

1953 KAL

02.5.41

Emmerich Kálmán

*Die
Csárdásfürstin*

Impressum

Hessisches Staatstheater Wiesbaden, Saison 1996/97

Emmerich Kálmán: Die Csárdásfürstin

Premiere: 7. Dezember 1996

Herausgeber: Hessisches Staatstheater Wiesbaden

Intendant: Achim Thorwald

Redaktion: Norbert Abels

Verlag und Anzeigen: Mykenae-Verlag Rossberg KG, Darmstadt

Telefon: (0 61 51) 3 35 81

Gesamtherstellung: Dinges & Frick GmbH, Wiesbaden

HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN

EMMERICH KÁLMÁN
DIE
CSÁRDÁSFÜRSTIN

Operette in drei Akten
von Leo Stein und Béla Jenbach

Musikalische Leitung: Marcus R. Bosch
Inszenierung: Manfred Schnabel
Choreographie: Joel Schnee
Bühnenbild: Walter Perdacher
Kostüme: Vera Sobat
Chor: Eberhard Friedrich

Premiere am 7. Dezember 1996

HANDLUNG

1. Akt

Budapest, im "Orpheum". Juni 1915.

Die berühmte Chansonette Sylva Varescu gibt im Budapest "Orpheum" ihre Abschiedsvorstellung. Schon am nächsten Morgen wird sie zu einer Amerika-Tournee aufbrechen. Ihre vielen Verehrer "trauern" mit Champagner - allen voran der junge Fürst Edwin, der sich unsterblich in Sylva verliebt hat. Edwins Liaison mit einer "Tingel-Tangel-Dame" hat im standesbewußten Wiener Elternhaus Empörung ausgelöst. Sein Vater, Fürst Leopold Maria von und zu Lippert-Weylersheim, fordert ihn per Telegramm auf, die "Affäre" augenblicklich zu beenden. Außerdem erhält Edwin im "Orpheum" überraschenden Besuch. Als Abgesandter der Familie überbringt ihm Oberleutnant Rohnsdorff, sein Vetter, einen Einberufungsbescheid. Sofort soll Edwin mit Rohnsdorff nach Wien kommen. Die Familie erwartet zudem, daß er seine Jugendliebe, die Komtesse Anastasia, mit der er sich "inoffiziell" schon vor fünf Jahren verlobt hat, alsbald in den Ehestand überführt. Edwin erbittet eine halbe Stunde Aufschub und nutzt die Frist auf seine Weise: Er macht Sylva ein Heiratsversprechen und läßt es auf der Stelle durch den alten Notar Kiss beglaubigen. Sylva gibt ihm übergücklich ihr Jawort, bittet ihn allerdings, jetzt seinen militärischen Pflichten in Wien nachzukommen. Als Graf Boni Káncsiánu, der ebenfalls in Sylva verliebt ist, von ihrem "Eheglück" erfährt, zeigt er ihr eine der vorsorglich von Fürst Leopold Maria gedruckten und ihm von Rohnsdorff übergebenen Verlobungsanzeigen, die Edwins und Anastasias Verbindung bekanntgeben. Sylva sieht sich von Edwin getäuscht und beschließt - traurig und stolz zugleich -, nun doch nach Amerika aufzubrechen.

2. Akt

Wien, Palais des Fürsten Lippert-Weylersheim.

Zwei Monate später.

Fürst Leopold Maria und seine Gattin Anhilte geben ein Fest, auf dem sich Edwin und Anastasia endlich näherkommen. Edwin, der seit Wochen vergebens versucht hat, Sylva in Amerika zu erreichen, bittet die Komtesse jedoch, mit der Bekanntgabe der Verlobung noch zu warten, da er erst eine "Nachricht" abwarten müsse. Fürstin Anhilte, die die Szene belauscht hat, vermutet, daß Edwin Vaterfreuden entgegenseht und bereitet Fürst Leopold Maria schonend auf einen unstandesgemäßen Enkel vor.

Unverhoffter Festbesuch kommt mit Graf Boni Káncsiánu, der aus Amerika zurückgekehrt ist und der Sylva Varescu - inkognito! - als seine neue Gattin präsentiert. Das falsche Spiel hat seinen Grund: Sylva möchte unbedingt die Komtesse Anastasia kennenlernen - ihre Rivalin um Edwins Gunst. Als der weitgereiste schottische Botschafter MacGrave die "Ähnlichkeit" der Gräfin Káncsiánu mit der Chansonette Sylva Varescu bemerkt, dementiert Fürst Leopold Maria höchst-

persönlich: Eine Aristokratin kann unmöglich mit einer Bettel-Diva verwechselt werden.

Nur Edwin erkennt Sylva und stellt Graf Boni wütend zur Rede. Boni versichert ihm, daß seine Ehe noch "rein" und allein aus "Vernunftgründen" geschlossen worden sei. Sylva hingegen besteht gegenüber Edwin darauf, daß sie Boni aus Liebe geheiratet habe und preist ihn als "zärtlichsten Ehemann". Der so Gerühmte wandelt derweil selbst auf Freiersfüßen und macht der Komtesse Anastasia den Hof. Anastasia ist seinem Werben nicht abgeneigt, versteht aber nicht, wie er als verheirateter Mann sich um sie bemühen kann.

