



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Amerikanismen in der Wiener Operette der
Zwischenkriegszeit“

Verfasserin

Melanie Eunike Goerth

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Inhaltsverzeichnis

	Seite
I. Eidesstattliche Erklärung	04
II. Persönliche Vorbemerkungen	05
III. Einleitung	09
1. Operette der Zwischenkriegszeit im Wandel der Gesellschaft	12
1.1. Jazz im Wien der Zwischenkriegszeit	17
1.2. Der Schlager in der Operette	20
1.3. Das Jahr 1933	21
1.4. Soziale und gesellschaftliche Strukturen – Juden in Wien	25
1.5. Operette als Wirtschaftszweig	29
1.6. Die Marischka Dynastie	31
2. Bruno Granichstaedten – <i>Der Orlow</i>	36
2.1. <i>Der Orlow</i>	39
2.1.1. Entstehung einer neuen musikalischen Klangwirkung	40
2.1.2. Zum geschichtlichen Hintergrund	40
2.1.3. <i>Der Orlow</i> – Analyse	42

3.	Emmerich Kálmán – <i>Der Herzogin von Chicago</i>	61
3.1.	Ein zeitgenössischer Bericht	64
3.2.	Weltruhm und Popularität	65
3.3.	<i>Die Herzogin von Chicago</i>	66
3.3.1.	Amerikanismen in <i>Der Herzogin von Chicago</i>	70
4.	Ralph Benatzky – <i>Axel an der Himmelstür</i>	98
4.1.	<i>Axel an der Himmelstür</i>	103
5.	Amerikanismen in der Wiener Operette der Zwischenkriegszeit – Eine Zusammenfassung	122
6.	Americanism in the Viennese Operetta between the First and Second World War – Synopsis	123
IV.	Schlussresümee	124
V.	Anhang	126
VI.	Bibliographie	140
VII.	Lebenslauf	147

I. Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Rechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Notenbeispiele in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 21. Jänner 2013

(Melanie Eunike Goerth)

II. Persönliche Vorbemerkungen

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die dazu beigetragen haben, dass ich diese Diplomarbeit nach einer intensiven Entstehungsphase beenden konnte. Zuallererst gilt mein Dank meiner Familie, insbesondere meinen Eltern und meiner Schwester, die mich oft entbehrten, aber auch alle Höhen und Tiefen dieser Schaffensperiode miterleben mussten. Mein Dank gilt auch meinem Betreuer, Univ.-Prof. Dr. Michele Calella, der stets sehr viel Geduld aufbrachte. Auch meinen Freunden gilt mein Dank, dass sie mir ungeachtet aller Widrigkeiten, die Freundschaft gehalten haben und mich beim Korrekturlesen unterstützten.

Ich bin sehr glücklich, dass ich es trotz der langwierigen Entstehung der nun vorliegenden Arbeit es geschafft habe, ein Thema aus all meinen Interessen in Bezug auf die Operette zu fokussieren. Im Laufe des Studiums habe ich verschiedene Ansätze zur Diplomarbeiten verfasst, bis ich, dank Prof. Calella, zum endgültigen Thema gelangt bin. Den Bezug zu Operetten haben mir meine Eltern schon in frühester Kindheit in die Wiege gelegt. Laut deren Erzählungen bin ich ausschließlich zu Operettenmelodie eingeschlafen. Darüber hinaus haben sie mich jährlich zu den Seefestspielen-Mörbisch mitgenommen. Mein erster Besuch an der Volksoper Wien war bereits im Alter von zwei Jahren, der an der Staatsoper Wien mit fünf Jahren. Mit Freunden habe ich oft Operettenszenen nachgespielt, was meine frühe Liebe zur Musiktheaterregie zeigt. Meine Affinität zur Operette wurde aufgrund von Forschungsarbeiten sowie Praktika an der Volksoper und Staatsoper Wien noch gesteigert. Zukünftig beabsichtige ich, heute unbekannte Operetten wissenschaftlich aufzuarbeiten und diese als Regisseurin auf die Bühne zu bringen.

Die Schwierigkeiten, die ich insbesondere bei der Recherchearbeit hatte, sind vielfältig, da es nur sehr beschränkt Sekundärliteratur zu Amerikanismen in der Zwischenkriegszeit in Wien gibt (die meisten Informationen habe ich aus zeitgenössischen Zeitungsartikeln). Auch zur Operette dieser Zeit, insbesondere zu Bruno Granichstaedten, dessen wissenschaftliche Aufarbeitung noch in den Anfängen liegt, ist Sekundärliteratur nur bedingt vorhanden. Zu Emmerich Kálmán hingegen gibt es, dank Kevin Clarke, eine ausführliche Bibliographie, die die Vorgehensweise meiner Betrachtungen sehr beeinflusst hatte, speziell im Zusammenhang des Kontextes, in den die Operette zu setzen ist. Das Leben Ralph Benatzkys ist weitgehend gut dokumentiert, da er ein sehr ausführliches Tagebuch geführt hatte, dennoch gibt es zu seinem Operettenschaffen, bis auf *Das Weiße Rössl*, nur wenig Informationen in der Sekundärliteratur. So musste ich

mich besonders auf die Primärquellen stützen, die mir als Klavierauszug und teilweise als Libretto zur Verfügung standen, sowie auf zeitgenössische Berichte (Bücher, Briefe, Tagebücher, Zeitungen). Es hat einen erheblichen Zeitaufwand bedeutet einen Überblick darüber zu bekommen. Außerdem musste ich mir ein allgemeines Bild der Zwischenkriegszeit bezüglich der gesellschaftlichen, politischen, sozialen, wirtschaftlichen, kulturellen Situation in Wien schaffen, um den außermusikalischen Einfluss auf die Operette besser einschätzen zu können.

Als Schlusswort der Vorrede möchte ich aus dem Vorwort von Georg Kreisler zu Fritz Grünbaums *Die Schöpfung und andere Kabarettstücke* (Hrsg.: Pierre Genée und Hans Veigl, Löcker Verlag, Wien-München, 1984, S. 5-9) Passagen zitieren, die für das Verständnis der Art der Unterhaltung der Zwischenkriegszeit hilfreich sind. Was Kreisler in Bezug auf Fritz Grünbaums Schaffen schreibt, ist auch aus heutiger Sicht (=2012) für das Verständnis der Operette der Jahre 1918-1938 von großer Wichtigkeit.

Gestern ist zufällig Schabbes gewesen
Und da hab ich, nebbich, den Grünbaum gelesen.
Gedichte hin, Gedichte her,
Den Grünbaum heute zu lesen, ist schwer.
No gut, man lacht, man ist amüsiert,
Aber irgendwie fühlt man sich sehr isoliert,
Man fühlt sich befremdet, man fühlt sich befangen –
Jedenfalls ist es mir so gegangen.
Man fragt sich allein und auch manchmal zu zweit:
Was war das beim Grünbaum für eine Zeit?
Der Grünbaum war damals bestimmt sehr beliebt
Und er wär es auch heute, wo's ihn längst nicht mehr gibt,
Denn er sagte die ernstesten Sachen sehr komisch
Und war selber auch komisch – ich mein' anatomisch –
Und doch und doch – wie soll ich es sagen?
Die Gedichte, die liegen – nicht grade im Magen,
Auch nicht grade im Hirn und auch nicht in der Seele,
Sie gehen in ganz andere kuriose Kanäle.
Sie haben nichts zu tun mit dem heutigen Leben,
Man muß sich quasi in sie begeben
Und sich irgendwo finden in ihren Windungen
Und sich irgendwo winden in ihren Empfindungen,
Dann lacht man, dann weint man, dann ist man's gewohnt
Und plötzlich versteht man: Es hat sich gelohnt.

[...]

Man fragt auch beim Grünbaum: Was hat er? Was will er?

Man schüttelt den Kopf, man döst eine Weile,

Dann liest man noch und noch eine Zeile,

Dann träumt man ein wenig, dann ist es soweit,

Denn dann ist man drin in der Grünbaum-Zeit.

Da küssen die Musen, da drohen die Briganten,

Da gibt es die Adju- und andere Tanten,

Da hört man Gejodel, Gejüdel, Gezischel,

Man fährt nach Fume, nach Brünn und nach Ischl,

Man trifft sich bei Kohn und man hat ein Service,

Es gibt feste Begriffe von „schön“ oder „mies“,

Das Lachen kommt erst und das Denken kommt später –

Auf „später“ reimt Grünbaum womöglich „peut-être“ –

Da gibt es noch Nixen und Schicksen und Wesen –

Wozu es beschreiben? Sie werden's ja lesen.

[...]

Nun hör ich bereits diverse Proteste:

Die Grünbaum-Zeit war doch bei Gott nicht die beste,

Da gab's erst den Kaiser, dann auch noch den Hitler,

Die Krieger, die Hetzer, die Antisemitler,

Die Knüppel, die Toten, die Bomben, die Tränen –

Man braucht gar nicht alles hier nochmals erwähnen,

Es ist auch den Jüngeren unter uns klar,

Daß die Grünbaum-Zeit nicht sehr positiv war.

Doch die Zeit ist vorbei und es bleiben die Gedichte

Und das ist das Schöne an dieser Geschichte.

Das Bleibende ist, und ich heb das hervor,

Von Grünbaum der Witz, der Charme, der Humor,

Der Pazifismus, die Menschlichkeit,

Kurz, was positiv war in der Grünbaum-Zeit.

Und ich wünsche mir nur, das werden Sie verstehen,

Es soll Ihnen dabei wie mir ergehen,

Daß sie lesen und staunen und lesen und blühen

Und lesen und lachen und lesen und sprühen

Und lesen und tanzen und lesen und pfeifen

Und lesen und hoffen und lesen und reifen –

[...]

Georg Kreislers Beschreibung von Grünbaums Gedichten ist besonders für die Operette der Zwischenkriegszeit sehr wichtig. Zuerst muss man sich auf dieses Genre ohne Vorurteile einlassen; in die Zeit in der sie komponiert wurde eintauchen; an die Musik nur Ansprüche stellen für welchen Zweck sie komponiert wurde – zur Unterhaltung der Menschen in düsteren Zeiten; das Lachen, das Weinen und Gefühle jeglicher Art sind zulässig, solange sie (außer bei Lehár) zu einem Happy-End führen. Erst dann ist das Verständnis für ein Genre gegeben, welches, aus meiner Sicht zu Unrecht, in den Hintergrund gedrängt wird und somit verstaubt.

III. Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit Amerikanismen, die in der Wiener Operette der Zwischenkriegszeit, zu finden sind. Dieser Teilaspekt dieses Genres, der bereits vor dem Ersten Weltkrieg in Erscheinung tritt, wie zum Beispiel 1907 in Leo Falls Werk *Die Dollarprinzessin*, ist bis heute sehr vernachlässigt worden. Diese Diplomarbeit soll Anregungen und Antworten zu diesem noch wenig erforschten Bereich der Wiener Operette der Zwischenkriegszeit liefern. Zu dieser Zeit bildete das Theater an der Wien das Zentrum der Wiener Operette, weshalb ich mich entschloss, nur Werke zu wählen, die an diesem Haus uraufgeführt wurden. Anton Bauers Buch *150 Jahre Theater an der Wien*, habe ich die genauen Aufführungszahlen der an diesem Haus uraufgeführten Operetten entnommen. Auf diese Weise habe ich drei der erfolgreichsten Operetten der Zwischenkriegszeit – *Der Orlow*, *Die Herzogin von Chicago* und *Axel an der Himmelstür* – gewählt, die im amerikanischen Milieu handeln. Jede der ersten zwei analysierten Werke hatten eine Aufführungsserie von über 300 en suite Reprisen, die letztere lediglich 190. *Axel an der Himmelstür* ist insofern interessant, da sie die letzte erfolgreiche Operette am Theater an der Wien vor der Machtübernahme Hitlers 1938 in Österreich war.

Am Beginn steht eine Zusammenfassung der Situation der Wiener Operette in Hinblick auf die Wandlungen der Wiener Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg sowie der besonderen Stellung jüdischer Autoren, die dieses Genre während der Zwischenkriegszeit maßgeblich geformt haben, sei es als Komponisten oder Librettisten. Die Operette stellt ein Spiegelbild der Gesellschaft dar, weshalb ich mich in der Arbeit öfters auf die Sozialgeschichte Wiens beziehe und einen eigenen Abschnitt der Zeit nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland (1933) sowie den damit verbundenen Veränderungen der Wiener Gesellschaft widme.

Die Operette in Wien wurde besonders von einem Mann, Hubert Marischka, beeinflusst und zu einer letzten Hochblüte gebracht. Aus diesem Grund widme ich einen Überblick der Familie Marischka-Karczag, die von Hubert Marischka – dem Direktor, Regisseur und Hauptdarsteller am Theater an der Wien – angeführt wurde, ein Kapitel. Ohne ihn gäbe es, zum Beispiel ab *Der Orlow*, keine eigenständige Jazzband sowie kein Saxophon in der bisher üblichen Operettenorchestrierung. Dank ihm und seiner sogenannten „Ausstattungsoperetten“, konnte sich dieses Genre in der Zwischenkriegszeit gegen den ernst zu nehmenden „Gegner“ – den Tonfilm – noch einige Zeit durchsetzen. Dadurch entstand eine „Operettenfabrik“, die ich als eigenständigen Wirtschaftszweig betrachte.

Die Leitfragen dieser Arbeit lauten:

- Wie werden die Amerikanismen in der Wiener Operette der Zwischenkriegszeit inhaltlich als auch musikalisch dargestellt?
- In wie weit hat die Wiener Gesellschaft die Operette der Zwischenkriegszeit beeinflusst?

Der Aufbau jedes Kapitels, welches sich mit der Analyse einer Operette befasst, ist folgendermaßen strukturiert: Biographie des Komponisten, Entstehung, gesellschaftliche Zusammenhänge sowie der Analyse der Amerikanismen. Ich beziehe mich sowohl musikalisch als auch inhaltlich auf amerikanische Topoi der jeweiligen Operetten, um im Anschluss Gemeinsamkeiten, Divergenzen oder Veränderungen aus dem Blickwinkel der Autoren aufzeigen zu können. Die Abfolge der analysierten Operetten entspricht der Chronologie der Uraufführungsjahre.

In dieser Arbeit möchte ich aufzeigen, dass der Operette, trotz ihrer unterhaltenden Funktion, auch zeitgemäße Inhalte zugrunde liegen und Themen angesprochen werden, mit denen sich das Publikum identifizieren konnte. Außerdem hat die „unterhaltende“ Funktion der Operette (im doppelten Sinn des Wortes) einen psychologisch wichtigen Wert, da sich das Publikum für einige Stunden vom Alltag lösen konnte. Der zweite „unterhaltende“ Aspekt ist, dass die „Operettenfabrik“ vielen Menschen eine Arbeitsstelle sicherte.

Die Quellenlage meines Forschungsgegenstandes ist bescheiden. Ich beziehe mich vorwiegend auf zeitgenössische Quellen der Zwischenkriegszeit (Bücher, Zeitschriften, Zeitungen, persönliche Aufzeichnungen), um ein bestmögliches Bild einer vergangenen Epoche zeichnen zu können und damit das Verständnis für die Operette zu verbessern, welches bis heute sehr oft unter den Einflüssen des dritten Reiches leidet. Eine weitere Quelle ist eine Tonbandaufzeichnung Hubert Marischkas, die detaillierte Aufschlüsse über die Entstehung der Operette *Der Orlow* gibt, mit weiteren Hinweisen, die Operettenproduktion im allgemeinen betreffend. Die wichtigsten Quellen dieser Diplomarbeit bleiben dennoch der Klavierauszug als auch das Libretto.

Meine Forschungsansätze beziehen sich auf den sozio-kulturellen Aspekt der Operette, da dieses Gerne nur in Verbindung mit der Gesellschaft verstanden werden kann (anders als in der Oper, die meist nicht auf die zeitgenössische Gesellschaft Bezug nimmt, mit Ausnahme der veristischen Oper). Zuerst setze ich mich mit der Wiener Gesellschaft der Zwischenkriegszeit und deren geschichtlichen Hintergrund auseinander, da in fast allen Operetten dieser Epoche (insbesondere ab Mitte der 20-er Jahre) die Handlung in der Gegenwart spielt, sei es in New York, Budapest / Sylvarien oder Los Angeles. Im nächsten Schritt gehe ich auf die Autoren der Operetten ein, weshalb ich vor jeder

Analyse eine biographische Darstellung, in erster Linie des Komponisten, voranstelle, um damit die analysierten Operetten in ihrem Kontext des direkten Umfeldes besser zu verstehen. Für die Analyse dieser musste ich mir zuerst einen Überblick der Quellenlage verschaffen. Im Fall von *Der Orlow* konnte ich kein Libretto finden. Bei *Axel an der Himmelstür* hatte ich dafür zwei Libretto-Versionen, die eine der Uraufführung aus dem Jahr 1936, die andere, eine „arisierte“ Version aus dem Jahr 1940. *Die Herzogin von Chicago* stellt in meinen Betrachtungen die ausführlichste Analyse dar, da hier alle wichtigen Quellen (Klavierauszug, Libretto, CD, Sekundärliteratur) zur Verfügung stehen. Außerdem behandelt der inhaltlich leitende Konflikt (amerikanische versus europäische Musik und Mentalität) meine Forschungsfrage.

Ich möchte mit dieser Arbeit zeigen, dass die Operette, entgegen der allgemeinen Meinung, sehr wohl eine kritische Betrachtung der Gesellschaft ist, die für neue Einflüsse, sei es musikalisch als auch thematisch, offen ist und sich im gesellschaftlichen Zusammenhang ihrer Entstehungszeit als zeitgemäß präsentiert.

1. Operette der Zwischenkriegszeit im Wandel der Gesellschaft

Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs ist auch das Ende der Monarchie anzusetzen, was eine abrupte gesellschaftliche Veränderung zur Folge hatte. Das Bürgertum, vor allem aber die Arbeiterklasse hatte an politischer Bedeutung gewonnen. Die Adeligen hatten ihr Vermögen im Krieg verloren und nach dem Ende der Monarchie auch ihren gesellschaftlichen Status. Mit dem Beginn der Demokratie mussten sich die Operettenlibrettisten nun neuen Sujets zuwenden. Dieser Wandel hatte sich in der Mentalität der Menschen jedoch noch nicht vollzogen. So ist es nicht verwunderlich, dass Emmerich Kálmán in seiner *Gräfin Maritza* (1925), Alt-Österreich noch einmal glorifiziert. Obwohl die Handlung der Operette in den 20-er Jahren spielt, kommt darin noch eine nostalgische Verbundenheit mit Österreich-Ungarn zum Ausdruck. *Gräfin Maritza* widerspiegelt das, was Erwin Rieger in *Die gute alte Zeit der Wiener Operette* (1922) schildert:

Vier Kriegsjahre haben unser Leben entzweigerissen. Die europäische Explosion warf Unterstes zuoberst. Ein grausamer Friedensschluss brachte nicht Frieden, sondern Chaos. Alle Werte der Zeit vor 1914 sind in Frage gestellt. Aus dem gestörten Gleichgewicht gewinnen revolutionäre Ideen ihre Kraft. Die Gesellschaft von Gestern stürzte in den Abgrund dieser Jahre. Neue, phantastische Gestalten umtanzen das Goldene Kalb. Unerbittlich stampft die Brutalität alle Traditionen in den Boden. Die rohe Gewalt triumphiert. Aus dem zerstörten Gestern gejagt, zieht die Menschheit in ein ungewisses, flammendes Morgen. [...] Wohl aber wissen wir, dass es mit dem glücklichen, leichten und leichtsinnigen Wien der Zeit vor dem Krieg unwiederbringlich vorbei ist. [...]

Noch jung an Jahren, der Zuverlässigkeit unserer Erinnerungen noch sehr wohl bewusst, erkennen wir jetzt, jenseits des furchtbaren Abgrunds, für ewig dahin und darum leise verklärt, unsere eigene gute alte Zeit. Und plötzlich scheint es uns da, als wäre Alt-Wien nicht mit seinen Miniaturisten und Porzellanfabrik, nicht mit seinen Toren und Glacis oder mit dem wirklichen Burgtheater auf dem Michaelerplatz endgültig vergangen, sondern erst an jenem verhängnisvollen Sommertag des Jahres 1914, als Jung-Wien auszog, um in Serbien und Polen, zugleich mit dem Glauben an das alte Vaterland, zu verbluten.¹

1922 beschreibt Rieger eine zerrissene Zeit, eine Zeit des gespaltenen symbolischen Herzen der Menschen, die sich nach Sicherheit aber auch nach der vergangenen Monarchie sehnten. All dies spiegelt sich in der Kunst wieder. Das Wiener Kleinbürgertum

¹ Erwin Rieger; *Die gute alte Zeit der Wiener Operette*; 1922; S. 7-10

wollte anfangs nichts von den Veränderungen wissen, die mit der Neuordnung der ehemaligen „heilen“ Welt einhergingen. Bereits nach dem Ersten Weltkrieg wurden Stimmen wach, Österreich und Deutschland zu einem großen deutsch-österreichischen Volk zusammenzufügen, was schließlich 1938 gelungen war.² Aber der Anschluss an Deutschland war vorerst keine Option für die Alliierten:

[...] den Anschluß an Deutschland verboten anderseits die Alliierten, um das besiegte Deutschland nicht zu stärken. So wurde dekretiert: Die Republik Deutsch-Österreich muß bestehenbleiben. Einem Lande, das nicht existieren wollte – Unikum in der Geschichte! – anbefohlen: „Du mußt vorhanden sein!“³

Aus der Sicht nach dem Zweiten Weltkrieg waren alle ehemaligen Anhaftungen der Monarchie endgültig verschwunden.

Das 19. Jahrhundert war endgültig abgeschlossen. Seine Kämpfe ausgekämpft. Der Österreicher brauchte nicht länger als Nestroys *Zerrissener*, als Mensch mit gespaltenem politischem Bewußtsein und doppelter Loyalität zwischen Volk und Staat, [...] ⁴

Diese Aussage schildert auch das bereits überholte System, welches noch während der Zwischenkriegszeit das Weltbild der Menschen geprägt hatte.

Um die Operette und ihr Wirken besser einordnen zu können, erstelle ich einen kurzen Überblick über die anderen Künste, die das kulturelle Leben beeinflussten und formten. In der bildenden Kunst bedeutete das Jahr 1918 ebenfalls eine Zäsur, ähnlich wie das Jahr 1899 für die Operette mit dem Tod von Johann Strauß Sohn und Carl Millöcker. Persönlichkeiten und Gründer der *Wiener Sezession* wie Gustav Klimt, Koloman Moser und Wilhelm List sowie Egon Schiele als auch Otto Wagner starben 1918. Sie hatten in der Wiener bildenden Kunst eine große Lücke hinterlassen, deren vollständige Schließung lange andauerte.⁵

Die *Wiener Werkstätten* waren die führende Institution Wiens für Modeangelegenheiten. Vor allem aber zählen sie zu den Entwicklern des Jugendstils. Selbst zur Zeit der Wirtschaftskrise, hatten die *Wiener Werkstätten*, wie auch die Operette, weniger mit finanziellen Problemen zu kämpfen. Insbesondere Frauen wollten sowohl ihre Individualität als auch ihre Selbständigkeit durch die neuesten Modekreationen zur Schau

² Kurt Skalník; *Auf der Suche nach der Identität*; 1981; S. 98

³ Stefan Zweig; *Die Welt von Gestern*; 1982; S. 322

⁴ Kurt Skalník; *Auf der Suche nach der Identität*; 1981; S. 102

⁵ Gertrud Pott; *Verkannte Größe*; 1990; S. 83

stellen. Das neureiche Bürgertum stattete ihre Wohnungen und Häuser mit Jugendstilmöbeln aus.

Die Literatur wird von zwei wesentlichen Einflüssen dominiert: Erstens gab es die Berücksichtigung der neuen gesellschaftlichen Verhältnisse sowie die Auseinandersetzung mit dieser. Andererseits existierte der Wunsch nach der Wiederherstellung der ehemaligen alten sozialen Ordnung.⁶ Zur ersten Gruppe der Literaten zählte unter anderem Arthur Schnitzler, der sich besonders der Kritik seiner Zeit verschrieben hatte. Als Arzt hatte Schnitzler einen besonderen Zugang dazu, die menschlichen Abgründe, geheimen Wünsche und Sehnsüchte darzustellen. Zum Beispiel in seiner Novelle *Fräulein Else* beschreibt Schnitzler zum Beispiel die Zerrissenheit der Titelfigur zwischen dem Gehorsam gegenüber ihrem Vater, alles zu tun, damit die Familie vor dem Bankrott gerettet wird, gleichzeitig verspürt sie den Wunsch, über ihren Körper und ihre Gedanken frei entscheiden zu dürfen. In *Fräulein Else* spiegelt sich der Konflikt wider, der in der Gesellschaft der Zwischenkriegszeit tief verankert gewesen zu sein scheint; ein Konflikt zwischen Moral und Unmoral; ein Konflikt zwischen Leben oder Sterben; ein Konflikt zwischen Selbständigkeit und Abhängigkeit; ein Konflikt zwischen Neuem und Alten.

Stefan Zweig widmet sich in seinem 1942 erschienenen Buch *Die Welt von Gestern* der kritischen Analyse der Gesellschaft vor dem Ersten Weltkrieg als auch in der Zwischenkriegszeit. Zweig beschreibt sehr bildlich die Teilung der ehemaligen Kronländer Österreichs.

Die Tschechen, die Polen, die Italiener, die Slowenen hatten ihre Länder weggerissen;
was übrigblieb, war ein verstümmelter Rumpf, aus allen Adern blutend.⁷

Die Menschen hatte der Schock über den plötzlichen Verlust der Monarchie und der eigenen Identität aus der Bahn geworfen. Dass die meisten Operetten kurz nach dem Ersten Weltkrieg die Monarchie und damit die „gute, alte Zeit“ verklärten, hängt mit der Sehnsucht nach den besseren Lebensbedingungen vor dem Krieg zusammen.⁸ Deshalb wollte das Operettenpublikum sich für wenige Stunden wieder in diese „heile Welt“ versetzen, um zumindest gedanklich aus der düsteren Gegenwart in die nostalgisch leuchtende Vergangenheit zu fliehen.

⁶ Gertrud Pott; *Verkannte Größe*; 1990; S. 120

⁷ Stefan Zweig; *Die Welt von Gestern*; 1982; S. 321

⁸ Erwin Rieger; *Die gute alte Zeit der Wiener Operette*; 1922; S. 11

Aber wären wir denn wurzelhaft Wiener von gestern, träumten wir uns nicht, heimlich und leicht gerührt, Abschied nehmend für eine Stunde in dieses lächelnde Gestern zurück?⁹

Rieger kritisierte die damalige Vergnügungssucht seiner Zeitgenossen, die düstere Wirtschaftslage ist für ihn jedoch keine Entschuldigung für solche Vergnügungen.

Auch heute gibt es, und mehr als je, Genuss. Was uns jedoch die heutige ungebändigte, schrankenlose Genussucht so widerwärtig und abstoßend macht, ist ihre Grimasse. Das krampfhaftes Bedürfnis, das Entsetzen des Tages mit lärmendem, wirbelndem Vergnügen zu übertäuben, ist aufreizend und schrecklich. Wie ein Geschwür zehrt hemmungslose Sensationsgier am kranken Körper unserer Gesellschaft [...] Gespenstisch und grotesk wirkt es, dass heute, wo eine tausendjährige Welt in Stücke bricht, noch ungezählte unter den Schauspielern, Schriftstellern, Musikern, Arbeitern, Schneidern, Dekorationsmalern, die ihr ganzes Leben auf das Vergnügen anderer eingestellt haben, ihm ausschließlich dienen. Damals, in der guten alten Zeit vor dem Kriege, waren alle Gegensätze weniger scharf, war das Leben für alle leichter. Gewiß gab es auch damals Leid, Ungerechtigkeiten, Unglück, Katastrophen. Aber wie wenig wiegen sie, wie ausnahmsweise scheinen sie uns gegen die Regel von heute. Damals war es ein sehr entschuldbares und beinahe allgemeines Vergehen an der Zeit, das Leben leicht zu nehmen und es skrupellos zu genießen. Und ganz natürlich wirken daher heute, im Rückblick, die Unterhaltungen dieser Zeit selbst durchaus anmutig und ohne Arg und Harm.¹⁰

Doch gerade dieser Aspekt der Mutlosigkeit, der Armut, der Verzweiflung, hatte das Konsumverhalten der Menschen in der Zwischenkriegszeit verändert. Sie wollten nach dem Krieg wieder das gewohnte Leben führen, allerdings in einer verdrehten Welt, denn die vor dem Ersten Weltkrieg Wohlhabenden hatten ihr Vermögen verloren. Die Mittellosen wussten dagegen, wie man wirtschaften muss um zu überleben. Somit stieg die Vergnügungssucht in der Bevölkerung.

Denn eben durch das Unerwartete, daß das einstmals Stabile, das Geld, täglich an Wert verlor, schätzten die Menschen die wirklichen Werte des Lebens Arbeit, Liebe, Freundschaft, Kunst und Natur – um so höher, und das ganze Volk lebte inmitten der Katastrophe intensiver und gespannter denn je; [...] die Tanzlokale musizierten bis

⁹ Erwin Rieger; *Die gute alte Zeit der Wiener Operette*; 1922; S. 11

¹⁰ Erwin Rieger; *Die gute alte Zeit der Wiener Operette*; 1922; S. 11-13

spät in die Nacht. [...] Was uns vor dem wichtig gewesen, wurde noch wichtiger; nie haben wir in Österreich mehr Kunst geliebt als in jenen Jahren des Chaos, [...] ¹¹

Anfangs war die Verbundenheit zur Monarchie noch besonders ausgeprägt, da sich die Bevölkerung nicht von einem Tag auf den anderen an die neue Situation gewöhnen konnte. Für mich liegt gerade im Umgang mit der „guten alten Zeit“ der Grund für den enormen Erfolg der Operetten in der unmittelbaren Nachkriegszeit.

Auch das Kabarett florierte in zwei verschiedenen Ausprägungen: Die eine diente der Unterhaltung, die andere der kritischen Meinungsäußerung. Die Vertreter des unterhaltenden Kabaretts waren auch mit der Operette verbunden. Zu denen zählte unter anderem Fritz Grünbaum, der gemeinsam mit Karl Farkas im Kabarett „Simpl“ aufgetreten war. Als Beispiel des kritischen Kabaretts, dessen Hauptaugenmerk auf der differenzierten Begutachtung der Politik lag, war das „ABC“, zu dessen Autoren zählten unter anderem Hans Weigel, Jura Soyfer und Peter Hammerschlag. ¹²

Überall lief das Alter verstört der letzten Mode nach; es gab plötzlich nur den einen Ehrgeiz, ‚jung‘ zu sein und hinter der gestern noch aktuellen eine noch aktuellere, noch radikalere und noch nie dagewesene Richtung prompt zu erfinden. ¹³

Aufgrund der verstrichenen Zeit und einer neuen aufstrebenden Generation in einer besonders angespannten Zeit (nach 1933 war die Situation der Juden auch in Österreich keine einfache), vollzog sich auch eine Wandlung in der Einstellung der Menschen. Das Reisen in fremde Länder wurde modern. So kamen viele „Touristen“ nach Wien, gleichzeitig reisten immer mehr wohlhabende Wiener ins Ausland. Was den Wunsch des Publikums, fremde Länder auf der Bühne zu sehen, stetig steigerte. Diese Sehnsucht verarbeiteten die Librettisten umgehend in ihren Operetten. So entstand 1923 *Die gelbe Jacke* von Franz Lehár, die den Operettenbesucher in das ferne China führt. Mit dem Stück *Der Orlow* von Bruno Granichstaedten, kam 1925 die erste namhafte Jazz-Operette auf die Bühne. Die 1928 komponierte Operette *Die Herzogin von Chicago* von Emmerich Kálmán, lässt die Welt Europas und der USA aufeinanderprallen und die 1936 uraufgeführte Operette *Axel an der Himmelstür* von Ralph Benatzky spielt im blühenden Hollywood der 1930er Jahre.

¹¹ Stefan Zweig; *Die Welt von Gestern*; 1982; S. 337

¹² Gertrud Pott; *Verkannte Größe*; 1990; S. 163- 165

¹³ Stefan Zweig; *Die Welt von Gestern*; 1982; S. 343

1.1. Jazz im Wien der Zwischenkriegszeit

Bevor ich die oben angeführten Operetten auf ihre Amerikanismen hin untersuche, bringe ich zunächst eine Definition des „Jazz“, wie sie um 1925 gängig war.

Allgemein wurde Jazz als Bezeichnung benutzt, um damit alle neuen, aus Amerika stammenden Tanzrhythmen zu titulieren. Am häufigsten jedoch wurde Jazz für den Foxtrott benutzt, da dieser Tanzstil der beliebteste war. Hinzu kommen auch Blues, Charleston, Onestep, Slowfox und Tango.

In der Zeitschrift *Die Bühne* der Jahrgänge 1925 und 1926 wird dieses Thema, aus der Sicht der amerikanischen Jazz-Größen, Paul Whiteman und Vincent Lopez, ausführlich diskutiert. Vincent Lopez stellt nicht außer Frage, dass der musikalische Ursprung im Rag-Time zu finden ist. Jazz ist seiner Ansicht nach eine synkopierte, das heißt eine unrhythmische Musik, deren Reiz aus diesem Faktum besteht.

Das ganze Universum ist auf Regelmäßigkeit gegründet, die Musik der Natur, das heißt der Lauf der Jahreszeiten und der Gestirne ist genau regelmäßig. Dem Menschen blieb es vorbehalten, die Synkope zu erfinden. Es ist gänzlich gegen die Gesetze der Natur, zu synkopieren, und der Mensch allein tut es. Zu Anfang an meinte man, Jazz sei musiklos, unharmonisch, aber bald änderte sich das. Der Jazz der Kriegs- und Nachkriegszeit verging; er paßte nur in eine Zeit, die außer Rand und Band geraten. Der Jazz war ein wüster Lärm, Autohupen, Kuhglocken, gehörten zur Jazzband. Das war Jazz. Die Tanzmusik von heute ist davon so verschieden wie der Tag von der Nacht, und wenn man noch den alten Jazz meint, so bitte ich, mein Orchester nicht als Jazzband zu bezeichnen. Die Musik hat sich geändert, aber der Name bleibt.¹⁴

Den Kritikpunkt, den Lopez hier beschreibt – Jazz sein bloß Lärm –, wird auch in der *Herzogin von Chicago* als Kritik der „Traditionalisten“, allen voran des Prinzen Sandor Boris, angeführt. Interessant ist auch Lopez' These bezüglich der Namengebung verschiedener Tanzrhythmen:

Weil so etwas undefinierbar Animalisches auch im Jazz von gestern und heute noch lebt, gab man dem Tanz Namen nach Tieren: Foxtrott, Chamelwalk usw. Von all denen ist nur der Foxtrott (fälschlich Jazz genannt) geblieben. Der Name paßt für den Tanz und die Musik. Der Tanz ist vollendete Körperbewegung in fehlerlosem

¹⁴ Vincent Lopez; „Musik: Was ist Jazz?“; in: *Die Bühne*; 2. Jahrgang; November 1925; Heft Nr. 52; S. 5

Rhythmus und kann kaum besser bezeichnet werden als mit den harmonischen Bewegungen des schleichenden Fuchses.¹⁵

Die vollkommenste Antwort auf die Frage: Was ist Jazz? findet sich in dem Satz: „Der Foxtrott von heute ist Jazz.“¹⁶

Paul Whiteman, der führende Jazzband Dirigent der Zwanzigerjahre aus den USA, war wiederum der Meinung, dass die Entstehung des Jazz sowie der Jazzbands auf die Geschehnisse der Zeit zurückzuführen seien. Das Leben ist plötzlich schneller geworden und durch die Industrialisierung auch lauter, so auch die Musik.¹⁷

Im Jahr 1926 beschwerte sich der Verleger Otto Hein in einem Artikel in *Die Bühne*, dass sich einerseits die Menschen ärgern, dass die Verlage nur moderne Tänze publizieren, andererseits der Umsatz fast ausschließlich mit Jazz Kompositionen gemacht werde. Er beschreibt auch sehr plausibel die Gründe der Verschiebung des Musikgeschmacks:

Was nützen die edelsten Bestrebungen, wenn das beste Wienerlied dem übelsten Foxtrott in Bezug auf geschäftliche Auswertung nicht standhalten kann. Was hilft es, fortwährend über vergangene Herrlichkeit zu klagen und die Vorzüge des edlen Wiener Walzers zu betonen, wenn der Wiener selbst sich von seinem Walzer abgekehrt und wenn es schon so weit ist, daß das Dirndl unter dem Maibaum und beim Feuerwehrfest nur mehr Foxtrott und Blues tanzt. So wird mir meine Marschroute vorgeschrieben.

Bis zum Kriege war die Wiener leichte Musik in der ganzen Welt führend, durch die unglückseligen 5 Jahre der Weltkatastrophe wurden wir von Amerika abgeschnitten, unser Musikexport fiel aus. Amerika, von Verwüstungen des Krieges verschont, brauchte jedoch weiterhin neues Material. Was blieb ihnen übrig? Sie versuchten es im „eigenen Wirkungskreis“, und siehe da, es gelang: sie erfanden einen neuen Rhythmus, neue Klangwirkungen und prägten einen neuen Stil in der Musik, der nach dem Kriege, durch das Übergewicht der Amerikaner in allen Belangen, sich über die ganze Welt verbreitete.¹⁸

Hein erkannte ganz richtig, dass die Kriegswirren dafür verantwortlich waren, weshalb das zeitgenössische Publikum die neuen modischen Tänze verlangte. So zeigt es sich, dass der Trend des Exportes europäischer Musik Richtung Amerika gewandt hatte, hin zum Import amerikanischer Musik.

¹⁵ Vincent Lopez; „Musik: Was ist Jazz?“; in: *Die Bühne*; 2. Jahrgang; November 1925; Heft Nr. 52; S. 5

¹⁶ Vincent Lopez; „Musik: Was ist Jazz?“; in: *Die Bühne*; 2. Jahrgang; November 1925; Heft Nr. 52; S. 5

¹⁷ Paul Whiteman, „Jazz-“, in: *Die Bühne* 3. Jahrgang Heft 85, 24. Juni 1926, S. 9-12

¹⁸ Otto Hein; „Jazz und die Wiener Komponisten- Jazz und ihre Rückwirkung auf die Wiener Musik“ in: *Die Bühne*; 3. Jahrgang Heft 85, 24. Juni 1926, S. 13

Als „klassische“ Jazzband wurde der Aufbau eines solchen Orchesters anhand dem des Paul Whitemans angeführt. Das Hauptinstrument war das Saxophon, aber auch andere Blasinstrumente spielten in so einer Band eine wesentliche Rolle, sowie Schlagwerk und auch Streicher.¹⁹ So kann man sagen, dass in einem „klassischen“ Operettenorchester sowohl das Saxophon, als auch die erweiterte Form des Schlagwerkes (zum Beispiel: Indianertrommel²⁰), als ganz große Novität auftauchte.

Mit dem Aufkommen der Jazz-Operette veränderte sich auch das Bild des Orchesters, welches immer mehr an eine Big Band erinnerte. Diese Strömung hatte in Berlin eine längere Tradition als in Wien, da das hiesige Publikum mehr Walzer hören und die eigene Stadt im Mittelpunkt sehen wollte. Dennoch gelang Bruno Granichstaedten mit *Der Orlow* der große Durchbruch für die Operette mit Jazz-Elementen. Selbst in der *Gräfin Maritza* finden sich Shimmy und Fox Klänge, die Kálmán mit ungarischen Klängen kombiniert hatte (z.B.: „Komm mit nach Varasdin“ - Foxtrott, der aber Ähnlichkeiten mit einem Csárdás hat). Der bekannteste Shimmy der Operette ist aus *Die Bajadere* von Emmerich Kálmán „Fräulein wollen sie mit mir Shimmy tanzen“.

Ludwig Hirschfeld erkannte 1927 die Veränderungen der modernen Kaffeehäuser, die anstelle von Salonmusik Jazzkapellen engagieren.

Jazzbands haben wir natürlich auch. Sie sind die Jugend, die moderne Zeit, so wie die Tambours und Posaunen der Vereinskapellen die vergangene sind. Die Jazz ist die Musik der Nacht, des späten Nachmittags, sie verfertigt den Rhythmus der mondänen Welt, sie macht den Lärm zum Charleston-Betrieb enthusiasmierter Beine, ihre Melodie ist Unruhe, Hast, Nervosität, Großstadt, sie treibt die Menschen vorwärts, während die alte Wiener Walzermelodie sie in sanft beschauliche Stimmung versetzte.²¹

Hirschfeld erkannte auch, dass der neue Rhythmus die Menschen, die neue Zeit, die Veränderung darstellt.

Die Zeiten sind trüb, die Menschen sind gehetzt, überreizt, nervös, verschnorrt und verschuldet. Folglich tanzen sie in dem Zappelrhythmus, der zu ihnen paßt.²²

¹⁹ „Was ist eine Jazzband?“ in: *Die Bühne*; 3. Jahrgang Heft 85, 24. Juni 1926, S. 36

²⁰ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Die Herzogin von Chicago*; S. 141

²¹ Ludwig Hirschfeld; *Was nicht im ‚Baedeker‘ steht*; 1927; S. 111

²² Ludwig Hirschfeld; *Was nicht im ‚Baedeker‘ steht*; 1927; S. 121

Die Entwicklung des Jazz bis 1925, beginnt bereits Ende des 19. Jahrhunderts. Als „Jazz“ wurden vorerst verschiedene Tanzstile, Instrumente oder Rhythmen bezeichnet, die je nach modischer Erscheinung populär waren.²³ Erst ab dem Jahr 1924 begannen österreichische Jazzbands bekannt zu werden, insbesondere die Bands unter der Leitung von Berndt Buchbinder. Eine seiner Jazzbands war die *Jazzkapelle Buchbinder*, die als solche im 2. Akt von *Der Orlow* auch auf der Bühne des Theaters an der Wien zu hören war.²⁴

1.2. Der Schlager in der Operette

Ein weiterer Begriff der häufig mit der Operette, insbesondere mit der Zwischenkriegszeit in Verbindung gebracht wird, ist der Schlager.

Als Schlager wird ein musikalisches Stück beschrieben, dessen Wirkung auf das Publikum sehr groß ist. Ein Gassenhauer, den jeder kennt und auch singen kann. In der Operette sind solche Schlager häufig anzutreffen, deren Popularität nach der Uraufführung enorm wurde und die so auch ein wesentlicher Erfolgsfaktor eines neuen Werkes ausmachte. Aufgrund neuer Massenmedien, wie Schallplatte oder Radio, konnte sich ein neuer Schlager schnell verbreiten. Das Hauptaugenmerk der Schlagerindustrie lag in der Verbreitung der bekanntesten Tanzrhythmen, besonders aus Amerika. Interpreten waren neben Schlagersängern wie Zarah Leander auch Operettensänger wie Max Hansen und Rita Georg oder Opernsänger wie Jan Kiepura, Richard Tauber sowie Joseph Schmidt.²⁵

Aus welchen Elementen besteht ein Schlager? Wie muss er aufgebaut sein, damit das Publikum einen „Ohrwurm“ wird? Ralph Benatzky beschreibt die Aspekte dafür in einem Artikel der Zeitschrift *Die Bühne*, noch bevor er seinen wohl größten Erfolg mit dem *Weißes Rössl* feiern konnte, wie folgt:

[...]Sie ahnen nicht, daß nichts schwerer ist, als einen Schlager zu schreiben!
Denn es gehört dazu:

²³ Konrad Nowakowski; „Jazz in Wien: Die Anfänge bis zur Abreise von Arthur Briggs im Mai 1926“; in: Christian Glanz, Manfred Permoser (Hrsg.); *Anklänge – Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft 2011/2012*; S. 19- 158

²⁴ Theaterzettel: Bruno Granichstaedten; *Der Orlow*

²⁵ Gertrud Pott; *Verkannte Größe*; 1990; S. 193- 195

- a) Die absolute, selbstverständliche, ungekünstelte, vollkommen natürliche Übereinstimmung von Text und Musik;
- b) Ein möglichst geringer Tonumfang und eine leicht singbare Tonlage;
- c) Ein Ins-Ohr-gehen, aber auch ein Nicht-zu-sehr-ins-Ohr-gehen;
- d) Irgend eine aparte, überraschende oder zumindest unerwartete harmonische oder rhythmische, aber ja nicht melodische Wendung, der Angelhaken, mit dem die Aufmerksamkeit des Hörers gefangen wird;
- e) Eine gute und logische vorbereitende, kurze Vorstrophe;
- f) Die richtige Länge oder Kürze des Opus;
- g) Der psychologisch richtige Moment des Erscheinens;
- h) Aufnahmefähigkeit des Marktes, verursacht durch Aktualität des Opus, und
- i) Etwas Chance und tausend andere Imponderabilien, die sich nicht erklären lassen.²⁶

1.3. Das Jahr 1933

Das Jahr 1933 bedeutet eine markante Zäsur in der Entwicklung der Operette, da sich, aufgrund der Machtübernahme Hitlers in Deutschland, die Kulturlandschaft massiv veränderte. Am 1. März 1933 notierte Ralph Benatzky in seinem Tagebuch:

Die Zustände in Deutschland sind bis zu einem Grade zugespitzt, daß es eigentlich nicht weiter gehen könnte. [...] Dort, wo man von Tag zu Tag auf den Tag lebt, ist man so zermüht von dem aufreibenden, befriedigungslosen, unnützen Kampf um die Existenz, daß man die, die was zu sagen haben, ohne, daß sie was zu sagen haben, machen läßt, weil man zu zerknautscht ist, sich zu einer Gegenaktion aufzuraffen!! – Aber, wehe, wenn die Verzweiflung auf dem Gipfel ist! Ich halte die Terroraktion Hitlers zur Zeit gegen den Marxismus und Kommunismus für den Auftakt zu seinem Untergang. [...]

