effekt. Auch die Werkangabe „Singspiel“ ist als ironische Huldigung einer aus der Mode gekommenen Gattungsbezeichnung zu werten.

## Show der Superlative

Ein großes Pfund des *Weißes Rössl* war sein Großaufgebot an Menschen und Materialien. Charell bewies ein untrügliches Gespür für Talente, hatte bereits Mitte der 1920er die noch völlig unbekannte Marlene Dietrich engagiert und entdeckte die Comedian Harmonists, denen er auf seiner Bühne den Beginn einer Weltkarriere bescherte. Im *Weißes Rössl* standen mit Max Hansen als Leopold, Camilla Spira als Josepha sowie Siegfried Arno, Otto Wallburg und Tänzerin La Jana die *crème de la crème* der deutschen Unterhaltungskultur auf der Bühne. Das Solist\*innen-Ensemble ergänzten 100 Musiker\*innen im Orchester, ein Chor und die amerikanischen Jackson Boys und Girls. Insgesamt waren auf und hinter der Bühne rund 700 Menschen im Einsatz. Für die nötigen Revue-Zutaten, die weit über die Bühne hinaus wirken sollten, entwarf Ernst Stern aufwändigste Kulissen: Die Hotelgäste kamen mit einem Dampfer in St. Wolfgang an, Bühnenarbeiter bewegten plastische Pappkühe, die Szenerie wurde von aufblasbaren Bäumen geziert und ein echter Bus rollte durch die alpine Landschaft. Doch damit nicht genug. Unter Charells Anweisungen verwandelte Stern das Große Schauspielhaus gar in eine Art alpenländisches Freilichtmuseum; gestaltete das Foyer zum urigen Heurigen um und – als Clou – installierte eine Fassade des Rössl-Hotels in Originalgröße an der Front des Schauspielhauses, komplett mit Blumenkästen, Fensterläden und weißem Ross auf dem Dachfirst. Die Kosten für die Ausstattung beliefen sich auf eine halbe Millionen Mark. Diese Summe zum Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise zu investieren – rund 450.000 Arbeitslose waren allein in Berlin registriert –, kann man als halsbrecherisches Wagnis bezeichnen, doch Charells Instinkte als Vermarkter seiner künstlerischen Produkte erwiesen sich einmal mehr als treffsicher. Im Grunde praktizierte er mit der allgegenwärtigen Werbung für das *Weißes Rössl* genau das, was auf der Bühne persifliert wurde – die bewusste kapitalistische Ausschlachtung einer käuflichen Illusionswelt.

## Die Rössl-Komponisten: zu viele Köche?

Trotz der enorm aufwändigen Ausstattung war für den langfristigen, auch internationalen Erfolg des *Rössl* nichts wichtiger als seine Musik. Wieder waltete Charell als rigoroser Produzent und wählte namhafte Komponisten und Textdichter, die genau das liefern konnten, was er brauchte: zünftig österreichisches Kolorit, schlagertaugliche Lieder mit modernen Tanzrhythmen und Jazz-Elementen, große Tanznummern sowie rührende Solo- und mitreißende Ensemblestücke mit quasi opernhafem Anstrich. Charell setzte, wie bei den beiden Vorgängerwerken, auf die einschlägigen Erfahrungen von Ralph Benatzky. Sicherlich hätte es der verdiente Operetten- und Revuekomponist gern gesehen, wenn nur sein Name für die *Rössl*-Musik auf den Plakaten beworben worden wäre – dazu mit gewohnter Prominenz. Stattdessen pries das Theater hauptsächlich den Produzenten an und fügte in kleinen Lettern, quasi apropos, gleich eine ganze Reihe an Komponisten hinzu. Obwohl Benatzky den Großteil der Musik verantwortete, waren dieses Mal weitere Komponisten für Liederlagen engagiert worden. So erschienen neben Benatzky die Namen Robert Stolz und Bruno Granichstaedten, zwei fest

etablierte Operettenkollegen, die Wienerisches lieferten mit Stolz' „Mein Liebeslied muss ein Walzer sein“ und „Die ganze Welt ist himmelblau“ sowie Granichstaedten's leitmotivischem, sentimental Walzer „Zuschau'n kann i net!“. Auf eine Schmach folgte die nächste. Benatzky, der wie gewöhnlich auch die Texte zu seiner Musik geschrieben hatte, war tief gekränkt, als nur wenige Wochen vor der Premiere Robert Gilbert mit einer vollständigen Überarbeitung sämtlicher Liedtexte beauftragt wurde. Gilbert durfte außerdem ein Lied beisteuern, das schlagerhafte „Was kann der Sigismund dafür, dass er so schön ist.“ Wiederrum bewies Übervater Charell ein geschicktes Händchen in der Wahl seiner Mitarbeiter. Robert Gilbert, Sohn des Operettenkomponisten Jean Gilbert, profilierte sich ab Mitte der 1920er als gesellschaftskritischer Dichter und Autor, arbeitete mit Hanns Eisler zusammen und wurde im Sommer 1930 mit der gerade erschienenen Tonfilmoperette *Die drei von der Tankstelle* zum bedeutendsten Liedtexter des Kinos der späten Weimarer Republik. Von Gilbert, dessen Film-Schlager bereits veritable Gassenhauer waren, erhoffte sich Charell wohl einen direkten, populären Ton – ein Wunsch, der in Erfüllung gehen sollte. Ein weiterer musikalischer Mitarbeiter war der Berliner Operettenkomponist Eduard Künneke, der die Orchestrierung übernahm. Was Charell konsequent verfolgte –, und womit besonders Benatzky haderte – war ein wesentlicher Grundsatz der Revue. Er behandelte das *Rössl* nicht als abgegrenztes Werk, sondern als offene Form, in der die einzelnen Nummern kurzerhand ausgetauscht oder ergänzt werden konnten – je nachdem, was die Zeit, der Ort und das spezifische Ensemble einer Produktion erforderten. Nach und nach entstanden dementsprechend eine Vielzahl von Fassungen und Versionen des *Weißes Rössl* – auf der Bühne, wie auch auf der Kinoleinwand.

## „Schaun's an den Sonnenschein“ – das *Rössl* als Heimatfilm

Die Revue-Operette entstand in einer Zeit, die geprägt war von einer sich stetig zuspitzenden politischen und sozialen Lage. Mit der Machtübernahme der NSDAP unter Adolf Hitler ging 1933 die erste deutsche Demokratie unter. Schon nach wenigen Monaten gereichte die nationalsozialistische Politik den Pionieren der Revue-Operette – viele von ihnen waren Juden – zum Verderben. Sie erhielten Berufsverbot, wurden verfolgt, manche von ihnen ermordet. Das *Weißes Rössl* verschwand von den Spielplänen. 1935 erschien die einst exaltierte Revue-Operette dann als brav-bürgerlicher Musikfilm, dem nicht nur jegliche Ironie und etliche Musiknummern fehlten, sondern der auch die Namen der jüdischen Autoren tilgte. Als das Stück in der Nachkriegszeit für die Musiktheaterbühne wiederentdeckt wurde, war die Zeit der frivolen Jazzoperette vorbei. Dirigenten und Arrangeure unterzogen das *Rössl* einer klanglichen Transformation – der chansonhafte Ton der Uraufführungsbesetzung wich klangschönen, vollmundigen Interpretationen von Opernsänger\*innen, begleitet vom satten orchestralen Arrangement im Stil der Wiener Operetten des 19. Jahrhunderts. Ganz wesentlich wurde das *Weißes Rössl* in der Wahrnehmung der 1950er und 60er Jahre – und bis heute – geprägt von zwei Verfilmungen, die Kult-Status erreicht haben. In der Nachkriegszeit entdeckte die Heimatfilm-Produktion den Stoff für sich und veröffentlichte 1952 unter der Regie von Willi Forst einen *Rössl*-Film mit Johannes Heesters als

