# CASANOVA

*Revue-Operette*

STAATSOPERETTE

# CASANOVA

## *Revue-Operette*

*Musik von* JOHANN STRAUSS
*Bearbeitet für die Bühne von* RALPH BENATZKY
*Text von* RUDOLPH SCHANZER *und* ERNST WELISCH

AUFFÜHRUNGSRECHTE
Musik und Bühne Verlagsgesellschaft mbH, Wiesbaden

# TEAM

| | |
|---|---|
| MUSIKALISCHE LEITUNG | CHRISTIAN GARBOSNIK |
| REGIE | SABINE HARTMANNSHENN |
| BÜHNE | LUKAS KRETSCHMER, EDITH KOLLATH |
| KOSTÜME | EDITH KOLLATH |
| CHOREOGRAPHIE | JÖRN-FELIX ALT |
| DIALOGE DER ZWISCHENSPIELE UND DRAMATURGIE | JUDITH WIEMERS |
| CHOREINSTUDIERUNG | THOMAS RUNGE |

# BESETZUNG

| | |
|---|---|
| CASANOVA | CHRISTIAN GRYGAS / MATTHIAS STÖRMER |
| ALTER EGO | PETER LEWYS PRESTON |
| LAURA | CHRISTINA MARIA FERCHER / MARIA PERLT-GÄRTNER |
| HELENE | STEFFI LEHMANN / AMELIE MÜLLER |
| BARBARINA | JEANNETTE OSWALD |
| TRUDE | ANNA-LISA GEBHARDT / FLORENTINE SCHUMACHER |
| COSTA | RICCARDO ROMEO / ANDREAS SAUERZAPF |
| LEUTNANT VON HOHENFELS | TIMO SCHABEL / VÁCLAV VALLON |
| GRAF DOHNA/MENUZZI | NIKOLAUS NITZSCHE / GERD WIEMER |
| GRAF WALDSTEIN | DIETRICH SEYDLITZ |
| KAISERIN MARIA THERESIA | INGEBORG SCHÖPF |
| DOLORES | DOMINICA HERRERO GIMENO |

CHOR, BALLETT UND ORCHESTER DER STAATSOPERETTE

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



| | |
|---|---|
| STUDIENLEITUNG | PROF. NATALIA PETROWSKI |
| MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG UND KORREPETITION | MINSANG CHO, ROBIN PORTUNE |
| KORREPETITION BALLETT | YOKO MEISSNER |
| REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG | MICHELLE LIPPE |
| CHOREOGRAPHISCHE ASSISTENZ | MANDY GARBRECHT |
| INSPIZIENZ | KERSTIN SCHWARZER |
| SOUFFLAGE | ANNETT BRÄUER |
| TECHNISCHE DIREKTION | MARIO RADICKE |
| TECHNISCHE EINRICHTUNG | JÖRG GERATHEWOHL |
| LICHT | BERTRAM KUNZ |
| TON | PAWEL LESKIEWICZ, RASMUS LEUSCHNER, ANDREJS ZARENKOVS, FELIX HIRTHAMMER |
| WERKSTATT-PRODUKTIONSLEITUNG | MARCUS GROSSER |
| MASKEN UND FRISUREN | THORSTEN FIETZE |
| KOSTÜMASSISTENZ | ANKE ALEITH |
| REGIEHOSPITANZ | ARWEN BURGAU, ANNA SCHÄFER |
| MUSIKALISCHE ASSISTENZ | TIM FLUCH |

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 18. JUNI 2022, 19.30 UHR

DAUER CA. 3 STUNDEN
INKLUSIVE 25 MINUTEN PAUSE

# HANDLUNG

**1. Bild: Venedig**
Venedig bei Nacht, irgendwo zwischen Fantasie und historischer Wirklichkeit des 18. Jahrhunderts. Der Inquisitor Menuzzi plant einen Überfall auf Casanova – stadtbekannt und berüchtigt als Spieler und unersättlicher Liebhaber verheirateter, adeliger Frauen. Im letzten Moment springt Casanova ein Offizier zur Seite: Der im Dienst der österreichischen Kaiserin Maria Theresia stehende Hohenfels, der eine Gondelfahrt mit seiner heimlichen Geliebten Laura unterbricht, um die Angreifer in die Flucht zu schlagen. Er hat soeben erfahren, dass Laura am nächsten Tag ins Kloster von Tarragona in Spanien und somit aus der Reichweite ihres Verehrers gebracht werden soll. Liebestrunken schwört Hohenfels, sie zu befreien. Auch Casanova hat eine neue Herzensdame in Venedig: die Tänzerin Barbarina, die er mit einer Serenade bedenkt und anschließend im Theater San Samuele bewundert.

**2. Bild: Venedig**
Im Theater haben sich neben Casanova ebenfalls Graf Dohna, Gesandter des preußischen Königs Friedrich dem Großen, sowie seine Frau Helene nebst Dienstbotin Trude eingefunden. Auch der dienstmüde Graf Waldstein ist als begeisterter Fan Barbarinas mit von der Partie. Casanova lässt ein Treffen mit Helene einfädeln, die ihm einen Posten beim preußischen Militär anbietet: Er soll den Kadetten den Schliff der feinen Welt beibringen. Die beiden beschließen den Vertrag mit einem Tango, während Casanovas „Begleitwesen“ Costa und Trude eine beidseitige Sympathie nicht minder leidenschaftlich bekunden. Dohna überbringt Waldstein den gemeinsamen Auftrag, Barbarina gegen ihren Willen als diplomatische Geste der Kaiserin, die auch Venedig zu ihrem Hoheitsgebiet zählt, an den königlichen Hof nach Potsdam zu bringen. Auch Hohenfels soll mit – und so bietet Casanova seinem Lebensretter eine Kavalierstat an: An dessen Stelle wird er nach Spanien reisen, um Laura aus dem Kloster zu entführen.

**3. Bild: Tarragona**
In Spanien angekommen lässt sich Casanova von der Tänzerin Dolores aus der Hand lesen und erfährt Unbehagliches über seine Zukunft. Im Liebesspiel vergisst er die unheilvollen Verheißungen über ein einsames Lebensende. Er beauftragt Dolores, Laura von seiner Ankunft wissen zu lassen, bevor diese ihr Ordensgelübte ablegt. Als ein Stierkampf angekündigt wird, nutzt Casanova die Gunst der Stunde und sorgt im Tumult dafür, dass Laura fliehen kann.



**4. Bild: Wien**
Die feine Wiener Gesellschaft vergnügt sich beim Opernball. Auch Dohna und Helene – auf einem Zwischenstopp nach Potsdam – mischen sich unter die Gäste. Während Dohna und Waldstein versuchen, Barbarina einzufangen, wartet Helene sehnsüchtig auf Casanova, der Laura beim Ball mit Hohenfels zusammenführt. Als diese von ihrem Retter schwärmt, werden bei Hohenfels erste Zweifel über Casanovas Ehrenwort wach. Dieser scheint jedoch nur Augen für eine schöne Unbekannte zu haben, die sich empfänglich für seinen Charme zeigt, ihn aber auf Abstand hält. Als sie mit ansieht, dass Casanova von den anwesenden Damen im „Rausch der Genüsse“ mit Zärtlichkeiten bedacht wird, lässt sie – die Kaiserin – ihre „Keuschheitskommission“ auf die Flirtenden los und will Laura ins Gefängnis für unzüchtige Frauen abführen lassen. Casanova veranlasst, dass Laura und Trude die Kleider tauschen und kann mit Laura türmen, während Hohenfels Trude für seine Braut in spe hält. Die Kaiserin bestraft ihren Offizier mit Hausarrest und lädt Casanova zum Walzer ...

**5. Bild: Potsdam**
Casanova tritt seinen Posten als Dozent für gepflegte Umgangsformen an und wird sogleich von Helene beschlagnahmt, während ihr Mann die Kadetten inspiziert. Costa kommt unverrichteter Dinge aus Venedig zurück, wo er im Auftrag Casanovas ein Schreiben an Hohenfels überbringen sollte – der Offizier wurde jedoch ins Manöver abgezogen. Casanova beschließt kurzerhand, Laura in Männerverkleidung zu Hohenfels nach Italien zurückzubringen und quittiert den Militärdienst.

**6. Bild: Dux**
Auf ihrer Reise nach Venedig machen Casanova und Laura Halt auf Schloss Dux in Böhmen – dem Wohnsitz Waldsteins. Der Hausherr durchschaut Lauras Verkleidung auf Anhieb, aber kann den besorgten Casanova beruhigen: Er wird dafür sorgen, dass Hohenfels Urlaub bekommt und in Venedig Laura in Empfang nehmen kann. Nicht nur das: Waldstein selbst will sie dorthin geleiten. Casanova hingegen dürfe sich nicht mehr blicken lassen in seiner Heimat – sei er dort doch polizeilich gesucht. Zögerlich stimmen Laura und Casanova dem Plan zu. Längst wünschen sie sich – wenn auch nur einen erträumten – Kuss.

