

ZWEI KRAWATTEN

Die Revue vom Großen Los



STAATSOPERETTE



ZWEI KRAWATTEN

Die Revue vom Großen Los

Revuestück

Musik von MISCHA SPOLIANSKY

Buch von GEORG KAISER

AUFFÜHRUNGSRECHTE

Felix Bloch Erben GmbH & Co. KG

AUFFÜHRUNGSRECHTE DER EINLAGEN

Bosworth Music GmbH | Richard Birnbach Musikverlage GmbH & Co. KG

Chappell Musikverlag GmbH | Felix Bloch Erben GmbH & Co. KG

Monopol Verlag GmbH | Rondo Verlag GmbH | Universal Music GmbH

ARRANGEMENTS DER EINLAGEN

Peter Lambert, Friedemann Condé

TEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG **JOHANNES PELL**
REGIE **MATTHIAS REICHWALD**
BÜHNE **KAROLY RISZ**
KOSTÜME **ALEXANDRE CORAZZOLA**
CHOREOGRAPHIE **VÖLKER MICHL**
DRAMATURGIE **JUDITH WIEMERS**

BESETZUNG

JEAN **JÖRN-FELIX ALT**
TRUDE **DEVI-ANANDA DAHM**
MABEL **STEFANIE DIETRICH**
BANNERMANN **ELMAR ANDREE**
MRS. ROBINSON **SILKE RICHTER**
CHARLES/SENATOR **CHRISTIAN GRYGAS**
HOCHSTAPLER **MARCUS GÜNZEL**
FLITZER (KELLNER, KNEIPENGÄSTE,
MATROSEN, ADVOKATEN, REPORTER ETC.)
AGENTEN **WOLFRAM VON BODECKER,
ALEXANDER NEANDER**
HERRENQUINTETT **FRIEDEMANN CONDÉ, GEORG GÜLDNER,
MICHAEL KUHN, DANIEL MÜLLER,
ANDREAS PESTER**
KNEIPENPIANIST **MINSANG CHO | ROBIN PORTUNE***
EHEFRAU DES SENATORS (STATISTIN) **ANNA-CAROLIN HÄNSEL | MICHELLE LIPPE***
MODERATOR (TONAUFNAHME) **FRIEDER KRANZ**

BALLETT UND ORCHESTER DER STAATSOOPERETTE

STUDIENLEITUNG **PROF. NATALIA PETROWSKI**
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG
UND KORREPETITION **MINSANG CHO, HOLGER MIERSCH**
KORREPETITION BALLETT **YOKO MEISSNER**
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG **TONI BURGHARD FRIEDRICH,
CORNELIA POPPE**
COACHING PANTOMIME **LIONEL MÉNARD**
CHOREOGRAPHISCHE ASSISTENZ **MANDY GARBRECHT**
INSPIZIENZ **SARAH AGDE**
SOUFFLAGE **SILKE FRÖDE**
TECHNISCHE DIREKTION **MARIO RADICKE**
TECHNISCHE EINRICHTUNG **MATHIAS WEIDELHOFER**
LICHT **UWE MÜNNICH**
TON **PAWEL LESKIEWICZ, RASMUS LEUSCHNER,
ANDREJS ZARENKOV, FELIX HIRTHAMMER**
WERKSTATT-PRODUKTIONSLEITUNG **MARCUS GROSSER**
MASKEN UND FRISUREN **THORSTEN FIETZE**
KOSTÜMASSISTENZ **ANKE ALEITH, ALISSA SCHAAF**
REGIEHOSPITANZ **STIJN REINHOLD**

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 9. APRIL 2022, 19.30 UHR

**DAUER CA. 2 STUNDEN 55 MINUTEN
INKLUSIVE 25 MINUTEN PAUSE**

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

HANDLUNG

1. Teil: Auf einer mondänen Abendveranstaltung im Berlin der 1920er Jahre mischt sich ein sichtlich nervöser Gast unter die Angestellten. Auf der Flucht vor der Polizei unterbreitet er dem Kellner Jean ein unglaubliches Angebot: Für 1000 Mark soll dieser seine schwarze Krawatte gegen die elegante weiße des Gastes tauschen. Auch ein Tombola-Los wechselt den Besitzer und macht den Rollentausch komplett. Jean kann sein Glück kaum fassen. Nicht nur wird er im Handumdrehen zum Gentleman, auch gewinnt er mit dem zugesteckten Los eine Reise in die Neue Welt und wird sogleich von der betuchten Amerikanerin Mabel ins Schlepptau genommen. Zusammen unternehmen sie einen Abstecher in Jeans Stammkneipe, wo er sich von seiner Freundin Trude verabschieden will. Als Trude sich sowohl von Jeans Aufmachung als auch seiner „großen Chance“ wenig begeistert zeigt, hinterlässt er ihr im Weggehen seine eben verdienten 1000 Mark.

Am nächsten Morgen läuft der Ozeandampfer nach New York aus. Auch Trude, die das Geld in eine Fahrkarte investiert hat, um Jean heimlich nachzureisen, findet sich an Bord ein. Im Unterdeck lernt sie Rechtsanwalt Bannermann kennen, der auf der Suche nach einem Millionenerben ist. Angekommen in New York, heftet sich Trude an Jeans Spuren, den Mabel bei einer Party ihrer Tante – der Chicagoer „Fleischfürstin“ Mrs. Robinson – als Ehrengast präsentieren will. Derweil macht Bannermann im Anwaltsbüro eine sensationelle Entdeckung: Der unbekannte Erbe ist eine Erbin, nämlich niemand Anderes als Trude! Kurzerhand reist Bannermann ihr mitsamt den Millionen nach. In Chicago beginnen unterdes die Feierlichkeiten bei Mrs. Robinson – jäh gestört vom Auftritt des puritanischen Senators, der den Abbruch der bacchantischen Vergnügungen fordert. Doch nun schreitet Jean ein: Er erkennt in dem Politiker einen ehemaligen Gast mit gewissen Vorlieben, bringt ihn dazu, das Fest steigen zu lassen, und wird selber zum Star des Abends.

2. Teil: Am nächsten Morgen herrscht Katerstimmung. Jean fühlt sich von den heiratswütigen amerikanischen Gastgeberinnen bedrängt und sehnt sich nach Trude – nicht ahnend, dass diese nach einer ereignisreichen Zugreise auf dem Weg zu Mrs. Robinson ist, um ihn vor weiterem Unheil zu bewahren. Bei einem Versuch anwesender Businessmen, den erfolgsverwöhnten Europäer in Geschäfte zu verwickeln, platzt Jean der Kragen. Er bietet einem Kellner den Tausch der Krawatten an – gegen Zahlung von 1000 Mark. Kaum hat Jean den Gentleman abgelegt, taucht Trude im Chicagoer Palast auf. Im Wettbieten um Jeans Hand kann sie ihre Kontrahentinnen austechen, muss jedoch feststellen, dass der frisch erworbene Ehemann getürmt ist. Die Hetzjagd beginnt erneut. Auf dem Schiff zurück nach Europa versammeln sich allerlei gescheiterte Glückssuchende, enttäuscht von ihren Erfahrungen im „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“. Gibt es ein Wiedersehen in Berlin – und wird Jean erkennen, was sein wahres großes Los ist?



Stefanie Dietrich (Mabel), Jörn-Felix Alt (Jean), Elmar Andree (Bannermann), Devi-Ananda Dahm (Trude) und Ballett



Stefanie Dietrich (Mabel), Jörn-Felix Alt (Jean) und die Mabel-Girls (Ballett)



Christian Clauß und Benjamin Pauquet (Flitzer) mit Ballett

„WONDERFUL, FABELHAFT“

Das Revuestück *Zwei Krawatten* im Spiegel der Zeit

von JUDITH WIEMERS

„Man muss dem Menschen seine Chance lassen, denn seine Chance ist des Menschen Gott“ – so singen, oder vielmehr skandieren die Darsteller*innen in Georg Kaiser und Mischa Spolianskys *Zwei Krawatten* am Abend des 5. Septembers 1929 von der Bühne des Berliner Theaters hinein in den halbdunklen Zuschauerraum. Ein halbes Dutzend Mal wird die Zeile vom Ensemble wiederholt, angetrieben vom Marschrhythmus des Jazzorchesters.

Mit dem Begriff der Chance bringt das Autorenteam die soziopolitische Stimmung der Weltmetropole Berlin zur Entstehungszeit des Revuestücks auf den Punkt. Am Ende der 1920er Jahre, als der sprichwörtliche goldene Lack der Epoche schon abzublättern beginnt, warten im urbanen Deutschland überall Chancen: Die schlecht bezahlte Verkäuferin sieht sie in den Aufstiegsgeschichten des Hollywoodfilms, der erfolglose Dichter im Künstlercafé, der einsam Reisende an den Tischtelefonen im Luxusvarieté und der Kriegsversehrte im Amt für Arbeitsvermittlung. Auf der Bühne fliegt Georg Kaisers Kellner Jean die Chance in Form eines Gewinnloses zu, ein Los, das ihm eine ganze – nämlich die Neue Welt eröffnen wird ...