Das Liebeskarussell routiert immer schneller: Edwin fordert Sylva von Graf Boni zurück - als geschiedene Gräfin Káncsiánu wäre sie nun eine standesgemäße Partie -, und Boni gibt Sylva frei; doch just in diesen Augenblick verkündet Fürst Leopold Maria feierlich die Verlobung Edwins mit Anastasia. Es kommt zu Eklat: Edwin legt sein "Veto" ein und bekennt, daß er die Gräfin Káncsiánu liebe. Doch die Geliebte macht ihm einen Strich durch die Rechnung, gibt ihr Inkognito preis und präsentiert der versammelten Gesellschaft das notariell beglaubigte Heiratsversprechen Edwins aus dem "Orpheum" - allerdings nur, um es vor aller Augen zu zerreißen und Edwin freizugeben. Der Skandal ist perfekt!

3. Akt

Wien, im Foyer eines Hotels. Gleich darauf.

Graf Boni und Sylva streiten sich wegen des Skandals im Hause Lippert-Weylersheim. Trost findet Sylva bei Feri von Kerekes, ihrem alten Freund aus den Tagen im "Orpheum", der zufällig im selben Hotel abgestiegen ist. Feri beschwört sie, zur Bühne zurückzukehren; wehmütig folgen beide den Geigenklängen eines Zigeunerprimas.

Als Edwin aufgeregt im Hotel eintrifft, um sich ohne "Wenn und aber" zu Sylva zu bekennen, trifft er dort nur Graf Boni an. Edwin auf den Fersen folgt Fürst Leopold Maria, der um den Seelenzustand seines Sohnes bangt. Graf Boni nutzt die allgemeine Verwirrung und hält bei Fürst Leopold Maria um die Hand von Komtesse Anastasia an. Ihr Ja-Wort haucht sie Boni durch die Telefonmuschel entgegen.

Doch auf Fürst Leopold Maria wartet noch eine weitaus größere Überraschung. Von Feri von Kerekes erfährt er, daß seine eigene Gattin, Fürstin Anhilte, in jungen Jahren als Chansonette in Miskolcz aufgetreten ist. Bei solch einer "erblichen Vorbelastung" kann der alte Fürst Edwins Liebeswahl nur verständnisvoll hinnehmen. Nun ist nur noch die gekränkte Sylva zu überzeugen. Graf Boni inszeniert am Telefon einen tragischen Beinahe-Selbstmord Edwins aus Liebeskummer und aller Stolz Sylvas schmilzt dahin. Sylva und Edwin gestehen sich gegenseitig, daß sie ohne einander nicht leben können...



Emmerich Kálmán am Grab Franz Lehárs

Karl Kraus

OPERETTE

Mehr Logik will ich, als die Welt kann fassen;
drum leb ich lieber, wo sie fehlt: im Traum.
Am Tag jedoch wehrt ihr die Welt den Raum
und just den Traum will sie ihr überlassen.

Heillose Wissenschaft zerrt an dem Saum,
verpöbelnd das Geheimnis vor den Massen,
die dort, wo Zweck ist, kläglich ihn verpassen
und dort, wo Grund ist, ihn berühren kaum.

Doch jeder weiß, wenn nur zu ahnen wäre.
und jeder wähnt, wenn er zu denken hätte,
und Wahn berechnet, Plan ist im Gebet.

Das Chaos ohne die Kausalität!
Die Bühne wär' es, die ich lang entbehre
und die die Welt nicht träumt: die Operette.



Rita Georg und Hans Albers in der Csárdásfürstin

Robert Gilbert

DIE GESCHICHTE, DAS GESCHICHTE

Die Ober-, die Unter-, die Zwischenschicht,
die haben sich, wie man berichtet,
total ineinander verschichtet.

Die Unterschicht schichtet sich aufwärts von unten
quer über die Oberschicht. Die liegt dann drunten.
Doch ist es so einfach mitnichten
mit diesen verschiedenen Schichten.

Die obere Schichtung der unteren Schicht
und die untere Schichtung der oberen Schicht,
die schichten sich zwischen die Zwischenschicht –
die obersten haben sich weiter nach oben,
die untersten tiefer nach unten verschoben.
Um die Sache noch mehr zu verwischen,
liegt die Zwischenschicht nicht mehr dazwischen.

Die Ober-, die Unter-, die Zwischenschicht,
die haben, so wie man berichtet,
den Streit bis zur Zeit nicht geschlichtet.

Prost Mahlzeit –
es wird Tag und Nacht weitergeschichtet!

Robert Blumengrab

KARIKATUR DES SCHÖNEN SCHEINS

Es könne geradezu als Axiom gelten, erkannte Oscar Wilde, daß das Leben die Kunst weit mehr imitiere als die Kunst das Leben. Solche ungeheuerliche Umwendung des alten, im 10. Buch des *Staates* von Platon bereits als Gemeinplatz angesehenen Gedankens des Abbildcharakters von Kunst, gipfelte schließlich in der Vorstellung, daß das Leben selbst nichts als die widerspiegelnde Reproduktion des Kunstwerkes sei. In der Operette wurde genau diese Umstülpung, entgegen allem Naturalismus, als Programm des Verhältnisses von Kunst und Leben verklärt. Der Erfolg blieb nicht aus. Das Leben wurde tatsächlich operettenhaft. Der Krieg – er brachte nicht die letzten Tage der Menschheit, dafür aber die Abschaffung der Menschlichkeit – verstärkte diese Tendenz nur noch.