**7. Bild: Venedig**
Ganz Venedig ist im Karnevals-Fieber. Casanova nähert sich ungesehen dem Treiben und beobachtet nicht nur, wie Hohenfels ihn öffentlich des Betrugs beschuldigt, sondern schließlich von Waldstein mit Laura zusammengeführt wird. Diese – vielleicht wahre – Liebe glaubt er für immer verloren …

Matthias Störmer (Casanova) und Steffi Lehmann (Helene)

Dominica Herrero Gimeno (Dolores) und Matthias Störmer (Casanova)

# DER CASANOVA-CODE

## Zur wiederentdeckten Revue-Operette, zwischen 1928 und heute

von JUDITH WIEMERS

Ein Casanova? Egal ob 19 oder 90 – jede und jeder wird ihn zu beschreiben wissen: ein charismatischer Verführer, Frauensammler und begnadeter Liebhaber, oder auch ein skrupelloser Schürzenjäger. Wem heute der Spitzname Casanova zuteil wird, mag sich geschmeichelt oder auch beleidigt fühlen. Casanova – das ist ein Reizwort, beschreibt es zum einen den Inbegriff des potenzstrotzenden Alphamännchens auf ewiger Pirsch, zum anderen den vorbildhaften Meister des ungebundenen erotischen Abenteuers, der sich kompromisslos dem Zauber des Augenblicks hingibt und dabei seinen Ruf, sein Leben und sein Herz aufs Spiel setzt – immer wieder aufs Neue.

Schon längst ist der historische Giacomo Casanova (1725–1798) hinter seinem Mythos zurückgetreten. Besser hätte es der alternde „Chevalier de Seingalt“ nicht planen können, als er über einsame Jahre im böhmischen Exil seine Memoiren verfasste und dafür sorgte, dass sein schon zu Lebzeiten lancierter Legendenstatus sich posthum unendlich potenzierte. Sich selbst zeichnete Casanova als einen Mann, der reihenweise beseelte Bettbekanntschaften auf seinem Weg durch die Adelshöfe Europas zurückließ – der sich spielend und schnorrend beliebt oder verhasst machte, der als freigeistiger Kosmopolit mit den Eliten der Epoche verkehrte. Seither versuchen unzählige wissenschaftliche und künstlerische Arbeiten, den Casanova-Code zu entschlüsseln, zwischen Fakt und Fiktion seiner minutiös geschilderten Anekdoten zu unterscheiden. So auch Benatzkys Revue-Operette, die ihren Titelhelden in den Zeitgeist Berlins um 1928 einbettet und ihn doch als das inszeniert, was er war und bleibt: ein überzeitliches Phänomen, das zur Spiegelfläche für Sehnsüchte wird.

**Die Revue-Operette: Ein neues Weltstadt-Genre**

Wie wurde Casanova zum Star der Revue-Operette? Wir sind in Berlin, Mitte der 1920er Jahre: Der Produzent Erik Charell tritt seinen Posten als künstlerischer Leiter des Großen Schauspielhauses in Berlin mit keinem geringeren Anspruch an, als das unterhaltende Musiktheater der Hauptstadt grundzusanieren. Mit seinen Plänen zieht der ehemalige Tänzer und Zögling Max Reinhardts mutige Konsequenzen aus den Krisen der großformatigen Vergnügungskultur. Da ist zum einen die Operette, die – mit einigen hehren Ausnahmen – den einstigen Offenbach’schen Biss vermissen

lässt und sich mit ihren volkstümlichen Romanzen inmitten einer konfliktbeladenen Epoche mehr und mehr als abgehalftert entlarvt. Zum anderen bieten die nächtlichen Theatermeilen dem schaulustigen Publikum Ausstattungsrevuen, die ihre inhaltliche Leere mit überbordendem Bühnen-Spektakel und mit schierer Quantität nackter Frauenbeine und -brüste wettzumachen versuchen. Was den Ticketkäufer*innen zunächst das Wasser im Mund zusammenlaufen lässt, ermüdet schnell und torpediert für so manche*n die Grenzen des guten Geschmacks. Charell liest die Zeichen der Zeit und pickt sich für sein Theater die Rosinen aus den Konzepten der strauchelnden Konkurrenz. Zunächst nimmt er sich bewährte Libretti vor die Brust und lässt sie, zum Beispiel die *Lustige Witwe*, in „verjazzten" Arrangements und mit zündenden Show-Elementen – ja, auch ansehnliche Frauen- und Männerkörper gehören dazu – zeitgemäß in neuem Glanz erstrahlen. Drei Jahre später, 1928, geht er noch einen Schritt weiter und entwirft eigene Stücke.

Seine erste Revue-Operette, die erste überhaupt, wird eine durchgetaktete Choreographie der Attraktionen – abgestimmt auf die vielbeschriebene verkümmerte Aufmerksamkeitsspanne gestresster Großstädter. In optisch abwechslungsreichen Bildern soll alles aufgeboten werden, was stilvoll unterhält: ein prominent besetztes Komiker-Ensemble, Girl- und Boy-Tanztruppen, überwältigende Ausstattung, ein Staraufgebot zugkräftiger Gesangs- und Tanzsolist*innen, und natürlich eine tragfähige Geschichte sowie mitreißende Musik.

**Eine Show der Superlative**

Für das Unternehmen Revue-Operette kürt Charell Bühnenbildner Ernst Stern und Komponist Ralph Benatzky zu seinen engsten künstlerischen Partnern. Benatzky ist als verdienter Operettenkomponist der Wiener Schule mit Hang zu modernem Sound prädestiniert für die Aufgabe: Er wählt aus dem gewaltigen Oeuvre Johann Strauss' aus, kombiniert kaum bekannte Bühnennummern, Polken und Walzer und bearbeitet hier und dort im Sinne des Zeitgeschmacks nach. Ihm zur Seite gestellt sind Rudolf Schanzer und Ernst Welisch – zwei Librettisten-Urgesteine. Sie ersetzen die bestehenden Gesangstexte und modellieren in Charells Show-Rahmen nicht etwa eine Erzählung von Heute, sondern ausgerechnet einen historischen Stoff – *Casanova*.

In sieben Bildern folgt dieses als „Große Operette" titulierte Megaevent ausgesuchten Lebensstationen des Protagonisten – von Venedig über Tarragona, Wien und Potsdam bis ins böhmische Dux. Ernst Stern lässt auf der riesigen Bühne im Großen Schauspielhaus detailverliebte Repliken der Rialtobrücke und des Potsdamer Sans Souci-Schlosses entstehen und verziert seine Bauten – scheinbar ohne finanzielle Einschränkungen – mit der atemberaubend überbordenden Ornamentik des Rokoko. Auch die Kostüme sind Nachbildungen authentischer Roben des 18. Jahrhunderts – abgesehen von den knappen Trikots der Tänzerinnen und Tänzer, versteht sich.



# IM RAUSCH DER GENÜSSE VERSÄUMT' ICH KEIN GLÜCK, UND GEB' HEISSE KÜSSE, NOCH HEISSER ZURÜCK!

***CASANOVA,*** „Im Rausch der Genüsse"

Ausstaffiert wird der Abend außerdem von den illustren Künstler*innen verschiedenster Sparten: Der gefeierte Strauss- und Wagner-Bariton Michael Bohnen gibt die Titelpartie und vollzieht so einen Spagat zwischen „ernstem“ und „unterhaltenden“ Fach. Siegfried Arno, Paul Morgan und Wilhelm Bendow sind das schlagkräftige Komikertrio und mit Anni Fried als Barbarina sowie Trude Lieske als Trude präsentieren sich zwei doppelbegabte Schauspielerinnen/Sängerinnen mit Filmzukunft. Die internationale Tanzgruppe Jackson Girls und Boys bereichern die opulente Szenerie ebenso wie zahlreiche Statist*innen und mehrere Windhunde. Für besonders eindrucksvolle Momente sorgt außerdem die Tänzerin La Jana, die – von der Presse als „schlangenartig biegsam“ beschrieben – fast unbekleidet auf einem Silbertablett auf die Bühne getragen wird. Und dann ist da ein noch unbekanntes Herrensextett, das in den Zwischenspielen musikalische Einlagen präsentiert: die Comedian Harmonists, die sich Charell in einem Casting noch als Melody Makers vorgestellt hatten und mit ihrem *Casanova*-Engagement den Grundstein für eine steile Karriere legen. Trotz gemischter Presse wird der Abend zum Erfolg. Nicht nur in Berlin schlägt *Casanova* ein – auch im Londoner Coliseum, das die Revue-Operette 1932 herausbringt und seinem Publikum „das größte jemals gezeigte Spektakel“ verspricht.