Dr. Siedler. Das Drehbuch verantwortete niemand Geringeres als Erik Charell, dem die Flucht nach Amerika gelungen war und der nach Kriegsende nach Deutschland zurückkehrte. Doch obwohl sich Charell vielerorts an die Müller'sche Vorlage hält, verzichtet der Film inhaltlich weitestgehend auf die so wichtigen ironischen Brüche des Originals. Im Produktionsprozess zumindest ergab sich unfreiwillig Satirisches, als Forst den Drehort nach Bayern verlegen musste, nachdem sich das touristisch völlig überlaufene St. Wolfgang als ungeeignet für das filmische Idyll entpuppt hatte. Weitaus populärer – und noch rigoroser in seiner harmlosen Betrachtung der Geschichte – ist die Version von 1960, mit Peter Alexander als Leopold und Waltraut Haas als Wirtin Josepha. Der Film präsentiert die Figuren als herzengute, etwas schrullige, aber harmlos-naive Menschen ohne wirklich existenzielle Konflikte oder Begehren. Die Kinematographie ist berauschend – fängt glitzernde Seen und grüne Almen in beeindruckenden Bildern ein und lässt eine in sich stimmige Welt entstehen, die durch nichts zu trüben zu sein scheint. Im Kontext der Nachkriegszeit erfüllte auch dieses Film-*Rössl* eine wichtige gesellschaftliche Funktion, indem es die Vision einer Heimat entwirft, die geprägt ist durch intakte Landschaften und Dörfer, geordnete patriarchale Geschlechter- und Familienverhältnisse, Ortgebundenheit und regionale Traditionen – all das, was real nicht mehr zu existieren schien. In den nächsten Jahrzehnten nahm die Popularität des *Weißes Rössl* als Bühnenwerk ab und verharrte oft in der Optik der so spezifisch auf ihren zeitlichen Kontext abgestimmten Verfilmungen.

### Kitsch und Kabarett

Erst mit der experimentellen, in ihrer Entscheidung zur Reduktion und Hinwendung zum kabarettistischen Ursprung radikalen Fassung des Musikkabarett-Kollektivs Geschwister Pfister – uraufgeführt 1994 auf der Berliner Kleinkunstabühne „Bar jeder Vernunft“ – gewann das *Weißes Rössl* an neuer Beliebtheit. Das Bühnenkonzept könnte im größeren Kontrast zu Charell nicht stehen. Mit simplen Mitteln wurde auf engem Raum in einfach bemalten, dem alpinen Kitsch frönenden Kulissen gespielt. Dieses Mal sang kein Chor, kein Ballettensemble tanzte, das Orchester war zur Band geschrumpft. In der Besetzung hingegen, im Tonfall und in der Komik schloss sich ein Kreis zu 1930: Mit den Geschwistern Pfister, Meret Becker, Otto Sander und Max Raabe standen wiederum Stars der Berliner Kabarett-Szene auf den Brettern. Wie einflussreich die Fassung der „Bar jeder Vernunft“ war, zeigt ein Blick in die Jahrbücher, die für das Jahr 1993 drei Produktionen an deutschen Theatern verzeichnen. In der darauffolgenden Spielzeit sind es 42. Seitdem ist das *Weißes Rössl* ein Dauerbrenner des Musiktheaters. Die Fassung der „Bar jeder Vernunft“ stellt den häufig gespielten, opulenten Versionen der 1950er Jahre und der rekonstruierten Originalfassung von 2009 – erstmals aufgeführt an der Staatsoperette – eine dritte Alternative zur Seite. Diese hebt die Ohrwurm-Qualitäten der *Rössl*-Lieder heraus, fokussiert die Komödie, den schnellen Witz, die klischeehafte Überzeichnung der Charaktere, den Kitsch, die kleinen Frivolitäten und Derbheiten und manchmal – leise Melancholie. Jeglicher Ballast ist genommen, die Revue ist schaumig leicht. Darunter aber schwelen große Sehnsüchte: nach Illusionswelten voller romantischer Begegnungen vor Bergpanoramen – intakt, für den Moment.



Christian Grygas (Leopold Brandmeyer), Christina Maria Fercher (Ottilie) und Herbert G. Adami (Piccolo)



Christian Grygas (Leopold Brandmeyer) und Laila Salome Fischer (Josepha Vogelhuber)



Markus Liske (Wilhelm Giesecke), Laila Salome Fischer (Josepha) und Ensemble



Wladimir Artimowitsch (Akkordeon) und Christian Grygas (Leopold)

# „WENN DIE MUSIK SPIELT, HOL-DRI-O!“

Ein Gespräch mit dem Musikalischen Leiter Johannes Pell und Arrangeur Johannes Roloff

**Johannes Roloff, was war das Ziel Ihrer musikalischen Fassung des *Weißer Rössl* im Kontext der Produktion in der „Bar jeder Vernunft“, die 1994 in Berlin uraufgeführt wurde?**

**Johannes Roloff:** Hier muss ich ein bisschen ausholen. Ich arbeite seit 1991 mit den Musikkabarettist\*innen Geschwister Pfister zusammen. 1992 eröffnete die „Bar jeder Vernunft“ und wir traten dort gemeinsam mit der Show *Melodien fürs Gemüt* auf. Zu dieser Zeit war diese Bühne noch nicht der etablierte Betrieb von heute, sondern ein ziemlich freakiger Off-Szene-Laden, in dem die verschiedensten Leute die Nächte durchmachten. Unsere Fassung vom *Rössl* musste also für ein ganz anderes Publikum funktionieren. Die Idee, dieses Stück in der „Bar jeder Vernunft“ zu machen, hatte Christoph Marti (Bühnenname Ursli Pfister), der aus seiner Zeit an der Schaubühne und am Schillertheater sehr gute Verbindungen zu Walter Schmidinger, Gerd Wameling und Otto Sander hatte. Es war ein Wunder, dass er all diese Stars davon überzeugen konnte, bei einer solch experimentellen Produktion mitzumachen. Es gab für mich also einige Umstände, die zu berücksichtigen waren: das sehr spezielle Ensemble, das vorwiegend nicht aus Sänger\*innen, sondern aus Schauspieler\*innen bestand, der begrenzte, ungewöhnliche Raum und das kleine Budget.

**Was sind Besonderheiten Ihres Arrangements?**

**JR:** Da es nur Platz und Geld für sieben Musiker\*innen gab, entschied ich mich für eine Besetzung mit Klavier, Streichquartett, Bass und Schlagzeug. Bei den Pfister-Shows hatten wir Songs von den Andrews Sisters bis zu den Beatles gecovered – das hat stilistisch auf das *Rössl*-Arrangement abgefärbt, vor allem auf die Gesangssätze. Außerdem mussten für die begrenzten gesanglichen Möglichkeiten einiger Darsteller\*innen pragmatische Lösungen gefunden werden. Das war gleichermaßen herausfordernd wie reizvoll.



Christina Maria Fercher (Ottilie), Timo Schabel (Dr. Otto Siedler) und Herbert G. Adami (Piccolo als Kaiser)



Christian Grygas (Leopold Brandmeyer), Markus Liske (Wilhelm Giesecke), Herbert G. Adami (Piccolo) und Christina Maria Fercher (Ottilie)

### **Wie wichtig war die Auseinandersetzung mit dem historischen Material und der Werkgeschichte der Revue-Operette?**

**JR:** Natürlich haben wir uns damals mit der faszinierenden Geschichte des *Weißes Rössl* beschäftigt. Auf das Arrangement hatte das aber wenig Einfluss. Da ich wusste, dass sich unsere Fassung vor allem durch die Reduktion von der gigantischen 1930er Produktion unterscheiden würde, wollte ich, ehrlich gesagt, gar nicht allzu viel darüber wissen.

### **Was waren Ihre Arbeitsschritte in der Erstellung des Arrangements?**

**JR:** Als erstes arbeite ich immer an den Gesangssätzen. Währenddessen mache ich mir Gedanken über die instrumentale Besetzung. Manchmal – wie im Fall des *Rössl* – haben auch äußere Umstände Einfluss auf die Größe oder Art des Ensembles. Jedenfalls sind die Gesangssätze das zentrale Element. Wenn sie fertig sind, ist die Hauptarbeit getan.

