

STADTTHEATER MEIßSEN

DIE LUSTIGE WITWE

Herausgegeben von der Intendanz des Stadttheaters Meißen
Intendant: Jutta Klingberg
Inhalt und Gestaltung: Klaus Schlegel
Illustrationen: Hans-Joachim Löcheit
Spielzeit 1958/59 Heft 9
Druck: Meißner Druckhaus, Meißen III-21-3 IL 1/58 4512

S P I E L Z E I T 1 9 5 8 / 5 9



FRANZ LEHÁR
UND SEINE *Operette*

Als der junge ungarische Militärkapellmeister Lehár Ferenc um die Jahrhundertwende nach Wien kam, schien die Operette in ihren letzten Zügen zu liegen. Suppé, Millöcker, Strauß und Zeller, die namhaftesten Vertreter der klassischen Wiener Operette, waren gestorben, der Neuerscheinungsmarkt der Wiener Operettenbühnen wurde von minderwertiger Dutzendware beherrscht, die vorgab „Weaner Herz und Gemüt“ zu verkünden. Auch Lehárs erste Operettenversuche („Wiener Frauen“) reichten nicht über die allgemeine Niveaulosigkeit hinaus. Um so mehr Aufsehen erregte die Premiere, welche am 30. Dezember 1905 im Theater an der Wien stattfand – „Die lustige Witwe“. Das zeitgenössische Publikum mag sich wohl nicht bewußt geworden sein, welch denkwürdiger Tag diese Premiere für die Entwicklung der Operette bedeutete. Mit der „Lustigen Witwe“ glied sich die Operette den politischen Bestrebungen der Zeit an – sie wurde kosmopolitisch. War insbesondere die Wiener Operette bisher eng national gebunden (musikalisch wurde dies schon durch den Wiener Walzer ausgedrückt), jetzt sprengte sie diese Grenzen und wurde international. Ihre Welt wurden jetzt die großen



Salons, die Spielkasinos, die Vergnügungsetablissemments. Bereits im Schaffen Lehárs wurde jede nationale Bezogenheit gesprengt – seine Operetten handelten in Frankreich („Witwe“, „Graf von Luxemburg“), in Ungarn („Zigeunerliebe“, „Wo die Lerche singt“), in Rußland („Zarewitsch“), Italien („Paganini“), Spanien („Frasquita“, „Giuditta“) und China („Land des Lächelns“).

Dieser kosmopolitische Charakter der Operette war bedingt durch die Veränderungen, die sich in der kapitalistischen Gesellschaft in der Zeit vor dem 1. Weltkrieg vollzogen hatten. Diese Gesellschaft hatte keine nationale Bezogenheit mehr, sie war in jedem Land die gleiche. Ihre Interessen waren ebenfalls die gleichen – alle taumelten sie am Rande des Abgrundes.

Diese Gesellschaft spiegelt die neue Operette wider, die am treffendsten mit Salon-Operette zu bezeichnen ist. Gewiß, mit den Ideen Offenbachs hatte die „Lustige Witwe“ wenig gemein, aber sie war trotz allem ein echtes Sittenbild ihrer Epoche, sie scheute nicht davor zurück, die Skandalchen, welche sich fast täglich in der „guten Gesellschaft“ abspielten, auf die Bretter zu bringen. Darin liegt die Bedeutung und der Wert solcher Operetten wie „Lustige Witwe“, „Graf von Luxemburg“, „Cloclo“, „Czardasfürstin“, „Keusche Susanne“. Es mag dem jungen Franz Lehár zunächst durchaus willkommen gewesen sein, prickelnde Stoffe aus der Gesellschaft als Vorlage für seine Operetten zu erhalten. Das Publikum, welches sich in erster Linie aus den Kreisen zusammensetzte, wie sie auf der Bühne dargestellt wurden, klatschte dem Geschehen Beifall. Es hielt dieses Leben für das schönste und erstrebenswerteste.

Doch der neue Aufschwung, den die Operette 1905 durch Franz Lehár zu verzeichnen hatte, war nicht von langer Dauer. Die Fürsten verschwanden 1918 von der politischen Bühne – auf der Operettenbühne blieben ihre Throne unangetastet. Hatten wir als das große Plus der ersten Lehár-Operetten ihre sittenschildernde Funktion gekennzeichnet, so ging diese jetzt völlig verloren. Lehár selbst hatte „höhere Ziele“. Er selbst schreibt: „Ein musikalischer Possenschreiber möchte ich niemals sein, mein Ziel ist es, die Operette zu veredeln.“ Das war die offene Absage an den Geist Offenbachs, das war der Weg zur Verfälschung und zur Traumfabrik. Denn was wollte Lehár wohl veredeln?