**Casanova der 1920er Jahre: ein „Augenblicksvielfraß“**

„In heißen Küssen hab’ ich, ja, gelebt …“, singt Casanova am Ende der Revue-Operette ins venezianische Karnevalstreiben hinein, seinen Bewunderern und Widersachern entgegen. Dieses poetisierte Lebensfazit, das die Librettisten ihm in den Mund legen, ist nicht nur stimmig mit Beschreibungen Casanovas aus eigener und fremder Feder, es skizziert auch, warum sich gerade diese historische Figur so vortrefflich für das Musiktheater der späten 1920er Jahre eignet: Casanova war im wahrsten Sinne ein Lebenskünstler – jemand, der sich nicht durch eine blühende dichterische Fantasie auszeichnet, sondern durch die Intensität seiner tatsächlich gelebten Erfahrungen. Der Soziologe Georg Simmel beschreibt Casanova als einen Abenteurer, einen „unhistorischen Menschen“, für den nur das Jetzt existieren kann und der sein Lebenselixier daraus schöpft, sich dem vergänglichen Moment völlig hinzugeben – im Liebestaumel, im Kampf, im Glücksspiel. Stefan Zweig bezeichnet ihn gar als „Augenblicksvielfraß“. Unvorstellbar ist in dieser Deutung ein Casanova, der sesshaft wird, der heiratet, sich bindet. Mehr als alles andere liebt er – so gibt er offen zu – seine Freiheit. Als ihn die zunehmende Gebrechlichkeit zum Stillstand auf Schloss Dux zwingt, gerät Casanova in Vergessenheit. Auf seinem Grabstein steht schließlich nicht mehr als: „Casaneus, ein Venezianer“. Wir schreiben das Jahr 1798 – mit der französischen Revolution und dem Ende des *Ancien Régime* neun Jahre zuvor war auch die Grundlage für den verschwenderischen Lebensstil Casanovas und seinesgleichen untergegangen.

Das exzessive Leben in Zeiten tiefgreifender gesellschaftlicher Umbrüche ist das, was Casanova mit der Lebensrealität vieler Menschen im Deutschland der mittleren und späten 1920er Jahre verbindet. Eine noch vom Ersten Weltkrieg traumatisierte Gesellschaft sieht sich zu Beginn der 1920er Jahre von einer wirtschaftlichen und sozialen Krise in die nächste geworfen. Erst mit dem Einschreiten Amerikas und der finanziellen Hilfe des Dawes-Plans kann sich die fragile neue deutsche Demokratie kurzzeitig erholen, bevor 1929 mit der Weltwirtschaftskrise die nächste Zeitenwende ansteht. Plötzlich, fast über Nacht, blüht inmitten der überall sichtbaren Spuren von Armut und Arbeitslosigkeit überschäumendes Leben auf, vor allem in der Weltmetropole Berlin. Tanzcafés schießen aus dem Boden, amerikanische Jazzkünstler*innen gastieren im Theater, im Kino versinkt man in Hollywooder Märchenträumen, in Kellerclubs wird Kokain geschnupft und die Nächte werden mit flackernden Leuchtschriften zu Verlängerungen des Tages. Rund um die Uhr kann konsumiert werden: Musik, Tanz, Leben. Das bekannteste Spielcasino der Stadt heißt: *Casanova*. Innerhalb dieses Schwebezustands zwischen Ekstase und Katastrophe, die sich in der aufgeheizten politischen Stimmung bereits ankündigt, entwickeln die Menschen eine außerordentliche sinnliche Genussfähigkeit. Wo es kein Morgen gibt, kann das Heute umso intensiver gelebt werden – Routine wird mit Hedonismus bekämpft. In der Revue-Operette lassen Schanzer und Welisch Casanova in einen „Rausch der Genüsse“ strudeln. In Berlin im Jahr 1928 kennt man ihn auch, diesen Rausch.

**Ein schlüpfriges Histörchen**

Die Berliner Vergnügungsgesellschaft spiegelt sich im bacchantischen Bühnen-Kosmos des 18. Jahrhunderts, in dem sich sowohl die venezianischen, Wiener und preußischen Figuren relativ ungehemmt amüsieren und die tugendhaften Prinzipien ihrer politischen Führung geflissentlich unterwandern. In ihrer humoristischen Nacherzählung weben Schanzer und Welisch belegte Details rund um den historischen Casanova ein und spinnen biografische Motive nach eigenem Gusto – genregemäß ausgeschmückt – weiter.

Anders als der „echte“ Casanova findet der Titelheld der Operette nach nur kurzem Zwischenstopp auf Schloss Dux zurück in seine Heimatstadt Venedig. Das melancholische Lebensende in der böhmischen Selbstisolation bleibt dem Publikum erspart. Stattdessen werden wir mitgenommen im Reigen durch ausgesuchte Lebens- und Liebesstationen. Einige historische Persönlichkeiten, die hier zu Karikaturen ihrer selbst werden, flankieren dabei Casanovas Weg. Da ist zum einen Graf Waldstein, ein Verwandter Wallensteins, der Casanova auf Dux als Bibliothekar beherbergte. Zumindest teilweise authentisch ist auch das *tête-à-tête* mit Barbarina, die der berühmten Ballerina Barbara Campanini nachempfunden ist. Campanini verweigerte tatsächlich ein Engagement bei Friedrich dem Großen und floh mit ihrem Geliebten nach Venedig. Bekanntermaßen hat Casanova sich gegen den Gedanken der „großen Liebe“ verwehrt – und trotzdem gab es eine Frau in seinem Leben, die in der Forschung besonders hervorgehoben wird und die für die Figur der Laura Modell gestanden haben dürfte: Henriette. In Casanovas Memoiren wird sie als Affäre eines kaiserlichen Offiziers beschrieben, die zu den heimlichen Treffen in Männerkleidung reiste. Casanova macht die Sache des in Verruf geratenen Offiziers zu seiner eigenen und verteidigte ihn scheinbar selbstlos vor dem zuständigen General.

Eigentlich war er jedoch von Neugier getrieben und gab zu: „Ich stellte mir das Mädchen als sehr begehrenswert vor und brannte darauf, ihr Gesicht zu sehen.“ Und tatsächlich – mit ihrem „verführerischen Blick“ schlug sie ihn „sofort in den Bann“.

Im Zentrum der Revue-Operette steht die Begegnung Casanovas mit der resoluten österreichischen Kaiserin Maria Theresia, die inkognito auftritt und den berühmten Liebhaber ins Schwitzen bringt, als sie ihn auf Herz und Nieren untersucht. Ihre Gefolgsmänner, Graf Dohna und Offizier Hohenfels tölpeln bemüht, aber hemdsärmelig-verstockt durch die Handlung. Sowieso wird hier alles Militärische und Staatsmännische genüsslich durch den Kakao gezogen. Zehn Jahre, nachdem die Monarchen Friedrich der Große und Maria Theresia samt ihren eindrucksvollen Militärapparaten entmachtet sind, können die Zuschauer*innen über den einstigen Pomp nunmehr lachen. Der Gipfel des Humors ist schließlich die Keuschheitskommission, die Maria Theresia einst ins Leben rief, um die laxen Moralvorstellungen des 18. Jahrhunderts zumindest im Habsburger Reich zu zügeln und vor allem unzüchtige Frauen mit Gefängnisstrafen zu maßregeln. Ein gefundenes Fressen für die Revue-Macher der in Sachen Erotik experimentierfreudigen 1920er Jahre: Hier hat die Keuschheitskommission ihren Schrecken längst verloren und frönt – wenn unbeobachtet – gar den selben Gelüsten wie die Bespitzelten.

**Strauss à la Benatzky: Walzerschmelz und Foxtrott**

Ralph Benatzky sieht sich in der Genese einer Strauss-Pasticcio-Operette mit keiner leichten Aufgabe konfrontiert. Der „Walzerkönig“ Johann Strauss hatte mit seinem Tod 1899 nicht nur 15 Operetten hinterlassen, sondern außerdem eine schier unerschöpfliche Sammlung von um die 500 Walzern, Polken und Märschen. In seiner Auswahl kombiniert Benatzky einige beliebte Melodien aus der *Pizzicato Polka* oder *Geschichten aus dem Wiener Wald* mit zumindest Berliner Ohren eher unbekannten Nummern aus Bühnenwerken wie *Cagliostro in Wien*, *Indigo und die 40 Räuber* oder *Prinz Methusalem*. Der quasi leitmotivische „Rausch der Genüsse“ Casanovas entspricht dem auch thematisch verwandten Walzer „Nun lachst du mir wieder, flüchtiges Glück“ aus *Tausend und einer Nacht*. Auch *Eine Nacht in Venedig* eignet sich inhaltlich wie stilistisch besonders für den *Casanova*-Stoff und steuert gleich mehrere Musiken bei, die praktisch unbearbeitet bleiben in ihrer Instrumentation. Teilweise werden sogar Libretti-Texte von Friedrich Zell und Richard Genée übernommen. Anderswo beweist Benatzky ein sicheres Händchen in der Auswahl von Polken, die er berlinerisch einfärbt und in moderne Foxtrotte für das Buffo-Paar Trude und Costa umwandelt. Besonders herauszuheben ist der Walzer, der dem „Nonnenchor“ im Spanien-Bild zugrunde liegt und den Strauss in seinen *Aeolstönen* (op.68), *Kennst du mich?* (op.381) sowie in der Operette *Blinde Kuh* mehrfach verwendete. Mit Benatzkys Orgel, Glockenspiel und Damenchor wird er hier zu einem entrückt-sakralen Glanzstück der *Casanova*-Partitur. Gleichzeitig ist der „Nonnenchor“ wohl der einzige Titel, der in der 1928er Bearbeitung bekannter geworden ist als das Originalmaterial

Ingeborg Schöpf (Kaiserin Maria Theresia) und Ballett

Jeannette Oswald (Barbarina) und Ballett

Alexandra Strauß (Chor) und Ensemble

Florentine Schumacher (Trude) und Andreas Sauerzapf (Costa)

und von den *grandes dames* der Nachkriegsoperette, darunter Lucia Popp, Anneliese Rothenberger und Elisabeth Schwarzkopf eingesungen wurde. Benatzky machte die Bastelarbeit an dieser Strauss-Collage übrigens keinen Spaß. Sein Tagebuch lässt verlauten, dass sie ihm „weder die Befriedigung des Schaffens gibt, noch leicht von der Hand geht." Vielleicht ist es ein später Trost, dass sein eigener, vor der Premiere gestrichener Tango „Du verführerisches Beinah" nun als heimliche Fantasie der Kaiserin doch noch seinen Platz in der Revue-Operette findet.