Es wird gekämpft werden, aber Eines ist nicht mehr aufzuhalten, und nicht zuletzt durch diese Gewaltpolitik der Nationalsozialisten früher heraufbeschworen, als es sonst gekommen wäre: Die endgültige Bolschewisierung von Europa, wahrscheinlich der Welt.²⁷

²⁶ Ralph Benatzky; „Das Geheimnis des Schlagers“; in: *Die Bühne*; 3. Jahrgang; Heft Nr.100; 7. Oktober 1926; S. 29

²⁷ Inge Jens, Christiane Niklew; *Ralph Benatzky*; 2002; S. 146

Der Beginn der Nationalsozialisten mit der Hetze gegen die Kommunisten erweitert sich nur ein Monat später, nach Benatzky, auch auf Juden in Deutschland.

5. April 1933

Wegen der angeblichen ‚Greuelmeldungen‘ haben die Nazis einen Judenboykott in Deutschland wachgerufen. Sämtliche jüdische Ärzte, Rechtsanwälte, Professoren, Lehrer, alle in leitenden Stellungen Befindlichen, alle anderen Angestellten etc. sind zu entlassen. An dreitausend Flüchtlinge sind in Basel. [...] Ja, was gibt's denn im Jahre des Heils 1933 noch mehr, um den Ausdruck ‚Greuel‘ für gerechtfertigt zu erklären? Wogegen wehren sie sich denn? Sind das nicht Greuel?

[...]

Ist es immer noch nicht genug ‚Greuel‘, daß man in einem (angeblich) kulturell hochstehenden Lande überhaupt einen friedlich seinem Erwerb nachgehenden Menschen nur deswegen, weil er zufällig von jüdischen Eltern ist, die er sich gewiß lieber nicht ausgesucht hätte, um das doch heutzutage gewiß schwer genug zu verdienende tägliche Brot bringt?

Würden diese norddeutschen Kulturträger, diese kühnen germanischen Recken, die Schnauze auch so aufreißen, wenn der Prozentsatz zwischen Juden und ihnen nicht 1:99 sondern 50:50 wäre? Schon bei 25:75 würden sie sich's überlegen. [...] ²⁸

Benatzky erkannte ganz genau den wahrscheinlich einzigen Grund weshalb die Juden durch Antisemiten verfolgt wurden: Sie waren trotz ihres geringen prozentuellen Anteiles im intellektuellen Leben der Gesellschaft in der Überzahl.

Nichts, aber auch gar nichts, kann dieses Aas zu seiner Entschuldigung vorbringen, nicht einmal das gewiss nicht entschuldbare aber menschlich zu verstehende Motiv des Brotneides! [...]

Die Bolschewiken haben Zehntausende hingerichtet. Entsetzlich! Aber sie haben wenigstens ihre Perfidie als das hingestellt, was sie ist, als ‚Haß‘! Die Nazis aber, täten sie es (und sie tun es), versauen sogar dieses primitive Greuelunternehmen mit verlogenen Schlagworten wie ‚Kultur‘, ‚Menschlichkeit‘, ‚Nationale Erhebung‘! Und das ist das unsäglich Verächtliche! ²⁹

Stefan Zweig beobachtete bereits vor 1933 die Art und Weise, wie die Nationalsozialisten agierten, da er, in Salzburg lebend, nicht weit von München entfernt war, wo Hitler seinen Wirkungskreis erweiterte. In *Die Welt von Gestern* beschreibt Zweig eine Situation, in der SA-Männer eine Versammlung der Sozialdemokraten brutal überfallen hatten. So schnell wie sie kamen, so schnell waren sie auch wieder verschwunden – nur die Verwüstung, die

²⁸ Inge Jens, Christiane Niklew; *Ralph Benatzky*; 2002; S. 148

²⁹ Inge Jens, Christiane Niklew; *Ralph Benatzky*; 2002; S. 150- 151

sie hinterlassen haben, war zu erkennen. Das Prinzip der Nationalsozialisten war Zweig von Anfang an klar:

Von Anfang an [...] war diese Truppe auf Angriff, Gewalt und Terror geschult.³⁰

Alles war perfekt, bis auf das kleinste Detail geübt und trainiert, um die Menschen in der Umgebung zu terrorisieren und zu quälen. Die Soldaten arbeiteten wie Maschinen, ohne jegliches ethisches Gewissen.

So ist es nicht verwunderlich dass auch Österreich eine Flüchtlingswelle erreichte. Viele der Flüchtlinge kamen nach Wien. Die meisten dieser Flüchtlinge waren Juden (denn es wurden auch Kommunisten vertrieben), so auch die Schauspieler, Kabarettisten und Librettisten Paul Morgan, Max Hansen, Fritz Grünbaum und Alfred Grünwald. Unter den emigrierten Komponisten aus Berlin ist Paul Abraham hervorzuheben. Ralph Benatzky als „Arier“ hatte nichts zu befürchten, dennoch emigrierte auch er, vorerst in die Schweiz, da er sich nicht von seiner jüdischen Frau trennen und der NS-Ideologie den Rücken kehren wollte. Er blieb jedoch Wien weiterhin eng verbunden. Außerdem hatte er viele jüdische Freunde, mit denen er vorerst in Wien weitere Projekte verwirklichen konnte. Da die Nationalsozialisten Benatzky keine jüdische Abstammung nachweisen konnten erreichten sie auch kein Aufführungsverbot seiner Werke. Allerdings griffen sie zu anderen Mitteln, wie etwa die Nichtauszahlung seiner Tantiemen, damit sich Benatzky aus eigenen Stücken von Deutschland als Abnehmer seiner Werke, zurückzöge.³¹

Nach der Machtübernahme Hitlers 1933 in Deutschland, ging man daran, auch in der UFA, dem größten und bedeutendsten Filmkonzern Deutschlands, zu „arisieren“. Man verlangte „Ariernachweise“ nicht nur von den Mitwirkenden, sondern auch von deren Familienangehörigen. In welcher unangenehme, sogar gefährliche, Situation Ralph Benatzky, der bei der UFA für diverse Filme die Musik komponierte oder arrangierte, kam, zeigt das folgende Zitat aus seinem Tagebuch.

³⁰ Stefan Zweig; *Die Welt von Gestern*; 1982; S. 408

³¹ Inge Jens, Christiane Niklew; Tagebucheintrag vom 12. November 1933; in: *Ralph Benatzky*; 2002; S. 162

20. Juli 1937

Die Ufa ist liquidiert. Kurze Rekapitulation der Vorgänge, damit ich mir nicht einmal Vorwürfe machen muß:

- a) Der Ariernachweisbeauftragte der ufa schickt mir am 15. Mai einen Fragebogen, in welchem der Ariernachweis auch für Kirschi [der Frau Benatzkys] erbracht werden soll. Ich reagiere nicht.
- b) Derselbe stellt mich, Mitte Juni, ein zweites und drittes Mal, mit dem Ersuchen wenigstens einen Teil von Kirschi's Papieren zu erbringen, um „den guten Willen“ zu zeigen. Ich laviere mit der Entgegnung, das „dauere“.
- c) Es handelt sich für mich also um zwei Sachen:
 - 1. Die Ufa im „Glauban“ zu lassen,
 - 2. Zu verhindern, daß Kirschi etwas merke.
- d) Ich willige also scheinbar in die proponierten neuen Verträge mit der Ufa ein, unterbaue aber im Gespräch mit Generaldirektor Corell meine Amerika-Unterhaltungen.
- e) Ich beende meine letzte Ufa-Arbeit so gut als es mir möglich ist, und lasse mir dieses und die neuen Vertragspläne von der Direktion bestätigen.
- f) Meine ganze Taktik muß jetzt dahin gehen, die Ufa ins Unrecht zu setzen, um die zu tätigen Nichtabschlüsse der neuen Verträge auf ihr Schuldkonto zu setzen, und dadurch nicht gezwungen zu sein, im Falle des neuen Vertrags, zum Arierparagrafen Kirschi Stellung zu nehmen.
- g) Die sprichwörtliche Schlamperei bei der Ufa unterstützt mich da, indem sie sich fünf bis sechs Wochen Zeit läßt, die Verträge einzusenden. Als ich diesbezüglich Telegramme und Telefonate bekommen, kaprizierte ich mich auf deren briefliche Durchgabe, um Zeit zu gewinnen.
- h) Wenn dass, mit zum Glück langer Verzögerung, die Verträge kommen, kann ich sie ununterfertigt, mit der Ausrede retournieren, sie seien zu spät eingetroffen, da ich in der Zwischenzeit gezwungen war, die greifbare Offerte Amerikas anzunehmen.
- i) Diesbezüglich urgierendes Telefonat Corells „ob das nicht zu eben sei“, verneinte ich mit dem Versuch „es mir nicht ganz zu verschütten“, indem ich zusichere, nach meiner Rückkehr neuerdings zur Disposition zu stehen. Bezeichnend für diese Mentalität eines „deutschen“ Unternehmers erwidert Corell, durch den „Abschluß mit Amerika handle ich indirekt den deutschen Interessen entgegen“ und diese Einstellung werde künftige Verwendungen voraussichtlich „verunmöglichen“
- k) Ich finde mich mit dieser Einstellung ab, die Affäre ist, so gut und diskret ich es konnte, ohne Eklat oder Decouvrierung, bereinigt. Natürlich wird sie ihre Weiterung auf jede Aktion haben, die Dr. [Sikorski] (Vertriebsstelle) unternehmen will, (ohne mein dazutun natürlich, oder meine Initiative) mich als Bühnenautor im Dritten Reich zu favorisieren.

- l) Resümee: Alles dazutun, um den entgangenen Arbeitsgeber neue Wege im großen Ausland zu eröffnen.³²

Benatzky erkannte rechtzeitig, dass er wachsam sein musste, um sein Leben aber auch das seiner Frau zu retten. Das Ehepaar emigrierte schließlich in die USA, da sie sich in der vom Deutschen Reich umgeben Schweiz nicht mehr sicher gefühlten.³³

1.4. Soziale und gesellschaftliche Strukturen - Juden in Wien

Da die Operette der Zwischenkriegszeit von jüdischen Librettisten und Komponisten geprägt ist, möchte ich mich mit deren Situation in Österreich näher beschäftigen, um ein besseres Verständnis des Umfeldes der Operette zu ermöglichen. Obwohl Österreich, genauer gesagt die Habsburger Monarchie, seit jeher ein Vielvölkerstaat war und sehr viele verschiedene Kulturen miteinander vereinte, zeigten die Österreicher einen Hang zum Antisemitismus und Nationalismus, insbesondere nach 1895, als Karl Lueger mit seiner christlich-sozialen Partei zuerst Vize- ab 1897 Bürgermeister von Wien wurde. Dies änderte sich auch in der Zwischenkriegszeit nicht.³⁴

Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges und der Neustrukturierung Europas, kamen viele Flüchtlinge und Vertriebene aus den ehemaligen Kronländern nach Wien, um sich hier eine neue Existenz aufzubauen. Darunter waren auch viele Juden, die sich vorwiegend in den „jüdischen Bezirken“, wie der Leopoldstadt und Brigittenau niederließen.³⁵ Die reichen Juden wohnten in der Innenstadt, sowie in den „Villen-Bezirken“ Hietzing und Döbling.

Um die Situation der Juden in Österreich zu verstehen, erwähne ich an dieser Stelle einige wichtige Ereignisse der österreichischen Geschichte vor dem Ersten Weltkrieg: Mit der Revolution von 1848, sah die jüdische Bevölkerung eine Chance, sich in der Gesellschaft endgültig zu etablieren. 1867 war ein Jahr, das viele Veränderungen im österreichischen Recht mit sich brachte. Der Ausgleich mit Ungarn und die Dezemberverfassung brachten auch für die Operette wichtige Umgestaltungen mit sich. So wurde der jüdischen Bevölkerung mit dem Staatsgrundgesetz die nötigen Freiheiten

³² Inge Jens, Christiane Niklew; *Ralph Benatzky*; 2002; S. 226

³³ Fritz Hennenberg; *Es muß was Wunderbares sein...*; 1997; S. 205

³⁴ Albert Lichtblau; „Antisemitismus 1900-1938“; in: *Wien und die Jüdische Erfahrung 1900-1938*; Frank Stern, Barbara Eichinger (Hrsg.); 2009; S. 39

³⁵ Werner Hanak; „Frau Breier aus Gaya meets The Jazz Singer“; in: *Wien und die Jüdische Erfahrung 1900-1938*; Frank Stern, Barbara Eichinger (Hrsg.); 2009; S. 463

gewährleistete, die es ihnen gestattete, öffentlich ihren Glauben ausüben und auch frei ihren Berufen nachgehen zu können. Zudem wurde im Gesetz die Pressefreiheit verankert, was dazu führte, dass auch jüdische Zeitungen erscheinen durften. Dazu zählte beispielsweise *Die Welt*, die 1897 von Theodor Herzl, dem Begründer des modernen Zionismus, erstmals heraus gegeben wurde.³⁶ Einer der unbekannten und dennoch wichtigen Journalisten, der auch Artikel für *Die Welt* schrieb, war Felix Salten, ein nicht allzu wichtiger Librettist für die Operette, dafür jedoch der Erfinder einer bis heute beliebten Figur der Kinderbücher – *Bambi*.

Dass gerade Juden die intellektuelle Gesellschaft Wiens prägten, lässt sich auf deren Erziehung zurückführen, da sehr viel Wert auf das Aneignen von Wissen gelegt wurde, lernten die Kinder von frühester Jugend an Schreiben und Lesen. Auch die jüdische Geschichte prägte maßgeblich die überdurchschnittlich gute Bildung der Menschen. Juden war es lange Zeit verboten, „anständigen“ Berufen nachzugehen (damit waren handwerkliche Berufe gemeint), so wurden Juden meist zu Händlern, Kaufläuten und Bankiers ausgebildet, die mehr geistige als physische Arbeit verrichteten. Dieser Umstand ließ viele Juden schnell reich werden – meist reicher als die Einheimischen – was deren Neid weckte. Durch die „Rastlosigkeit“ als Volk, waren sie gezwungen, sich im Verlauf der Geschichte oft neu anzupassen, um dadurch „weltoffener“ zu werden. So kam es, dass viele der „Vordenker“ und „Innovatoren“ Juden waren.³⁷

In Wien herrschte ein gewisser Zwiespalt zwischen Akzeptanz und Abneigung Juden gegenüber. Einerseits brauchte man sie, andererseits war die Eifersucht oft viel zu groß, um ihnen den Erfolg zu gönnen. So hatte man zum Beispiel „übersehen“, dass der Begriff „Alt Wien“ jüdische Wurzeln hat.³⁸

Das Verklären Wiens bzw. Österreichs, spielte auch in den Operetten eine wesentliche Rolle. Die Hauptstadt, sowie diverse Topoi des Landes sind sowohl in der Operettenindustrie Wiens, als auch Berlins, wichtige Themen. Wenn die Haupthandlung nicht immer auf Wien bezogen ist, so weisen häufig die Buffo-Rollen auf diese Stadt hin (z.B. *Die Zirkusprinzessin*, Musik: Emmerich Kálmán, Text: Julius Brammer, Alfred Grünwald).

Bevor ich mich weiter mit der Operette beschäftigen werde, möchte ich noch andere kulturelle Beiträge der Juden für Wien hervorheben. Um beim Wienbild zu bleiben, werde ich anhand eines Filmes das Klischee Wiens näher bringen, welches die Nationalsozialisten benutzten. Der Film *Wiener Blut* aus dem Jahr 1942 unter der Regie

³⁶ Siegfried Matti; „Felix Salten“; in: *Wien und die Jüdische Erfahrung 1900-1938*; Frank Stern, Barbara Eichinger (Hrsg.); 2009; S. 421

³⁷ Das Wissen zur jüdischen Geschichte habe ich aus mehreren Dokumentarfilmen entnommen, sowie persönlichen Kontakten.

³⁸ Birgit Peter; „Imago und Vergessen“; in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938*; 2009; S. 441

von Willi Forst, der noch in der Zwischenkriegszeit ein beliebter Sänger vieler Operetten war. Der Film basiert auf der gleichnamigen Pasticciooperette von Adolf Müller jr. (unter der Verwendung der Musik von Johann Strauß Sohn, der durch die Nazis „arisiert“ wurde).

Zur Handlung:

Graf Wolkershein, ein Preuße, ist mit einer Wienerin verheiratet. Beide kommen nach Wien, um am Wiener Kongress (1814) teilzunehmen. Wolkershein verbietet seiner Frau, das „neue“ Wienerleben kennen zu lernen, worauf sie zu ihrer Tante nach Baden fährt, dem beliebten Kurort der Wiener Aristokratie. Ihr Mann verliebt sich in dieser Zeit in eine Wiener Tänzerin und Schauspielerin der Hofoper und lernt durch sie die Wiener Mentalität sowie das Wiener Leben kennen und lieben. In der Nebenhandlung treffen zwei Kammerdiener aufeinander, die unterschiedlicher nicht sein können: Jean (Theo Lingen), der Kammerdiener des Grafen und Knöpfel (Hans Moser), der Kammerdiener im Wiener Hause der Tante der Gräfin Wolkershein. Es entbrennt ein Streit zwischen den beiden (also auch ein Streit zwischen preußischer Ordnung und wienerischer Unordnung und Gemütlichkeit). In diesem Zusammenhang wird Wien als moralisch verdorben gezeigt, was zum Schluss auf die Fremden abgeschoben wird.

Die Versöhnung aller zerstrittenen Personen erfolgt durch den Wiener Wein und die Wiener Musik mit den Worten:

Wiener Blut, voller Schwung, voller Schmiss, voller Glut. Wiener Blut, unser Herz und Gemüt in dir ruht. Unser Wien liegt darin mit dem blühenden Strauß [Johann Strauß Sohn] Melodien. Wiener Blut, nur der ist, der selber ein Wienerkind ist. Und bricht das Herz auch manchmal entzwei, dass man schon glaubt, es ist vorbei. Doch s' Wiener Blut macht schnell wieder gut, man greift zur Not und reicht sich die Hand. Wiener Blut....

S' Wiener Blut wird höchstens wild, wenss irgendwo an Musi spielt. Da fangts an zu kochen, und das Herz zum pochen, ja da muss man tanzen [...] Keiner darf ruhig sitzen. Bis in d' Fingerspitzen wurlts, kurz und gut, das ist das Wiener Blut.³⁹

Um den Effekt des Wiener Blutes deutlicher zu zeigen, beginnen alle im Saal zu tanzen und anschließend gemeinsam den Refrain „Wiener Blut...“ zu singen.⁴⁰

Fazit: Die Wiener Gemütlichkeit wird durch den Drang gesellschaftlicher Veranstaltungen (einem Ball oder eines Besuches bei einem Heurigen) und dem Wunsch zu tanzen

³⁹ Transkription aus dem Film *Wiener Blut*; 1942

⁴⁰ In vielen während der NS-Zeit spielenden Filmen, wird der Wiener Dialekt bewusst der „gehobenen“ Deutschen Sprache gegenübergestellt. Als Beispiel dient eine Szene aus dem Film *Wiener Blut* (<http://www.youtube.com/watch?v=fihbcxvvh3k>).

inszeniert. Der Wiener Charme wiederum wird mit Hilfe des „Grantelns“ und der schnellen Versöhnung geschildert.

Dass der Ursprung eines derartigen Bildes auf jüdische Bewohner dieser Stadt zurückzuführen ist, wird bis heute wenig beachtet. Auch dass Hermann Leopoldi, einer der bedeutendsten Wienerliedsänger und Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in das Konzentrationslager Buchenwald deportiert wurde und nur durch die in die USA ausgewanderte Familie freigekauft werden konnte, wird bis heute ebenso gerne verdrängt. Leopoldi hatte auch im Exil für Wien gelebt und das Wienbild mit den Wienerliedern, die er aus Wien mitnahm und im Exil komponierte, auch in die USA „importiert“.⁴¹

Trotz aller Beliebtheit, die Leopoldi vor der Machübernahme genoss, oder gerade deswegen, wurde Leopoldi gemeinsam mit Löhner-Beda und Fritz Grünwald nach Buchenwald deportiert. Im *Völkischen Beobachter* vom 17. Mai 1938 steht unter dem Titel „Den Grünwald den haben wir“ folgendes:

Zog man in Wien einmal nach den Kabarets, so konnte man schon an Studieren der Programme seine ‚helle Freude‘ haben. Da wimmelte es von Namen, die allein schon die Abstammung ihrer Träger offenbarten. Da war vor allen Hermann Leopoldi, bekannt als Hausjude und Hauskomiker der Vaterländischen Front. Besagtem Herrn Leopoldi war bekanntlich kein Volkslied und keine Schöpfung unserer Tonkünstler zu gut, um nicht daraus einen Leopoldischen Schlager zu machen [...].⁴²

Es zeugt von einem enormen Opportunismus, dass sowohl die Verfasser solcher Texte als auch deren Leser, bis 12. März 1938 größtenteils Anhänger der deportierten jüdischen Künstler waren. Das Beispiel Leopoldi zeigt dies auf brisante Weise. 1947 kehrte dieser Künstler bereits wieder nach Wien zurück. Sein erstes Konzert fand im Wiener Konzerthaus statt, dessen Erfolg nahtlos an den Erfolg vor dem Krieg anschließen konnte. Die gleichen Menschen, die ihn indirekt vertrieben hatten, haben ihn nach der neuerlichen politischen Veränderung wieder vergöttert. Nicht alle Menschen dieser Zeit sind dem Regime blind gefolgt. Von den „arischen“ Komponisten möchte ich Ralph Benatzky und Robert Stolz erwähnen, die ebenfalls ausgewandert waren, da sie sich weigerten, in einem Land zu leben, welches ihre Kollegen aufgrund ihrer Herkunft ermorden ließ.⁴³

⁴¹ Birgit Peter; „Imago und Vergessen“, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938*; 2009; S.456

⁴² Birgit Peter; „Imago und Vergessen“, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938*; 2009; S.456

⁴³ Birgit Peter; „Imago und Vergessen“, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938*; 2009; S.454-458

1.5. Operette als Wirtschaftszweig

Ein wichtiger Aspekt für die österreichische, besonders für die wienerische Wirtschaft war auch die Operette, da diese bis zum Zweiten Weltkrieg eine der wichtigsten „Exportware“ Österreichs war. Ludwig Hirschfeld zeigt dies in seinem Buch *Was nicht im ‚Baedeker‘ steht* auf.⁴⁴

Die Operette der Zwischenkriegszeit spielt nicht nur als wichtiger Bestandteil der Unterhaltung eine wesentliche Rolle, sondern entwickelte sich zunehmend zum Lebensgefühl der Menschen, die sich mit den Figuren identifizierten, die neuesten modischen Trends sehen konnten und dabei die modernste Musik zu hören bekamen. Ein Pendant in der heutigen Zeit findet sich in der Pop-Kultur wieder. Die Fans kleiden sich so wie ihre Idole, benutzen die gleichen Alltagsgegenstände und imitieren die Sprache ihrer Lieblinge. Heute werden die Pop Sänger von bestimmten Marken ausgestattet, damit sie mit deren Waren identifiziert werden und dadurch Werbung machen. Dies war auch in der Operettenindustrie der Fall.⁴⁵ Die Textilbranche und bestimmte Modesalons wurden beauftragt, die Kostüme sowie die restliche Ausstattung (Requisiten, z.B. Hüte, Taschen) zu gestalten. Die Tabak- und Alkoholindustrie wiederum konnte Ihre Produkte in Form von Tabak, Zigaretten, Zigarren und besonders Champagner präsentieren, der in fast jeder Operette ein wichtiges Requisit war.⁴⁶ Auch in der durch krisengeschüttelten Zwischenkriegszeit, waren dadurch einigermaßen sichere Arbeitsplätze gewährleistet. Diese Marketingstrategie ist ansatzweise noch am Broadway und in Hollywood verbreitet.

Die Autoren der Operettenindustrie präsentierten sich dementsprechend in der Öffentlichkeit und bildeten ein fiktives, aber für jeden Menschen zugängliches Bild von sich selbst. Lehár praktizierte dies durch regelmäßige Interviews in der Presse⁴⁷, Kálmán gelang es mit eigenen Anekdoten aus seinem Privatleben⁴⁸. Das Verschmelzen des Publikums mit der Operettenrealität wurde auch in Kálmáns *Die Bajadere* (1921) angesprochen. Ein indischer Prinz möchte die Operettensängerin Odette, die die Bajadere im Theater spielt, durch Hypnose im realen Leben in seine Bajadere verwandeln, da er von Beginn an nicht zwischen Bühne und der Wirklichkeit unterscheiden kann. Damit es nach dem obligatorischen Zerwürfnis im zweiten Finale doch noch ein Happy-End gibt, verbindet sich die Realität mit der Fiktion. Dieses Spiel der Doppelwelten (Theater im Theater) findet sich zum Beispiel im Musical *Kiss me, Kate!*

⁴⁴ Ludwig Hirschfeld; *Was nicht im ‚Baedeker‘ steht*; 1927; S. 95-97

⁴⁵ Alle folgenden Verweise stammen von Theaterzettel des Theaters an der Wien, sowie den Programmheften der Zeit zwischen 1921 und 1936

⁴⁶ Ludwig Hirschfeld; *Was nicht im ‚Baedeker‘ steht*; 1927; S.82

⁴⁷ Martin Lichtfuss; *Operette im Ausverkauf*; 1989; S. 268

⁴⁸ Siehe die Biographien von Julius Biströn (1932) und Rudolf Österreicher (1954)

wieder. Außerdem wird in *Die Bajadere* die Hypnose angewendet, die als Novität in der Psychoanalyse durch Sigmund Freud an Bedeutung und Popularität gerade gewonnen hatte. So ist dies eines der vielen Beispiele, dass die Operette der Zwischenkriegszeit als zeitgemäß, kritisch und innovativ anzusehen ist, und nicht, wie durch die Nationalsozialisten propagiert, als Abschaum der Unterhaltungsmusik gelten kann.

Gesellschaftlich gesehen, war die Operettenindustrie auch für die Gastronomie von großer Wichtigkeit. Um den Idolen nahe zu sein, begab sich das Publikum in jene Kaffee- und Gasthäuser, die von seinen Bühnenlieblichen aufgesucht wurden. Im Fall der Operette traf man sich im Sacher oder im Café Museum und in der „Sommerresidenz der Operettenindustrie“ beim Zauner in Bad Ischl (Salzkammergut).⁴⁹ Nicht nur, dass das begeisterte Publikum die gleichen gastronomischen Orte frequentierte wie seine Lieblingsdarsteller, es reiste auch in die Urlaubsorte ihrer Idole. So wurde zum Beispiel die Stadt der ehemaligen Sommerresidenz des Kaiserhauses – Bad Ischl – zu einer für jedermann zugänglichen Stadt. Auch die ausgewählten Orte der Handlungen, wie zum Beispiel das Weiße Rössel am Wolfgangsee, wurden zum Anziehungspunkt des Operettenpublikums.

Da es für die breite Masse des Publikums eine finanziell schwierige Zeit war, konnte sie sich mit den Protagonisten identifizieren, die durch Schicksalsschläge in eine, für sie noch drastischer veränderte Lebenssituation gerieten. So konnten die Menschen erkennen, dass es ihnen letztlich nicht so schlecht ging, da sie womöglich bereits Luxusartikel besaßen, deren sich der Protagonist momentan nicht erfreuen konnte. Hier zeigen sich bereits Merkmale der heutigen Werbebranche. Es wird ein Gefühl erzeugt, welches erst durch den Besitz bestimmter Luxusartikel (Champagner, Zigarren, Autos, Reisen, Schokolade, Mode) „das Leben, lebenswert ist“.⁵⁰

⁴⁹ Ludwig Hirschfeld; *Was nicht im ‚Baedeker‘ steht*; 1927; S. 43, 44

⁵⁰ Franz Lehár; Partitur: *Giuditta*; S. 51

1.6. Die Marischka Dynastie

Als Emanuel Schikaneder das Theater an der Wien erbauen ließ, war eines klar: Es muss das neueste technische Equipment seiner Zeit besitzen, da er als Direktor das Publikum gerne mit Bühneneffekten überraschte.⁵¹ So auch sein indirekter, weil um 100 Jahre späterer, Nachfolger Wilhelm Karczag.⁵² Dessen unmittelbarer Nachfolger sollte eine außergewöhnliche Persönlichkeit für den Operettenbetrieb werden, die der Operette eine letzte große Blüte ermöglichte. Als eine Bühne mit allen bühnentechnischen Möglichkeiten, die die damalige Zeit bieten konnte, entwickelt er im Stile Schikaneders ein „Zaubertheater“ namens Operette (Ausstattungsoperette).

Am 27. August 1882 erblickte mit Hubert Marischka in Brunn am Gebirge ein Mann das Licht der Welt, der eine zentrale Figur in der Welt der Operette werden sollte. Als Bühnendarsteller erreicht er mit seinen Auftritten als Danilo (*Lustige Witwe*) in Brünn auch beim Wiener Publikum schnell Berühmtheit. In späterer Personalunion als Schauspieler, Sänger, Regisseur, Inhaber des Karczag Verlags, Direktor und Inhaber des Theaters an der Wien war der Künstler für die Wiener Operettenindustrie die wichtigste Figur der 20-er Jahre. Marischka war ein gelernter Tischler, der seine Karriere im Sprechtheater in kleinen Rollen begann. Sein Mentor und Entdecker war der Schauspieler Josef Kainz.⁵³ Eine zweite Variante seines Durchbruchs schilderte Marischka in einem Interview der Tageszeitung *Neues Wiener Journal* vom 5. April 1931.

Es ist nicht an der Wiege gesungen worden, daß ich Operettensänger werden sollte. Ich hatte mich von frühester Jugend an für die Musik entschieden, wollte Kapellmeister werden. Eines Tages wirkte ich nun in einem Dilettantenorchester mit, dessen Dirigent Oskar Stalla war, der bekannte Kapellmeister, der mich auf meine Singstimme aufmerksam machte und mir riet, mich der Bühne zuzuwenden. Ich nahm nun bei Regisseur Popp vom Raimund-Theater Stunden und wurde nach absolviertem Musikstudium durch Richard Lanik, dem leider zu früh verstorbenen Manager, zu Direktor Franz Müller an das Stadttheater in St. Pölten engagiert, wo ich eine Monatsgage von 45 Kronen und ein Spielhonorar von einer Krone zugesichert erhielt. Ich erschien bei ihm mit einem Repertoire von hundert Rollen – das hatte ich mir vorgenommen und auch durchgeführt, – und zwar hatte ich 65 Prosastücke und 35 Operetten fix und fertig studiert. Obwohl die Schauspieler damals, anders als heute, mit einem reichlichen Rollenvorrat ins Engagement gingen, war Direktor Müller doch über die Reichhaltigkeit meines Rollenmaterials (des Anfängers) verblüfft und wählte

⁵¹ Attila E. Láng; *200 Jahre Theater an der Wien*; 2001; S. 22

⁵² Anton Bauer; *150 Jahre Theater an der Wien*; 1952; S. 226

⁵³ Franz Marischka; *„Immer nur lächeln“*; 2001; S.16

das erste im alphabetischen Rollenverzeichnis enthaltene Stück, die Operette *Der arme Jonathan*, zu meinem Debüt, welches so glücklich ausfiel, daß ich schon nach vierzehn Tagen nach Brünn engagiert wurde und dort bereits eine Monatsgage von 200 Kronen zugesichert erhielt.⁵⁴

Bemerkenswert ist das enorme Repertoire Marischkas, welches sich in den nächsten Jahren bedeutend vergrößerte.

Mit der Heirat der Tochter des Operettenlibrettisten Victor Léons, der das Textbuch zur *Lustigen Witwe* verfasste, begann die außerordentliche Karriere Hubert Marischkas. Durch diese Verbindung konnte er in der Operetten-Branche viele, für seine weitere Karriere, wichtige Kontakte knüpfen. Nach dem Tod seiner ersten Frau, heiratete Marischka die Tochter Wilhelm Karczags. Durch seine großen Bemühungen, erreichte Marischka schnell den Status als Co.- Direktor Karczags, der ihn zum Alleinerben machte. Nach dem Tod Karczags begann eine zwölf Jahre andauernde neue Ära der Operette,⁵⁵ die der Anpassung der Zeit unterlag und sich darauf spezialisierte, dem Film mit einer bunten Ausstattung Konkurrenz zu machen. Auch in der Musik konnte man die neuartigen Einflüsse erkennen, da vermehrt Jazz anstelle der Altwiener Musik zu hören war.⁵⁶ Mit Einflüssen vom Broadway und der Berliner-Revue bildete Marischka eine neuartige, kostspielige Wiener Operette die mit viel Ausstattungs- und Showelementen aufwartete und schließlich 1935 die Insolvenz Marischkas bedeute.⁵⁷ Ein Mitgrund der Insolvenz Marischkas war auch das Jahr 1933, da Deutschland als Markt und Abnehmer ganzer Produktionen und Gastspiele, wegen der Nationalsozialisten, ausfiel.

Neben der szenischen Opulenz, die den Besucher so einer Produktion erwartete, unterhielt das Publikum zumeist auch ein sehr gutes Ensemble, welches Marischka nach dem Tod seines Schwiegervaters veränderte. Er wollte mehr Leben auf der Bühne haben, mehr Sex-Appeal für Männer als auch für Frauen.⁵⁸ Nicht nur das Hauptpaar sollte attraktiv sein, sondern auch das Buffo-Paar. Oft bewies Marischka ein gutes Gespür in der Auswahl seiner neuen Ensemblemitglieder. So engagierte er als Buffo den jungen, noch unbekannten Bühnendarsteller und Sänger Max Hansen, der sehr bald nach Berlin abgeworben wurde und dort eine glänzende Karriere machte, die ihm bis heute noch

⁵⁴ Hubert Marischka; „Wie ich entdeckt wurde – Rundfrage des *Neuen Wiener Journals* bei prominenten Künstlern“, in: *Neues Wiener Journal*; 5. April 1931

⁵⁵ Attila E. Láng; *200 Jahre Theater an der Wien*; 2001; S. 245

⁵⁶ „Marischka hatte sich für Kálmán als Hauskomponisten entschieden – und nicht für Lehár. Dieses ist auch ein Statement für die Moderne zu sehen: Kálmán und Granichstaedten repräsentierten die Moderne Jazz-Operette mit internationaler Ausrichtung. Und dies war ganz in Marischkas Sinne, um Broadway-Flair nach Wien zu bringen, Glamour und Revue in den Mittelpunkt zu stellen und sich nicht nur an Wien zu orientieren. – Marie-Theres Arnbom; „Mit frommen Schauder in Marischkas Girikirche...“, in: Marie-Theres Arnbom, Kevin Clarke; Thomas Trabitsch (Hrsg.); *Welt der Operette*; 2011; S. 96

⁵⁷ Attila E. Láng; *200 Jahre Theater an der Wien*; 2001; S. 255

⁵⁸ Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S.100

einen gewissen Bekanntheitsgrad einbrachte. Mit Elsie Altmann, als neuer Soubrette am Theater an der Wien, erlangte diese Rolle einen höheren Stellenwert in der Operette, da Altmann viel agiler und selbstbewusster auftrat als ihre Vorgängerinnen. Die Künstlerin begann ihre Bühnenkarriere als Tänzerin, die auch bald in Paris große Beliebtheit erfuhr.⁵⁹ Was Hansen und Altmann außerdem noch verband, war, die Tatsache, dass beide hervorragende Tänzer der modernen Rhythmen waren, was bei Operetten der Zwischenkriegszeit eine wichtige Eigenschaft war, besonders wenn der Direktor und Hauptdarsteller selber ein sehr großes Vorbild sein konnte.⁶⁰ An der Seite des Direktors bezauberte Betty Fischer das Publikum als Hauptdarstellerin. Dieses Quartett feierte mit der *Gräfin Mariza* den größten Erfolg. Für die nächste erfolgversprechende Operette *Der Orlow* musste Hubert Marischka einen neuen Buffo engagieren, da Hansen bereits nach Berlin engagiert wurde. Auch hier hatte er eine gute Auswahl getroffen, auch wenn diese Entscheidung eher seinem Bruder Ernst zugeschrieben werden muss,⁶¹ denn er engagierte Fritz Steiner, welcher das Wiener Publikum sofort begeisterte und sogar ein besserer Tänzer war als Hansen.⁶² Bis zur *Herzogin von Chicago* blieb dieses Quartett dem Wiener Publikum erhalten. Für die Rolle der Mary in der *Herzogin von Chicago* engagierte Marischka Rita Georg, die als Hauptdarstellerin noch mehr Sexappell und Lebendigkeit vermittelte als Betty Fischer.⁶³ Eine neue Renaissance erlebte der dritte-Akt-Komiker unter Marischkas Direktion, dessen wichtigster Vertreter einen bis heute unvergessenen Namen besitzt– Hans Moser. Seinen Durchbruch als Darsteller erlebte Moser als Penizek in der *Gräfin Mariza*.⁶⁴ Es folgten große Erfolge mit den Operetten *Der Orlow*, *Die Zirkusprinzessin*, als König Pankraz XXVII von Sylvarien in *Die Herzogin von Chicago* und zum Schluss seiner Operettenkarriere noch als Mr. Charles Phillips in *Rosen aus Florida* von Leo Fall.⁶⁵ Mit diesen erwähnten Protagonisten konnte Hubert Marischka die Lieblinge des Wiener Publikums auf die Bühne bringen, die für die größten Erfolge seiner Direktion mitverantwortlich waren. Nicht zu verachten ist sein eigenes schauspielerisches Können und sein Charme, denn „Charme war schon immer seine größte Waffe“.⁶⁶ Marischka verkörperte somit den perfekten Operettenheld der Zwischenkriegszeit, denn er war ein ausgezeichnete Instrumentalmusiker, Tänzer, Sänger und Akrobat, der selbst vor Stunt-Einlagen keine Furcht hatte. Eigens für ihn kreierte Kálmán im ersten Finale des ersten Aktes der *Gräfin Mariza* eine große Csárdás-Szene („Komm Zigány, komm Zigány“), in der er sowohl seine tänzerischen Qualitäten zur

⁵⁹ Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S.101

⁶⁰ Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S.195

⁶¹ Siehe Kapitel zur Entstehung der Operette *Der Orlow*

⁶² Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S.102

⁶³ Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S.181

⁶⁴ Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S.100

⁶⁵ Die Rollenangaben sind aus den jeweiligen Theaterzetteln entnommen.

⁶⁶ Franz Marischka; *„Immer nur lächeln“*; 2001; S.18

Schau stellen konnte, als auch sein Instrumentales Können, denn er spielte selber auf der Geige die Melodie des Csárdás'.⁶⁷

In *Der Orlow* behielt er es sich vor, die ersten Saxophon-Töne in seiner Nummer spielen zu lassen,⁶⁸ um danach vor dem zweiten Finale selber in der Nummer 11b auf einem Saxophon zu spielen.⁶⁹ In der darauffolgenden *Zirkusprinzessin* konnte er abermals seine Geigenvirtuosität zeigen, als auch sein artistisches Können auf einem Trapez.⁷⁰ Selbst in der *Herzogin von Chicago* verwandelt sich der Verweigerer der neuen Amerikanischen Musik Prinz Sandor in einen von den neuen Klängen begeisterten Menschen, sodass er selbst auf dem Saxophon zu spielen beginnt.

Die großen Erfolge Marischkas ließen amerikanische Produzenten ganze Operetten in die USA transportieren und besetzten diese neu.

Heute geht der Weg genau andersherum. Wenn eine Inszenierung in Amerika großen Erfolg hat, kommt sie insgesamt, aber ohne die amerikanischen Sänger, nach Europa.⁷¹

Welch einen Einfluss auf den musikalischen Weltmarkt die Wiener Operette der Zwischenkriegszeit hatte, lässt sich gegenwärtig nur erahnen. Heutzutage wird der Wert dieser beliebten „Exportware“ unterschätzt und deren Geschichte vernachlässigt. Doch gerade in der Zeit Marischkas, der eng mit der Operettenproduktion und deren Entstehung verbunden war und auch zwei seiner Söhne sich diesem Genre nicht ganz verweigerten, auch wenn sie größere Bekanntheit als Drehbuchautoren, Schauspieler und Regisseure erzielten. Alfred Grünwald beschreibt Marischka als:

[...] ein Glück, dass unser Genre in Dir eine Persönlichkeit gefunden hat, die so wie Dein Vorgänger, unser unvergesslicher lieber Direktor Karczag, den Blick und die suggestive Kraft hat, aus allem was ihn umgibt, die höchste Leistung herauszuholen.⁷²

Dennoch blieb Hubert Marischka seiner Zeit meist voraus und widmete sich vermehrt auch Rollen im Tonfilm als Schauspieler und auch als Regisseur sämtlicher Filme. Auch sein Bruder, der von der Wiener Presse als „Protektionskind“ seines eigenen Bruders bezeichnete Ernst Marischka, wandte sich sehr erfolgreich dem Film als Drehbuchautor und Regisseur zu. Mit seinen Filmen mit der sehr jungen Romy Schneider erzielte Ernst Marischka besonders nach der *Sissi* Trilogie endgültig den Status, den sein Bruder in anderer Hinsicht schon erreicht hatte, nämlich Weltruhm und großen Reichtum. So hatte

⁶⁷ Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S.95

⁶⁸ Tonband Transkription zur Entstehung von *Der Orlow*; Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung; Signatur: CD 2766

⁶⁹ Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S. 105

⁷⁰ Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S.106

⁷¹ Franz Marischka; *„Immer nur lächeln“*; 2001; S.18

⁷² Alfred Grünwald; Brief an Hubert Marischka, Ischl; 4. September 1926; Nachlass Hubert Marischka; Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: A36557

Ernst Marischka es geschafft, sowohl eine Operette als auch einen Film mit dem gleichen Sujet zu einem großen Erfolg zu führen, zuerst als Librettist, dann als Drehbuchautor. In der Operette *Sissy* deren Musik von Fritz Kreisler stammt, spielte Hubert Marischka den Vater Sissys – Herzog Max. Eine Entdeckung Marischkas ist auch Hedy Lamarr, die als zweite Besetzung in der Operette *Sissy* unter ihrem Mädchennamen Hedy Kiesler mit nur achtzehn Jahren die Rolle der Sissy von Paula Wessely übernahm.⁷³

Ludwig Ullmann fasst die Bedeutung Marischkas kurz und bündig zusammen:

Er wurde kein Treumann. Er wurde und das war weit mehr: der Marischka, Inbegriff und unwiderstehlicher Held aller Operettenträume, Bonvivant und Charmeur, Herr und Mittelpunkt der letzten glanzvollen Operettenära im Theater an der Wien, der alle Strahlen dieser silbernen Spätblüte auf seine Person vereinte. Er heiratete, nach Lizzys frühem Tod, die Tochter seines Direktors, wurde Mitdirektor, dann Karczags Nachfolger und sein glänzendster eigener Regisseur.⁷⁴

⁷³ Franz Marischka; „Immer nur lächeln“, 2001; S.42

⁷⁴ Franz Marischka; „Immer nur lächeln“, 2001; S.22

2. Bruno Granichstaedten – *Der Orlow*

Das Leben Granichstaeddens ist bis heute lediglich bruchstückhaft dokumentiert. Es existiert leider keine biographische Darstellung seines Lebens. Daher ist das Recherchebuch zu einem Dokumentarfilm über diesen Komponisten und Librettisten von besonderer Wichtigkeit. Ernst Kaufmann, der Verfasser dieses Recherchebuches, ist der Neffe von Granichstaeddens letzter Frau und hatte somit Informationen aus erster Hand. Granichstaedten wurde am 1. September 1879 in Wien in eine intellektuelle Wiener Familie geboren. Sein Vater, Emil Granichstaedten, war Chefredakteur der *Neuen freien Presse*.

Nachdem Anton Bruckner, der zum engeren Freundeskreis der Familie zählte, den erst vier-jährigen Bruno auf dem Klavier spielen hörte, war er von dem Kind begeistert. Dies bezeugt eine Anekdote von Ernst Kaufmann:

Granichstaeddens sind zur Jause bei Bruckner. Er ist zu Zeit Professor am Wiener Konservatorium. Während sich die erwachsenen unterhalten, nimmt das Klavier Brunos Aufmerksamkeit in Beschlag. Er geht ins Nebenzimmer, öffnet den Deckel und beginnt zu klimpern. Im Nebenzimmer steht Frau Granichstaedten auf.

Fr.Gr.: Bruno!

Bruckner: Nein, lassen's ihn. Er soll ruhig klimpern, wenn's Spaß macht.

Bruno spielt und bereits nach einigen Takten wird es eine Melodie. Die Harmonien werden konkreter. Anton Bruckner, jäh aus dem Gespräch auffahrend,

Bruckner: Das gibt es doch nicht! Der Bub spielt ja einen richtigen Kontrapunkt. Das gibt es ja nicht!

Bruckner geht ins Klavierzimmer. Bruno bemerkt ihn und nimmt schnell die Hände vom Flügel.

Bruno: Entschuldigen schon, Herr Professor.

Bruckner: Was heißt denn da entschuldigen! Spiel nur weiter Bub, spiel weiter! (Nach einigen Takten zur Mutter) Haben's ein Klavier zuhause?

Fr.Gr.: Nein, bei uns spielt ja niemand.

Bruckner: Ab heute spielt da jemand. Gehen Sie morgen zu Ludwig Bösendorfer und sagen Sie ihm, er soll dem Bub ein Übungsklavier geben. (zu Bruno) Und einen jeden Dienstag und Freitag am Nachmittag kommst her lernen, wenn Du das magst.

Bruno: (nickt mit dem Kopf) Ich möcht schon, Herr Professor.⁷⁵

⁷⁵ Ernst Kaufmann; Recherchebuch zum Dokumentationsfilm; Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: B275282
An dieser Stelle sei vermerkt, dass diese Quelle keine Paginierung aufweist und ich in Folge keine Seitenanzahl angebe.