Bald war es nicht mehr möglich, den Operettencharakter der Wirklichkeit auf der Bühne zu überbieten. Auf dem Zenit solcher Künstlichkeit gab es folgerichtig nur noch eine Möglichkeit zur Originalität: den Spott über die operettenhafte Disposition der Menschen durch die Operette selbst.

Egon Friedell hat im Chaos das Element der Operette gesehen. Das Chaos ist der extreme Gegenpart zum geregelten Alltag. Die vom Chaos irgendwie hervorgebrachte Versöhnung aller Gegensätze am Ende jeder herkömmlichen Operette ist – weil jeder weiß, daß sie kommt – bereits die kurz vor dem Aufbruch in die profane Welt wiederhergestellte Normalität. In die Normalität der Lebenswelt aber hineinzustrahlen und sie mit Elementen zu besetzen, die das musikalische Chaos hervorgebracht hat, ist zuerst der Operette – später dem Film – gelungen. Die Operette reagierte, um sich von der operettenhaft gewordenen Wirklichkeit noch zu unterscheiden, mit der einzig richtigen Antwort: Sie wurde zur Parodie auf die Wirklichkeit. Am Ende ihrer Geschichte macht sich die Operette darüber lustig, daß die von ihr standardisierten Verhaltensweisen real geworden sind. Nun ändern sich die Vorzeichen. Die Operette wird zur Karikatur des schönen Scheins. Sie verlacht die Wirklichkeit, die auf ihre Späße hineingefallen ist. Plötzlich erscheint das Authentische im Abgedroschenen. Parodien bezeichnen immer das Ende einer Kunstform.

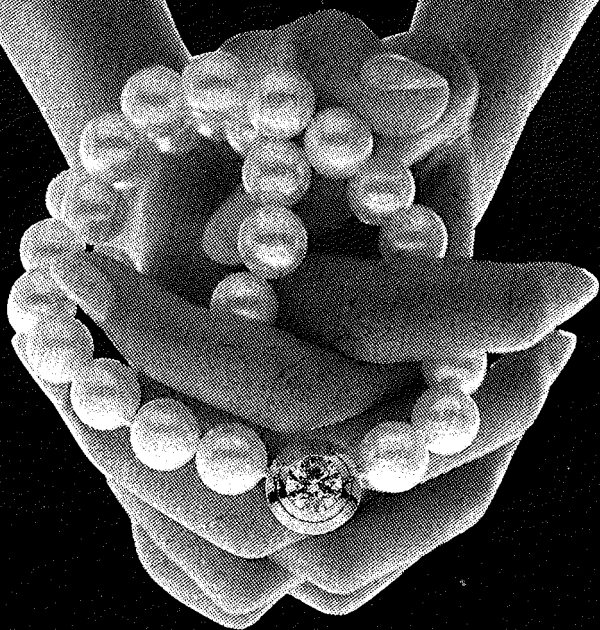
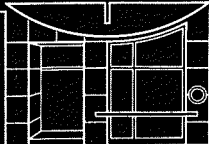
Karl Kraus

DIE OPERETTE UND DAS CHAOS

Die Funktion der Musik: den Krampf des Lebens zu lösen, dem Verstand Erholung zu schaffen und die gedankliche Tätigkeit entspannend wieder anzuregen. Diese Funktion mit der Bühnenwirkung verschmolzen, macht die Operette, und sie hat sich mit dem Theatralischen ausschließlich in dieser Kunstform vertragen. Denn die Operette setzt eine Welt voraus, in der die Ursächlichkeit aufgehoben ist, nach den Gesetzen des Chaos, aus welchem die andere Welt erschaffen wurde, munter fortgelebt wird und der Gesang als Verständigungsmittel beglaubigt ist. Vereint sich die lösende Wirkung der Musik mit einer verantwortungslosen Heiterkeit, die in diesem Wirrsal ein Bild unserer realen Verkehrtheiten ahnen läßt, so erweist sich die Operette als die einzige dramatische Form, die den theatralischen Möglichkeiten vollkommen angemessen ist... Zu einem Gesamtkunstwerk im harmonischsten Geiste vermögen Aktion und Gesang in der Operette zu verschmelzen, welche eine Welt als gegeben nimmt, in der sich der Unsinn von selbst versteht und in der er nie die Reaktion der Vernunft herausfordert. An der Regellosigkeit, mit der sich die Ereignisse in der Operette vollziehen, nimmt nur ein verrationalisiertes Theaterpublikum Anstoß. Der Gedanke der Operette ist Rausch, aus dem Gedanken geboren werden; die Nüchternheit geht leer aus. Dieses anmutige Wegspülen aller logischen Bedenken und dies Entrücken in eine Konvention übereinanderpurzelnder Begebenheiten, in der das Schicksal des Einzelnen bei einem Chorus von Passanten die unwahrscheinlichste Teilnahme findet, dies Aufheben aller sozialen Unterschiede zum Zweck der musikalischen Eintracht und diese Promptheit, mit der der Vorsatz eines Abenteuerlustigen: ‚Ich stürz’ mich in den Strudel, Strudel hinein‘ von den Unbeteiligten bestätigt und neidlos unterstützt wird, so daß die Devise: ‚Er stürzt sich in den Strudel, Strudel hinein‘ lauffeuerartig zu einem Bekenntnis der Allgemeinheit wird – diese Summe von heiterer Unmöglichkeit bedeutet jenen reizvollen Anlaß, uns von den trostlosen Möglichkeiten des Lebens zu erholen. Indem aber die Grazie das künstlerische Maß dieser Narrheit ist, darf dem Operettenunsinn ein lebensbildender Wert zugesprochen werden... Eine Gesellschaft jedoch, die das Lachen geistig anstrengt und die gefunden hat, daß sich mit dem Ernst des Lebens bessere Geschäfte machen lassen, hat den blühenden Unsinn zum Welken gebracht. Sie imponierte sich mit ihrer Pfiffigkeit, als sie die Unwahrscheinlichkeit einer Operettenhandlung ent-