**Zwischen „Manntier" und zarter Seele: Casanova damals ...**

Charell und seine Autoren wollen – so steht es im Programmheft der Originalinszenierung – einen Casanova, der nicht das dominante, „herrliche Manntier ist", sondern eine Seele besitzt. Schanzer und Welisch legen ihren Casanova als einen Mann an, der sich mit den Ansprüchen an den weltberühmten Verführer messen muss und diese nicht immer überzeugend zu erfüllen scheint – und zwar gleichermaßen aus Sicht bewundernder Männer und erwartungsfroher Frauen. Die libidinös ausgehungerten Männerfiguren erhoffen sich zündende Ratschläge und die Frauen – nun ja – einen Casanova. Wenn Helene ihm im Duett entgegensingt, dass sich „Leib zu Leib paart", ist das eine klare Handlungsanweisung, der er Folge leistet. Nur einer heimlichen Liebe seine Gefühle zu gestehen, das traut sich dieser Casanova nicht. So manchem Pressevertreter ist er zu sentimentalisiert – zu angepasst an das romantische Ideal moderner Monogamie. Die *Berliner Börsenzeitung* zeigt sich nach der Premiere verwundert, „nachdem Casanova etwa einem halben Dutzend Frauen gefährlich geworden ist, ohne dass man recht weiß wodurch und warum, und ohne dass er die bequemen Chancen ausnutzt." Das *Berliner Tageblatt* bringt die Interpretation auf den Punkt: „Er existiert nur als Spiegelbild geheimer Wünsche, verschwiegener Freuden des schönen Geschlechts und ist trotz scheinbarer Vitalität eine völlig undramatische Figur."

**„Diese Zeit züchtet, trotz des Sports, das Schlanke, Zärtliche, Weiche im Mann."**

Um einiges aktiver und „dramatischer" zeichnen die Librettisten die Frauencharaktere, die nicht nur deutlich zu formulieren wissen, was ihnen in Sachen Liebe vorschwebt, sondern die diese Wünsche auch selbstbestimmt wahr werden lassen. In Casanova scheinen sie – obwohl ganz unterschiedlicher Couleur – immer genau das zu sehen, was sie begehren: körperliche Befriedigung, Bestätigung, Freundschaft. Dabei setzen adlige Damen genauso deutliche Impulse wie die proletarische Berlinerin Trude.

Im Kontext des erst wenige Jahre zuvor errungenen deutschen Frauenwahlrechts erscheint diese dramaturgische Setzung absolut plausibel. Und auch die Lesart der Hauptfigur entsteht nicht im luftleeren Raum. Die kontrollierte Härte des preußischen Männerideals ist nach dem Ende des Ersten Weltkriegs in Frage gestellt und in Berlin werden längst diverse Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzepte gelebt: Auf Bühnen und in Varietés sind Frauen mit Monokel und Kurzhaarschnitt zu sehen und in einschlägigen Bars und Nachtclubs können sich homosexuelle Paare relativ geschützt treffen. „Unsere Zeit", so das Programmheft, „züchtet das Zärtliche und Weiche im Mann."

**... und heute?**

Auch heute, knapp 100 Jahre nach der Uraufführung, lässt sich der Operetten-Casanova neu befragen. Wie passt ein Casanova ins 21. Jahrhundert? In einer Gesellschaft, die um völlige Gleichberechtigung der Geschlechter ringt, müssen zwangsweise traditionelle Rollenbilder aufgebrochen und etablierte Privilegien neu verteilt werden. Dieser schleichende Wandel, der mit der „dritten Welle" des Feminismus seit den 1990er Jahren einhergeht und der die – wie Autorin Margarete Stokowski es betitelt – „letzten Tage des Patriarchats" einläutet, stellt Männer vor die Aufgabe, ihre gesellschaftliche und private Stellung neu zu definieren. Zahllose Bücher, Zeitungskolumnen und wissenschaftliche Abhandlungen machen diesen Prozess zum Thema und stellen ihn unter das Label der sogenannten „Krise der Männlichkeit". In dieser Krise gilt es, eigene Konturen der Männlichkeit zu zeichnen – in einem schwierigen Spannungsfeld: Einerseits sind wir gesamtgesellschaftlich in die Pflicht genommen, Sexismus und Machtmissbrauch zu bekämpfen, gleiche Arbeit gleich zu bezahlen und Führungspositionen geschlechterparitätisch zu besetzen. Männer sind außerdem aufgefordert – und sehnen sich danach – in der Familie mehr Erziehungsarbeit zu übernehmen. Andererseits sitzen Vorstellungen von männlicher Stärke und Verantwortung tief.

Die aus den vielseitigen Anforderungen entstehende Verunsicherung wird in Zusammenhang gebracht mit problematischen gesellschaftlichen Phänomenen: Männliche Jugendliche tuen sich schwer damit, eine eigene Identität als Mann zu formen – sie fallen durch Gewaltexzesse auf, sind in der Schule weniger erfolgreich als Mädchen, leiden häufiger an psychischen Störungen, begehen häufiger Suizid. Ein besorgniserregendes Kuriosum ist außerdem der hyperkonservative Maskulinismus, eine antifeministische Bewegung, die von einer natürlichen männlichen Überlegenheit ausgeht und die systematische Unterdrückung durch Frauen fürchtet. In ihrer extremen Ausprägung positionieren sich Anhänger der sogenannten *Incel*-Bewegung in digitalen Räumen als gewaltbereite Frauenfeinde. Auch „Pick-up-Artists" versuchen über Verführungsstrategien, einen Weg zurück zu einer dominanten Form heterosexueller Männlichkeit zu ebnen.



Einer der bekanntesten deutschen Coaches und Autoren der Szene heißt Maximilian Pütz – sein zuletzt erschienenes Buch *Der Casanova-Code*. Hier wird dem Leser ein Leitfaden präsentiert, wie „Mann" bei „Frau" landet, wie man „unattraktive Schüchternheit" zu „Stärke" umtrainiert. Dafür gibt es dann kostspielige Intensivkurse und Dating-Anleitungen. Casanova ist zu einem Produkt geworden.

Auch auf der Operetten-Bühne versucht sich Casanova, mit schon 1928 aus der Zeit gefallenen Phrasen beliebt zu machen und wirkt im Korsett des eigenen Klischees bisweilen eingeschnürt. Wie also kann ein moderner Casanova sein? Um dem nachzugehen, ergänzt die Fassung der Staatsoperette die „Seele" des Originalstücks um ein personifiziertes Gewissen. Das Alter Ego reflektiert, spiegelt und hakt manchmal unbequem nach auf der Suche nach männlichen Identifikationsmustern, die für das Heute und Morgen gerüstet sind. Vielleicht müssen wir für die Antwort auch zurück ins 18. Jahrhundert schauen, zum historischen Giacomo Casanova. Der muss ein einzigartiges Einfühlungsvermögen besessen haben, um in seinen Zeitgenoss*innen – egal ob männlich, weiblich, divers – Sehnsüchte auszulösen, die so individuell waren, wie die Menschen selbst.

Peter Lewys Preston (Alter Ego), Christina Maria Fercher (Laura), Timo Schabel (Leutnant von Hohenfels), Matthias Störmer (Casanova) und Ensemble

# TRAUMWELT MIT AUGENZWINKERN

Regisseurin SABINE HARTMANNSHENN, Ausstatterin EDITH KOLLATH und Choreograph JÖRN-FELIX ALT im Gespräch mit Dramaturgin JUDITH WIEMERS

**Seit seiner Entstehung in den letzten Jahren der Weimarer Republik ist die Revue-Operette *Casanova* nicht mehr in Deutschland gespielt worden – euch als Regieteam ist also ein völlig unbekanntes Stück begegnet. Was war euer erster Eindruck?**
Sabine Hartmannshenn: Ich fand das Stück schwer zu fassen – es wirkte sehr konstruiert und fragmentarisch, mit einer verworrenen Handlung. Zu Beginn war es zudem schwierig, einen Eindruck von der Musik zu bekommen. Uns lagen lediglich die Klaviereinspielungen des musikalischen Leiters Christian Garbosnik vor. Eine Gesamtaufnahme existiert nicht und so war es unmöglich, sich eine Orchestrierung vorzustellen.

Edith Kollath: Wir haben nach dem ersten Eindruck erst einmal lange nach Themen gesucht, die wir herausgreifen und beleuchten möchten. Für mich und uns alle war es wichtig, einen zeitgenössischen Bezug herzustellen. Diese Bezugsmöglichkeit haben wir dann – eher nach dem zweiten und dritten Eindruck – gefunden, als wir über die im Stück angelegten Männerbilder sprachen.