Berlin 1929 – Rausch und Absturz

Wer im Jahr 1929 Berlin sein Zuhause nennt oder als Tourist*in besucht, bekommt sie zu spüren – die Gegensätze, die hier zu einem widersprüchlichen Ganzen verschmelzen. Am Höhepunkt der Dekade trägt die zu diesem Zeitpunkt drittgrößte Stadt auf dem Globus sichtbare Spuren der zahlreichen Krisen und Neuanfänge, zwischen denen die Bewohner*innen hin und her taumeln. Mit Ende des Ersten Weltkriegs wird die von Beginn an fragile demokratische Verfassung der Weimarer Republik sogleich auf eine erste harte Probe gestellt, als Reparationszahlungen an die Siegermächte eine Hyperinflation auslösen und das Land in einen wirtschaftlichen Zusammenbruch getrieben wird. Erst mit der Einführung der Reichsmark 1924 und im Zuge des Dawes Plans wird eine Stabilisierung erwirkt, die Deutschland jedoch nachhaltig abhängig von der amerikanischen Finanzkraft macht. Mitte der 1920er Jahre beginnt schließlich

die Phase, die retrospektiv mit „golden“, „roaring“ oder „wild“ überschrieben wird und uns bis heute als Mythos fasziniert. Die deutsche Republik erlebt in dieser Zeit einen wirtschaftlichen Aufschwung, der den Nährboden für eine unvergleichliche kulturelle Blütezeit bereitet. Neben avantgardistischer Kunst und Komposition entsteht vor allem ein umfangreicher Unterhaltungssektor, der – getragen durch die aufkommende Schallplattenindustrie, das Radio und das Kino – erstmals einer breiten Masse internationale Musik- und Filmtrends zugänglich macht. Selbst hochkarätige Stars gastieren nun in der Hauptstadt. Josephine Bakers Berliner Auftritt im Jahr 1926 löst einen regelrechten Hype aus: Der Charleston ist da! Getanzt wird überall und in allen Preisklassen: foxtrottend zum 5-Uhr-Tee im Hotel, eng aneinandergeschmiegt in den Spelunken oder zur Jazzband schwofend im glamourösen Nachtclub *Casanova*. Mehr Menschen denn je sind in Angestelltenverhältnissen beschäftigt und können sich trotz schmalen Gehalt den Zutritt zu Amüsierbetrieben leisten. Noch nie zuvor hatte es das für die arbeitende Bevölkerung gegeben – das „Weekend“, wie freie Samstage und Sonntage fortan im Volksmund getauft werden. Im Sommer 1929 fängt Regisseur Robert Siodmak dieses neugewonnene Glück in seinem halbdokumentarischen Film *Menschen am Sonntag* ein, der Berliner Bürger*innen auf dem Weg ins Grüne zeigt, ausgerüstet mit Badebekleidung und Koffergrammophon.

Doch abseits von Freizeit, Vergnügungskultur und den Konsumwelten im Warenhaus bleibt die Arbeitslosigkeit hoch. Am Kurfürstendamm flanieren pelzbemäntelte Tourist*innen an bettelnden, von der Gesellschaft vergessenen Weltkriegssoldaten und jugendlichen Prostituierten vorbei – und wo Armut und Wohnungsnot das Stadtbild prägen, da sind auch politische Spannungen nicht weit. Straßenkämpfe und politische Morde in den rechts- und linksextremen Spektren gehören fast zur Tagesordnung. Dieses Licht- und Schattenspiel findet seinen Ausdruck in den künstlerischen Zeugnissen der Zeit: in den überzeichneten Fratzen von Georg Grosz oder im berühmten Triptychon *Metropolis* von Otto Dix, das die Darstellung einer mondän-eleganten Feier rahmt mit Straßenszenen, aus denen dem Betrachter am Boden kauernde Obdachlose entgegen schauen. Auch in *Zwei Krawatten* klingt soziale Ungleichheit an, doch im September 1929 kann das Publikum kaum ahnen, was sich vor den Theatertüren zusammenbraut – dass die nächste Krise bevorsteht als nur wenige Wochen später der New Yorker Börsencrash die Weltwirtschaftskrise auslöst und das Land auf das politische Grauen des Nationalsozialismus zustürzt.

„Ich lasse mich vom Money bezaubern“: Amerika zwischen Ideal und Schreckensbild

So wie sich im Deutschland der späten Weimarer Republik liberale und preußische, völkisch-nationale und sozialdemokratische Einstellungen gegenüberstehen, so spaltet sich die Gesellschaft in amerikabegeistert und amerikafeindlich. Um die Mitte der 1920er Jahre entsteht der Begriff des „Amerikanismus“, der den Transfer amerikanischer Ideale, Kulturgüter und Produktionsformen meint und mal als kulturimperialistische Aggression gefürchtet, mal als überfällige Modernisierung einer aristokratisch-elitären alten Ordnung gefeiert wird.

„WENN MAN
ES NUR
SERVIEREN
KANN, DANN
FRISST DIE
MENSCHHEIT
ALLES.“

Wo die Einen skeptisch auf die „Neue Welt“ blicken, die im Ruf steht, traditionslos zu sein, projizieren Andere ihre Hoffnungen für ein geistig und körperlich befreites, gar entfesseltes Leben in amerikanische Prinzipien und Erzeugnisse. Durch die deutsche Linse bündelt sich in Amerika alles, was im weitesten Sinne als modern gelten kann: Kapitalismus, Mobilität, Effizienz, Materialismus, Reklame, Mechanisierung, Optimismus – das alles wird als Gegenentwurf zu einem europäischen Wertemodell wahrgenommen und kontrovers diskutiert. Mancher Chronist skizziert für die deutsche Zukunft finstere Prognosen einer rational durchorganisierten Industriegesellschaft, in der „Maschinenmenschen“, wie Publizist Alfred Halfeld 1927 es ausdrückt, in „fantastischer Geschwindigkeit“ massenhaft entbehrliche Produkte zur „Abfütterung“ herstellen, im „Drug Store, Automatenrestaurant und Kino“. Auch der Brockhaus erfasst in seiner Definition der „Amerikanisierung“ 1928 neben positiven Eigenschaften wie Selbstbestimmung und Pioniergeist zahlreiche negative Aspekte, spricht von der „Überschätzung der großen Zahl und der Geldwerte“ und dem „Hang zum Sensationellen“. Selbst die amerikanische Populärkultur wird zum Politikum und schürt nicht zuletzt in musikalischer Form Ängste: Jazz, das ist für Anhänger des untergegangenen Kaiserreichs die vertonte Niederlage – eine Demütigung in Synkopen. Aus Sicht vieler Deutscher kommt gerade der Jazz jedoch einem exzentrischen Befreiungsschlag gleich und wird Teil eines überschäumenden Angebots an massenkulturellen Vergnügungen, die mit der verstaubt-vergeistigten Hochkultur Alteuropas aufräumen. Egal ob Tänze, Musik, Sportarten, Mode oder Filme – amerikanische Exporte werden mit Leidenschaft konsumiert und immer mehr englische Schlagwörter halten Einzug in den deutschen Sprachgebrauch: von Cocktail bis Star, von Business bis Money.

Als übergreifender amerikanischer Grundzug gilt in jenen Jahren der „Erfolgsgedanke“ – die Vorstellung, dass ein jeder sich sein Glück selber erarbeiten und seine Persönlichkeit formen kann, seine Chance nur ergreifen muss. Wo es keine spirituellen Ideale mehr gibt, so die Vermutung, kann nur noch der Besitz selber zum Lebensziel ausgerufen werden. Die Idee des selbstgemachten Erfolgs ist auch in Deutschland attraktiv und inspiriert insbesondere die junge Generation. Georg Kaiser führt sie in *Zwei Krawatten* ad absurdum in der utopischen Erfüllung des Aufstiegstraums – und dem anschließend bösen Erwachen.

„Wie er Karriere macht!“: Georg Kaiser, Mischa Spoliansky und die *Zwei Krawatten*

Das zwiespältige deutsche Verhältnis zu Amerika wird zum zentralen Thema des Werks, das offensiv, kritisch, immer wieder ironisch mit den plakativ ausgespielten Klischees der Zeit umgeht. Hier regiert der Dollar, die Presse lanciert mit reißerischen Headlines ihre eigene Interpretation der Wahrheit und der vielzitierte „Kulturfeminismus“ bringt großindustrielle Überfrauen hervor, die sich mit maschinell produziertem Fleisch, wirtschaftlichem Kalkül und werberischem Geschick ein Vermögen erackert haben. Ihre Kaufkraft ist selbst in der Partnerwahl entscheidend, wenn Männer per Auktion an die höchstbietende Frau gebracht werden. „Alles ist Geschäft, alles Transaktion“ – diese Kaiser’schen Parolen sprechen die Sprache nicht nur ihrer Zeit.