### **Was ist für Sie das Besondere an den Liedern der *Rössl*-Komponisten?**

**JR:** Außergewöhnlich finde ich vor allem Benatzkys Fähigkeit, am laufenden Band hochinspierte Ohrwürmer zu produzieren. Außerdem kombiniert er sehr geschickt Operettenklänge mit der Rhythmik und Harmonik des Jazz, was dem *Rössl* einen großen Reiz verleiht.

### **Johannes Pell, wie würden Sie die musikalischen Qualitäten und Eigenheiten der *Rössl*-Fassung der „Bar jeder Vernunft“ beschreiben – in Abgrenzung zur großen Besetzung von 1930?**

**Johannes Pell:** Die Eigenheit der Fassung besteht natürlich in der deutlichen Reduktion der ausführenden Musiker\*innen. Von einem großen Orchester inklusive Jazzband, Zithergruppe, Kuhglocken etc. verbleiben in dieser Version lediglich ein Streichquartett, Bass, Klavier und Schlagzeug. Auch beim Bühnenpersonal hat man sich auf die Hauptcharaktere beschränkt. Es gibt keinen Chor und keine Statist\*innen, kein Ballett, keine Volkstanzgruppen und keine örtliche Feuerwehr. Dadurch ist ein lebendiges Kammerpiel entstanden, in dem jede Regung und Nuance der Protagonist\*innen noch deutlicher hörbar und sichtbar werden. Auch wurde die Fassung etwas verknüpft, was dem bunten Treiben auf der Bühne und der Handlung im Wesentlichen durchaus zugutekommt.

### **Welche Herausforderungen stellt die Fassung an den Musikalischen Leiter?**

**JP:** Die Herausforderungen liegen wiederum in der Reduktion auf das Wesentliche. Es liegt alles offen. Die Struktur der Musik ist zu jeder Zeit nachvollziehbar und wird wahrscheinlich dadurch auch persönlicher als die große Fassung von 1930. Ich habe nie das Gefühl, etwas zu vermissen. Es macht mir – und ich denke allen Beteiligten – großen Spaß, dieses Werk in genau dieser Version auf die Bühne zu bringen!

**Diese Revue-Operette hat viele musikalische Väter. Was zeichnet die Lieder von Benatzky, Stolz, Granichstaedten, Gilbert und Frankowski aus – und die Partitur insgesamt?**

**JP:** Die Musik von den angeführten Komponisten ist unglaublich genial. So eingängige Musik auf diesem Niveau zu schreiben, sucht seinesgleichen und ist ein Lehrbeispiel hoher Handwerkskunst! Auch die konzeptionelle Gesamtkomposition des Stücks ist einzigartig. Die haben wir Erik Charell zu verdanken, der sich damals in letzter Sekunde durchgerungen hat, auch Werke anderer Komponisten in das Stück einfließen zu lassen und dadurch diesen Welterfolg erst möglich machte. So entstand ein wilder Mix aus vielen verschiedenen Tänzen bzw. Tanzformen (Foxtrott, Slowfox, Shimmy, Marsch und natürlich Walzer), abrupten Stilwechseln, wilden Modulationen und gerade dadurch eine bissige Ironie auf die ach so glückselige Bergwelt.

**Was reizt Sie musikalisch an dem Stück?**

**JP:** Musikalisch gesehen ist so ziemlich alles reizvoll im *Rössl*. Die Musik löst für mich immer heimatische Gefühle aus und weckt Sehnsucht nach genau dieser scheinbar heilen (Berg-)Welt. Auch die ironischen Dialoge werden nie mit der Brechstange vermittelt, sondern tragen viel Charme in sich. Auch bei deftigeren Wendungen und Kalauern bleibt stets Empathie und Sympathie für alle Charaktere übrig. Gerade dadurch kann ich mich selbst mit den handelnden Menschen auf der Bühne so gut identifizieren!

**Was hat es mit der etwas aus der Zeit gefallenen Bezeichnung „Singspiel“ auf sich?**

**JP:** Die Bezeichnung Singspiel meinte ursprünglich ein Schauspiel mit Musik. Das trifft auf das *Rössl* zu und tut es auch wieder nicht. Denn gerade die Symbiose zwischen Musik und Text, die Gleichberechtigung beider Kunstformen macht das *Rössl* zu dem, was es ist: ein handwerklich perfektes und zeitloses Meisterwerk, das noch dazu permanent gute Laune verbreitet. Herz, was willst du mehr?

*Das Interview führte Judith Wiemers.*

„Auf und ab wie die Narren rennen die Menschen,  
den Sommer über auf und ab in diesen Alpen,  
als ob ein alter Fluch sie hetzte, als ob man  
Platzpatronen hinter ihnen anbrennte.  
Ungeduldig und beflissen nach den dürren  
Weisungen der Reisebücher, Alpenführer,  
Fahrpläne und Prospekte laufen sie herum,  
die einen hin, die andern her,  
mehr leidend als genießend, und versichern:  
„Ach wie schön! Ach wie schön!“,  
photographieren sich und dahinter auch wohl  
einen Berg und sehen nichts, weil sie  
Ansichtskarten schreiben müssen.“

ERNST KRENEK, *Reisebuch durch die österreichischen Alpen*, 1929





Timo Schabel (Dr. Otto Siedler) und Christina Maria Fercher (Ottilie)



Riccardo Romeo (Sigismund Sülzheimer) und Ella Rombouts (Kathi)

# TRAUMWELT AUF KNOPFDRUCK

Regisseur Toni Burghard Friedrich und Ausstattungsteam Antonia Kamp und René Fußhöller im Gespräch mit Dramaturgin Judith Wiemers

## Was waren eure ersten Begegnungen mit dem *Weißem Rössl*?

**Toni Burghard Friedrich:** Das Stück begleitet mich schon sehr lange: Mit sieben Jahren habe ich zum ersten Mal eine Vorstellung des *Weißem Rössl* auf der Waldbühne in Jonsdorf gesehen. Am einprägsamsten für mich war, dass Kathi pausenlos von einem echten Zapfhahn abgefülltes Bier in eine Kellerluke stellte. Erst viele Jahre später habe ich verstanden, dass auf der Waldbühne das Orchester unter der Bühne im Graben sitzt. Da hat die Kathi also echtes Bier serviert – unglaublich! Ich habe das Stück dann sehr oft gesehen und im Schultheater selbst inszeniert. Ich war Leopold, René war Dr. Siedler. Eigentlich ist das *Rössl* die Operette, die mich zum Theater gebracht hat.

**René Fußhöller:** Meine erste Begegnung mit dem *Rössl* war die von Toni angesprochene Schultheater-Inszenierung, die wir gemeinsam auf die Beine gestellt haben – für mich war das sogar der erste Berührungspunkt mit Theater überhaupt. Eigentlich ist auch für mich dieses Stück der Grund, warum ich heute und hier als Gastausstatter an der Staatsoperette bin.

**Antonia Kamp:** Ich erinnere mich daran, die Verfilmung mit Peter Alexander mit meiner Mutter sonntagnachmittags im Fernsehen geschaut zu haben – und irgendwann dann auch die Videoaufnahme von der besagten Schulinszenierung.

**Das Stück existiert in seiner Originalfassung seit 1897, als Revue-Operette seit 1930. Spätestens seit der Inszenierung der „Bar jeder Vernunft“ in Berlin 1994 ist *Im weißen Rössl* ein Dauerbrenner des Musiktheaters. Was ist daran so faszinierend?**

**AK:** Es ist spannend, dass jede\*r – unabhängig von der Altersklasse – sofort etwas zum *Weißem Rössl* sagen kann und ein Gefühl dazu hat. Ich finde es erstaunlich, wie bekannt das Stück ist, wie prägend es für viele Menschen zu sein scheint und dass sofort die einschlägigen Nummern mitgesungen werden können.