deckte... Der aufgeweckte Verstand hat den Unsinn entlarvt und seine Rationalisierung durchgesetzt. Was geschieht? Der Unsinn, der früher das Element war, aus dem Kunst geboren wurde, brüllt losgebunden auf der Szene. Unter dem Protektorat der Vernunft entfaltet sich eine Gehirnschande, welche die dankbaren Dulder ärger prostituiert als die spekulativen Täter. Die alten Operettenformen, die an die Bedingung des Unsinnns geknüpft bleiben, werden mit neuer Logik ausgestopft, und der Effekt läßt sich etwa so an, als ob jetzt die opernhafte Lächerlichkeit von einer Bande entfesselter Tollhäusler demonstriert würde. Die Forderung, daß die Operette vor der reinen Vernunft bestehe, ist die Urheberin des reinen Operettenblödsinns. Jetzt singen nicht mehr die Bobèche und Sparadrap, die Erbprinzen und Prinzessinen von Trapezunt, die fürchterlichen Alchimisten, in deren Gift Kandelzucker ist, keine musikalische Königsfamilie wird mehr vom bloßen Wort ‚Trommel‘ hingerrissen, kein Hauch des Tyrannen wirft einen falsch mitsingenden Höfling um. Aber Attachés und Leutnants bringen sachlich in Tönen vor, was sie uns zu sagen haben. Psychologie ist die ultima ratio der Unfähigkeit, und so wurde auch die Operette vertieft. Sie verleugnet den romantischen Adel ihrer Herkunft und huldigt dem Verstand des Commis voyageur... Der Drang, das Leben der musikalischen Burleske zu verifizieren, hat die Gräßlichkeiten der Salonoperette erschaffen, die von der Höhe der ‚Fledermaus‘ – des Übels Urquell – über die Mittelmäßigkeit des ‚Opernballs‘ in die Niederung der ‚Lustigen Witwe‘ führen. Von der natürlichen Erkenntnis verlassen, daß ein phantastisches oder exotisches und jedenfalls ein der Kontrolle entrücktes Kostüm notwendig ist, um das Singen in allen Lebenslagen wahrscheinlich zu machen, und ohne Ahnung, daß ein singender Kommis im Smoking eine Gesellschaftsplage bedeutet, wagt diese neue Industrie das Äußerste.

Juwelier
ERNSTWULF



Perlen

Welcher Frau schmeicheln sie nicht?
Große, wirkungsvolle Akoya- oder Südsee-Zuchtperlen –
auswechselbare Schließen. Wir beraten Sie gern!

ERNSTWULF

JUWELIER IM
COLLEGIUM
CADORO

Langgasse 34 · 65183 Wiesbaden · Tel. (0611) 30 45 98

Alexander Petöfi

DER UNGARISCHE EDELMANN

Dort meiner Ahnen blutig Schwert
Am Nagel hängt, von Rost verzehrt
Von Rost verzehrt; kein Glanz daran -
Bin ungarischer Edelmann!

Nichts tun: das ist des Lebens Brauch!
Ich tue nichts, drum leb ich auch.
Die Arbeit geht den Bauern an -
Bin ungarischer Edelmann!

Sei, Bauer, um den Weg bemüht,
Denn dein Pferd ist's ja, das mich zieht.
Zu Fuße gehn? Ich denk nicht dran -
Bin ungarischer Edelmann!

Der Wissenschaft ich leben soll?
Gelehrte leben jammervoll.
Nicht lesen ich, noch schreiben kann -
Bin ungarischer Edelmann!

An einem Wissen bin ich reich,
In diesem kommt mir keiner gleich:
Gut essen ich und trinken kann -
Bin ungarischer Edelmann!

Für mich gibt's keine Steuerpflicht,
Ich hab' ein Gut, ist's groß auch nicht:
Doch große Schulden hängen dran -
Bin ungarischer Edelmann!