Marcus Günzel (Hochstapler)



Andreas Pester, Daniel Müller, Georg Güldner, Friedemann Condé und Michael Kuhn (Herrenquintett)



Silke Richter (Mrs. Robinson) und Ballett

Zwei Krawatten zeigt sich weit über die Handlung und Themenwahl hinausgehend als ein Stück, das unmittelbar mit dem gesellschaftlichen Kosmos der späten 1920er Jahre verknüpft ist. Höchst sensibel reagiert Georg Kaiser – einer der profiliertesten deutschen Dramatiker*innen jener Jahre – auf Zeitströmungen. Hier und dort mag man selbst eine geistige Nähe zu Brechts *Dreigroschenoper* heraushören. Gerade mal ein Jahr liegt zwischen den Uraufführungen und in beiden Stücken schlagen Figuren aus wirtschaftlicher Not und urmenschlichen Bedürfnissen Profit, bereichern sich an der Erkenntnis, dass es im Spiel des Lebens immer Verlierer*innen geben wird. So manches Credo der amerikanischen *Krawatten*-Charaktere hätte wohl auch Bettlerkönig Mr. Peachum und seinen Mitstreiter*innen gut gestanden. Wo Brecht 1928 seinen Macheath feststellen lässt: „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“, heißt es bei Kaiser ein Jahr später aus dem Munde der Büchsenfleisch-Fürstin Mrs. Robinson: „Der Mensch ist erstmal leerer Bauch, wenn auch der Trieb nach Höherem ihn beseelt – der Preis dafür, der wird von mir gestellt.“ Als vorzeitiges Fazit wird schließlich konstatiert: „Es kommt nicht auf den Inhalt an, die Büchse, die ist alles – wenn man es nur servieren kann, dann frisst die Menschheit alles.“

Auch in seiner Form und Musiksprache entspricht *Zwei Krawatten* ganz dem Zeitgeschmack. Ab Mitte der Dekade kommt die Revueform vom Broadway nach Deutschland und wird – komplett mit Girl-Tanztruppen, spektakulären Bühnenshows und dem geballten Talent der in der Hauptstadt versammelten Komponisten, Librettisten und Produzenten – zu echtem Berliner Großstadtertainment von internationaler Kragenweite. Mischa Spoliansky ist federführend an dieser Entwicklung beteiligt – kaum ein anderer Komponist ist so eng mit der vielgestaltigen Kulturszene Berlins verbunden. Seit den frühen 1920ern schult er sich in den nun berühmten literarischen Kabarets, wo mit seinem „Lila Lied“ (Text von Kurt Schwabach) wohl auch die erste Homosexuellen-Hymne Deutschlands entsteht. Über weitere Stationen in Caféhäusern und Kinoorchestern gelingt Spoliansky nach einer Schauspielmusik für Max Reinhardt der Schritt auf die unterhaltende Musiktheaterbühne. Dem ersten, sogleich rauschenden Erfolg der Revue *Es liegt in der Luft* (1928) lässt er mit *Zwei Krawatten* (1929), *Wie werde ich reich und glücklich?* (1930) und *Alles Schwindel* (1931) zügig weitere folgen. Auch der Filmindustrie entgehen Spolianskys Fähigkeiten nicht. Wie es bei Theatererfolgen der Zeit durchaus üblich ist, werden zunächst zwei seiner Werke schnellstmöglich verfilmt, um die Aufmerksamkeit und gute Presse rund um die Bühnenproduktionen gewinnbringend nutzen zu können. Für den *Zwei Krawatten*-Film mit dem berühmten Wagner- und Strauss-Bariton Michael Bohnen komponiert Spoliansky mehrere Lieder nach (mit Texten von Robert Gilbert), woraufhin die Ufa ihn umgehend für einen neuen Film mit Star-Darstellerin Lilian Harvey engagiert: *Nie wieder Liebe* (1931).

Bis zu seiner Emigration 1933 schreibt Spoliansky nun regelmäßig Schlager für Tonfilmoperetten, die simultan in mehreren Sprachen produziert werden und den Komponisten auch in Großbritannien und Frankreich bekannt machen. Am Theater kommt er immer wieder in den

Genuss, mit hervorragenden Autoren wie Marcellus Schiffer oder Felix Joachimson arbeiten zu können, deren spitze literarische Finger nicht nur beharrlich am Puls der Zeit, sondern stets auch in den Wunden der zerrütteten Weimarer Republik liegen. Mit Georg Kaisers expressionistischem Stil tut sich Spoliansky allerdings schwer, da sich dessen unregelmäßiger Sprachrhythmus kaum in die eingängige Form eines Schlagers überführen lässt. Dennoch zeigt sich Spoliansky schlussendlich zufrieden mit der Arbeit, wenn auch der ein oder andere Pressevertreter die kreativen Spannungen bemerkt haben will. Der Komponist hat ein untrügliches Gespür für moderne Unterhaltungsmusik und liebäugelt, wie viele seiner Kollegen, mit amerikanischen Idiomen, die er auch durch jazztypische Instrumentierung erreicht. Für seine *Krawatten*-Musik, die er im Original für 36 Musiker*innen orchestriert, sieht er scharfe Tempi und „Verve“ vor. Als der Dirigent diesen Anforderungen nicht zu Genüge nachkommt, übernimmt Spoliansky kurzerhand selbst und dirigiert Dutzende Vorstellungen.

Zurück in die Zwanziger

Ein Blick in die Zeitungsanzeigen im Oktober 1929 lässt etwas vom vielbeschriebenen, fieberhaften Nachtleben in der Metropole erahnen – von der legendären Berliner Luft, die nach Einbruch der Dunkelheit unter Leuchtreklamen zu vibrieren beginnt. Der Leserschaft eröffnet sich ein Panorama an kulturellen Angeboten: Nicht nur buhlen die Opernhäuser mit etabliertem Repertoire um die Gunst der Theatergänger*innen, auch werben gleich mehrere Unterhaltungstheater mit neuen, auf ein weltstädtisches Publikum zugeschnittenen Shows, Operetten und Revuen. Am Großen Schauspielhaus ist soeben Ralph Benatzkys Revue-Operette *Die drei Musketiere* herausgekommen, im Theater des Westens läuft Oscar Straus' *Marietta* und Franz Lehárs *Das Land des Lächelns* feiert im Metropoltheater – der heutigen Komischen Oper – seine Premiere.

Um mit all dem konkurrieren zu können, muss das Berliner Theater in seiner Produktion der *Zwei Krawatten* einiges auffahren und setzt neben Kaiser als Garant für gehaltvolle, intelligente Stoffe und Spoliansky als Mann für den modernen Klang auf ein zugkräftiges Ensemble. Als Coup werden für einige Zwischenmusiken die Comedian Harmonists gebucht, die Star-Produzent Erik Charell erst im Jahr zuvor entdeckt und in der Revue-Operette *Casanova* dem begeisterten Publikum präsentiert hatte. Auch dieses Mal erwies sich die Wahl als ein kluger Schachzug. „Den größten Erfolg des Abends heimsten die Comedian Harmonists ein“, schwärmt Rezensent Felix Hollaender, „Stürme der Begeisterung erzwangen immer neue Zugaben.“ Dem Herrensextett stehen Publikumslieblinge Rosa Valetti als Mrs. Robinson und Hans Albers zu Seite, der als Jean über die Bühne wirbelt – stets kokettierend begleitet von Mabel: eine Rolle, die für ihre Darstellerin Marlene Dietrich zum Glücksbringer wird. Obwohl sie im selben Jahr im ersten deutschen Kinofilm mit Tonfragmenten – *Ich küsse Ihre Hand, Madame* – die weibliche Hauptpartie spielt, ist Marlene Dietrich noch weitestgehend unbekannt.

Die Presse liebt die Schauspielerin, die mit attraktiver Silhouette, kühler Attitüde und „verschleierter Stimme“ eine perfekte Amerikanerin zu geben scheint. Eine berühmte Anekdote weiß, dass Filmregisseur Josef Sternberg eines Abends im Zuschauersaal des Berliner Theaters sitzt, Dietrich anschließend zu seiner Lola Lola in *Der blaue Engel* kürt und ihr somit zu Weltruhm verhelfen wird. Für die Bühne entdeckt hatte sie jedoch Spoliansky höchst selbst, nachdem er sie für *Es liegt in der Luft* aus dem Tänzerinnenensemble heraus in eine Hauptrolle castete.

Als die Nationalsozialisten 1933 die Macht übernehmen, treiben sie nicht nur jüdische Künstler*innen in die Flucht, sondern wollen sich auch systematisch „dekadenter“ Unterhaltung entledigen. *Zwei Krawatten* fällt, wie so viele Bühnenwerke, Musik und Filme der Zensur zum Opfer und die Revue als Genre frivoler, scharfsinniger, sinnlicher Unterhaltung weicht der oft seelenlos gleichgeschalteten Massenchoreographie im deutschen Musical-Film. Auch noch Jahrzehnte nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs schafft es *Zwei Krawatten* nur mühsam zurück auf die Spielpläne, wird einige Male im Sprechtheater inszeniert, mit ausgedünnter Partitur – so etwa 1976 am Deutschen Theater mit Dieter Mann als Jean. Die Revue aber, die der atemlosen Jagd nach Erfolg und Reichtum mit allen Mitteln der Kunst ein berauschendes Gewand gibt, ist man dem Stück und seinen Autoren schuldig geblieben – bis jetzt. Vielleicht sind die neuen Zwanziger, die wiederum turbulent, krisenhaft, unberechenbar zu werden versprechen, der richtige Zeitpunkt, um *Zwei Krawatten* und seinen Fragen nach der Willkür gesellschaftlicher Zuschreibungen und wahrem Glück eine neue Chance zu geben ...