Für zwei Jahre blieb Anton Bruckner der Lehrer Granichstaedten, der zu einem gewissen Vaterersatz wurde, nachdem sich die Eltern scheiden ließen. Um die finanziellen Schwierigkeiten, in der er sich mit seiner Mutter nach der Scheidung befand, ergriff Granichstaedten die Initiative und bat Johann Strauß Sohn als auch Hugo Wolf ihm nicht nur einen regelmäßigen Unterricht zu erteilen, sondern ihm auch die Möglichkeit zu geben, am kaiserlichen Hof als Wunderkind aufzutreten, was auch gelang. Mit elf Jahren gewann Granichstaedten den großen Mendelssohn-Preis, sodass er einen Studienplatz am Leipziger Konservatorium bekam. Seine Mentoren und Lehrer waren unter anderem Carl Reinecke und Arthur Nikisch, bei dem Granichstaedten im Gewandhausorchester als Substitut spielte. Nach sieben Jahren beschloss Granichstaedten siebzehnjährig sein Studium am Leipziger Konservatorium sogar mit Auszeichnung. Sein Diplom erhielt er in Klavier, Komposition, Orchestrierung und Dirigat.⁷⁶

Über kleinere Engagements als Dirigent, unter anderem auch am Mannheimer Hoftheater, gelangte Granichstaedten als Korrepetitor nach München. Dort traf er Frank Wedekind, Franz von Stuck sowie Franz von Lenbach, die zuzuganz besonders engen Freunden wurden. Bald wurde Granichstaedten am Münchner Hoftheater jüngster Hofkapellmeister Deutschlands. Kurze darauf gründete der Musiker mit Wedekind das Kabarett *Die elf Scharfrichter*. Trotz großer Erfolge im Kabarett, entschloss sich Granichstaedten wieder nach Wien zurückzukehren. Seine Rückkehr war von vielen Schwierigkeiten begleitet, da Granichstaedten in Österreich, trotz seiner künstlerischen Erfolge in Deutschland, hierzulande noch unbekannt war. Um seinen Lebensunterhalt zu finanzieren, war er gezwungen Musikunterricht geben zu müssen.⁷⁷

Durch einen Zufall hörte Granichstaedten auf der Straße die Unterhaltung zweier Frauen. Die eine fragt ihre schwangere Bekannte „Wird's a Bub oder a Mäd'l?“. ⁷⁸ Granichstaedten schreibt daraufhin seine erste Operette *Bub oder Mäd'l* (1908), die ihn unverzüglich zu einem beliebten Operettenkomponisten macht. Noch bevor Granichstaedten seine erste Operette zur Uraufführung bringen konnte, errichtete ein reicher Industrieller eigens für ihn ein Theater, welches Granichstaedten, aus Achtung, Verehrung und Dankbarkeit, Johann-Strauß-Theater nannte. Dieses Theater war 1915 die Uraufführungsstätte der bis heute erfolgreichen Operette *Die Csárdásfürstin* von Emmerich Kálmán. Die nächsten Operetten Granichstaedten wurden am Theater an der Wien zur Uraufführung gebracht. Dazu zählte *Auf Befehl der Kaiserin*, die alleine am Theater an der Wien über 500 Reprisen erlebte. Granichstaedten war vor nun an neben Leo Fall einer der wichtigsten Komponisten Wiens.

⁷⁶ Ernst Kaufmann; Recherchebuch zum Dokumentationsfilm

⁷⁷ Ernst Kaufmann; Recherchebuch zum Dokumentationsfilm

⁷⁸ Ernst Kaufmann; Recherchebuch zum Dokumentationsfilm

Während des Ersten Weltkrieges musste Granichstaedten für vier Jahre an die Front, sodass eine künstlerische Pause in seinem Schaffen entstand. Während dieser Zeit wurden ihm das Verdienstkreuz 1. Klasse und das Ritterkreuz des Franz-Josef Ordens verliehen. In der Nachkriegszeit konnte der Komponist bis zur Uraufführung des *Orlows* nur mäßige Erfolge feiern. Mit der Uraufführung dieser Operette am 3. April 1925 – dem Todesjahr Leo Falls – konnte Granichstaedten seinen größten, internationalen Erfolg feiern.

Im Vergleich zu Leo Fall, ist Granichstaedten ein ausgezeichneter Geschäftsmann, der von den Tantiemen gut leben konnte. Ernst Kaufmann beschreibt die Entstehungsgeschichte der Operette *Der Orlow* im Recherchebuch ausführlich aus der Sicht Granichstaeddens.⁷⁹

Wegen des Verlustes seines Vermögens beim Börsenkrach von 1929, entschloss sich Granichstaedten neben Operetten auch noch Filmmusiken zu komponieren. In den 30-er Jahren lernte der Musiker die Tochter seines ehemaligen Militärkameraden, Rosalie Kaufmann, kennen, die um 32 Jahre jünger war als der Komponist. Sie verliebten sich trotz des großen Altersunterschiedes und beschlossen als unverheiratetes Paar zusammenzuleben. Granichstaedten, der, wie viele Juden seiner Zeit die von den Nationalsozialisten ausgehende Gefahr nicht erkennen wollte, ignorierte selbst die Warnungen seiner jungen Lebensgefährtin mit den Worten: „Was soll ich? Davonlaufen weil ich Jude bin? Ich bin hier geboren. Ich bin nicht nur Jude, sondern auch Wiener, Österreicher. [...] Ich bin Kapellmeister und kein Politiker.“⁸⁰ Nach dem Anschluss Österreichs an Hitler-Deutschland, konnten auch die Schikanen der neuen Machthaber das Paar nicht auseinanderbringen. Schließlich wurden beide in ein Arbeitslager an der Tschechischen Grenze interniert, in dem Rosalie sogar eine Vergewaltigung in Kauf genommen haben soll, um Bruno und sich zu befreien.

Aufgrund der engen Freundschaft Granichstaeddens zu Betty Fischer, der Primadonna des *Orlows*, bekam das Paar die Möglichkeit nach Luxemburg zu fliehen. Nach der Eroberung Luxemburgs, mussten beide nach Paris fliehen. Dort verhalf Edith Piaf dem Paar zu einem Einreisevisum in die USA.

Während seiner Flucht komponierte Granichstaedten seine letzte im Dezember 1939 in Luxemburg erfolgreiche uraufgeführte, heute aber verschollene, Operette *Sonili*.⁸¹ In den USA heiratete Granichstaedten seine Lebensgefährtin. Sie nannten sich, wegen des im Englisch schwierig auszusprechenden Namens Granichstaedten, Grant. So wie

⁷⁹ Siehe Anhang

⁸⁰ Ernst Kaufmann; Recherchebuch zum Dokumentationsfilm

⁸¹ Guy Wagner; „Ein Fall unter vielen: Bruno Granichstaedten“; *Accent aigu*; S. 7

Emmerich Kálmán, konnte auch Granichstaedten in den USA weder künstlerisch als auch finanziell Fuß fassen. So war Rosalie gezwungen als Sängerin in einem Emigrantenlokal mit Karl Farkas aufzutreten. Granichstaedten, wartete vergeblich auf Aufträge für Filmmusiken. Wenige Tage nach seinem Tod, am 20. Mai 1944, erhielt er einen Jahresvertrag einer Produktionsfirma. Er starb an Herzversagen, dessen erste Anzeichen bereits in der Entstehung des *Orlow* zu erkennen waren.

2.1. *Der Orlow*

Das am 3. April 1925 im Theater an der Wien uraufgeführte Stück war die erste erfolgreiche Jazz-Operette in Wien. Diese Operette besticht nicht nur durch ihren Reiz des Milieus der Exilrussen in New York, sondern ganz besonders durch ihre neuartige Musik. Bis dahin gab es in vielen Operetten aus Amerika stammende Elemente und Rhythmen. Jedoch wird in Granichstaedten's Werk zum ersten Mal in der Geschichte dieses Genres eine Jazzband integriert, mit einem bis dahin dem Operettenorchester fremden Instrument – dem Saxophon. Die Jazzband des Werkes besteht aus Alt-Saxophon in Es, Tenor-Saxophon in C, B-Cornet, Posaune, Schlagzeug, Banjo und Klavier. Sie fungiert als eigenständiger musikalischer Klangkörper, der sowohl mit als auch ohne dem eigentlichen Orchester spielt.⁸² Die Jazzband ist außerdem auch in das szenische Geschehen der Handlung eingegliedert, sodass sie sowohl im Orchestergraben als auch hinter und auf der Bühne zu hören ist.⁸³ Weder der Klavierauszug noch die Uraufführungskritiken geben detaillierte Informationen, ob alle Jazzelemente ausschließlich von *Buchbinders Jazzband* gespielt wurden. Dem Theaterzettel der Uraufführung zur Folge, spielte *Buchbinders Jazzband* nur im zweiten Akt, was vermuten lässt, dass im ersten und dritten Akt die Passagen der Jazzband von Orchestermitgliedern übernommen wurden.

⁸² Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 28

⁸³ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 66, 69

2.1.1. Entstehung einer neuen musikalischen Klangwirkung

Zur Entstehung dieses Werkes, bietet die Tonbandaufnahme aus dem Nachlass von Hubert Marischka,⁸⁴ einen subjektiven aber detaillierten Einblick in die Entstehung der neuen Operette sowie den kurzfristigen Änderungen vor der Uraufführung. Diese Aufnahme ist ein wichtiges Zeugnis der Theaterarbeit der 20-er Jahre.⁸⁵ Hubert Marischka, der den *Orlow* unter allen Umständen zur Aufführung bringen wollte, hatte organisatorische Schwierigkeiten bis das neue Element – die Jazzband – zustande kommen konnte. Die Instrumente wurden, laut seiner Aussage, aus Paris importiert. Bei der ersten Orchesterprobe zeigte sich das Problem der unterschiedlichen Stimmungen beider Orchestergruppen. Marischka behielt es sich vor, bei dem ersten Einsatz des Saxophons (1. Akt, Nummer 4⁸⁶) selber auf der Bühne zu sein, um die Publikums Reaktion beobachten zu können.⁸⁷

Der Orlow ist eine Familienproduktion der Marischkas: Hubert Marischka war der Hauptdarsteller und Regisseur, seine Frau Lilian Marischka-Karczag entwarf die Kostüme, Carl war für den technischen Ablauf zuständig, Franz entwarf das Bühnenbild und Ernst verfasste das Libretto.

2.1.2. Zum geschichtlichen Hintergrund

Großfürst Alexander Alexandrowitsch von Russland (genannt Alex Doroschinsky) musste nach der Oktoberrevolution 1917 und dem damit verbundenen Zusammenbruch des Zarenreiches, seine Heimat fluchtartig verlassen, da er dem Titel zur Folge als Nachkomme der Zarenfamilie erkennbar war. Er musste, mit Ausnahme des sogenannten Orlow-Diamanten, all sein ganzes Vermögen zurücklassen. Es werden laufend Anspielungen auf wichtige Orte des russischen Zaren-Reiches, insbesondere auf St. Petersburgs, gebracht. So besingt Alex im ersten Akt die Glocken von Nowgorod (laut Hubert Marischka Nischni Nowgorod),⁸⁸ einer Stadt südlich von St. Petersburg

⁸⁴ Der Nachlass Hubert Marischka befindet sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

⁸⁵ Hubert Marischka erzählt aus seinen Erinnerungen zur Vorgeschichte der Operette *Der Orlow* – Tonband Transkription

⁸⁶ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 28

⁸⁷ Hubert Marischka erzählt aus seinen Erinnerungen zur Vorgeschichte der Operette *Der Orlow* – Tonband Transkription

⁸⁸ Hubert Marischka erzählt aus seinen Erinnerungen zur Vorgeschichte der Operette *Der Orlow* – Tonband Transkription

(beziehungsweise süd-östlich von Moskau). Interessant ist auch eine Parallele mit Katharina der Großen, als sie mit ihren Verbündeten den Staatsstreich am 9. Juli 1762 gegen ihren Mann Zar Peter III vorantrieb. Sie wurde in der Kathedrale der Mutter Gottes von Kasan in St. Petersburg zur Selbstherrscherin Katharina II erhoben, die bis zur Volljährigkeit ihres Sohnes Paul die Regierungsgeschäfte übernehmen sollte. Der Bischof, der diese Zeremonie abgehalten hatte, kam aus Nowgorod.⁸⁹ Eine weitere Parallele zu Katharina der Großen führt der namensgebende Orlow-Diamant. Diesen Diamanten erhielt Katharina II von ihrem langjährigen Liebhaber Graf Grigori Orlow als Andenken. Dieser Edelstein wurde in das russische Kaiserzepter eingearbeitet und ist bis heute im Moskauer Kreml zu sehen.⁹⁰ Der namensgebende Diamant spielt im Verlauf des Stückes eine wichtige Rolle, da ihn Alex seiner Geliebten, einer Tänzerin und Sängerin namens Nadja, während des Ekklats des Finales des zweiten Aktes, vor die Füße wirft. Der Orlow-Diamant spielt auch bei der Wiedervereinigung des Hauptpaares eine wichtige Rolle, da durch seine gezielte Verwendung Alex mit Nadja eine Aussprache führt.

Der Orlow ist getragen von der Divergenz zwischen der amerikanischen Lebensweise und der Mentalität der Exilrussen. Dieses Sujet war ein besonders aktuelles Thema, da die Handlung in der Gegenwart (=1925) angesiedelt ist. Außerdem wurde der Erste Weltkrieg erst sieben Jahre zuvor beendet, sodass sich das Publikum weitgehend in der Figur des enteigneten Großfürsten Alexander Doroschinsky identifizieren konnte. Auf musikalischer Ebene ist diese Divergenz ebenfalls vorhanden, da sie sich zwischen Russischer Exilmusik und Amerikanischer „Yankee“-Musik bewegt.⁹¹

⁸⁹ Jan von Flocken; *Katharina II*; 1998; S. 103-105

⁹⁰ Jan von Flocken; *Katharina II*; 1998; S. 188

⁹¹ Volker Klotz; *Operette- Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*; Bärenreiter; 2004; S. 398

2.1.3. *Der Orlow* - Analyse

Bruno Granichstaedten spielte in *Der Orlow* all seine kompositorischen Fähigkeiten aus, die insbesondere darin bestanden Lokalkolorite musikalisch darzustellen. Er verstand es die Musik so einzusetzen, dass Gefühlsregungen, Erinnerungen, gesellschaftliche Ereignisse sowie amerikanische Unterhaltungsmusik harmonisch in die Szene eingebaut wurden. Die *Reichspost* schreibt anlässlich der Uraufführung zu *Der Orlow* am Theater an der Wien am 4. April 1925:

Bruno Granichstaedten ist ein finessenreicher, sein goldenen Operettensegen bringendes Handwerk gut verstehender Komponist. Russisches liegt ihm genau so, wie ein Marschlied oder ein Shimmy und die Balalaika, reichliche Saxophon- und Posaunenverwendung scheinen aus dem Orchester oft als überraschende musikalische Pointen auf.⁹²

Das *Neue Wiener Journal* beschreibt die Qualitäten Granichstaedten's expliziter:

Er [Bruno Granichstaedten] besitzt melodischen Einfall, dem er bühnenmäßige Form zu geben weiß und hält durchwegs eine leichte Note fest, die einem an dem, was Granichstaedten will, nicht zweifeln lässt. Mit besonderem Erfolg ist er um den Klang der Jazzband bemüht, deren kunstvolle Satzform er mit einer gewissen Ueberlegenheit beherrscht. Ein Original-Jazz-Orchester greift auch vielfach mit vorzüglicher Wirkung in den Gang tönender Ereignisse ein. Der russische Nationalton ist darin gut getroffen, wie der Charakter der Niggerweise und der Schwung des alles versöhnenden Walzers, ob in wienerischer Ausgabe oder als ‚Boston‘.⁹³

Die Ouvertüre, die als „Vorspiel und Russisches Soldatenlied“⁹⁴ bezeichnet ist, führt den Zuhörer vorerst nach Russland. Der pompöse Einstieg basiert auf dem Duett des ersten Aktes (Nr. 4) zwischen Alex und Nadja, in dem beide die Glocken von Nowgorod besingen. Granichstaedten schreibt ein Shimmy-Tempo vor, welches als Maestoso vorgetragen werden soll. Damit verbindet er mit der ersten Note seiner Operette Russisches mit Amerikanischem und so die Handlung mit der Musik.

⁹² *Reichspost* Kritik vom 4.4.1925; in: Kritiken zu *Der Orlow*; 1925; S. 12

⁹³ *Neues Wiener Journal* vom 4.4.1925; in: Kritiken zu *Der Orlow*; 1925; S. 8

⁹⁴ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 5



Notenbeispiel 1: Granichstaedten, *Der Orlow*, (Nr.1 Vorspiel, S.5)

Nach elf Takten wechselt die Melodie zu einem russischen Tanz aus dem ersten Finale, welches im Anschluss an das Balalaika-Lied erklingt. Es erinnert an eine Jagdfanfare, die an ihren Höhepunkt mit einem Echo (Fagott Solo, dann Horn solo) ausklingt und in einen langsamen Walzer mündet, der melodisch aus dem Refrain des Auftrittsliedes der Nadja entnommen ist.⁹⁵



Notenbeispiel 2: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Echo“, (Nr.1 Vorspiel, S.6)



Notenbeispiel 3: Granichstaedten, *Der Orlow*, „langsamer Walzer“, (Nr.1, Vorspiel, S.6)

⁹⁵ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 6

Eine viertaktige Überleitung führt die Musik wieder zum russischen Tanz zurück, welcher in verschiedenen Variationen erklingt, ehe sie in ein langsames Marschtempo wechselt. Bei geschlossenem Vorhang hört man Alex ein russisches Soldatenlied singen, welches eine zarte Orchesterbegleitung aufweist. Um einen besonderen „russischen Klang“ zu erzeugen, schreibt Granichstaedten der Violine und Viola „trem col legno“⁹⁶ vor. Hinzu kommt ein Pizzicato der Kontrabassisten, Balalaika, Cassa, Piatti, Harfe, kleine Trommel und ein Violoncello solo. Erst im Nachspiel dieses Liedes wird der Vorhang geöffnet.

Der erste Akt spielt in den Walsh & Jefferson Auto-Werkstätten, in denen Alex als Maschinist unter dem Namen Alexander Doroschinsky arbeitet. Niemand ahnt, dass sich hinter diesem singenden Automechaniker ein russischer Großfürst verbirgt.

Die Nummer zwei der musikalischen Abfolge, ist Nadjas Auftritt. Nadja Nadjakowska ist eine russische Künstlerin, die wegen der Unruhen Russland ebenfalls verlassen musste und in New York ihr Glück als Sängerin und Tänzerin versucht. Als besonders attraktive Frau hat sie dementsprechend viele Verehrer. Unter diesen sind beide Besitzer der Autofabrik Walsh & Jefferson, wodurch sie des öfteren die Fabrik besucht und so auch Alex kennenlernt. Nadjas Auftrittslied ist ein Walzer mit zwei Strophen, in denen sie ihren Gemütszustand offenbart. Der Wiener Walzer ist von Natur aus ein sehr impulsiver Tanz mit einer starken Betonung auf dem ersten Schlag. Brüche in der melodischen Linie entstehen durch stärker akzentuierte erste Schläge beziehungsweise durch deren Auslassung mit einer Pause sowie durch einheitliche drei Schläge.

Nadja.
Manchmal da... da... da klopft es da drinn,
Herr-gott, das... das... das macht mich ner - vös.

Viol. Solo
1. Trpt. gest. - 1. Viol.
2. Viol. Vla.
Viol.
Harfe

p *espress.*

Notenbeispiel 4: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Manchmal da klopft es da drin“, (Nr.2, S.13)

⁹⁶ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 9



Notenbeispiel 5: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Manchmal da klopft es da drin“, (Nr.2, S.13)

Der Refrain ist eine bereits aus der Ouvertüre bekannte Melodie, ein langsamer Walzer mit einem lebensbejahenden Inhalt. Die ersten acht Takte werden zweimal sequenziert wiederholt (= 24 Takte). Der zweite Teil des Refrains erinnert rhythmisch an die Strophen. Das Nachspiel ist eine Wiederholung des Refrains, welches sich im reinen Orchesterteil freier bewegt, während es sich beim wiederholten Gesang Nadjas die ursprüngliche, aber etwas reduziertere Orchesterbegleitung.

Die nächste Nummer (Nr.3) ist das von Alex gesungene Chanson „Da nehm‘ ich meine Zigarette“. Hubert Marischka bezeichnet dieses auf der Tonbandaufnahme als „tiefsinniges Chanson“⁹⁷. Die zarte accompagnato-Begleitung des Orchesters ermöglicht dem Hauptdarsteller eine gewisse Freiheit im Vortrag, die von Granichstaedten ausdrücklich verlangt wird.⁹⁸

Allegretto moderato. (Gemächlich, frei im Vortrag.)

Notenbeispiel 6: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Zigarettenlied“, (Nr.3, S.17)

Die Struktur weist eine dreiteilige Liedform A-B-A' auf, die von einer Einleitung sowie einer kurzen Reprise des A Teils eingeschlossen wird. Dieses Lied ist eine Reflexion über das

⁹⁷ Hubert Marischka erzählt aus seinen Erinnerungen zur Vorgeschichte der Operette *Der Orlow* – Tonband Transkription

⁹⁸ „Gemächlich, frei im Vortrag“; Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 17

Leben und das Schicksal, welches gerade im Fall von Alex besondere Extreme aufweist. Es ist die Beschreibung eines Genusses, welcher in der Zwischenkriegszeit, auch bei Frauen, die von nun an die Möglichkeit hatten in der Öffentlichkeit zu rauchen, besonders in Mode war. Alex beschreibt die beruhigende Wirkung, die das Nikotin für eine kurze Zeit in jeder Lebenslage bringen kann, denn „das Leben kann ja fein, doch auch gemein sein, da gibt's nur Eines, was uns helfen kann: Man zündet sich ein feines Zigarettchen an und denkt nicht weiter d'ran!“⁹⁹ Auch die Tonart F-Dur unterstreicht zusätzlich die Schlichtheit des Vortrages, da F-Dur als pastorale Tonart angesehen wird. Der Mittelteil hebt sich sowohl rhythmisch als auch melodisch vom A-Teil ab. Statt dem 4/4 Takt steht ein 12/8 Takt; anstelle von F-Dur ist der Mittelteil in Des-Dur komponiert. Der Mittelteil ist auch inhaltlich kontrastierend. Es ist eine Aufmunterung in der sich Alex erinnert, dass auch andere Menschen Schicksalsschläge zu verkraften haben. Der A'-Teil ist die Bestätigung von Alex, dass in schwierigen Situationen eine Zigarette hilfreich ist, um für die paar Minuten an nichts anderes zu denken, als an die Freuden diese zu rauchen, um sich damit einen kleinen Ruhepol zu schaffen.

Die Nummer vier beginnt zunächst mit einer Erinnerung Alex' an „die Glocken von Nowgorod“, deren Melodie bereits vom Beginn der Ouvertüre bekannt ist. An dieser Stelle ist die orchestrale Ausarbeitung viel zarter und subtiler als die der Ouvertüre. Nur Harfe, Klavier, Streicher und vereinzelt Bläser bilden die Untermalung des Solos der Celesta, deren zarter Ausdruck das Bild einer märchenhaften Fantasie hervorruft.

⁹⁹ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 18

Notenbeispiel 7: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Die Glocken von Nowgorod“, (Nr.4, S.22, 23)

Die Glocken von Nowgorod „Läuten und das weiß ein jedes Kind, nur wenn sich zwei Verliebte nahe sind.“¹⁰⁰ Diese Melodie wird im weiteren Verlauf der Handlung meist musikdramaturgisch mit einer Kusszene des Hauptpaares verwendet.

In wie weit Granichstaedten auf russische Volkslieder zurückgreift, kann ich an dieser Stelle nicht beantworten.

Die Melodie des Melodrams ist eine zarte als Violinsolo gespielte Untermalung des Gespräches zwischen Alex und Nadja.

Notenbeispiel 8: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Die Glocken von Nowgorod“, (Nr.4, Melodram, S.24)

¹⁰⁰ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 23

Das eigentliche Duett ist ein Shimmy in dem ein Rollenspiel stattfindet. Alex, der sich in der Manier eines Maschinisten eher stümperhaft Nadja gegenüber verhält, bezeichnet sich selber als einen Bären. Nadja stellt sich daraufhin als Dompteuse des Bären vor, um ihn mit Hilfe eines Zuckerstückchens zu dressieren. Dieses Spiel ist die erste Annäherung, welche als Rollenspiel sehr harmlos wirkt, aber unterschwellig eine erotisch-spielerische Ebene besitzt, die bis zuletzt zwischen Alex und Nadja bestehenbleibt. Der Refrain „Zottelbär, ach Zottelbär“ spielt sich mit der Aussicht nach einer besonderen Belohnung, wenn der Bär seiner Dompteuse folgt. Das Nachspiel ist die Melodie zu „Die Glocken von Nowgorod“, die wie in der Ouvertüre mit einem fulminanten Orchester im Shimmy-Tempo vorgetragen und als Tanz ausgetragen werden soll. Im Anschluss an das erste Nachspiel ertönt zum ersten Mal die Jazzband, sogleich mit Alt- und Tenor Saxophon. Die Basis der musikalischen Ausformulierung der Jazzband bildet der Refrain „Zottelbär, ach Zottelbär“.

Shimmy-Tempo

Jazz - Band

Alt-Saxophon E♭

Tenor-Saxophon C

B-Cornet

Posaune

Schlagzeug

Banjo

Klavier

Orchester

NB. Wo keine Jazz vorhanden ist, spielt das Orchester weiter. E. B. 0040

Notenbeispiel 9: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Die Glocken von Nowgorod“, (Nr.4, Nachspiel, S.28)

Das Buffopaar (Jolly und Dolly) ist besonders gegensätzlich und kontrastreich gestaltet. Jolly Jefferson, einer der Direktoren der Autofabrik, verliebt sich in die Kontoristin Dolly aus seiner Firma. Sie kokettiert mit ihren weiblichen Reizen um im nächsten Augenblick sich von ihm abzuwenden. Damit ähnelt Dollys Einstellung zu Männern derer Nadjas. Im ersten Akt erfindet Dolly einen finanziell armen Freund, der als Milchmann arbeitet, was

für den reichen Jolly unverständlich ist. Im anschließenden Duett (Shimmy) spielt sich Dolly mit Jolly, der es einfach nicht fassen kann, dass sie eine treue Frau eines mittellosen Mannes sei.

Jolly: Fräulein, ist das wahr, was man erzählt? Es ist unerhört!

Ich hab's nicht geglaubt!

Ich war wirklich empört!

[...] Aber Fräulein, Sie soll'n treu sein! Schrecklich!!!

[Refrain] Fräulein, wie kann man nur so treu sein?

Es steht doch nirgends geschrieben:

„Du sollst allein nur einen und sonst keinen lieben!“

Fräulein, mit dem Gesicht und treu sein...

Da müßt' ich erst dabei sein, sonst glaub' ich es nicht!¹⁰¹

Etwas langsamer (grotesk)

Fräulein, wie kann man nur so treu sein?

2. Klar.
1. Vl.
Trpt. gest.
Kl. Tr.
Hr.
Fag.

Notenbeispiel 10: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Fräulein, wie kann man nur so treu sein?“, (Nr.5, Refrain, S.32)

Der Refrain wurde für den Uraufführungsinterpreten des Jolly Jefferson, Fritz Steiner, komponiert. Steiner soll nach Angaben Marischkas, ein besonderes parodistisches und tänzerisches Talent verfügt haben,¹⁰² weshalb auch der Refrain grotesk vorgetragen werden sollte. Steiner hatte außerdem eine angeborene Tendenz zum Stottern, weshalb Ernst Marischka ihn für diese Rolle engagierte.¹⁰³ Das gesamte Duett soll mit einem gewissen ironischen Unterton betrachtet werden. Dolly entgegnet Jolly, dass Gerüchte selten stimmt, aber: „Jeder ist empört, wenn eine Frau ihn nicht gleich erhört [...]“¹⁰⁴ Damit sagt sie Jolly indirekt, dass sie in Zukunft eventuell für eine Affäre bereit ist. Um dem

¹⁰¹ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 31-33

¹⁰² Hubert Marischka erzählt aus seinen Erinnerungen zur Vorgeschichte der Operette *Der Orlow* – Tonband Transkription

¹⁰³ Hubert Marischka erzählt aus seinen Erinnerungen zur Vorgeschichte der Operette *Der Orlow* – Tonband Transkription

¹⁰⁴ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 31

Buffopaar ausreichende tänzerische Ausdrucksmöglichkeit zu bieten, wird das Nachspiel von der Jazzband gespielt.

Das Finale des ersten Aktes bietet Alex eine große Überraschung: Walsh hat ihn zu einem Fest zu Ehren Nadjas eingeladen, allerdings mit dem Hintergedanken, dass sich der vermeidliche Maschinist in der Gesellschaft blamiert und so in Nadjas Ungnade gerät. Der musikalische Beginn des ersten Finales ist „frei im Tempo“¹⁰⁵ und für den Sänger eher im *parlando* Stil zu singen. Aufgrund des immer dichteren und schnelleren musikalischen Verlaufs, wird Alex' Begeisterung des bevorstehenden Treffens verdeutlicht.

Es folgt eine kurze Sequenz des Walzers „Einmal kommt die Zeit“ in der Alex ausgelassen durch den Raum tanzt während Nadja erscheint. Sie erkennt Alex' Verliebtheit und stellt Fragen nach der Schönheit seiner Auserwählten. Für eine kurze Zeit vergisst er seine Rolle als Maschinisten und gibt sich sprachlich indirekt als ein anderer zu erkennen.

Alex: Man kann's nicht beschreiben, das muß man nur seh'n!

Sie ist so schön, daß ist gar nicht mehr schön!

[...] Da seh' ich zwei Augen wie leuchtende Sterne, ich seh' in den Himmel hinein!¹⁰⁶

Irritiert von dieser Aussage, holt Nadja Alex in die vermeidliche Realität zurück. Er spielt mit dem Gedanken, der Einladung zum Fest nicht nachzukommen, da ihm plötzlich das russische „Balalaika-Lied“ einfällt, welches von den Gefahren der Liebe handelt. Dieses Lied wird in der ersten Strophe gänzlich von Alex gesungen; die zweite Strophe singt Nadja alleine. Die Strophen spiegeln den momentanen Gedanken der Protagonisten wieder. Musikalisch bleibt das Stück unverändert. Es fällt somit der Regie zu die unterschiedlichen Emotionen der Protagonisten herauszuarbeiten. Alex zieht Vergleiche zwischen Frauenherzen und der Schnapsbrennerei: Wenn das Heizmaterial für das Feuer fehlt, nützen die besten Zutaten (Korn und Weizen) nichts. Frauenherzen können, seiner Ansicht nach, nur mit Geld entfacht werden, was offensichtlich auf seine Erfahrungen als Großfürst zurückzuführen ist. Der Refrain ist ein rhetorischer Hilferuf an die Balalaika, mit deren Hilfe er die Frauen besser verstehen möchte. Dieses Lied soll, dem Klavierauszug nach, mit viel Innigkeit vorgetragen werden.¹⁰⁷ Gegliedert ist das „Balalaika-Lied“ in zwei Strophen (=1.Teil), eine Überleitung (=2.Teil), den Refrain (=3.Teil und das eigentliche Lied) und einen russischen Tanz (=4. Teil).

¹⁰⁵ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 38

¹⁰⁶ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 39-41

¹⁰⁷ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 44

Langsam.

Viol. 1. A. Hab' ein rus-sisch Lied im Ohr wie's die Al-ten
 2. N. I - wan, sei kein Trau-mich - nicht, nimm den Mut zu -
 po chiss.rit. Str. Kb. arco

Ob. Solo Klar. p
 1. 2. Viol. (am Griffbrett) p
 Harfe pp
 Fag. Kb. pizz. kl.Tr.

Notenbeispiel 11: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Hab' ein russisch Lied im Ohr“, (Nr.6, Finale I, S.43)

A. Die Ba-la -
 N. Die Ba-la -

Ob. 1. Viol. p
 Klar. Harfe Kb.

Moderato (mit Innigkeit).

A. lai-ka hat mich sin-gend oft ge - warnt:
 N. lai-ka hat auch mich so oft ge - warnt: Nimm dich in Acht, daß dich die Lie - be nicht um -

Ob. 1. Kl. p
 1. Viol. p
 Harfe

Notenbeispiel 12: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Balalaika-Lied“, (Nr.6, Finale I, S. 44)

Der vierte Teil ist ein russischer Tanz, der einen extremen Kontrast zu den vorangegangenen drei Teilen bedeutet. Mit lediglich drei Harmonium- oder Harmonika-Akkorden folgt ein marschähnlicher russischer Tanz, welcher „mit schwerfälliger Lustigkeit“¹⁰⁸ interpretiert werden soll.

¹⁰⁸ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 46

Notenbeispiel 13: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Russischer-Tanz“, (Nr.6, Finale I, S.46)

Alex gibt Nadja zu verstehen, dass seine Furcht vor Frauen auf seine materielle Mittellosigkeit zurückzuführen ist. Nadja klärt Alex in der Strophe auf, dass: Männer, die das Feuer scheuen, so feig wie Diebe sind.¹⁰⁹ Frauen achten nicht immer nur auf das Geld, wenn ein bisschen Liebe im Spiel ist. Im vierten Teil spürt Nadja wieder ihre russischen Wurzeln, in dem sie sich von der Musik mitreißen lässt. Im Anschluss (=5.Teil) folgt ein ausgelassener russischer Tanz beider. Nadja, die in Alex' Arme sinkt, singt den Refrain ihres Auftrittsliedes „Einmal kommt die Zeit“, welches vom gesungenen Tanz unterbrochen wird, ehe sie nach ihrem Mantel und Auto verlangt. Verwirrt bittet Alex sie zu bleiben, doch diese – in ihrem Spiel zwischen Nähe und Distanz – macht ihm klar, dass er bloß ein Maschinist sei. Die Unterhaltung ist im *parlando*-Stil auskomponiert und endet mit einem langen leidenschaftlichen Kuss, der mit der Melodie über „die Glocken von Nowgorod“ musikalisch bestätigt wird. Das Melodram zwischen Walsh und Nadja ist zunächst ein Ausklang zu den voran angespielten „Glocken von Nowgorod“, welches sich nach wenigen Takten zu Nadjas Walzerlied „Einmal kommt der Tag“ wandelt. Sie stimmt einen kleinen Ausschnitt singend an und geht anschließend mit Walsh ab.

Nachdem Alex Jolly den Plan gestanden hat, den Orlow verkaufen zu wollen, beginnt das Orchester mit dem „Balalaika-Lied“, aus welchem Alex kurzen Phrase singt. Während die Melodie weiter gespielt wird, wiegt Alex symbolisch den Diamanten mit Nadjas Handschuh auf und bittet Jolly den Orlow zu verkaufen, um über genügend Geld für eine gemeinsame Zukunft mit ihr zu verfügen. Der letzte gesungene Phrase des ersten Aktes ist Alex' Geständnis, dass er Nadja liebt. Der Vorhang fällt mit den Klängen des

¹⁰⁹ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 43

„Balalaika-Liedes“, welches „Breit und jubelnd“¹¹⁰ im dreifachen Forte des gesamten Orchesters den Akt schließen.

Die Nummer sechs, der Entr'akt, ist eine Variation des Duettes zwischen Jolly und Dolly aus dem ersten Akt: „Fräulein, wie kann man nur so treu sein?“. An dieser Stelle soll die Jazzband offensichtlich laut Klavierauszug im Orchestergraben spielen, da Granichstaedten die Anweisung gibt „Jazz Band allein“.¹¹¹ Im Verlauf des zweiten Aktes wird die Jazzband in den szenischen Verlauf eingebunden.

Der zweite Akt spielt bei dem bereits erwähnten von Walsh veranstalteten Fest zu Ehren Nadjas, zu dem auch Alex zur Unterhaltung der reichen Gäste eingeladen wurde. Die Introduction (Nr. 7) lässt die Handlung mit einer ausgelassen tanzenden Gesellschaft beginnen.

Das Lied Nadjas im zweiten Akt (Nr. 7a) gewährt den Zuhörern (im übertragenen Sinn) einen Einblick in Nadjas Boudoir und ihre Vorbereitungen zum Fest. Die Strophen haben die interpretatorischen Anweisungen „Grazioso e cantabile (scharf rhythmisiert)“¹¹², um Nadjas Unruhe besser zum Ausdruck zu bringen.

N.
saßs heut' ko-misch aus, mein klei-nes Bou-do-ir war wie ein großes Jr-ren-haus. Die
pu-der-te mich weiß, der A-bend war so kühl und mir, mir war so schrecklich heiß. Ich

Hr. gest.
2. Hr.
1. Hr.

Notenbeispiel 14: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Für Dich, mein Schatz, für Dich, hab' ich mich schön gemacht“, (Nr. 7a, Strophen, S. 63)

Der Refrain ist ein Blues, welcher gemächlich die Gründe für Nadjas Nervosität aufzeigt – sie wartet auf ihren Liebhaber. In dem Lied „Für Dich, mein Schatz, für Dich, hab ich mich schön gemacht“ lassen die Autoren keinen Zweifel, welches Ziel Nadjas Erscheinen in

¹¹⁰ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 55

¹¹¹ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 59

¹¹² Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 63

einem besonders erotischen Kleid verfolgt: Sie möchte ihrem Liebhaber gefallen und mit ihm die Nacht verbringen.

Und kommst Du nicht zu mir,
wozu bin ich dann hier?
die Strümpfe und die Schuh'
und alle die Dessous,
wozu hab' ich sie an, wozu?¹¹³

Tempo di Blues.

Für Dich, mein Schatz, für Dich hab' ich mich schön gemacht

1. 2. Vl. (trem. col legno)

1. Fl. dolce e leggero

2. Hr. gest.

Celesta.

Tam-tam.

Notenbeispiel 15: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Für Dich, mein Schatz, für Dich, hab' ich mich schön gemacht“, (Nr.7a, Refrain, S.64)

Beim Refrain der zweiten Strophe, gibt Granichstaedten die Anweisung, die Melodie von einem Alt-Saxophon in Es mitzuspielen zu lassen.¹¹⁴ Das Nachspiel soll von der Jazzband alleine gespielt werden, wobei der Komponist hier den Musikern einen improvisatorischen Freiraum gewährt.¹¹⁵

Als Untermalung diverser Gespräche dient die Nummer 7b, welche nur mit Klavier und Violine hinter der Bühne, vorgetragen werden soll. Diese instrumentale Kombination ist auch die Basis für das Melodram der Nummer acht zwischen Alex und Nadja.

Zur Verwunderung der Gesellschaft erscheint Alex in seiner ehemaligen Galauniform. Das Melodram (Nr. 8) geht in ein Duett über, in welchem Nadja die Herkunft von Alex herausfinden möchte. Es entsteht zwischen ihnen wiederholt ein Rollenspiel, in dem Nadja die Rolle eines Generals übernimmt, der den Soldaten (Alex) verhört. Beim diesem „Verhör“ ist ein Marschtempo vorgegeben, welches bei der „Inspektion“ Nadjas in einem

¹¹³ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 65

¹¹⁴ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 64

¹¹⁵ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 66

Boston übergeht, bei dem Alex geheimnisvoll wirkt. Nachdem sie keine Antworten auf ihre Fragen gefunden hat, beginnt Alex im Walzertempo zu singen. Mit dem wiederholten Beginn des Bostons, eröffnet Alex, um Nadja werbend, einen Tanz. Für wenige Takte des Nachspiels greift die Jazzband mit einem Shimmy in das Geschehen ein, der nach 14 Takten in einen flott zu spielenden Walzer mündet.

Notenbeispiel 16: Granichstaedten, *Der Orlow*, „General Maschinist“, (Nr.8, S.71)

Notenbeispiel 17: Granichstaedten, *Der Orlow*, (Nr.8, S. 78)

Die Nummer neun erinnert an das Septett „Ja das Studium der Weiber ist schwer“ aus der *Lustigen Witwe* von Franz Lehár. Im Fall *Der Orlow* ist es ein Quintett an dramaturgisch vergleichbarer Stelle des zweiten Aktes; das Thema ist vergleichbar. Alex, Jolly, Walsh, Harry und Fred (zwei Bekannte Nadjas) besingen ihre Zuneigung und Liebe zu Nadja.

Dolly ist ebenfalls zum Fest gekommen und wird weiterhin von Jolly umworben. Um ihn auf Distanz zu halten, lobt sie all seine Vorteile. Der Refrain bringt jedoch den Grund ihrer Abneigung zu ihm auf den Punkt: „Schatz, mir gefällt deine Nase nicht!“¹¹⁶ Die

¹¹⁶ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S.92

Tempoangabe lautet „Tempo di marcia“,¹¹⁷ ist rhythmisch jedoch ein Onestep, der dem Buffopaar eine tänzerische Sequenz bietet. Dass gerade die Nase für Dolly ein Problem darstellt, deutet darauf hin, dass Jolly jüdischer Herkunft sei, da ein weitverbreitetes Kennzeichen für die jüdische Anatomie eine charakteristische Nasenkrümmung war.

Notenbeispiel 18: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Schatz, mir gefällt Deine Nase nicht“, (Nr.10, Refrain, 92)

In der nächsten Spielszene (Nr.11) des Hauptpaares, möchte Nadja verschiedene Talente von Alex kennenlernen, über die sie Walsh unterrichtet hat. Unter anderem habe Alex als Barmixer gearbeitet, weshalb er ihr eine „Kostprobe“ seines Könnens liefern soll. Diese Szene erinnert an die Souper-Szene aus der Operette *Madame Pompadour* (1922) von Leo Fall, in der der Hauptdarsteller (René) der Pompadour ein Abendessen aufträgt, wobei sich die Pompadour nur mit verschiedenen nonverbalen Lautäußerungen („mhm“) René mitteilt.¹¹⁸ Dies ist auch der Fall in *Der Orlow*, in dem Nadja und Alex über vier Systeme des Klavierauszuges ihre verschiedenen Gefühlsausdrücken mit nonverbalen Lauten als auch Körperhaltungen (verneinend, fragend achselzuckend, bejahend, fest bejahend) auf „mhm“ summen.¹¹⁹

¹¹⁷ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S.92

¹¹⁸ Leo Fall; Klavierauszug: *Madame Pompadour*; S. 36

¹¹⁹ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 98



Notenbeispiel 19: Granichstaedten, *Der Orlow*, (Nr.11a, S.98)

Im Anschluss an den kulinarischen-genüßlichen Teil, beginnt die Jazzband hinter der Szene die Nummer 11b zu spielen. Während des Melodrams ruft Alex die Jazzmusiker auf die Bühne, um ihm bei der Werbung um Nadja zu helfen.¹²⁰ Dieses Duett ist eine Hommage an den Jazz, deren Mittelpunkt das Saxophon und das Banjo sind. In dieser Nummer hat Hubert Marischka angeblich selber auf dem Saxophon zu spielen begonnen.¹²¹

Notenbeispiel 20: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Oh, Saxophon“, (Nr.11b, S.99)

¹²⁰ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 99

¹²¹ Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S. 105

Das Finale II beginnt mit einem großen musikalischen Aufgebot, während für einen Auftritt Nadjas die Bühne von Dienern umgestaltet wird, und Walsh Jolly gegenüber die Absicht äußert, den Orlow-Diamanten zu kaufen. Die Gesellschaft (bis auf Nadja) trifft sich, um Walsh bei der Scheckübergabe für den Edelstein beizuwohnen.

Nadja erscheint in einem Phantasiekostüm¹²² und trägt den Refrain ihres Liedes aus dem zweiten Akt „Für dich, mein Schatz, für dich“ vor, mit welchem sie sich ausschließlich an Alex wendet. Walsh interpretiert die Anspielungen des Liedes so, als ob sie ihm gelten würden. Dadurch fühlt er sich in seiner Annahme bestätigt: Nadja empfinde für ihn ebenfalls Gefühle und stellt sie der Gesellschaft als seine Braut vor. Irritiert verneint Nadja seine Ankündigung. Walsh lässt kein Argument Nadjas zu und überreicht Jolly offiziell den Scheck für den Orlow, worauf Alex sich dazwischen wirft, mit der Begründung, der Diamant gehöre ihm. Nadja bezichtigt Alex offiziell des Diebstahls, was ihn sehr trifft. Dennoch verbirgt Alex weiterhin seine wahre Identität. Aus Bitterkeit beginnt Alex das „Balalaika-Lied“ zu singen, mit dem Ende: „Der Mund, der mich geküßt, derselbe Mund sagt Dieb!“¹²³ Der Polizeichef Brown verhört Alex, der sich weigert mit ihm zu kommunizieren und nur auf russisch seine Fragen zu beantworten gedenkt. Stepanoff, ein russischer Dolmetscher, soll Alex' Aussage aufnehmen. Dieser erkennt seinen ehemaligen Herren und enthüllt ihn als Alexander Alexandrowitsch Großfürsten von Russland. Alex wirft Nadja den Orlow-Diamanten vor die Füße und stimmt vor versammelter Gesellschaft sein Zigarettenlied an. Die Gäste können es nicht fassen, einen als Maschinist arbeitenden Großfürsten vor sich zu haben. Nadja bittet Alex, der das Fest verlässt, vergeblich um Verzeihung, worauf sie den Orlow-Diamanten, zur allgemeinen Verwunderung, an sich nimmt. Der zweite Akt endet mit Nadjas Erkenntnis: „Einmal kommt die Zeit, wo das Leben man spürt.“¹²⁴

Der dritte Akt spielt im Theater während des ersten Auftritts Nadjas in den USA. Alex ist auch bei diesem Ereignis dabei, da er sich mental von ihr verabschieden möchte. In seinem Couplet „Wandere, mein Herzchen, wandere“ (Nr. 13) schildert er seine Vorurteile gegenüber den Frauen. Für ihn sind sie alle gleich: Solange ihnen der Mann alles bezahlt, bleiben sie bei ihm. Außerdem verstehen Frauen, laut Alex, die Liebe bloß als Spiel und Zeitvertreib.

¹²² Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 113

¹²³ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 123

¹²⁴ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 129

Andante.

1.2. Wan - de - re, mein Herz - chen, wan - de - re, 's muß ja nicht die - se sein,
 3. Wan - de - re, mein Freundchen, wan - de - re, bis du dann ein - sehn wirst,
 1.2. Fl.