Die „Schöne Helena“? die „Fledermaus“? den „Boccaccio“? – die Antwort gab er selbst in seinen folgenden Werken. In ihnen verbannte er Satire und Angriffslust – sie waren kein Sittenbild ihrer Epoche mehr. Seine Biographie findet den rechten Ausdruck, wenn sie schreibt: „Die vielleicht bedeutsamste Tat Franz Lehárs: er hat die Träne in die Operette getragen.“

War die Operette in ihren Anfängen die Parodie der großen Oper gewesen, jetzt versuchte sie dieselbe mit ihren Mitteln nachzuahmen.

Kurt Tucholsky formuliert treffend: „Puccini ist der Verdi des kleinen Mannes und Lehár ist dem kleinen Mann sein Puccini.“ „Land des Lächelns“, „Friederike“, „Zarewitsch“ und wie sie alle heißen mögen, hatten nichts mehr mit dem eigentlichen Geist der Operette gemein. In ihnen triumphierte das Sentiment und der Druck auf die Tränendrüsen.

Mit diesen Werken aber fand Lehár gerade den richtigen Weg für das Publikum der 20er und 30er Jahre, das bewußt von sozialen Problemen auf der Bühne abgelenkt werden sollte. Obwohl er selbst schreibt: „Eine einzige Instanz gibt es nur, vor der ich mich beuge, mein Gewissen“, ließ es dieses Gewissen durchaus zu, das mit eben diesen Werken der Kitsch als Kunst emanzipiert wurde. Sein höchstes und einziges Ziel blieb es, seine späten Werke in den Opernhäusern aufgeführt zu wissen. Und sie wurden aufgeführt!

Von diesem schweren Schlag, den Lehár der eigentlichen Operette versetzte, hat sich diese bis heute nicht erholt. Lehár fand nur zu begierige Nachfolger, die auf diesen Bahnen ihre Werke schrieben. So haftet heute der Operette einerseits der Makel des Kitsches an, ohne daß man dabei ihre Gattungen näher kategorisiert oder man verlangt andererseits eben das als Operette, was im eigentlichen Sinne keine Operette ist und nie war, sondern am besten mit „Leháriade“ bezeichnet werden mußte.

Wenden wir uns noch einmal der „Lustigen Witwe“ zu. Obwohl auch hier bereits sentimentale Ansätze vorhanden sind, lagen dem Libretto doch durchaus reale gesellschaftliche Gegebenheiten zugrunde. Mittelpunkt dieser Operette ist eine moralisch und finanziell bankrotte Gesellschaft, alles stellt sich dar als der Tanz ums goldene Kalb. Die Grundfrage lautet: wem wird der Wettlauf um die Millionen der Hanna Glawari gelingen. Ansonsten lebt und liebt man lustig durcheinander, betrügt sich und verträgt sich wieder und läßt alle Hemmungen restlos fallen. Mit Bedacht hatte man die Handlung der Operette nach Paris verlegt, denn dort, so meinte man, sei das Laster zu Hause. „Doch wie's da drin aussieht“ – in Wien, in Berlin und all den anderen Treffpunkten der großen Welt – das ging niemand etwas an.

Wir wollen diese Zeit heute nicht glorifizieren oder ihr einen Nimbus geben. Wir wollen die Lebewelt von damals so zeigen, wie sie war – skrupellos, sensationsbedürftig und geldgierig. Für uns soll die Operette, wenn nicht Zeitkritik, so doch zumindest ein gültiges Sittenbild einer Epoche sein. Dieser Anforderung wird von Lehárs Werken „Die lustige Witwe“ am ehesten gerecht. Diese Operette war also durchaus kein Neubeginnen sondern der Abschluß der großen Tradition der klassischen Pariser und Wiener Operette. Lehár selbst war sich darüber im klaren, daß er sich von dem Geist dieser Operette löste: „Ich kann es nicht einsehen, daß es der Zweck der Operette sein soll, alles Schöne und Erhabene ins Lächerliche und Ulkige herabzuziehen.“ – Die Operette unserer Zeit muß aber den von Lehár gelegneten Zweck, parodistisch und satirisch zu sein wieder erfüllen, um zum echten Kunstwerk zu werden.