Im Ahnenhaus nach Ahnenrecht,
Wenn's Leben ich veriraucht, verzecht,
Trägt mich ein Englein himmelan -
Bin ungarischer Edelmann!



Fritz Schönpflug, Kaffeehaustypen: ein Ungar

**Jeder Mensch kann
alles, solange er sich
selbst keine Grenzen
setzt.**

Alfred Adler

Wir öffnen Horizonte

R+V VERSICHERUNG



Im FinanzVerbund der Volksbanken Raiffeisenbanken

Robert Gilbert

OPERETTE

Die göttliche Diva,
Der Knödeltenor.
Ein mehr dekorativer
Als verständlicher Chor.

Ballett, wenn die Handlung
Ein bißchen versauert
Oder wenn die Verwandlung
Zu lange dauert.

Und das unbedingt heitere
Buffopaar, -
Wofür stets das breitere
Publikum war.

Musik, süß und forte,
Wie's grade en vogue,
Und dazwischen auch Worte,
Das heißt Dialog.

Und das zweite Finale,
Wo das Paar, das sich liebt,
Samt Sekt im Pokale
Auseinanderstiebt.

Bis doch, dritter Abschluß,
Er mit ihr wieder prompt
Bei brausendem Taktschluß
Zusammenkommt.

Und die große Pause,
In der man beengt
Sich um Brötchen und Brause
Buffetweise drängt.

Und der Herr mit Monokel
Aus der Loge lehrend,
Wie ein Denkmal vom Sockel
Hinuntergähnd.

Und die Dame, die's rausschnitt
Was die Wölbung erhitzt,
Auch rückwärts mit Ausschnitt,
Daß sie beinah drauf sitzt.

Und ei potz! im Proszenium
Der Kronprinz sogar,
Der vom braunen Millenium
Noch leutselig war.

Und die Witwe war lustig
Und das Blut Wiener Blut, -
Ja, bei guter Akustik
War die alte Zeit gut.

Und endlich am Ende
Noch ein letztes Erlebnis -
Die Blumenspende!
Wie beim größten Begräbnis.

Viel Applaus, viel Gewieher,
Bis bei all den Gestalten
Man den Vorhangzieher
Für den Autor gehalten.

Die Garderobe zum Abschluß,
Bis der neue Hut alt,
Und aus Irrtum ein Schnappschuß,
der 'nem bessern Herrn galt.

Und in Krunks an der Kreute
Gäb's noch jetzt Operetten,
Wenn die Krunks'er nicht heute
Auch schon Musicals hätten.

Johann Strauss Theater

Direktion: Erich Müller

Mittwoch den 17. November 1915

Anfang 7 Uhr

Anfang 7 Uhr

Zum 1. Male:

Die Csárdásfürstin

Operette in drei Akten von Leo Stein und Bela Jenbach. Musik von Emmerich Kálmán

In Szene gesetzt von Paul Guttman
 Leopold Maria, Fürst von und zu Lippert-Weylersheim Max Trab
 Anhilte, seine Frau Gullli Macha
 Edwin Konrad, Weiber Sohn Karl Bachmann
 Komtesse Stasi, Nichte des Fürsten Susanne Wachrich
 Graf von Kánichánu, Josef König
 Sylvia Barcsen Mizzi Günther
 Eugen von Mohndorff, Oberleutnant i. d. R. Ralf-Ostermann
 Feri von Kerekes, genannt Feri Wácsi Anton Nyáray
 Posthalter Mac Grabe Anton Giesl
 Sektionschef von Billing Karl Baum
 Gräfin Lipppe Anny Berger
 Baronin Elmer Sophie Katy

Dirigent: Arthur Guttman
 von Merd } Josef Eichinger
 v. Egerenti } Franz Luef
 von Endrey } Kavaliere Egon Kornbach
 von Nisár } S. Neumann
 Juliska } Anny Brüdler
 Aranta } Mini Jemann
 Cleo } Dina Schmidt
 Mizzi } Varietédamen Kathi Rita
 Selma } Flora Kurfa
 Mia } Emma Ripa
 Daisy } Lina Ráhn
 Vally } Steffi Ertl
 Rik, Notar Karl Wolfars
 Miksa, Oberkellner Ludwig Mayer
 Groom Fritz Wolfhan
 Eigenerprimás Heinrich Langer
 Katai Julius Moser

Der erste Akt spielt in Budapest in einem Orpheum, der zweite in einer Großstadt im Palais des Fürsten Lippert-Weylersheim, der dritte in einem ersten Hotel der gleichen Stadt — Zeit: Gegenwart

Damenleider aus dem Salon des I. u. I. Hof- und erbzürgl. Kammerliebesanten Heinrich Grünbaum und von der Firma Nacionne Feder

Reklamationen aus dem Atelier der Dekorationsmaler Wälder Kautsky & Rostonaro Möbel Fabrik- und Lederfabrikation

Nach dem 1. und nach dem 2. Akt je 10 Minuten Pause

Wahlampen: Zablitz Lungstam — Rauchsalons im 1. u. 2. Rang links — Hofsetz im 1. u. 2. Rang (Ritte)

Anfang 7 Uhr

Ende 10 Uhr

Wagen und die folgenden Tage: **Die Csárdásfürstin**
 Sonntag den 21. November, Nachmittags halb 3 Uhr bei ermäßigten Preisen: **Waid um die Liebe**

