

DER VETTER AUS DINGSDA



STAATSOPERETTE



DER VETTER AUS DINGSDA

Operette in drei Akten

Musik von EDUARD KÜNNEKE

Libretto von HERMAN HALLER *und* RIDEAMUS

Nach einem Lustspiel von MAX KEMPNER-HOCHSTÄDT

AUFFÜHRUNGSRECHTE

Dreiklang-Dreimasken Verlag GmbH Berlin,

vertreten durch G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin

TEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG JOHANNES PELL
REGIE JAN NEUMANN
BÜHNE CARY GAYLER
KOSTÜME NINI VON SELZAM
CHOREOGRAPHIE MODJGAN HASHEMIAN
DRAMATURGIE VALESKA STERN

BESETZUNG

JULIA DE WEERT MARIA PERLT-GÄRTNER / AMELIE MÜLLER
HANNCHEN CHRISTINA MARIA FERCHER /
FLORENTINE SCHUMACHER
JOSEF KUHBRÖT ELMAR ANDREE / MARKUS LISKE
WILHELMINE KUHBRÖT SILKE RICHTER / INGBORG SCHÖPF
EGON VON WILDENHAGEN RICCARDO ROMEO / ANDREAS SAUERZAPF
ERSTER FREMDER (AUGUST KUHBRÖT) TIMO SCHABEL / VÁCLAV VALLON
ZWEITER FREMDER (RODERICH DE WEERT) NIKOLAUS NITZSCHE
KARL DAG HORNSCHILD / TOBIAS MÄRKSCH
HANS CHRISTIAN BERGER / MIRKO POICK

ORCHESTER DER STAATSOOPERETTE

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

STUDIENLEITUNG	PROF. NATALIA PETROWSKI
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG UND KORREPETITION	PROF. NATALIA PETROWSKI, ROBIN PORTUNE
KORREPETITION BALLETT	YOKO SUNAGAWA
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG	MARGARETE SABINE BÖNISCH
CHOREOGRAPHISCHE ASSISTENZ	MANDY GARBRECHT
INSPIZIENZ	KERSTIN SCHWARZER
SOUFFLAGE	JEANNETTE OSWALD
TECHNISCHE DIREKTION	MARIO RADICKE
TECHNISCHE EINRICHTUNG	JÖRG GERATHEWOHL
LICHT	FRANK BASCHEK
TON	PAWEL LESKIEWICZ
WERKSTATT-PRODUKTIONSLEITUNG	MARCUS GROSSER
MASKE	THORSTEN FIETZE
ASSISTENZ KOSTÜM	ANKE ALEITH
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 Yankov (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 29. JANUAR 2022, 19.30 UHR

**DAUER CA. 2 STUNDEN 30 MINUTEN
INKLUSIVE 25 MINUTEN PAUSE**

HANDLUNG

1. Akt

Die reiche Erbin Julia de Weert lebt mit ihrem Onkel und Vormund Josef Kuhbrot, genannt Josse, und dessen Frau Wilhelmine, genannt Wimpel, auf dem Anwesen ihrer verstorbenen Eltern. Sehnsüchtig erwartet sie den Tag ihrer Volljährigkeit, an dem sie sich endlich aus der bedrängenden Obhut ihres Onkels befreien kann, um selbst über ihr Leben zu bestimmen. Ein Tag, den Josse mehr als alles andere fürchtet: Längst an den angenehmen Lebensstil durch Julias Vermögen gewöhnt, will er diesen Luxus nicht mehr missen. Um das Geld und die Dienerschaft der de Weerts in der Familie Kuhbrot zu halten, bestellt er seinen mittellosen Neffen August als Ehe Kandidaten für Julia ein. Deren Herz aber ist längst vergeben: Sie liebt ihren Vetter Roderich, der zusammen mit ihr aufwuchs, bevor er vor sieben Jahren in die holländische Kolonie Java, nach Batavia, ausgewandert ist. Damals haben sich die beiden Liebenden ewige Treue geschworen und gelobt, jeden Abend zum Mond emporzublicken und aneinander zu denken – ein Eid, den Julia seitdem trotz ausbleibender Nachricht von Roderich sehr ernst nimmt.

Auch Landratssohn Egon von Wildenhagen hat es auf Julia abgesehen. Bei einem weiteren Annäherungsversuch überbringt er Julia die frohe Botschaft, dass sie mit der Hilfe von Egons Vater frühzeitig für volljährig erklärt wurde. Im Taumel der Euphorie erlaubt sich Julia mit ihrer Freundin Hannchen einen Spaß: Der nächstbeste Fremde, der des Weges kommt, wird in ihr Haus gebeten, wo ihm Julia und Hannchen einen märchenhaften Abend in Saus und Braus bereiten.

2. Akt

Am nächsten Morgen fragt der Fremde Hannchen über Julia aus und erfährt dabei alles von deren Schwärmerei für Roderich und ihrer Abneigung gegenüber alternativen Ehe Kandidaten wie August Kuhbrot. Kurzenschlossen präsentiert er sich den Beteiligten als lang vermisster Roderich. Julia kann ihr Glück kaum fassen und anfängliche Zweifel sind schnell überwunden. Da unterbricht erneut Egon das Geschehen, dieses Mal mit einer weit weniger positiven Nachricht für Julia: Seinen Nachforschungen zufolge kann der tatsächlich in Batavia aufgebrochene Roderich noch gar nicht bei Julia angelangt sein, da das erste Schiff aus Java erst heute ankommen würde. Der Fremde gesteht, nicht Roderich zu sein, woraufhin ihn Julia schweren Herzens wegschickt – ihrem Schwur aus der Kindheit treu bleibend.

3. Akt

Während Julia um den verlorenen falschen Roderich trauert, entwirft Josse seine ganz eigene Theorie: Der Fremde muss seinen Neffen August ermordet haben, sonst wäre dieser längst eingetroffen. Ein zweiter Fremder kommt an und findet Gefallen an Hannchen. Auch ihrer Wunschvorstellung scheint er zu entsprechen – zumindest bis sie von ihm erfährt, dass er der echte Roderich sei. In den Kolonien zu (zweifelhaftem) Reichtum gekommen, hat er nie einen weiteren Gedanken an Julia verschwendet und ihre Jugendschwärmerei längst vergessen. Um den neugewonnenen Millionär nicht zu verlieren, schmiedet Hannchen einen Plan: Der echte Roderich soll sich Julia als August Kuhbrot präsentieren, während der falsche Roderich, der sich Hannchen gegenüber inzwischen als echter August Kuhbrot zu erkennen gegeben hat, auf sein Happy End in den Kulissen wartet ...



Maria Perit-Gärtner (Julia)

ZWISCHEN IDEAL UND WIRKLICHKEIT

Regisseur JAN NEUMANN und Chefdirigent JOHANNES PELL über
Prinzessinnenfantasien und falschen Exotismus

von VALESKA STERN

1921 und damit vor rund 100 Jahren wurde Eduard Künnekes *Vetter aus Dingsda* uraufgeführt. Was ist es, das dieses Werk bis heute lebendig hält?

Jan Neumann: *Der Vetter aus Dingsda* ist ein Märchen. Wie alle großen Erzählungen zeichnen sich Märchen durch eine gewisse Vielschichtigkeit aus, in die es lohnt, sich immer wieder von einem neuen Punkt auf der Zeitachse aus hinein zu versenken.

Johannes Pell: Einen großen Anteil an dieser Vielschichtigkeit haben die Figuren des *Vetter*, mit denen man sich so wunderbar identifizieren kann. Eine nervige Verwandtschaft, wie sie Josse und Wimpel symbolisieren, ist heute genauso aktuell wie Julias Traum von der großen Liebe. Und das alles präsentiert sich bei Künneke in einem durchgängig straffen Tempo, dem man sich kaum entziehen kann. Es gibt keine Einleitung, keine Ouvertüre: Das Stück beginnt und man taucht sofort in das Geschehen und die Problematik der Figuren ein.

Ein Ansatz, dem Künneke auch im weiteren Verlauf des Stückes treu bleibt: Hier reiht sich ein Handlungsensemble an das andere; nach kontemplativen Momenten sucht man vergeblich.

JP: Absolut, das Stück ist überaus straff konzipiert. Eigentlich gibt es nur einen Moment, in dem die Handlung innehält, nämlich Julias „Strahlender Mond“. Im Finale II wird bei der Frage des Ersten Fremden – „Julia, liebst du mich?“ – immerhin das Tempo der Musik zurückgenommen, die Handlung aber treibt auch hier voran.

Gehen wir noch einmal einen Schritt zurück. Jan, du sprachst davon, dass man den *Vetter aus Dingsda* als Märchen bezeichnen kann. Woran machst du das fest?