Die lustige Witwe

OPERETTE IN DREI AKTEN ^{von} VICTOR LEÓN UND LEO STEIN
MUSIK FRANZ LEHAR

Regie: Otto König
Musikalische Leitung: Otto Wahrenburg
Ausstattung: Hans-Joachim Löchelt
Chöre: Manfred Grafe
Choreographie: Ines Städter

Inspizient: Heinz Roskoth
Souffleuse: Dorothea Seebald
Technische Einrichtung: Herbert Göpfert
Kostümanfertigung: Hedwig Blaschke
Beleuchtung: Horst Theurich
Masken und Haartrachten: Werner Langer

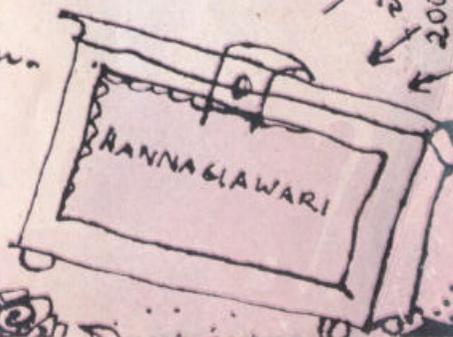
Baron Mirko Zeta, Gesandter in Paris	Wolfgang Emmrich
Valencienne, seine Frau	Erika Stahr
Graf Danilo Danilowitsch, Gesandtschaftssekretär	Mano Scuza
Hanna Glawari	Thea Frohmüller
Camille de Rossilon	Klaus Herrich
Vicomte Cascada	Werner Opitz
Raoul de St. Brioche	Peter Vorweg
Bogdanowitsch, Konsul	Albrecht Höllein
Sylviane, seine Frau	Margot Helbig
Kromow, Gesandtschaftsrat	Karl-Werner Claus
Olga, seine Frau	Gerda Tschorn
Pritschitsch, Militärattaché	Heinz Roskoth
Praskowia, seine Frau	Erika Leiding
Njegus, Gesandtschaftskanzlist	Rudolf-Karl Schroeder
Grisetten	Ballett

Pariser und pontevedrinische Gesellschaft
Diener

Tanzeinlagen:

- 1. Akt - Walzer: Ines Städter, Dieter Händel, Peter Pieckorz und Gruppe
- 3. Akt - Vilja-Tango: Ines Städter, Harry Peukert a. G.

Die eine Frau angestrichelt wird in
ein Griselkerlein
Schnitzelloch wo im
2. Akt welche
durch gucken
und wahr-
scheinlich etwas
Unanständiges
sehen wollen.
Sie sehen
aber nicht



und dis is die Trübe wo die
200 Millionen drin sind. (Dramaturgisch wichtig!)



Die Operette hat natürlich eine Weltanschauung. . . . Sie ist idealistisch. Sie ist optimistisch. Sie glaubt an den Sieg des Guten und Wohlhabenden. Sie glaubt an die Versöhnung der sozialen Klassen durch das Sakrament der Verlobung. Ihre weltanschauliche Einstellung ist des ferneren konservativ. Sie typisiert immer noch, in den uralten Kontrasten und ewigen Antithesen: des langen mageren und des kleinen dicken Komikers; der sentimentalen Liebhaberin und der, immer noch, munteren Soubrette; des seriösen und des Buffo-Liebepaares. Sie zeichnet schwarz und weiß, gut und böse. Das Gute ist immer bildschön, schon durch sein Kostüm, das Böse immer komisch; das Gute singt, und das Böse ist verurteilt, die Prosa zu sprechen.

(Arthur Kahane, 1930)



Der soziale Unterschied ist der treibende Faktor fast aller Operettenhandlungen. Der Wunschtraum des Kleinen aber, sich im Spiel schließlich erhöht und oben akzeptiert zu sehen, wird meist nicht erfüllt. Nicht die Liebe überwindet die Klassengegensätze, sondern der Mechaniker, der die Fürstin liebt, ist in Wirklichkeit ein Prinz. Die Moral der Operette ist reaktionär.

(Hans Weigel, 1946)



Ebenso wie mit den Möwen, die (nach Morgenstern) so aussehen, als wenn sie alle Emma heißen, geht es anscheinend mit den Textbüchern unserer Operetten. Da ist das seriöse Paar, das sich Knall und Fall ineinander verliebt, das sich wieder trennt (wutschäumend, leidverkrampft oder nur mit einem irren Lachen) und das sich im letzten Akt up ewig ungedeelt in die Arme sinkt. Da ist das Buffopärchen, tanzbesessen, ein bißchen albern, ein bißchen sacharin-süß, eine Miniaturausgabe der großen Liebe und nicht minder happyendlich veranlagt wie die Diva und der Tenor. Und da ist schließlich drumherum das Märchenland der weltweiten Operettengeographie, mit sektropfenknallenden Redouten, mit Fräcken und Ordenssternen, mit südlichen Gestaden und bolerotrunkeger Gauchoromantik. Wie beim Karussell unserer Kindheitsvergnüglichen Jahrmärkte zeigen sich immer wieder die gleichen Pferdchen, Karossen und Kaffeemühlen, wenn man lange genug dem Treiben zuschaut. Wird es je anders sein? (1957)