„Einmal wollte auch ich
mich heben lassen, aufwärts
von silbernen Flügeln,
über sechs Tage der Not.“



Jörn-Felix Alt (Jean) und das Ballett in der Probenarbeit



Lutz Michen

Der Dresdner Porträt- und Reportagefotograf Lutz Michen ist deutschlandweit als Foto- und Videograf für Kunst- und Kulturschaffende unterwegs. Zu seinen prominenten Motiven zählen u. a. die Dresdner Band *Woods of Birnam* oder Produzent und DJ *Purple Disco Machine*. An der Staatsoperette hat er den achtwöchigen Probenprozess der Produktion *Zwei Krawatten* begleitet.

TOMBOLA DES LEBENS

Zwei Krawatten-Regisseur MATTHIAS REICHWALD im Gespräch
mit Dramaturgin JUDITH WIEMERS

In der Inszenierung der Staatsoperette trägt *Zwei Krawatten* den Untertitel „Die Revue vom Großen Los“ – was hat es damit auf sich?

Wir haben diesen Untertitel aus verschiedenen Gründen gewählt. Zum einen beschreibt er den Auslösungsmoment der Handlung, in der jemand über drei Ecken des Zufalls in der Tombola gewinnt und wir miterleben, wie es unter einer Masse an Verlierer*innen im Glücksspiel den unerwarteten Gewinner gibt. Es liegt ein großer Reiz darin, zu erzählen, dass in der Tombola des Lebens die gezogenen Nieten oder Gewinne auch trügerisch sein können. Auf das gesamte Stück betrachtet, lässt sich das „Große Los“ somit auch im übertragenen Sinne lesen, denn der eigentliche Gewinn für die Figur des Jean ist Trude – die Frau, die ihm hinterher reist, für ihn kämpft und beharrlich versucht, ihn vor einer Katastrophe zu bewahren. In *Zwei Krawatten* geht es außerdem darum, welche Figuren einander zugelost, vom Schicksal zusammengebracht werden: Das gilt für Trude und Jean, aber in gewisser Weise auch für Mabel und den durchs Stück gejagten Ballgast – und in unserer Version auch für den Amerikaner Charles und einen Berliner Kneipenpianisten ... Ich finde diese Doppeldeutung des Wortes schön – mal ganz abgesehen davon, dass das Losgehen, der Aufbruch an sich auch ein Leitmotiv des Stücks ist!

Mit seinem Gewinnlos startet Jean in eine neue Welt, nach Amerika. Wir sind im Jahr der Uraufführung, 1929, an einer Zeitenwende angelangt. Die Weltwirtschaftskrise steht kurz bevor und die erste deutsche Demokratie steuert auf ihr Ende zu. Wie macht sich dieser Umbruch im Stück bemerkbar?

Was für mein Empfinden sehr stark ins Stück eingeschrieben ist, sind große soziale Unterschiede. Es gibt Figuren, die ihren Reichtum exzessiv ausleben – die Geld verprassen, nicht ans Morgen denken, sich im Rausch der nächtlichen Unterhaltung betäuben: mit Tanz, Alkohol, Musik. Und es gibt einen Kosmos an Figuren, die gesellschaftlich abgehängt sind und denen die Verbitterung über soziale Missstände deutlich anzumerken ist. Auch an anderen Themen ist spürbar, aus welcher Zeit das Stück kommt. Es geht vielerorts um die Lust an Moderne und Mobilität. Amerika und Europa wachsen in diesen Jahren näher zusammen und es findet eine kulturelle Durchmischung statt. 1929 kann man innerhalb von fünf Tagen mit dem Schiff nach Amerika reisen, mit dem noch relativ neuen Auto von einer Großstadt in die andere fahren, große

Strecken im Zug zurücklegen. Darin steckt eine unglaubliche Beschleunigung – wie auch im Vergnügungsgedanken: Immer weiter, immer weiter muss es gehen. Diese Energie spielt eine große Rolle in *Zwei Krawatten* – das Austesten der Grenzen der inneren wie äußeren Kondition im vielbeschriebenen Tanz auf dem Vulkan. In Summe suggeriert das Stück also durchaus einen Zustand kurz vor dem Kipppunkt – oder Zusammenbruch.

Trotz der von dir beschriebenen Annäherung zwischen Europa und Amerika machen Kaiser und Spoliansky auch deutliche Unterschiede zwischen Berlin und den amerikanischen Metropolen auf. Wie werden diese beiden Welten jeweils beschrieben?

In unserer Lesart ist das Berlin, in dem unser Stück beginnt, von einem verhältnismäßig liberalen Zeitgeist geprägt – die Figuren begegnen sich auch im erotischen Sinne unverkrampft. Es ist jedoch auch eine Stadt, in der die soziale Schere weit auseinandergeht und der Aufstieg schwer ist – das zeigt das Stück besonders explizit am Beispiel Trude und Jeans: Sie werden eingeführt als Menschen, die hart arbeiten müssen, um sich ihr Auskommen zu sichern. Im Amerika unserer Handlung gelten zumindest offiziell noch puritanische Gesetze; Alkohol und Exzess jeglicher Art sind reglementiert oder verboten. Mit dem Senator gibt es eine Figur, die das Ordnungssystem aufrecht zu erhalten und nach außen zu vertreten versucht – auch wenn es eigentlich überaus korrumpierbar ist. In Amerika angekommen, blicken wir auf das Parkett der Besserverdienenden, die ihren Wohlstand und ihre Reputation demonstrativ zu Markte tragen müssen. Hier wird ein Land gezeigt, in dem einige wenige Menschen auf Kosten anderer sehr gut leben und sich selber eine Maskerade von Anstand und Sittsamkeit geben. Auf der Berliner Seite interessieren sich Kaiser und Spoliansky eher für die proletarischen Figuren. Da ist zum Beispiel der Anwalt Bannermann, der, was seine Ansichten und seine Sprache angeht, aus dem Volk zu kommen scheint und sich für die Kellnerin Trude einsetzt. Die Sympathieträger*innen der *Krawatten* sind eher die Charaktere, die sich mühsam über Wasser halten oder versuchen, sich emporzuarbeiten.

Wo liegen – trotz der beschriebenen Bezüge zur Entstehungszeit – Anknüpfungspunkte für eine heutige Gesellschaft innerhalb des Themenspektrums, das du skizzierst?

Einige Grundprinzipien, die dem Stück eingeschrieben sind, empfinde ich als weiterhin aktuell: die gesellschaftliche Aufteilung in Herr und Knecht etwa, in der die Rollen sich jederzeit drehen können – oder auch „Haste was, dann biste was“. Auch dass dieses Amerika sowohl in seiner Ferne wie auch in seiner aufstrebenden Wirtschaft für unseren Kellner Jean eine große Anziehungskraft entwickelt und diese Welt der reichen Leute sich dann auf den zweiten Blick als Enttäuschung erweist, kann man als sehr modern, beziehungsweise zeitlos beschreiben. In diesem Stoff gibt es immer wieder Figuren, die hinter die Fassade der anderen gucken – vor allem Trude, die mit großer Herzensklugheit agiert und ein gesundes Empfinden dafür hat, in welchen Konstellationen jemand gesund bleiben kann und wo es Chancen für wahres Glück gibt bzw. wo etwas eigentlich nur blendet.



Devi-Ananda Dahm (Trude)



Christian Clauß und Benjamin Pauquet (Flitzer)



Gabrune Sablinskaite und Gianluca Sermattei (Ballett)



Choreograph Volker Michl und Regisseur Matthias Reichwald mit dem Ballett

In der Vorbereitung auf die Produktion hat sich ein Lied als eine Art Motto herauskristallisiert: „Tempo, Tempo“ – einer der zusätzlich ins Stück eingefügten Musiktitel. Warum ist es so wichtig?