**TBF:** Das *Weißer Rössl* spielt permanent mit Erwartung und Gegenerwartung und ist sicher auch deshalb ein klischeehafter Klassiker, weil man von der Ästhetik des Stücks sehr genaue Vorstellungen hat. Schon in der Revue-Operette von 1930 werden diese Erwartungen aber auch immer wieder gebrochen: die Glatze bei Sigismund und das Lispeln bei Klärchen als Handicaps. Das *Rössl* ist auch einfach eine genial geschriebene Komödie – mit einer Mischung aus ganz deftigem Humor und sentimental Momenten. Auch die Musik lebt von Kontrasten: Es gibt zünftige uff-ta-uff-ta-tätärää-Melodien und dann wiederum eine Art Opernnummer im zweiten Finale. Hier werden viele wichtige Theatermittel miteinander verbunden. In einem gut gemachten *Rössl* weint man vor Lachen und kann aber vielleicht auch ein stilles Tränchen verdrücken, nachdenken oder sich mitreißen lassen. Es ist wie bei einem guten Shakespeare. Die ganze Bandbreite der Emotionen wird ausgespielt und das unheimlich kompakt. Es wird nie langweilig.

**AK:** Dazu sind die Charaktere auch zu speziell. Man könnte sie als sympathisch bezeichnen, aber es geht noch tiefer. Ich finde, man kann einen guten Zugang zu ihnen finden.

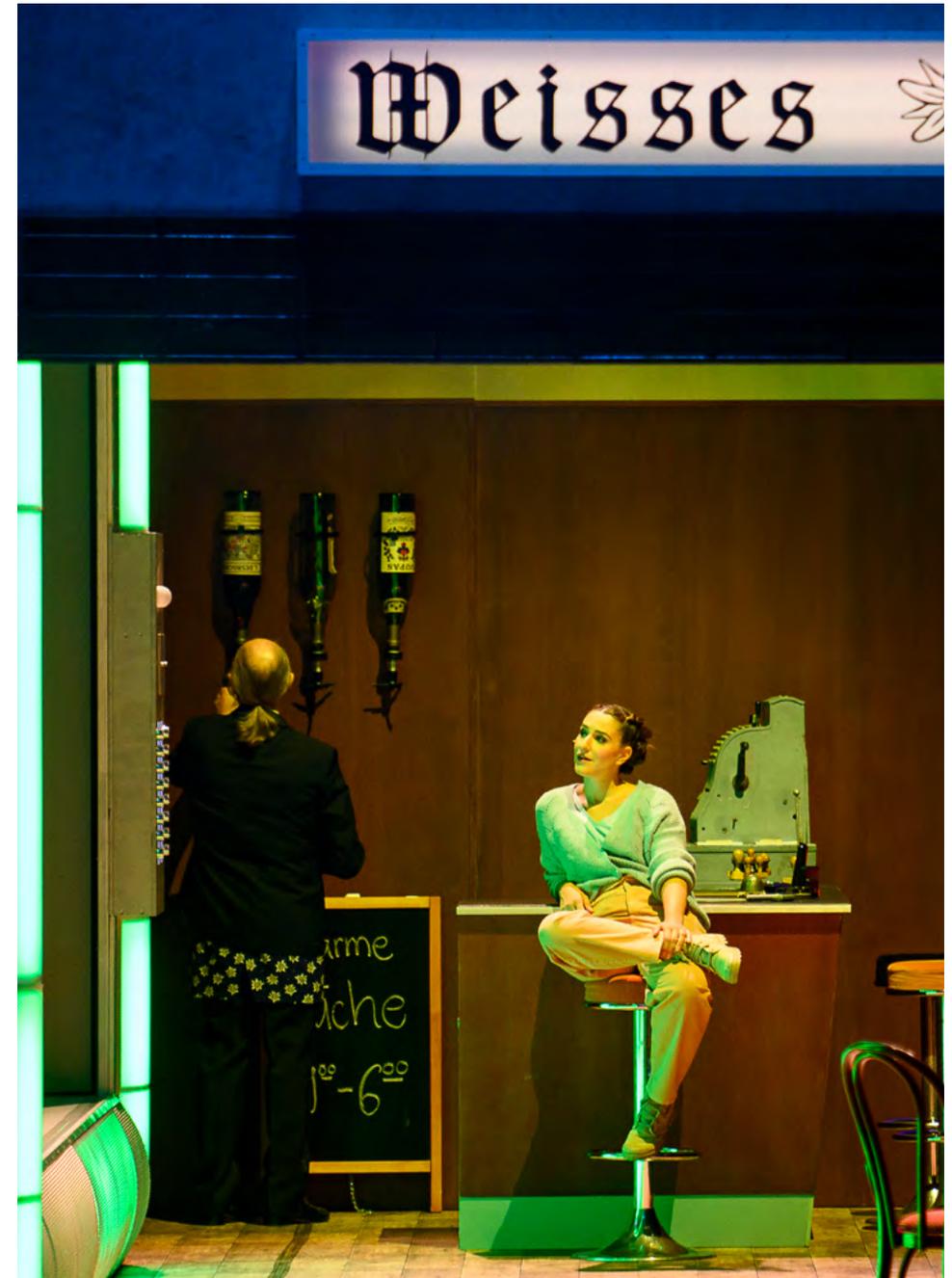
**RF:** So empfinde ich es auch – es lässt sich trotz der Überzeichnung viel unter der Oberfläche entdecken. Wir haben uns gefragt, wo die Brüche sind, was die Figuren motiviert und wo wir gegen die typischen Besetzungsprofile gehen können. Unser Piccolo ist dafür ein super Beispiel, weil er bei uns nicht jugendlich besetzt ist.

**Oft wurde und wird dem *Rössl* vorgeworfen, einen verklärten Blick auf die Vergangenheit zu werfen. Worin liegt für euch eine Relevanz für die Gegenwart?**

**TBF:** Aus meiner Sicht sind die Belange der Figuren überaus nachvollziehbar. Im Theater identifiziert man sich als Zuschauer\*in oft mit nur einer Rolle, aber hier sind die Probleme aller Agierenden ganz alltäglich und dadurch für jede\*n nachzuempfinden. Es geht um Arbeit, um Hierarchien, soziale Unterschiede, um – gerade ganz aktuell – den Konflikt zwischen Fernweh und Zuhausebleiben. Man könnte sagen – auch wenn ich da widersprechen würde –, dass diese Belange nicht tiefgründig sind. Aber obwohl das *Rössl* eine Komödie ist, die von Übertreibung lebt, sind wir oft sehr nah an einem Alltag, den auch wir so kennen.

**Besonders in der Bilderwelt des Bühnenraums, aber auch in der Interpretation der Figuren greift ihr die lange Aufführungsgeschichte des *Weißer Rössls* auf – welche Rolle spielt das für die Inszenierung?**

**TBF:** Die Werkgeschichte habe ich in der Vorbereitung durchaus als einschüchternd empfunden: Die Zeit um 1930 ist unfassbar schwierig und reichhaltig. Allein die jüdische Geschichte, die in dem Werk steckt, ist hochinteressant. Dem stehen unglaublich viele Inszenierungen gegenüber, die auf reines Unterhaltungstheater abzielen und sich in der Ästhetik sehr ähnlich sind. Mir war es wichtig, sehr bewusst mit Vorstellungen darüber umzugehen, was Österreich für Nicht-Österreicher\*innen und Tourist\*innen bedeutet.



Herbert G. Adami (Piccolo) und Christina Maria Fercher (Ottilie)

Jeder, der mal in Österreich gelebt hat, weiß nämlich auch: So manches Klischee bestätigt sich! Es hat sehr viel Spaß gemacht, mit diesen Klischeebildern zu spielen, sie auch bewusst zu bedienen und unverhohlenen Kitsch auf die Bühne zu bringen. Wir haben einen tanzenden Punschkrappen! In unserem Konzept haben wir uns leiten lassen von der Frage, wie sich Berliner\*innen im Jahr 1930 Österreich vorgestellt haben – und wie in der Nachkriegszeit, wie heute? Da entstehen immer ähnliche Fantasien, die uns sagen: Genauso hat es am Wolfgangsee auszusehen.