Die Entwicklung der Operette ist wohl die schlimmste Karikatur, von der die Musikgeschichte zu berichten hat. Jedenfalls die traurigste. Eine Gattung, die an sich ein Segen für unser öffentliches Leben werden konnte, ist zu einem Fluch für dasselbe geworden. Eine Gattung, die berufen war, mit leichtem Spott Schwächen und Schäden der Kunst, aber auch des gesamten Lebens aufzudecken und dadurch zu heilen, ist selber zu einem Zerrbild alles künstlerischen Wollens und zu einem Verderb für das Gesamtempfinden geworden.

(Karl Storck, 1910)

... Es ist nur bezeichnend, daß die Fabulierfreude der Operette fast ausschließlich nach einer einzigen Richtung geht: nämlich der, die eigene Illegitimität zu rechtfertigen, sich gesellschaftlich zu rehabilitieren. Das einzige Thema der Operette scheint die Mesalliance, die einzige Konflikt- und Problemstellung der soziale Unterschied zu sein. So spiegelt die Operette in der Pseudotragik ihrer Handlungen die Problematik der eigenen Herkunft wider. Der Erzherzog und das Wäschermädel, Josef der Zweite und eine Försterchristel, die Gräfin Mariza und ihr armer Verwalter, die Großherzogin und der kleine Grenadier, die Herzogin und der Vogelhändler: Operette, Operette!

Ist die Operette heute endgültig mautsetot, und sind alle szenischen Bemühungen um sie nur Versuche mit galvanisierten Broscheknebeln? Nein, nein, dreimal nein! Die Operette lebt, weil ihre Funktion, die sie im Kunstbedarf des Volkes auszufüllen hat, noch nicht erloschen, sondern im Gegenteil höchst lebendig geblieben ist. Sie ist stets ein wesentliches Kapitel der Kultur- und Sittengeschichte. Sie spiegelt mit zauberischen Lichtbrechungen – wie keine andere Spezies des musikalischen Theaters – das Sittenbild ihrer Epoche wider. (Arthur Maria Rabenalt)



EIN *Stoßseufzer* VON FRANZ LEHÁR

Schreib' ich ernste Musik, ist's zu opernhaf.

Schreib' ich heitere Musik, ist's zu trivial.

Schreib' ich einen Schlager, sagt man: Er schreibt für die Galerie.

Schreib ich keinen Schlager, sagt man: Es ist ihm nichts eingefallen.

Fordere ich vom Sänger viel, sagt man: Das sind doch keine Opernsänger.

Fordere ich vom Sänger wenig, sagt man: Ja früher, da war's anders, da haben die Operettenmeister noch etwas für die Sänger geschrieben.

Beschäftige ich den Chor, sagt man: Das sind überflüssige Sachen, kein Mensch hört zu, was die oben singen.

Beschäftige ich den Chor nicht, sagt man: Wie prächtig haben die Chöre in den alten Operetten geklungen.

Beschäftige ich die Harfe, sagt man: Das ewige Gezirpe geht auf die Nerven.

Heute klingt's so leer.

Beschäftige ich die Harfe nicht, sagt man: Wo ist der Glanz im Orchester?

Bring' ich an auffallender Stelle einen guten Walzer, sagt man: Immer diese Walzer, Offenbach hat das nicht nötig gehabt.

Bring' ich keinen Walzer, sagt man: Wo ist diesmal der große Walzer geblieben?

Schreib' ich keine Ouvertüre, sagt man: Der macht sich's leicht, nicht einmal eine Ouvertüre hat er geschrieben.

Bring' ich jedes Jahr ein neues Werk heraus, sagt man: Das ist ein Vielschreiber. Der hat mit der Kunst nichts zu tun. Der reine Fabrikbetrieb.

Bring' ich nicht jedes Jahr ein neues Werk heraus, sagt man: Was ist mit dem Lehár geschehen? Man hört nichts von ihm. Dem fällt nichts mehr ein.

Suche ich den Verkehr mit Kritikern, dann denken sie sich: Na, wart', Kerl, mich wirst du nicht beeinflussen.

Suche ich keinen Verkehr mit Kritikern, dann denken sie sich: Na, wart', du arroganter Flegel, du wirst an mich denken!

Ich bitte gute, nicht komponierende Freunde um einen Ausweg aus diesem Dilemma. — Ich habe bisher mehr als zweieinhalb Jahrzehnte vergeblich darüber nachgedacht.