Dieses Lied, in dem es sehr stark um das Weitertreiben und um Beschleunigung geht, steht exemplarisch für die Zeit der späten 1920er Jahre, in der sich nicht nur technische Prozesse beschleunigen, sondern auch das Lebenstempo der Menschen. Im Liedtext heißt es: „Das einzige, was wir haben; wir haben keine Zeit“. Das deckt sich mit vielem, was man lesen kann über das Berlin der Weimarer Republik. In den Biografien von Marlene Dietrich oder Josefine Baker wird etwa von einem unglaublich ausladenden Nachtleben berichtet, von wenig Schlaf, von wenigen Momenten, in denen ein Mensch, beziehungsweise ein Körper, sich regenerieren, zur Ruhe kommen kann. Zusammen mit dem Bühnenbild, das ein zyklisches Auf- und Absteigen im Transitraum eines Treppenhauses beschreibt, ist das Lied Ausdruck dieser inneren Friedlosigkeit und Unrast. Gerade für unsere unter hohem Druck arbeitenden Figuren ist das treffend. Der Liedtext beschreibt, dass wir alles steigern können – Erträge, Tempo, Produktivität. Wir können alle möglichen Strecken zurücklegen, sogar zum Mond fliegen. Was wir aber nicht können, ist beieinander ankommen und uns selber aushalten. Das war ein wesentlicher Ansatzpunkt für die Wahl des Lieds.

Du erwähnst die Treppe als wichtiges Element des Bühnenbilds. Warum bietet sie sich an?

Da kommen verschiedenen Aspekte zusammen. Zum einen ist der Aufbau einer Revuetreppe für dieses Genre relativ naheliegend, weil sie die Möglichkeit bietet, verschiedene Szenen nach unten und oben bzw. vorne und hinten zu staffeln sowie viele revueartige Elemente, seien es Artistik, Pantomime, Schauspielerei oder Tanz, zusammenzubringen. Vor allem aber liefert uns Georg Kaiser ein Sozialstück und wir haben lange nach einer Übersetzung für die Motive der Karriere und des Scheiterns der Geschichte gesucht, für das ständige Auf und Ab. In unserem Treppenbild kann man den unmittelbaren Anfang und das Ende nicht definieren – das, was wir sehen, ist quasi nur ein willkürlich gewählter Ausschnitt, der nie die ganze Wahrheit einfangen kann.

Ihr habt das Thema der Revue insgesamt sehr ernst genommen – wo zeigt sich das besonders?

Neben dem Bühnenbild war es eine ganz bewusste Entscheidung, auch die Musik sehr revuehaft zu konzipieren und ihre Rolle gegenüber dem Original zu stärken. Mit rund 15 zusätzlichen musikalischen Nummern versuchen wir, der Ursprungsform dieser Kunst, in der verschiedenste Spielweisen und Darstellungskünste fusioniert wurden, wieder näherzukommen. Wir etablieren also ein sichtbares Zusammenkommen von Schauspielern, Sänger*innen, Tänzer*innen, Pantomimen und Orchestermusiker*innen innerhalb einer Erzählform, die immer zwischen großer und kleiner Form hin- und herspringt. Diese collagenhafte Anlage, in der ein schneller Dialog auf eine Shownummer folgt, darauf eine Pantomimen-Szene, darauf ein schlichtes Chanson und darauf wieder ein Tanztableau, haben wir versucht auszubauen.

Was sind die ganz praktischen Herausforderungen im Umgang mit dieser eklektischen Form in den Proben?

Die Szenen setzen sich aus ganz verschiedenen Bausteinen zusammen, die häufig auf unterschiedliche Weise und vor allem in unterschiedlichen Tempi entstehen – das gegenseitig auszuhalten, ist sicher eine Herausforderung für alle Künstler*innen, die bei uns auf der Bühne stehen. Eine der größten Aufgaben besteht außerdem darin, alle künstlerischen Disziplinen und Spielweisen zu ihrem Recht kommen zu lassen, sie lesbar für das Publikum zu machen und ihnen trotzdem nur so viel Raum zu geben, wie es für die Gesamterzählung sinnvoll ist. Auch gilt es, szenische Notwendigkeiten für Musik und Gesang zu definieren – anders als in der Oper, wo das klar etabliert ist. Wir müssen hier stetig Gründe finden, um all die genannten Theatermittel zu benutzen, damit man sie nicht nur um ihrer selbst willen über der Handlung auskippt.

Einer dieser Bausteine ist das Gesangsquintett – im Original noch als Sextett ausgeführt von den Comedian Harmonists. Warum war es dir wichtig, das Quintett szenisch präsent einzusetzen und ihm auch musikalisch mehr Raum zu geben als im Originalstück?

Zum einen fand ich die Geschichte der historischen Comedian Harmonists sehr bewegend – vor allem hinsichtlich der Frage, ob man in der Heimat des nun nationalsozialistischen Deutschlands weiterhin sein Glück versuchen und alle möglichen Kompromisse eingehen sollte oder den Schritt in die neue Welt wagt. Eine Erzählung aus der Ensemblehistorie fesselt mich besonders: die Reise nach Amerika, auf der die Comedian Harmonists testen wollten, ob sie dort Fuß fassen können, jedoch feststellen mussten, dass man nicht ohne weiteres die künstlerische wie private Identität von einem Kontinent auf den anderen bewegen kann. Auf der Folie unserer Handlung ist diese Anekdote spannend, da sie die Geschichte unserer Hauptfigur Jean zu spiegeln scheint. Es war daher reizvoll, die Herren des Quintetts zu unwissentlichen Begleitern Jeans zu machen, sie mit ähnlichen Hoffnungen nach Amerika aufbrechen zu lassen. Darüber hinaus sind ihre musikalischen Nummern ein wichtiges Standbein für diese Arbeit.

Mischa Spoliansky war ein absoluter Theaterpraktiker. Was glaubst du, hätte ihm an dieser Umsetzung der *Zwei Krawatten* gefallen?

Ich glaube, ihm hätte gefallen, dass man mit seiner Musik auf so vielfältige Weise umgeht und zwischen kleinen und großen Formen wechselt; vom bläserlastigen, schlagwerkgetriebenen Orchesterstück zum klavierbegleiteten Chanson, von der besonderen Atmosphäre des verstimmten Kneipenklaviers zum Sprechgesang. Was ihm vielleicht auch entsprochen hätte, ist die starke Verzahnung von Wort und Musik – wir haben etliche Vor- und Nachspiele über Dialoge gelegt und musikalische Motive mit bestimmten Figuren und Orten verknüpft. In der musikalischen Dramaturgie haben wir Spolianskys Werk immer wieder als Material begriffen, das wir – im Sinne des Werkes – in gewisser Weise neu collagieren. Besonders vielfältig sind auch die Gesangsstile, die hier nebeneinanderstehen: vom A-capella-Gesang über Jazz bis hin zu sehr klassischen Linien und fast gesprochenen Couplets. Ich hoffe sehr, dass Mischa Spoliansky daran Gefallen gefunden hätte.



Jörn-Felix Alt (Jean) und Ensemble



Silke Richter (Mrs. Robinson), Jörn-Felix Alt (Jean) und Stefanie Dietrich (Mabel)



Ensemble



Devi-Ananda Dahm (Trude) und Marcus Günzel (Hochstapler)

„ICH HABE IMMER GLÜCK GEHABT“

Mischa Spoliansky als Weltbürger

Ein Interview mit der Musikwissenschaftlerin
DR. CAROLIN STAARENBERG

Es existieren nur sehr wenige Veröffentlichungen zum *Zwei Krawatten*-Komponisten Mischa Spoliansky. Sie haben ein Buch über ihn geschrieben. Wie kam es dazu?

Mischa Spoliansky ist mir zuerst im Zuge meiner Promotion begegnet – natürlich nicht persönlich, sondern in einer Archivalsammlung zum Thema Berliner Kabarett. Ich kannte seine Musik zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht, aber es gab diesen Zeitungsbericht, der von Spolianskys Vielseitigkeit erzählte. Das interessierte mich sofort – die Figur des Grenzgängers zwischen der „klassischen“ musischen Ausbildung als Pianist und der Arbeit im Theater und Film, zwischen Komponist und Interpret. Mit dieser künstlerischen Vielseitigkeit ging ein Panorama an Orten des kulturellen Lebens im Berlin der Weimarer Republik einher, was der eigentliche Fokus meiner Recherche gewesen war. Mit Spoliansky gab es eine Person, die verschiedenste Räume organisch verband. Er spielte und schrieb im Tanzcafé und Kabarett, im Kinoorchester und für die Tonfilmindustrie, darüber hinaus war er als klassischer und Jazzpianist gefragt – ein absoluter Tausendsassa! Nach dieser für mich neuen Entdeckung begann die Suche nach Spolianskys Musik, bei der ich unter anderem auf die Comedian-Harmonists-Aufnahmen stieß, ebenso wie auf seine sehr beeindruckende Einspielung von Gershwins *Rhapsodie in Blue*: Was für ein Pianist! Viele der Originalaufnahmen waren damals allerdings noch nicht so leicht zugänglich wie heute – da spielt das Internet eine ganz wesentliche Rolle.

Abgesehen von der künstlerischen Vielschichtigkeit – welchen Eindruck haben Sie vom Menschen Mischa Spoliansky gewonnen?

Was mich an Spolianskys Persönlichkeit faszinierte, auch wenn ich sie nur anhand seiner unveröffentlichten Autobiografie, seiner Korrespondenzen und Interviews kennenlernen durfte, war sein Bekenntnis zum „Weltbürgertum“, wie er es selber bezeichnete.