Volker Klotz

DAS FEUDALE PRINZIP

Drei Jahrzehnte nach dem *Zigeunerbaron* waltet in der *Csárdásfürstin* immer noch das feudale Prinzip. Trotz satirischer Ausfälle gegen einzelne Vertreter des Hochadels: gegen das kommandierte Papasöhnchen Edwin und gegen dessen angetrottelten Fürstenpapa höchstselbst. Die Satire trifft eben nur vordergründige Erscheinungen, das feudale Prinzip hingegen bleibt unerschüttert. Genau dort setzt es sich durch, worauf das Stück musikdramatisch hinausläuft. Nicht die Titelheldin nämlich, die außenseiterische Sängerin und Tänzerin, reißt den zahmen Edwin aus seinem Palastgehege ins gefährliche Bohemeleben, sondern umgekehrt. Sylva ist es, die sich zähmen läßt im Käfig der Hocharistokratie. Damit dient sie der heimlich blutauffrischenden Tradition des Hauses Lippert-Weylersheim. Schon Edwins Mutter kann ein Lied davon singen, wie ihr im fürstlichen Korsett das Singen vergangen ist. Alle Voraussetzungen sind also gegeben, daß auch Sylva sich den aristokratischen Regeln unterwirft. Äußerlich und innerlich. Die anfangs so selbstherrliche Fürstin des Csárdás – die freilich schon auf der Höhe ihrer eigenständigen, keineswegs dynastisch ererbten Kunst anstandslos just einen feudalen Titel annahm –, sie wird den Rhythmus und Tonfall jenes plebejischen Tavernentanzes fortan vergessen oder lautlos sublimieren müssen. Kálmán und seine Librettisten aber feiern solches Verenden der unbändigen Vitalität als Happy-End. Sie preisen einen charakterlichen Suizid: wie Sylva ihr geniales Können, ihre freizügige Lebensweise, ihre rundum begeisternde Einzigartigkeit preisgibt – für einen Mann und einen Rang, welche allenfalls ein edel-fades Dutzenddasein versprechen. Das Entree in die feinsten Kreise hat Sylva sich ersungen und ertanzt, um dort zu verstummen und zu erstarren.

Eine quälend restaurative Aussicht des Librettos. Ebenso großmannsstichtig wirkt sie wie kleingläubig. Genau diese zwiespältige Haltung erklingt auch in jenen kompositorischen Partien, auf die Kálmán sich besonders viel zugute hielt: in den ausladenden und überraschungsreichen, gefühlsbrodelnden und chorfülligen Finale des I. und des II. Akts. Handwerklich kann er sich darin durchaus mit den zeitgenössischen Meistern seines Fachs messen, im spannungsvollen Stimmsatz und Klangfarbenwechsel, in den harmonischen Umschwüngen.



Felix Bessart als Geiger in dem Film „Ich bin ja so verliebt“

Pem

KÁLMÁNS SCHLAGER

Trotz einiger Rückschläge – wie etwa mit dem „kleinen König“ – konnte sich's Kálmán bereits 1914 leisten, in Marienbad zu arbeiten. Bald zog er in die ersehnte Rosen-Villa in Ischl ein, die der Traum eines jeden Musikers dieser Periode war. Dort komponierte er die „Csárdásfürstin“, zu der ihm Leo Stein, der Mitverfasser der „Lustigen Witwe“, und Béla Jenbach das Buch geliefert hatten. Um die Zeit anzudeuten, in der diese Operette entstand, muß man nur hinzufügen, daß Kálmán kurz vorher „Gold gab ich für Eisen“ geschrieben hatte, ein Werk, das sogar von den Feinden der Donaumonarchie noch während des Krieges gespielt wurde.

In fast allen Nachschlagebüchern steht zu lesen, die „Csárdásfürstin“ sei am 13. November 1915 uraufgeführt worden. Aber das stimmt nicht, obwohl die Premiere für diesen Tag angesetzt war – gegen den entsetzten Protest des – wie gesagt – sehr abergläubischen Komponisten. Verschoben mußte sie werden, weil der Komiker Josef König heiser geworden war; und diese Verschiebung gereichte der „Csárdásfürstin“ nur zum Vorteil, weil nämlich die



Mizzi Günther, die erste „Csárdásfürstin“ und erste „Lustige Witwe“; Betty Fischer, Interpretin der Werke von Lehár, Kálmán, Fall u. a.; Fritzi Massary, unübertroffener Star der Berliner Operette.

Librettisten noch eine lustige Szene in den letzten Akt einbauten, wie ursprünglich gefehlt hatte.

Das Johann Strauß-Theater wurde der Geburtsort von Kálmáns Welterfolg; achthundertmal in Wien, siebenhundertmal in Hamburg und zwei Jahre lang in Berlin wurde die „Csárdásfürstin“ gespielt. In London hieß sie „Gipsy Princess“ und in Rußland „Silva“. Ich habe Fritzi Massary als „Csárdásfürstin“ gesehen und gehört – während des Krieges und im Metropol-Theater; in Wien hatte ihre Rolle Sybille von Jakoby gesungen.