Jörn-Felix Alt: Ich erinnere mich gut an den ersten Eindruck. Ich konnte mir schon beim ersten Lesen bildlich vorstellen, wie *Casanova* bei der Uraufführung ausgesehen hat. Die Zeit, aus der es stammt, lässt sich sofort erspüren und der Gedanke der Revue-Operette ist klar ablesbar. Ich dachte mir aber auch, dass die Art und Weise, wie dieses Stück gebaut ist, eine Herausforderung für unsere heutigen Sehgewohnheiten wird.

**Was meinst du damit?**
JFA: Zum Beispiel bezogen auf die teilweise hanebüchenen Figurenkonstellationen oder die Rollen, die unvermittelt eingeführt und wieder rausgeschickt werden. Sehr revueartig ist auch, wie sehr das Stück in Bildern funktioniert. Ich habe mich schon gefragt: Wie bringen wir das fast 100 Jahre später auf die Bühne? Wie bekommen wir *Casanova* modern?

Dietrich Seydlitz (Graf Waldstein) und Chor

Ensemble

**Das würde ich gerne genauer wissen. Das Stück ist quasi in doppelter Hinsicht historisch – mit Blick auf die Figur Casanova und das Genre der Revue-Operette, das so eng an die Entstehungszeit der 1920er Jahre gekoppelt ist. Wo habt ihr Möglichkeiten gesehen, *Casanova* zu heutigem Theater werden zu lassen?**
EK: Wir haben beim Lesen eine große Diskrepanz empfunden zwischen dem historischen Casanova, der sich in seinen Memoiren als erfolgreicher Frauenheld darstellt und dem Casanova im Stück. Hier gibt es einen Mann, der seiner tatsächlichen großen Liebe gar nicht nahekommt – eigentlich ist er eine frustrierte Persönlichkeit. Wir sehen einen Mann, der um Männlichkeit ringt. Daran konnten wir andocken in unserer eigenen Realität, die sich mit Genderfragen intensiv auseinandersetzt.

SH: Man kann die Figur Casanova absolut heutig denken – und das aus dem Originalstück heraus, wie Edith schon sagte. In diesem Stück übernehmen in jedem Bild die Frauen die Initiative: Sie bestimmen, wo es langgeht. Casanova läuft hier nicht nur den Frauen hinterher, sondern auch einem Männerbild, das heute in der Debatte um Gleichberechtigung stark hinterfragt wird. Unser Casanova ist diesem Männlichkeitsbild aufgesessen und arbeitet sich daran ab: der immer für die Frau bereitstehende Mann. Diese Vorstellung hat er selber gepflegt in seinen Memoiren, aber natürlich war Casanova noch sehr viel mehr!

EK: Was mit in unsere konzeptionellen Überlegungen eingeflossen ist, sind aktuelle Phänomene wie etwa die Pick-Up-Artist-Bewegung, die Männern in Coachings und Chaträumen vermitteln soll, mit welchen Maschen man bestmöglich Frauen „rumkriegt". Das ist sehr nah dran am gängigen Casanova-Klischee.

**Ihr habt das Schwanken zwischen dem Mythos Casanova und der Lebensrealität eines realistischen Mannes zum Thema der Inszenierung erhoben. Wie setzt ihr es konkret um?**
SH: Wir haben unserem Protagonisten Casanova eine neue Figur an die Seite gestellt, die im Originalstück nicht vorkommt – das „Alter Ego". Dieses Alter Ego ist eigentlich eine Facette Casanovas, eine kritische Stimme, mit der er in den Dialog geht – die auch mal als Antagonist funktioniert. Zwischen den Spielszenen, die in unserer Setzung die Ebene der tiefsten Wünsche und Fantasien Casanovas sind, verhandeln die beiden Figuren immer aufs Neue, was Männlichkeit bedeuten kann. Das Originalstück, das wir kaum verändert haben, wirft einen sehr interessanten Blick auf die gegenseitigen Erwartungen von Männer und Frauen. Es bedient viele Vorurteile, aber zeigt gerade Casanova als jemanden, der mit seiner gesellschaftlichen Rolle hadert. Die Frauen hingegen sind unglaublich selbstbestimmt – auch, was ihre Sexualität angeht. Da gerät der historische Casanova plötzlich an seine Grenzen.

EK: Ins Kostüm übersetzt, stellte sich also die Frage: Wer hat hier eigentlich die Hosen an? Obwohl die Rockform als Gerippe oder Rüsche zitiert wird, sehen wir im ganzen Stück Frauen – ungewöhnlich für eine Operette – fast ausschließlich in Hosen. Das Schwanken bzw. den Dialog zwischen der Fantasie und den Konflikten moderner Geschlechteridentitäten greift das Kostüm auch auf. Wir haben uns für moderne und sehr plakative Kostüme entschieden, die im textilen Subtext die Charakteristika der Rolle hervorheben. Ich benutze teilweise historische Anleihen, die aber zeitgenössisch interpretiert sind. Für die Paarung Casanova / Alter Ego habe ich ein positiv-negativ-Schema gewählt, eine Ying Yang-Ästhetik, die die Zusammengehörigkeit der Figuren relativ schematisch darstellt. Wichtig ist außerdem, dass wir uns den Figuren auch im Kostüm mit sehr viel Humor nähern wollten.

**Kannst du ein Beispiel für ein konkretes Kostüm geben, in dem dieser humoristischer Blick deutlich wird?**
EK: Da gibt es viele – zum Beispiel die Chorist*innen im Wien-Bild. Diese tragen Rokoko-Anleihen in Kostüm und Frisuren. Die bekannten Formen aus dem 18. Jahrhundert sind hier aber in Anlehnung an die Vergnügungsgesellschaft an Maria Theresias Hof etwas überspitzt dargestellt. Ich hoffe, ich verrate nicht zu viel!

JFA: In meinen Choreographien unterstreiche ich besonders den Aspekt der Fantasie. Wir bewegen uns im Zusammenspiel mit den Kostümen eigentlich überhaupt nicht im Realismus, sondern arbeiten sehr abstrakt. Selbstverständlich gibt es Elemente, die an eine typische Revue-Ästhetik erinnern. Mir war aber wichtig, dass alles eine humorvolle Leichtigkeit hat, selbst die größte Überzeichnung. Für jedes Bild habe ich eine eigene Bewegungssprache entwickelt, die revueartig spannend bleiben soll und eine Traumwelt schafft.

**Du hast in deiner choreographischen Arbeit in diesem Stück mit vielen verschiedenen musikalischen Stilen zu tun – wir haben pompöse, orgelgetragene Auftritte, vaudevilleartige Foxtrott-Nummern, Walzer … Wie gehst du mit diesen verschiedenen Klangfarben um?**
JFA: Das war eine große Herausforderung. Ich konnte erst in der ersten Orchesterprobe hören, wie diese Musik tatsächlich klingt! Davor habe ich nur mit dem Klavierauszug gearbeitet und musste mir vieles vorstellen. Das war eine spannende Arbeit, weil ich etwas auf eine Musik choreographiert habe, von der ich lange nicht wusste, wie sie komplett klingen wird und welche Gefühle sie in mir auslöst. Ich habe versucht, stilistisch aus einem großem Pool zu schöpfen und jedem Bild eine eigene Charakteristik zu geben. Das passiert immer im Zusammenspiel mit den Darsteller*innen. Gemeinsam entwickeln wir, was zu ihnen passt und auf der Bühne funktioniert.

**Ordnest du den Figuren jeweils charakteristische Bewegungen oder Tanzstile zu?**
JFA: Absolut. Jede und jeder hat bei mir eigentlich einen *signature move* – immer das, was zu den Figuren passt. Diese choreographischen Eigenheiten bleiben innerhalb der jeweiligen Bilder relativ konstant – wie zum Beispiel beim Ballett im Wien-Bild. Hier gibt es nur einen Moment,

in dem die Tänzerinnen und Tänzer aus der für dieses Bild definierten Bewegungssprache herausfallen – die Traumsequenz der Kaiserin. Auch die Bravi im ersten Bild oder die Kadetten in Potsdam haben jeweils ihre eigene Stilistik, ihr eigenes Material.

**Stichwort Material: Edith – wie charakterisierst du die Figuren durch Stoffe, Schnitte, Farben? Gibt es durch die Bilder und vielen Kostümwechsel hinweg gleichbleibende Details?**
EK: Ich habe versucht, jedem der einzelnen Charaktere eine Typisierung abzuringen und diese in Materialien und Accessoires aufzugreifen. Dazu ist Waldstein ein gutes Beispiel. Ich hatte ihn irgendwann plastisch vor Augen – jemand, der ständig über seinen Fuchsschwanz streicht. Um dieses Bild konnte ich wunderbar das Kostüm herumbauen. Ich glaube, es hat uns allen geholfen anhand dieser Kostümideen die Figuren weiterzudenken. Wir haben uns konzeptionell dazu entschlossen, die vielen Orte der Handlung über das Kostüm zu erzählen und auf der Bühne mit nur wenigen zusätzlichen Requisiten zu arbeiten. Wir haben also viele Umzüge und in jedem Bild erscheinen die Figuren in neuen Kostümen, die aber einem Stil treu bleiben. Das heißt nicht, dass sie im gleichen Farbschema oder der Materialität bleiben, aber im Habitus ähnlich sind.