Es gab ein Interview mit Spoliansky, indem die Moderatorin Carolin Reiber ihn provokativ fragte, wie er sich selber im Sinne einer Nationalität oder Glaubenszugehörigkeit definiere: Sei er Deutscher, Engländer, Russe, Jude? Er hat sich nicht in eine dieser Schubladen einordnen lassen, denn er bewegte sich zeit seines Lebens nicht nur physisch zwischen diesen Welten, sondern verkörperte auch charakterlich eine übernationale Identität – er glaubte an etwas Verbindendes. Dieser kosmopolitische Zug hat mich sehr angesprochen.

Sprechen wir über eine wichtige Station im Werdegang Spolianskys: die Berliner Kabarettsszene. Wie können wir uns diese Orte vorstellen? Wer ging dort ein und aus?

In den literarischen Kabaretts nahm Spolianskys Karriere ab 1920 ihren eigentlichen Anfang. Gleich in mehreren der berühmten Kleinkunstbühnen wurde er als Hauskomponist und Pianist angestellt, darunter die *Wilde Bühne*, das *Schall und Rauch*, später komponierte er für die Komödie am Kurfürstendamm. Oft waren die Kabaretts an größere Theater angegliedert oder befanden sich in deren unmittelbarer Nähe. Das Publikum überschneidet sich also. Die Veranstaltungen in der *Wilden Bühne*, die im Keller des Theaters des Westens untergebracht war, begannen zum Beispiel gewöhnlich mit Ende der Vorstellungen oben, so dass die Gäste nur die Treppe heruntergehen mussten. Wir sind gewohnt, das Kabarett als sehr textlastig zu denken, was ein rezeptionsgeschichtliches Problem ist. Wir nehmen an, dass das zentrale Element des Kabarett ein satirisch-kritischer Text war, aber viele anderen Komponenten sind schlicht nicht überliefert. Diese Abende boten ein buntes Zusammenspiel aus oft fantasievollen Bühnenbild, Kostüm und Musik. Es gab darüber hinaus immer noch Variété-Anteile – wer weiß, vielleicht sogar die ein- oder andere Hundenummer. Auch wenn wir heute von einer eindeutig linken Gesinnung in den Kabaretts ausgehen, gab es dennoch verschiedene Abstufungen und es traf sich dort zumeist ein recht bürgerliches Klientel. Allerdings entstand auch eine rege Künstlerkultur – ebenso wie in den einschlägigen Cafés.

In *Zwei Krawatten* bewegen wir uns zwischen Orten, die jeweils für ein bestimmtes soziales Milieu stehen. Wir folgen der Hauptfigur von einem noblen Ballsaal in einer Kellerkaschemme, auf das Ober- bzw. Unterdeck eines Ozeanriesen, dann in die mondänen Räumlichkeiten amerikanischer Millionäre. Gibt es in dieser Reise Parallelen zu Spolianskys Leben?

Was die verschiedenen Milieus angeht, ist das schwer zu beantworten – die Familie gehörte grundsätzlich zu einem gewissen künstlerischen Umfeld. Als junger Mann musste Spoliansky nach dem Tod seines Vaters schnell selbst Geld verdienen und begann so seinen Werdegang als Stehgeiger und Barpianist. Was ich interessant finde an der Frage nach den Räumen und den Parallelen zu Spolianskys Leben, ist die Rolle des Schiffs, die ich in *Zwei Krawatten* als absolut zentral empfinde.



Jörn-Felix Alt (Jean), Stefanie Dietrich (Mabel) und Mabel-Girls (Ballett)



Elmar Andree (Bannermann), Benjamin Pauquet und Christian Clauß (Flitzer)

Im Stück wird dieses Schiff zu einer Art Transitraum. Erst an Bord vollzieht sich der komplette Rollenwandel der Hauptfigur Jean vom Kellner zum Gentleman. Inwiefern lässt sich das Schiff aus Ihrer Sicht symbolisch auf Spolianskys Leben übertragen?

Heute wissen wir um Spolianskys Exilgeschichte und können Georg Kaisers Szenen im Stück neu bewerten. Spoliansky ahnte 1929 natürlich noch nicht, dass er nur vier Jahre später – als Jude vom nationalsozialistischen Regime geächtet – Deutschland verlassen würde. Trotzdem ist das Bild des Schiffs stimmig: als Ort des Übergangs. Spoliansky war immer in Bewegung, von seinem Geburtsort im damals russischen Białystok nach Dresden, über Königsberg nach Berlin, dann über Österreich und Paris nach London. Noch darüber hinaus zeichnet er sich durch eine innere Beweglichkeit aus, durch eine Offenheit und Fähigkeit, aus vielen Genres zu schöpfen, Neues aufzugreifen, kreativ zu durchdenken und einzuweben. Das macht ihn auch in seinem musikalischen Ausdruck sehr flexibel und vielfältig.

Kaum ein anderer Komponist der 1920er vermochte den Klang der Ära so treffend einzufangen wie Spoliansky. Inwiefern beeinflussten die angesprochenen Wirkungsorte seine Klangsprache?

Diese Räume prägten Spoliansky vor allem durch die Akteur*innen, die dort zusammenkamen: In den Kabaretts, Revuetheatern und Filmstudios trafen sich Menschen aus verschiedensten künstlerischen Bereichen. Diese interdisziplinäre Zusammenarbeit beeinflusste Spoliansky, der erstaunlich leichtfüßig zwischen Stilen changiert, sie adaptiert und bewusst einsetzt, zum Beispiel als Pastiche, um die Figuren in seinen Bühnenstücken zu charakterisieren. Das hat er meiner Meinung nach von der Pike auf im Kabarett gelernt. Die Kabarett-Komponisten der Stadt kannten sich und befruchteten einander – Spoliansky hörte sich sicherlich seine Kollegen Rudolf Nelson und Friedrich Hollaender an. Was er in diesem Austausch lernte, nutzte er in seiner Theaterpraxis und später im Film. In seiner Kinomusik entwickelte er allerdings einen deutlich symphonischeren Klang. Ausgehend vom Klavier, arbeitete er sich über die Jahre immer weiter an das Symphonieorchester heran.

Sie sprechen Nelson und Hollaender als inspirierende Kollegen an. Wer waren Spolianskys engste künstlerische Partner*innen?

An erster Stelle ist sicher der Liedtexter und Librettist Marcellus Schiffer zu nennen. Gemeinsam mit ihm ging Spoliansky den Schritt zur großen Revueform und entstanden einige seiner besten Werke – zunächst *Es liegt in der Luft* (1928). Die beiden arbeiteten sehr eng zusammen und auch mit Robert Gilbert, dem Autor vieler seiner Filmlieder, konnte Spoliansky gut Hand in Hand schreiben. Wenn die Arbeit mit einem Textautor nicht glatt lief, hat ihn das sehr blockiert. Verschiedene Diseusen waren ebenfalls wichtige Bergleiterinnen, angefangen mit Trude Hesterberg – zu der er eine gespaltene Beziehung hatte –, Kate Kühl und Margo Lion. Ich glaube übrigens, dass Kaiser als künstlerischer Partner für Spoliansky eher eine Ausnahme war: Da kamen zwei Menschen aus unterschiedlichen Sphären zusammen und harmonierten nicht auf Anhieb – so zumindest mein Eindruck.

Georg Kaiser war ein sozialkritischer Autor – immer wieder klingt in den *Zwei Krawatten* Kapitalismuskritik an und thematisiert er ein zwiespältiges Verhältnis zur amerikanischen Gesellschaft und ihren Werten. Wie war Spoliansky politisch eingestellt?

Seine politische Gesinnung zeigt sich am ehesten in seiner Zusammenarbeit mit Künstler*innen wie etwa dem Autor Walter Mehring, der sich in seinen sehr politischen, satirisch-scharfzüngigen Texten deutlich gegen völkische Einstellungen, Militarismus, und Antisemitismus positioniert. Spoliansky selber war wohl eher gemäßigt, kein Vergleich zu jemandem wie Hanns Eisler. Natürlich ist er eher im linkspolitischen Spektrum anzuordnen, er hat sich aber meines Wissens nirgendwo öffentlich dazu bekannt.

Wozu er sich deutlich bekannte, war das Theater. Wie begründen Sie diese Leidenschaft?

Ja – sein Herz schlug für das Theater. Ich denke, das lag vor allem an der interdisziplinären Vielfalt, dem regen Austausch mit Kunstschaffenden aus vielen Sparten. Spoliansky hatte außerdem ein Faible für Sprache. Nicht nur lernte er im Laufe seines Lebens – oft notgedrungen – zahlreiche Fremdsprachen, auch interessierte ihn ein enges Ineinandergreifen von Musik und Text. Im Kabarett und im Theater konnte er somit richtig aufblühen. Im Exil war er dann ab 1933 hauptsächlich als Filmmusikkomponist erfolgreich, versuchte aber auch in diese Londoner Zeit immer wieder den Schritt zurück ins geliebte Theaterleben – was jedoch nur bedingt gelang.