Der Stoff von dem verliebten Kabarettstar Sylva Varescu konnte es nicht sein, der das Publikum ins Theater zog; es waren Kálmáns Schlager. Fast ein volles Dutzend Melodien ist heute noch so populär wie damals mitten im Kriege.

Es folgten die „Rose von Stambul“ und die „Faschingsfee“ mit dem unvergessenen „Lieber Himmelsvater, sei nicht böse“. Jede Massary-Premiere war ein Ereignis; in der Erinnerung treten alle anderen Operettenaufführungen zurück und sind vergessen. Dann brach Deutschland zusammen; aber man wußte noch nicht, daß man mehr als einen Krieg verloren hatte. Eine neue Zeit begann. Die Aristokratie, zu der man aufblickte und über die man sich lustig machen konnte, war vom Sturm der Zeit weggefegt worden. Aber auch der sogenannte gute Mittelstand verschwand, der die Masse des Publikums bildete. Nur der Inhalt der Operetten änderte sich nicht.

Helmut Andics

DAS BITTERE ERWACHEN

„Serbien muß sterbien!“, lautete die gereimte Parole.
 „Jeder Schuß – ein Russ’! Jeder Stoß – ein Franzos’! Jeder Tritt ein Brit’!“
 Durch Karl Kraus sind diese Verse Literatur geworden. Sie waren aber keine
 böswillige Erfindung des Autors der „Letzten Tage der Menschheit“. Diese
 Verse konnte man auf Ansichtskarten finden, bunt illustriert. Sommer 1914.
 Die Literaten aller Stilrichtungen überschlugen sich vor Kriegsbegeisterung.
 Der katholische Priester und steirische Dichter Ottokar Kernstock predigte
 kriegslüstern:

Steirische Holzer, holzt mir gut
 Mit Büchsenkolben die Serbenbrut!

Hermann Bahr schrieb: „Geliebt sei dieser Krieg...“
 Anton Wildgans jubilierte:

Nun, alle Zungen, hebet an zu preisen,
 der Tag der großen Rechenschaft bricht an.
 Da wird mit heißem Blut und kaltem Eisen
 ein wundersames Menschenwerk getan.

Auch der Arbeiterdichter Alfons Petzold wollte nicht zurückstehen, da ja
 auch die „Arbeiter-Zeitung“ sich so patriotisch gab:

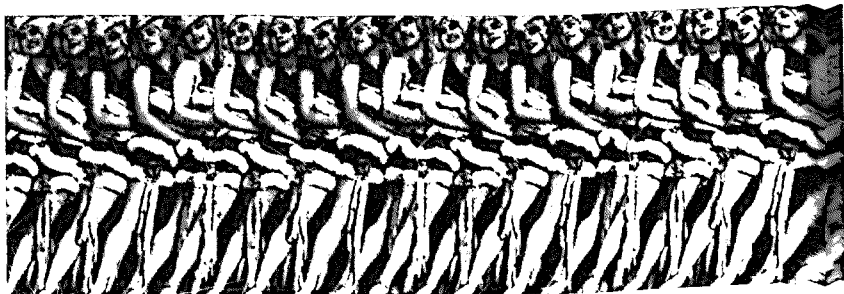
Nun gilt’s nicht mehr, ob schwarz, ob rot,
 Ob Pfaffe oder Genosse,
 Dort in der Ferne der russische Tod
 Reitet auf blutigem Rosse.

Der Unterschied lag nur in der jeweiligen literarischen Qualität; der Fanatis-
 mus war überall gleich. In Preußen reimte sich der Jude Ernst Lissauer seine
 Enttäuschung von der nationalen Seele, weil er wegen seines schlechten
 Gesundheitszustandes nicht sogleich assentiert wurde:

Dich werden wir hassen mit langem Haß,
 Wir werden nicht lassen von unserem Haß,
 Haß zu Wasser und Haß zu Land,
 Haß des Hauptes und Haß der Hand...

Was heute lächerlich klingt, begeisterte damals Millionen. Lissauer wurde für seinen „Haßgesang auf England“ vom deutschen Kaiser empfangen. Soldaten lernten unter der Regie ihrer Unteroffiziere seine Verse im Chor auswendig.

Die Kaffehäferln zeigten Franz Joseph und Wilhelm als Waffenbrüder vereint. Die Porträtbüste des alten Herrn, aus koloriertem Gips, wurde zugunsten der Kriegsfürsorge verkauft. Beim Rotkreuzball gab es Fächer mit den Bildern der Armeeführer als Damenspende. Die Küchenmörser aus Messing wanderten in die Waffenfabriken, und die Porzellanmörser, die als Ersatz ausgefolgt wurden, trugen die Aufschrift „Aus großer Zeit“. Karl Kraus protestierte als einziger gegen den Kriegsrausch, indem er öffentlich aus der Bibel vorlas: „Als die große Zeit noch klein war...“ Die Patrioten lieferten ihre goldenen Eheringe ab und trugen die Blechreifen als stolzen Beweis ihrer Opferbereitschaft. Der wendige Johann-Strauß- und Franz-Lehár-Librettist Victor Leon lieferte zusammen mit Emmerich Kálmán schon nach ein paar Wochen Text und Musik der Operette „Gold gab ich für Eisen“ ab. Auch auf der Bühne des Theaters an der Wien zog der fesche Leutnant die Felduniform an. Franz Ferdinands ehemaliger Chef der Militärkanzlei, Dr. Karl Bardolff, erfand die mobilen Feldbordelle.