**Das bringt uns zum Herzstück eures Bühnenraums: dem Automaten, den ihr „Österreich-0-Mat“ nennt. Wofür steht die Welt, die der Automat produziert und warum habt ihr ein Mittel gewählt, das in Zeiten von Digitalisierung eigentlich auch schon anachronistisch ist?**

**TBF:** An einem Automaten finde ich spannend, dass er dir rund um die Uhr die Möglichkeit verschafft, Wünsche zu erfüllen – und wenn es die Cola nachts um drei am Bahnhof ist oder die Zigarette. Wir wollten einen Raum schaffen, in dem sich die Figuren in eine selbst gewählte Traumwelt hineinversetzen können. Ich bezeichne unseren Automaten gerne als Mischung aus Geisterbahn und Jukebox. Was ich damit meine, ist, dass Realismus nicht wichtig ist: Hier können ganz legitim ausgelassene, traumhafte Revuebilder entstehen. Die Welt im Automaten ist aber trotzdem stimmig – sie schafft eine eigene Realität, die zwar zweidimensional flach und technisch ist und uns dennoch erlaubt, in eine Illusion einzutauchen. Wie bei Madame Tussauds! Wichtig ist noch: Bei einem Automaten kann man selbst wählen, was man will!

**AK:** Ich fand den Vorgang interessant, in einen Rahmen, in eine Kiste einsteigen zu müssen, als Übertritt in eine abgeschlossene Welt, die uns anlockt und blinkt, die manchmal auch unberechenbar ist und die auch wieder zugeht – also unerreichbar bleibt. Diese Trennung zu behaupten, war uns wichtig. Das Mittel des Automaten ist etwas aus der Zeit gefallen, ja. Wir möchten erzählen, dass er schon eine ganze Weile hier steht, immer wieder benutzt und geliebt wird. Wie der Heimatfilm, den man sich immer noch anguckt!

**Was kann der Automat besser als eine digitale Welt, die man hier erzählen könnte?**

**RF:** Unsere Rollen haben die Möglichkeit, ganz physisch in das Entertainment einzutauchen, sich wirklich in einen Raum zu begeben, nicht nur zuzugucken, wie bei einem Fernseher oder Videospiele, sondern Teil dessen zu werden.

**AK:** Und ein Automat ist näher dran am Theater – diese Mechanik als Prinzip ist wichtig. Es hat etwas sehr Charmantes, wenn die Versatzstücke dieser Welt echt sind, man sie anfassen, sich tatsächlich etwas anziehen kann.

**Die österreichische Welt spielt mit aufgeladenen Konzepten wie Heimat oder Folklore, die auch im Textbuch durch Übertreibung satirisch beleuchtet werden. Wie geht ihr damit um?**

**AK:** Wir machen das zum einen durch das Element des Spiels. Wir haben uns gefragt, mit wie wenigen Versatzstücken wir die Silhouetten verändern können, aus dem Arbeitskostüm ein Dirndl machen. Die Schnelligkeit, mit der Verwandlungen passieren, unterstreicht, wie plakativ und übertrieben die Bilder sind, die wir entstehen lassen. Es braucht nur einen Jägerhut und eine Bergkulisse und schon sind wir in einer anderen Erzählung. Ebenso überzeichnen wir durch Größe; etwa der Fahne. Das sind Elemente, die sich quasi selber ausstellen.

**TBF:** Das knüpft an meine Aussage über Realismus an. Es braucht nur den See und die Fassade vom *Weißer Rössl* und die Welt ist komplett. Es ist völlig egal, dass das Hotel eigentlich nicht direkt am Wasser steht, oder dass der Prater nicht hinter dem Stephansdom zu sehen ist, wie eines unserer Automatenbilder suggeriert. Und es interessiert niemanden, dass im Sommer im Salzkammergut eigentlich kein Schnee auf den Bergen liegt – den möchte man als Tourist\*in aber unbedingt im Österreich-Urlaub sehen. Dieses Spiel mit Erwartungen bringt einen ironischen Ton mit hinein. Wir haben ganz bewusst Bildwelten gewählt, die unsere Zuschauer\*innen von einer *Rössl*-Inszenierung erwarten – auch, um sie dann durch den Kneipenraum und seine Bespielung immer mal zu hinterfragen und zu brechen.

**Diese Klischeehaftigkeit wurde schon bei Charell und Benatzky auch in den Kostümen ausgelebt – in den sehr knappen Dirndl-Röcken mit abgedruckten Zielscheiben etwa. Auch bei euch werden Trachtenversatzstücke zu Symbolen. Wie setzt ihr sie ein?**

**AK:** Sie werden als Teil der idyllischen österreichischen Idealwelt benutzt. Und ganz wichtig: Sie werden kontrastiert mit pragmatischer Arbeitskluft und Alltagskleidung. Uns hat immer interessiert, was diese klischeebehaftete Welt mit uns macht, welche Erwartungen sie weckt und Sicherheiten sie uns gibt. Und: Was sind die Brüche, die zwischen dieser heilen Welt und unserem Alltag entstehen? Dazwischen schwanken wir. Der Automat geht auf und gibt uns die heile Welt: Da hast du sie, aber du musst für sie bezahlen und sie geht auch wieder zu, denn das eigentliche Leben ist anders. Diese Fallhöhe macht es spannend und holt die Figuren näher an uns heran. Jemand, der in der Gastronomie mit Kochjacke arbeitet, ist mir näher als die Tubaspielende Frau im Dirndl.

**Und trotz aller Ironie ist das eine sehr einladende Welt, die mit großem Eifer und mit Ernsthaftigkeit betrieben wird.**

**RF:** Das soll sie sein, denn für die Figuren hat sie eine ganz wichtige Funktion, die wir nicht verlachen wollen, trotz der Komödie. Für die einen ist sie Traumwelt, für die anderen Arbeit – vor allem für Josepha und Piccolo. Das soll man sehen. Arbeit und Show werden gegeneinandergesetzt.

**TBF:** Das Thema der Arbeit wollten wir stärken, es dazu nutzen, uns die Charaktere näher zu bringen. Wer einmal in der Gastronomie gearbeitet hat, weiß, dass das ein Knochenjob ist. Wir versuchen zu changieren zwischen Operettenmomenten voller Frivolität und Witz und solchen, in denen wir dem Ernst des Lebens ins Auge blicken.

**AK:** Wir versuchen immer, die Figuren liebevoll zu betrachten.

**TBF:** Natürlich wirkt das, was in dieser Berliner Eckkneipe passiert, oft auch schrullig – eben weil es für die Figuren eine Bedeutung hat. Siedler ist ein zugeknöpfter Rechtsanwalt, der sehr in seiner Rolle gefangen ist und ins *Weißer Rössl* kommt, weil er nur beim Walzer – der bei uns im Automaten stattfindet – „hemmungslos“ sein kann, wie er selber sagt.

**Ist diese Inszenierung auch eine Liebeserklärung an solche Schutzräume?**

**AK:** Ich glaube, irgendwie schon – wir brauchen sie ja alle, egal, ob es der Heimatfilm ist, der Groschenroman oder das Traumschiff! Man lässt sich für einen bestimmten Zeitraum von den dort entstehenden Welten mitnehmen, ohne, dass man diese Illusionsblase als Realität behaupten würde.

**TBF:** Ein großes Thema des Stücks ist Sehnsucht – darunter fallen für mich auch die Liebesbeziehungen. Alle Figuren sehnen sich nach echter Nähe und Geborgenheit – das verbindet sie. Ich kenne das noch aus Wien. Wie oft ich da im Kaffeehaus war – entweder, um Leute zu treffen oder auch, um meine Ruhe zu haben. Der Spielort Berlin ist für mich wichtig, weil das Stück gerade in großen Städten den größten Erfolg hatte – in London etwa. Ich finde es witzig, dass sich ein Großstadtpublikum eine Heimatrevue aus Österreich anschaute, um dem Lärm der Stadt zu entfliehen.

**RF:** Was uns an der Bar-Situation interessiert hat, ist die Urbanität der Großstadt, aber auch der Bar-Raum als Zufluchtsort. Hier begegnen sich per Zufall sehr unterschiedliche Menschen, sind kurz zusammen und gehen wieder auseinander – wie im Bild *Nighthawks* von Edward Hopper. Dazwischen gibt es dann – wie bei uns – ein paar Stündchen Heiterkeit.