1.2. Trp. Hr. 1. Kl. 1.2. Trp. Ob. 1-4. Hr.
 p Vlc. Solo Hfe. Celesta. Celesta.

Notenbeispiel 21: Granichstaedten, *Der Orlow*, „Wandere, mein Herzchen, wandere“, (Nr.13, Refrain, S.137)

Nach diesem Lied, besteht der dritte Akt aus Varietémusik mit Tanzgirls und dem Szenenwechsel zwischen Bühne und Backstage-Bereich.

Die Nummer fünfzehn ist eine Ballettmusik für Nadjas Tanz, die während diesem zweimal zusammenbricht.

Dem Klavierauszug zur Folge, finden Alex und Nadja während des Schlussgesangs (Nr. 16) zueinander. Ob es für das Buffopaar ein Happy-End gibt, ist dem Klavierauszug nicht zu entnehmen.

Eine weitere Besonderheit des Werkes ist, dass nach dem Schlussgesang ein rein orchestrales Nachspiel in der Länge von 40 Takten folgt.¹²⁵ Ob die im Klavierauszug als „Schluss-Musik“ betitelte Nummer 16a, als Applaus Musik oder als Nachspiel diene, konnte nicht eruiert werden.

¹²⁵ Bruno Granichstaedten; Klavierauszug: *Der Orlow*; S. 146-147

Das Hauptaugenmerk der Autoren liegt nicht auf dem Amerikanischen sondern auf dem Russischen, insbesondere auf dem der Exilrussen. Dennoch finden sich amerikanische Elemente, besonders in der Musik wieder. Die Zusammensetzung der Jazzband ist offenbar vergleichbar mit derer, wie sie in Wiener Tanzcafés anzutreffen waren.¹²⁶

Es finden sich dennoch Topoi, die in den nächsten Operetten häufig auftreten:

Die Amerikaner werden als Kapitalisten gezeigt, die mittellosen Menschen gegenüber Verachtung an den Tag legen. Walsh, zum Beispiel, lädt Alex ein, damit er und seine Gäste einen „Hofnarren“ zum Lachen haben und Nadja sich durch dessen Fehlverhalten von ihm abwende. Walsh ist auch derjenige, der für den Orlow-Diamanten eine Summe von 20 Millionen Dollar ausgeben möchte, um so das Herz Nadjas zu erkaufen, die sich aber in den armen Alex Doroschinsky verliebt hat.

Es existieren viel mehr Amerikanismen in *Der Orlow*, die ich jedoch aus Mangel eines Librettos an dieser Stelle nicht mehr weiter nennen kann, da ich ausschließlich auf die Angaben aus dem Klavierauszug angewiesen war.

¹²⁶ Ich habe keine Aufzeichnungen über die Instrumentierung der Wiener Jazzkapellen gefunden, nehme aber an, dass Granichstaedten sich an den üblichen Zusammensetzungen gehalten hat, da er für den 2. Akt eine Wiener Jazzband engagierte.

3. Emmerich Kálmán – *Die Herzogin von Chicago*

Emmerich Kálmán ist besonders für Wien ein sehr wichtiger Komponist, da all seine bedeutendsten Werke in dieser Stadt uraufgeführt wurden. Er studierte in Budapest Klavier und Komposition. Anfangs strebte Kálmán eine Karriere als Komponist symphonischer Musik an, allerdings zeigte sich rasch, dass sich sein Talent besser für die Operette eignet.¹²⁷ Neben seinem Studium arbeitete Kálmán als Musikjournalist, was ihm ermöglichte mit vielen wichtigen Personen in Kontakt zu treten. Erwähnenswert ist wohl seine enge Freundschaft mit Béla Bartók und Viktor Jacobi, mit denen er bei demselben Lehrer Komposition und Kontrapunkt studierte.¹²⁸ Dieser war Franz Koeßler, der Kálmán an der von Franz Liszt gegründeten Budapester Landesakademie zwischen 1900 und 1904 unterrichtete. Er hatte sicherlich einen maßgeblichen Anteil am Erfolg Kálmáns, denn: „Koeßler selbst ging es vor Allem um handwerkliches Können, ansonsten ließ er laut Kálmán seinen Schülern alle Möglichkeiten zwischen Kunst- und Zigeunermusik offen.“¹²⁹ Wie Stefan Frey weiter berichtet, soll Koeßler gegenüber seinen Studenten folgende Aussage getätigt haben:

„Wenn ihr von mir weggeht, könnt ihr machen, was ihr wollt, aber ich mache euch darauf aufmerksam, daß ihr ohne gründliche kontrapunktische Kenntnisse nicht einmal einen Walzer oder einen gewöhnlichen Marsch instrumentieren können werdet!“, sagte uns einmal der Meister. Als ich dann später über meinen Operettenpartituren gesessen bin, dankte ich Gott, daß ich diese Lehre befolgt hatte.“¹³⁰

Die Freundschaft mit Viktor Jacobi war für die Karriere Kálmáns von großer Bedeutung. Jacobi stellte für Kálmán den Kontakt zum damaligen Direktor des Theaters an der Wien, Wilhelm Karczag, her, der Kálmáns Erstlingsoperette *Tatárjárás* unter dem Titel *Ein Herbstmanöver* (1909) zur Aufführung brachte, womit Kálmán einen beachtlichen Erfolg feiern konnte. Kálmán war nun in Wien durch einen Mann etabliert, der zuvor bereits Franz Lehár zu Weltruhm verholfen hatte. Einen seiner größten Triumpfe feierte Kálmán mit *Der Csárdásfürstin*, die 1915 am Johann-Strauß-Theater uraufgeführt wurde. Auffallend dabei ist, dass es Kálmán in dieser Operette gelungen war, mit seinen Librettisten die Stimmung vor dem Ersten Weltkrieg zu beschreiben – vielleicht wurde gerade deshalb diese Operette zu einem Welterfolg.

¹²⁷ Stefan Frey; *Unter Tränen lachen*; 2003; S. 41

¹²⁸ Stefan Frey; *Unter Tränen lachen*; 2003; S. 30

¹²⁹ Stefan Frey; *Unter Tränen lachen*; 2003; S. 28

¹³⁰ Franz Koeßler; zit. nach: Stefan Frey; *Unter Tränen lachen*; 2003; S. 28

Obwohl die Monarchie mit dem Ende des Ersten Weltkrieges aufhörte zu existieren und der Adelsstand abgeschafft wurde, erfreuten sich Themen rund um die K.u.K. Monarchie und der „schönen alten Welt“ großer Beliebtheit. Mit dem alten Standesdenken wurde das Operettenpublikum in die Welt der unmittelbaren Vergangenheit versetzt. Viele Menschen litten in der Zwischenkriegszeit unter der hohen Arbeitslosigkeit und/oder hatten ihr ganzes Vermögen verloren. Sie teilten also das gleiche Schicksal wie Tassilo, Mister X und Prinz Sandor, den männlichen Helden der drei erfolgreichsten Operetten, die Kálmán in den 20-er Jahren herausbrachte (*Gräfin Mariza*, *Zirkusprinzessin* und *Herzogin von Chicago*). In der *Gräfin Mariza* (1924) muss Tassilo sein Vermögen verpfänden – eine Erfahrung, die sicherlich auch einige der Theaterbesucher machen mussten. Die Sorgen der Menschen wurden in den Operetten angesprochen und damit gezeigt, dass auch die „besten Familien“ von einem Unglück in finanzieller Hinsicht heimgesucht werden konnten. Armut, Leidenschaft, Reichtum und Vergnügen stehen sehr nahe beieinander in diesen Werken. Kálmán hatte es selbst zu spüren bekommen, wie sich Armut anfühlt, da er als Kind vom Gut der Familie, die ihr Vermögen durch Fehlspekulationen verlor, in eine kleinere Wohnung nach Budapest umzog.¹³¹

Der Aspekt der Ausgrenzung aus der höheren Gesellschaft, findet sich in der *Zirkusprinzessin* (1926) wieder. Mister X wurde von seinem Erbonkel enteignet, weil er sich in dieselbe Frau verliebt hatte, wie dieser. Um zu überleben, arbeitet Mister X als Reitakrobat in einem russischen Zirkus, was einem erheblichen sozialen Abstieg bedeutet.

Auch die prekäre finanzielle Situation ganzer Länder beziehungsweise Königreiche nach dem Ersten Weltkrieg, wird in der Operette der Zwischenkriegszeit gezeigt. Das verdeutlicht, wie zeitgemäß, selbst heute noch, die *Herzogin von Chicago* (1928) ist. Um den finanziellen Zusammenbruch seines Landes zu verhindern, ist Prinz Sandor gezwungen sein Ahnenschloss verkaufen. Dieses Schloss erwirbt ausgerechnet eine reiche Amerikanerin, Mary Lloyd, mit der sich der Prinz verlobt, um dadurch sein Land finanziell zu retten. Damit das obligatorische Happy-End stattfinden kann, bemerkt er, dass er Mary tatsächlich liebt.

Mit dem *Veilchen von Montmartre* (1930) gelang Kálmán zum letzten Mal ein respektabler Erfolg. Allerdings erlebte diese Operettenur 61 Vorstellungen¹³² und somit weit weniger Reprisen als bei Kálmán üblichen waren. Nach der Heirat mit der jungen Künstlerin Vera,

¹³¹ Stefan Frey; *Unter Tränen lachen*; 2003; S. 21-23

¹³² Anton Bauer; *150 Jahre Theater an der Wien*; 1952; S.475

endete der über Jahre andauernde immense Erfolg Kálmáns, denn „im Mittelpunkt dieses Lebens hatte stets die Musik gestanden, jetzt beanspruchte diesen Platz eine Frau – durchaus auf Kosten der Musik.“¹³³ Es ist vermutlich nicht die alleinige Schuld Veras, dass Kálmán nicht mehr an die früheren Erfolge anknüpfen konnte. Auch Streitigkeiten mit Hubert Marischka, der sich von seinen „Hausautoren“ abgewandt hatte, wie es ein Brief von Alfred Grünwald deutlich macht, ist als einer der Gründe zu nennen.

Hauptsächlich deshalb, weil er, gemeinsam mit uns es war, der dem Theater an der Wien in den letzten Jahren, ungerufen, alle großen Erfolge geschrieben hatte. [...] Ich erkläre dir, weder die Verstimmung Kálmáns, noch die Verstimmung Brammers wegen „Marietta“ noch aber mein Zutun ist es zuzuschreiben, dass schließlich doch der Vertrag nach Berlin wanderte, sondern einzig und allein dem Umstande, dass Du für deine Hausautoren Br. [Julius Brammer, sic.] Und Gr. [Alfred Grünwald, sic.] sowie für Kálmán keinen festen Termin gehabt hast uns haben wolltest. [...] Außerdem wirst du uns nicht übelnehmen, wenn wir, bei diesen schlechten Zeiten die eher großen wirtschaftlichen Vorteile, finanzieller und anderer Natur nicht einfach dem Verlage Theater an der Wien zuliebe in die Luft schlagen. Ich habe immer gesagt, dass der Vertrag, der uns geboten wird, ungeheuer günstig ist. Du wolltest es nicht glauben. Kannst du als Freund ernstlich von uns verlangen, dass wir eine große Summe Geldes ausschlagen sollen, in dem Moment, wo wir notgedrungen aus unserem lieben Theater an der Wien hinaus müssen, weil man keinen Platz für uns hat?¹³⁴

Nachdem für Kálmán und seine Librettisten eine Kooperation Hubert Marischka nicht mehr möglich war und ihre Vormachtstellung am Theater an der Wien eingebüßt hatten, endete unwiderruflich die langjährige Zusammenarbeit aller beteiligten.

¹³³ Stefan Frey; *Unter Tränen lachen*; 2003; S. 13

¹³⁴ Alfred Grünwald; Brief an Hubert Marischka vom 5. November 1927; Nachlass Hubert Marischka; Österreichische Nationalbibliothek, Archiv des Theatermuseums; Sig.: A36558Th

3.1. Ein zeitgenössischer Bericht

Stellvertretend für die zeitgenössische Rezeption bezüglich der Einschätzung der Qualität Kálmáns Schaffen, bringe ich einen Bericht Karl Westermeyer aus dem Jahr 1931.

Der große Erfolg gebührt vor allem dem rassigen Musiker Kálmán, der ehemals auf der Budapester Musikakademie Kompositionsschüler von H. Koeßler war und für ernstgerichtete Kompositionen einen Preis der Stadt Prag erhielt. Obwohl er in den Erstlingswerken („Herbstmanöver“) am natürlichsten musizierte, als er noch nicht die elegante Glätte des internationalen Parketts erstrebenswert erachtete, sind ihm nachher wesentliche Erfolgsmomente eben aus dem Musikertum geflossen: ein elementarer Rhythmus, feuriges Temperament und ein blühendes Melos, von der sowohl durch klanglichen Glanz wie durch pikanten Reiz ausgezeichneten, technischen Instrumentalbehandlung seiner Partituren abgesehen. So sehr Kálmán mit der Zeit dem Klischee auch verfallen sein mag: ein oberflächlicher Macher konnte er infolge seiner musikalisch fest fundierten Anlagen nicht werden. Schließlich sind wirkliche Einfälle selbst dann noch respektfordernd, wenn ihre künstlerische Verwendung und Stilisierung anfechtbar sein sollte. Und dem unwiderstehlichen Zauber seiner Melodien verdankt Kálmán ja die Reichweite und Dauer des Erfolges. Er erreicht in der allgemeinen Wertschätzung schon heute den Ruf seines ernsthaftesten Rivalen, seines älteren Landsmannes Franz Lehár.¹³⁵

Ganz anders lautet die heutige Einschätzung Kálmáns im Vergleich zu Franz Lehár, der als einer der wenigen Operettenkomponisten mit künstlerischer Substanz gilt, den die Zwischenkriegszeit hervorgebracht hat. Diese Tatsache unterstreicht auch, welchen Einfluss die Ideologie des dritten Reiches und die damit verbundene Unterbrechung in der Aufführungsgeschichte der meisten Operetten hatte. Die Werke werden auch heute nicht gebührend wiederentdeckt, denn:

Mit Witz und Ironie verliehen sie [die Librettisten, sic.] dem Genre jene Leichtigkeit, die es längst verloren hat – nicht zuletzt dank der Rassenpolitik des Dritten Reiches. Hatte doch ein Großteil der produktiven Köpfe dieses Betriebes [Operettenproduktion] eines gemeinsam: ihre Jüdische Herkunft.¹³⁶

¹³⁵ Karl Westermeyer; *Operette im Wandel des Zeitgeistes*; 1931; S. 131

¹³⁶ Stefan Frey; *Unter Tränen lachen*; 2003; S.12

3.2. Weltruhm und Popularität

Diese „produktiven Köpfe“¹³⁷ hatten nicht nur im deutschsprachigen Raum Erfolge. Neben ganz Europa, eroberten sie auch die Bühnen Amerikas. Hier muss nun angemerkt werden, dass der amerikanische Raum nicht nur Nord- sondern auch Südamerika mit einbezieht und ein äußerst wichtiger „Tantiemen-Lieferant“ wurde. Schon bald nach den Wiener Premieren, sicherten sich US-Amerikanische Produzenten die Aufführungsrechte an Kálmáns Operetten. Diese kamen jedoch nicht nur mit Kálmáns Originalmusik zur Aufführung, sondern mit eingeschobenen Musikknummern anderer Komponisten.¹³⁸ Eine große Resonanz auf die Wiener Operette gab es zudem auch in Australien. Man kann sich heute den enormen Stellenwert Kálmáns in der weltweiten Unterhaltungsmusik der Zwischenkriegszeit nicht mehr vorstellen, denn er zählte zu den beliebtesten und damit am meisten aufgeführten Operettenkomponisten weltweit. Alleine in der Zeit von 1915 bis 1938 soll alleine *Die Csárdásfürstin* weltweit über dreißigtausend Mal aufgeführt worden sein.¹³⁹

Entgegen anders lautender Meinungen, orientiert sich Kálmáns Musik sehr stark an der amerikanischen Musik Hollywoods und Broadways. Sie ist eine Mischung aus vielen verschiedenen Tanzformen (Walzer, Csárdás, Polka, Marsch, Shimmy, Foxtrott, Charleston), die einerseits die „Rivalität“ zwischen der österreichischen (Wiener) und der ungarischen (Budapester) Musik zum Ausdruck bringt. Sie folgt aber auch den neuen musikalischen Klängen von der anderen Seite des Atlantiks.

Das Resultat ist eine Art transatlantische Operette, wie sie vor und nach Kálmán niemand mehr komponiert hat: eine polystilistische Funsion verrückter Launen und aberwitziger Ironie, die das Credo des „Anything Goes“ um Jahrzehnte vorweg nimmt und sich bei allen Genres (Film, Literatur, Malerei, Oper, Schlager) mit der Skrupellosigkeit eines kulturellen Staubsaugers bedient.¹⁴⁰

¹³⁷ Stefan Frey; *Unter Tränen lachen*; 2003; S.12

¹³⁸ Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S. 19

¹³⁹ Rudolf Österreicher; *Emmerich Kálmán*; 1954; S. 197

¹⁴⁰ Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S. 17

3.3. *Herzogin von Chicago*

So wie *Die Csárdásfürstin*, handelt Emmerich Kálmáns letzte erfolgreiche Operette, *Die Herzogin von Chicago*, in der gehobenen, aristokratischen Wiener Gesellschaft. Sie zeigt deren ambivalentes Verhältnis zu jenen fremden Kulturen und Personen, die nicht aus der ehemaligen Monarchie stammten. Csárdás versus Charleston ist das Sinnbild für die Konflikte und für die Zerrissenheit der Zwischenkriegszeit, die in diesem Werk zum Ausdruck gebracht werden. Es ist ein Konflikt der Generationen: Die alte Generation, sehnt sich nach den vergangenen Werten zurück, während sich die Neue dem Lauf der Zeit anpassen möchte. Der musikalische Kampf und der schlußendliche Sieg der neuen Musikformen beschreiben den kulturellen und gesellschaftlichen Wandel, der sich in dieser Periode vollzog.

Der Walzer scheint abgelebt, nur noch ein feiner Abglanz seiner selbst, der Charleston aber versprüht Vitalität. Selbst der Csárdás kommt dagegen nicht mehr an.¹⁴¹

Zu dieser Zeit eroberten das Telefon, Telegramm, Radio sowie der Tonfilm den Alltag. Für viele Menschen bedeuteten diese technischen Errungenschaften jedoch eine große Hürde. Wie rasant das Leben wurde, führten die Amerikaner vor, die nach Europa kamen. Sie reisten innerhalb kürzester Zeit quer durch den Kontinent, um so viel wie möglich zu sehen. Dafür war perfektes Timing und Vorausplanung nötig. Dies waren schon damals Klischees, die ihnen zugeschrieben wurden. Durch gezielte Planung, in Verbindung mit viel Geld und Einfallsreichtum, konnten vielen Menschen in der „Neuen Welt“ ihr Vermögen vergrößern. Hingegen rückte der Verfall auf europäischer Seite umso mehr in den Vordergrund, denn Europas Wertevorstellungen erwiesen sich als nicht mehr zeitgemäß. Auch das Ende der Operette in der herkömmlichen Form war gekommen, doch behaupte ich, dass sich durch das neue Medium Film, ein neuer Schaffensbereich eröffnete, der anfangs auch von Operettenkomponisten- und Librettisten genutzt wurde. Auch in der *Herzogin von Chicago* findet sich der eindeutige Verweis darauf. Im Nachspiel erscheint ein Filmproduzent, der die Geschichte Marys und Sandors verfilmen möchte:

Unsere neueste Spezialität sind Filme nach dem Leben! Wir sind darauf gekommen, daß das Leben viel bessere Filme kurbelt als wir. Die Reise des Young Lady-Clubs nach Europa, um das zu kaufen, was hier für Geld ist am schwersten zu haben ist, war schon ein prachtvoller Ausgangspunkt für einen Film. [...] Ihre Begegnung mit Miß Lloyd hier im „American Grill“ war eine reizende Fortsetzung. Das muß gefilmt

¹⁴¹ Stefan Frey; *Unter Tränen lachen*; 2003; S. 188

werden. Und als man Miß Lloyd zur Herzogin von Chicago ernannte, hatten wir auch schon unseren Titel. [...] Daß Sie sich mit Ihrer kleinen entzückenden Cousine verlobten, also das ist in einem amerikanischen Film unmöglich. Unser Publikum will unbedingt, daß sich die richtigen Paare kriegen – wir brauchen ein Happyend!!¹⁴²

Diese Entwicklung wurde von den Zeitgenossen auch so empfunden. Bezeichnend ist die Wandlung vom Stummfilm zum Tonfilm, in deren Folge einige der großen Deutschen Schauspieler in Hollywood ihre große Karriere begannen. Als Beispiel sei hier Marlene Dietrich erwähnt. Im deutschsprachigen Raum gelang es zum Beispiel Erik Charell, sich als Filmregisseur zu profilieren. Er unternahm den Versuch, eine Filmoperette zu entwickeln. Dabei dachte er an eigens für den Film konzipierte Operetten, mit dem obligatorischen Happy-End. Ähnlich aufgebaut sind heute die so genannte „Schnulzen/Liebesfilme“, die anfangs das Aufeinandertreffen der Protagonisten zeigen, die im Verlauf der Handlung durch Mißverständnisse getrennt werden, um sich in den letzten Minuten (meist dank älterer Personen) wieder zu versöhnen.

Auch in der *Herzogin von Chicago* durfte die Erwartungshaltung des Publikums nach einem Happy-End nicht enttäuscht werden.

Prunk, Farbe, Nacktheit, neueste Witze, erregende Musik, Tempo, Clownerie, Spannung, Mode, Blasphemie, pathetischer Rausch, etwas fürs Herz, Zote, Ironie – das sind ihre Requisiten. So will es der heutige Mensch, der, abgearbeitet und müde, die Konzentration nicht mehr aufbringt, abends Probleme zu lösen.¹⁴³

In diesen sozial schwierigen Zeiten, versuchte der Theaterdirektor Hubert Marischka ein breiteres Publikum anzusprechen. Zusätzlich zu musikalischen Neuerungen, gestaltete er die Ausstattungen aufwendiger, in dem er bei seinen Produktionen mit bunter Ausstattung den Schwarz/Weiß Film Konkurrenz zu machen versuchte. Marischka versuchte damit, das Theaterpublikum in einen Rausch von Farben und Prunk zu versetzen, um es damit in sein Theater zu locken.¹⁴⁴ Dabei lassen sich Parallelen zu Emanuel Schikaneder ziehen, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts das Theater an der Wien erbauen ließ und damit dem „Zaubertheater“ einen weiteren Schritt in seiner Entwicklung ermöglichte, in dem außerordentliche szenische Effekte erzielt werden konnten.¹⁴⁵ So war das ehemalige Theater Schikaneders prädestiniert, auch Marischkas Ideen zu verwirklichen. Da dieser

¹⁴² Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.155

¹⁴³ H.H. Stuckenschmidt; „Operette oder Revue? Lob der Revue“; in: *Die Bühne* III/ Nr.7; 22. April 1926; S. 10; zit. nach: Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S. 137

¹⁴⁴ Martin Lichtfuss; *Operette im Ausverkauf*; 1989; S. 72

¹⁴⁵ „Mein einziger Hauptzweck ist zu sehen, was die Größte Wirkung auf der Bühne macht, um ein volles Auditorium und gute Einnahmen zu erzielen...“; Emmanuel Schikaneder; zit. nach: Attila E. Láng; *200 Jahre Theater an der Wien*; 2001; S.12

Eigentümer des Theaters an der Wien war und nicht subventioniert wurde, konnte er bezüglich der Besetzungen als auch des Repertoires eigenständige Entscheidungen treffen. Das Erfolgsrezept Marischkas bestand nicht nur der Familienbetreiber oder seiner „Hausautoren“ Emmerich Kálmán, Julius Brammer und Alfred Grünwald, er folgte dem heute oft vernachlässigten Motto:

Vergiß nie, daß Du für das Publikum da bist und nicht das Publikum für Dich. *Das* kann ohne Dich auskommen, *Du* aber brauchst es. Und denk' immer daran, daß für Dich jeden Abend *Première* ist; denn jeden Abend sitzt einer im Theater, der Dich zum ersten Mal sieht und dieser Eindruck ist der Bleibende, der entscheidende.¹⁴⁶

Von allen Mitwirkenden und Emmerich Kálmán selbst, war Hubert Marischka der einzige, der bereits vor der Uraufführung der *Herzogin von Chicago* die USA bereiste. Die dort gesammelten Eindrücke, konnte er in seine neue Operette einfließen lassen. Kálmán konnte sich dank der durch Europa tourenden Musiker und Musikgruppen ein Bild der zeitgenössischen amerikanischen Musik machen.¹⁴⁷ Der Komponist benutzte all diese neuen Eindrücke als Basis eines neuen Personalstils. Zudem verwendete er melodisches Material aus seinen vorangegangenen Werken, um dem Publikum die Möglichkeit zu bieten, Assoziationen zu diesen zu knüpfen. Das vermehrte bewusste Zitieren eigener Melodien verdeutlicht die Vergänglichkeit des Genres Operette. Diese Thematik ist ein wesentlicher Bestandteil der *Herzogin von Chicago*.

Wie bereits erwähnt, konnte dieses Werk an die Erfolge seiner Vorgänger nicht anknüpfen. Für mich ist der Grund dafür klar ersichtlich: Das Sujet der *Herzogin von Chicago* ist auf aktuelle Wiener Ereignisse und Diskussionen fokussiert, deren Kenntnis vom Zuseher vorausgesetzt wurde. Das Wiener Operettenpublikum zeigte sich unzufrieden, dass es in diesem neuen Werk indirekt aufgefordert wurde, sich den neuen Einflüssen zu öffnen und nicht nur dem Vergangenen nachzutrauern. Es wollte weiterhin alle Stereotypen in der Operette wieder finden, die Rudolf Siczynski (der Verfasser des berühmten Liedes, „Wien, Wien nur du allein“) in einem Gedicht beschreibt:

Z'erst nimm jetzt a Viertel heurigen Wien,
ned sauer und a ned zu süaß.
In den schütt a saftige Musi hinein,
denn die geht am besten in d'Füaß.

Vergiß den Hamur und die Gmüatlichkeit ned,

¹⁴⁶ Hubert Marischka zit. n. Gertrud Marischka zit. n. Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S. 106

¹⁴⁷ Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S. 128

die brauchst in der heutigen Zeit.
Dafür is bei dera Mischung ka Red
Von Streiten und a ned von Neid.

Doch is so a klaner Raunzer ned schlecht,
der mischt am's a bisserl auf.
An jeden, i sag dir`s, is's immer recht,
kummt d'alte Zeit obn a no drauf.
Laß mir jetzt um Gotteswilln ned's Wichtigste aus:
Den Herrgott und s'goldene Hetz,
die Maderln, den Prater den Johann Strauß,
und a die Veigerln im März.

Jetzt no an Schuß Wehmut statt Wermut dazua,
damit der Trank bitter wird.
Und wenn du trinkst dann in aller Ruah,
so schmeckt's wia a Weannaliad.¹⁴⁸

Dieses Zitat listet alle inhaltlichen, für einen Wiener Operettenerfolg wichtigen Stereotype auf. Diese Aspekte finden sich zum Beispiel in Edmund Eyslers Operette *Gold'ne Meisterin* (uraufgeführt 1927 und 238-mal aufgeführt¹⁴⁹) wieder, in der der Stefansdom, der Heurige, die Wiener Mädchen, die Liebe und der Wein verherrlicht werden. Der Bruch zwischen dieser dramaturgischen- und musikalischen Tradition, da im Theater an der Wien Kálmáns neues Werk unmittelbar auf Eyslers *Gold'ne Meisterin* folgte.

Dies sind die wichtigsten Gründe, weshalb die Uraufführungsserie der *Herzogin von Chicago* lediglich die, bei Kálmán üblichen 242 Vorstellungen erreichte und nicht wie *Die Gräfin Mariza* oder *Die Zirkusprinzessin* fast 400-mal gegeben wurde.¹⁵⁰ Weder die Kritik noch die ausländische Operettenszene konnte sich für diese neuartige Operette erwärmen.¹⁵¹ Auch in der Literatur wird die *Herzogin von Chicago* als Misserfolg gewertet, wogegen Eyslers *Goldne Meisterin*, als besonders erfolgreich eingestuft wird.

¹⁴⁸ Rudolf Sieczynski zit. n. Martin Lichtfuss; *Operette im Ausverkauf*; 1989; S. 176

¹⁴⁹ Anton Bauer; *150 Jahre Theater an der Wien*; 1952; S. 474

¹⁵⁰ Anton Bauer; *150 Jahre Theater an der Wien*; 1952; S. 251

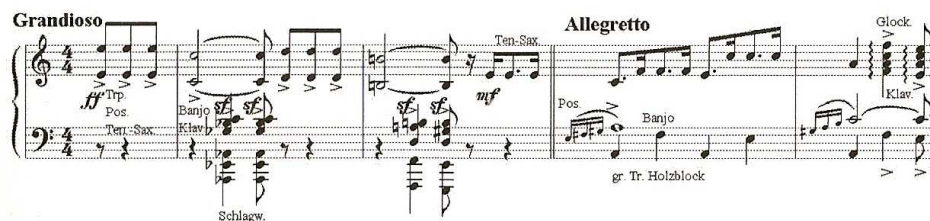
¹⁵¹ Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S. 206

3.3.1. Amerikanismen in der *Herzogin von Chicago*

Julius Brammer und Alfred Grünwald entschieden sich gemeinsam, mit Emmerich Kálmán eine neuartige Operette zu kreieren, die sich auch von der üblichen formalen Operettennorm (drei Akte) grundlegend abweicht. Das Vor- und Nachspiel führt in das Lokal, „American Grill“, in Budapest, während der erste und zweite Akt im Schloss des Prinzen Sandor im fiktiven Sylvarien spielt. So treffen zwei vollkommen gegensätzliche Welten aufeinander, die in einem musikalischen Wettkampf münden – europäische (Walzer und Csárdás) versus amerikanische (Jazz: Charleston, Foxtrott, Onestep) Musik. Anstelle der üblichen Liebesgeschichte zweier Paare, wird der kulturelle Konflikt in den Vordergrund gerückt. Dennoch entwickeln sich Romanzen, die für ein Libretto unumgänglich sind. Auch diese entwickeln sich unkonventionell, was sich in der Rolle der Soubrette widerspiegelt, die kurz vor der Hochzeit ihren offiziellen Verlobten verlässt und mit ihrem Liebhaber „durchbrennt“.

Wie immer bei Kálmán beginnt die Ouvertüre mit einem effektvollen Csárdás, der sich nach wenigen Takten zu einem Charleston entwickelt und sogleich in die erste Szene mündet.

Zu Beginn des Vorspieles wird das Publikum in das Tanzlokal „American Grill“, der Budapester 20-er Jahre, geführt, wo bereits die neuesten musikalischen Rhythmen Einzug gehalten haben. Mit dem Auftritt des Erbprinzen Boris Sandor aus Sylvarien, betritt eine Figur die Szene, die diese neuartige Musik verachtet. Sandor war inkognito nach Budapest gereist, um sich in seinem Lieblingslokal zu amüsieren, bevor er auf Wunsch seiner Familie und seiner Minister, seine Cousine Rosemarie heiraten soll. Er ist bestürzt, als er in dem Lokal Beethovens Fünfte Symphonie als Foxtrott zu hören bekommt.



Notenbeispiel 22: Kálmán, *Die Herzogin von Chicago*,
„Jazzparodie“, (Nr.1b, S.9)

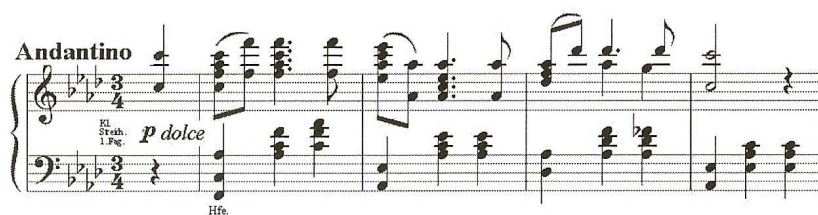
Verärgert darüber, „seine“ Zigeuner in einer Jazzband spielen zu sehen, verlangt Sandor den sofortigen Abbruch dieser musikalischen Entgleisung. Seiner Gewohnheit entsprechend, fordert Sandor vom Primas: Den Rakoczmarsch, den auch Berlioz in *La damnation de Faust* verwendete; den Donauwalzer und zum Schluss sein Lieblingslied („Wiener Musik“), dass von einem kleinen Haus in Nußdorf handelt, „aber ganz piano und süß, daß man glaubt, Engerln im Himmel singen!“¹⁵².

Interessant für eine Gegenüberstellung des Wienerischen Gefühls versus der Amerikanischen Lebensart ist folgendes: Für Sandor singen die Engerl im Himmel wogegen für die Amerikaner im Himmel die Jazzband spielt.

Die musikalische Einleitung zu diesem Wienerlied gleicht der Einleitung aus der *Gräfin Mariza*, Kálmáns erfolgreichster Operette dieser Zeit. Auf textlicher Ebene wird bei dieser Reminiszenz in weiterer Folge das Verdrängt werden des Wienerliedes bedauert. Im Gegensatz zur *Gräfin Mariza*, hat dieses Lied viel weniger Publikumsresonanz erlangt, da es offensichtlich zu negativ und pessimistisch der Zukunft dieses Genres (und damit der wienerischen Identität) entgegen blickt.



Notenbeispiel 23: Kálmán, *Gräfin Mariza*, „Grüß mir mein Wien“, (Nr.3, musikalische Einleitung, S.17)



Notenbeispiel 24: Kálmán, *Die Herzogin von Chicago*, „Wiener Musik“, (Nr.2, musikalische Einleitung, S.11)

Sandor besingt im B-Teil der Strophen die Situation der zwanziger Jahre, in denen sich die Mentalität der jungen Generation verändert hatte. „Den Gruß vom Himmelreich“, das Wienerlied, wollen sie nicht mehr hören, nur noch die neuartigen Tänze.

¹⁵² Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.11

Sandor: Kommt man heut' in ein Lokal, da machen's einen Mordskravall mit Trichtern,
Hupen, Megaphon, kein Mensch versteht ein' g'scheiten Ton!¹⁵³

Streng genommen verkörpert Sandor in der Operette jene Wiener, die nichts von der neuen Musik hören wollen, die Ralph Benatzky in seinem Tagebucheintrag vom 1. Jänner 1928 treffend beschrieben hat.

Der Wiener hat kein Empfinden für Selbstironie. Er will die Süßigkeit des Steffl, die Schönheit seiner Stadt, die Goldigkeit seines Herzens immer wieder fingerdick um die Goschen geschmiert haben, und nimmt Selbstpersiflage, [...] bitter ernst, betrachtet das als ein Unrecht, das ihm zugeführt wird und ‚schmollt‘ wie ein kleines Kind.¹⁵⁴

Der allgemeinen Situation nach dem Ersten Weltkrieg entsprechend, betreffend werden die Inflation, sowie die nostalgischen Gefühle nach der untergegangenen Monarchie angesprochen.

Sandor: Im Sack nur einen Guldenschein, zehn Kreuzer kost' der Liter Wein! [...] so war's und so wird's nimmer sein! Das war mein Wien, die schöne Stadt der Lieder. So war mein Wien, wo bist du hin, mein schönes Wien am blauen Donaustrand!¹⁵⁵

Es klingt die Befürchtung an, dass selbst die großen Meister des Liedes und des Walzers – Franz Schubert und Johann Strauß – in Vergessenheit geraten können.¹⁵⁶

Die Form des Refrains verweist auf die Melancholie des Prinzen hin, dessen leicht eingängliche Melodie an ein Wienerlied von Lanner bis Zieher erinnert.

Valse lento

Wie-ner Mu-sik, Wie-ner Mu-sik, kann-test die Welt einst be-to-ren!

Notenbeispiel 25: Kálmán, *Die Herzogin von Chicago*, „Wiener Musik“, (Nr.2, Refrain, S.14)

¹⁵³ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.12,13

¹⁵⁴ Ralph Benatzky, *Triumph und Tristesse*, 2002, S.64

¹⁵⁵ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.12-14

¹⁵⁶ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.14,15

Mit dem Ende des Liedes, erscheinen die bereits erwarteten amerikanischen Gäste. Sie werden mit einer lauter Fanfare begrüßt, die sofort in das Entreé-Lied der Mary übergeht. Dies zeigt den Bruch zwischen dem ruhigen, verträumten Wienerlied und dem Foxtrott, der die Mentalität junger amerikanischer Millionärinnen preisgibt.

Notenbeispiel 26: Kálmán, *Die Herzogin von Chicago*, „Wir Ladys aus Amerika“, (Nr.3, Refrain, S.18)

Nicht nur, dass die Musik leicht, flott und spritzig klingt, zeigt der Text die Sorglosigkeit reicher Amerikaner auf, die nach Europa kamen. Auch Miß Mary Lloyd glaubt, dass man mit Geld alles erreichen könne. In dieser sorglosen Lebenseinstellung wird sie zusätzlich von ihrem Vater unterstützt. Seine Aufforderung beschreibt den Reisetil der amerikanischen Oberschicht, die, sofern sie es sich leisten konnte, auch mit eigener Jazzband unterwegs war.

Mary, wir haben es ja! Nimm dir viel Money mit, nimm dir den Jonny mit. [...] Was dir da drüben gefällt, kauf' dir's und schau nicht aufs Geld! Mit einem kleinen Scheck kauft man sich die Welt¹⁵⁷.

Im Verlauf der Operette reist Mary, nicht nur mit ihrer Jazzband und Tanzgirl-Truppe, sondern kauft Schritt für Schritt das ganze Land Sylvarien auf. Ansporn dafür ist die Aussicht auf eine Million Dollars, für den ersten Platz des Young-Ladys-Excentric-Clubs. Um diesen zu erhalten ist es notwendig, das in Europa für Geld am schwierigsten zu bekommende zu kaufen.

Amerikanischer Botschafter: Und darf ich fragen, Miss Lloyd, was ist der Grund Ihrer diesjährigen Europareise?

Mary: Oh, das sein sehr lustig! Sie wissen, ist bin Mitglied von die Young Lady Excentric Club in New York. Wir sind neun Mitgliedinnen, die neun Töchter der neun reichsten Männer von Amerika. Bei die letzte Klubsitzung haben wir beschlossen, zu gehen nach Europa, und diejenige, die hier das kauft, was für

¹⁵⁷ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.17,18

Geld ist am schwersten zu kaufen, gewinnt eine große Preis von einer Million Dollars! Das machen wir alle Jahre so!¹⁵⁸

Was die Liebe betrifft, sind die Verführungsmethoden weltweit ähnlich. In Sandors Wien verführt der Mann sein Mädchen beim Heurigen, bei Musik (vorzugsweise Walzer) und Wein. In Amerika verführen Frauen die Männer ebenfalls bei Musik (Jazzmusik mit Saxophon und Banjos) und Drinks. Der Unterschied besteht in der Mentalität der Kulturen, die Einen wollen die Gemütlichkeit und „Laubenromantik“ der Heurigen, die Anderen extravagante Clubs, in denen sie ihren Reichtum zur Schau stellen können.

Mary wünscht sich, dass der Prinz von Sylvarien mit ihr Charleston tanzt. Sandor, als Adjutant des Prinzen verkleidet, verweigert ihr im Namen des vermeidlichen Prinzen diesen Tanz, außer wenn sie mit ihm einen Csárdás oder Walzer tanzt. Mary sieht seine Haltung als Affront gegen Amerika sowie dessen Musik und damit auch gegen ihre Person, da sie alles verkörpert, was mit ihrem Land zu tun hat. Dieser folgeschwere Disput ereignet sich im Vorspiel des Werkes. Er wird bestimmend für den weiteren Verlauf der Handlung und gibt damit den dramaturgischen Grund für die Tanzeinlagen. In Kritiken zu Operetten wurde oft kritisiert, dass der Tanz nur zur Selbstdarstellung der Akteure dient.¹⁵⁹ In der *Herzogin von Chicago* übt Kálmán mit seinen Librettisten, sowohl an den Rezensenten, als auch am Publikum, Kritik, da man dem Neuen gegenüber nicht aufgeschlossen war. Obwohl Bruno Granichstaedten's *Der Orlow* ein besonders großer Erfolg war, erwartete sich das Publikum gerade bei Emmerich Kálmán Wien im Zentrum der Handlung.

Das Finale des Vorspiels ist die Folge des Streites zwischen Mary und Sandor. Keiner der beiden will nachgeben oder eingestehen, dass beide Musikkulturen (im übertragenen Sinn für die Kultur und Mentalität im Allgemeinen) ihre Existenzberechtigung haben. In den ersten Takten des Finales ertönen mit Marys Text synchronisiert wieder die ersten Takte aus Beethovens Fünfter Symphonie. Musikalisch hat Kálmán den Disput beider so komponiert, in dem er kurze Phrasen der vorangegangenen Solonummern der Hauptdarsteller verbindet und zu einem musikalischen Streitgespräch führt. Er verknüpft Sandors Wienerlied „Ein Wienerlied so süß und fein“ (Walzer) mit Marys Entree-Lied „Mary, so sprach mein Papa“ (Foxtrott). Das Streitgespräch eröffnet Mary musikalisch mit den ersten sechs Takten des Strophenbeginns ihres Liedes, in dem sie das Bühnenorchester auffordert, einen Charleston zu spielen. Sandor wirft den Beginn (die ersten acht Takte) seines Wienerliedes ein und wechselt in den B-Teil der Strophe mit

¹⁵⁸ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 21

¹⁵⁹ Otto Keller; *Die Operette in ihrer Geschichtlichen Entwicklung*; 1926; S. 327

dem Text: „Der Teufel hol' das Saxophon, kein Mensch versteht ein' g'scheiden Ton!“¹⁶⁰ Mary kontert musikalisch mit dem Strophenbeginn ihres Liedes: „Bobby, du weißt was man tanzt! [...] Money ist immer da, da, wo Amerika tanzt!“¹⁶¹ Sandor plädiert für die Gemütlichkeit im Stil des Wienerliedes „spiel mir ein schönes altes Lied, so was für's Herz und für's Gemüt! Keinen Niggertanz und kein Krawall, sonst demolier ich das Lokal!“¹⁶² Marys Teil der Auseinandersetzung wirkt beschwingt, denn ihr Gesang wird von einer leichten, luftigen, schwungvollen Jazzmusik untermalt. Sandor hingegen wird von einer schwülen, schwermütigen, eher in Moll gehaltenen Musik begleitet. Im nächsten Schritt beginnt die Prahlerei darüber, wer mehr Geld bieten kann, um die gewünschte Musik zu hören. Mary singt mit einer Foxtrott-Begleitung, die bei Sandor ohne Modulation in einen Csárdás wechselt. Bereits hier ist erkennbar, dass Kálmán beide Musikstile geschickt verbindet und vermischt, sodass klar wird, dass es musikalische Ähnlichkeiten gibt. Es „siegt“ für den Moment Mary, da sie viel vermögender ist als ihr „Konkurrent“. Die in dem Lokal anwesende Gesellschaft, hat dem Disput zugehört. Die „Amerikafreunde“ sind im Gegensatz zu den „Traditionalisten“ vom Ausgang dieses Streites begeistert „siegreich blieb wieder der Charleston“¹⁶³.

Sandor, appelliert an den Nationalstolz des Primas. Begleitet wird er dabei in der sogenannten Zigeunerharmonik, die Kálmán als Stilmittel verwendet, wenn es darum geht, Zigeuner anzusprechen. An dieser Stelle zitiert sich Kálmán abermals selber, denn der Charakter dieser Stelle ist der gleiche wie in der Wahrsager-Szene der Manja aus der *Gräfin Mariza*. Weiters ist der musikalisch-formelle Aufbau der Fortführung des Finales des Vorspiels der *Herzogin von Chicago* sehr ähnlich mit dem des Finales I der *Gräfin Mariza*, welcher in Folge beschrieben wird. Nach dem ausgelassenen Jubel und der Hymne für den Charleston, erklingt, wie in der *Gräfin Mariza*, das Zigeunermotiv.

¹⁶⁰ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.24

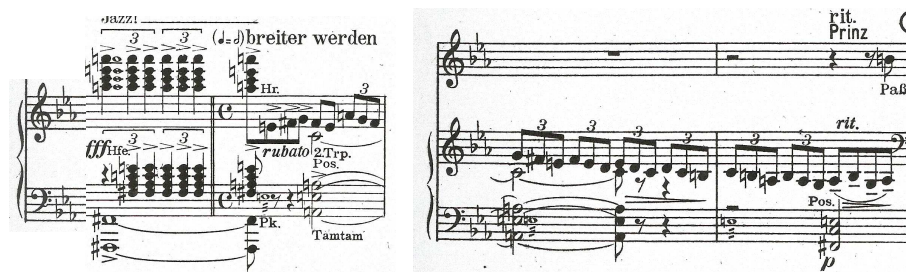
¹⁶¹ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.24,25

¹⁶² Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.25

¹⁶³ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*



Notenbeispiel 27: Kálmán, *Gräfin Mariza*, „Zigeunermotiv“, (Nr.7, Finale I, S.53)



Notenbeispiel 28: Kálmán, *Die Herzogin von Chicago*, „Zigeunermotiv“, (Nr.5, Finale I, S.29)

Im Folgenden ertönt eine ruhige Begleitung, durch welche die Wichtigkeit des folgenden Textes unterstrichen wird. Auch wenn musikalisch das Wahrsager-Motiv der *Gräfin Mariza* nicht identisch ist mit dem musikalischen Appell Sandors an die Verbundenheit zu den eigenen ethnischen Wurzeln, so lassen sich atmosphärische Ähnlichkeiten erkennen. Der darauffolgende Abschnitt ist in beiden Fällen musikdramaturgisch ident, da die Wichtigkeit des Textes durch das reine Sprechen unterstrichen wird.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Das erste Notenbeispiel ist das „Schicksalsmotiv“ aus dem Finale I der *Gräfin Mariza*. Das Notenbeispiel ist aus der *Herzogin von Chicago* aus dem Finale des Vorspiels.