Spoliansky war ein klassisch ausgebildeter Musiker, sein Vater Opernsänger, die Geschwister Konzertpianistin und Cellist. Wie kam er zur Unterhaltungsmusik – speziell zum Jazz?

Für einen aufgeschlossenen Komponisten war der Zugang zu „amerikanischer“ Musik in den 1920er Jahren nicht unbedingt ungewöhnlich. Spoliansky muss bereits zur Zeit seiner Ausbildung am Stern'schen Konservatorium – er studierte dort u. a. Klavier und Dirigieren – mit frühem Jazz in Kontakt gekommen sein. Dieses Repertoire war für ihn zunächst eine Möglichkeit, Geld zu verdienen. Als Caféhaus-Geiger und im Kinoorchester der großen Ufa-Filmpaläste eignete er sich schnell moderne Populärmusikstile an und wurde ein gefragter Pianist für die Schallplatteneinspielungen renommierter Tanzorchester, etwa *Dajos Béla* oder die *Weintraub Syncopators*. Ein wichtiges Zeugnis für Spolianskys Auseinandersetzung mit Jazz ist auch seine schon erwähnte Einspielung von Gershwins *Rhapsody in Blue*. Sie entstand 1927 – nur drei Jahre nachdem das Werk in Amerika zur Uraufführung gekommen war.

Mischa Spolianskys Bühnenwerke waren seit Beginn des Nationalsozialismus und bis lange nach dem Zweiten Weltkrieg weitestgehend von den Spielplänen verschwunden. In den letzten Jahren erleben sie eine Art Renaissance. Woran mag das liegen?

Seine Stücke sind natürlich gut. Wenn man ein Händchen für die Form hat, kann man viel daraus machen. Leider schützt Qualität allein nicht davor, dass Werke vergessen werden. Es braucht für diese Bühnenrenaissancen immer engagierte Akteur*innen –

Die Stadt hatte ein juwelenhaftes Funkeln,
besonders nachts, das es in Paris nicht gab.
Die riesigen Cafés erinnerten mich an
Ozeandampfer, angetrieben von den
Rhythmen ihrer Orchester.
Überall war Musik.

JOSEPHINE BAKER über das Berlin der späten 1920er Jahre

entweder Intendant*innen, die mutig sind, Wiederentdeckungen auf die Bühne zu bringen, oder auch Verlage, die sich für konkrete Projekte einsetzen. In den letzten paar Jahrzehnten hat eine allgemeine Renaissance der Musik aus den 1920er und 30er Jahren stattgefunden. Eine wichtige Rolle schreibe ich in dieser Entwicklung auch Max Raabe zu. Seit den 1990ern ist er wesentlich dafür mitverantwortlich, dass die Musik der Weimarer Republik wieder populär wird. Hinzu kommt, dass die historischen Tonaufnahmen inzwischen viel leichter zugänglich sind.

Für den *Zwei Krawatten*-Protagonisten Jean ist der Tausch einer Krawatte und der damit verbundene Gewinn einer Reise nach Amerika seine „große Chance“. In seiner Autobiografie wählt Spoliansky ein ähnliches Bild, bezeichnet sich als „vom Schicksal verwöhnt“. Was meinte er damit?

Ein weiteres Zitat lautet: „Ich habe immer Glück gehabt.“ Das ist aus meiner Sicht eine Lebenseinstellung. Wie viele Leute hätten bei einer ähnlichen Biografie gesagt: „Was habe ich für ein Pech gehabt im Leben! Kaum bin ich irgendwo angekommen, muss ich wieder weg. Mein Vater stirbt – ich muss aufbrechen. Kaum bin ich in Berlin etabliert, kommt Hitler und ich muss wieder los. Dieses ganze Unglück hat meine Karriere zerstört.“ Dass Spoliansky es anders bewertet, ist eine Sache der Perspektive. Er hat Schicksalsschläge immer auch als Chance begriffen – zumindest konnte er das im Alter von etwa 80 Jahren retrospektiv so beschreiben. Ich finde das sehr berührend. Natürlich hatte er auch faktisch durchaus Glück – er kannte die richtigen Leute, ist rechtzeitig aus Deutschland abgereist und hatte mit dem Filmschlager „Heute Nacht oder nie“ gerade einen internationalen Erfolg gelandet, der ihm das Ankommen im Ausland erleichterte. Vielen Anderen war das nicht vergönnt. Aber Spoliansky hatte auch den Mut, schon 1933 zu gehen. Zu einer Zeit, in der er große Erfolge feierte und seine Filmkarriere an Fahrt aufnahm, verließ er einmal mehr sein Zuhause und reiste – per Schiff – Richtung Neuland.

Das Gespräch führte Judith Wiemers.

Carolin Stahrenberg ist Professorin für Musikwissenschaft an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Musiktheater, Populäre Musik, Gender Studies sowie Musik und Migration. Nach ihrer Promotion an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin u. a. im Zentrum für Populäre Kultur und Musik Freiburg sowie an der Universität Innsbruck und war zuletzt Juniorprofessorin für Musikwissenschaft/Gender Studies an der Universität der Künste Berlin. Carolin Stahrenbergs Doktorarbeit ist unter dem Titel „Hot Spots“ von Café bis Kabarett – Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918 – 1933 im Waxman Verlag erschienen.

„DA FUNKELN DIE FARBEN“

Zeitungsstimmen 1929

Da blühen die Frauen, da strahlen die Männer, da hüpfen die Reigen, da funkeln die Farben, da wird gegirlt, da schnellt Artistik, da ist Revue, da wird Weltstadt proklamiert.

Rezension der Zwei Krawatten-Premiere: Fritz Engel, Berliner Tageblatt, 6.9.1929

Als Russe mit der slawischen Melancholie erfüllt, der Weichheit, der Lässigkeit, der pessimistischen Weltanschauung, der Hingabe an schöne Frauen. Die melodische Linie suchend, doch nicht ausschließlich. Von Amerika so weit beeinflusst, dass er diese melodische Linie durch den Rhythmus bricht. Wenn er vor dreißig Jahren lebte, würde man sagen: dekadent. Mit einem Wort: Kurfürstendamm, jene merkwürdige Straße, in der alle Elemente Spolianskys bunt sich mischen.

Portrait über Mischa Spoliansky: Erich Urban, „Der Komponist des Kurfürstendamms“, 1929

Das Wesentliche aber sind die ausgezeichneten solistischen Leistungen: Albers als Kellner, beide Seiten seiner reichen Begabung zeigend, das Exzentrische und das Seriöse, meisterlich im pointierten Vortrag der Chansons. Neben ihm die Mabel der Marlene Dietrich, bildschön und so kühl, wie man sich die Amerikanerin nun einmal vorstellt.

Rezension der Zwei Krawatten-Premiere: Berliner Börsen-Zeitung, 6.9.1929

Nun hat Georg Kaiser sein erstes Revuestück geschrieben, aber mit dem Revue-, mit dem Tränenklischee. Diese Revue ist wirklich „Happy end“ mit aller Hingabe an das Theater- und Filmgenre, in dem Lose und Erbschaften soziale und menschliche Dinge arrangieren. Die Publikumswirkungen sind fabelhaft. Das Berliner Theater hat seinen großen Erfolg. Unter der Regie von Forster Larrinaga wird auf Gefälligkeit und Schönheit, auf Tanz, Buntheit und Sentimentalität hingespielt.

Rezension der Zwei Krawatten-Premiere: Herbert Ihering, Berliner Börsen-Courier, 6.9.1929



Wolfram von Bodecker und Alexander Neander (Agenten) mit Jörn-Felix Alt (Jean)

RHYTHMUS, RAUSCH UND GROSSE ROBEN

Was bedeutet Revue für euch?

ALEXANDRE CORAZZOLA, Kostümbildner

Als Kind der 1980er Jahre bin ich mit der Kunstform der Revue aufgewachsen, ohne dass es mir bewusst war. Von der großen Samstagabendshow über die abendliche Unterhaltung in den Ferienclubs, in denen mein Vater arbeitete, bis hin zu den großen Popkonzerten amerikanischer Megastars trug alles Elemente der klassischen Revue in sich. Das hat mich nachhaltig geprägt und daher fiel es mir nun überraschend leicht, eine Bildsprache für unsere Produktion zu finden, die historisch inspiriert und modern übersetzt zugleich ist.

Die Revue bietet für mich als Kostümbildner eine Gelegenheit, aus den oft strengen, pragmatischen und tradierten Vorgaben eines musiktheatralen Werkes auszubrechen. In der Oper kommen zum Beispiel häufig Szenen mit Gruppen wie „Volk“, „Dienern“ oder „Jungen Mädchen“ vor und es ist dann meine Aufgabe als Kostümbildner, eine möglichst kreative, bildliche Umsetzung für diese manchmal etwas antiquierten Personengruppen auf der Bühne zu finden.