JN: Die Handlung spielt an einem märchenhaften Ort, in einem Schloss. Darin lebt Julia wie Rapunzel im Turm, gefangen nicht nur in ihrer Fantasie, sondern auch in ihrer Unmündigkeit. Ihr Bewacher und Vormund ist Onkel Josse, ein Monster mit ungeheurem Appetit. Er befürchtet, die Kontrolle über sie und damit ihr Vermögen zu verlieren: Er ist der klassische Bösewicht der

Geschichte. Der Erste Fremde ist der zu Beginn von Julia herbeigesehnte Befreier: der Held, der diverse Prüfungen durchlaufen muss, um die Prinzessin zu gewinnen. Auch finden sich zahlreiche Anspielungen auf klassische Märchen: *Der Schweinehirt*, *Tischlein deck dich*, *Hänsel und Gretel* – um nur einige zu nennen.

JP: Ähnliches spiegelt sich in der Musik: Beim Auftritt des Ersten Fremden im Finale I erinnern dessen „Hallo“-Rufe, die jeweils vom Horn beantwortet werden, an eine bekannte Märchenatmosphäre. Und wenn der Erste Fremde die Bühne betritt, kurz bevor er zu singen beginnt, spitzt sich die Tonsprache zum Stil Engelbert Humperdincks zu, dem Märchenkomponisten *par excellence*. Allerdings war Künneke in dieser Klangwelt auch zuhause; er ist eigentlich ein Spätromantiker. Insofern fügen sich die märchenhaften Anspielungen problemlos in das große Ganze der Operette ein und stechen keinesfalls als Fremdkörper hervor.

Was bedeutet diese Grundlage für eure Interpretation? Schlägt sich die Märchenebene in Inszenierung und Ausstattung nieder?

JN: Nini von Selzam zitiert in ihren Kostümen gängige Vorstellungen diverser Märchenfiguren und Cary Gayler hat zwar kein Märchenschloss auf die Bühne gebaut, aber einen Ballsaal, inklusive Kronleuchter und gigantischem Ölgemälde an der Wand. Und dann tauchen auch noch ein riesiger Broiler und ein überdimensionierter Bierhumpen auf. Märchen spielen ja oft mit Gegensätzen und sie vergrößern die Realität, pointieren sie. Wenn der Erste Fremde auf Julias Schloss ankommt und Julia und Hannchen sich mit ihm „einen Spaß machen“, ist das ein Spiel – aber auch eine geplante „Verarsche“ und zutiefst zynisch. Die beiden Damen führen einem mittellosen Landstreicher ein zauberhaft reiches Idyll vor, in dem er auf ein Fingerschnippen hin – „Tischlein deck dich“ – beinahe alles bekommt, was er sich wünscht. Am nächsten Tag soll er wieder hinauskomplimentiert werden; der Spaß dauert nur so lange, wie die Prinzessin es will. Dem widersetzt sich der Erste Fremde, indem er sich als echter Roderich ausgibt, um das Herz von Julia zu gewinnen. Bierhumpen und Broiler sind übrigens so überdimensioniert, wie der gesamte Handlungsverlauf im *Vetter* ins Grotteske gesteigert scheint. Deshalb muss ich mich doch korrigieren: Der *Vetter* ist eigentlich kein Märchen, er ist die Persiflage eines Märchens, die groteske Vergrößerung der Vergrößerung.

Ihr geht noch einen Schritt weiter: Das Stilmittel der Vergrößerung beschränkt sich nicht nur auf die Ausstattung, sondern schließt auch das Spiel der Darsteller*innen mit ein.

JN: Johannes, du hast das Tempo angesprochen, in dem die Musik vorwärtsdrängt. Das gilt auch für die Sprechszenen. Die Figuren sind permanent überdreht in ihrem unbedingten Kampf um ihr Glück. Das ist das Grundtempo und die Spielweise, die tatsächlich etwas Comichaftes haben darf, ohne dass dabei der zarte Ernst oder die Sehnsüchte der Figuren verschwinden sollen. Diese Kombination aus hochtourigem, humorvollem Spiel und den stillen Augenblicken von Erkenntnis, Wahrheit und Wirklichkeit – das ist unser Versuch, diese Geschichte zu erzählen.

JP: Du bezeichnest das auf den Proben immer so treffend als das Gegensatzpaar von Ideal und Wirklichkeit.

JN: Genau, in diesem Spannungsfeld bewegt sich jede Figur. Es gibt immer ein Ideal, dem sie nachhängt oder entsprechen will, und dann die Diskrepanz dieses Ideals zur Wirklichkeit. Bei Julia ist das natürlich Roderich: Über den Mond funkelt sie an den fernen Geliebten, der letztlich nur ein Phantasma ist. Josse und Wimpel wiederum haben eine ideale Vorstellung davon, wie sie weiterleben möchten, weswegen sie permanent gegen die Wirklichkeit anarbeiten müssen, in der Julia natürlich erwachsen werden und ihr Recht auf ihr Vermögen geltend machen wird. Auch Egon versucht nur, dem Ideal zu entsprechen, für das er Julia hält – wobei er kläglich scheitert. Hannchen schließlich offenbart ihr Wunschideal eines Mannes zu Beginn des dritten Akts: Ein Millionär soll es sein. Und wie von einer unsichtbaren Fee erhört, bekommt sie diesen Wunsch auch prompt erfüllt.

JP: Künneke hat die Idealvorstellungen seiner Figuren auch musikalisch gegen die Realität abgegrenzt. Dabei hilft ihm die Tonartensymbolik. Seit Mozart gilt A-Dur ja als Tonart der aufrichtigen, ehrlichen Liebe. Dieses A-Dur berührt Künneke aber nur einmal ganz kurz, nämlich bei Julias „Roderich, mein Roderich“ im Finale III. Was natürlich die Interpretation zulässt, dass sie hier endlich zu ihren echten Gefühlen steht, anstatt einem irrealen Ideal hinterherzulaufen. Julias Arie „Strahlender Mond“ am Anfang des Stückes dagegen steht noch in G-Dur, also zwei Stufen von A-Dur entfernt.

Geht Künneke in seiner musikalischen Charakterisierung der Figuren denn unterschiedlich vor?

JP: Es gibt zumindest einen großen Unterschied zwischen Julia und dem Ersten Fremden zum restlichen Ensemble. Letzteres besticht vor allem durch Einwürfe und groß angelegte Ensemble-Nummern – die in ihrem getriebenen Charakter übrigens sehr an Gioachino Rossini erinnern. Das sind alles Buffo-Partien. Nur Julia und der Erste Fremde singen lyrische, lange Linien und haben als einzige Figuren auch eine Arie vorzuweisen. Damit spannen die beiden den musikalischen Bogen des Stückes – was nicht heißt, dass die Buffo-Partien weniger anspruchsvoll wären. Ganz im Gegenteil: Es ist wahnsinnig schwer, die nötige plappernde Leichtigkeit zu erzeugen und gleichzeitig mit Klang zu singen. Der viele Text wird ja nicht gesprochen, sondern die Darsteller*innen müssen ihn in die Stimme legen und trotzdem textverständlich bleiben.

Vorhin hast du Humperdinck als Pate für bestimmte Stellen bezeichnet, jetzt fällt der Verweis auf Rossini. Wie haben wir uns das vorzustellen: Bedient sich Künneke bunt der Stilmittel seiner Komponistenkollegen?

JP: Nein, ich würde sagen, er lässt sich von ihnen inspirieren. Bestimmte Stellen klingen nach Richard Wagner, andere nach Johann Strauss, dann wieder baut Künneke Modetänze wie Foxtrott oder Tango ein und plötzlich verweist ein Duett auf den Wiener Ländler. Das alles aber entsteht



Markus Liske (Josse) und Ingeborg Schöpf (Wimpel)



Maria Perit-Gärtner (Julia) und Riccardo Romeo (Egon)

aus dem jeweiligen dramatischen Kontext heraus und wird nie anbiedernd oder im Sinne einer zu wahren Tradition eingesetzt. Es bleibt ein einheitliches Ganzes.

Kannst du ein Beispiel geben? An welchen Stellen experimentiert Künneke mit Modetänzen?

JP: Zum Beispiel im Duett zwischen Julia und dem Ersten Fremden. Julia hat gerade erfahren, dass der Mann, den sie am vergangenen Abend in ihr Haus geladen hat, ihr lang ersehnter Roderich sein soll. Sie will mit ihm in Kindheitserinnerungen schwelgen, während der Fremde in seiner Not – er ist ja gar nicht Roderich! – die Sprache immer wieder auf das Hier und Jetzt lenkt. Dieser Situation hat Künneke einen Tango unterlegt. Es geht ihm um einen Flirt, den er in der Musik einfangen will, um sexuelle Spannung zwischen den Figuren und gleichzeitig um deren Taktieren. Oder nehmen wir das Ensemble „Batavia“. Hier tauchen die Figuren textlich tief in die exotische Klischeekiste ein. Künneke aber bedient diesen falschen Exotismus musikalisch nicht, sondern fängt ihn im rasanten Tempo des Foxtrott ein.