Notenbeispiel 29: Kálmán, *Gräfin Mariza*, „Schicksalsmotiv“,
(Nr.7, Finale I, S.57)



Notenbeispiel 30: Kálmán, *Die Herzogin von Chicago*,
„Schicksalsmotiv“, (Nr.5, Finale I, S. 31)

Sandor appelliert hier an die Wurzeln des Primas:

Für uns wirst du spielen! Nein, du wirst deine Seele nicht dem Dollarteufel verkaufen!
Du bist ein Künstler, ein Zauberer; und wenn du spielst, lachen die Engel im Himmel
und Herz tanzt Csárdás vor Freude! Schmeiß hin den Krempel und komm mit uns, bist
von heut' an Hofzigeuner Seiner Hoheit des Erbprinzen von Sylvarien!¹⁶⁵

Alle ermuntern den Zigeunerprimas sich dem Neuen zu widersetzen. Er stimmt dem allgemeinen Wunsch zu und tauscht das Saxophon gegen seine Geige aus. Der Jubel der „Traditionalisten“ ist besonders groß, wenn Sandor verkündet: „Doch bevor wir gehen nach Haus, schmeißen wir den Neger mit dem Saxophon hinaus!“¹⁶⁶ Dies tun, laut Regieanweisung, unter großem Jubel die Offiziere des Prinzen. Begleitet werden diese mit dem Motiv der sylvarischen Hymne. Die Jazzband wird während dieser Vorgänge in eine Zigeunerkapelle umgebaut, da die meisten Musiker der Jazzband ehemals Zigeunermusiker waren und nur aus finanziellen Gründen in der Band musizierten. Sandor beginnt voller Freude sein zweites Lied zu singen – diesmal einen Csárdás. Die gepfiffene musikalische Einleitung ist eine Reminiszenz an „Komm Zigány“ aus *Gräfin Mariza*. Das ist die Aufforderung zum obligatorischen Tanz des Hauptdarstellers des ersten Aktes einer Kálmán-Marischka-Operette, wie sie nach der *Gräfin Mariza* üblich war. In diesem Fall wurde der Csárdás in das Vorspiel verschoben, denn Hubert Marischka, der in der Uraufführung den Boris Sandor spielte, wollte unter keinen

¹⁶⁵ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.31

¹⁶⁶ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.33

Umständen darauf verzichten. Der Refrain des Csárdás-Liedes war bestimmt im Sinne der „Traditionalisten“ im Publikum.

Das war'n noch Zeiten! Herrgott, das warn Zeiten, alles war anders, alles war schön!
Da hat's gelumpt sich! Achzenhundertumzig! Muß denn, was schön ist, alles
vergeh'n?¹⁶⁷

Dieses Lied thematisiert einerseits die Vergänglichkeit des Lebens, andererseits die Situation, in der sich die Bevölkerung der Zwischenkriegszeit befand.

O, wie hast du dich verwandelt, schöne Welt, bist ganz verschandelt, Palawatsch und
Durcheinander, das ist dein Lauf!¹⁶⁸

Sandors Conclusio ist:

Was kannst du machen! Was einmal vorbei ist, das ist futsch und hin!¹⁶⁹

Der von Sandor getanzte Csárdás, kann noch als ein letztes „Aufbäumen“ gegen die neue Musik und dem damit verbundenen Lebensstil interpretiert werden. Mary verlacht indirekt die Bemühungen Sandors mit den Worten: „O very nice! Sie haben da gemacht eine sehr unterhaltliche Szene für Ihre Prinzen!“¹⁷⁰ (Sandor ist weiterhin Inkognito als sein eigener Adjutant.) Finanziell abgesichert, erklärt Mary selbstbewusst Sandor den „Krieg,“ in dem sie weiterhin mit ihm nur Charleston tanzen möchte. Die Amerikanische Gesellschaft verlässt daraufhin die Szene was Sandor veranlasst zu glauben, einen Sieg erreicht zu haben.¹⁷¹ Inwieweit dies der Realität entspricht, bleibt für den Moment offen, da Marys Abgang lediglich eine taktische Maßnahme ist. Sandor steht symbolisch für alle vorangegangenen Operetten-Helden Kálmáns, mit denen sich das Publikum identifizieren konnte. Aufgrund der schonungslosen Vorführung der neuen sozialen Struktur (Alt-Adel ohne Geld ist im Vergleich zum Geld-Adel nichts wert) ist auch Sandor im Sinne der Vermögenszustände wertlos, da er genauso wie sein Staat bankrott ist und somit Liegenschaften an Amerikaner verkaufen oder verpachten muss.

All diese Helden wahren zwar den Schein ihrer verlorenen Identität auf fast schon
manische Weise, sind aber im Inneren gebrochen.¹⁷²

¹⁶⁷ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.38,39

¹⁶⁸ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.36

¹⁶⁹ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.40

¹⁷⁰ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.44

¹⁷¹ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.48

¹⁷² Stefan Frey; *Unter Tränen lachen*; 2003, S. 168

Mary und Sandor werden von sehr großem Stolz und Sturheit geleitet. Von Beginn des Vorspiels an, ist Sandor ein phlegmatischer als auch melancholischer Mensch, dessen emotionale Ausbrüche verdeutlichen, dass er mit aller Kraft das Alte zu bewahren versucht. Mary hingegen verkörpert eine leichtsinnige, verspielte, kindliche, rücksichtslose, impulsive, aus einer Laune heraus agierende Frau, die noch nie in ihrem Leben arbeiten und Verantwortung übernehmen musste. Beiden Hauptfiguren fehlt es an Kompromissbereitschaft, Einfühlungsvermögen, Flexibilität und Respekt gegenüber anderen Mitmenschen. All diese Eigenschaften lassen sich im Bezug auf die gesellschaftlichen Veränderungen sowie den musikalischen Geschmack des Publikums der Zwischenkriegszeit übertragen.

Der erste Akt spielt im Ahnenschloss, dem Hauptsitz des Prinzen Boris Sandor von Sylvarien. Die erste Szene zeigt das Geburtstagsfest des Prinzen, bei dem er die Regierungsgeschäfte seines Onkels, König Pankratz XXVII, übernimmt. Es sind der gesamte Hofstaat, sowie einige Vertreter des Volkes anwesend. Mit einer großen Hymne beglückwünschen sie Sandor zu seiner neuen Aufgabe und versichern ihm gegenüber ihre Treue. Es erklingt die erste Melodie der Ouvertüre, eine Melodie, die eine pentatonische Klangwirkung erzielt. An dieser Stelle erfährt man, weshalb Sandor sich gerne in Ungarn aufhält: Seine Mutter war Ungarin, sein Vater stammte aus Sylvarien. Wodurch es verständlich ist, dass Sandor sich zur K.u.K. Monarchie hingezogen fühlt, was sich auch in seinen Lieblingstänzen, dem Walzer und Csárdás, widerspiegelt.

Sandor, möchte Mary kontrollieren weshalb er sie von seiner Polizei beschatten lässt. Sein Minister Bojatzkowitsch teilt ihm mit: Mary weile in Sylvarien und dessen Bürgern den Charleston beibringen möchte. Daraufhin verbietet Sandor kurzerhand diesen neuen Tanz in seinem Land.

So wie in der *Gräfin Mariza*, erscheint auch in der *Herzogin von Chicago* ein Kinderchor, der die Brüder der Prinzessin Rosemarie darstellt. Da alle Kinder bereits beim Militär sind, erscheinen sie in Uniform. Auch sie überreichen (wie in der *Gräfin Mariza*) Sandor verschiedene Geschenke, darunter eine Prinzenpuppe, die ihn darstellen soll. Es folgt ein Marschlied Sandors mit den Kindern, bei dem die starke Wirkung des Militärs auf das weibliche Geschlecht angesprochen wird. Eine Phrase bildet jedoch einen Kontrast zum restlichen Lied: „Lieb' Vaterland, lieb' Vaterland magst ruhig sein“,¹⁷³ die aus dem Refrain

¹⁷³ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.61

eines deutschen Volksliedes „Die Wacht am Rhein“ entnommen ist.¹⁷⁴ Auf diese Phrase folgt der Refrain, der abermals das Verhältnis zwischen Militär und Frauen thematisiert.

Die zwei wichtigsten Minister Sandors, der Finanzminister Bojatzkowitsch und der Staatsminister Perolin, streiten sich wegen der geplanten Hochzeit des Prinzen mit Prinzessin Rosemarie. Der einzige der Minister, der in der reichen Mary Lloyd das Glück für das Land sieht, ist Bojatzkowitsch. Er ist strikt gegen eine Verbindung Sandors mit Prinzessin Rosemarie, denn „die haben nix, mir haben nix – nix und nix ist wieder nix!“¹⁷⁵

Aufdringlich, wie die Amerikaner von den Librettisten dargestellt werden, erscheint Mr. Bondy, der den Ministern den Wunsch Marys vorlegt, das Schloss kaufen zu wollen. Die Minister lehnen ab, da dieses Schloss das Symbol der Königsfamilie darstellt. Mary wird von Bondy, der sich nicht mehr zu helfen weiß, in den Audienzsaal geführt. Sie bietet den Ministern die „astronomische“ Summe von sechs Millionen Dollars. Diese sind bezüglich der Annahme dieses Angebotes unschlüssig. Mary, die aufgrund ihrer finanziellen Möglichkeiten selbstbewusst ist, beschließt, gleich im Schloss zu bleiben, obwohl sie noch keine Bestätigung bezüglich des Kaufes erhalten hat. Um die Respektlosigkeit der Amerikaner gegenüber europäischem Kulturerbe sei folgende Auseinandersetzung zitiert:

Bondy: „Schloss wird sofort umgebaut: Dampfbad, Eislaufplatz.“

Mary: „Hierher kommt eine Tanzbar zu meinem Privatgebrauch.“

Perolin (entsetzt): „Eine Tanzbar im Thronsaal Dagobert des Sanftmütigen??“

Bondy: „Yes! Mit Jazzband und Girls! Girls haben wir gleich mitgebracht!“

Perolin (entsetzt): „Girls im Audienzsaal!!“

[...]

Bondy: „Hier Kaufvertrag, alles aufgesetzt.“

Bojatzkowitsch: „[...] Wir werden sofort den Ministerrat einberufen.“

[...]

Mary: „Sehen Sie Bondy, das ist Tempo, das ist Rhythmus, das ist business, das ist Amerika!!!“¹⁷⁶

Es folgt ein Duett zwischen Mary und Mr. Bondy, welches die amerikanische Lebensweise versinnbildlicht. Amerika ist offen für Völker aller Nationalitäten und Hautfarben, dennoch steht der Kapitalismus an erster Stelle. „Ob Wilson oder Pollatschek, die Hauptsache ist

¹⁷⁴ „Die Wacht am Rhein“ ist ein deutsches Volkslied mit nationalhymnischen Anspruch, da es das Wohl Deutschlands beschwört. Text von Max Schneckenburger (1819). Musik von Carl Wilhelm (1854). Hans Jürgen Hansen; „*Heil Dir im Siegerkranz*“ – *Die Hymnen der Deutschen*; 1978; S. 28-32

¹⁷⁵ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.45

¹⁷⁶ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.49-51

ein Dollarscheck! Hipp hipp hurra! Das ist Amerika!“¹⁷⁷ Der Refrain ist ein langsamer Foxtrott, in dem die Straßen von Chicago und New York beschrieben werden. Selbst der eigene Bruder wird nicht beachtet, wenn die finanziellen Verhältnisse nicht stimmen. Da Mary zu den reichsten Menschen Amerikas gehört, wird sie, egal wo sie auftaucht, bewundert und verehrt „Hipp hipp hipp hurra! Golden Mary ist da!“¹⁷⁸

Perolin, der Rosemarie als erster empfängt, bittet sie ausdrücklich, nur Worte zu benutzen, in denen es kein „s“ gibt, wenn sie mit Sandor spricht, damit er so lange wie möglich nichts von ihrem lispeln bemerkt. Diese Szene erinnert an die später entstandene Ralph Benatzky Operette *Im weißen Rössl* (1930), in der Clärchen ebenfalls lispelt und immer nur „Ach ja!“ sagt. So auch Rosemarie, die sich nur mit „Ach ja!“ zu Fremden äußert. Während des offiziellen Teils der Begegnung, überreicht Rosemarie dem Prinzen einen Strauß roter Rosen. Nach dem Abgang aller Minister, gesteht Rosemarie Sandor ihren „s“-Fehler. Da sie keine Lust hat, Landesmutter zu werden und die damit verbundenen Regierungsaufgaben zu übernehmen, bittet sie Sandor, von einer Heirat mit ihr abzusehen. Sie sehnt sich nach einem finanziell abgesicherten Leben, welches ihr wichtiger ist als wahre Gefühle.

Das Duett, welches im Foxtrott Tempo komponiert ist, schildert ihren Wunsch, wie „Aschenputtel“ von einem „Geldprinzen“ geheiratet zu werden. Der Refrain erinnert an den Refrain des Duettes zwischen Lisa und Baron Zupan aus *Gräfin Mariza* „Behüt‘ dich Gott!“, welches ebenfalls ein Foxtrott ist. Die Ähnlichkeit beider Refrains ist nach der Verdoppelung des Tempos von „O Rosmarie“ zu erkennen. „O Rosmarie!“ ist ein Duett, in dem gezeigt wird, dass die Zeit reif ist, sich von den alten Vorstellungen des Klassendenkens zu verabschieden. Beide wären bereit, auf ihr aristokratisches Erbe verzichten, um ein Leben ohne der ererbten Last zu genießen. Rosemarie und Sandor beschließen, dass sie einander nicht heiraten werden.

Sandor erfährt von seinen Ministern, dass Mary sein Schloss kaufen möchte. Darüber ist er so aufgebracht, dass er Mary ausrichten lassen möchte:

Der Erbprinz dieses Landes tanzt noch immer keinen Charleston einerseits und verkauft keine Schlösser andererseits!¹⁷⁹

¹⁷⁷ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.66

¹⁷⁸ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.68

¹⁷⁹ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 61

Zur Übermittlung dieser Nachricht kommt es nicht, da Mary sich bereits im Schloss befindet und alles ungefragt besichtigt hat. Die Schnellebigkeit der Amerikaner, ist für Sandors Behaglichkeit zu viel.

Mary eröffnet Sandor, dass sie das Schloss nur kaufen möchte, um damit großes Aufsehen zu erregen „und alle Zeitungen werden sein voll davon und meine Freundinnen, wie sagt man hier in Europe – zersprungen.“¹⁸⁰ Auch das Argument, dass es schwierig sei, so ein Schloss zu erwerben, lässt sie nicht gelten: „Man schreibt eine kleine Scheck und all Right! – Der Prinz wird froh sein, diese alte Rumpelkasten los zu sein!“¹⁸¹ (Für Mary ist Sandor immer noch der Adjutant.) Sandor versucht nun einen letzten Weg, um Mary vom Kauf des Ahnenschlosses abzubringen und appelliert im Gespräch an ihr Herz:

Sandor: „Tut es ihnen gar nicht leid, den armen Prinzen von hier zu vertreiben?“

Mary: „Oh, sie sind sentimental; dazu sind wir in Amerika viel zu modern“

Sandor (aufbrausend): „Ja, aber wir in Europa sind noch sehr unmodern einerseits, und haben noch Herz im Leib andererseits und schwärmen noch für Mondschein, Liebe, Herzweh und so dumme Sachen. Uns tut Abschied nehmen noch bissel weh.“¹⁸²

Marys Ansicht über Prinzen ist nicht sehr schmeichelhaft: Sie betrachtet sie nur als Puppen. Als Kind hatte sie eine Prinzenpuppe entkleidet, wobei sie nichts als Stroh fand. „Und seit diesem Tag ich halte nix von die Prinzen... aber zum Spielen sind sie gut zu gebrauchen!“¹⁸³ Sandor ist über diese Äußerung nicht begeistert, muss sich jedoch im Nachhinein eingestehen, dass er wirklich nur eine Marionette seiner Minister ist. Im Duett eröffnet Mary Sandor im Refrain, dass sie der Meinung ist, Prinzen können keine Gefühle zeigen, weil sie nur aus Stroh bestünden und nur Marionetten ihrer Welt seien. In der Strophe davor, besingt Mary die schönen Uniformen der Prinzen sowie die Ergebenheit des Volkes. Sie erkennt aber nicht, dass auch Prinzen Gefühle entwickeln können. Sandors Kommentar in der zweiten Strophe weist darauf hin, dass auch Prinzen ein Herz haben, mit dem man nicht spielt. „Wie leicht drückt man ihn an's heiße Herz und plötzlich brennt das Feuer lichterloh!“¹⁸⁴ Dennoch spielt Mary, trotz der Gefahr, lieber weiter, denn „man [...] spielt ja so gerne mit der Gefahr!“¹⁸⁵

¹⁸⁰ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 63

¹⁸¹ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 63

¹⁸² Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 63

¹⁸³ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 65

¹⁸⁴ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S. 77

¹⁸⁵ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S. 77

Wie wenig der kulturelle Wert bestimmter Gegenstände von Bondy, dessen Vater aus Brünn stammt, also Europäer ist,¹⁸⁶ geschätzt wird, zeigt sich darin, dass er Gemälde von Tizian übermalen lassen möchte, da sie ihm nicht gefallen. Beim Treffen mit Rosemarie, kann Bondy mit seinem eigenen Reichtum prahlen, denn er arbeitet nur bei Lloyd, weil der Wunsch der Väter die Heirat beider ist. Rosemarie einziges Interesse gilt Bondys Geld. Sie ist das Sinnbild der jungen europäischen Generation, die die dem Neuen gegenüber aufgeschlossen ist. Bezeichnend dafür ist, dass Kálmán ihre Rolle nur mit amerikanischen Rhythmen musikalisch gestaltete. Das Duett „Mister Bondy“ zeigt die kapitalistische Einstellung des Buffopaars, denn „Nur mit viel Geld, Miste Bondy! Ist die Welt, Mister Bondy, ein Lokal Mister Bondy! Das gefällt!“¹⁸⁷

Ein Teil des Gespräches vor dem Duett „Mister Bondy“ ist symptomatisch für die nicht zwangsläufige antisemitische Einstellung der Menschen gegenüber Juden.

Prinzessin: „Ich habe einen kleinen Geburtsfehler.“

Bondy (horcht auf): „Großer Gott, was ist?“

Prinzessin: „Vielleicht haben Sie es schon bemerkt: ich lisple!“

Bondy (lispelt): „Gott wie süß! Wie mich das freut! Ich habe nämlich auch einen kleinen Geburtsfehler; vielleicht haben Sie es auch schon bemerkt; na, reden wir nicht mehr darüber – ich bin nämlich ein little ---,“

Prinzessin: „Little?“

Bondy (verschämt): „Ein Israelittle –,“¹⁸⁸

Diese Textpassage, die von jüdischen Autoren geschrieben wurde, übt eine gewisse Kritik an der jüdischen Gesellschaft, die sich ihrer Herkunft wegen nicht schämen sollte.

Das Finale I beginnt mit Marys Entrüstung darüber, dass sie trotz des vielen Geldes das Schloss nicht erwerben kann. Musikalisch wird sie mit der Melodie des Liedes „Und in Chicago, wissen sie was sich da tut!“ begleitet. In ihrem Lobgesang auf Amerika wird sie plötzlich unterbrochen, da Prinz Sandor mit seinem Gefolge auftritt – jetzt für alle erkennbar, dass er der Erbprinz ist. Für Mary „ist das ein Betrieb! Kolossal, diese Klimbim!“,¹⁸⁹ denn sie unbedingt besitzen möchte.

Mit Sandors Erscheinen verändert sich die Musik zu einer großen Fanfare der Mitglieder des Volkes und des Hofstaats zu seinen Ehren, welche in einem Allegretto grazioso, von Kálmán als quasi Blues bezeichnet, komponiert wurde.¹⁹⁰ Die Melodie, zu der sich Sandor bei Mary für die Komödie, die er veranstaltet hatte, entschuldigt, ist die der Strophen zu

¹⁸⁶ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 17

¹⁸⁷ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.82

¹⁸⁸ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.67-68

¹⁸⁹ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.90

¹⁹⁰ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.91

„Armer Prinz“. Er begründet diese Täuschung mit der Neugierde, was die Menschen über ihn sprechen. Erst jetzt begreift Mary die Konsequenzen ihrer Handlungen. Mit der Melodie des Refrains zu „Armer Prinz!“ entschuldigt sie sich bei Sandor, „denn ich ging doch ein bißchen zu weit! Wenn Ihr Herz so laut spricht, leist‘ ich gerne Verzicht, denn so böse, wie ich ausschau, so bin ich ja nicht!“¹⁹¹ Doch jetzt ist Sandor nicht mehr bereit seinen Entschluss, das Schloss doch zu verkaufen, rückgängig zu machen. Auf den Vorschlag seiner Minister, sich mit dem Geld ein schönes Leben zu machen, entgegnet Sandor:

Geliebte Anwesende! Ich habe mich entschlossen einen Schritt zu tun, der einerseits etwas ungewöhnlich scheint, aber andererseits in dieser modernen verrückten Epoche ganz zeitgemäß ist! Dieses Schloß hier, die Stätte meiner Kindheit, darauf hat eine sehr reiche amerikanische Dame ihre schönen Augen geworfen! Sie bietet einen phantastischen Preis! Sechs Millionen Dollars! [...] Ich habe mich entschlossen, es zu verkaufen! [...] Von dem Geld wird kein Cent für mich verwendet! Es gehört zur Gänze dem Vaterland!¹⁹²

Die anwesende Hofgesellschaft, allen voran die Minister, sind von diesem Ausgang sehr angetan. Mit dem Verkauf des Schlosses, kann nun ein Großteil der Schulden getilgt werden. Sandors Anweisung an den Finanzminister lautet:

Wenden Sie Geld gut an für Vaterland – und wenn Ihnen noch bisserl Kleingeld übrigbleibt, bauen Sie schönes Kinderheim für vaterlose Kinder; wir haben genug davon und jeden Tag kommen noch neue dazu!¹⁹³

Ein Umstand, der in der Zwischenkriegszeit von großer Relevanz war.

Sandor verabschiedet sich musikalisch von seinem Schloss mit einem ungarischen Text der bereits im Vorspiel von ihm gepfiffenen Melodie zu „Das war’n noch Zeiten, Herrgott, das war’n Zeiten“. Der deutschsprachige Abschiedsgruß Sandors ist mit einem neuen musikalischen Gedanken versehen. Der Höhepunkt dieses Abschieds ist sein Resümee über den Verkauf seines Lieblingsschlusses für das Wohl seines Vaterlandes:

So ein Prinz darf nie an sich selber denken, muß, wenn’s gilt, auch sein Glück verschenken!¹⁹⁴

¹⁹¹ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.92-93

¹⁹² Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.75

¹⁹³ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.79

¹⁹⁴ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.103

Die Hofgesellschaft huldigt Sandor mit dem gesungenen Teil der Hymne vom Beginn des ersten Aktes. Erst jetzt wird Mary endgültig klar, dass ihre Mentalität eine ganz andere ist als die von Sandor.

Ein Ozean trennt zwei Welten, Welten so grundverschieden, niemals war mir das so klar wie heut'.¹⁹⁵

Als einziges Erinnerungsstück an sein Schoss, möchte sich Sandor die von Rosemarie erhaltenen Rosen mitnehmen. Das stößt auf ein völliges Unverständnis Bondys, für den nur materielle Werte zählen. Mary ist irritiert vom Verhalten Sandors, welches ihn in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt. Die Untermalung dieses Melodrams geschieht mit Melodie der Strophen zu „Das war'n noch Zeiten“, aus dem Sandor den Refrain als Reminiszenz singt.

Seine Offiziere melden sich, mit der musikalischen Begleitung des Refrains des Marschliedes, das Sandors mit den Kindern gesungen hatte, zum Dienst. Mit einem Handkuss verabschiedet sich Sandor von Mary, der daraufhin in Begleitung der Offiziere und der Hofgesellschaft, aus seinem ehemaligen Schloss auszieht ohne dabei Mary Aufmerksamkeit zu schenken. Sie ist sichtlich gekränkt durch die Bloßstellung ihrer Oberflächlichkeit und sieht in Sandor einen stolzen Mann. Ihr Ärger weicht jedoch sehr schnell, als sie die Parade der Soldaten und den in sein Winterquartier reitenden Sandor sieht. All dieser zeremonielle Prunk, lässt Mary eine bessere Meinung vom Prinzen bekommen. Emotional überwältigt singt sie einige Takte des Walzers „Wiener Musik“. Dabei erkennt sie, dass sie sich verliebt hat. Der Walzer dient als Vermittler der geheimsten Gefühle der Protagonisten auf den Zuseher, der damit erkennt, dass es ehrliche Liebe sein muss. Sofort lässt sie an ihren Vater telegraphieren:

Habe soeben wunderschönes Prinzenschloß gekauft, teile dir mit, daß ich dazugehörigen Prinzen kaufen werde!¹⁹⁶

Der zweite Akt zeigt die Eröffnungsfeier des umgebauten Schlosses Marys. Der Audienzsaal wurde in einen goldenen Palmenhain verwandelt. Der Fokus ist auf den Thron gerichtet, der als einziges Stück von der alten Ausstattung übernommen wurde. Mary hat diesen „bestiegen“, ist aber enttäuscht, dass ihr Plan, in allen Zeitungen zu stehen, nicht geglückt ist: Das gesamte Interesse gilt Sandors Aufopferung für sein Land. Diese, dem Prinzen geschenkte Aufmerksamkeit, missfällt der Egozentrischen Mary. Sie

¹⁹⁵ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.105

¹⁹⁶ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.85

sieht in Sandor noch immer den stolzen Prinzen, der seine Niederlage erleiden wird, sobald er mit ihr tanzt. Wenn es schon kein Charleston sein soll, dann eben „ein kleiner Slowfox mit Mary bei Cocktail und Sherry“.¹⁹⁷

Um die Modernität auch szenisch zu zeigen, erscheint Bondy in der nächsten Szene mit dem Fahrrad, um so die Dimensionen des Schlosses darzustellen, da es schwer ist, das gesamte Schloss in kurzer Zeit zu Fuß zu erkunden. Mary schätzt sich glücklich, da Mr. Bondy verkündet, dass sie beinahe im Besitz des ganzen Land sei.

Sandor, der zur Eröffnung des umgebauten Schlosses eingeladen wurde, kommt mit seinen Offizieren zu Marys Fest. Auf ihre Frage wie es ihm gefällt, entgegnet Sandor lediglich: „Sehr schön. Nur die Tradition ist futsch!“¹⁹⁸ Dem entgegnet Mary „Oh, ich liebe mehr Zentralheizung als Tradition!“¹⁹⁹ Mary, die keine traditionelle Verbundenheit fremd ist, hat Sandors Ahnenbild mit dem Bild ihres Großvaters ausgetauscht. Außerdem äußert sie auch die Absicht, den Thron mehrmals nachbauen zu lassen, als Sitzgarnitur zu ihrem Esstisch.

Mary und Sandor gestehen jedoch einander, dass sie die Tänze lernen, die ihnen anfangs so widerwärtig waren: Mary lernt Walzer, Sandor Charleston. Sandor hat während seiner Tanzstunden bemerkt, „daß [sic.] so ein Charleston gar nix anderes ist als amerikanischer Csárdás!“²⁰⁰ Daraufhin tanzt er zur Melodie von „Ein kleiner Slowfox mit Mary“, der nun als Csárdás erklingt, sitzend Csárdásschritte. Mary beginnt daraufhin begeistert, ebenfalls sitzend, Charlestonschritt zu tanzen. Doch ein:

Sandor: „Walzer, das ist doch ganz was anderes! [...] Da schaut man sich in die Augen einerseits, hält sich so schön angenehm umschlungen andererseits, und bei Walzer, bitt' schön, tanzen nicht nur Füße, sondern da tanzt auch Herz im Leib mit einerseits, andererseits und beiderseits!“²⁰¹

Was nun folgt ist eine Glorifizierung des Wiener Walzers, der die Welt bezaubert, verzaubert und berauscht, denn schließlich „hat der Herrgott [den Walzer] für Verliebte nur erdacht, süß und weich umfängt er euch, wie eine Liebesnacht!“²⁰² Selbst Mary ist entzückt von dieser Tanzart, denn „auf Engelsschwingen tanzt man froh ins Reich des Glücks hinein.“²⁰³ Die Bedeutung des Walzers hat sich jedoch gewandt, seitdem die

¹⁹⁷ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.117

¹⁹⁸ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 95

¹⁹⁹ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 95

²⁰⁰ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 95

²⁰¹ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 97

²⁰² Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S. 126

²⁰³ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S. 127

neuen Tänze aus Amerika nach Europa gelangten. Jetzt hat der Walzer nur mehr seine Berechtigung, wenn er mit Verliebten in Verbindung gebracht wird und dient nicht mehr zur allgemeinen tänzerischen Unterhaltung. Als Beispiel einer hier nicht analysierten Operette soll *Im weißen Rössel* genannt werden, in dem unter anderem ein Lied gesungen wird, das den Walzer als den einzigen Liebesboten wählt („Mein Liebeslied muss ein Walzer sein“).

Die Minister, Bojazowitsch und Perolin, haben vom König den Auftrag erhalten, Mary zur Herzogin von Chicago zu ernennen, damit sie Sandor ebenbürtig ist und somit einer Heirat nichts im Wege steht. Die Szene mit den Ministern, in der sie Mr. Bondy in den Adelsstand erheben, ist die zweite Bezugnahme auf das Judentum, wobei sich die Anspielung auf bestimmte religiöse Symbole bezieht.

Bojazowitsch: „Seine Majestät hat Ihnen soeben das Großkreuz vom heiligen Michael verliehen!“ [...]

Bondy (verlegen): „Sagen Sie, Exzellenz, muß das unbedingt ein Kreuz sein? Und ausgerechnet vom heiligen Michael??“

Bojazowitsch: „Sie können auch einen Stern haben.“

Bondy (schnell): „Stern! Ja, das ist mir sympathischer.“

Bojazowitsch: „Vom David dem sanftmütigen!“

Bondy (begeistert): „Vom David! Geht in Ordnung!“²⁰⁴

So schnell wie er seine Umbaupläne für das Schloss in die Tat umsetzen wollte, so schnell möchte er jetzt, nach seiner Erhebung in den Adelsstand, die dazugehörigen Statussymbole zur Schau stellen.

Zur Verwunderung aller, erscheint nun auch Mr. Lloyd im Schlosse seiner Tochter. Er war sofort nach Erhalt des Telegramms Marys herbeigeeilt. Sein Empfang findet in der Tanzbar, dem ehemaligen Thronsaal, statt, bei dem, wie zuvor bei Marys Auftritt im Vorspiel, die ersten Takte der Nationalhymne der USA erklingen, sowie die des bekannten amerikanischen (patriotischen) Liedes „Yankee doodle dandy“.²⁰⁵

²⁰⁴ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.99

²⁰⁵ „Yankee doodle dandy“ ist ein patriotisches amerikanisches Lied, welches im 17. Jahrhundert in Großbritannien, als Kinderlied (Nursery Rhyme) „Lucy Locket“, den Ursprung hatte. „Yankee doodle dandy“ wurde während verschiedener Kriege als Spottlied benutzt. Heutzutage ist es die Bundeshymne des Bundesstaates Connecticut.



Notenbeispiel 31: „Yankee Doodle Dandy“



Notenbeispiel 32: Kálmán, *Die Herzogin von Chicago*, „Yankee Doodle Dandy“, (Nr.2a, Bühnenmusik, S.17)

Zur größten Freude Marys, sind auch ihre Freundinnen aus dem Young-Ladys-Club angekommen, die ihr mitteilen, dass sie den ersten Preis gewonnen hat. Voller Freude darüber, fällt Mary in das kapitalistische amerikanische Denken wieder zurück, denn sie glaubt, sich noch am selben Abend mit Sandor zu verloben. Zur Melodie des Entree-Liedes Marys, verkünden alle jungen, reichen, verwöhnten Amerikanerinnen: „So sind wir Ladys aus Amerika, die ganze Welt, für uns nur ist sie da!“²⁰⁶ Mary setzt noch eine Bemerkung hinzu: „Es gibt nichts auf der Welt, was man nicht kriegt für bares Geld!“²⁰⁷ Durch diese Einstellung Marys, kommt es im Finale II zum Konflikt.

Auch Mr. Lloyd ist unzufrieden mit Marys Wunsch, denn „die Tochter von Benjamin Lloyd soll heiraten einen ganz gewöhnlichen Erbprinzen?“²⁰⁸ Auch Lloyd ist ein typischer Amerikaner, der nur darauf bedacht ist, seinen Besitz noch zu vergrößern. Bei all seinem Geschäftssinn, liegt ihm dennoch das Glück seiner Tochter besonders am Herzen.

²⁰⁶ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.131,132

²⁰⁷ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.132

²⁰⁸ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 105

Eine Ehe ist wie ein Geschäft: wenn man sein Herz investiert, und es verzinst sich mit hundert Prozent Liebe und Glück, dann ist es ein gutes Geschäft; wenn es aber keine Dividende gibt, keine Liebe und kein Glück, dann ist es ein schlechtes Geschäft und schlechte Geschäfte macht Benjamin Lloyd niemals!!²⁰⁹

Rosemaries Erscheinen ist besonders für Bondy eine große Freude, da er von ihr entzückt ist. Sie gesteht ihm, dass sie gerne eines Tages verliebt sein möchte, oder besser gesagt, in das Vermögen eines reichen Mannes. Dieser Wunsch birgt allerdings die Schwierigkeit, da sie standesgemäß heiraten soll, aber in adeligen Kreisen nur mittellose Heiratskandidaten kennenlernt. Bondy, der seine Chance als Aristokrat sieht, macht Rosemarie einen Heiratsantrag, den sie freudig annimmt. Noch glücklicher ist sie, als sie hört, dass er einen Wolkenkratzer besitzt „Und ganz oben auf dem Dachgarten sitzen wir im Mezzanin vom Siebten Himmel, und hören die Englein singen!“²¹⁰ In dem Duett „Im Himmel spielt auch schon die Jazzband“, spielen die Librettisten auf bestimmte Textstellen der Wiener Operetten an, die ursprünglich auf das Wienerische projiziert wurden, und auf den amerikanischen Lebensstil übertragen werden. Zum Beispiel singt Rosemarie: „Warum hängt heute der Himmel voller Geigen?“²¹¹ Dieser Satz ist aus der Wiener Operette *Lieber Augustin* (1912) von Leo Fall.²¹² Sogleich wird Rosemarie von Bondy korrigiert, denn „das ist unmodern, das hat man nicht mehr gern!“²¹³ Außerdem: „So wie hier auf der Welt ist's auch droben bestellt, weil den Engerln das auch sehr gefällt!“²¹⁴ Welch ein Kontrast zu dem „Liebesduett“ der beiden Hauptdarsteller, die noch den Walzer als Geschenk Gottes angesehen haben!

²⁰⁹ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.107

²¹⁰ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 109

²¹¹ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.133

²¹² Leo Fall; Klavierauszug: *Der liebe Augustin*; S.118,119

²¹³ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.133

²¹⁴ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.134

Notenbeispiel 33: Kálmán, *Die Herzogin von Chicago*, „Im
Himmel spielt auch schon die Jazzband“,
(Nr.14, Refrain, S.134)

Da dem Herrgott der Walzer weiterhin angehört, ist es nun Petrus, dem die Jazzband gefällt und „vergißt auf sein Tagwerk, läßt's Geschäft in der Milchstraße steh'n, lauscht vergnügt der Trompete, dem Schlagwerk, ja, der Himmel wird mondain!“²¹⁵ Dieses Duett musste den „Traditionalisten“ im Publikum besonders missfallen haben, da dem Wiener Walzer, der bis dahin unbestrittene erste Platz unter allen Tänzen, von der neuen Generation streitig gemacht wurde. Kálmán musste sich des Erfolges sicher gewesen sein, da er für dieses Duett zwei Tanzreprise im Nachspiel komponiert hatte. Die zweite Strophe beschreibt den vom Publikum erwarteten und von den Radiosendern vorgenommenen musikalischen Repertoirewechsel. In der *Herzogin von Chicago* spielen die Radiosender selbst nachts Musik „aus dem Jazzparadies“,²¹⁶ der „siebten Himmelsbar auf Welle hundertneun!“²¹⁷

Die Minister haben Lloyd ihn in ihren Plan, Sandors mit Mary zu verheiraten, eingeweiht. Lloyd ist empört, dass ein armer Prinz seine reiche Tochter heiraten soll. Seiner Meinung nach, kann Europa für eine Amerikanerin kein Glück bringen, da selbst Europäer nach Amerika auswandern. Lloyd möchte, falls es zu einer Heirat kommen sollte, dass nur Jazzmusik gespielt wird, was wiederum die Minister empört.²¹⁸ Mary, die ihrem Vater keine Ruhe lässt, gesteht ihre Liebe zu Sandor. Sie versichert ihm, dass es jetzt kein Spiel mehr sei, wie sie es anfangs angenommen hatte. Mr. Lloyd „verhört“ daraufhin Sandor. Doch bevor dieser Sandor ausfragen kann, befragt dieser Lloyd, im gewöhnlichen

²¹⁵ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.135

²¹⁶ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.134

²¹⁷ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.133

²¹⁸ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 113

Stile einer Audienz, was Lloyd zunächst verunsichert. Eine der wichtigsten Fragen Lloyds an Sandor ist: „Können Sie gut kaufen, können Sie gut verkaufen?“²¹⁹ Da Sandor als Prinz lediglich zum Repräsentieren als auch zum Regieren da ist und dennoch nur die vorbereiteten Dokumente seiner Minister unterschreibt, ist Lloyd besonders suspekt, weil für ihn jeder überflüssig ist, der keine eigenen Entscheidungen treffen kann. Seine gewohnte königliche Würde ausstrahlend, entgegnet Sandor Lloyd, dass er es sich nicht ausgesucht habe ein Prinz zu sein. Der einzige Punkt, in dem Lloyd auf Sandors Seite steht und der ihn dazu bewegt, seine Zusage zur Hochzeit mit Mary zu geben, ist, dass Sandor gewillt ist anderen Menschen zu helfen. „Das ist brav und menschlich, das versteht auch ein Amerikaner!“²²⁰ Mir persönlich gefällt die Art und Weise wie Lloyd Mary seinen Segen für diese Verbindung gibt: „Mary, du hast mich heute gebeten, dir zu kaufen einen gewissen Stein; ich hab' ihn genommen unter die Lupe: er ist echt!“²²¹ Er vergleicht Sandor mit einem teuren Juwel, dessen Echtheit einen besonders hohen Wert hat.

Lloyd hat mit seinen Äußerungen Sandor nicht verletzt, sondern zu dem Eingeständnis gebracht, er fühle sich manchmal in seiner Welt überflüssig und spiele sich mit dem Gedanken alles hinter sich zu lassen um ein neues Leben zu beginnen. Mary, die in Sandors Gegenwart zunehmend menschlicher, ehrlicher und bescheidener wird, gesteht ihm ein: Sie wäre lieber nur eine bescheidene Millionärin, als eine Milliardärin.²²² Als Untermalung dieses Gespräches dient die Melodie zu „Wiener Musik“. Dabei ist anzumerken, dass sooft die Melodie des Liedes „Wiener Musik“ erklingt, die Personen auf der Bühne meist ihre innersten Gefühle und Gedanken preisgeben. Abrupt ändert sich die Atmosphäre mit dem Vorspiel zum nächsten Duett („Rose der Prairie“, Nr.15), welches indirekt das eigentliche Liebesduett der beiden Hauptdarsteller ist, da beide ihre Wünsche durch Anspielungen auf eine Liebesszene aus einem Film, den sie kurz zuvor gesehen hatten, zum Ausdruck bringen.

²¹⁹ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 115

²²⁰ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.117

²²¹ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.117

²²² Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 117

MUSCH.

Mary: Wenn der Son - ne Flam-men-schein
 Mary: In - dian-girl, so süß und schlank,
 Sax.

Str. (pizz.)
 Banjo
 Ind. Tr.

a-bends am Mis-sou - ri glüht, d
 be-bend vor dem Cow-boy steht, „f

1.2. Vl. (arco) Cel.
 Hr.
 Fig.
 Tam-tam

Notenbeispiel 34: Kálmán, *Die Herzogin von Chicago*, „Rose der Prairie“, (Nr. 15, Strophen, S. 141)

dolce

1.2. Prinz: Komm in mein klei - nes Lie - bes - boot, du...

1.2. Vl. (arco) Cel.
 Klav.
 Str.
 Hr.
 Fig.
 Ind. Tr.

Notenbeispiel 35: Kálmán, *Die Herzogin von Chicago*, „Rose der Prairie“, (Nr. 15, Refrain, S. 142)

In „Die Rose der Prairie“ ist die Akkordbegleitung des Orchesters sehr stark akzentuiert und ausschließlich von Tamtam, pizzicato gespielten Seiteninstrumenten, Banjo und Indianertrommel instrumentiert und erzeugt damit einen fremdartigen Klang. Der Refrain wird als Blues bezeichnet, obwohl er auch als Foxtrott getanzt werden kann. Die weitere exotisch klingende Instrumentation beinhaltet Banjo, Indianertrommel, Celesta, Tamtam, Triangel und anderen Schlaginstrumenten, sowie Harfe und besonders, um das Element des Jazz zu forcieren, ein Saxophon, welches im Nachspiel der *Herzogin von Chicago* für den Prinzen noch von Bedeutung wird. Das Nachspiel ist ein Abtanz mit drei zusätzlich komponierten Da Capi, die Kálmán den Arrangeuren der Theater vorweggenommen hat.

Außer sich vor Bewunderung für den Prinzen und das Schloss, drängen sich die Freundinnen Marys um Sandor. Von ihnen erfährt er nun, dass für Mary alles nur ein Spiel war, um den ersten Preis des Wettbewerbes vom Young-Ladys-Excentric-Club zu gewinnen. Sandor, sichtlich enttäuscht und wütend zugleich, wird von seinem Minister Perolin dahin gehend aufgeklärt, dass es bekannt war, dass Mary sich ein Spiel mit ihm erlaubt habe. Die Minister haben Marys Telegramm an ihren Vater abgefangen und kopiert. Der Finanzminister wollte dieses Telegramm nicht weiterleiten, damit sich Sandor

nicht von Mary abwende. Auf diese Weise erfährt er, dass Mary „sich einen Puppenprinzen kaufen“²²³ wollte und dass seine Zuneigung von allen missbraucht und verraten wurde.

Das Finale II beginnt – wie die erste Szene der *Zirkusprinzessin* – vor versammelter Gesellschaft, die die neueste Sensation erfährt. Bojazowitsch übernimmt die Rolle des Überbringers der Neuigkeit, wie zwei Jahre zuvor der Zirkusdirektor, als er Mister X ankündigte. Es wird publik gemacht, dass Mary von König Pankratz XXVII zur „Herzogin von Chicago“ ernannt wurde. Die Gesellschaft ist darüber hoch erfreut, da sie Mary, insbesondere ihr Geld, ins Herz geschlossen hat. Jetzt übernimmt Mary Sandors Gardelied, welches er im ersten Akt mit den Kindern gesungen und mit dem er sich im Finale I aus seinem Schloss verabschiedet hatte. Mary ist begeistert von ihrer Erhebung in den Adelsstand, denn von nun an ist sie beides – reich und aristokratisch. Außerdem übergeben die jungen Damen aus dem Young-Ladys-Club Mary ihre Ehrung und den Scheck über eine Million Dollar für den Gewinn des Wettkampfes: Mary hat das für Geld am schwierigsten zu bekommende sich erkaufen können – den Königsthron mit dem dazugehörigen Prinzen.

Sandors Offiziere präsentieren sich Mary als ihr neues Garderegiment und treten in ihre Dienste. Sandor beglückwünscht sie dazu, lässt es aber nicht unerwähnt, dass sich Mary den Titel erkauft habe. „Wenn man nur genügend viele Dollars hat, macht man bei uns sehr rasch Carrière!“²²⁴ Es erklingen die ersten Takte der sylvarischen Hymne, ein neues Ereignis einläuten – die Verlobung des Prinzen.

²²³ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.123

²²⁴ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.159

⑨ Allegro (rubato) Mary (ausgelassen, lustig): Champagner! Alles: Champagner!

riérel!

Trp. (im Orch. u. a. d. Bühne) V. Orch. ff Hfe. Hr. Pos. 3.4. Hr. Tam. Pk.

Schnell
Haushofmeister: Ihre Hoheit, die Prinzessin Rosemarie

Tam.