**Von einer Revue-Operette erwartet man, dass dem Auge und Ohr viel geboten wird. Was sind die Herausforderungen im Probenprozess?**
SH: Es gilt, die verschiedenen Ensembles und Disziplinen zusammenzufügen: den Chor, das Ballett, das Solist*innen-Ensemble, den Gesang, Tanz, die langen Dialogszenen … Die schauspielerischen Anforderungen sind in einer Operette mit so viel Text andere, als wenn ausschließlich gesungen wird. Hier gibt es oft keine Musik, die mir eine Textur vorgibt. Es braucht ein größeres Ausdrucks-Spektrum auf Seiten der Darsteller*innen und gemeinsam benötigen wir in der Textarbeit mehr Zeit und Präzision als in der Oper. Dazu kommt noch, dass wir uns auf zwei Ebenen bewegen – wir erzählen die Lebensstationen Casanovas als die Fantasiewelt dieser Figur, die im Gegensatz steht zu dem modernen Menschen, dem wir vorne auf der Passarelle begegnen in seinem heutigen Dasein. Diese Privatwelt abzugrenzen von der Ebene des Traums ist eine weitere Aufgabe. Das Bühnenbild von Lukas Kretschmer hilft uns dabei.

**Hier dreht die Fantasie Casanovas wortwörtlich durch.**
EK: Genau. Lukas' Bühne ist eine kreisrunde Treppenskulptur, die aus zwei Teilen besteht, nämlich einer inneren Scheibe und einem äußeren Ring, die gegenläufig verstellbar sind und sich verdrehen lassen. Sie geben eine wunderbare Abstraktion, die ideal ist, um eine Fantasiewelt zu erzählen und gleichzeitig durch verschiedene Stellungen und Drehungen die Orte der Handlung anzudeuten – die große frontal gestellte Revuetreppe für den großen Auftritt der Kaiserin im Wien-Bild etwa oder die nach vorne gedrehte Front, die im Potsdam-Bild mit entsprechendem Schriftzug zur Fassade des Sanssouci-Schlosses wird. Gleichzeitig ist diese Treppe natürlich auch eine Referenz an die Historie des Genres. Imposante Auftritte sind garantiert!

Christina Maria Fercher (Laura)

# TAGTRÄUME UND SELBSTGESPRÄCH

Casanova hat zeit seines Lebens nichts Anderes getan, als sich mit seinen eigenen Erlebnissen zu unterhalten. Tagträume, Fantasien, Imaginationen, Inneres Sprechen, Halluzinatorik und Handeln sind gerade bei Casanova keine Gegensätze, sind keine klar voneinander trennbaren Verhaltensaspekte, vielmehr ist die jeweilige Art des Tagträumens und die sich daraus ergebende Selbstinstruktion wichtigste Ursache von Casanovas Handeln: Mit Hilfe dessen erobert Casanova nicht nur 116 Frauen, sondern Casanova verführte sich – als Vorbedingung seiner Eroberungen – mit seiner spezifischen Variante von Selbstbeschreibung auch fortlaufend selbst.

Bernd Scheffer, *Der Ein-Mann-Konstruktivismus. Giacomo Casanovas inneres Sprechen*, 1992

*Carpe diem*, genieße den Tag, fasse jeden Augenblick fest, saug ihn aus wie eine Traube und wirf die Treber vor die Säue – das ist seine einzige Maxime. Streng sich an die Sinnenwelt halten, an das Sichtbare, Erreichbare, jeder Minute mit Daumenschrauben das Maximum an Süße und Wollust auspressen – so weit und nicht einen Zoll weiter treibt Casanova Philosophie, und deshalb kann er all die ethisch-bürgerlichen Bleikugeln, wie Ehre, Anstand, Pflicht, Scham und Treue, die den freien Auslauf ins Unmittelbare hindern, lachend hinter sich werfen.
Jedes vollkommene Gefühl verlangt produktiv zu werden, Schamlosigkeit ebenso wie Scham, Charakterlosigkeit wie Charakter, Bosheit wie Güte, Moral wie Unmoral: Entscheidend für Verewigung wird niemals die Seelenform, sondern die Fülle eines Menschen. Nur Intensität verewigt, und je stärker, vitaler, einheitlicher und einmaliger ein Mensch lebt, um so vollkommener bringt er sich zur Erscheinung. Denn die Unsterblichkeit weiß nichts von Sittlich und Unsittlich, von Gut und Böse; sie misst nur Werke und Stärke, sie fordert Einheit und nicht Reinheit des Menschen, Beispiel und Gestalt. Moral ist ihr nichts, Intensität alles.

Stefan Zweig, *Drei Dichter ihres Lebens: Casanova, 1928*

Matthias Störmer (Casanova) und Jeannette Oswald (Barbarina)

Matthias Störmer (Casanova) und Peter Lewys Preston (Alter Ego)

Matthias Störmer (Casanova), Domincia Herrero Gimeno (Dolores) und Vladislav Vlasov (Ballett)

# EIN POTPOURRI AN KLISCHEES

Der Regisseur JONAS ROTHLAENDER im Gespräch über seinen Dokumentarfilm *Das starke Geschlecht* (2021)

**Herr Rothlaender, wie kamen Sie dazu, einen Gesprächsfilm über Männlichkeit zu drehen?**
Eigentlich begann meine Auseinandersetzung mit dem Thema schon in meinem letzten Spielfilm *Fado*. Auch dort ging es um die Frage, wie Männer mit unangenehmen Gefühlen umgehen. Mich hat der Themenkomplex Männlichkeit nicht losgelassen – ich wollte unbedingt etwas Dokumentarisches dazu machen. Ein Ausgangspunkt für die Arbeit an *Das starke Geschlecht* war, dass fast jede Frau in meinem Umfeld schon einmal eine Form von sexueller Gewalt oder Belästigung erlebt hat. Ich musste mich fragen: „Was sagt das über mich und meine männlichen Freunde aus?“

Zunächst war ich nicht sicher, ob ich mir als Mann in der Debatte rund um die Metoo-Bewegung Raum nehmen sollte, bin aber zu dem Schluss gekommen, dass sich nur etwas wirklich ändern kann, wenn wir Männer Teil dieses Diskurses werden und in eine aktive Selbstbefragung gehen. Es war allerdings sehr schwer, Männer zu finden, die vor der Kamera offen und ehrlich über die Themen sprechen wollten, die mich interessieren.

**Wie sind Sie vorgegangen – wie ist der Film gestaltet?**
Ich habe zunächst anonyme Interviews mit 40 Männern geführt und sie zu Rollenbildern und sexuellen Erfahrungen sowie Übergriffen befragt. Aus diesen Interviews habe ich Textfragmente herausgearbeitet, die dann im Studio von anderen Männern zunächst vorgelesen und dann kommentiert wurden. Die Hoffnung war, dass die Männer über die Texte ins Gespräch kommen. In vielen Fällen hat das sehr gut funktioniert. Die Fragen waren etwa: Was denkst du über diese Geschichten, was denkst du über diesen Mann? Darüber sind die Interviewpartner schnell in eine Reflexion über sich selber gekommen.

**Im Film sind neun unterschiedliche, homo-, bi- und heterosexuelle Männer aus unterschiedlichen Altersgruppen zu hören und sehen. Nach welchen Kriterien sind Sie in der Auswahl der Interviewpartner vorgegangen?**
Mir ist klar, dass die zu Wort kommende Gruppe an Männern nicht repräsentativ sein kann. Es war uns besonders wichtig, Männer im Film zu zeigen, bei denen es etwas zu entdecken gibt – wo sich etwas entblättert. Der Wunsch war, dass die Zuschauer*innen im Kino sich selbst beim Bewerten zuschauen können. Zum Beispiel gibt es da einen Mann im Film, bei dem man denkt: Was für ein Macho! Etwas später verstehen wir, warum er Pick-up-Artist-Taktiken anwendet – wo seine Wunden und Verletzlichkeit liegen.

## „Der Feminismus ist für mich als Mann eine große Chance.“

**Gibt es etwas, was die interviewten Männer eint?**
Vielleicht zwei Sachen. Eine ist die Unsicherheit. Ich bin selber ein Mann und habe den Film u. a. gemacht, um meinen eigenen Unsicherheiten auf dem Weg von der Jugend zum erwachsenen Mann auf den Grund zu gehen - mich hat überrascht, dass andere Männer dies ähnlich erleben. Das war wirklich ein gemeinsamer Nenner. Bei Frauen mag das genau so sein, aber durch die tief eingeprägten patriarchalen Strukturen dachte ich immer: „Ich bin der Sonderling – alle anderen Männer fühlen sich gut.“ Zu bemerken, dass das nicht der Fall ist und dass hinter der propagierten männlichen Stärke viel Unsicherheit steckt, war sehr interessant.

Der zweite Punkt trifft vor allem auf die Heteromänner in den Interviews zu: Ihnen ging es darum, Frauen zu gefallen. Ihre Männlichkeitskonzepte kamen nicht unbedingt aus ihnen selbst heraus, sondern speisten sich aus ihrer Vermutung, was Frauen möchten – und was Männer erfüllen müssen. Sie schienen ein relativ klares Bild davon zu haben, was „die Frauen“ denken. Ich habe mich gefragt: „Warum reden wir nicht – warum gibt es nicht mehr Dialog darüber?“ Es ist ja teilweise schockierend, was da für Narrative durch die Welt schwirren.