Der Einsatz der Modetänze stellt also quasi einen dramaturgischen Kommentar zu der jeweiligen dramatischen Situation dar?

JP: Ja, die Musik zu „Batavia“ entlarvt die Figuren, die vorgeben, exotisch zu sein, dafür aber den Rhythmus eines modernen Gesellschaftstanzes benutzen.

JN: Exotik beziehungsweise das Fremde kommt hier vor allem im Sinne eines erfundenen Irgendwas vor, wo Kolibris, Kängurus und Gnus zusammenleben, man Hütten baut und die Liebe eine große Rolle spielt. Die Figuren träumen sich gemeinsam in ein fiktives Batavia hinein. Ein Sehnsuchtsklischee von Exotik und Erotik, das sie – so sympathisch sie sind – hier auf nahezu dumm-dreiste Art abfeiern. Ihre Sehnsucht ist echt, ihre Unwissenheit jedoch erschreckend und entlarvend.

JP: ... weil die Realität sie scheinbar gar nicht wirklich interessiert.

JN: Ja, genau. Im zweiten Akt liest Hannchen im Konversationslexikon nach, was Batavia eigentlich ist und wo es liegt: nach sieben Jahren der Abwesenheit Roderichs! Ganz ähnlich verhält es sich bei der Ankunft des Zweiten Fremden: Hannchen interessiert nur, dass „Ihr“ Fremder reich ist. Dass er seinen millionenschweren Reichtum in einer niederländischen Kolonie gemacht hat, lässt sich aber nicht ignorieren. Das ist der bittere Kern, der in dieser Operette steckt, die arrogante, eurozentrische Sicht auf die Welt. Dazu kommt die Thematik des Kolonialismus, die sich als Exotismus maskiert durch das Stück zieht und damit einen Kommentar auf unsere Sicht und unsere Haltung zum Rest der Welt formuliert.

Zum Thema des Kolonialismus gehört im weitesten Sinn auch das des Klassenunterschiedes, das sich ebenfalls im Stück findet.

JN: Ja, die Klassenunterschiede zwischen den Figuren haben ganz eindeutige Auswirkungen auf ihr Denken und Handeln. So kann man Josse unterstellen, dass all sein Agieren in der nachvollziehbaren Angst vor dem sozialen Abstieg wurzelt. Oder dem Ersten Fremden, dass er sich nur aus Sehnsucht nach Aufstieg in die besseren Kreise um Julia bemüht, um seinem Dasein als mittelloser Wandergesell zu entkommen. Dem ganzen Stück könnte man unterstellen, dass es sich um eine Sozialutopie handelt: Prinzessin verliebt sich in Penner. Deutlich wird das übrigens auch in dem Verhältnis zwischen Hannchen und Julia ...

Inwiefern?

JN: Hannchen ist letztendlich auch nur eine Angestellte im Hause de Weert. Sie steht zwar im Rang über den Dienern Hans und Karl, hat aber ebenfalls eine dienende Funktion, serviert zum Beispiel schon zu Beginn des Stückes Essen. Klar, sie ist die Freundin von Julia, aber wenn Hannchen dem echten Roderich begegnet und der Julia erklären will, dass er sie nicht liebt, sagt sie den entscheidenden Satz: „Als Roderich lasse ich dich nicht zu Julia. So weit geht die Freundschaft nicht.“ Auch diese Figuren stehen also offenbar im Spannungsfeld von Ideal und Wirklichkeit: Im entscheidenden Augenblick offenbart sich ein Egoismus, der keinem Freundschaftsideal entspricht.

JP: Spannend finde ich in dieser Hinsicht das Duett zwischen Hannchen und dem Zweiten Fremden. Künneke geht hier zurück in die Wiener Operette und die Ländler-Zeit – auch das wieder als Kommentar zur dramaturgischen Situation. Denn Hannchen übernimmt in diesem Moment eigentlich die Rolle Julias und fällt zurück in eine traditionelle Frauenrolle, in der sie sich einen Millionär als Ehemann wünscht.

JN: Ja, das ist toll: Bis zu diesem Moment haben wir Hannchen als das pragmatische Gegenbild zur realitätsfernen Julia kennengelernt. Wenn aber deren Traum geplatzt ist, formuliert sie den ihren: ein Millionär. Als ob das das Glück ist. Die Pointe aber ist, dass sie ihren Millionär bekommt, einfach so. Nur: Ob sie mit diesem eitlen Urkapitalisten glücklich werden wird?

Je länger man euch zuhört, desto mehr wackelt das Bild des *Vetter* als amüsan-märchenhafter Geschichte mit Happy End. Womit haben wir es bei diesem Stück eigentlich zu tun?

JP: Ich würde sagen: mit einer Musik voller stilistischem Reichtum, orchestraler Farben und doppeltem Boden. Wie immer bemerkt man diese Details aber erst, wenn man sich mit der Materie auseinandersetzt. Man vermutet im *Vetter* eine liebliche Operette und es offenbart sich eine erstaunliche Intelligenz und Raffinesse.

JN: Mir geht es ähnlich: Bei genauer Beschäftigung sind zahlreiche bisweilen auch bittere oder scharfe Gewürze in diesem exotischen Gericht „aus Dingsda“ zu entdecken. Man muss nur einen Moment hineinschmecken, um alle Noten zu erfassen.



Maria Perlt-Gärtner (Julia), Christina Maria Fercher (Hannchen) und Timo Schabel (Erster Fremder)



Maria Perlt-Gärtner (Julia) und Timo Schabel (Erster Fremder)

„LIEB MICH NICHT,
WEIL DEINEM TRAUMBILD
ICH GLEICHE,
LIEB MICH NUR,
WEIL DU MICH LIEBST!“

Erster Fremder
in *Der Vetter aus Dingsda*



Maria Perlt-Gärtner (Julia) und Timo Schabel (Erster Fremder)



Christina Maria Fercher (Hannchen) und Riccardo Romeo (Egon)

THE AGE OF AQUARIUS

Der Vetter aus Dingsda (1921) als Spiegel eines neuen Zeitgeistes

von KEVIN CLARKE

„Der Weltkrieg ist die große Zäsur zwischen Gestern und Heute geworden, die finstere Schlucht, die sich abgrundtief zwischen einer historischen Vergangenheit und einer noch lebendig pulsierenden Gegenwart auftut.“

Das schreibt Magnus Hirschfeld in seiner *Sittengeschichte der Nachkriegszeit 1918–1930*. Und ergänzt, dass in dieser Schlucht „auch zahllose moralische und kulturelle Werturteile jener Periode“ begraben worden seien, „die wir jetzt als Vorkriegszeit bezeichnen“. Kaum dass im Frühjahr 1919 die Revolution in Deutschland erfolgreich und die Weimarer Republik offiziell ausgerufen worden war, der Kaiser ins Exil nach Holland ging und die Zensur abgeschafft wurde, kam im Oktober am Theater am Nollendorfplatz in Berlin-Schöneberg die erste Eduard-Künneke-Operette heraus in Zusammenarbeit mit Theaterdirektor Herman Haller und Dr. jur. Fritz Oliven, der die witzigen Gesangstexte unter dem Schriftstellernamen Rideamus („Lasst uns lachen“) verfasste. Ihr Titel: *Der Vielgeliebte*. Der Titelheld, ein dubioser Graf von Liebenstein, singt darin: „Es gibt nichts auf der Welt, was nicht geht, wenn man das Ding nur richtig versteht. Ob nun grad oder krumm oder hintenrum.“ Besagter Graf „arbeitet“ im Stück zielbewusst mit Küssen und Blicken, um zu einer Erbschaft zu kommen, die ihm ein Leben ohne Arbeit ermöglichen soll. Eben noch hatte der große Streik der Berliner Metallarbeiter stattgefunden und der am 3. März verhängte Belagerungszustand war zu dem Zeitpunkt noch nicht aufgehoben. Trotzdem war der mit Küssen und Blicken in Richtung Erbschaft operierende *Vielgeliebte* ein großer Erfolg beim Nachkriegspublikum, das ins Theater am Nollendorfplatz im noblen „Westen“ drängte. Es wollte „nicht erhoben“, sondern „angenehm unterhalten“ und abgelenkt werden „von der nicht sonderlich angenehmen Gegenwart“, wie es der DDR-Operettenexperte Otto Schneidereit mit antikapitalistischer Kritik formulierte. Und er zitiert auch gleich Siegfried Jacobshagen, der verächtlich meinte, dieses West-Publikum bestehe aus „Schiebern, Hasardeuren und Kokainisten“.