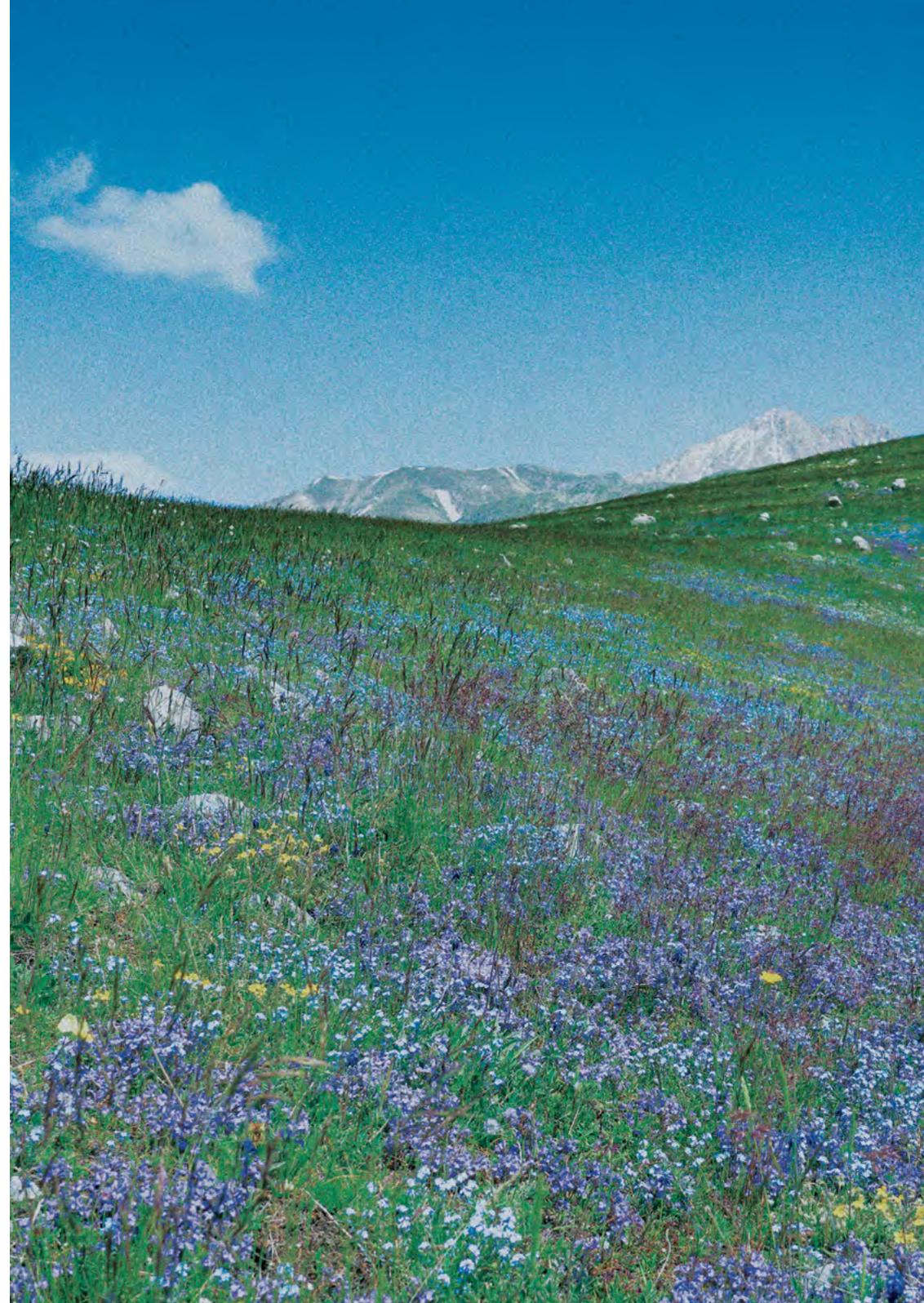
„JA, BEIM  
WALZER,  
DA BIN ICH  
HEMMUNGS-  
LOS“

DR. OTTO SIEDLER, *Im weißen Rössl*, 1930

# „AH, DIESES SALZKAMMERGUT!“

Ah, diese milde, malerische Schönheit der Berge, Almen, Wiesen und hügelab, hügelab geschwungenen Wälder! Dieses satte, unnachahmliche Grün, woran sich keines Menschen Auge je satt sehen konnte! Dieser in seinem wechselnden Leuchten von Grün und Blau immer wieder beseligende See! Und ah, diese munterfarbigen Bauernhäuser und Gehsteige und Gassen und Giebel in den Ortschaften rings umher [...] – und über allem das Kronjuwel: Sankt Wolfgang! Unterhalb der kecken Vormauer, eng an die sanft abfallenden blumigen Hänge geschmiegt. Ah, und daneben der Schafberg mit der schrägen, kühn in den Himmel kletternden Gipfelplatte – bis sie irgendwo da oben den Mut zum Weiterklettern verliert und auf der anderen Seite jählings in den Mondsee abstürzt. Und dann, dieser Blick nach links, zum Toten Gebirge zu, und nach rechts durch die schmale Verengung beim alten Leuchtturm zu den hochfelsigen Wänden des wieder weit ausladenden Abersees hinüber – und geradeaus der löwenköpfige Gipfel mit der anschließenden tiefen Mulde, über die man sich mit leichtfüßigen Gedanken bei Sonne und Mond in das Dachsteingebirge hineinträumen konnte. Ah, dieser Wolfgangsee! Ah, dieses Salzkammergut! – So würde man sagen – ja, und schließlich käme man aus dem Ah-Sagen gar nicht mehr heraus. Kein Wunder, hier strahlte sie – wenn sie strahlte – so besonders sonnig, die liebe Sonne. Sie strahlte über das, was sie da unten in diesem ganz speziellen Gebirgswinkel auf dem Globus sah. Selbst der Schnürlregen, so behaupten wenigstens die feuchtfrohlichsten Schwärmer, ist nichts anderes als eine kluge, alles in tiefende Nässe vernebelnde Schutzmaßnahme der Natur – um der Gefahr zu entgehen, sich bei länger anhaltendem schönen Wetter dauernd in sich selbst verlieben zu müssen.

Robert Gilbert, *Im weißen Rössl*, 1953



# BITTER SWEET

Ein Gespräch mit Dr. Tobias Becker über Nostalgie

**In unserer Produktion *Im weißen Rössl* spielen wir mit der nostalgischen Sehnsucht nach Orten und Zeiten, die uns Sicherheit geben. Sie sind Historiker und haben über Nostalgie geforscht. Was hat Sie daran interessiert?**

Mein Interesse an der Nostalgie kam aus meiner Operettenforschung. Ich habe den Begriff in Bezug auf Lehárs Operetten der 1930er verwendet – vor allem *Land des Lächelns*. In der Rückschau musste ich feststellen, dass ich den Begriff unterkomplex verwendet habe und wollte mich näher damit befassen. In der Literatur kommt man zu dem Thema kaum weiter, weil Nostalgie überwiegend kritisch benutzt wird. Auch in der Operette gibt es das Klischee, dass das Genre als Ganzes „nostalgisch“ sei. Es ist natürlich viel komplizierter. Ich wollte den Begriff problematisieren, eine Begriffsgeschichte erstellen. Heute habe ich eine sehr schwierige Beziehung zu ihm.