In der Revue jedoch wird die Show zum Teil der Handlung. Es geht darum, Schauwerte zu erzeugen – nicht, um die zu erzählende Geschichte aufzuhalten, sondern um sie durch ein weiteres Element zu bereichern. Die Bildsprache darf freier assoziiert sein – man spielt quasi mit Motiv und Variation. Und es macht natürlich unglaublich Spaß, dafür besonders aufwendige, glitzernde und ausladende Kostüme zu schaffen.

VOLKER MICHL, Choreograph

Aus choreographischer Sicht sprechen wir bei dem Genre Revue, wie wir es heute beispielsweise noch aus traditionellen Variététheatern wie dem *Moulin Rouge*, *Lido*, *Friedrichstadt-Palast* oder den großen Las-Vegas-Shows kennen, über aufwendige, optisch effektvolle und formationsreiche Choreographien eines möglichst homogenen Ensembles. Die individuellen Persönlichkeiten und Ausdrucksformen der tanzenden Künstler*innen treten eher in den Hintergrund und es geht auch nicht primär darum, die eigentliche Rahmenhandlung voranzutreiben. Vielmehr dienen die oft lose aneinandergereihten opulenten Tanz-Nummern der puren Unterhaltung und setzen zentral auf Bewegungsformen, die ein unglaublich hohes Maß an Präzision erfordern.

Bei allem Respekt vor dieser wunderbaren und traditionsreichen Kunstform versuche ich meinen Choreographien zu *Zwei Krawatten* auch eine persönliche Note zu geben, breche ganz bewusst mit den beschriebenen Regeln der Revue und lasse verschiedene Tanzstile mit einfließen, darunter Urban Jazz, Voguing, Charleston sowie Paartanz-Elemente aus Mambo und Salsa. Auch eine Prise *Dirty Dancing* ist dabei!

Die herausragenden und international besetzten Tänzer*innen der Staatsoperette mit ihren so unterschiedlichen Persönlichkeiten habe ich stark in den gestalterischen Prozess mit eingebunden: Wir haben improvisiert, uns zeitweise von synchronen Mustern und perfekten Formen verabschiedet, Stereotypen vermieden und den Fokus immer wieder auf Individualität und die aus der Handlung entwickelte Motivation für den Tanz gerichtet. Das Vertrauen und die Bereitschaft des Ballettensembles, sich persönlich einzubringen und mich dadurch auf diesem, für das Genre vielleicht ungewöhnlichen kreativen Weg zu begleiten, ihre schier unbändige Energie auf der nicht einfach zu bespielenden Bühne und nicht zuletzt unsere gemeinsame Leidenschaft für den Tanz spiegeln sich in einer hoffentlich aufregenden, unterhaltsamen und abwechslungsreichen Bewegungssprache wieder.



Devi-Ananda Dahm (Trude) mit Benjamin Pauquet und Christian Clauß (Flitzer)



Christian Grygas (Charles) und Minsang Cho (Kneipenpianist)

„DAS LASTERHAFTE BERLIN“

Das eigentliche Wesen einer Stadt liegt nicht an den großen Straßen, nicht an der Oberfläche, gibt sich nicht leicht und mühelos. Es will gesucht, aufgespürt, ausgegraben werden. Man muss in diesen rauschenden Strudel untertauchen, sich darin verlieren, aber nicht ohne sich wiederzufinden.

Jede Stadt hat eine offizielle Seite und eine inoffizielle, und es erübrigt sich, zu sagen, dass die letztere die interessantere und für das Verständnis eines Stadtwesens aufschlussreichere ist. Alles, was so offen im Lichte der Bogenlampen liegt, trägt das Gesicht, das mehr einer Maske als einer Physiognomie gleicht. Es zeigt ein Lächeln, das nur ein Appell an den Geldbeutel des Besuchers ist. Es trägt die Schminke der Gefallsucht zu dick aufgestrichen, um darunter die wahren Züge erkennen zu lassen. Wer Erlebnisse sucht, Abenteuer verlangt, Sensationen sich erhofft, der wird im Schatten suchen müssen.

Berlin ist die Stadt der Gegensätze, und es ist eine Lust, sie zu entdecken. Schon das Widerspiel von Tag und Nacht in ihr zu genießen, lohnt die Mühe. Wer die vom Tageslicht beleuchteten Kulissen genauer kennenlernen will, zwischen denen sich die amüsante, nervenaufreibende Alltagskomödie der menschlichen Leidenschaften und Süchte begibt, zwischen denen der turbulente Betrieb der Weltstadt mit ihren Millionen sich abspielt, der mit dem „Baedeker“ in der Hand durch die Zeilen wandern oder sich im Mammutauto herumfahren lassen. Da gibt es bequeme Lederpolster und lehrreiche Unterweisungen über das, was man sieht. Aber durch jenes andere Berlin, das erst nach Sonnenuntergang zum Leben erwacht, das mit seinen Lichtfanalen den Nachthimmel anglüht oder sich auch im Dunkel verbirgt, rollen keine Rundfahrtwagen.

Curt Moreck, *Ein Führer durch das lasterhafte Berlin*, 1931

SYNOPSIS

The Two Ties

Part 1

An elegant evening soiree in Weimar Berlin: a guest is nervously pacing among the staff. In an attempt to escape persecution by the police, he offers waiter Jean to swap roles; in exchange for his simple black tie, he will receive the elegant white one, plus 1000 marks and the guest's tombola ticket. Jean cannot believe his luck. Just as his transformation into a gentleman is complete, his ticket wins a trip to New York. A rich American, Mabel, is intrigued by the stranger's fortune and demands to be shown seedy Berlin nightlife before her return home. Jean takes her to his local bar, where he intends to bid farewell to his girlfriend Trude. When Trude is all but impressed with his "great chance", Jean hands over his 1000 marks as a goodbye present, and leaves.

The next morning: the ocean liner is headed for America. On board are Jean and Mabel as well as Trude, who has invested all of the money in a one-way ticket to follow Jean secretly. On the lower deck, she encounters solicitor Bannermann, who is travelling in search of an anonymous heir of several million dollars. Upon their arrival in New York, Trude gets on Jean's tracks, who accompanies Mabel to a party at her aunt Mrs. Robinson – a meat magnate residing in Chicago. Meanwhile, Bannermann makes a sensational discovery at his firm's headquarters: the heir is nobody else but Trude. Hastily, he departs for Chicago to find her. At Mrs. Robinson's, the party is in full swing until the district's puritan senator arrives and threatens the host with ruinous sanctions. Enter Jean, who recognises the politician as a former customer with certain unspeakable preferences. He blackmails the intruder into letting the party continue and is celebrated as the star of the evening.

Part 2

The morning after: Jean feels overwhelmed by his hosts' plan to make him their respective husband. He yearns for home – and Trude. Little does he know that she is on her way to the palace after an eventful train ride that reunited her with Bannerman. When a group of businessmen attempt to bedazzle him into signing shady deals, Jean loses his temper. He offers an unsuspected member of Mrs. Robinson's staff to swap ties for 1000 marks, turning himself back into a waiter. Trude arrives, now a millionaire. In a bidding war for Jean's hand, she outbids Mabel and Mrs. Robinson, only to find out that the acquired husband has left. On the ship back to Europe, Jean joins all kinds of people that leave the "land of promise" disillusioned. Will he find his happy end back in Berlin?



Jörn-Felix Alt (Jean) und Devi-Ananda Dahm (Trude) mit Ballett

TEXTNACHWEISE

Zitat Josephine Baker in: Marko Heinrich Christian Paysan, *Berlin: Sounds of an era*, Hamburg: Edel Verlag/earBooks, 2016, S. 8 | Rezensionen Uraufführung *Zwei Krawatten*: Fritz Engel, *Berliner Tageblatt*, 6.9.1929, Herbert Ihering, *Berliner Börsen-Courier*, 6.9.1929, o. A. *Berliner Börsen-Zeitung*, 6.9.1929

Portrait über Mischa Spoliansky: Erich Urban, „Der Komponist des Kurfürstendamms“, in: *Skizzen*, Nr. 7, 1928, S. 18.

Volker Kühn, „Es lag in der Luft“, Essay in der CD-Sammlung *Mischa Spoliansky – ein musikalisches Porträt*, 1998.

Curt Moreck, *Ein Führer durch das lasterhafte Berlin*, Leipzig: Verlag moderner Stadtführer, 1931.

„Rythmus, Rausch und große Roben“, Alexandre Corazzola und Volker Michl

Die Handlung, „Wonderful, fabelhaft – Das Revuestück *Zwei Krawatten* im Spiegel der Zeit“, die Interviews

„Tombola des Lebens“ sowie „Ich habe immer Glück gehabt – Mischa Spoliansky als Weltbürger“ und

die Synopsis sind Originalbeiträge von Judith Wiemers.

Auslassungen der Redaktion sind nicht gekennzeichnet.

BILDNACHWEISE

Titel: Devi-Ananda Dahm, fotografiert von Esra Rotthoff

Probenfotos vom 4. April 2022, fotografiert von Pawel Sosnowski

Schwarzweißfotografie von Lutz Michen

Die Staatsoperette dankt ihrem Sponsor 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 UNION DRUCKEREI DRESDEN GMBH