Sie repräsentierten eine Gesellschaftsschicht, die man als „Kriegsgewinnler“ bezeichnete, wahlweise auch als „Spekulanten“. In seiner Sittengeschichte schreibt Hirschfeld: „Die Möglichkeit, sich zu bereichern, war im Krieg und in der ersten Nachkriegszeit grundverschieden

von der im Frieden.“ Während es vor 1914 um die Produktion von Gütern ging (und um Privilegien des Adels), ging es nun darum, „fiktives Kapital“ zu erwerben. „Nach Kriegsende ist eine gewaltige Umschichtung des Vermögens [...] eingetreten. In den besiegten Ländern verlor der städtische Mittelstand durch die Entwertung der Kriegsanleihe und insbesondere durch die fortschreitende Inflation, deren Anfang schon in den Kriegsjahren zu suchen ist, sein gesamtes Barvermögen. Wie solche Vermögen durch verzweifelte Spekulationen restlos verloren gingen und in den Händen von zwielichtigen Strippenziehern landeten, sieht man im Fritz-Lang-Film *Dr. Mabuse, der Spieler*, basierend auf der 1920 vom Schriftsteller Norbert Jacques erfundenen Figur eines Superverbrechers, der weltweit die Aktienmärkte manipuliert. Er nutzt seine Fähigkeiten der Verkleidung, um sich in der High Society frei bewegen zu können. Gleichzeitig wird den Leser*innen bzw. Kinogänger*innen der „schmutzige Unterleib“ der jungen Weimarer Republik vor Augen geführt, bevölkert von Aasgeiern in Frack und Zylinder. Und von deren Entourage, die den berühmten Tanz auf dem Vulkan ausführte, immer nahe am Abgrund.

Zeitgemäß wie Mozart und das Kleinauto

Am Theater am Nollendorfplatz folgte im September 1920 für solche „Aasgeier im Frack“ das nächste Haller-Rideamus-Künneke-Werk: *Wenn Liebe erwacht* mit der jungen Claire Waldoff in einer resoluten weiblichen Hauptrolle, damals schon eine feministische Ikone, die kurz darauf mit dem Friedrich-Hollaender-Lied „Raus mit den Männern aus dem Reichstag“ untersterblich wurde. Und dann folgte am 15. April 1921 jenes Werk, das Künneke weltberühmt machen sollte und sich bis zum heutigen Tag auf den Bühnen halten konnte: *Der Vetter aus Dingsda*. Es basiert auf dem gleichnamigen Lustspiel (1919) von Max Kempner-Hochstädt, das in Hallers Hände geraten war und in dem der erfahrene Theaterpraktiker das perfekte Zugpferd erkannte, um Geld an seiner unsubventionierten Bühne zu machen. Denn die Operette spielt in der Villa de Weert in Südholland in der unmittelbaren Gegenwart und an einem eskapistischen Ort, wo der Erste Weltkrieg scheinbar spurlos vorbeigegangen ist. Österreichische Hilfsorganisationen schickten damals Kinder gezielt in die Niederlande, damit diese aus dem Nachkriegselend für ein paar Wochen herauskommen und etwas Gesundes zu essen bekommen konnten. Dies verarbeitete Emmerich Kálmán 1920 zu seiner Operette *Das Hollandweibchen*, noch nach dem alten Wiener-Walzer-Prinzip konzipiert mit Prinzen und Prinzessinnen, bevor er 1921 mit *Die Bajadere* auf mondäne Exotik und moderne Shimmy-Rhythmen umschwenkte und damit einen Welterfolg nach dem anderen landete – inklusive *Gräfin Mariza* (1924) und *Die Zirkusprinzessin* (1926).

Was Kálmán im XXL-Format und mit Ausstattungsspracht in Wien vorführte, das exerzierte Künneke in Berlin mit einem reduzierten „Salonorchester“ durch, vergleichbar mit dem, was am Broadway zeitgleich Jerome Kern mit seinen kleinen, bewusst in der Gegenwart angesiedelten *Princess Theatre Shows* tat, die als Wegbereiter des modernen Musicals gelten, das die Operette als erfolgreichste Form des kommerziellen musikalischen Unterhaltungstheaters bald ablöste.



Timo Schabel (Erster Fremder), Christian Berger (Hans) und Dag Hornschild (Karl)



Ingeborg Schöpf (Wimpel) und Markus Liske (Josse)

Auch Künneke begab sich mit seinem *Vetter* auf diesen Weg und nutzte aktuellste Modetänze, um zu signalisieren, dass er *up to date* sei. Oder, wie es die Zeitschrift *Querschnitt* mit Bezug auf Erik Charell formulierte, der zum großen Konkurrenten von Herman Haller avancierte: „[Er] will keine Revue bringen, aufgebaut auf dem Admiralsgarten-Klimbim, in dem immer noch viel von der Plüschmöbelzeit, von Makartbuketts und dem Trompeter von Säckingen, von den seligen Amorsälen und den Blumensälen steckt. Er will eine Revue zeigen, die zeitgemäß ist wie Mozart und das Kleinauto [...], zeitgemäß wie die Jazzband, die das Siegmund-Gedudel und das Siegfried-Gedöns zum Gelächter oder zur schmerzlichen Scham macht, zeitgemäß wie leider nicht der deutsche Film, dessen Schauspieler nicht reiten und dessen Schauspielerinnen nicht küssen können.“

Auch Künnekes „Batavia-Fox“ (der den Sound von Kurt Weills *Dreigroschenoper* von 1928 um Jahre vorwegnimmt), die Valse bostons und Tangos waren eine Kampfansage ans „Siegmund-Gedudel“ und „Siegfried-Gedöns“ der Vorkriegszeit. Und das Kriegsgewinnler-Publikum genoss es, sich mit diesen Klängen selbst zu feiern – als Repräsentant*innen einer neuen Ära. Viele Menschen empfanden damals eine „krasse Diskrepanz“ zwischen zwei zeitlich bloß durch wenige Jahre voneinander getrennten Gesellschafts- und Moralsystemen, meint Hirschfeld: „Jener Abstand, der dem uralten Gegensatz zwischen alter und junger Generation, zwischen Vätern und Söhnen eine niemals geahnte Vertiefung eingetragen hat.“

In dieser gesellschaftlichen Situation wird den Berliner*innen eine Operette gezeigt, die in einer Stadt spielt, kaum 90 Kilometer südöstlich von jenem Ort, in dem jetzt der geflohene Kaiser Wilhelm II. lebte, und mit einer Handlung, in der ein von Kolonialwaren überquellendes Leben vorgeführt wird. Mit einer jungen emanzipierten Frau, die gerade volljährig geworden ist und zusammen mit ihrer Freundin Hannchen endlich ihr Vermögen selbstbestimmt ausgeben will, ohne sich nach „Onkel und Tante“ richten zu müssen, die für die „alte Zeit“ stehen und nicht zufällig Josef („Josse“) und Wilhelmine („Wimpel“) heißen.

Eintänzer und Gigolos

Diese Millionenerbin Julia ist ein typisches *It-Girl* und trifft auf einen umherwandernden Unbekannten, der scheinbar alles verloren hat: und sich mit seinem Charme und gutem Aussehen und unter Vortäuschung einer falschen Identität, an ihren Esstisch sowie in ihr Haus einschmeichelt. Und das zu einer Zeit, wo viele aus dem Krieg zurückgekehrte Männer als Arbeitslose keine andere Wahl hatten, als für reiche Damen als „Eintänzer“ und „Gigolo“ zu arbeiten. Hirschfeld berichtet in seiner *Sittengeschichte* zudem von blühender männlicher Prostitution für zahlungskräftige männliche Kunden, was später Leute wie W.H. Auden und Christopher Isherwood nach Berlin lockte, weil sie sich mit ausländischer Währung Jungs in Arbeiterkneipen leisten konnten. Isherwood formte aus seinen Erlebnissen den Roman *Goodbye to Berlin* (1939), aus dem der Musicalwelterfolg *Cabaret* (1966) wurde. Er erklärte

die Hintergründe später in *Christopher and His Kind* (1976), das mit dem Satz beginnt: „Für Christopher bedeutete Berlin vor allem eins – Jungs.“