**Wie würden Sie Nostalgie definieren und worin liegt die angesprochene Problematik?**

Eigentlich führen uns Definitionen nicht weiter – häufig wird Nostalgie als völlig entleerter Begriff benutzt. Immer wenn es in der Populärkultur heute um Vergangenheit oder Revival geht, ist er sofort da – meist als Vorwurf –, sagt aber nichts. „Nostalgie“ ist eigentlich ein Begriff aus der frühen Neuzeit. Er übertrug das deutsche Wort „Heimweh“ ins Altgriechische und war ursprünglich ein medizinischer Fachterminus für eine pathologische Form von Heimweh. Ab Anfang der 1970er Jahre findet man dann die Definition als „Sehnsucht nach Vergangenheit“, was in die Irre führt. Zum größten Teil hat das, was wir als Nostalgie beschreiben, gar nichts mit Sehnsucht zu tun – ich finde „Retro“ besser, weil es neutraler ist. Ebenfalls seit den 70er Jahren wird immer wieder Kritik an Nostalgie geübt, am Zurückblicken in der Populärkultur. Was sich dahinter verbirgt, ist eigentlich ein verkapptes Beharren auf Fortschrittsoptimismus – also das Festhalten an der im 19. Jahrhundert etablierten Idee von Zeit als lineare Entwicklung. Diesen Fortschrittsgedanken kann man nicht mehr verteidigen, weil Fortschritt immer auch Negatives mit sich bringt: Die Erfindung des Atomkraftwerks beinhaltet eben auch den Supergau, und so weiter. Nostalgie-Kritik entspringt also einer Verteidigungshaltung gegenüber einer überholten Fortschrittsideologie. Als Beispiel ist etwa der Roman *Retromania* von Simon Reynolds zu nennen. Der Autor skizziert hier eine Niedergangsgeschichte der Populärkultur, argumentiert, dass die Vergangenheit vernichtet werden muss, damit das Neue produziert werden kann. Nostalgie ist hier deutlich negativ konnotiert.



Laila Salome Fischer (Josepha Vogelhuber) und Christian Grygas (Leopold Brandmeyer)



Ensemble

### **Was sind die Vorwürfe und Befürchtungen von Wissenschaftler\*innen, Publizist\*innen und Journalist\*innen, wenn sie Nostalgie kritisieren?**

Der gängige Vorwurf ist, dass Populärkultur nichts Neues mehr erfindet, dass Kreativität erstickt wird durch den Blick zurück – egal ob man von Fashion Designer\*innen, Bands oder Regisseur\*innen spricht. Es ist interessant, dass diese Diskussionen immer um Popkultur kreisen – dort wird genau das kritisiert, was wir in der Hochkultur feiern. Wenn Theatermachende Anleihen bei Shakespeare nehmen, sich von der Struktur oder Sprache inspirieren lassen, dann sind das für uns intertextuelle Ansätze, die als Teil des kanonischen Wissens gelten und honoriert werden. Wenn Ähnliches in der Populärkultur passiert – wenn sich Britpop auf die Beatles zurückbesinnt – dann ist das nostalgisch und dekadent. Hier zeichnet sich die alte Unterscheidung zwischen E- und U-Kultur, „hoher“ und „niedriger“ Kunst ab. An die Populärkultur legt man den Anspruch der Avantgarde an, den wir in der Hochkultur nicht haben.

### **Was würden Sie dieser Auffassung entgegen?**

In meinem Verständnis trifft die Auffassung, dass Nostalgie progressive Kunst hemmt, nicht zu. Wodurch entsteht denn kulturelle Innovation – doch eigentlich immer durch Bezüge auf die Vergangenheit. Die Vergangenheit wird ja nicht kopiert oder reproduziert, sondern in der Gegenwart neu interpretiert. Im Theater kann man das deutlich sehen: Jede Inszenierung ist anders, jede\*r einzelne Regisseur\*in macht aus einem Shakespeare Kultur für die Gegenwart. Man darf sich den Schuh der Kritik eigentlich gar nicht anziehen. So funktioniert Kultur – sie bezieht sich zurück, eignet sich Vergangenheit an und schafft Neues.

### **Inwiefern könnte man das traditionelle Verständnis von Nostalgie auf das *Weißer Rössl* übertragen?**

Das *Weißer Rössl* könnte man sicherlich auch als nostalgische Operette bezeichnen, weil sie Elemente der Österreichisch-Ungarischen Monarchie zurückbringt – sogar der Kaiser tritt auf – und diese Vorkriegsgegenwart ein Stück weit verklärt. Man kann aber genauso gut das Gegenargument bringen. Nicht nur, dass das *Rössl* ein nicht-nostalgisches Werk ist, sondern geradezu anti-nostalgisch, weil es die Stereotype seiner Zeit aufgreift und dekonstruiert. Die Modernität des *Rössl* drückt sich etwa in den Witzen über die Provinzler aus. Man kann es sowohl als nostalgisches Stück lesen aber auch als ein solches, das sich über Nostalgie lustig macht – das ist vielleicht der Reiz dieser Operette.

### **Wir gehen in der Inszenierung des *Weißer Rössl* mit idyllischen Bilderwelten um, die den Verfilmungen der Nachkriegszeit entnommen sind und denen die Überspitzungen und ironischen Untertöne des Bühnenwerks von 1930 fehlen. Kann man Heimatfilme als nostalgisch bezeichnen?**

Sicherlich erleben wir im Heimatfilm die Verklärung der unberührten Natur, im Gegensatz stehend zur urbanen Welt, die in der Nachkriegszeit vielerorts zerstört ist.



Christina Maria Fercher (Ottilie) und Christian Grygas (Leopold Brandmeyer)

Die Heimatfilmforschung zeigt jedoch auch, dass diese „heile Welten“ immer wieder durchbrochen werden und Modernität Einzug hält, etwa indem Städter auf der Szene auftauchen. Diese Konfrontation konnte den Zuschauer\*innen helfen, in einem geschützten Raum mit diesen Prozessen klar zu kommen – es vollzieht sich eine innere Modernisierung. Somit waren Heimatfilme gar nicht so konservativ, wie es das Klischee will. Sicher aber haben die Verfilmungen dazu beigetragen, dass das *Weißer Rössl* in Deutschland so schlecht beleumundet war und man nicht mehr das spritzige, Berliner, jüdische, kosmopolitische Vergnügen damit verband, sondern eher etwas Konservatives, das aber erst retrospektiv durch den Film produziert wurde.

**Seit einigen Jahren gibt es in der Unterhaltungskultur einen Weimarer-Republik-Boom, der sich etwa im Comeback der Jazzoperette zeigt oder in erfolgreichen TV-Serien wie *Babylon Berlin*. Machen wir uns dem Vorwurf schuldig, diese Zeit nostalgisch zu verklären?**

Den Vorwurf gibt es schon lang und ich tue mich schwer damit. Wir beschäftigen uns, auch in historischen Stoffen, immer mit uns selbst. Gerade eine Serie wie *Babylon Berlin* ist ein gutes Beispiel – hier werden auch die Schattenseiten der Zeit akzentuiert und Probleme durchdekliniert, die immer noch gegenwärtig sind. Da sehe ich keine Verklärung. Der ganze Weimar-Mythos interessiert mich aber sehr. Ich war mal bei der *Bohème Sauvage* – eine 1920er-Jahre-Kostümparty, auf der Stummfilme gezeigt und Songs der Zeit gespielt wurden. Ich fand das aus der Sicht des Historikers sehr unangenehm, weil die Weimarer Republik natürlich auch Arbeitslosigkeit, Elend, Aufstieg der Nazis war. All das war ausgeblendet. Auf der Party wurden nur spezifische Elemente dieser Zeit herausgegriffen und historisch dekontextualisiert. Schon um 1900 hat der Berliner Alpenverein übrigens Kostümfeste gefeiert, bei denen sich alle Leute als Bayern verkleideten, mit Lederhosen und Mieder. Der Reiz von solchen Veranstaltungen ist sicher, in der urbanen Partylandschaft spielerisch-theatral Unterhaltung zu zelebrieren – in neue Rollen zu schlüpfen. Das hat aber nichts mit einer Beschäftigung mit Vergangenheit zu tun. Mich als Historiker interessiert eher, welche Themen des Stoffs aus der Geschichte heraus im Hier und Jetzt relevant sind. Was hat das *Rössl* mit uns zu tun, im Jahr 2021? Ich sehe da viele Anknüpfungspunkte: Massentourismus, den Gegensatz zwischen Land und Stadt, den schwierigen Begriff Heimat ...