Notenbeispiel 36: Kálmán, *Die Herzogin von Chicago*,
„Sylvarische Hymne“, (Nr.15, S.160)

Kálmán betitelt die Art der Melodie als quasi Blues. Wenn man sich die Definition des Blues aus dem Jahr 1926 ansieht, ist es verständlich weshalb sich Kálmán für diese Bezeichnung entschieden hat:

Ein anderer, noch neuerer Ausdruck dafür, der erst vor zwei oder drei Jahren aufgekommen ist, ist Blues, ein Argot-Wort, das eine an Melancholie streifende Geistesverfassung bezeichnet, die aus einem Gefühl der Nichtigkeit des Daseins entsteht.²²⁵

Die Situation in der sich Sandor befindet ist genau diese hier beschriebene – er ist melancholisch wegen der Nichtigkeit seines Prinzendaseins. So entschließt er sich, die Verlobung mit seiner Cousine, der Prinzessin Rosemarie, bekannt zu geben. Mary, in der Annahme, Sandor würde sich mit ihr verloben, ist bitter enttäuscht und sieht sein Verhalten als Affront ihr gegenüber. Dennoch gratuliert sie ihm zu diesem Schritt. Darüber hinaus offenbart er ihr den Grund seines Entschlusses, in dem er Mary die Kopie ihres Telegramms an ihren Vater überreicht. So muss Mary erkennen, dass „es Sachen gibt, die Ladys aus Amerika nicht kaufen können!“²²⁶ Mary betont mit viel Innigkeit, dass auch amerikanische Frauen lieben können wenn sie nur wollen. Alle Bemühungen ihrerseits, Sandor doch noch umzustimmen, scheitern kläglich, da seine Meinung feststeht: Es gibt nichts in ihrer Welt, was nicht für bares Geld zu kaufen wäre.²²⁷ Er

²²⁵ „Was ist eine Jazzband?“ in: *Die Bühne*; 3. Jahrgang Heft 85, 24. Juni 1926, S. 36

²²⁶ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.164

²²⁷ Emmerich Kálmán; Klavierauszug: *Herzogin von Chicago*; S.166

verlässt das Fest mit seinem Hofstaat und Rosemarie, die mit dieser Wendung des Geschehens sehr unzufrieden ist. Mary bedauert zunächst ehrlich den Vorfall, wird aber von ihrem Vater ermuntert, Haltung zu bewahren. Ihre ehrliche Betroffenheit schlägt plötzlich in einen Wutanfall um: „Was kümmert uns dieses alte Europa mit seinem überlebten Klimbim, mit alle seine Prinzen und Kronen und Walzern und Mondschein.“²²⁸ Ihre Enttäuschung verwandelt sich in Rachegefühl, sodass Mary auf dem Thron mit den Worten zu tanzen beginnt: „Amerika tanzt Charleston auf einem alten Königsthron!“²²⁹ Ihr Gefühlsausbruch beginnt mit dem Lied „Ein kleiner Slowfox mit Mary“ in den der Chor, die Jazzband auf der Bühne sowie die Girls in das gemeinsame Lied „Charleston, Charleston, tanzt man heut“ einstimmen. Mary bleibt als einzige bei ihrem Lied. Durch das ekstatische Tanzen und Singen schwinden all ihre Kräfte, sodass sich mit ihrem Zusammenbruch der Vorhang schließt.

Das Nachspiel beginnt, wie schon zuvor das Vorspiel, mit einer Chorszene in der ausgelassen Charleston getanzt wird. Diesmal erscheint König Pankratz XXVII anstelle des Prinzen Sandor, um mit seinen Ministern eine Lagebesprechung, bezüglich der fehlgeschlagenen Verlobung seines Nachfolgers mit Mary, abzuhalten. Entschlossen, verkündet der Monarch seinen Ministern, dass er Mary heiraten werde, damit das Geld im Lande bleibe – eine Anspielung auf die *Lustige Witwe* bei der Baron Mirko Zeta Hanna Glawari heiraten möchte.

Sandor begibt sich vor seiner nun tatsächlich bevorstehenden Hochzeit mit seiner Cousine Rosemarie, nach Budapest, um sich im „Grill American“ zu amüsieren. Aufgebracht über die Neuigkeit, dass Mary allabendlich mit einem geheimnisvollen Mann in diesem Lokal erscheint, fordert Sandor den Primas zum spielen auf. Es folgen zwei Reminiszenzen an: „Das war’n noch Zeiten!“ sowie „Wiener Musik“, welche von den Offiziere mitgesungen werden. Sandor unterbricht beide Male und verlangt nach der Jazzkapelle.

Man darf den Anschluß an die neue Zeit nicht verpassen! (zu den Musikern) nur her mit euch! (zum Neger mit Saxophon, der sich besonders fürchtet und abschleichen will) Du auch, schwarzer Kerl – hab’ keine Angst! Nur näher – Da stell’ dich her – Jonny und spiel auf!²³⁰

²²⁸ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.131

²²⁹ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.131

²³⁰ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.143

Die Textpassage spielte auf die 1927 uraufgeführte und sehr widersprüchlich aufgenommene Oper von Ernst Krenek *Jonny spielt auf* an. An dieser Stelle ist der Wandel Sandors vom Gegner der neuen Musik, hin zu einem Liebhaber dieser vollzogen. Die folgende Reminiszenz des Refrains der „Rose der Prairie“, singt Sandor gemeinsam mit den Offizieren. In der Wiederholung spielt er selbst auf dem Saxophon, welches er Jonny entreißt.²³¹

Mary kommt mit ihrem scheinbar neuen Verehrer ebenfalls in das Lokal „Grill American“. Auch das Publikum weiß zu diesem Zeitpunkt noch nicht, was es von diesem fremden Mann halten soll. Pankraz lässt sich von seinen Ministern Mary vorstellen, um ihr unverzüglich einen Heiratsantrag zu machen. Diesen lehnt Mary im nächsten Duett mit dem König ab. Bemerkenswert ist, dass diesmal der, stets als Sprechrolle angelegte dritte-Akt-Komiker, entgegen der Operettentradition auch gesanglich in Erscheinung tritt. Das Duett wird in einer Mischung aus Deutsch und Französisch gesungen, da der König der höfischen Etikette Französisch bevorzugt. Der Refrain spielt in einer sehr naiven, fast kindlichen Form, auf das sexuelle Verhältnis eines alten Mannes zu einer jungen Frau an.



Notenbeispiel 37: Kálmán, *Die Herzogin von Chicago*, „Voulez vous Hopsasachen“, (Nr.17, Refrain, S.181)

Mit der letzten Phrase, sollte der Text entschärft werden, nämlich mit Aussagen des Königs wie: „futsch ist meine contenance!“; „mon coeur brennt lichterloh“; „mon accoucheur“ (mein Geburtshelfer) oder „et la ma grand masseuse“. Interessant ist die Regieanweisung: „Das Duett wird von Pankraz à la Chavaliel gesungen (parodistisch). Text ist Nebensache, muß bloß französisch klingen.“²³² Dadurch wird deutlich, dass nur ein kleiner Teil des Publikums die sprachlich subtilen sexuellen Anspielungen verstehen konnte.

²³¹ Kevin Clarke; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband*; 2007; S. 105

²³² Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.149

Alle Anwesenden erfahren, durch einen Zeitungsjungen, dass Prinzessin Rosemarie in Abwesenheit Sandors Bondy heimlich geheiratet hat. Die Reaktion Sandors ist nicht die eines verliebten Mannes:

Kinder! Heute früh noch bis über beide Ohren verlobt und abends wieder total ledig.
Das muß gefeiert werden!!²³³

In Begleitung des noch immer ominösen Fremden erscheint nun Mary, mit ihm heftig flirtend, was nun Sandors Eiersucht weckt. Alles missfällt ihm an dem Unbekannten, den er am liebsten zum Duell auffordern möchte. Im Gespräch mit dem Fremden erfährt Sandor, dass er keinen Rivalen vor sich hat, sondern den Filmproduzent Charlie Fox, der einen Film über Marys Abenteuer in Europa drehen möchte, allerdings unter der Bedingung, dass beide auch in der Realität ein Paar werden.²³⁴ So kommt es zum obligatorischen Happy-End und der Versöhnung aller Beteiligten.

Es hat der Austausch der Kulturen gesiegt, der als Konflikt der unterschiedlichen musikalischen Stilrichtungen ausgetragen wurde, wobei der amerikanische Lebensstil den Sieg davon trägt.

²³³ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S.151

²³⁴ Emmerich Kálmán; Regiebuch: *Herzogin von Chicago*; S. 153.154

4. Ralph Benatzky – *Axel an der Himmelstür*

Rudolf Josef Frantisek Benatzky, wie sein bürgerlicher Name lautet, kam am 5. Juni 1884 in Mährisch-Budwitz, als Sohn eines Schulmeisters. Er soll, seinem Biograph Fritz Hennenberg zur Folge, bereits als kleines Kind eigenständig gedichtet und Melodien erfunden haben.²³⁵

Ralph Benatzky hatte bereits in sehr jungen Jahren eine besondere musikalische als auch sprachliche Begabung. Überdies besaß er ein absolutes Gehör, welches ihm später Laut eine großteils autodidaktisch erworbene musikalische Bildung ermögliche. Nach Fritz Hennenberg war Benatzky auch in der Schule ein sehr begabtes Kind, sodass die Eltern beschlossen, ihn eine Kadettenschule besuchen zu lassen, die er in weiterer Folge auch abschloss. Im Militärdienst stieg er rasch zum Leutnant auf, allerdings musste er diese Laufbahn krankheitsbedingt 1909 beenden. Während all der Jahre versuchte sich Benatzky als Schriftsteller und Chanson-Schreiber. In Wien studierte der Künstler Germanistik, worin er 1911 auch promovierte.²³⁶

(Alle folgenden Fakten basieren auf dem Werkverzeichnis in Fritz Hennenbergs 2009 erschienener Publikation *Ralph Benatzky* (S. 203-214).)

Benatzkys erste Bühnenwerke, entstanden für verschiedene deutsche Kabaretts wie etwa das *Kleine Theater* in München, das *Intime Theater* in Hamburg, sowie für Bühnen in Berlin, Dresden, Mannheim und Nürnberg. In Wien lernte man Benatzkys Schaffen im Kabarett *Fledermaus* sowie in dem *Etablissement Ronacher* kennen. Der Künstler war dabei als Verfasser von Texten beziehungsweise Libretti und als Komponist tätig, wobei er auch eigene Texte vertonte.

In den Kabaretts lernte Benatzky die Chansonnette Josma Selim, kennen, die er im Frühjahr 1914 heiratete. Beide traten in verschiedenen Kabaretts auf, wobei Selim Benatzkys Chansons sang, während sie der Komponist am Klavier begleitete.²³⁷ Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges, begann Wien bis in die 20-er Jahre der Mittelpunkt von Benatzkys Wirken zu sein, bis Erik Charell ihn, vorerst für Revuen, an das Große Schauspielhaus in Berlin verpflichtete. 1927 übersiedelte das Paar in eine luxuriöse Villa in Berlin,²³⁸ da Benatzky für Charell nun Operetten komponieren sollte. In diesem Zusammenhang entstanden drei Operetten, deren letzte, *Im weißen Rössl*, Benatzky bis heute zu einem sehr bekannten Komponisten machte.

²³⁵ Emil Benatzky; zit. n. Fritz Hennenberg; *Ralph Benatzky*; 2009; S.19

²³⁶ Fritz Hennenberg; *Ralph Benatzky*; 2009; S. 20-24

²³⁷ Fritz Hennenberg; *Ralph Benatzky*; 2009; S. 33

²³⁸ Inge Jens, Christiane Niklew; *Ralph Benatzky*; 2002; S. 63

Das erste dieser drei Werke basiert auf Melodien von Johann Strauß Sohns eher unbekannter Operetten, deren Handlung auf den Abenteuern Casanovas basiert. Das Libretto zu *Casanova* (am 1. September 1928 am großen Schauspielhaus in Berlin uraufgeführt) verfassten Rudolf Schanzer und Ernst Welisch, die bereits für Leo Fall einige Libretti schrieben (unter anderem *Madame Pompadour*, 1922).

Charell hatte in Berlin den gleichen Stellenwert wie Ernst Marischka in Wien: Er produzierte luxuriös ausgestattete Operetten, voller Farben und Leben. Seine Produktionen verkaufte er ebenfalls an das Ausland.²³⁹

Wie sich gezeigt hatte, ergab sich aus dem Prunk und Pomp der Vergangenheit, modernisiert durch das Lebensgefühl der zwanziger Jahre, eine erfolgsversprechende Mischung. Die in den alten Geschichten geschilderten Räuber- und Mordaffären hatten ihre Anziehungskraft nicht verloren; zwar hatten sich die Zeiten und Methoden geändert, aber Übervorteilung und Halsabschneiderei waren unvermindert aktuell.²⁴⁰

Im Vergleich zu Wien, war es in Berlin bereits lange Tradition, geschichtlich interessante Figuren auf die Operettenbühne in den Mittelpunkt zu stellen. So ist zum Beispiel die Zeit der Handlung bei Leo Falls *Die Kaiserin* (1915), *Die Rose von Stambul* (1916) und *Madame Pompadour* (1922) vor dem Ersten Weltkrieg oder früher angesiedelt. Ebenso verhält es sich mit den Operetten *Der letzte Walzer* (1920), *Die Perlen der Cleopatra* (1923) und *Die Teresina* (1925) von Oscar Straus. In Wien war es hingegen üblich, die Handlung der Stücke in der Gegenwart spielen zu lassen und weiterhin Elemente der nicht mehr existierenden Monarchie einzubinden.

So ist die Zweite, der von Charell/Benatzky/Schanzer/Welisch kreierten Operetten-Trilogie, wieder ein historischer Stoff. Diesmal griff man auf die, in der Mitte des 17. Jahrhunderts spielende französische Geschichte der drei Musketiere, zurück. Auch in diesem Werk *Die drei Musketiere* (1929), griff Ralph Benatzky auf fremde Melodien aus dem Bereich der Oper bis hin zur Caféhausmusik zurück.²⁴¹ Für Benatzky hatte der große Erfolg des Stücks, wegen einer privaten Tragödie, lediglich einen geringen Wert: Seine Ehefrau, starb wenige Tage der Uraufführung. Er notiert in seinem Tagebuch: „Grauer Himmel, ganz verhangen, Josma ist von mir gegangen“.²⁴²

²³⁹ Fritz Hennenberg; *Ralph Benatzky*; 2009; S. 81

²⁴⁰ Fritz Hennenberg; *Ralph Benatzky*; 2009; S. 84

²⁴¹ Fritz Hennenberg; *Ralph Benatzky*; 2009; S. 84

²⁴² Inge Jens, Christiane Niklew; *Ralph Benatzky*; 2002; S. 71

Noch vor der Uraufführung des *weißen Rössls*, heiratete im April 1930 Benatzky seine Geliebte Melanie Hoffmann, deren Affäre bereits über ein Jahr andauerte.²⁴³ Melanie Hoffmann hatte Ralph Benatzky bis an sein Lebensende begleitet und unterstützt.²⁴⁴

Die Inszenierung Charells des *weißen Rößels* wurde seine opulenteste, in der jeden Abend bis zu siebenhundert Personen szenisch beteiligt waren, alleine davon vierhundert Komparsen.²⁴⁵ Selbst das Große Schauspielhaus wurde optisch an das Original von zu St. Wolfgang umgewandelt. Das *Berliner Tageblatt* notierte dazu:

Dieser Aufwand, diese Freigiebigkeit, dieses Übermaß, und dann schlechte Zeiten? Nicht möglich. Siebenhundert Leute gehören dazu, um jeden Abend das Feuerwerk anzukurbeln: dreitausend Leute haben die Chance, hoffnungslose Optimisten zu werden. Das nennt man Rationalisierung: siebenhundert Menschen haben ihr täglich' Futter, dreitausend die Illusion, glücklich zu sein. – Lasst ihnen die Illusion! Wenigstens für vier Stunden.²⁴⁶

In einer Zeit politischer Veränderungen (die NSDAP gewann immer mehr an Einfluss) und der durch den Börsencrash von 1929 ausgelösten globalen Wirtschaftskrise, spielte die Unterhaltung der Bevölkerung eine immer größere Rolle. Zudem sicherte die Operettenproduktion zahllose Arbeitsplätze.

Dennoch endete mit dem *Weißten Rössl* die Zusammenarbeit Benatzkys mit Erik Charell. Seine nächste Uraufführungsstätte wurde das Wiener Deutsche Volkstheater (heute: Wiener Volkstheater), in dem er unter anderem *Bezauberndes Fräulein!* (1933), nach *La petite chocolatière* von Paul Gavault, herausbrachte. Die nächste erfolgsbringende Operette wurde *Axel an der Himmelstür* (1936) am Theater an der Wien. Von da ab wurde die Schweiz zunehmend der Aufführungsort Benatzkys Operetten, Lustspiele, Singspiele und Possen.

Das Frauenbild in Benatzkys Operetten ist ab *Meine Schwester und ich* (1929) ähnlich aufgebaut. Die weiblichen Figuren sind emanzipiert und können sich auch ohne männliche Hilfe ein zufriedenes beziehungsweise erfolgreiches Leben führen. Sie sind die treibenden Kräfte der Handlung, in der sie, den eher schwachen, entscheidungsunfähigen und schüchternen Partnern, mit ihrer charakterlichen Stärke helfen. Im Gegensatz zu Lehár, sind Benatzkys Operetten nicht für große Opernstimmen konzipiert. Von den Sängern wird die Natürlichkeit des Vortrages verlangt. Eine Parallele, die es zu Kálmán

²⁴³ Fritz Hennenberg; *Ralph Benatzky*; 2009; S. 97, 98

²⁴⁴ Fritz Hennenberg; *Ralph Benatzky*; 2009; S. 100

²⁴⁵ Fritz Hennenberg; *Ralph Benatzky*; 2009; S. 109

²⁴⁶ *Berliner Tageblatt*; zit. Nach: Fritz Hennenberg; *Ralph Benatzky*; 2009; S. 111

gibt, ist die Figur der weiblichen Hauptrolle. Es werden entweder reiche Töchter oder selbständige Frauen gezeigt, die dank eines Vermögens oder Arbeit ein Leben nach ihren Vorstellungen führen können. Die Männer hingegen zeigen sich immer unbeeindruckt von dem Status der Frauen und sind anfangs ihnen gegenüber abgeneigt. Als Beispiel sei Paul aus der Operette *Bezauberndes Fräulein!* angeführt, der Anette so schnell wie möglich loswerden möchte. Erst als Anette vorgibt, ihr Dasein als Millionärin aufzugeben und sich als Mädchen Heilsarmee verkleidet, kann sie Paul zu einem Liebesgeständnis bewegen. Es kommt zum erhofften Happy-End zwischen den völlig ungleichen Partnern. Mit diesem soeben erläuterten Frauenbild, musste Benatzky den Argwohn der Nationalsozialisten wecken, welche die Frau als Eigentum des Mannes sahen. Auch wenn Benatzky in seinem Privatleben ein anderes Frauenbild als in den Operetten vertrat und seiner Frau nur wenige Möglichkeiten zum eigenständigen Handeln bot, so war er stets um ihr Wohlergehen besorgt. Wie das Kapitel „Das Jahr 1933“ zeigt.

Von den Tantiemen *des Weißen Rössls*, konnte das Ehepaar Benatzky in Thun, Schweiz, eine Villa erwerben, in die sie während der Zeit des Nationalsozialismus flüchteten, um von dort aus in die USA zu emigrieren.²⁴⁷ Denn nach dem Anschluss Österreichs an Hitler-Deutschland, fühlte sich das Ehepaar Benatzky, auch in der neutralen Schweiz, nicht mehr sicher, da die Nationalsozialisten auch die mittlerweile letzte Zufluchtsstätte besetzen konnten, wie es mit Dänemark und Norwegen der Fall war.

9. April 1940

Dänemark und Norwegen wurden heute nachts ohne jeden vorherigen Streit oder dergleichen von deutschen Truppen aller Einheit besetzt.²⁴⁸

Benatzky hielt nicht nur den Kontakt zu seinen jüdischen Freunden aufrecht, sondern er lehnte es auch ab, als „Arier“, für das NS-Regime zu komponieren. 1938 bezeichnete er Hitler als „irren Verbrecher“, der „nie einen Funken von menschenwürdigem Handeln“ gezeigt habe, „sondern stets nur die Sturheit, die brutale, viehische, bodenlos bornierte Dreschflegelmanier des Schlächters.“²⁴⁹

Aufgrund der Rückschläge und der wenigen Möglichkeiten seine Kompositionen auf dem amerikanischen Markt zu veröffentlichen, fiel Benatzky, seiner Tagebuchausagen nach,

²⁴⁷ Fritz Hennenberg; *Ralph Benatzky*; 2009; S. 110

²⁴⁸ Inge Jens, Christiane Niklew; *Ralph Benatzky*; 2002; S. 315

²⁴⁹ Fritz Hennenberg; *Ralph Benatzky*; 2009; S. 145

offenbar in eine Depression. Ein Tagebucheintrag vom 4. März 1942 unterstützt diese Theorie:

„Seit vielen, vielen Monaten wieder etwas komponiert, ein Lied, ernst, *Irish Nights* –
Ich kann's noch!“²⁵⁰

Benatzky konnte, der durch seine Ersparnisse und seine weiter unregelmäßig erhaltenen Tantiemen, er mit seiner Frau und Schwiegermutter ein passables Leben führen. Dennoch verspürte er den Wunsch wieder nach Europa zurück zu kehren, was im Augenblick des Krieges eher unvorstellbar war.²⁵¹

Am 28. November 1946 erreichte Benatzky mit seiner Familie seinen alten Wohnsitz in Thun. Er starb am 16. Oktober 1957 in Zürich. Sein letzter Wille, in St. Wolfgang am Wolfgangsee beigesetzt zu werden, wo man ihn, nach seiner Rückkehr aus dem Exil, zum Ehrenbürger ernannte, wurde am 26. Oktober 1957 erfüllt.²⁵²

²⁵⁰ Inge Jens, Christiane Niklew; *Ralph Benatzky*; 2002; S. 341

²⁵¹ Inge Jens, Christiane Niklew; *Ralph Benatzky*; 2002; S. 378

²⁵² Fritz Hennenberg; *Ralph Benatzky*; 2009; S. 192

4.1. *Axel an der Himmelstür*

Die letzte Operette meiner Analysen ist die, am 1. September 1936 am Theater an der Wien uraufgeführte Operette *Axel an der Himmelstür*. Diese wurde von fünf Autoren verfasst, von denen vier als solche im Regiebuch angeführt werden, welche nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 in Deutschland nach Österreich emigrieren mussten. Die Musik stammt von Ralph Benatzky, der mit diesem Stück seine letzte, sogenannte Revueoperette beziehungsweise Ausstattungsooperette, komponierte. Der Kabarettist, Schriftsteller und Schauspieler Paul Morgan sowie sein damaliger Kompagnon Adolf Schütz gestalteten das Libretto. Mit Hans Weigel als Autoren der Gesangstexte, ist das offizielle Quartett vollständig. Max Hansen, der, den zeitgenössischen Berichten zufolge, der Initiator dieser Operette war, wird als „Ghostwriter“ in der Korrespondenz erwähnt.

Es existieren in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zwei Fassungen dieses Werkes: Eine „jüdische“ von 1936 und eine „arisierte“ von 1940 mit Ernst Welisch und Victor van Buren als Autoren, die das Libretto allerdings über weite Strecken unverändert ließen. Da die Frage nach Benatzkys „arischer“ Herkunft geklärt war, konnte er als Komponist erwähnt werden.

Wenn man dem Bericht Paul Morgans im Programmheft der Uraufführung Glauben schenken kann, ist diese Operette bei einem Kuraufenthalt, gemeinsam mit Max Hansen sowie Adolf Schütz, in Karlsbad entstanden.²⁵³

[...] Aus Aberglauben möchte ich nicht erwähnen, daß Meister Benatzky's freudiges und sofortiges „Ja!“, als wir ihm das fertige Buch vorlasen, Jubelschreie in uns auslöste. [...]²⁵⁴

Die Jubelschreie Benatzky's sind in diesem Zusammenhang sehr in Frage zu stellen, denn er selber war sich eher unsicher, ob das neu produzierte Stück auch eine erfolgreiche Aufführungsgeschichte haben wird.²⁵⁵ Vor der Uraufführung war es offenbar fraglich, ob das Publikum die neue Operette auch tatsächlich akzeptieren werde, wie es ein Kommentar Benatzkys nach der Generalprobe in seinem Tagebuch verdeutlicht:

²⁵³ Der Bericht von Paul Morgan des Programmhefts es befindet sich im Anhang.

²⁵⁴ Paul Morgan; *Bevor Axel an der Himmelstür stand*; Programmheft; Theater a.d. Wien; 1936

²⁵⁵ Fritz Hennenberg; *Ralph Benatzky*; 2009; S. 158

Wien, 1. September 1936

Zarah Leander, eine große, rotblonde, heroische Kontra-Altistin aus Stockholm, das was man mit „junonischer Erscheinung“ bezeichnet und der kleine, listige, mausäugleinzwinkernde Max Hansen spielten gestern abend die Hauptrolle in meinem neuen oeuvre im Theater an der Wien. Generalprobe vor einem Parkett von Miesmachern aus Brotneid und Klüngelwirtschaft, Adabeis und einigen wenigen Erfolgshoffenden. Ein stereotypes Buch, das sich im Schema der letzten zwanzig Jahre bewegt, mit einigen Wirkungen durchschnittlichen geschickten Theaters, eine Musik von gestern und heute, ohne sonderliche Originalität, ins „Ohr gehend“, mit ein paar Instrumentationslichtern, ein theatergeschickter Poseur als Kapellmeister, kitschige, billige, aber „der Masse“ entgegenkommende Dekoration,... soweit haben sie mich also gebracht. Da sie die Bonbons nicht wollen, haben sie die Marillenknödel. Warum nicht Marillenknödel??? Eben!²⁵⁶

Wie es weiter aus Benatzkys Tagebuch hervorgeht, waren nach der Uraufführung alle Zweifel an *Axel an der Himmelstür* verflogen.

Am 1. war die *Axel*- Premiere, einer meiner bisherigen größten Erfolge. Wer kennt sich da aus? Das Stück, von dem wir am wenigsten hielten, gefiel am meisten. Man lernt nicht aus. Mundreklame und Kritiken faszinierend.²⁵⁷

Dass das neue Stück ein Erfolg wurde, bezeugt nicht nur der Tagebucheintrag, sondern auch die 190 en suite Vorstellungen²⁵⁸ am Theater an der Wien, unter der neuen Direktion von Arthur Hellmer, der damit am 1. September 1936 seinen Einstand als neuer Direktor gefeiert hatte.²⁵⁹ Laut Marie-Theres Arnbom war auch das Dekolleté Leanders ein wichtiges Thema nach der Premiere, da man bei ihr von der „Axel bis zur Himmelstür“ sah.²⁶⁰ Dass der Erfolg, zumindest der Lieder, die die neue Sängerin Zarah Leander im deutschsprachigen Raum sang, nicht ausblieb, bezeugt zum Beispiel das Lied „Gebundene Hände“, welches selbst in der Hitlerzeit erlaubt war und sie damit ihren ersten großen deutschsprachigen Schlager interpretiert hatte.

Max Hansen, der in Schweden gastierte, lernte dort die Künstlerin kennen, die mit ihrer Stimme der Unterhaltungsmusik neue Klangwelten eröffnete.²⁶¹ Da die weibliche Hauptrolle bis zum ersten Konzeptionsgespräch im Mai 1936 noch nicht feststand, stellte Hansen seine Neuentdeckung den Autoren vor, die angeblich sofort von ihr beeindruckt

²⁵⁶ Ralph Benatzky; *Triumph und Tristesse*; 2002; S. 213

²⁵⁷ Ralph Benatzky; *Triumph und Tristesse*; 2002; S. 214

²⁵⁸ Anton Bauer; *150 Jahre Theater an der Wien*; 1952; S. 478

²⁵⁹ Anton Bauer; *150 Jahre Theater an der Wien*; 1952; S. 256

²⁶⁰ Marie-Theres Arnbom; *War'n Sie schon mal in mich verliebt?*; 2006; S. 20

²⁶¹ Marie-Theres Arnbom; *War'n Sie schon mal in mich verliebt?*; 2006; S. 16

waren.²⁶² So begann die internationale Karriere Zarah Leanders mit der Operette *Axel an der Himmelstür*.

Die Amerikanismen dieses Werkes, sind ein Spiel mit amerikanischen Stereotypen, die im besonderen Paul Morgan während seiner Amerikareise erfahren und erleben konnte.²⁶³ Den Beginn der Schilderung Amerikas im Stück, machten die Autoren mit einem Umriss der Filmbranche und all ihren dazugehörigen Figuren und Charakteren.

Die Dramaturgie dieser Operette ist meines Erachtens am stärksten an den Film angelehnt. Der dritte Akt hat im Vergleich zur traditionellen Gliederung der Operette eine besondere Funktion: Er dient zwar, wie üblich, zur Auflösung des Durcheinanders welches sich am Ende des zweiten Aktes ereignet hatte. Dennoch passiert in diesem dritten Akt mehr, er beschreibt die verschiedensten Charaktere der Menschen vor Gericht, wenn sie in Stresssituationen gelangen.

Der Filmstar Gloria Mills, ist eine leicht reizbare, launische und dennoch zugängliche Frau, die sich nach Nähe und Geborgenheit einer ehrlichen Person sehnt. Das Vorbild dieser Figur stellt offensichtlich Grata Garbo dar, die die Journalisten immer mied. Von ihrer Film-Crew wird Gloria Mills wegen ihrer stressbedingten Wutausbrüche verachtet. So beginnt die erste Szene der Operette mit dem Erscheinen des völlig entnervten Komponisten, Tonmeisters, Operateurs, Produktionsleiters, Zeichners und Autors bei der Sekretärin Scotts, dem Chefproducer. Dieser gegenüber beklagen sie die Allüren des Stars.

Gloria Mills ist gänzlich verrückt, du lieber Gott, es ist mit ihr ja nicht mehr auszuhalten!²⁶⁴

Gloria verweigert jegliche Kooperation mit dem Filmteam, da sie über ihr privates Leben besonders verstimmt ist, weil ihr Verlobter sie bei jeder Gelegenheit versetzt. Diese Introduction ist als Slowfox komponiert, die im Kontrast zum Auftritt Scotts (Paso doble) steht.

Cecil Mc. Scott ist ein „typischer“ Producer für den das Geld die wichtigste Rolle im Leben spielt. Jede Drehpause sieht er als finanziellen Verlust. Seine Meinung über Glorias dünnes Nervenkostüm ist berechnend:

²⁶² Marie-Theres Arnbom; *War'n Sie schon mal in mich verliebt?*; 2006; S. 16

²⁶³ Die Reiseerlebnisse hat Paul Morgan in seinem Buch *Promin Enten Teich*, Abenteuer und Erlebnisse mit Stars, Sternchen und allerlei Gelichter, 1934, geschildert.

²⁶⁴ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; S. 5

Launen einer Frau gehören ins Schlafzimmer – aber nicht ins Geschäft!²⁶⁵

Grazioso

Kein Mensch sagt mir nein, nie-mand wei - ßt sich, denn der Herr die - ser Er - ße bin ich!

Kein Mensch sagt mir nein, nie-mand wei - ßt sich, denn der Herr die - ser Er - ße bin ich!

1. Trpt. 2. Trpt. Pos. 2. Trpt. *ppp* 5. Str. *ff* *p* *pp* *pp* Gitarre (Solo)

lib. arco D. 7480

Diese Meinung wird von seinen Mitarbeitern noch unterstrichen.

5.

1.

Scott!

Alle (ehrfürchtig)

Ja, er ist der lie - be Gott!

3 Trpt. Mav.

Str.

f

fz Tutti

Beck.

²⁶⁵ Ralph Benatzky; Regiebuch: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S.6

²⁶⁶ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 10

Der Kapitalismus ist, wie schon bei Mary und Benjamin Lloyd in der *Herzogin von Chicago*, ein wichtiger Aspekt der amerikanischen Mentalität: Je reicher eine Person ist, desto beliebter und wertvoller ist sie, auch wenn diese Person als Mensch „versagt“. Es zählt nur Geld, Arbeit und Ideenreichtum, was Scott allerdings nicht vermag, ist seine Mitarbeiter zu loben – sie haben zu funktionieren weil er sie bezahlt. Ein weiterer Aspekt in der Darstellung Amerikas ist die Behandlung des Menschen (außer er ist ein Star); der Mensch (der Arbeiter) wird nicht als Individuum angesehen, sondern lediglich als ein Teil des Ganzen, als ein Teil einer großen Maschinerie. Je weniger Gehalt man in der Filmbranche bezieht, desto weniger wird man beachtet, es sei denn, es passieren Fehler, denn dann sind diese Arbeiter die ersten, die ihre Arbeit verlieren – wie auch Axel als Komparse.

Scotts Selbstsicherheit geht soweit, dass er nur pro forma seine Mitarbeiter herausfordert, ihm zu widersprechen. Nur eine einzige Person wagt dies wirklich: Gloria Mills, die die Herausforderung gehört hat.²⁶⁷

Ein weiterer Aspekt der Stereotype, ist die unterdurchschnittliche Allgemeinbildung des Produzenten (Scott) sowie die des Publikums, denn Aussagen wie „da kann sich der Johann Strauß verstecken mit seinem *Rosenkavalier*“²⁶⁸ zeugen von großen Wissenslücken. Diese Bemerkung, die mit Sicherheit auf so manchen Opernbesucher zutrifft (bis heute) ist signifikant für die gesamte Handlung des ersten Bildes. Die Persiflage der Amerikaner geht soweit, dass Scott bei Franz Schubert in Wien neueste Schlager „bestellt“.²⁶⁹

Die Stadt aus Pappe,²⁷⁰ wie Paul Morgan Hollywood in seinem Buch *Promin-Enten-Teich* beschreibt, lässt Träume entstehen, lässt Stars unsterblich auf der Leinwand zurück und raubt ihnen die Privatsphäre, wie Gloria Mills sich in ihrem Auftrittslied beschwert.

Was hab' ich schon so viel davon, dass ich ein Star?
Ein Kinostar, die Sehnsucht tausender Mädchen!
Kinostar, Idol der heutigen Zeit!
Meterhoch verkünden die kleinsten Städtchen
deinen Ruhm, deine Schönheit, deine Unvergleichbarkeit!
Kinostar, du Abgott dieses Jahrhunderts!
Jeder wünscht an deiner Stelle zu sein!
Doch das grelle Scheinwerferlicht verbirgt der Welt dein wahres Gesicht,
Im Grunde deines Herzens bist du alleine!

²⁶⁷ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 12

²⁶⁸ Ralph Benatzky; Regiebuch: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 7

²⁶⁹ „Kabeln Sie dringend um Schlager und Texte für Maurice Chevalier-Film, möglichst Rumbas, Telegrammadresse: Franz Schubert, Vienna, Dreimäderlhaus“; Ralph Benatzky; Regiebuch: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 9

²⁷⁰ Paul Morgan; *Promin und Ententeich*; 1934; S. 74

Ich will nicht mehr spielen, ich habe es endlich satt!
Ich will mich nicht schminken mehr, will mich nicht länger maskieren!
Ich will nicht vor Lampen mit fünfhunderttausend Watt
Mein letztes Geheimnis verlieren!
Ich will nichts mehr hören von Sexappeal und von der Pracht
Der Beine und meines Gesichts!
Ihr habt ja aus mir eine Puppe gemacht!
Ich will eine Frau sein, sonst nichts!²⁷¹

Glorias Einstellung stößt auf Unverständnis der Filmcrew: „Nur du bist glücklich, denn die Welt ist dein“,²⁷² Die Autoren zeigen durch die Figur Glorias, dass die Berühmtheit und materielles Vermögen allein nicht zum glücklich sein ausreicht. Das für Kapitalisten wichtigste, sind die Erfolgszahlen und das damit verbundene Kapital, nach dem Motto: Zeit ist Geld und Geld ist Macht.

Gloria lässt in weiterer Folge ihre Verzweiflung und Wut an den Statisten aus, sodass ein alter Mann fristlos entlassen wird, der es gewagt hatte sie anzustarren. Wie unwichtig Menschen der untersten Stufe der Gehaltsliste in der Filmbranche, sowie der Willkür der Launen der besser bezahlten ausgeliefert sind, zeigt das nächste Zitat.

Gloria: Lassen Sie mich hinaus aus diesem Zirkus, wo mich alles so sinnlos nervös macht – alles – diese Komparsen, – da ist einer unter den Extras – ein alter Mann, seit 9 Uhr heute morgens starrt er mich an – er hat es sogar gewagt, mich anzusprechen.

Scott: Das ist doch unerhört! [...] Wer von Euch ist das gewesen?

Gloria (zeigt auf den Mann mit der Brille): Da, das ist er! Der Mann mit der Brille! Bis hierher kommt er mir nach!

Scott: Williams, wer ist der old man?

Williams: Weiss nicht. (zum Produktionsleiter) Wer ist das?

Prod.Leiter: Vom Friseur Herlinger empfohlen. Er hat schon gestern mitgemacht. Er heisst...

Scott: Schon gut, auszahlen lassen!

Williams (zu Prod.Leiter): Lass ihn auszahlen!

Prod.Leiter (gibt dem alten Mann einen Zettel): Geh' zur Kassa!²⁷³

Nachdem der alte Mann entlassen wurde, führt Scott Gloria in sein Büro mit der Absicht, sie doch von einer Vertragskündigung abzuhalten.

²⁷¹ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 14-18

²⁷² Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 20

²⁷³ Ralph Benatzky; Regiebuch: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 13, 14

Der alte Mann erscheint wieder auf der Bühne und reflektiert in der ersten Strophe der Nummer drei (Strophen Lied im Foxtrott Rhythmus) über den Sinn des Lebens, die Gewohnheiten der Menschen und deren Aberglauben nach. Die zweite und dritte Strophe stellen seinen fiktiven, ausschließlich aus Rückschlägen bestehenden, Werdegang dar. Der Refrain zeigt Axels Resümee dieser Geschehnisse.

Notenbeispiel 40: Benatzky, Axel an der Himmelstür, „Lied des alten Mannes“, (Nr.4, Refrain, S.23)

Das besondere an dieser Rolle ist, dass bis zum Ende des ersten Bildes niemand weiß, dass der alte Mann, so wird er auch im Regiebuch genannt, eigentlich Axel ist, der sich bloß verkleidet hat, um an Gloria Mills nahe zu sein, um ein Interview mit ihr zu machen. Axel, alias alter Mann, hat einen Teilerfolg erzielt – er ist dem Star so nahe gekommen, dass Gloria auf ihn aufmerksam geworden ist.

Die Steuerabzüge sind das Thema der folgenden Szene. Der alte Mann bittet die Sekretärin Scotts, ihm zu helfen, da er weniger als das vereinbarte Honorar bekommen hat. Auf dem Lohnzettel sind alle Abzüge für die Steuer aufgelistet:

Miss Brown: 9 Prozent Einkommenssteuer.

Der Alte: Um Himmelswillen, ich kann doch unmöglich 9 Prozent Einkommenssteuer bezahlen, wo ich im Ganzen keine 9 Prozent verdiene! – Und das?

Miss Brown: Krisenabgabe!

Der Alte: Wie komm' denn ich dazu, der Krise etwas abzugeben? Die Krise müsste doch mir etwas abgeben. Ich bin doch der Leittragende und nicht die Krise.
Und das?

Muss Brown: Die Krankenkassa!

Der Alte: Die macht sich an mir gesund!

Miss Brown: Und die Abgabe für die Organisation.

Der Alte: Es ist ja alles wunderschön organisiert – mit den Abgaben!²⁷⁴

Solche Situationen standen 1936 an der Tagesordnung der Menschen, weshalb anfangs viele Menschen in der NSDAP den Hoffnungsträger gegen die hohe Arbeitslosenrate sahen.

Um weitere amerikanische Topoi zu zeigen, führe ich die persönliche Bedienstete Glorias an, eine Afro-Amerikanerin, die ein gebrochenes Deutsch/Englisch spricht.

Der alte Mann tut dem Star, nach dem persönlichen Aufeinandertreffen, leid somit beschließt Gloria ihm zum Abendessen einzuladen und ihm aus seiner bedrückenden Lebenssituation zu helfen.

Das Finaletto I zeigt Axels Erstaunen darüber, dass es ihm gelungen ist eine private Einladung Glorias zu bekommen, bei dem er das lang ersehnte Interview führen kann.²⁷⁵

Das ist der Moment, in dem das große Glück mir winkt, ich fühle, wie mich das von Kopf bis Fuß total verjüngt! [...] nun steht Axel an der Himmelstüre [...] ab heut' bin ich dumm, denn der Dumme hat's Glück!²⁷⁶

Im Rahmen des musikalischen Ausklang des ersten Bildes, demaskiert sich Axel, in dem er, laut Regiebuch, zuerst die Brille, dann die Perücke, die Augenbrauen, den Schnurrbart und zuletzt den Rock (Mantel) nacheinander entfernt, so dass er bei seinen letzten gesungenen Worten ganz als Axel Swift zu erkennen ist.

Das zweite Bild bringt das Element, welches das Wiener Publikum in jeder Operette erwartet hatte: Das Wienerische. Der Spielort ist nicht mehr die Filmstadt sondern die Wohnung eines Wiener Friseurs, der für Filme Perücken macht. Theodor Herlinger, bester Freund Axels, lässt diesen bei sich wohnen, bis dieser eine fixe Anstellung als Journalist bekommt. Jessie, die Verlobte Axels, hilft beiden Männern im Haushalt und in der Küche.

²⁷⁴ Ralph Benatzky; Regiebuch: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 20

²⁷⁵ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 26

²⁷⁶ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 26-28

Um auch die technische Entwicklung hervorzuheben, erklingen aus dem Radio Geräusche, da Herlinger von Hollywood aus Radio Wien empfangen möchte, um endlich Wiener Musik zu hören. Anstelle dieser erklingt auf Radio Wien eine Einspielung des Liedes „Heaven in the kitchen“ von Paul Whiteman.²⁷⁷ Herlinger ist sehr enttäuscht, dass sogar in seiner Heimatstadt Jazzmusik anstelle echter Wiener Musik gespielt wird.

In der Auseinandersetzung zwischen Herlinger und Jessie, spielen sich die Autoren mit den Stereotypen des Wienerischen. Für den Wiener Herlinger ist es selbstverständlich, dass seine Sprache Musik ist.²⁷⁸ In der nächsten Musiknummer (Nr.7) machen die Autoren Anspielungen auf Fritz Grünwalds kabarettistische Abhandlung *Der Hausfreund*.²⁷⁹ In dieser Nummer ist der „Hausfreund“ (Herlinger) noch tabu für Jessie, aber sobald sie erfährt, dass Axel zu Gloria Mills gefahren ist, ändert sich die Situation.²⁸⁰ In dieser Nummer kommt Axel von den Dreharbeiten nach Hause zurück und greift übermütig in die Szene ein, nachdem er Jessie und Herlinger in einer verhänglichen Situation antrifft. Die zweite Strophe ist bereits ein Terzett, in dem Axel klar stellt, wessen Verlobte Jessie ist. Im musikalischen Nachspiel herrscht ein lustiges Treiben, in dem Axel mit drei verschiedenen Messern komisch drohend erscheint und zum Schluss eine Perücke aufsetzt, so dass Herlinger, in Annahme es sei Jessie, diesen küsst. Übermütig verkündet Axel seinen Freunden:

Kinder, heute hab' ich eine rosarote Brille auf. Alles, was ich bisher schwarz gesehen habe, seh' ich jetzt himmelblau!“²⁸¹

Seine Freunde sind überaus neugierig, weshalb ihr Freund so glücklich ist, doch lässt er sie noch im Unklaren. Jessie verlässt beide, um einkaufen zu gehen. Während dessen erzählt Axel seinem Freund Herlinger sein Erlebnis mit Gloria. Während er seinen Smoking anzieht, telefoniert Axel mit seiner Redaktion, damit sie ihm die Titelseite freilassen. Damit Jessie keinen Verdacht schöpft, zieht Axel einen Morgenrock über und bittet einen Freund aus der Redaktion ihn später anzurufen, was dieser auch tut. Bei dem Telefonat mit der Redaktion in Anwesenheit Jessies, spielt Axel ihr eine Komödie vor und gibt an, als Reporter zum Galadiner ins Hotel Ambassador, in dem Gloria wohnt, gehen zu müssen. Die Nummer acht ist bereits das Finale II, in dem Axel seine Freunde so schnell wie möglich verlässt, um pünktlich zum Rendezvous zu gelangen. Herlinger, der Axels wahre Absichten kennt, möchte ihm zum Abschied am liebsten mit einer Hand eine

²⁷⁷ Ralph Benatzky; Regiebuch: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 32

²⁷⁸ Ralph Benatzky; Regiebuch: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 34

²⁷⁹ Fritz Grünwald; „Der Hausfreund“; in: *Die Schöpfung und andere Kabarettstücke*; 1984; S. 91- 96

²⁸⁰ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 30

²⁸¹ Ralph Benatzky; Regiebuch: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 38, 39

Ohrfeige geben, mit der anderen Hand „ein Bussl“.²⁸² Er kann es nicht verstehen, dass Axel bei Frauen mehr Glück hat als er selbst.

Darauf folgt ein in ein Walzerduett übergehendes Melodram, dessen Inhalt Paul Morgans Erlebnisse Filmproduktion in Hollywood schildert.

Jessie: Aber, Teddy, du wirst doch nicht sentimental werden!

Herlinger: Das willst du mir auch noch verbieten? Einem Wiener! Wo doch unser nasses und unser heiteres Auge in der ganzen Welt so beliebt ist!

Jessie: Ah! Das ist das, was man bei uns immer im Film sieht! Wonderfull! So ein Vienna-Film! [...]

Herlinger: Ja, die Walzer und die Lieder,
Die Donau, der Prater,
Die zieh'n immer wieder
Die Leut' ins Theater!

Beide: Drum drängt's zum echten Film aus Wien die Filmproduzenten magisch hin.

Herlinger: Und was Metro, Fox und Paramount in ihnen Studios dreh'n, bekommen die Wiener dann erstaunt, als Wiener Film zu seh'n!
Zum Beispiel:
Dort, wo die Donau fließt, im Herzen von Wien, dort steht ein kleines,
verwurzeltes Haus.

Jessie: Gott, wie schön!

Herlinger: Drin wohnt der Schubert Franz im Mezzanin, und im ersten Stock der liebe Johann Strauss!

Jessie: Wonderfull!

Herlinger: Sie lieben beide ein Mäderl klein, vom Herzen und überschwenglich. Beim Heurigen trinken s' ein roten Wein, doch dann sagt das Mäderl: es darf nicht sein!
Und alles auf Englisch

Jessie: And always in english! [...]

Herlinger: Sie liebt den Leutnant, mit Sternderln am Kragen, den spielt der Maurice, der Chevalier! [...]
Der führt s' am Sonntag im Sechzigerwagen N'aus nach Grinzing am blauen Wolfgangsee. [...]
Doch dort sagt der Leutnant und wird ganz trist, und auch ihr Gesicht wird ganz länglich:
Er muss sie verlassen in kurzer Frist, weil er doch der Kaiser Josef ist!
Und alles auf Englisch! [...]
Hinab vom Stefansturm will's Mäderl sich stürzen, gleich in die Donau, die blau unten fließt! [...]