Bei der Uraufführung vom *Vetter aus Dingsda* spielte Johannes Müller den Fremden, der sich als Roderich aus Batavia ausgibt und vortastet in eine Beziehung, die ihm ein sorgenfreies Leben garantiert. Er tut dies mit recht machohaften Allüren („Kindchen, du musst nicht so schrecklich viel denken: Küss mich, und alles wird gut“), aber auch mit einer entwaffnenden Verletzlichkeit („Gar dünn ist mein Wams, und gar dick ist mein Fell“). Zwar singt er noch das schlichte Lied vom „Armen Wandergesell“, das fast wie ein Volkslied aus der Vorkriegszeit klingt, aber er schafft es problemlos, mit Julia die gewagtesten neuen Tänze zu tanzen. Er hat auch kaum eine andere Wahl, denn die Alternative lautet: hungern. „Niemals hat der Mensch so für den Augenblick gelebt wie in diesen Tagen“, schreibt Hirschfeld, „das Gestern ist versunken, das Morgen ist ungewiss, nur das Heute gilt.“ Und in puncto Liebe gelte, dass sie „entweder ein Geschenk“ oder „Ware“ sei. Der Fremde im *Vetter* setzt sie und seine Kusskünste, die er deutschen Filmschauspielern offensichtlich voraushat, in diesem Sinn merkantil ein, von seinen „Reitfähigkeiten“ ganz zu schweigen. Weswegen man den *Vetter aus Dingsda* auch als krassen Kommentar zu sozialen Fragen sehen kann, was Otto Schneidereit aus DDR-Perspektive in verschiedenen Publikationen tat, inklusive seiner Künneke-Biografie von 1978. Aber es ist unwahrscheinlich, dass ein *Dr.-Mabuse*-Publikum im Theater am Nollendorfplatz 1921 das Werk so wahrnahm. Vermutlich erfreute es sich eher daran, wie der verarmte Fremde sich verrenkt, um der reichen Julia zu gefallen und sie überlistet. Am Ende geht das Verführungsspiel auf: Er kriegt seine Julia und heiratet hinein in die Welt der Schönen und Reichen, um fortan an der niemals endenden Party teilzuhaben. Den Schiebern, Hasardeuren und Kokainisten im Zuschauerraum dürfte das gefallen haben, entsprach es doch ihrem eigenen Ideal.

Von Berlin an den Broadway

Bei der Uraufführung wurden alle Rollen mit typischen Operettendarsteller*innen der Zeit besetzt, z. B. Lori Leux als Julia, die ähnlich wie bei Jerome Kern am Broadway mit leichten Musicalstimmen im damaligen Schlagerton sangen (wie man ihn heute von Max Raabe kennt), was das Zeitgemäße und die Nähe zur damaligen Popmusik betonte. *Der Vetter aus Dingsda* schaffte es 1923 übrigens an den Broadway und somit in unmittelbare Konkurrenz zu den Princess-Theatre-Musicals. In der Adaption von Harry B. Smith und Alfred Goodman wurde daraus *Caroline*, es spielte jetzt in den US-Südstaaten auf der „alten Calhoun Mansion“ in Virginia, direkt nach dem Bürgerkrieg der 1860er-Jahre. Statt in Batavia verbringt Roderich seine „sieben Jahre“ in Argentinien. Mit 151 Ensuite-Aufführungen war *Caroline* ein respektabler Erfolg, der Künneke den Auftrag einbrachte, vier Operetten exklusiv für den anglo-amerikanischen Raum zu schaffen. Weil die Inflation seine sämtlichen Tantiemen aufgefressen hatte, siedelte der Komponist im Oktober 1924 komplett in die USA über und arbeitete in New York fürs Theaterimperium der Shubert-Brüder (die *Caroline* produziert hatten), und er erlebte gleich

nach seiner Ankunft die Premiere der Broadway-Operettensensation *The Student Prince* von Sigmund Romberg, in der Ilse Marwenga – sein Berliner Hannchen aus dem *Vetter* – mitspielte. Damals waren die Verbindungen zum Broadway offensichtlich eng. Als Künneke nach Berlin zurückkehrte, instrumentierte er für Charell 1930 die Revue-Operette *Im weißen Rössl* und kreierte den berüchtigten Jazz-Sound des Stücks, dem er auch mit seiner *Tänzerischen Suite* (1929) huldigte, mit überwältigenden Klangkaskaden, die eindeutig geschult sind an seinen Entertainment-Erfahrungen in den USA. Man kann das nachhören in einer vom Komponisten selbst dirigierte Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern.

Ein Jahr nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten und Künnekes Eintritt in die NSDAP kam 1934 eine Filmversion des *Vetter aus Dingsda* in die deutschen Kinos, worin das Zeitstück in der Regie von Georg Zoch umgedeutet wurde in eine „zeitlosere“ Beziehungskomödie. Schließlich galt nun die Epoche vor 1932 als „Verfallszeit“, wo sich im Rhythmus der „Zerstückelung“ sittliche „Taktlosigkeiten“ vollzogen hatten, wie es NS-Schriftsteller Fritz Klingenberg in seinem Buch *Unsterblicher Walzer. Die Geschichte des deutschen Nationaltanzes* beschreibt. Er spricht von „schamlosen Entgleisungen“, die durch die „Verrenkungs-, Schüttel-, Wackel- und Schiebetänze der Nachkriegszeit“ befördert worden waren. Künnekes synkopierte Partitur wurde entsprechend von jeder „grelle Aktualität“ befreit und überführt in einen Dreivierteltakt-„Heilungsprozess“: Künneke klang plötzlich wie aufgepeppter Johann Strauss, der Komponist selbst schuf 1936 für die Berliner Staatsoper Unter den Linden die Operette *Die große Sünderin* für Opernstars Helge Rosvaenge und Tiana Lemnitz. Statt Tango und Two-Step sowie einer Gegenwartsgeschichte im Hause de Weert wurde nun süffig-opulent in historischen Kostümen die Geschichte von Herzogin Sybilla Augusta von Baden-Baden (1675–1733) im Lustschloss Bonbonniere präsentiert, systemkonform und mit Fortissimo-Höhenorgasmen. Immerhin: Künneke musste als eine der wenigen Operettengrößen der Weimarer Epoche nicht emigrieren (obwohl er als „jüdisch versippt“ galt und bald wieder aus der Partei ausgeschlossen wurde), während Herman Haller 1943 in London starb und Fritz Oliven 1939 nach Brasilien emigrierte, wo er 1956 starb.



Ensemble





Markus Liske (Josse)



Dag Hornschild (Karl) und Christian Berger (Hans)

EIN ARMER WANDERGESELL

Künneke-Forscherin SABINE MÜLLER im Gespräch
mit Dramaturgin VALESKA STERN

Sabine Müller, Sie haben mit Ihrer Doktorarbeit die aktuellste und umfangreichste Biografie von Eduard Künneke vorgelegt. Was für eine Person ist Ihnen bei Ihrer Recherche begegnet?

Ein durchaus liebenswerter und vor allem sehr vielseitiger Mensch, offen für fast alle Bereiche. Sein Interesse an der Musik und seine enorme Anpassungsfähigkeit an die jeweiligen Musikstile der Zeit haben mich besonders fasziniert. Künneke reiste viel, sammelte Eindrücke und zog sich dann zum Komponieren zurück. Dabei stand die Tür seines Hauses immer offen: Bei ihm ging die Musik- und Theaterszene Berlins ein und aus. Übrigens eine Tradition, die seine Tochter Evelyn, selbst Schauspielerin, Tänzerin und Sängerin, nach Künnekens Tod fortgeführt hat. Doch trotz aller Geselligkeit blieb Künneke sein Leben lang der „arme Wandergesell“ – um gleich einmal ein Zitat aus dem *Vetter aus Dingsda* zu bemühen.

Wie meinen Sie das – in finanzieller Hinsicht?

Das auch. Die Künnekens lebten oft über ihre Verhältnisse, das geht aus vielen Briefen hervor. Hinzu kommt, dass Eduard Künneke aus finanzieller Not die Aufführungstantieme zahlreicher seiner Werke abgetreten hat, darunter auch die des *Vetter aus Dingsda*. Aber eigentlich verstehe ich den „Wandergesellen“ eher metaphorisch: Künneke war seiner Zeit als Komponist immer etwas voraus oder hinterher. Geboren in Emmerich am Niederrhein, wuchs er vor allem mit der klassischen Romantik auf, die ihn auch während seines Studiums bei Max Bruch in Berlin umgab. Den Wunsch, eine komische Oper zu schreiben – der ihn sein ganzes Leben begleitet hat –, erfüllte er sich nur einmal: 1909 mit seinem erfolgreichen Erstling *Robins Ende*. Ein gutes Werk, dessen Aufführung sich übrigens auch heute lohnen würde! Doch ein Leben als Opernkomponist war nicht einfach und so nahm Eduard Künneke am Deutschen Theater eine Stelle als Kapellmeister an, leitete Chöre, schrieb Bühnenmusiken für unter anderem Max Reinhard, gründete einen Verlag, arbeitete als Pianist und Dirigent und schrieb wundervolle ernste Lieder oder Orchesterwerke. Ich habe mich oft gefragt, warum er diese Kompositionsrichtung nicht beibehalten hat, doch offensichtlich lag es an der Zeit: Es kam der Erste Weltkrieg, der Zusammenbruch der Monarchie ...