**Welche Narrative sind das? Mit welchen Klischees über Männlichkeit und Weiblichkeit sind Sie konfrontiert worden?**
Da gab es ein ganzes Potpourri! Was heraussticht, ist das Klischee, dass der Mann stark sein soll – er muss Verantwortung tragen und zeigen, wo es langgeht. Der Mann muss dominant

Christina Maria Fercher (Laura), Damenchor und Ballett

Damenchor

sein und er muss die Frauen sexuell befriedigen können. Kurz: Der Mann ist der Macher. Frauen wurden, in Bezug auf Partnerschaften beschrieben als diejenigen, die sich – im Gegensatz zum Mann – hingeben und fallen lassen können, die aber auch hohe Erwartungen an den Partner stellen, was Sexualität angeht. Andererseits kommt auch zur Sprache, dass in der Wahrnehmung einiger Männer in den Interviews die Frauen tatsächlich die Zügel in der Hand haben. Es wird sogar von der „Herrschaft der Frauen“ gesprochen.

**Warum den Titel *Das starke Geschlecht*?**
Ich hoffe, man bemerkt, dass wir diese Zuschreibung stark hinterfragen, dass der Titel durchaus auch ironisch benutzt ist. Wir wollten etwas finden, das mit Dominanz und Stärke zu tun hat, aber auch mit Sexualität. Gleichzeitig aber erzählen wir im Film natürlich Geschichten, die von diesem plakativen Titel absolut abweichen. Hier gibt es Männer, die glauben stark sein zu müssen, denen es gleichzeitig schwerfällt, sich emotional in Partnerschaften zu öffnen und die sich genau an diesem Bild abarbeiten.

**Ist Ihnen in Ihrer Arbeit der Begriff oder der Mythos des Casanova begegnet?**
Es gab einen Mann, der erzählte, er habe nie eine funktionierende Beziehung über einen längeren Zeitraum geführt. Er hat mehrere Kinder aber spricht von sich selber als Schürzenjäger, dem mehrere Frauen ein Peter-Pan-Syndrom unterstellen. Das kommt Casanova schon nah: Dieser Mann beschreibt sich als jemand, der nicht aufhören kann, der Liebe der Frauen hinterherzujagen. Man merkt auch, dass er ein Stück weit darunter leidet. Dies ist ein Mann im mittleren Alter, der die Frage, ob er einsam sei, bejahte. Natürlich finde ich nicht, dass jeder Mensch in einer festen Beziehung leben muss. Ich konnte nachvollziehen, dass er versuchte, eine innere Leere mit Bestätigung zu kompensieren. Da schwingt auch ein althergebrachtes Männerbild mit: Ich bin ein erfolgreicher Mann, wenn ich viele Frauen verführe.

**Ich könnte mir vorstellen, dass diese Vorstellung auch einen großen Druck auslösen kann.**
Wir zeigen im Film einen Mann, der schildert, dass er schon sehr lange alleine ist und nun völlig verunsichert ist, wie er auf Frauen zugehen soll. Der Druck besteht darin, dass dieser Mann glaubt: „Ich muss jetzt der aktive Part sein.“

**Glauben Sie, dass diese Art von Verunsicherung Ihrer Gesprächspartner in Verbindung zu bringen ist mit den gesellschaftlichen Debatten, die uns im Zuge des – salopp gesagt – „Ende des Patriarchats“ bewegen: einer Zeit, in der männliche und weibliche Rollenbilder nicht mehr festgesetzt sind, sondern neu zu definieren und füllen sind?**
Absolut, und ich glaube, dass dieser Prozess eine ganze Weile dauern wird. Ich fand es zum Beispiel ungeheuerlich, dass in der Ukraine nun wehrfähige Männer daran gehindert wurden, das Land zu verlassen – wie furchtbar! Ich würde denken, dass ich wahrscheinlich genauso unbegabt bin wie Sie, wenn ich einem Panzer gegenüberstünde.



**„ER WÄRE EIN SCHÖNER MANN, WENN ER NICHT HÄSSLICH WÄRE.**

**ER LIEBT, ER BEGEHRT ALLES, UND WENN ER ALLES GEHABT HAT, KANN ER AUF ALLES VERZICHTEN.**

**ER IST STOLZ, WEIL ER NICHTS IST UND NICHTS HAT.“**

**KARL JOSEPH FÜRST DE LIGNE**, Freund und Gönner Casanovas, *Aventuros*, 1795

Warum bin ich als Mann dazu verpflichtet, dazubleiben und für ein Land zu kämpfen? Ich glaube, dass wir einen gesellschaftlichen Wandel erleben, der aber bei allen Geschlechtern noch lange nicht abgeschlossen ist.

Gewisse Sexismen sitzen sehr tief – es wäre verlogen, wenn ich mich dabei ausnehmen würde. Ich finde es wichtig, Männern mit einer Empathie in diesem Prozess zu begegnen, denke aber auch, dass wir Männer uns diesem stellen müssen. Der Feminismus ist für mich als Mann ebenfalls die große Chance, gleich zu sein: die Chance, mit meinem Sohn ein Jahr lang in Elternzeit zu gehen, die Chance, nicht den starken Macker geben zu müssen, der ich nicht bin. Aber wie in allen tiefgreifenden Transformationen braucht es eine Art von Hilfestellung und Moderation – ansonsten drohen sich die Fronten zu verhärten.

**Können Sie aus Ihren Interviews heraus Attribute und Persönlichkeitsmerkmale benennen, die Männlichkeit definieren?**
Ich persönlich glaube, dass es so etwas wie eine männliche und weibliche Energie gibt, aber keine Charaktereigenschaften, die nur „männlich“ sind. Ich habe jeden Gesprächspartner im Film gefragt, was uns zu Männern macht und die für mich überzeugendste Antwort war: das XY-Chromosom, gewisse Hormone und die primären Geschlechtsorgane. That’s it.

*Das Gespräch führte Judith Wiemers.*

**Jonas Rothlaender** (*1982) ist ein deutscher Film- und Hörspielregisseur, Drehbuchautor und Filmproduzent. Für seinen Spielfilm *Fado*, der 2016 erschien, wurde er beim Filmfestival *Max Ophüls* mit dem Filmpreis der saarländischen Ministerpräsidentin für Beste Regie sowie mit dem Regiepreis des Filmfestivals *Achtung Berlin* ausgezeichnet. Sein Dokumentarfilm *Das starke Geschlecht* wurde beim Filmfest München 2021 uraufgeführt und ist seit April 2022 in deutschen Kinos zu sehen.

Steffi Lehmann (Helene) und Gerd Wiemer (Graf Dohna/Menuzzi)

Timo Schabel (Leutnant von Hohenfels) und Florentine Schumacher (Trude)

# „GENIE DER OBERFLÄCHE“

Auszug aus dem *Casanova*-Programmheft
der Uraufführungsproduktion von 1928

So steig‘ denn noch einmal empor, du alter Abenteurer, du Held in tausend Liebesschlachten! Zeige dich uns, Sohn der Buranella, die in Dresden stirbt als Kammersängerin! Erscheine, Sohn von Schauspielern! Selbst Schauspieler, Soldat, Fechter, Gelehrter, Musiker, Dichter, Spieler, Diplomat, Agent, Kuppler, Zauberer, Goldmacher! Spross des 18. Jahrhunderts, gemacht, die große Welt in Paris, London, Petersburg, Venedig, Madrid zu düpieren, den kleinen Höfen, die im Schielen nach Pracht und Amüsement des Roi Soleil vergehen, die Langeweile zu vertreiben, Narren an der Nase herumzuführen, Frauen die Liebe zu lehren und sie zu beglücken!

Casanova wird kommen, nachdem er Held gewesen ist in unzähligen Romanen, Komödien und im Film, zum ersten Mal auf die musikalische Bühne. Und dieser neue, musikalische Casanova wird ein anderer Casanova sein, ein neuer Casanova auf der Basis des alten. Musik ist immer noch Seele, Herz. Trifft sie mit einer Gestalt zusammen, die ohne Seele ist, so zieht sie sich scheu zurück, ja, erkaltet und zerbricht vielleicht. Casanova aber ist ohne Seele. Er ist das Genie der Oberfläche. Begabt in allen Dingen, die nicht in die Tiefe gehen. Personifikation schrankenloser Sinnlichkeit, des Genusses, des Vergnügens, bereit, die Unterhaltung der Liebe durch die Unterhaltung des Spiels abzulösen. Ehre kennt er nicht. Treue – was ist das? Besitz zu schaffen – ihm ein fremder Begriff! Umherschweifen, Geld erpressen und es verschleudern, das Leben genießen, bis es nicht mehr geht, sich sagen: Du hast das Leben genossen, das ist Casanova, wie er war.