²⁸² Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 35

Doch unser Schubert Franz erwischt s' bei der Schürzen, weil er der
seelensgute Wallace Beery ist! [...]
Der Schluss wirkt phantastisch, wie ein Phantom, erschütternd und
unvergesslich, der Strauss nimmt die Geige, spielt „Home sweet home“ es
läuten die Glocken vom Salzburger „Dom“
Und alles auf Englisch!²⁸³

Für den amerikanischen Wien-Film war die Verzerrung der Realität beziehungsweise das Ignorieren dieser symptomatisch. Es werden verschiedene Orte in Wien zusammengeführt, die in der Realität nichts miteinander verbindet. Die geographischen Verschiebungen der Filmrealität beziehen sich nicht nur auf Wien, sondern auf ganz Österreich. So liegt laut Herlinger zum Beispiel Grinzing am Wolfgangsee (ca. 200 km Luftlinie). Zeitliche Anachronismen beziehen sich darauf, dass Franz Schubert und Johann Strauß Sohn zeitgleich in dem selben Haus wohnten und dieselbe Frau verehrten. Aufschlussreich über den Gebrauch anachronischer Einsätze Wiener Stereotype in solchen Filmen, gibt Paul Morgans Bericht aus seinem Buch *Promin Enten Teich*. Als Beispiel soll eine Begebenheit dienen, die Morgan miterlebte:

Eine Szene stellt einen am Wiener Ring reitenden Leutnant dar, der sein Pferd vor einem Kaffeehaus an einen Baum anbindet. Morgan begann zu protestieren, da dies in Wien unmöglich sei, auch wenn um 1913 ein Reitweg noch vorhanden war. Die Lösung des Regisseurs war, dass aus dem Kaffeehaus ein Stallbursche kommt und das Pferd in seine Obhut nimmt.

Und aus dem Café Heinrichshof in Wien trat der erste Stallknecht seit der Befreiung Wiens aus den Händen der Türken.²⁸⁴

In einer weiteren fiktiven Szene dirigiert Johann Strauß Sohn beim Dommayer 1913, obwohl dieser zu dieser Zeit bereits 14 Jahre tot war. Der Maske zur Folge, hätte die Handlung bereits um 1875 spielen müssen.²⁸⁵

Axel an der Himmelstür ist stellt nicht nur Amerikanismen in der Wiener Operette zur Diskussion, sondern auch Wiener Stereotype in Amerika.

Die dramaturgisch unumgängliche Zuspitzung während des Finale II, wird in Benatzkys Werk folgendermaßen erreicht:

²⁸³ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 35-40

²⁸⁴ Paul Morgan; *Promin Enten Teich*; 1934; S. 110

²⁸⁵ Paul Morgan; *Promin Enten Teich*; 1934; S. 111

Es erscheint Glorias Chauffeur, um den alten Mann abzuholen. So erfährt Jessie, dass Axel anstelle zum Galadiner zu Gloria Mills gefahren ist. So brechen Jessie und Herlinger das ungeschriebene Gesetz und der „Hausfreund“ wird eigentlichen Freund Jessies.²⁸⁶

Der zweite Akt (drittes Bild) zeigt die letzten Vorbereitungen in Glorias Zimmer vor der Ankunft des alten Mannes. Es sind nur weiche Speisen serviert, damit dieser sie leicht kauen kann. Gloria, die an dem Abend nichts mehr von ihrem Verlobten hören möchte, gibt Dinah den Abend frei, damit diese ins Kino gehen kann. Nachdem Gloria alleine im Zimmer ist, fällt ihr Blick auf ein Foto ihres Verlobten. Daraufhin beginnt sie das wohl berühmteste Lied der Partitur zu singen. „Gebundene Hände“ ist zu einem der größten Erfolgsschlager Zarah Leanders geworden. Es beschreibt die Schwierigkeit der Trennung von einem ehemals geliebten Menschen, nachdem man sich auseinandergelebt hatte. Benatzky hat dazu einen für Leanders Stimme maßgeschneiderten Blues komponiert.

The image shows a page from a musical score. At the top, it says 'Gloria' and 'Tempo blues, dolcissimo'. The main part of the page is a musical staff with notes and lyrics. The lyrics are 'Ge - bun - de - ne Hän - de! Das ist das En - de je - der ver-'. Below the staff, there are various instrument markings: '1.2 Viol. div. (sord.)', '1. Klav. solo', '2. Klav. solo', '1.3 Klav. solo', '2. Cel. pp', 'Vibr.', and 'Schlgz (Bass)'. There is also a 'ppp' marking at the bottom left.

Notenbeispiel 41: Benatzky, *Axel an der Himmelstür*,
„Gebundene Hände“, (Nr.10, S.50)

Die Instrumentation umfasst ein um ein Vibraphon und Tempelblocks erweitertes Schlagwerk als auch ein Jazzschlagwerk, zwei Klaviere, Celesta, Hawaiigitarre, Banjo, und verschiedenen Jazz-Blasinstrumenten (die erste Klarinette spielt laut Klavierauszug in ein Megaphon).²⁸⁷

Laut Anweisung der Autoren, erscheint Axel im Smoking mit Blumen im Hotel und nicht als alter Mann wie einige Operettenführer behaupten.²⁸⁸ Dass dieses Wagnis mit einem Scheitern seines Plans enden kann, nimmt Axel dabei in Kauf.

²⁸⁶ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 43

²⁸⁷ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 50

²⁸⁸ Dies gilt für beide Fassungen von *Axel an der Himmelstür*.

Ich hätte vielleicht doch als alter Mann kommen sollen – Mit einem Fuss bin ich schon wieder draussen, fürchte ich! Aber mit dem anderen werde ich mich hier festklammern, bis ich mein Ziel erreicht habe.“²⁸⁹

Er erblickt einige Photographien mit persönlichen Widmungen berühmter Hollywood-Persönlichkeiten der 1930-er Jahre, wie Clark Gable, Shirley Temple und Marlene Dietrich. Es folgt ein Lied Axels über die Liebe. In der ersten Strophe sinniert er über die „Lebensdauer“ bestimmter Dinge wie den Bart, den Gugelhupf oder die Mumie im Sarkophag. All diese Dinge haben ein Verfallsdatum, nur die Liebe, die bleibt ewig bestehen. Der Refrain ist ein Zitat aus dem *Zigeunerbaron* von Johann Strauß Sohn²⁹⁰, wie auch eine Anmerkung im Klavierauszug es bestätigt.²⁹¹

Notenbeispiel 42: Benatzky, *Axel an der Himmelstür*, „Die allergrößte Zukunft hat die Liebe“, (Nr.11, Refrain, S.58)

Die zweite Strophe stellt unter anderem die Frage: „Was so mancher Dichter schriebe, wenn die Erotik nicht erfunden wär.“²⁹² Und da selbst die Militärkapellen die Liebe verherrlichen, wird der Refrain zur zweiten Strophe als Militärmarsch mit einer Schlagzeug Einleitung gespielt. Das Thema der dritten Strophe widmet sich thematisch der platonische Liebe, deren falsche Interpretation schnell zu einem Kind entwickelt. Der

²⁸⁹ Ralph Benatzky; Regiebuch: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 65

²⁹⁰ Johann Strauß Sohn; Klavierauszug: *Der Zigeunerbaron*; 1948; S. 137, 138

²⁹¹ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 58

²⁹² Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 56

dazugehörige Refrain soll schluchzend vorgetragen werden, denn „Kurz darauf [nach der platonischen Liebe] lag unser Kind schon in der Windel, mir scheint, der ganze Plato ist ein Schwindel“²⁹³

Gloria ist fassungslos, als sie anstelle des erwarteten alten Mannes Axel sieht. Zunächst möchte sie ihn kurzerhand wegschicken, doch als ihr Axel ein Foto von sich als „alten Mann“ zeigt und sich verwirrt, komisch gebärdet, gelingt es ihm sie umzustimmen. Dinah, serviert nur weiche Sachen, die Alex zur Strafe, dass er sich verkleidet hatte, essen muss. Während dessen versucht er ein Interview mit Gloria zu führen, dessen Antworten er heimlich notiert. Sie bemerkt jedoch nach wenigen Fragen Axels Notizen und beginnt mit ihm zu spielen, in dem sie ihm eine Lebensgeschichte vorgaukelt, die dieser fleißig mitschreibt. Nach ihrem „Interview“, möchte Gloria, dass Axel sie verlässt, was dieser abermals, diesmal erfolglos, zu verhindern sucht. Gloria gesteht ihm vor seinem Abgang: Sie habe alle Angaben erfunden. Noch bevor Axel das Zimmer verlassen kann, erscheint Scott bei Gloria mit den Beweisen, dass ihr Verlobter Tino, ein, von der Polizei bereits gesuchter Schwindler und Betrüger sei. Axel muss sich inzwischen im Nebenzimmer verstecken. Als er zurückkommt, möchte Gloria gerade Selbstmord, mit einer Überdosis Schlaftabletten (wahrscheinlich Valium, dem beliebtesten Selbstmordmittel dieser Zeit), begehen, was Axel im letzten Moment zu verhindern weiß. Sie ist verzweifelt und wütend zugleich, dass sie sowohl bei Tino als auch bei Axel einem Schwindler vertraute. In Axel glaubt sie einen skrupellosen Journalisten zu sehen, der ihre Situation in seiner Zeitung publik machen wird. Axel beteuert glaubwürdig die nicht zu tun. Abermals findet er die richtigen Worte um sie zu beruhigen:

Miss Gloria, ich werde doch nicht Ihre Enttäuschung und Ihren Schmerz zu einem Sensationsartikel verwerten! Nein, nein! Das hat jetzt nichts mit meinem Beruf zu tun. Es geht um wichtigeres! Sie dürfen nicht unglücklich sein, liebe, schöne Miss Gloria! ich bin ja nur ein Niemand, ein Aushilfsreporter – aber der Zufall hat mich vor eine große Aufgabe gestellt; Sie zu trösten. Und der Zufall kann sich auf mich verlassen. Kränken Sie sich nicht! Dieser Tacianu ist es ja gar nicht wert! Und wegen dieser Promenadenmischung aus Casanova und Al Capone wollen sie sich was antun?“²⁹⁴

Gloria erkennt in Axel einen wirklich ehrlichen Mensch, der aus ihren Sorgen keinen Profit schlagen möchte. So lässt sie es gewähren, dass er verschiedenste kleine Zauberkünste versucht, um sie bei guter Laune zu halten. Als Glorias beginnt müde zu werden, möchte Axel sie nicht alleine lassen und beschließt im Wohnzimmer ein Bett zu richten, um so

²⁹³ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 57, 58

²⁹⁴ Ralph Benatzky; Regiebuch: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 82

besser die Nacht bei ihr wachend verbringen zu können. Damit Gloria nicht davonlaufen kann, bindet er sie an einen Sessel. Es erklingt eine Reminiszenz an das Lied „Gebundene Hände“. Der veränderte Text lässt Glorias aufkommende Gefühle für Axel zum ersten Mal erkennen.

Noch fühlt unser Herz vergangenen Schmerz, und doch fesselt neues Fühlen und schon. Man dacht' an Einsamkeit, doch kaum hat man sich befreit, ist das Herz zu neuer Zärtlichkeit bereit.²⁹⁵

Axel bringt Kissen aus dem Zimmer herbei und bittet Gloria das Überkleid auszuziehen, damit es nicht zerknittert. Die Nummer vierzehn ist ein Duett, dessen Inhalt die Schwierigkeit beschreibt, ein modernes Kleid auszuziehen. „Nur die Frau von heut' kennt ihr eig'nes Kleid, [...] Sie allein weiß um das Mysterium: schließt es vorne, hinten oder schlüpft man nur hinaus!“²⁹⁶ Während dieses Duettes zieht sich Gloria hinter einem Paravent aus, sodass sie nur im Negligé bekleidet bleibt. Mit dem letzten Takt der Musik, fällt plötzlich das Licht aufgrund eines Stromausfalls aus. Sie schaffen es in der Dunkelheit Kerzen anzuzünden. Erst jetzt bemerkt Axel Gloria in ihrem Negligé, worauf er vor Beklemmung ängstlich wird.

Das Duett Nummer fünfzehn, ist ein Spielduett, in dem die textlichen Vorgaben szenisch umgesetzt werden sollen. Axel bereitet das Bett für Gloria auf der Chaiselongue vor. Dabei versichert er ihr, dass er nur neben dem Bett sitzen und wachen wird. In den letzten Takten kommen sich beide, fast bis zu einem Kuss näher. Im entscheidenden Moment, klopft die Polizei an der Tür. Axel verschwindet, wie zuvor, im Nebenzimmer. Die Polizei durchsucht das ganze Zimmer, ohne Verdächtiges zu finden, da Alex das Zimmer durch eine andere Tür bereits verlassen hatte. Da wird Axel, der beim Verlassen des Hotels verhaftet wurde, ins Zimmer geführt. Im Gegensatz zu diesem, hat das Publikum während der Zimmerdurchsuchung den Grund dafür erfahren: Es habe einen Raubüberfall in der Hotellhalle gegeben, wobei ein wertvoller Schmuck gestohlen worden war.

Das Finale III ist das Verhör Axels in Glorias Zimmer, wobei es ihm gelingt Gloria nicht zu kompromittieren. Als Journalist habe er keine Chance gehabt, ein Interview mit der Diva zu führen, auch ein Rendezvous mit ihr sei unvorstellbar. Axel wird gefesselt abgeführt, während er den Beginn von „Gebundene Hände“ singt. Gloria versichert ihm, ihn am

²⁹⁵ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 69, 70

²⁹⁶ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 72, 73

nächsten Tag aus der Haft zu befreien. Er verlässt das Zimmer mit den Worten: „Jetzt jagt man Axel von der Himmelstür“.²⁹⁷

Der dritte Akt stellt zunächst ein Gefängnis dar, welches Bestandteil des Schnellgerichtes ist. Das vierte Bild zeigt Axel in diesem, der zur Ablenkung und aus Langeweile eine Hommage an das Gefängnis Sing-Sing anstimmt, welches eine Parodie des Wienerliedes darstellt. Das fünfte Bild hat große Ähnlichkeiten mit dem Beginn des dritten Aktes *Der Fledermaus*, in dem Frosch in Rage darüber gerät, dass Alfred im Gefängnis singt. So auch der Wärter Tommy. Er ist nicht wie Frosch betrunken, sondern eigentlich während seiner Hochzeit. Er musste für einen erkrankten Kollegen einspringen und möchte Axel so schnell wie möglich loswerden, damit er wieder zu seiner Braut kann. Auch Tommy kann Axel nicht den Grund seiner Verhaftung nennen. In dieser Szene tritt ein Rechtsanwalt für Axel, Herr Peppermint, hinzu. Peppermint ist vom Typ ähnlich wie Dr. Blind in *Der Fledermaus*, der seinen Klienten mehr schadet als hilft. Er drängt Axel dazu, die Vollmacht zu unterzeichnen, damit er ihn, in dem Fall, in den Gloria Mills involviert ist, zu vertreten. Der folgende Dialog ist die Verhandlung über die Honorarnote, die Axel Peppermint zahlen soll. Es beweist, wie spitzbübisch und schlau Axel agieren und dadurch Erfolge feiern kann.

Peppermint: Ich bin ja auch ganz billig. – 1.000 Dollar inklusive Plädoyer. – Sie können's in bequemen Raten zahlen!

Axel: Lassen Sie mich in Ruhe!

Peppermint: 1000 zu viel? 800, 700, 600, 500, für 300 wird es Ihnen kein zweiter machen!

Axel: Ich habe Ihnen schon einmal gesagt, ich habe nichts verbrochen!

Peppermint: Wer beweist Ihnen das? Zürich! Sie zahlen mir 200 Dollar und Sie stehen da, wie Parsifal, der reine Thor!

Was? Nicht einmal 100 schäbige Dollar wollen Sie zahlen? Schön! Sie sollen mich kennenlernen. Sie bekommen von mir einhundert Dollar, wenn Sie die Vollmacht unterschreiben.

Axel: Was? Sie wollen mir für die Vertretung ein Honorar geben? Um bei einer so sensationellen Sache fungieren zu können?! Um in allen Zeitungen auf der Titelseite zu stehen? Um durch alle Lautsprecher in den Äther geschrien zu werden?! – Herr, dafür bieten Sie mir lumpige 500 Dollar?

Peppermint (entsetzt): Aber – ich –

Axel: Von 1.000 Dollar an lasse ich eventuell mit mir reden!

Peppermint: Billiger geht es nicht?

²⁹⁷ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 86

Axel: Handeln? Pfui, wie niedrig!

Peppermint (nimmt seufzend das Scheckbuch)

Axel: Stop, mein Freund – hundert in bar, der Rest meinerwegen in Scheck. Es soll schon vorgekommen sein, dass Deckung nicht vorhanden war – auch bei Anwälten!

Peppermint: Hier ist der Scheck, hier ist das Geld, geben Sie mir die Vollmacht.

Axel: So, jetzt sind Sie also mein Verteidiger! Jetzt müssen Sie mir nur sagen, wogegen Sie mich verteidigen.²⁹⁸

Die Autoren stellen den Rechtsanwalt eher als einen Kaufmann vor, der zum Handeln bereit ist. Axel dreht schließlich die Situation so um, dass der Anwalt ihm dafür zahlen muss, um ihn bei diesem Sensationsprozess vertreten zu dürfen. Peppermint versucht durch ständiges Reden eine Geschichte zu erfinden, in die Axel verwickelt sei. Der Anwalt treibt das Verwirrspiel solange bis Axel verzweifelt seine Vollmacht zurück haben möchte, denn „er verliert lieber den Prozess, als den Verstand“.²⁹⁹

Das sechste Bild spielt beim Schnellgericht, vor welches Axel geführt wird. Als optische Amerikabezüge dienen die Wolkenkratzer, die aus den Fenstern zu sehen sind, ebenso wie eine Statue der Justitia, die der Freiheitsstatue ähneln soll. Die ganze Szene ist parodistisch angelegt, wobei nur Axel und Gloria sich davon abheben, da alle anderen Figuren in ihren Rollen stereotypisch karikiert werden. Diese letzte Szene zeigt verschiedenste menschliche Charaktere sowie deren Berufe in überzeichneter Weise. Der Richter kann sich nur mit dem Hammer-Schlag Respekt verschaffen, da er sehr leicht aus dem Konzept gebracht wird und dadurch zu stottern bedingt. Der verschlafene Portier ist leicht in seiner Berufsehre gekränkt. Der Stolz des Hoteldirektors besteht darin, dieses respektable Haus zu führen und lässt keine Kritik an diesem zu. Lady Constance Barrington of Moonhall Castle, Tochter des Sir Patrik Macmiliam Dudlay- Gemahlin seiner britischen Majestät Generalkonsul Lord Frederic Barrington of Moonhall Castle, ist die Anklägerin in diesem Prozess, da ihr kostbarer Familienschmuck gestohlen wurde. Sie ist eine typische, nur auf ihren Ruf bedachte, übertrieben standesbewusste, hochnäsige und spießige Adelige, die, von einem subjektiv gefassten Urteil grundsätzlich nicht abrückt. Tommy, der Gefängniswärter, ist ein stiller Beamter, der seiner Arbeit meinungslos nachgeht. Jessie, die im Verlauf der Verhandlung mit Herlinger bei Gericht erscheint, ist ein typisches amerikanisches Mädchen, welches bei kleinsten Verstimmungen zu emotionalen Ausbrüchen neigt. Herlinger verkörpert den ruhigen, gemütlichen Wiener, der sich über den Umstand freut, Jessie am Ende zur Freundin bekommen zu haben. Der

²⁹⁸ Ralph Benatzky; Regiebuch: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 105, 106

²⁹⁹ Ralph Benatzky; Regiebuch: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 107

Chauffeur Glorias, Clark, der sich als wahrer Dieb entpuppt, entspricht dem Ganoven der als Tarnung einer geregelten Arbeit nachkommt. Peppermint, wittert in jedem Satz eine Sensation dank derer er einen Karriereschub erwartet. Er schmückt sich gerne mit den Verdiensten anderer, kann aber selber wenig Produktives in die Verhandlung einbringen. Dadurch beginnt Axel sich selbst zu verteidigen. Bis zum Erscheinen Glorias, weigert er sich standhaft sie zu kennen. Um dem Gericht eine Version seines Lebens darzustellen, beginnt Axel das Lied „In Holly, Holly, Hollywood“ zu singen. Benatzky bezeichnet dieses Couplet (Nr.18) als „Foxtrot a la Austro-Amerikana“,³⁰⁰ welches stilistisch einen Jodler imitiert.

Foxtrot a la Austro-Amerikana (Axel)

1. In Hol-ly-hol-ly-hol-ly-hol-ly-hol-ly-wood, da rief man plötz-lich: Ah! In
 2. Hol-ly-hol-ly-hol-ly-hol-ly-hol-ly-wood, da hat mich je-der gern, im
 3. Hol-ly-hol-ly-hol-ly-hol-ly-hol-ly-wood sind selbst die Tie-re früh, in
 4. Hol-ly-hol-ly-hol-ly-hol-ly-hol-ly-wood gehts vor-wärts Schritt für Schritt, und
 5. Hol-ly-hol-ly-hol-ly-hol-ly-hol-ly-wood singt man wie am Wolf-gang-se: Na

3 Trp. gest.
 Str.
 3 Klar.
 2 Klav. Solo
 3 Klar.
 Pos. gest.
 Kl. Tr.

Notenbeispiel 43: Benatzky, Axel an der Himmelstür, „In Holly-Holly-Hollywood“, (Nr.18, S.89)

Dieses Couplet fasst die gesamte Operette *Axel an der Himmelstür* zusammen, deren Ziel die Verknüpfungen verschiedener Stereotype darstellen soll. Die Autoren haben sogar das Ende des 20. Jahrhunderts „vorhergesehen“, in dem sie dem Film zum Ton und Farbe noch das räumliche Sehen (3D), den Geruch und den Geschmack zuführen, wie heute in einem 5D-Kino. Der gesamte Saal ist von Axels Vortrag mitgerissen, sodass der Richter besonders lange benötigt, damit wieder Ruhe im Saal vorherrscht. Während dieses Durcheinanders erscheint Gloria, wie gewohnt in einem aufwendigen Kleid, um den Richter mit ihrem Charme zu betören. Sobald sie erscheint, beherrscht Gloria die Situation, worauf die anderen Anwesenden unbedeutend erscheinen. Sie nimmt ihre Aussage vom Vorabend zurück und erläutert den richtigen Sachverhalt: Axel sei zur fraglichen Zeit bei ihr gewesen. Peppermint beantragt einen sofortigen Lokalausweis, bei dem sich Gloria vor allen Anwesenden so entkleiden soll, wie am Abend davor. Laut Peppermint dient dies, den Richter und die Geschworenen zu überzeugen, dass ein Mann,

³⁰⁰ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 89

der Gloria im Negligé sieht, keinen Raub zur gleichen Zeit begehen kann. Der Richter möchte diesem Antrag stattgeben, doch Gloria verweigert diesen, mit dem Argument „mein Unterkleid schlägt sich in der Farbe mit dem grauen Haus!“³⁰¹ Sie kokettiert weiterhin mit dem Richter, in dem sie ihm einwilligt das Kleid abzulegen, allerdings privat in ihrem Zimmer oder im Gericht unter Ausschluss der Öffentlichkeit.³⁰² Sie präsentiert nicht nur ein Alibi für Axel, sondern entlarvt Clark als den wahren Dieb der Perlenkette, was zum Freispruch von Alex führt. Als Beweis ihrer Aussage (Nr. 20), zeigt Gloria den Zeitungsartikel mit dem Interview, den in Wirklich sie geschrieben hat. Axel ist irritiert darüber, dass dieser Artikel mit seinem Namen gezeichnet ist.

Axel: Aber ich hab's doch nicht geschrieben!

Alle: Das ist echt amerikanisch! U.S.A. Publicity! Einer hat überhaupt nichts geleistet und wird doch über Nacht ein Genie!³⁰³

So haben die Autoren noch eine weitere Stereotype Amerikas eingefügt: In in diesem Land ist es einfach reich und erfolgreich zu werden.

Nachdem sich der Gerichtssaal geleert hat und nur noch Gloria und Axel zurückbleiben, gesteht Gloria ihm, dass sie den Artikel geschrieben hat.

Axel: Aber Sie haben ja keine Ahnung, wie ein Interview auszusehen hat! In Ihrem Interview fehlt die Schlusspointe. Aber das wollen wir gleich nachholen: Was sind Ihre Pläne für die Zukunft?

Gloria: Schreiben Sie: Wie wir aus bester Quelle erfahren, hat Miss Gloria Mills die Absicht, einem der hervorragendsten Reporter Hollywoods ihre Hand fürs Leben zu reichen. Stimmt's?

Axel: Mein Blatt ist wie immer, glänzend informiert!!

(Kuss)³⁰⁴

Die letzten Worte des Textbuches sind eine Persiflage bezüglich des Happy-Endes in Film und Operette.

So endet alles schön und gut und „happy“ wie in Hollywood. Schon senkt der Vorhang sich ganz sacht, Ihr lieben Leute gute Nacht!³⁰⁵

³⁰¹ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 92

³⁰² Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 93

³⁰³ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 98, 99

³⁰⁴ Ralph Benatzky; Regiebuch: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 131

³⁰⁵ Ralph Benatzky; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; 1936; S. 101

5. Amerikanismen in der Wiener Operette der Zwischenkriegszeit – Eine Zusammenfassung

Der Amerikanismus wird in der Operette auf verschiedenen Ebenen dargestellt, wie in der Musik, in der Thematik oder in der Auswahl des Spielortes. Schon vor dem Ersten Weltkrieg hatte Leo Fall mit der *Dollarprinzessin* (1907) Amerika in den Vordergrund gerückt und den wichtigsten Aspekt hervorgehoben: Das Geld. In den Operetten, besonders nach 1900, spielen die Finanzen eine besonders wichtige Rolle, da ohne Geld kein Überleben möglich ist. Es ist immer die gleiche Konstellation: Einer der Hauptdarsteller ist arm, der Andere reich. Es entsteht dadurch ein Konflikt, der sich um die finanzielle Abhängigkeit des Armen von dem Reichen dreht, da sich der finanziell Arme dem Reichen nicht unterwerfen möchte.

In den drei analysierten Operetten (*Der Orlow*, *Die Herzogin von Chicago*, *Axel an der Himmelstür*) spielt der Kapitalismus eine besonders wichtige Rolle. Auf musikalischer Ebene entsteht der Anknüpfungspunkt an Amerika durch den Jazz im Sinne der 20-er und 30-er Jahre. Die modernen Tänze wie Foxtrott oder Tango erscheinen auf der Bühne, sowie eine neue Liedform: Der Blues. Anstelle von Damen- oder Zigeunerkapellen musizieren auf der Bühne Jazzbands, die teilweise in das Bühnengeschehen eingreifen und die Handlung verändern, wie im Vor- und Nachspiel der *Herzogin von Chicago*. Seit dem *Orlow* sind Jazzinstrumente, wie das Saxophon, aus dem Orchester nicht mehr wegzudenken, da dieser neue Klang auf große Publikumsresonanz stieß. In den 20-er Jahren ist der Kontrast der Mentalitäten zwischen Europa und Amerika ein wichtiger Aspekt der Handlung. Der Motor der Handlung von *Axel an der Himmelstür* ist hingegen ein anderer: Die Karriere, die Axel durch eine List macht und mit dem Privatleben vereint.

In meinen Betrachtungen nimmt *Axel an der Himmelstür* einen gesonderten Platz ein, da diese Operette, 1933 nach der Machtübernahme Hitlers in Deutschland und der mit ihr verbundenen Emigration jüdischer Autoren, Komponisten, Kabarettisten und Sänger, entstanden war. Außerdem beträgt der Zeitsprung zwischen der *Herzogin von Chicago* und *Axel an der Himmelstür* acht Jahre, in denen sich der Wissensstand der Menschen weiterentwickelt hatte. Amerika war bei der breiten Masse nicht mehr unbekannt; die Jazzmusik mittlerweile weit verbreitet. So hatte Paul Morgan, der Anfang der 30-er Jahre eine Amerikarundreise unternahm, diese Erfahrungen inhaltlich genutzt, um die amerikanische Filmbranche sowie die Operette zu persiflieren.

6. Americanism in the Viennese Operetta between the First and Second World War – Synopsis

Americanism is shown in the operetta on different levels such as music, subject or in the selection of the performance space. Even before the First World War Leo Fall brought America in his operetta *Die Dollarprinzessin* (1907), the most important feature being important money. In the operetta, especially after 1900, finances played a very significant role, because money is such an important aspect in life. It is always the same constellation: One of the leading characters is poor the other rich. The resulting conflict is in the course of the performance: The poor character is financially subjected to the rich one; the poor one wants to break out of his misery.

In the three analysed operettas (*Der Orlow*, *Die Herzogin von Chicago*, *Axel an der Himmelstür*) capitalism plays the most important role. In terms of music American Jazz plays the connecting factor of the 1920's and 1930's. Modern dances like foxtrot and tango appear on stage as well as a new song form: The blues. Instead of all-female-dance-bands and gypsy bands occur jazz bands on stage, which interfere in the storyline of the plot and modify it, like in the prologue and epilogue of *Die Herzogin von Chicago*. Since *Der Orlow* are jazz instruments, like saxophone, a part of the orchestra, because of the large feedback of the audience. In the 1920's is the contrast between the European and American mentality a very important aspect of the plot. The drive of the plot in *Axel an der Himmelstür* is different: Axel makes a career through cunning and unifies it with his private life.

In my reflections takes *Axel an der Himmelstür* a separate position. After taking over the government in 1933 in Germany through Hitler and the associated emigration of Jewish authors, composers, cabaret artists and singers, had been produced this operetta. Furthermore is the time gap between *Die Herzogin von Chicago* and *Axel an der Himmelstür* eight years. The state of knowledge of the people could develop further in these years. America was well known for jazz scene and music grew more popular. Paul Morgan, for example, could use experiences in America he made in the first years of 1930's in his operetta to satirize the American film as well as the operetta business.

IV. Schlussresümee

- Wie werden Amerikanismen in der Wiener Operette der Zwischenkriegszeit inhaltlich als auch musikalisch dargestellt?

Diese Frage konnte ich im Rahmen dieser Diplomarbeit, für mich persönlich, zufriedenstellend beantworten. Um eine ausführlichere Forschungsarbeit zu präsentieren, werde ich mich auch in Zukunft mit dieser Thematik beschäftigen, da meines Erachtens die Operette der Zwischenkriegszeit eine wichtige Quelle für sozio-kulturelle Studien darstellt.

Die Autoren der Operetten benutzen amerikanische als auch europäische Stereotype in ihren Werken, um so den Ort der Handlung oder deren Konflikt zu verdeutlichen. In den drei analysierten Operetten wurde eine besonders starke Tendenz festgestellt, den amerikanischen Kapitalismus zu zeigen. Tradition als solche wurde als altmodisch verurteilt (John Walsh- *Der Orlow*; Die Familie Lloyd und Mr. Bondy- *Die Herzogin von Chicago*; Cecil Mc. Scott- *Axel an der Himmelstür*).

Die extremen emotionalen Ausbrüche, charakterisieren die „typische“ amerikanische Frau (Dolly- *Der Orlow*; Mary- *Die Herzogin von Chicago* und Jessie- *Axel an der Himmelstür*). Der männliche Hauptdarsteller aller drei Operetten ist im Gegensatz zum amerikanischen Wohlstandsbewusstsein meist ein finanziell armer Mann, jedoch im ethischem Sinn ein sehr reicher (Alex- *Der Orlow*; Boris Sandor- *Die Herzogin von Chicago*; Axel- *Axel an der Himmelstür*), der es durch seine menschliche Güte am Ende zu einem gewissen Vermögen und Ansehen bringt. Diesen charakterisiert weiters eine übertriebene Eitelkeit, dennoch legt er großen Wert auf galante Manieren und Herzenswärme. Die Hauptdarstellerinnen werden gleichermaßen durch ihren unwiderstehlichen Charme und finanziellen Reichtum gekennzeichnet (Nadja- *Der Orlow*; Mary- *Die Herzogin von Chicago*; Gloria- *Axel an der Himmelstür*). Sie sind jedoch sehr stolz, bis hin zur Unnahbarkeit, dennoch (meist gegen Ende des Werkes) zur Einsicht bereit, ihre Fehler einzugestehen. Die unterschiedlichen Ausprägungen der genannten Merkmale liegen in den sozialen Wurzeln jeder Figur sowie den Handlungsverläufen. Eine signifikante Übereinstimmung ist von großer Bedeutung: Trotz der Unterschiede zwischen dem Haupt- und Buffopaar, ist der männliche Hauptdarsteller und dessen Schicksal der Mittelpunkt jeder Handlung, dem sich auch die Hauptdarstellerin unterordnen muss.

- In wie weit hat die Wiener Gesellschaft die Operette der Zwischenkriegszeit beeinflusst?

Auf diese Frage konnte ich im Rahmen dieser Diplomarbeit nur spärlich antworten, da es eine detaillierte Studie zur Wiener Gesellschaft dieser Zeit erfordert. Besonders auf die Fragen nach den amerikanischen Einflüssen auf die Wiener Gesellschaft, konnte ich mit Hilfe von Zeitungsartikeln der Zwischenkriegszeit nur zu einem schemenhaften Gesamteindruck gelangen, weshalb ich in jeder Analyse immer auf die jeweiligen gesellschaftlichen Zusammenhänge hingewiesen habe.

So bietet das Thema *Amerikanismen in der Wiener Operette der Zwischenkriegszeit* ein breites Spektrum an Möglichkeiten für weitergehende Forschungen. Neben den drei analysierten Operetten, existiert noch eine Vielzahl weiterer Werke mit ähnlichen Sujets, die durch das Dritte Reich in Vergessenheit geraten sind. Dazu zählen unter anderem *Rosen aus Florida* (Leo Fall) und *Reklame* (Bruno Granichstaedten), die in meinen weiteren Forschungen einer genaueren Analyse unterzogen werden. Weiters sind die unterschwelligen Amerikanismen (ohne unmittelbaren amerikanischen Hintergrund der Handlung) in der musikalischen Gestaltung der Operetten in Zukunft für mich von großem Interesse.

V. Anhang

1. Beiträge aus: Ernst Kaufmanns: *Ein Dokumentarfilm über das Schicksal des Wiener Komponisten Bruno Granichstaedten- Recherche und Testament*; Wien, LVG 068/913; Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: B-275282

In der Wohnung Bruno Granichstaeddens

Am Klavier liegt ein Textbuch von Ernst Marischka. Es hat noch keinen Titel. Bruno will dazu nichts einfallen. Er raucht eine Zigarette und wirft sich aufs Kanapee. Er schläft ein. Nach Stunden schweren Schlafes erwacht er plötzlich. Er stürzt schweißgebadet zum Klavier und beginnt zu komponieren. Es ist 2 Uhr Nachts, die Nachbarn klopfen. Er entschuldigt sich, spielt aber unvermindert weiter. Er schreibt die ganze Nacht durch dann den ganzen Tag und wieder die Nacht. Er raucht während dieser 36 Stunden über 200 Zigaretten, ißt nichts, trinkt vier Liter Kaffee und bekommt am Anfang der zweiten Nacht seinen ersten Herzanfall. Er erbricht mehrmals. Sein Arbeiten gleicht einem Wutausbruch. Endlich am Morgen des zweiten Tages kommt er zu Ruhe.

Es läutet. Er öffnet. Vor der Türe steht Ernst Marischka, den besorgte Nachbarn angerufen hatten, weil sie sich mit dem spielenden, singenden und dazwischen stöhnend Kotzenden nicht mehr zu helfen wußten.

Mar: Um Gottes Willen! Bruno! Was ist denn los? Wie schaust denn aus? Du bist ja krank!

Bruno: (zieht den Freund hinein). Bitte, Ernst schau Dir die Noten an, am Klavier. Ich bin total erschöpft... hab' die letzten zwei Nächte durchg'schriebn. Ich weiß nicht ob man davon irgendwas brauchen kann. Ich kann's schon gar nicht mehr lesen. Es ist zu dem Buch, das Du mir gegeben hast, das ohne Titel... ich kann nicht mehr... muß schlafen... Herrgott tut mir das Herz weh.

Mar: Hast was gegessen?

Bruno: Nein, nur g'spieb'n zwei Tage lang und ich gleub' mit'n Herz ist was los.

Mar: Soll ich dir einen Arzt holen?

Bruno: Nein, kein' Doktor, nur Ruh' will ich hab'n...

Marischka hilft Bruno ins Bett. Bevor er ihn noch fertig ausgezogen hat, ist dieser eingeschlafen. Marischka geht ins Wohnzimmer und schiebt eine mitgenommene Nachbarin zur Türe hinaus.

Nachbarin: Was hat er denn, der Kapellmeister?

Mar: Nichts, überarbeitet. Schon gut! Ich komme schon ohne Sie durch!

Marischka öffnet das Fenster, leert die vier übervollen Aschenbecher aus und geht zum Klavier. Dort liegt ein Stoß vollgeschmierter Notenblätter. Es sind 345! *Der Orlow* – so wird die Operette einmal heißen – ist fast bis zur letzten Note fertig!

Granichstaedten erholt sich rasch, fährt mit Marischka nach Pörschach auf Sommerfrische. Dort überarbeiten sie nochmals das Buch, nach letzten Korrekturen der musikalischen Nummern schreibt Granichstaedten den Orchestersatz und das Werk erhält seinen Titel.

Die Uraufführung erlebt *Der Orlow* am 3. April 1925. Wien steht tagelang Kopf vor Begeisterung. Die Operette wird in Wien über 700-mal vor ausverkauftem Haus gespielt und insgesamt über 500 mal in Paris. Bruno ist der Durchbruch zum absoluten Superstar geglückt. Er ist neben Strauß und Lehar der meistgespielte Komponist Wiens.

2. Hubert Marischka erzählt aus seinen Erinnerungen zur Vorgeschichte der Operette „*Orlow*“ von Bruno Granichstetten und Ernst Marischka.- Eine Kopie des Tonbandes aus dem Besitz von Hubert Marischka. Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlung. Signatur: CD 2766

Ich will nun aus meiner Erinnerung etwas erzählen, über die Ereignisse, die sich vor der Uraufführung der Operette *Der Orlow* von Bruno Granichstaedten und Ernst Marischka im Theater an der Wien 1925 ereignet haben.

Nachdem es mir als neugebackener Direktor geglückt war, sowohl mit *Dem letzten Walzer* als auch mit der *Gräfin Mariza*, schöne Erfolge zu erzielen (*Mariza* ist sogar ein Welterfolg), musste ich, der modernen Zeit entsprechend, auf dem Wege der von mir kreierte großen Ausstattungsoperette weiter schreiten, um der immer fühlbareren Konkurrenz des Films, zu dem sich auch bald der Tonfilm gesellte, wirksam entgegen zu treten. Es war mir klar, dass man nicht mehr in der gewohnten Art der bisherigen Operettenaufführung weiter wurschteln dürfe. Wie recht ich damit hatte, zeigte sich in den späteren Jahren meiner Inszenierungen am Theater an der Wien. Trotz der ausgezeichneten Kompositionen Lehárs, Kálmáns, Johann Strauß‘ und Oskar Straus‘ und der gut ausgewählten Bücher der Autoren, an denen ich – ich muss es wahrheitsgemäß erwähnen – viel und lang mitarbeitete und herumfeilte, errang ich nicht zuletzt durch die geschmackvollen, reichen Ausstattungen, sowie durch sorgfältig zusammengestellte Besetzungen einen großen Erfolg nach dem anderen. Es hört sich vielleicht anmaßend oder übertrieben an, es entspricht den vollsten Tatsachen, wenn ich erzähle, dass ich oftmals gegen den Willen einzelner Komponisten und Autoren, auch meines engeren Direktionsstabes, gezwungen war, mit aller Energie meine vorbedachten Pläne durchzusetzen. Noch heute klingen

mir die Worte: „Wozu brauch ma den des?“[sic.] „Bis jetzt is immer so a gut g'angen“[sic.] in den Ohren. Ja selbst Kálmán murrte vor der *Mariza* Premier „Ich bin gegen jede Ausstattung, denn ich habe keine Revue geschrieben.“ Allerdings nach der Premier, hat er anders gedacht, wenn auch nicht gesprochen. Und bei der 500-sten Aufführung hat er dann nicht mehr genörgelt. Ja das böse sein war so eine Art von Leidenschaft von Kálmán. Als ich nach der glanzvollen Premiere der *Mariza* im Berliner Metropoltheater, in der ich den vielleicht tumultarischsten Erfolg meiner Laufbahn hatte. Das kühle Berliner Publikum hat nach meinem Abtanz in der Csardas-Nummer derart mit den Beinen zu stampfen begonnen, dass ich noch ganz benommen, denn ich habe während dieser Nummer täglich eine ganze Flasche Champagner auf der Bühne geleert, und noch ganz ohne Atem hinter der Szene stehend, ernstlich erschrocken war und befürchtete, dass ein Theaterskandal wegen des ungarischen Milieus, wie man schon bei den Proben befürchtet hatte, ausgebrochen sei. Als ich nun am nächsten Morgen Imre [Emmerich Kálmán] begegnete, auf der Treppe zum Direktionsbüro des Metropoltheaters, im freundlich nochmals beglückwünschte, wollte er brummend an mir vorbeigehen. Überrascht hielt ich ihn am Arm zurück mit der Frage „Was hast du denn?“ „Wütend bin ich“, polterte er los „Jetzt wirst du dreißigmal spielen und dann wegfahren und dann meine Operette ist hin.“ Ja, so war er der seelensgute Imre, der keiner Fliege etwas ernstlich zuleide tun konnte, aber oft Grobheiten hervorsprudelte, die man nur mit innerem Kopfschütteln zur Kenntnis nehmen konnte.

Doch nun wieder zurück zum *Orlow*.

Man darf es mir glauben, dass es mir speziell in den ersten Jahren meiner direktorialen Tätigkeit gar nicht leichtgemacht wurde, meine künstlerischen Absichten zu realisieren, zumal ich auch im Hause meines, leider zu früh verstorbenen, Schwiegervaters [Wilhelm Karczag] von seiten der Familie sehr gehemmt wurde. Gewiss hat mich meine damalige Gattin mit ihrem Zeichentalent und ihrem Geschmack für Kostüme wirksam unterstützt, aber im speziellen Fall des *Orlow*, in welcher Operette mein Bruder Ernst Mitautor war, schloss sie sich vollständig an die nicht sehr freundlichen Ansichten und Einflüsse ihrer Mutter voll und ganz an. Sehr zu unrecht, wie sich später gezeigt hat. Hätte der gütige Direktor Karczag nicht in weiser Voraussicht und in vollstem Vertrauen zu mir testamentarisch festgelegt, dass mir in allen Theaterbelangen niemand dreinzureden hat, wäre es bald zum Stillstand der sogenannten „silbernen Operettenzeit“ gekommen.

Es war also nichts naheliegende, als dass man den Mitautor Granichstaedens, Ernst Marischka, nur als Protektionskind betrachtete, den nur brüderliche Liebe, das Tor des berühmten Theater an der Wien geöffnet hat. Ich wurde sogar von eins neuen [sic.] Zeitungen voreilig angegriffen, ließ mich jedoch keineswegs von meiner Meinung, ein gutes, erfolgversprechendes Werk vor mich zu haben, abbringen. Die Hetze meiner Umgebung brachte es soweit, dass ich, um wenigstens zu Hause Ruhe zu haben, verärgert auf die Übernahme des Werkes in den Karczag Verlag verzichtete, was, wie sich später herausstellte, für mich und uns alle einen sehr bedeutenden Verlust von mehreren – ich will die Ziffer nicht nennen – Tausend Schilling nach sich zog. Aber auf die Aufführung selbst wollte ich unter keinen Umständen verzichten. Nun versuchte man es auf andere Art, mich von meinem Vorhaben abzubringen. Wie jeder Künstler, mehr oder weniger dem

Aberglauben unterliegt, was mein derartigen Beruf, der von so vielen Chancen und Imponderabilien abhängig ist, auch naheliegend ist, bin auch ich selbst nicht davor gefeit.

Eine kleine Episode, die mir eben einfällt, will ich hier einschalten, um eine dieser Zufälligkeiten, die uns abergläubisch machen, festzuhalten. Bei einem Ensemblégastspiel des Theater an der Wien in Budapest, in der ich den Pessar und Luthar [sic.] in Lehárs *Graf von Luxemburg* spielte, sang dreimal die Stelle „Bist du's lachendes Glück, das jetzt vorüberschwebt“ als plötzlich im Zuschauerraum ein stürmisches Gelächter einsetzte. Was war geschehen? Gerade bei den erwähnten verhänglichen Worten, betrat vor dem rückwertigen Prospekt, eine alte Kehrfrau mit Schaufel und Besen die Bühne. Zu ihren maßlosen Schrecken bemerkte sie ihr Mißgeschick hob ihre Rockerln in Kniehöhe und flüchtete so schnell sie konnte und so schnell sie ihre alten Beinchen trugen auf die andere Bühnenseite. Das konnte man allerdings nicht mehr „Vorüberschweben“ nennen.