Ein Neuanfang und die Aussicht auf eine sichere und lukrative Festanstellung 1919 bei Herman Haller am Theater am Nollendorfplatz reizten ihn. Tja, und plötzlich mutierte er zum „ewigen“ Operettenkomponisten.

Bei und mit Herman Haller als einer der Librettisten entstand 1921 *Der Vetter aus Dingsda* – Künnekes bis heute bekanntestes Werk. Zu Recht?

Auf jeden Fall nicht zu Unrecht. *Der Vetter aus Dingsda* hat einen guten Plot, der – anders als die Vorgängerwerke des Trios Künneke/Haller/Rideamus – nicht altbacken wirkt. Außerdem ist er voller spritziger Ensembles und Nummern mit Ohrwurmcharakter, die man so geballt in seinen späteren Werken eher vermisst. Darüber hinaus glaube ich aber schon, dass die Popularität des *Vetter* auch mit seiner einfachen Umsetzbarkeit zusammenhängt. Das Stück hat weder Chor noch Ballett, ist damit also tourneetauglich. Künneke verzichtet in seiner Partitur außerdem auf Couplets – eigentlich ein wichtiger Bestandteil der Berliner Operette. In seinen vorherigen Werken wurden diese immer von Claire Waldoff gesungen, dem Star des Theaters am Nollendorfplatz. Warum diese im *Vetter* nicht besetzt war? Ich weiß es nicht. Auf jeden Fall aber führt dieser Umstand dazu, dass man sich heute nicht um eine Aktualisierung oder politische Anpassung dieser so eigenen Form bemühen muss. Und trotzdem werde ich nicht müde zu betonen, dass es neben dem *Vetter* viele weitere gute Werke Künnekes gibt, die sich lohnen würden, gespielt zu werden. Nehmen wir nur einmal seine Operetten, darunter *Glückliche Reise*, *Die große Sünderin*, *Die lockende Flamme*, *Herz über Bord*, *Liselott*, *Der Tenor der Herzogin* oder *Lady Hamilton* – aber auch seine vielen Stummfilmmusiken sind eine Wiederentdeckung wert.

Nach fünf gemeinsamen Werken trennte sich 1923 das Erfolgsgespann Künneke/Haller: Herman Haller wechselte an den Admiralspalast und versöhnte sich mit seinem vorangegangenen Kompositionspartner Walter Kollo. Welchen Einfluss hatte das auf Eduard Künneke?

Im Grunde erfolgte die Trennung von Haller in beidseitigem Einvernehmen. Durch den weltweiten Erfolg des *Vetter* hatte Künneke an einer langfristigen Position als Hauskomponist wenig Interesse. Er wollte nicht an ein Theater gebunden sein, sondern frei komponieren. So versuchte er bereits 1921, den *Vetter aus Dingsda* sowie dessen Vorgängerwerke *Der Vielgeliebte* und *Wenn Liebe erwacht* in London unterzubringen. Immer wieder reiste er für mehrere Monate nach England und bearbeitete seine Werke als *The Cousin from Nowhere* oder *Love's Awakening* für das dortige Publikum. 1924 ging es weiter nach Amerika, von wo er sich primär finanziellen Reichtum erhoffte. Dort entstand zum Beispiel die Operette *The Love Song*, für die er Musik von Jacques Offenbach bearbeitete und arrangierte. Doch Künneke blieb nicht lange in den Staaten, das dortige „Komponieren am Fließband“ war ihm fremd und setzte ihn zunehmend unter Druck. Im Februar 1925 zog es ihn deshalb wieder zurück nach Berlin.

Auch wenn Künneke nicht lange in Amerika war, hat der Aufenthalt dort seine Klangsprache nachhaltig beeinflusst?

Die paar Monate vermutlich nicht, aber Künnekes Bruder war schon früh nach Amerika ausgewandert und er hatte sich von ihm immer die neuesten Platten zuschicken lassen. Der Jazz – wenn er sich ihm auch nie selbst richtig zuwandte – faszinierte Künneke schon seit geraumer Zeit. Aus dem Jazz zog er denn auch die Saxophone, die er 1926 in seiner *Lady Hamilton* einsetzte. Und das war etwas ganz Besonderes: Das Saxophon als vollwertiges Instrument in einem Bühnenorchester! Aber auch schon 1921 in seiner *Ehe im Kreise* tauchen Saxophone in der Partitur auf, genauso wie 1923 bei der Ausstattungsoperette *Casino Girls* – nicht zu vergessen seine *Tänzerische Suite*, die er 1929 für Jazzband und großes Orchester komponierte.

Blieb Künneke dieser eingeschlagenen Richtung im Folgenden treu?

Nicht wirklich. Seine 1930er Jahre waren eher geprägt von zahlreichen Filmmusikaufträgen. Zwar komponierte er auch damals noch erfolgreich Operetten, doch die Arbeit für den Film nahm die meiste seiner Zeit in Anspruch. Noch dazu waren die Jahre bis 1945 durch die Restriktionen des Nationalsozialismus beeinflusst. Eine eventuelle Idee, in die Jazz-Operette einzusteigen oder mit Jazzinstrumenten zu experimentieren, war zu dieser Zeit durchaus kontrovers. Im Klavierauszug zur Operette *Die Wunderbare*, uraufgeführt 1941, kann man noch erkennen, dass Künneke ein Saxophontrio vorsieht. Doch so ist dieses Stück vermutlich nie gespielt worden. Und nach dem Zweiten Weltkrieg hat er dann überwiegend versucht, an alte Erfolge anzuknüpfen.

Sie sprechen es bereits an: Wie so viele Komponisten hatte auch Künneke seine Position in der Zeit und Politik des Nationalsozialismus zu finden. Wie sah diese aus?

Künneke war Mitglied der NSDAP, hatte aber gleichzeitig jüdische Librettisten und Freunde sowie eine Halbjüdin als Ehefrau. Das führte dazu, dass ihn die Dienststelle Rosenberg von 1933 bis 1935 mit einem Aufführungsboykott belegte. Goebbels selbst hob diesen Boykott 1935 auf. Auf einen so populären Komponisten wie Künneke wollte man nicht verzichten. Aber natürlich wurde Eduard Künneke dadurch nicht frei in seinem Schaffen. Er komponierte vielmehr, wie es gewollt wurde. Aus dieser Zeit ist noch sein Klavierkonzert in As-Dur hervorzuheben – doch Anfang der 1940er war Künneke verbraucht und das schlug sich in seinen Kompositionen und seinem Schmerzmittelkonsum nieder.

In Ihrer Dissertation widmen Sie diesem „Mythos Sucht“ ein ganzes Kapitel.

Ja, das Thema war mir ganz wichtig. Über „Künnekes Morphiumsucht“ wurde viel gesprochen, die Fakten aber wurden nie richtig untersucht. Ich bekam damals von Evelyn Künneke den Tipp, in den Archiven der Berliner Wittenauer Heilstätten zu recherchieren, wo ich Einsicht in Künnekes Anamneseberichte erhielt. Zwar konnten auch hier nicht alle meine Fragen beantwortet werden, doch ganz klar wurde: Künneke war kein „Junkie“, wie so oft behauptet wurde, und starb auch nicht an einer Überdosis Rauschgift. Trotzdem war Künneke schmerzmittelabhängig. Aufgrund diverser körperlicher Beschwerden wie Hexenschuss und Migräne griff er schon in

den 1920er Jahren zu Schmerzmitteln. Bald half ihm die euphorisierende Wirkung dieser Mittel auch bei psychischen Herausforderungen – sei es der Druck als verdienender Familienvater, das NS-Regime oder die Sorge um Familie und Freunde. Doch es ist ein heikles Thema, das will ich noch einmal betonen, über das man nur behutsam und auf Basis von Fakten sprechen sollte.

Blicken wir abschließend noch einmal zurück auf Künnekes Schaffen. Sie haben die Vielseitigkeit dieses Œuvres bereits thematisiert, das weit über das Genre der Operette hinausreicht. Von Schauspielmusik über Oper, Filmmusik und Klavierkonzerten ist alles dabei. Gibt es trotzdem einen gemeinsamen Nenner?

Ja, seine Instrumentationskunst. Künneke schuf ein ganz spezielles Timbre, an dem man seine Werke schnell erkennen kann. Gerade heutzutage, da viele seiner Stücke neu arrangiert werden, fällt auf, wie schwer diese Orchestrierung zu imitieren ist. Man muss nur einmal seine Filmmusik zum Ernst-Lubitsch-Film *Das Weib des Pharao* hören – der Farbenreichtum darin ist beeindruckend! Diese Instrumentation und Stimmführung würde ich durchaus als „typisch Künneke“ bezeichnen. Wenig bekannt ist übrigens auch, dass Künneke sich immer wieder eigene Instrumente bauen ließ – so zum Beispiel eine Tenorgeige –, um mit Klangfarben zu experimentieren ...