Wie herzlich würde er lachen, wenn er sieht, dass die Dichter von 1928 ihm eine Seele einsetzen, Größe, Moral, Dämonie, Fähigkeit, dankbar zu sein, Kavalier zu sein, sein Wort zu halten, seine Pflicht zu tun, zu widerstehen – das Tollste! – einer Frau zu widerstehen. Er, Casanova! Ja, wahrhaftig, er würde lachen, der alte Genießer! Was würde er tun, wenn ihm ein Freund die Braut anvertraute? Zwei Minuten später hätte er sie verführt! Aber sein Lachen wäre nicht klug und nicht richtig. Denn, seine pikanten Histörchen lesen, von ihm schmatzend hundert Mal im Männerkreise vorgetragen, ausgeschmückt, Wahrheit und Dichtung verwischt, das tut man wohl. Steigt aber dieser Casanova auf die Bühne, so sucht man bei ihm die Seele. So haben die Dichter von 1928 vollkommen recht, wenn sie nicht das herrliche Manntier Casanova darstellen, sondern den Menschen Casanova. Wohl tollt er vorbei, der Reigen der Frauen, die Casanova besessen. Er tanzt in einem Walzerquintett: „Im Rausch der Genüsse“ mit der leichtfertigen Barbarina, die nichts von ihm will, als flüchtige Liebe, mit der schmelzenden Laura, mit der stolzen Helene, mit Trude, dem Mädchen aus dem Volke.

Aber die große Tat Casanovas, die der Komödie das Rückgrat gibt, ist, dass er Wort halten kann gegenüber einem Liebenden, einer Frau – dass er für jemand, der ihm das Leben gerettet, die Braut aus dem Kloster befreit, sie behütet und bewahrt, sie in die Arme des Bräutigams führt, dass er um dieser Frau willen, die er liebt und die ihn liebt, leidet. Also, Casanova: das schöne Gefäß für das heißeste Blut, das je in einen Mann gegossen. Aber auch, Casanova: der Charakter, der Dämonische, der Schicksalshafte, in die Welt gesetzt, zu genießen, verführen, zu leiden und zu dulden.

Anonymer Autor, Programmheft *Casanova,* Großes Schauspielhaus Berlin, 1928

**CASANOVA**
**Endlich allein, schöne Maske?**

**KAISERIN MARIA THERESIA**
**Also originell ist der Anfang nicht … weiter!**

***CASANOVA,*** Auszug aus dem Libretto

Dietrich Seydlitz (Graf Waldstein)

# „WAS BEDEUTET ES EIGENTLICH, EIN MANN ZU SEIN?“

von JJ BOLA

Wie konnte es sein, dass es in einem Teil der Welt völlig normal war, wenn zwei Männer sich an den Händen hielten, während die Menschen in einem anderen Teil der Welt stehen blieben und starrten? Ich dachte über Emotionen und Gefühle von Männern nach, oder genauer gesagt, deren Abwesenheit. Ich war ein ziemlich emotionaler Junge. Ich weinte, wenn ich traurig oder aufgewühlt war; ich weinte, wenn ich glücklich; ich weinte vor Wut. Ich verlieh meinen Gefühlen Ausdruck, unabhängig davon, ob es sich um Traurigkeit oder Fröhlichkeit handelte. Aber als ich älter wurde, änderte sich das langsam. Ich wurde abgeklärter, beherrschter, distanzierter; ich war niemandem gegenüber ehrlich, was meine wahren Gefühle betraf, manchmal nicht einmal mir selbst. In mir tobte ein vernichtender Ärger oder Zorn, den ich tarnte: als Aggressionsproblem, eine kurze Zündschnur oder die Unfähigkeit, mein Temperament im Zaum zu halten.

Was bedeuten unsere Auffassungen von Männlichkeit und die kulturellen Normen, in die sie eingebettet sind, für Jungs die in der heutigen Zeit zu Männern heranwachsen? Was bedeuten sie für junge und ältere Männer, die in einer Gesellschaft leben, die sie dazu ermutigt, an der Wut festzuhalten, die das Leben von Frauen wie auch das Leben vieler Männer zerstört? Es gibt viele wichtige Fragen, die wir uns zum Thema Männlichkeit und Männer in der heutigen Zeit stellen müssen. Warum tauchen überwiegend Männer in der Statistik der Gewaltverbrechen auf, insbesondere bei sexueller Gewalt, von Belästigung bis zur Vergewaltigung? Warum ist Suizid die häufigste Todesursache von Männern unter 35 – häufiger als Krankheiten oder Unfälle? Was können wir tun, um all das zu ändern?

JJ Bola, *Sei kein Mann – warum Männlichkeit ein Albtraum für Jungs ist*, 2019

# SYNOPSIS

*Casanova*

1. **Venice** at night. Menuzzi is planning an attack on Casanova, a renowned gambler and seducer of the city's noble women and wives. Hohenfels, an officer in the service of the Austrian empress Maria Theresia, interferes. He is on a secret date with Laura, who is due to leave for Spain to join a convent against her will. Hohenfels promises to free her. Casanova's heart is set on dancer Barbarina, who has an engagement at the local theatre.

2. At the **Teatro San Samuele**, a Prussian ambassador, Dohna, his wife Helene and her maid Trude meet Count Waldstein, a great admirer of Barbarina. Casanova arranges a private meeting with Helene, who engages him to teach Prussian cadets the rules of chivalry. He agrees to follow her to Potsdam. Meanwhile, his "Leporello" Costa has his eyes on Trude. Dohna announces that Waldstein and he are to bring Barbarina to Frederick the Great, King of Prussia, as a diplomatic "gift" from the empress. Hohenfels, who is reporting to Waldstein, is to join the convoy. Casanova offers his lifesaver to free Laura from the convent in his place.

3. Upon their arrival in **Tarragona, Spain**, Casanova enjoys an encounter with dancer Dolores, who reads his palms – with worrying predictions: his life will end in great loneliness. Casanova hires Dolores to inform Laura of his coming and seizes the incoming toreros' parade to facilitate her escape moments before she is due to take her vows.

4. In **Vienna**, the opera ball is in full swing. Dohna and Helene, stopping over on their way to Potsdam, are among the guests, as are Waldstein and Barbarina. Helena is eagerly awaiting Casanova, who arrives with Laura. When reunited with Hohenfels, Laura startles the officer when singing Casanovas' praises. He, however, only seems to have eyes for a mysterious beauty. When Casanova finds himself at the centre of female attention, the unknown woman reveals her identity – the empress – and orders the "chastity commission" to imprison Laura. Casanova arranges for Trude to swap clothes with Laura. Trude is arrested while Casanova manages to escape with Laura.



5. Casanova begins his tenure with the Prussian military in **Potsdam**. Costa is back from Venice where he was unable to deliver a letter from Casanova to Hohenfels, who is away in a military manoeuvre. Casanova decides to dress Laura as a soldier and escort her back to Italy.

6. Casanova and Laura stop over at Count Waldstein's **Duchcov Castle in Bohemia**. Waldstein sees through Laura's disguise at once but offers to help their quest to reunite the couple: he will arrange for Hohenfels to be sent back to Venice and offers to take Laura to meet him personally. If Casanova returned to his home city, he would face trial and imprisonment. Casanova and Laura hesitantly agree to his plan and – with heavy hearts – say their goodbyes.

7. It's carnival-time in **Venice**! Casanova has secretly entered the city and observes Hohenfels publically accusing him of having betrayed his trust. When Waldstein arrives with Laura, there's a happy ending for Hohenfels but Casanova must conclude that he has lost his one real love … or has he?

Ingeborg Schöpf (Kaiserin Maria Theresia) und Matthias Störmer (Casanova)

## TEXTNACHWEISE

Zitate aus dem *Casanova*-Libretto von Rudolf Schanzer und Ernst Welisch
„Genie der Oberfläche“ - Auszug aus dem Programmheft *Casanova*, Großes Schauspielhaus Berlin, 1928, Archiv des Stadtmuseums Berlin | JJ Bola, *Sei kein Mann – warum Männlichkeit ein Albtraum für Jungs ist,* München: Hanserblau, 2019, S.14f. | Karl Joseph Fürst de Ligne, *Aventuros*, 1795 | Bernd Scheffer, „Der Ein-Mann-Konstruktivismus. Giacomo Casanovas inneres Sprechen“, in ders., *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 171f. | Stefan Zweig, *Drei Dichter ihres Lebens – Casanova, Stendhal, Tolstoi*, Leipzig: S. Fischer Verlag, 2004 (1928), S. 126f. | „Traumwelt mit Augenzwinkern“ Ein Interview mit der Regisseurin Sabine Hartmannshenn, Ausstatterin Edith Kollath und Choreograph Jörn-Felix Alt, „Ein Potpourri an Klischees“ Interview mit Jonas Rothländer, „Der Casanova-Code“, Handlung und Synopsis sind Originalbeiträge von Judith Wiemers

Auslassungen der Redaktion sind nicht gekennzeichnet.

## BILDNACHWEISE

Titel: Tänzerin Stefanie Beyer und Solist Christian Grygas, fotografiert von Esra Rotthoff
Probenfotos vom 10. Juni 2022, fotografiert von Pawel Sosnowski

**Die Staatsoperette dankt ihrem Sponsor für die Unterstützung.**

Feldschlößchen

## IMPRESSUM

HERAUSGEGEBEN VON DER **STAATSOPERETTE 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**

Musiktheater der Landeshauptstadt Dresden | Dresden.

KRAFTWERK MITTE