Zurück zu meinem Aberglauben: nachdem von allen Seiten auf mich eindringenden Einflüsterungen, dass einem alten Theateraberglauben zur Folge, sich niemals auf einen ganz großen Erfolg, und das was *Mariza*, sowohl anschließend wieder ein Erfolg einstellt, bin ich schließlich doch ein wenig wankelmütig geworden und habe eine Zwischenlösung gesucht und auch gefunden. Dabei kam mir allerdings ein Protest des Komponisten Ernst Stefan, der auf einen älteren, einigermaßen oder einige Male zurückgestellten, Aufführungsvertrag pochte, nicht ganz ungelegen. Schon aus dem Grunde, einen Prozess zu vermeiden, entschloss ich mich als Füllsel dessen Operette *Das Milliarden Suppe* aufzuführen. Wenn ich betone als Füllsel, so will ich keineswegs sagen, dass ich mich nicht trotzdem nach jeder Richtung hin bemühte, durch Besetzung und Ausstattung auch mit dieser mir nur aufgedrängten Aufführung im Theater an der Wien würdige Vorstellung zu bringen. Ich darf nebenbei erwähnen, dass ich eine Souper-Szene auf die Bühne stellte, die allgemeine Bewunderung erregte. Man sah eine acht Meter lange Speisetafel, welche fast die ganze Breite der Bühne ausfüllte und deren Mittelpunkt zwischen einigen fünf armigen Kerzenleuchtern, eine Fontaine illumineuse bildete. Lautlos und exakt servierten eine Anzahl gewieftester echter Kellner, die mir in freundschaftlicher Weise, von Frau Sacher aus ihrem Weltbekannten Hotelrestaurant, allabendlich für eine Stunde zur Verfügung gestellt wurden den beiden Hauptdarstellern, die jeder an der äußeren Schmalseite der Tafel, also weit voneinander entfernt, speisten. Diese Szene wurde täglich mit Applaus von Seiten des Publikums belohnt. Trotzdem aber, der vorgehende Aberglaube obsicht anscheint, kam es nur zu 28 Aufführungen. Gewiss hatte das Werk nicht die Qualitäten der *Mariza*, es mag aber auch, ich muss es wahrheitsgemäß erwähnen, der Umstand nicht unmaßgeblich gewesen sein, dass ich nicht selbst mitgespielt habe. Nach meinem persönlichen Erfolg in der vorangegangenen *Mariza*, wollte mich das Publikum wieder in einer neuen Rolle sehen. Ich selbst wusste es freilich nicht, erfuhr aber deutlich durch den Reklamanager des Hauses, den Propaganda Fischer [Ernst Fischer, Ann.], der mir mitteilte, dass es ihm, nachdem er erfuhr, dass ich nicht in dieser Operette auftreten werde, nur mit schwerer Mühe gelungen war, die üblichen Reklam-Aufträge der einzelnen Firmen für das Programm und Reklamvorhang zu erhalten. „Ja wenn der Marischka ned selber in dem Stück mitspült, dann braucht man kein Interesse und Vertrauen dazu“ [sic.] hieß es. Ich aber nützte die unfreiwillig freie Zeit, nun doppelt für die Vorbereitungen *Des Orlow* aus. Ich hatte zur

Verzweiflung meines engeren Stabes, dem jede meiner Kosten verursachenden Ideen von vornherein höchst unwillkommen waren, diesmal einen ganz umstürzenden Einfall. Als gelerntem Musiker passte mir bei der ersten Orchesterkorrekturprobe die, an sich nicht schlechte, aber doch immerhin altmodische, weil hergebrachte Instrumentierung des Werkes, nicht. Ich wollte etwas ganz anderes hören, etwas Neues, Gegenwärtigeres. Ich dachte daran in den mir antiquiert erscheinenden Orchesterkörper die neue aus Amerika kommende, jetzt immer moderner werdende Klangfarbe einer Jazzkapelle einzubauen. Ich ahnte allerdings nicht, auf welche Schwierigkeiten ich mit dieser Absicht stoßen würde. Zunächst einmal woher eine solch Jazzkapelle, woher überhaupt nur einen einzelnen Jazz-Musiker hernehmen. Heute kann man das gar nicht verstehen, wie unsagbar schwierig das im Jahre 1925 war. Ich versuchte selbstverständlich vorerst mit Ausländern, wollte solche aus Paris nach Wien kommen lassen, stieß jedoch sofort auf den energischen Widerstand nicht nur der Musikergewerkschaft sondern auch meiner Theatermusiker selbst. Obwohl ich gar nicht beabsichtigte, die erbeingesessenen Musiker irgendwie abzubauen. Da kam mir der Einfall, den ersten Klarinettenisten der Philharmoniker Prof. Charlie [Karl, Ann.] Gaudriot zu engagieren. Gaudriot, den dieser Antrag völlig überraschend kam, lehnte zunächst unter dem Hinweis ab, dass er bei seinem Austritt aus der Oper jeden weiteren Pensionsanspruch verlieren würde. Das habe ich auch verstanden. Ich ersuchte ihn, mir seine dortigen Bezüge zu nennen, bot ihm einen mehrjährigen Vertrag mit der dreifachen Gage, damit er seine später mal zu erwartenden Pensionsbezüge schon jetzt genießen konnte. Dann ließ ich aus Paris einige Jazzinstrumente kommen und bat Gaudriot, der sich inzwischen natürlich für meinen Antrag entschieden hatte und es zweifellos auch bisher nie bereute, sich einige ihm geeignet erscheinenden Musiker abzurichten. Man kann sich unschwer vorstellen, mit welchen Gefühlen meine Bleistifte, so nannte ich scherzhaft mein kommerzielles Büro, mit Emil Steininger an der Spitze, diese meine neue Verrücktheit zur Kenntnis genommen haben. Steininger war selber ein brillanter Pianist, hing jedoch zu sehr an den althergebrachten Musikklangen, um sich so im Handumdrehen umstellen zu können. Außerdem konnte es ihn, trotz des glänzendsten Geschäftsganges der letzten Jahre, nicht gleichgültig sein, wenn sich die allabendliche Gagenetage schon wieder um einige tausend Schillinge erhöhte. Er riet mir dringend ab, unter dem Hinweis, dass es bis jetzt immer auch so gegangen sei. Und da dies bei meiner künstlerischen Halsstarrigkeit nichts nützte, steckte er sich sogar hinter den Komponisten Bruno Granichstaedten, mit dem Ersuchen, als Musiker gegen meinen Vorschlag und gegen meine Vorhaben zu protestieren. Bruno, ein guter patzweicher Charakter, kam dadurch in ein schreckliches Dilemma. Erstens war er glücklich, endlich überhaupt einmal am Theater an der Wien aufgeführt zu werden, zweitens wollte er sich nicht gegen mich als Direktor, Regisseur und Hauptdarsteller seines Werkes stellen, drittens gefiel ihm mein Vorschlag, ganz modern zu musizieren insgeheim sehr gut, kurzum: er schwankte hin und her. Da er doch den mächtigen Direktor Steininger auch nicht vor den Kopf stoßen konnte. Mit Granichstaedten hatte ich also leichtes Spiel, umso mehr ich die in Betracht kommenden Nummern auf meine Kosten von einem Spezialfachmann, den ich aus einem Nachtlokal in Wien holte, neu instrumentieren ließ. So kam es endlich zu der mit Spannung von allen Seiten erwarteten ersten Orchesterprobe ungefähr 10 Tage vor der Premiere. Diese Probe werde ich niemals vergessen. Es war einfach grauenhaft. Die

Tonhöhe der Jazzstimmung war mit den Klängen der Theaterinstrumentenstimmung absolut nicht in Einklang zu bringen. Die Folge davon war, dass bereits nach einigen Takten ein höllisches Gelächter aus dem Orchesterraum ertönte. Es schien gerade zu unmöglich die unterschiedlichen Tonhöhen auf ein gemeinsames –A– als Stimmung zu bringen. Aber das Wort unmöglich stand niemals auf meiner Speisekarte. Steininger und meine Bleistifte, aus den verschiedenen Büros, standen schadenfroh grinsend in den Kulissen. Alle hofften, dass ich meine narrische Idee aufgeben würde. Ich aber presste die Lippen umso fester aneinander, je ungenierter dies Gelächter wurde, denn ich durfte nach dem all vorhergegangenen jetzt keinesfalls umfallen, keinesfalls das Gesicht verlieren. Ich durfte mich nicht blamieren, das ging einfach nicht. Als ich, vollkommene Ruhe markierend, ordnete ich zunächst eine halbstündige Pause für das Orchester an, ließ dann nur die Prosaszene weiter probieren und schickte während dessen nach Hiezing um mein Grammophon und einige Whiteman platten bringen zu lassen. Diese spielte ich darauf in meiner Garderobe dem herbeigerufenen Orchesterkörper vor. Hier musste ich erfahren, dass die Mehrzahl meiner Theatermusiker, die zumeist seit vielen Jahren im Hause tätig waren, demnach all abendlich seit Jahren daher geigten, bliesen und trommelten, keine Ahnung von einer richtigen Jazzmusik hatte, sondern erst hier mit den Worten „na ja, des is schon ganz was anderes“[sic.] zustimmend zur Kenntnis nahmen. Diese Runde hatte ich also gewonnen. Adrio [sic.] da das übrige dazu und siehe da, plötzlich klappte es. Es ist klar das ich mir vorbehielt, das die ersten Saxophon Klänge gemischt mit dem Theaterorchester in einer Nummer tönen sollten in der ich selbst auf der Bühne stand. Von der Szene herunter wollte ich genießerisch die Wirkung auf das Publikum fühlen und auch verstohlen beobachten wie man darauf reagierte. Also bei meiner Nummer, dem heute sehr bekannten „Zigarettenlied“, ging es nicht. Ich fasste dieses tiefsinnige Chanson keineswegs als Gesangsnummer auf, sondern parlierte einfach in, einem Monologartig mit der Musik hingleitenden Selbstgespräch, in dem nur hie und da durch einen gesungenen Ton die Seele des Prinzen Doroschinsky, einer Beichte gleich, zum Durchbruch kam. Aber gleich in meiner nächsten Nummer die „Glocken von Nigni Nowgorot“ mit einem anschließenden rustikalen „Zottelbärtanz“, war besonders geeignet für mein Vorhaben. Zu meiner großen Freude stellte sich hier auch sofort die ersehnte Wirkung ein. Nach den ersten, im Theater fremden Töne, erhoben sich die Zuschauer im Parkett von den Sitzen um von der neuartigen Klangwirkung überrascht, fuhren übergebeugt in den Orchester um zu gucken, um zu sehen, was da los ist. Die Wirkung war enorm. Dreimal mussten Betty Fischer, meine Partnerin und ich, das Duett wiederholen, der Jubel wurde noch intensiver als in einer Paarszene des zweiten Aktes in der ich, wie sicher noch manchen Theaterbesuchern erinnerlich sein wird, den Variététrick mit dem wegziehen des Tischtuches unter den darauf stehenden Likörflaschen und den Gläsern einlegte. Als die kleine Jazzkapelle also, unter Gaudriots Führung musizierend auf der Bühne erschien, und Betty und ich dazu einen Tango tanzten. Es war ein denkwürdiger Abend in der Theatergeschichte der heiteren Muse, denn von nun an durfte in fast keiner Operette mehr diese moderne Klangwirkung fehlen. Ich hatte gesiegt über meine Bleistifte. Mir fiel ein Stein vom Herzen, das heißt eigentlich mehrere Steine, weil ich nur mit größter Besorgnis dem Abend der Erstaufführung entgegen sah, denn bei der Generalprobe waren noch die vielen Körbe mit den hunderten Kostümen die ich in Paris anfertigen ließ noch nicht da. Das heißt sie lagen wohl schon auf dem Haupttorrand [sic.], wurden

doch von irgendwelchen eifrigen Beamten aus nichtigen Gründen nicht freigegeben. Erst am Vormittag des Premierentages, gelang es mir, natürlich nur durch persönliche Vorsprache, die Freigabe zu erwirken und nun musste ich, obwohl ich am selbst Abend die große und anstrengende Aufgabe als Hauptdarstellers zu bewältigen hatte, noch den ganzen Tag mit den Solisten und Girls die einzelnen Kostüme probieren. Auch die Dekorationen mussten in den letzten Stunden noch mit den Farbnuancen der Kleider und Kostüme in Einklang gebracht werden. Kurzum: ich kam bis zum Beginn der Vorstellung keine Sekunde zur Ruhe. Als bereits das Publikum vor dem Eisernenvorhang seine Plätze einnahm, war ich noch mit einem großen Besen bewaffnet beschäftigt die beschmutzte Bühne rein zu fegen. Dann während schon die Ouvertüre begann, konnte ich in der Garderobe eilen um mich zu schminken und umzukleiden. Ja, ja es hat schon Nerven gekostet Direktor, Regisseur und Hauptdarsteller zu sein.

Ich muss hier dankbar meiner Brüder Franz und Karl gedenken, die mich in allen meinen künstlerischen Plänen restlos unterstützten. Hatte Karl, der Ingenieur und Direktor der Wiener Gaswerke, bei meinem Vorhaben den technischen Teil zu überwachen und Kontrolle übernommen, so war es Franz der als hervorragender Innenarchitekt gerade dazu dafür prädestiniert war und mir, natürlich nach meinen Wünschen und Plänen, die herrlichsten Innendekorationen hervorzauberte. Die Räume welche er auf die Theater an der Wien Bühne stellte konnten an Stilechtheit, Schönheit, Wohlligkeit nicht übertroffen werden. So konnten wir derart gerade beim *Orlow* alle vier Brüder in harmonischer Eintracht und in Zusammenarbeit Schönes leisten. Der Lohn unser brüderlichen Bemühungen blieb auch nicht aus, zumal ich auch, wie immer, für eine glänzende Besetzung der Hauptrollen gesorgt habe. Neben der ausgezeichneten Betty Fischer spielte wieder die kleine talentierte Elsi Altmann, die schon in der *Gräfin Mariza* die Soubrettenpartie erfolgreich kreierte, mit. Für die Bufforolle bat mich mein Bruder Ernst, den jugendlichen Komiker Fritz Steiner zu engagieren. Er kannte Steiner zwar nicht, kam aber auf ein Gespräch mit mir zurück, indem ich ihm, nach einer meiner Gastspiele in den Böhmisches Bädern von einem kleinen im vollsten Sinne des Wortes springlebendigen Buffo erzählte. Der in steifer Haltung, stur wie ein Gummimanderl fast meterhoch springen und tanzen konnte, jedoch leider stotterte. Gerade dieses Stottern reizte aber meinen Bruder, denn als Autor schien es ihm für die zuge dachte Rolle sehr geeignet. Ich hatte also die Wahl zwischen Steiner und dem jungen ebenso unbekannten Willy Forst. Dass ich mich nun über Bitten meines Bruders für Steiner entschied, hat mir mein Freund Willy Forst niemals verziehen. Obwohl es zu seinem Glück war, denn er ging nach Berlin, wo sich ihm die ganz große Karriere eröffnete. Ernst war ziemlich enttäuscht, als ich ihm den neuen Buffo vorstellte, heimlich flüsterte er mir zu, „du was ist denn los der stottert ja gar ned, du hast mir einen Stotterer versprochen.“[sic.] Ich muss sagen, ich war ebenfalls überrascht, denn Steiner hatte anscheinend in seiner Aufregung ganz aufs Stottern vergessen. Später habe ich ihn schon wieder zu seiner Stotterei zurückgeführt. Während der Probenarbeit bin ich, ohne dass Steiner es ahnte, auf seinen Trick gekommen wie er es bewerkstelligte dass sich ihm die Zunge leichter löste. Er fügte nämlich sobald er vor einer Sprachhürde stand rasch das Wörtchen ‚sozusagen‘ ein. Sozusagen- und schon rollte der ganze Satz weiter. Als Charakterkomiker war, wie bei *Mariza*, Richard Waldemar, ein Freund vom Carltheater her, mit von der Partie. Als Piece de Résistance, kam genau so wie in der *Mariza* im

ritten Akt Hans Moser, der sich nun schon einiger Popularität erfreuen konnte. Natürlich war dies nur die erste, respektive zweite Sprosse auf seiner Ruhmesleiter. Schon während *Der Orlow* Aufführung kam Max Reinhard zu mir mit der Bitte, ihm Moser für Berlin und auch für die geplante Amerikatournee, die er vorhatte, freizugeben. Als ich sein Ersuchen unter dem Hinweis auf meine täglich ausverkauften Vorstellungen selbstverständlich abschlagen musste, begann mich Reinhardt mit 30 Seiten langen Telegrammen zu bombardieren, ihm doch freundschaftlicher Weise und kollegialer Weise zu helfen. Ich besitze heute noch ganze Pakete dieser Depeschen. Kurzum er klopfte mich telegrafisch so lange weich bis ich endlich nachgab und ihm Moser für mehrere Monate lieh. Das Fazit war, dass ich meinem Freund Hans Moser nach seiner Rückkehr die fünffache Gage bezahlen musste. Wie ich hier darlege, war es also tatsächlich eine hervorragende Besetzung, die den Erfolg *Des Orlow* sicherte. Wir spielten diese Operette weit über ein Jahr lang. Ich aber beschäftigte mich schon während dieser Zeit, mit den nächsten vor mir liegenden Aufgaben. Der Feier des 100 Jährigen Geburtstages von Johann Strauß, die ich mit einer ganz großen künstlerischen Huldigung für den einmaligen Meister der heiteren Muse zu begehen beabsichtigte und für die neue Operette *Die Zirkusprinzessin*, an der Kálmán bereits mit Brammer und Grünwald arbeitete, die meine nächste Novität werden sollte. Die schöne, mich beglückende Arbeit, ging also immerzu weiter. Das also ist die Vorgeschichte und Geschichte der Uraufführung der Operette *Der Orlow*.

3. Fritz Grünwald

In: Pierre Genée (Hrsg.); *Hallo, hier Grünbaum!*; Löcker Verlag; Wien; 2001; S. 67-72

„Der Hausfreund“

Der entzückendste Mensch auf der ganzen Welt,
Ein Mensch, der mir wirklich unglaublich gefällt,
Und auf den ich mit wahrer Zärtlichkeit schau',
Das ist der Geliebte meiner Frau!
Also meine Frau ist gewiß ein reizender Engel,
Aber ihr Freund ist noch ein reizenderer Bengel!
Ich bin geradezu stolz auf ihn.
Er hat einen offenen, vornehmen Sinn,
Ist aus gutem, gediegenen Haus,
(Sieht auch fast gar nicht jüdisch aus!)
Seine Nase ist klein, seine Augen sind groß,
Seine Füße und Hände sind tadellos,
Kurz, jeder Zoll ein Frauenverwöhner.
Also was soll ich Ihnen sagen? Ich bin auch nicht schöner!

No, was sagen Sie, was für ein Glück ich hab',
Daß Gott meiner Frau diesen Menschen gab?
Sie hätte doch auch um dasselbe Geld
Einen Freund finden können, der mir mißfällt!
Es hätte doch können ein Kerl sein,
Dessen Charakter weniger fein!
Die ganze Welt hätt' gewundert sich,
Und wer hätt' es ausbaden müssen? Nur ich!
Die ganzen Leute hätten gemeint:
„Na also! So ist's! Wie der Mann, so der Freund!
Ist schon der Mann ordinär und gemein,
Warum soll der Freund etwas Besseres sein?
Denn daß bei der Frau der Geschmack eben schweigt,
Das hat sie doch schon bei der Wahl ihres Gatten gezeigt!“
Solche Reden hätt' man geführt!
Ich bin überzeugt, das wäre passiert,
Hätt' meine Frau einen Freund sich erlesen,
Der ein gemeiner Kerl gewesen!
So aber, wo ein Kavalier ihr gefällt,
Bin ich auf einmal der Mann von Welt!
Man findet mich nett und gentlemanlike,
Und weil ich nie überzeigungsfeig,
So sag' ich mir eben nur logisch und schlau:
„Wem dank' ich das alles? Dem Freund meiner Frau!“

Denn wenn der ein Mensch ist, der schick ist und fein,
 Muß logischerweise ich ebenso sein.
 Denn hat meine Frau bei dem jetzigen Schwarm
 Gesunden Sinn für Anmut und Charme,
 So muß sie den Sinn auch schon frü'h geraubt haben
 Und ergo – besitz' ich die nämlichen Gaben!
 Ich hoffe somit, es sieht jedermann ein:
 Dem Freund meiner Frau hab' ich dankbar zu sein
 Nur soll'n mir die Leut' nicht jetzt einreden wollen
 Es sei meine Pflicht, dem Manne zu grollen,
 Weil nämlich das Schicksal, betrogen zu werden,
 Das Allerlächerlichste auf Erden,
 Und Betrogenwerden bringe nur Hohn!...
 Was heißt das, betrogen? Ich weiß doch davon!
 Was heißt das, ich weiß? Ich seh's doch mit an
 Und hab' meine innige Freude daran!
 Jawohl, ich freu' mich und erkläre hiermit:
 Ich lob' mir den Hausfreund auf Schritt und Tritt.
 Gott, wenn ich denke, in früheren Jahren,
 Wie ich und meine Gattin doch unglücklich waren,
 Meine Frau ist ja reizend und lieb und gescheit,
 Aber – sie verlangt zu viel Aufmerksamkeit!
 Zum Beispiel früher, da hab' ich erbittert
 Vorm ersten Frühlingstag jährlich gezittert
 An jedem einundzwanzigsten März
 Hat meine Frau – aber nicht im Scherz! –
 Im Ernst veranlagt vor allen Dingen,
 Ich hab' ihr Veilchen nach Haus' zu bringen!
 Sie war auf den Tag und die Blumen vergessen,
 Aber, was tut Gott? Ich hab' beides vergessen!
 Es war ja vielleicht eine Infamie,
 Aber ich bitte Sie, wer denkt an Astronomie?
 Meine Frau aber hat das ganz rasend gemacht,
 Und wenn ich nicht Blumen nach Haus' hab' gebracht,
 Ist jeden einundzwanzigsten März
 Ihr Jahr für Jahr gebrochen das Herz!
 Man wird jetzt begreifen: bei solchen Thesen
 Ist mir mies vor dem Frühling gewesen.
 Heut' aber freu' ich direkt mich auf ihn,
 Ich brauch' mich mit Veilchen nicht mehr zu bemü'n,
 Denn wenn ich am ersten Frühlingstag
 In aller Frühe die Augen aufschlag',
 Steh'n schon die Veilchen am Frühstückstisch.
 Meine Frau ist schon wach und wie die Veilchen so frisch,
 Sie ist ganz beglückt, na und wer beglückt sie?

Wer schickt ihr die Veilchen? Der Hausfreund schickt sie!
No, sagen Sie, geht das nicht wunderbar zu?
Sie hat ihre Veilchen und ich meine Ruh!
Und gegen den Mann soll ich auf tun den Mund?
Gott erhalt' mir den Hausfreund gesund!

Ein anderes Beispiel: ich hass' die Musik,
Wenn ich Opern nicht hör'n brauch', dann ist das mein Glück.
Nun, das Glück hab' ich früh'r nie genießen können.
Ich muß't mit der Frau in die Oper rennen.
Sie ist dann vorn in der Loge gesessen,
Und ich – hab' mir hinten das Herz abgefressen.
So langweilig wär's. No, ich hab's auch verflucht.
Und Stücke hat sich die ausgesucht!!
Die allerlängsten und fadesten Sachen!
Also „Tristan“, - schön, da kann man noch lachen,
Aber „Lohengrin“, sehn Sie, das ist doch mies,
Was „Rastelbinder“ mir lieber is!
Es hat aber alles mir nichts genützt,
Einmal die Woche hab' ich Opern geschwitzt!
Aber heut', wenn ich einmal gut aufgelegt bin
Und sag' zu der Frau: „Du, wo gehen wir heut' hin?
Gehen wir doch wieder in die Oper hinein...“,
Da sagt sie ganz zärtlich: „Aber wozu denn? Nein, nein!
Du willst dich nur opfern! Bleib' lieber zu Haus',
Sei ruhig, ich geh' schon auch ohne dich aus!“
Und dann geht in die Oper beglückt und gerührt sie,
Und wer führt sie aus? Der Hausfreund führt sie!
Nun sagen Sie: geht das nicht wunderbar zu?
Sie hat ihre Oper und ich meine Ruh!
Und gegen den Mann soll ich auf tun den Mund?
Gott erhalt' mir den Hausfreund gesund!

So habe ich jahrelang friedlich gelebt,
Und hab' nicht einmal vor der Aussicht gebebt,
Daß und dieser Freund am End' einmal verläßt,
Denn wen meine Frau einmal hat, den hat s' fest!
Aber gestern erfuhr ich verzerrten Gesichts:
Sie hat ihn gar nicht, denn er hat mit ihr nichts,
Er hat sie bisher nur platonisch verehrt!
No, haben Sie schon so eine Frechheit gehört?
Ich wollt' es zuerst gar nicht glauben von dem Mann,
Daß so gemein gegen mich er benehmen sich kann,
Aber ich habe von ihm einen Brief gelesen,
Und da ist mein Verdacht bestätigt gewesen!

Er hat meiner Frau ganz einfach geschrieben,
 Er gebe die Hoffnung auf, sie zu lieben,
 Nachdem sie ihm sagte, sie liebe nur mich!
 No, sagen Sie: ist das nicht fürchterlich?
 Ich ärger' seit gestern mich grün und blau.
 Ich will gar nicht reden von meiner Frau!
 Mich muß sie lieben!... Und ich muß das lesen!!
 Aber die ist ja immer verrückt schon gewesen!
 Und dann ist ihre Liebe – bei Lichte beseh'n,
 Und wenn man mich anschaut – zum Schluß zu versteh'n,
 Sie kann sich als Frau trotz schärfstem Bemüh'n
 Meinem sieghaften Reiz eben nicht entzieh'n!
 Dem Freund aber kann ich es niemals verzeih'n.
 Mich nicht zu betrügen, das ist doch gemein!
 Ich weiß, welche Pflicht ich als Ehemann hab':
 Die Frau zu ernähr'n hab' ich bis an mein Grab,
 Ich hab' ihr die Kleider und Hüte zu stellen
 Und jährlich ein Pelzwerk aus unechten Fellen!
 (Aus echten hab'n Sie vielleicht gedacht!
 Zum Rotschild hab' ich's noch nicht gebracht!)
 Das also tu' ich alles für die Frau mir Vergnügen.
 Von mir aus kann sie auch Kinder noch kriegen.
 Aber daß diese Kinder, sobald sie schon hier sind,
 Noch außerdem dann auch, ich bitte, von mir sind,
 Das kann kein Mensch von mir noch verlangen.
 Hier hat der Hausfreund anzufangen!
 Wenn nicht, soll er geh'n, er soll sich nicht binden!
 Ich werd' mir schon noch einen anderen finden!
 Der Hausfreund hat seiner Pflicht zu genügen,
 Oder soll ich selber vielleicht mich begnügen?
 Dumm wär' ich, wenn ich mir Umstände mache,
 Das sieht man doch ein, das ist seine Sache!
 Aber ich lasse mich nicht um mein Recht von ihm bringen.
 Alles, nur das soll bei mir nicht gelingen!
 Ich tu' in allem gern meine Pflicht,
 Aber – betrügen lass' ich mich nicht.
 Und da eines Hausfreundes Bertug darin liegt,
 Daß er eben mich nicht betrügt,
 So ist meine alberne Langmut jetzt aus –
 Und morgen schmeiß' ich den Hausfreund hinaus!

4. Paul Morgan; „Bevor Axel an der Himmelstür stand“; Programmheft aus dem Theater an der Wien; 1936; Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: C118089

Das war im vorigen Sommer im Restaurant „Freundschaftssaal“ in Karlsbad, wo schon der Herr Staatsminister von Goethe verkehrt haben soll. An dem Tage, von dem hier die Rede ist, saßen Max Hansen, Adolf Schütz und ich beisammen, einige Becher lauwarmen Wassers im Magen, eine große Menge Marillenknödel im Mund und lauter Dummheiten im Kopf.

Wir hatten uns hierher zurückgezogen weil wir wußten, daß unser Kurarzt uns hier nicht bei den großen Diätfehlern erwischen würde und redeten über lebenswichtige Dinge, die die Welt erschütterten: Stücke, Rollen, Liedtexte und so... Wie gesagt, lauter Dummheiten hatten wir im Kopf. Und im Moment keine anderen Sorgen.

Max ließ seiner Phantasie freien Lauf und setzte uns auseinander, daß er von den bezaubernden Knaben, die er bisher gespielt, für eine Weile genug hätte und nun ein ganz neues Rollenfach übergehen möchte. Wir erwarteten nun das Versprechen, demnächst mit dem „Lear“ aufzuwarten oder zumindest mit dem Studium des „Mephisto“ zu beginnen – wer halbwegs auf sich hält, muß diesen Teufel in irgend einer Festspielstadt ja doch einmal vorgaukeln. Wir lauschten also. Max begann: „Ich hab‘ eine großartige Idee“ rief er und seine Augen blitzten so, daß wir wirklich auf eine Offenbarung gefaßt waren. „Ich möchte einmal einen Mann spielen, der durch irgendwelche Umstände – (es wäre noch zu überlegen, welcher Art!) in eine Situation – (mir schwebt noch keine konkrete vor!) – in eine Situation sag‘ ich, der er insofern nicht gewachsen ist, daß die Frau – (ihr Typus ist mir noch nicht ganz klar) – will, daß er – (was, weiß ich noch nicht!) ... jedenfalls müßte es nach dieser Entwicklung zum Schluß drängen... Der, allerdings, muß Euch schon selber einfallen!“

Nun hatten wir haargenau den Stoff, der ihm vorschwebte.

Und auch die Figur, die er darstellen wollte, lag direkt offen vor unseren Dichteraugen.

Wir stürzten uns mit Feuereifer, Hals über Kopf und mit wahrer Besessenheit, augenblicklich, wie wir gingen und standen auf eine weitere Portion Marillenknödel. Worauf wir eine zweite Idee besprachen.

Nämlich, ob wir den Nachmittag im Strandbad verbringen wollten oder beim pikfeinen Five o'clock Tea im „Imperial“. Wir wählten den goldenen Mittelweg und spielten bis 8 Uhr abends in einem muffigen Kaffeehaus Rummy mit Gisela Werbezirk und Otto Wallburg. Denn wir waren ja schließlich Kurgäste auf Erholung...

Dies war der erste Tag unserer gemeinsamen Vorarbeit zu „Axel“.

In den nächsten Tagen plauderten wir uns gegenseitig mancherlei vor. Hansen wurde versuchsweise in alle erdenklichen Berufszweige eingeteilt. Er war nacheinander:

Telegraphenbote, Modezeichner, Jockey, Stratosphärenflieger, Hopfenhändler, Heiratsschwindler, Versicherungsagent, Stierkämpfer und Ölmagnat. Die Debatte über letztere Profession zog sich in die Länge. Die Petroleumfürsten kommen bekanntlich haufenweise in Kalifornien vor und diese Gegend habe ich in sämtlichen Gesprächen, deren ich habhaft werden kann, absolut gepachtet. Schließlich war man nicht umsonst ein Jahr lang Hollywoodiander.

Und da es höchste Zeit ist, daß ich meine Erlebnisse in dieser paradiesischen Landschaft endlich in dramatische Form gieße, konnte ich es bei meinem Kompagnon Dolfi durchsetzen, daß unser Hansen-Stück in Filmopolis spielt. Ich mache gleich darauf aufmerksam, daß alles garantiert stilecht und ohne Quentchen Übertreibung geschildert ist – und daß selbst die komischen Sachen, die dort passieren, unglaublicher sind, als sich das ein Poet aus den schreibenden Fingern saugen kann.

Aus Aberglauben möchte ich nicht erwähnen, daß Meister Benatzky's freudiges und sofortiges „Ja!“, als wir ihm das fertige Buch vorlasen, Jubelschreie in uns auslöste.

[...]

Die Musik zu „Axel an der Himmelstür“

Ist, nach vielen Kostümbühnenwerken, die Ralph Benatzky in den letzten Jahren schrieb, dadurch, daß dieses Bühnenwerk modern spielt, heutig orientiert.

Benatzky schrieb diesmal moussierende, spritzige Zwei-viertel-Rhythmen wie: „Bei mir geht die Kunst nach Metern“. „Die allerschönste Zukunft hat die Liebe“, „Manche Menschen reisen nicht am Sonntag“ oder das zarte „Kuß-Chanson“, dann warm empfundene English-Waltz wie: „Eine Frau von heut“, oder „Nun meine Herren, warum so still“ im auftritt Glorias, einen vibrierenden Blues von großer Melodie „Gebundene Hände“ und den sehr weichen erotischen Tango „Mein schönes Fräulein, gute Nacht!“

Benatzky's besondere Note, die liebenswürdige Parodie, feiert in „Vienna-Film“, in dem großen Entree des Film-Regisseurs „Das ist noch nicht dagewesen“ mit dem Choral-Schluß „Gott schütze Jeden, der mit einem Star zu tun hat“ und in dem Hollywood-Chanson Axels, das amerikanisierte Rhythmen originell mit Salzburger Jodlern verknüpft, lustige Triumphe.

Die Finalettis sind durchkomponiert und passen sich eng den Bühnenvorgängen an. Stellen, wie der konzertante Walzer „Ich fürchte, Miss Mills, Sie scherzen nur“, mit der delikaten Streichergegenmelodie, oder die Spannung erzeugende, nervöse Sechszehntelbewegungen vor „Träum' ich oder wach' ich“ sind von besonderem Reiz.

Die Instrumentation ist, wie immer bei Benatzky, ganz durchsichtig, zart, mit liebevoller Anpassung an den Text und stoischer Behandlung der Instrumente.

VI. Bibliographie

Klavierauszüge und Regiebücher der analysierten Werke

Bruno **Granichstaedten**; Klavierauszug: *Der Orlow*; Edition Bistol; Wien-Berlin; 1925

Emmerich **Kálmán**; Klavierauszug: *Die Herzogin von Chicago*; Karczag-Marischka-Verlag; Wien; 1928

Julius **Brammer**, Alfred **Grünwald**; Regiebuch: *Die Herzogin von Chicago*; Karczag-Marischka-Verlag; Wien; 1928

Ralph **Benatzky**; Klavierauszug: *Axel an der Himmelstür*; Doblinger; Wien; 1936

Paul **Morgan**, Adolf **Schütz**, Hans **Weigel**; Regie und Souffleurbuch: *Axel an der Himmelstür*; Doblinger; Wien; 1936

Klavierauszüge erwähnter Werke

Ralph **Benatzky**; *Im weißen Rößl*; Dreiklang-Dreimasken Verlag; 1930

Edmund *Eysler*; *Die gold'ne Meisterin*; W. Karczag Verlag; Wien; 1927

Leo **Fall**; Klavierauszug: *Der liebe Augustin*; Drei-Masken-Verlag; München; 1912

Leo **Fall**; Klavierauszug: *Madame Pompadour*; Drei-Masken-Verlag; Berlin; 1922

Leo **Fall**; Klavierauszug: *Rosen aus Florida*; Schott; Mainz; 1929

Emmerich **Kálmán**; Klavierauszug: *Die Bajadere*; Drei-Masken-Verlag; Berlin-München; 1921

Emmerich **Kálmán**; Klavierauszug: *Gräfin Mariza*; W. Karczag Verlag; Wien; 1924

Emmerich **Kálmán**; Klavierauszug: *Die Zirkusprinzessin*; W. Karczag Verlag; Wien; 1926

Franz **Lehár**; Partitur: *Giuditta*; W. Karczag Verlag; Wien; 1933

Franz **Lehár**; Klavierauszug: *Die Lustige Witwe*; L. Doblinger; Wien; 1906

Johann **Strauß** Sohn; Klavierauszug: *Der Zigeunerbaron*; Musikverlag Alwin Cranz; Wien; 1948

Johann **Strauß** Sohn; Partitur: *Die Fledermaus*; Doblinger Verlag; Wien; 2007

Sekundärliteratur

Marie-Theres **Arnbom**, Kevin **Clarke**, Thomas **Trabisch** (Hrsg.); *Welt der Operette- Glamour, Stars und Showbusiness*; österreichisches Theatermuseum; Christian Brandstätter Verlag; 2011

Marie-Theres **Arnbom**, Christoph **Wagner Trenkwitz** (Hrsg.); *Grüß mich Gott, Fritz Grünbaum 1880- 1941- Eine Biographie*; Christian Brandstätter Verlag; 2005

Marie-Theres **Arnbom**; *War'n Sie schon mal in mich verliebt?- Filmstars, Operetenlieblinge und Kabarettgrößen zwischen Wien und Berlin*; Böhlau Verlag; Wien; 2006

Marie-Theres **Arnbom**, Georg Wacks (Hrsg.); *Jüdisches Kabarett in Wien 1889-2009*; Armin Berg Verlag; Wien; 2009

Anton **Bauer**; *150 Jahre Theater an der Wien*; Amalthea-Verlag; Wien; 1952

Anton **Bauer**; *Opern und Operetten in Wien- Verzeichnis ihrer Erstaufführungen*; Hermann Böhlhaus Nachf.; Graz; 1955

Kevin **Clarke**; *Im Himmel spielt auch schon die Jazzband- Emmerich Kálmán und die transatlantische Operette 1928-1932*; von Bockel Verlag; Hamburg; 2007

Stan **Czech**; *Das Operettenbuch- Rund um die leichte Muse*; 4. Auflage; Muth'sche Verlagsbuchhandlung; Stuttgart; 1960

Brigitte **Dalinger**, Kurt **Ifkovits**, Andrea B. **Brandit** (Hrsg.); *Gute Unterhaltung – Fritz Grünbaum und die Vergnügungskultur im Wien der 1920er und 1930er Jahre*; Band 3; österreichisches Theatermuseum; Peter Lang Verlag; Frankfurt am Main; 2008

- Jan von **Flocken**; *Katharina II. – Zarin von Rußland*; Bechtermünz Verlag; Berlin; 1998
- Stefan **Frey**; *Unter Tränen lachen, Emmerich Kálmán, eine Operettenbiografie*; Henschel-Verlag; Berlin; 2003
- Stefan **Frey**; *Leo Fall- Spöttischer Rebell der Operette*; Edition Steinbauer; Wien; 2010
- Pierre **Genée** (Hrsg.); *Hallo, hier Grünbaum!*; Löcker Verlag; Wien; 2001
- Christian **Glanz**, Manfred **Permoser** (Hrsg.); *Anklänge 2011/2012 – Jazz Unlimited. Beiträge zur Jazz-Rezeption in Österreich*; Mille Tre Verlag; Wien; 2012
- Bernhard **Grun**; *Die leichte Muse- Kulturgeschichte der Operette*; 2. Auflage; Langen Müller Verlag; 1961
- Fritz **Grünbaum**; *Die Schöpfung und andere Kabarettstücke*; Pierre Genée, Hans Veigl (Hrsg.); Löcker Verlag; Wien-München; 1984
- Franz **Hadamowsky**, Heiz **Otte**; *Die Wiener Operette- Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*; 2.Band; Bellaria Verlag; Wien; 1947
- Hanak**; „Frau Breier aus Gaya meets The Jazz Singer“; in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938, Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus*; Frank Stern, Barbara Eichinger (Hrsg.); Böhlau Verlag; Wien, Köln, Weimar; 2009; S. 463-482
- Hans Jürgen **Hansen**; „Heil Dir im Siegerkranz“ – *Die Hymnen der Deutschen*; Stalling Verlag; Oldenburg-Hamburg; 1978
- Fritz **Hennenberg**; *Ralph Benatzky- Operette auf dem Weg zum Musical, Lebensbericht und Werkverzeichnis*; Edition Steinbauer; Wien 2009
- Fritz **Hennenberg**; „Es muß was Wunderbares sein...“ *Ralph Benatzky- Zwischen „Weißem Rößl“ und Hollywood*; Paul Zsolnay Verlag; Wien; 1998
- Ludwig **Hirschfeld**; *Was nicht im ‚Baedeker‘ steht*; Band 2 „Das Buch von Wien“; R. Piper&Co Verlag; München; 1927
- Inge **Jens** und Christiane **Niklew** (Hrsg.); *Ralph Benatzky- Triumph und Tristesse- Aus den Tagebüchern von 1919 bis 1946*; Parthas Verlag; 2002
- Ernst **Kaufmann**; *Ein Dokumentarfilm über das Schicksal des Wiener Komponisten Bruno Granichstaedten- Recherche und Testament*; Wien, LVG 068/913; Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: B-275282

- Otto **Keller**; *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung*; Stein-Verlag; Leipzig; 1926
- Volker **Klotz**; *Operette- Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst*; Erweiterte und aktualisierte Auflage; Bärenreiter-Verlag; Kassel; 2004
- Attila E. **Láng**; *200 Jahre Theater an der Wien*; Holzhausen; Wien; 2001
- Norbert **Leser** (Hrsg.); *Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit- Ringvorlesung*; Österreichischer Bundesverlag; Band 1; Wien; 1981
- Albert **Lichtblau**; „Antisemitismus 1900-1938“; in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938, Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus*; Frank Stern, Barbara Eichinger (Hrsg.); Böhlau Verlag; Wien, Köln, Weimar; 2009; S. 39-58
- Martin **Lichtfuss**; *Operette im Ausverkauf*; Böhlau Verlag; Wien; 1989
- Franz **Marischka**; *Immer nur lächeln- Geschichten und Anekdoten von Theater und Film*; Amalthea, Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH; Wien, München; 2001
- Siegfried **Matti**; „Felix Salten“; in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938, Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus*; Frank Stern, Barbara Eichinger (Hrsg.); Böhlau Verlag; Wien, Köln, Weimar; 2009; S. 419-425
- Paul **Morgan**; *Promin Enten Teich, Abenteuer und Erlebnisse mit Stars, Sternchen und allerlei Gelichter*; Amonesta-Verlag; Wien; 1934
- Konrad **Nowakowski**; „Jazz in Wien: Die Anfänge bis zur Abreise von Arthur Briggs im Mai 1926“; in: Christian Glanz, Manfred Permoser (Hrsg.); *Anklänge 2011/2012 – Jazz Unlimited. Beiträge zur Jazz-Rezeption in Österreich*; Mille Tre Verlag; Wien; 2012; S. 19-158
- PEM**; *Und der Himmel hängt voller Geigen- Glanz und Zauber der Operette*; Lothar Blanvalet Verlag; Berlin; 1955
- Birgit **Peter**; „Imago und Vergessen“; in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938, Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus*; Frank Stern, Barbara Eichinger (Hrsg.); Böhlau Verlag; Wien, Köln, Weimar; 2009; S. 439-461
- Gertrud **Pott**; *Verkannt Grösse- Eine Kulturgeschichte der ersten Republik 1918-1938*; Kremayr & Scheriau; Wien; 1990
- Erwin **Rieger**; *Die gute alte Zeit der Wiener Operette*; Wila; 1. Reihe; 9.Band; Wien, 1922
- Arthur **Schnitzler**; *Fräulein Else*; Reclam; Stuttgart; 2008

Frank **Stern**, Barbara **Eichinger** (Hrsg.); *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938, Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus*; Böhlau Verlag; Wien, Köln, Weimar; 2009

Kurt **Skalnik**; „Auf der Suche nach der Identität – Ansätze österreichischen Nationalbewußtseins in der ersten Republik“; in: *Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit*; Peter Heintel, Norbert Leser, Gerald Stourzh, Adam Wandruszka (Hrsg.); Band 1; Österreichischer Bundesverlag; Wien; 1981; S. 98-104

Heinz **Wagner**; *Das große Operettenbuch*; Parthas Verlag GmbH; Berlin; 1997

Karl **Westermeyer**; *Die Operette im Wandel des Zeitgeistes, vom Offenbach bis zur Gegenwart*; Drei Masken Verlag; Wien 1930

John **Warren**, Ulrike **Zitzlsperger** (Hrsg.); *Vienna Meets Berlin-Cultural Interaction 1918-1933*; Peter Lang AG; Bern; 2005

Walter **Zimmerli**; *Leo Fall- Meister der Wiener Operette, eine Studie*; Verlag „Schweizer Musiker-Revue“; Zürich

Stefan **Zweig**; *Die Welt von Gestern – Erinnerungen eines Europäers*; Patmos Verlag, Artemis & Winkler Verlag; Düsseldorf; 2002

Internetquellen

Noten: „Die Wacht am Rhein“

http://www.lieder-archiv.de/es_braust_ein_ruf_wie_donnerhall-notenblatt_300523.html
(29. November 2012; 17:00)

Guy **Wagner**; „Exilland Luxemburg – Ein Fall unter vielen: Bruno Granichstaedten“; in: *Accent aigu*

<http://www.guywagner.net/pdf/Granichstaedten.pdf> (29. November 2012; 17:00)

Zeitschriften

Die Bühne; Jahrgänge 1925, 1926, 1936; Wienbibliothek im Rathaus; Signatur: 70735-B

Theaterzettel und Programmhefte

Programmhefte des Theater an der Wien; 1900-1937; Wienbibliothek im Rathaus;
Signatur: 118089-C

Theaterzettel des Theater an der Wien; Jahrgänge 1918-1936; Wienbibliothek im
Rathaus; Signatur: 64523-C

Nachlässe

Hubert und Lilian **Marischka** – Nachlass von Zeitungsausschnitten; Wienbibliothek im
Rathaus; Signatur: 031901-TP

Leo **Fall** – Nachlass von Zeitungsausschnitten; Wienbibliothek im Rathaus; Signatur:
011774-TP

Nachlas Hubert **Marischka** – Korrespondenz; Österreichisches Theatermuseum; Sigatur:
36280-A, 36281-A, 36558-A35740-A

Filme

Wiener Blut; Wien-Film; Regie: Willi Forst; Drehbuch: Ernst Marischka, Axel Eggebrecht;
Musik: Johann Strauß Sohn, Willy Schmidt-Gentner (Bearb.)

Audio

Hubert **Marischka** erzählt aus seinen Erinnerungen zur Vorgeschichte der Operette „*Orlow*“ von Bruno Kranichstetten und Ernst Marischka.- Eine Kopie des Tonbandes aus dem Besitz von Hubert Marischka; Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlung; Signatur: CD 2766

VII. Lebenslauf von Melanie Eunike Goerth

Geboren am: 20. April 1989

Ausbildung

Studienbeginn der musikwissenschaftlichen Fakultät an der
Universität Wien, Studienkennzahl A316

WS 2007

Abschluss des 1. Studienabschnittes:

3. April 2009

Wissenschaftliche Veröffentlichungen

„Veränderungen der Operette durch das nationalsozialistische Regime“ –
SE- Musik im Nationalsozialismus (Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos)
www.operetta-research-center.org

April 2011

Praktika, in Verbindung mit dem Diplomthema

Wiener Volksoper:

- *Die Blume von Hawaii*, Paul Abraham
(Dramaturgie-Hospitanz)
- *Madame Pompadour*, Leo Fall
(Regie-Hospitanz)

Dez. 2009-Feb. 2010

März 2012-Juni 2012