Sabine Müller lieferte 2018 mit ihrer musikwissenschaftlichen Dissertation *Eduard Künneke. Leben und Werk*, erschienen in der Publikationsreihe des Geschichtsvereins Emmerich, eine umfassende, gattungsübergreifende Dokumentation vom Werdegang und Werk des Komponisten. Für den WDR begleitete sie zahlreiche Konzert- und Funkfassungen neu ausgegrabener Operetten-Schätze und war im Bereich Regie/Dramaturgie sowie Produktionsleitung für öffentliche Produktionen mit den WDR-Ensembles tätig. Heute arbeitet sie als freie Autorin und Produzentin verschiedener Formate für den WDR sowie aktuell an einer Briefausgabe über Eduard Künnekes Zeit im Ausland.



Timo Schabel (Erster Fremder), Ingeborg Schöpf (Wimpel) und Markus Liske (Josse)



Riccardo Romeo (Egon)

„UND DAS WILDE
KÄNGURU
UND DAS GNU, JA,
DAS SIEHT ZU, HU!“

Alle
in *Der Vetter aus Dingsda*

BATAVIA

Das pazifische Hauptquartier der niederländischen
Ostindien-Kompanie

von MATHIAS MESENHÖLLER / VALESKA STERN

Die Geschichte der von Niederländern erbauten Stadt Batavia im heutigen Indonesien beginnt Anfang des 17. Jahrhunderts mit einem Überfall auf das kleine Jayakarta. Die einheimischen Bewohner*innen werden getötet und verjagt, der Fürstenhof und die Stadt niedergebrannt. Auf ihren Ruinen steckt man eine zukünftige Siedlung ab: Batavia, benannt nach dem Germanenvolk der Bataver, das die Niederländer*innen als ihre Vorfahren betrachten.

Begünstigt durch ihre Lage an einem zentralen Küstenstreifen Europas, sind die Niederlande seit jeher dem Handel zugewandt. Als Portugal 1580 an Spanien fällt und sein Handelsmonopol auf Java zu wanken beginnt, nutzt das kleine Land die Gunst der Stunde. In wendigen Dreimastern schummeln sich die Niederländer*innen an den portugiesischen Schiffen vorbei und beginnen in dem längst von englischen, arabischen, persischen und chinesischen Kaufleuten durchdrungenen Java, um Gewürzmonopole zu kämpfen. Über Wochen hinweg brennen bewaffnete Soldaten Dörfer und Siedlungen auf den Banda-Inselgruppen nieder, der Heimat des Muskatbaums. Hunderte Einheimische werden auf Sklavenmärkte verschleppt und die verlorenen Arbeitskräfte durch Sklav*innen aus anderen Teilen Asiens ersetzt. Von 15.000 Insulaner*innen überleben ein paar Hundert. Den Weltmarkt für Muskat beherrschen nun die Niederlande. Auf Muskat folgt das Handelsmonopol für Nelken und schon bald unterhalten die Niederlande in Asien eine größere und stärkere Flotte als alle Rivalen. Ihr Erfolgsgeheimnis? Anders als viele Kolonialmächte wollen sie nicht missionieren; es treibt sie allein der Profit. Um den größtmöglichen Gewinn zu sichern und Rivalitäten von vornherein auszuschließen, findet sich eine neuartige Form der Organisation: die Aktiengesellschaft. 1601 wird die *Vereenigde Oost-Indische Compagnie* (VOC), die niederländische Ostindien-Kompanie gegründet. Sie steht jedermann offen, der eine kleine oder große Summe investieren will, sei es Besitzbürgerin oder Bauer, Inländerin oder Ausländer. Mit seiner Einlage erwirbt die/der jeweilige Investor*in einen Anteilsschein, auf Niederländisch *actie*, die sie oder er nach Belieben weiterverkaufen kann.

Doch schon bald reicht der Export kostbarer und exotischer Waren nach Europa nicht mehr als Steigerung des niederländischen Erfolgskurses. Um das nötige Investitionsgeld für den Handel

gleich vor Ort zu erwirtschaften, schaltet sich die VOC in den innerasiatischen Fernhandel ein. Plötzlich bringen niederländische Schiffe aus Indien Gewürze und Textilien nach Japan, wo sie im Gegenzug Silber und Kupfer erhalten. Chinesische Seide, Tee oder Porzellan werden nach Persien transportiert, auf Sumatra Gold und Pfeffer eingetauscht. Es ist, als würde die Aktiengesellschaft eine gut organisierte Spedition zu See betreiben. Dabei müssen fast alle Güter ein Nadelöhr passieren, eine Kontrollstation zur Wahrung des Monopols: Batavia.

Batavia selbst, als Festung geschützt vor menschenfressenden Tigern und Banden entlaufener Sklav*innen, ist ein hybrides Konstrukt unterschiedlichster Nationalitäten und Schichten. Mit Absicht heuert die VOC keine Javaner*innen an, die sich zu einem Aufstand aufschwingen könnten. Stattdessen wird unter allen Chines*innen, Malai*innen, Afrikaner*innen, Japaner*innen und Philippiner*innen eine Vielfalt an Bräuchen und Religionen geduldet. Die Reichen wohnen an den künstlichen Wasserwegen, Grachten genannt, welche Batavia durchziehen. Hier wirkt die Stadt wie ein Stück poliertes Holland – blitzblank und gediegen. Dahinter aber verkommen die zu Zwangsarbeit Verurteilten, die in ihrer Summe mehr als die Hälfte der Bevölkerung ausmachen. Aus ganz Südasien nach Batavia verschleppt, schufteten sie in den Werkstätten der Kompanie oder demonstrieren als Haussklav*innen den Reichtum ihrer Besitzer*innen.

Als im 18. Jahrhundert ebenjene eleganten Grachten versumpfen, verwandelt sich das Hauptquartier der VOC in einen Seuchenherd. Mit zunehmender Flucht aus der Kolonie und wachsender Korruption innerhalb des Unternehmens bricht das Handelsgeschäft ein – Seeschlachten zwischen England und den Niederlanden tun ihr übriges. Das Ende der VOC um 1800 ist die Folge. An die Stelle ihres weitverzweigten Netzwerkes tritt eine vom niederländischen Staat gelenkte Kolonie. Vor allem der Anbau und Export von Kaffee, Zucker und Indigo, später auch die Förderung von Öl, Kohle, Gold und Silber lässt die Niederlande ihre Herrschaft über den gesamten indonesischen Archipel ausdehnen. Anfang des 20. Jahrhunderts ist das kleine Küstenland schließlich eine der größten europäischen Kolonialmächte neben Großbritannien und Frankreich.



Markus Liske (Josse), Ingeborg Schöpf (Wimpel), Christina Maria Fercher (Hannchen), Timo Schabel (Erster Fremder), Dag Hornschild (Karl), Maria Perlt-Gärtner (Julia) und Christian Berger (Hans)

DIE FAMILIE

von KURT TUCHOLSKY

Die Griechen, die so gut wussten, was ein Freund ist, haben die Verwandten mit einem Ausdruck bezeichnet, welcher der Superlativ des Wortes „Freund“ ist. Dies bleibt mir unerklärlich.

Friedrich Nietzsche

Als Gott am sechsten Schöpfungstage alles ansah, was er gemacht hatte, war zwar alles gut, aber dafür war auch die Familie noch nicht da. Der verfrühte Optimismus rächte sich und die Sehnsucht des Menschengeschlechtes nach dem Paradiese ist hauptsächlich als der glühende Wunsch aufzufassen, einmal, nur ein einziges Mal friedlich ohne Familie dahinleben zu dürfen. Was ist die Familie?

Die Familie (*familia domestica communis*, die gemeine Hausfamilie) kommt in Mitteleuropa wild vor und verharrt gewöhnlich in diesem Zustande. Sie besteht aus einer Ansammlung vieler Menschen verschiedenen Geschlechts, die ihre Hauptaufgabe darin erblicken, ihre Nasen in deine Angelegenheiten zu stecken. Wenn die Familie größeren Umfang erreicht hat, nennt man sie „Verwandtschaft“. Die Familie erscheint meist zu scheußlichen Klumpen geballt und würde bei Aufständen dauernd Gefahr laufen, erschossen zu werden, weil sie grundsätzlich nicht auseinandergeht. Die Familie ist sich in der Regel heftig zum Ekel. Die Familienzugehörigkeit befördert einen Krankheitskeim, der weit verbreitet ist: Alle Mitglieder der Innung nehmen dauernd übel. Jene Tante, die auf dem berühmten Sofa saß, ist eine Geschichtsfälschung: Denn erstens sitzt eine Tante niemals allein, und zweitens nimmt sie immer übel – nicht nur auf dem Sofa: im Sitzen, im Stehen, im Liegen und auf der Untergrundbahn.