**Schon 1920 gab es den Nostalgievorwurf an das *Weißer Rössl* in seiner Urfassung. Ein Rezensent schrieb, es sei „eine Hülle von Staub, durch die man die gute alte Zeit sehen kann“. Beschreibt Nostalgie eigentlich immer das Hineinträumen in eine Welt, in der man sich wohlfühlt?**

Nein – das bringt mich zurück zum Thema Heimatfilm. Es gibt Beispiele für sogenannte Nostalgiefilme aus den 1970ern, die in den 1950er Jahren spielen. Viele Rezensenten, die selber die 50er Jahre miterlebt haben, fühlten sich von diesen Filmen gerade nicht in eine nostalgische Stimmung versetzt, sondern sprechen eher von Schock – und sagten: „Mein Gott, wie sehr hat sich die Welt seither verändert.“ Ein für mich wichtiger Aspekt der Nostalgieforschung ist der der persönlichen Erfahrung, die über Nostalgie als kulturelles, kollektives Phänomen hinausgeht.

Das Schmerzhaftes, das bei der Nostalgie immer mitschwingt – im Englischen beschreibt man es als „bitter sweet“ – ist die Erinnerung an einen schönen Moment und die gleichzeitige Erkenntnis, ihn nie wieder erleben oder rekonstruieren zu können. Was wir in der Nostalgie erleben, ist die Distanz und Differenz zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Wenn man diesen Gedanken ernst nimmt, ist Nostalgie also nicht – wie es oft beschrieben wird – das rein Süße, Sentimentale, Kitschige, sondern auch etwas sehr Schmerzhaftes und Dunkles, weil es uns an unsere eigene Vergänglichkeit erinnert, aber auch an die Unmöglichkeit, Vergangenheit in der Gegenwart zu erfahren.

*Das Gespräch führte Judith Wiemers.*

**Tobias Becker** ist Kulturhistoriker in Berlin. Seine Schwerpunkte sind die Geschichte der Populärkultur, des Theaters und der Stadt. Gerade schreibt er an einer Geschichte der Nostalgie. Seine wichtigsten Veröffentlichungen sind *Inszenierte Moderne: Populäres Theater in Berlin und London, 1880-1930* (Berlin 2014) und *Popular Musical Theatre in London and Berlin, 1890-1930* (Cambridge 2014). Im September erscheint ein von ihm und Sabine Stach herausgegebenes Themenheft der „Zeithistorischen Forschungen“ zum Thema Nostalgie.

# VORNEHME LEUTE 1.200 METER HOCH

von ERICH KÄSTNER

Sie sitzen in den Grandhotels.  
Ringsrum sind Eis und Schnee.  
Ringsrum sind Berg und Wald und Fels.  
Sie sitzen in den Grandhotels  
und trinken immer Tee.

Sie haben ihren Smoking an.  
Im Walde klirrt der Frost.  
Ein kleines Reh hüpfte durch den Tann.  
Sie haben ihren Smoking an  
und lauern auf die Post.

Sie tanzen Blues im Blauen Saal,  
wobei es draußen schneit.  
Es blitzt und donnert manches Mal.  
Sie tanzen Blues im Blauen Saal  
und haben keine Zeit.

Sie schwärmen sehr für die Natur  
und heben den Verkehr.  
Sie schwärmen sehr für die Natur  
und kennen die Umgebung nur  
von Ansichtskarten her.

Sie sitzen in den Grandhotels  
und sprechen viel von Sport.  
Und einmal treten sie, im Pelz,  
sogar vors Tor der Grandhotels –  
und fahren wieder fort.

Erich Kästner, *Vornehme Leute*, 1929

„Im greisen Rössl am Wolfgangsee  
da sitzt ein Paar vor der Tür,  
der Leopold schon asthmatisch,  
die Wirtin ist auch schon apathisch!  
Das Rössl kam in die Wurstfabrik,  
dem tat der Abschied nicht weh,  
den Rummel hält ja kein Ross aus  
im weißen Rössl am See.“

ROBERT GILBERT, *Das greise Rössl Anno 2000*, 1951

# SYNOPSIS

## *The White Horse Inn*

At the White Horse Inn, guests from near and far gather for an authentic Austrian experience. In preparation for the summer tourists, hotel manager Josepha counts on the help of her staff – above all Leopold, who has little time for all things business – but all the time for his boss! With predictable regularity, he declares his love for her and with predictable regularity, she rejects his offers. After all, her heart is set on hotel regular Dr Otto Siedler, a well-to-do lawyer. Crippled with jealousy, Leopold takes the opportunity to lodge the firsts guests to arrive – cranky fashion mogul Wilhelm Giesecke and his daughter Otilie – in Siedler's preferred room. Giesecke has no eyes for the Alpine attractions offered at the hotel – he is engrossed in a legal dispute over patent rights with rival firm Sülzheimer. When Siedler finally arrives at the inn, he introduces himself to Giesecke as Sülzheimer's solicitor. Conflict ensues between the two men, as does between Josepha and Leopold, who is being scolded for his interference. Against the odds, Otilie is taking an interest in Siedler, nourishing Leopold's hopes to secure Josepha's heart. She is, however, increasingly weary of his caprices and flirts openly with Siedler. The evening culminates in a thunderstorm and Josepha tries to diffuse tensions by serving culinary showstoppers.

To take things further with Siedler, Josepha asks Leopold to deliver a bottle of champagne to her room after the official festivities have ended. When he refuses, Josepha lets him go. Unwilling to leave, Leopold settles at the bar as a guest. Giesecke is also in for a nightcap. Fuelled by panoramic views and booze, he has devised a plan: Sülzheimer's son, who is due to arrive at the inn, must marry his daughter Otilie, thereby settling the legal dispute. He counts on Siedler's help. Little does he know that Otilie and Siedler have secretly gotten close and that Sülzheimer junior – better known as Sigismund – has long arrived and fallen head over heels for Kathi. Finally giving in to the charms of his surroundings, Giesecke orders the hotel's most expensive show number. Having had enough, Leopold sabotages the act and says his goodbyes to Josephine, who must finally realise that he is essential not only for the success of her business. As morning dawns, the two unlikely couples are joined by a third ...



Ella Rombouts (Kathi), Riccardo Romeo (Sigismund Sülzheimer) und Markus Liske (Wilhelm Giesecke)



Herbert G. Adami (Piccolo) und Laila Salome Fischer (Josepha Vogelhuber)

## TEXTNACHWEISE

Zitat auf S. 31: Hans Müller, Erik Charell, *Im weißen Rössl*, Textbuch, Berlin: Charivari Musikverlag, 1931

Robert Gilbert, „Das greise Rössl Anno 2000“, Text für das 5. Programm der Kleinen Freiheit (München), Arbeitskladde 9, Oktober 1951, RGA 243, zitiert in Christian Walther, *Robert Gilbert – Eine zeitgeschichtliche Biografie*, Frankfurt a. M.:

Peter Lang Edition, 2016 | Robert Gilbert, *Im weißen Rössl*, München: Heyne Verlag, 1953, S. 16 – 17

Erich Kästner, *Vornehme Leute*, in: Erich Kästner: *Lärm im Spiegel*, Leipzig: Weller Verlag, 1929

Ernst Krenek, *Reisebuch durch die österreichischen Alpen* (op. 62), Wien: Universal Edition, 1929

Judith Wiemers, „Das Glück vor der Tür“ *Im weißen Rössl* – von der Revue-Operette zum Heimatfilm und zurück“, Handlung, Synopsis, Interviews: Originalbeiträge für dieses Heft.

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

## BILDNACHWEISE

Titel: Laila Salome Fischer, fotografiert von Esra Rotthoff

Probenfotos vom 3. September 2021 fotografiert von Pawel Sosnowski

Landschaftsfotos: Stockphoto LP

**Die Staatsoperette dankt ihren Sponsoren und Partnern für die Unterstützung.**



## IMPRESSUM

HERAUSGEGEBEN VON DER STAATSOOPERETTE DRESDEN

SPIELZEIT 2021/22

INTENDANTIN KATHRIN KONDAUROW

REDAKTION DR. JUDITH WIEMERS

ARTWORK | KONZEPT & FOTOGRAFIE ESRA ROTTHOFF

SATZ HARTMUT GERASCH, ANDREAS GROSSMANN

DRUCK DRUCKEREI THIEME MEISSEN GMBH