Die Familie weiß voneinander alles: wann Karlchen die Masern gehabt hat, wie Inge mit ihrem Schneider zufrieden ist, wann Erna den Elektrotechniker heiraten wird und dass Jenny nach der letzten Auseinandersetzung nun endgültig mit ihrem Mann zusammenbleiben wird. Derartige Nachrichten pflanzen sich vormittags zwischen elf und eins durch das wehrlose Telefon fort. Die Familie weiß alles, missbilligt es aber grundsätzlich. Andere wilde Indianerstämme leben entweder auf den Kriegsfüßen oder rauchen eine Friedenszigarre: Die Familie kann gleichzeitig beides.

Die Familie ist sehr exklusiv. Was der jüngste Neffe in seinen freien Stunden treibt, ist ihr bekannt, aber wehe, wenn es dem jungen Mann einfiel, eine Fremde zu heiraten! Zwanzig Lor-

gnons richten sich auf das arme Opfer, vierzig Augen kneifen sich musternd zusammen, zwanzig Nasen schnuppern misstrauisch: „Wer ist das? Ist sie der hohen Ehre teilhaftig?“ Auf der anderen Seite ist das ebenso. In diesen Fällen sind gewöhnlich beide Parteien davon durchdrungen, tief unter ihr Niveau hinuntergestiegen zu sein.

Hat die Familie aber den Fremdling erst einmal in ihren Schoß aufgenommen, dann legt sich die große Hand der Sippe auch auf diesen Scheitel. Auch das neue Mitglied muss auf dem Altar der Verwandtschaft opfern; kein Feiertag, der nicht der Familie gehört! Alle fluchen, keiner tut's gern – aber Gnade Gott, wenn einer fehle! Und seufzend beugt sich alles unter das bittere Joch ... Dabei führt das „gesellige Beisammensein“ der Familie meistens zu einem Krach. In ihren Umgangsformen herrscht jener sauersüße Ton vor, der am besten mit einer Sommernachmittagsstimmung kurz nach einem Gewitter zu vergleichen ist. Was aber die Gemütlichkeit nicht hindert.

Man ist sich sehr nah. Nie würde es ein fremder Mensch wagen, dir so nah auf den Leib zu rücken wie die Kusine deiner Schwägerin *a conto* der Verwandtschaft. Nannten die alten Griechen ihre Verwandten die „Allerliebsten“? Die ganze junge Welt von heute nennt sie anders. Und leidet unter der Familie. Und gründet später selbst eine und wird dann grade so.

Es gibt kein Familienmitglied, das ein anderes Familienmitglied jemals ernst nimmt. Hätte Goethe eine alte Tante gehabt, sie wäre sicherlich nach Weimar gekommen, um zu sehen, was der Junge macht, hätte ihrem Pompadour etwas Cachou entnommen und wäre schließlich durch und durch beleidigt wieder abgefahren. Goethe hat aber solche Tanten nicht gehabt, sondern seine Ruhe – und auf diese Weise ist der *Faust* entstanden. Die Tante hätte ihn übertrieben gefunden.

Irgendeine Möglichkeit, sich der Familie zu entziehen, gibt es nicht. Mein alter Freund Theobald Tiger singt zwar:

„Fang nie was mit Verwandtschaft an –
denn das geht schief,
denn das geht schief!“

Aber diese Verse sind nur einer stupenden Lebensunkenntnis entsprungen. Man fängt ja gar nichts mit der Verwandtschaft an – die Verwandtschaft besorgt das ganz allein.

Und wenn die ganze Welt zugrunde geht, so steht zu befürchten, dass dir im Jenseits ein holder Engel entgegenkommt, leise seinen Palmenwedel schwingt und spricht: „Sagen Sie mal – sind wir nicht miteinander verwandt –?“ Und eilends, erschreckt und im innersten Herzen gebrochen, enteilst du. Zur Hölle.

Das hilft dir aber gar nichts. Denn da sitzen alle, alle die andern.



Nikolaus Nitzsche (Zweiter Fremder) und Christina Maria Fercher (Hannchen)



Maria Perlt-Gärtner (Julia), Riccardo Romeo (Egon) und Christina Maria Fercher (Hannchen)



Maria Perlt-Gärtner (Julia), Riccardo Romeo (Egon) und Timo Schabel (Erster Fremder)



Timo Schabel (Erster Fremder), Nikolaus Nietzsche (Zweiter Fremder) und Ingeborg Schöpf (Wimpel)

SYNOPSIS

The Cousin from Nowhere

Act I: Julia de Weert, an affluent heiress, lives in her late parents' residence alongside her uncle and legal custodian Josef Kuhbrot (known as Josse) and aunt Wilhelmine (known as Wimpel). Julia eagerly awaits the day she reaches adulthood – and financial independence. Having gotten used to a life of luxury, Josse on the other hand fears for the day on which the family wealth will be signed over. To circumvent the loss of status and comfort, he has sent for a nephew of the Kuhbrot clan as a potential suitor for Julia, ignoring that her heart is already taken: Julia is in love with her cousin Roderich, who was her childhood sweetheart before leaving for Batavia in the Dutch colonies of Java seven years ago. Before his departure, they swore to look up to the moon and think of each other every night – an oath Julia has taken seriously ever since.

There's another candidate for Julia's hand: Egon von Wildenhagen, son of the district administrator, who has been unsuccessful in wooing her so far, but arrives with good news. He managed to declare Julia a major with immediate effect. Giddy with joy, Julia and her friend Hannchen invite a stranger into house to join them for an evening of boundless amusements!

Act II: The next morning: the stranger queries Hannchen about Julia and learns about her longing for absent lover Roderich and her disdain for alternatives such as nephew August Kuhbrot. Seizing the opportunity, he presents himself as said Roderich. Julia is beside herself with excitement and discards all initial doubts. This is when Egon arrives with more news – no less exciting than before, but rather worrying: according to his research, the stranger cannot possibly be Roderich, as the boat from Batavia is only due to arrive today. The stranger admits not to be Roderich and Julia, disheartened, sends him away.

Act III: While Julia bemoans the loss of the wrong Roderich, Josse sketches up his own theory: the stranger is bound to have murdered his nephew August, who is overdue. Enter a second stranger, who is immediately smitten with Hannchen – and *vice versa*. The union seems perfect until Hannchen finds out that the man before her is, in fact, the true Roderich. Just off the boat from Batavia, where he acquired great wealth under dubious circumstances, he has all but forgotten about his oath to Julia. Hannchen, keen to hold on to the millionaire, cooks up a plan: the real Roderich must introduce himself to Julia as August Kuhbrot while the fake Roderich, who has revealed himself to Hannchen as the real August Kuhbrot, is waiting for his happy end in the wings ...



Maria Perlt-Gärtner (Julia) und Timo Schabel (Erster Fremder)



Christina Maria Fercher (Hannchen)

TEXTNACHWEISE

S. 14/S. 32: Dr. jur. Fritz Oliven (Rideamus): *Der Vetter aus Dingsda*.

Handlung, *Zwischen Ideal und Wirklichkeit* und *Ein armer Wandergesell* schrieb Valeska Stern für dieses Heft.

The Age of Aquarius ist ein Originalbeitrag für das Programmheft *Der Vetter aus Dingsda* des Staatstheaters am Gärtnerplatz, Spielzeit 2020/21. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Kevin Clarke und dem Staatstheater am Gärtnerplatz.

Batavia ist eine Zusammenfassung des Artikels: Mathias Mesenhöller: *Batavia*, in: Geo Epoche *Kapitalismus*, 69/2014.

Kurt Tucholsky: *Familie*, aus: Antje Bonitz/Stephanie J. Burrows (Hg.): *Kurt Tucholsky. Gesamtausgabe. Texte und Briefe*,

Bd. 6: Texte 1923–1924. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. Gekürzt von Valeska Stern.

Die Synopsis ist ein Originalbeitrag von Judith Wiemers.

BILDNACHWEISE

Titel: Steffi Lehmann, fotografiert von Esra Rotthoff

Probenfotos vom 20. Januar 2022, fotografiert von Pawel Sosnowski



Die Staatsoperette dankt ihren Sponsoren und Partnern für die Unterstützung.

IMPRESSUM

HERAUSGEGEBEN VON DER STAATSOOPERETTE DRESDEN

SPIELZEIT 2021/22

INTENDANTIN KATHRIN KONDAUROW

REDAKTION VALESKA STERN

ARTWORK | KONZEPT & FOTOGRAFIE ESRA ROTTHOFF

SATZ HARTMUT GERASCH, ANDREAS GROSSMANN

DRUCK DRUCKEREI THIEME MEISSEN GMBH

Musiktheater der
Landeshauptstadt
Dresden



Dresden.
Die Oper