Norbert Abels

FRÖHLICHE APOKALYPSE

Eine monströse Idee der Herren Leo Stein, Béla Jenbach und Emmerich Kálmán: Der erste Weltkrieg, in dem nahezu 20 Millionen Menschen sterben, wird zur Kulisse einer Operette. Wie sang schon unbeschwert Goethes Trauerchor beim Anblick der selbstveranstalteten Geschichtskatastrophe, als am unglücklichsten Tag blutend alles Volk verstummt: Doch erfrischt neue Lieder, / Steht nicht länger tief gebeugt: / Denn der Boden zeugt sie wieder, / Wie von je er sie gezeugt. Der Österreicher, der sich nach Karl Kraus aus jeder Verfassung bringen läßt, nur nicht aus der Gemütsverfassung, genoß das Werk am 17. November des Jahres 1915 am Johann-Strauß-Theater in Wien.

Zum geschichtlichen Kontext: Belgrad war gerade erobert worden, die dritte Isonzoschlacht eben vorbei, kurz bevor stand die katastrophale Schlacht auf dem Amsfeld. Zur wahrhaft fröhlichen Apokalypse geriet die *Csárdásfürstin*, als sie an der Westfront schaurig wiederhallte, während die Soldaten zur Hymne aller Lebemänner *Ganz ohne Weiber geht die Chose nicht* den Weg zu den vordersten Schützengräben antraten. Die Wirklichkeit, die in der Champagnerwelt der Operette keine Rolle zu spielen hat, begann in der Geschichte selbst makaber operettenhaft zu werden. Egon Friedell und Karl Kraus sahen das Element der Operette im Chaos. Das dachte sich, wenn auch in umgekehrter Intention, auch die erste Besprechung der *Csárdásfürstin* im *Adels Courier*, dem konservativen Intelligenzblatt für die gebildeten Stände, die als einzige das Werk verriß: „das lächerliche Produkt... zu dem der sonst rühmlichst bekannte Komponist Kálmán sich nicht entblödete, einige Takte Musik zu entwerfen.“ Es folgt ein hier nicht zu verschweigender Überblick über die Operette, die immerhin Kálmáns größter Erfolg wurde: „Angeblich sollen auf der Bühne Offiziere der k.u.k. Armee und Herren des Adels dargestellt werden und es erregt höchste Pein, diese Verunglimpfung der bedeutendsten und höchsten Schicht unserer Monarchie ertragen zu müssen. Ein umsichtiger Mensch kann darüber nur den Kopf schütteln. Wie sollte es denn geschehen, daß ein Vertreter unseres Adels oder des Offizierskorps sich an eine vom Varieté oder vom Theater verlieren könnte oder ihr womöglich von Heirat oder dergleichen sprechen sollte!“

Ein paar Jahre später, im November 1918, waren sie auf der Ringstraße zu sehen, die erwähnten Adelsvertreter und Offiziere. Sie trugen Prothesen, hatten Läuse, bettelten um Brot und waren ihre Titel los. Da konnte ein umsichtiger Mensch nur den Kopf schütteln.



Das Begräbnis des Kaisers Franz Joseph, November 1916



*Wenn Musizieren
zum faszinierenden
Erlebnis
werden soll...*



**Musik-
Alexander**

Mainz · Bahnhofstr. 9 · Parcusrtr. 4 · Tel. 06131/288080

Art-Gallery Wiesbaden

**Kunstdrucke, Grafiken und Originale
Einrahmungen und Passepartouts aller Art**

Beratung und Ausstattung von Geschäftsräumen, Hotels, Praxen und Wohnungen

Mauritiusstraße 5 • **Mauritius-Einkaufsgalerie** im Erdgeschoß
65183 Wiesbaden • Tel. 0611/37 62 69 • Fax 0611/37 62 89

Bequemes Parken:

Anfahrt Schwalbacher Str. ins Mauritius-Parkhaus, direkter Zugang zum Geschäft



„Das Tagebuch einer Verlorenen“ (1922; Regie: Richard Oswald) mit Erna Morena auf dem Tisch.

Fritz Grünbaum
WEIBERKAUF

Wie schön wär's, wenn Frauen zu kaufen wär'n!
Ich meine natürlich in allen Ehr'n,
Der Mann müßt' bezahl'n und die Frau gehört ihm,
Und selbstverständlich ganz legitim;
Ich will da nicht rütteln an der Moral,
Die Frau wär' die Gattin, der Mann der Gemahl,
Es würde alles wie früher verlaufen,
Nur – wenn man schon kauft, könnt' man mehrere kaufen!

Schöne Sache, die Vielweiberei!
Glauben Sie mir, es ist was dabei!
Skandal, daß noch keiner darauf gekommen!
Bis heut' hat sich jeder ein Weib nur genommen,
Zum Beispiel: Man nimmt sich ein Weib, welches blond ist.
Das ist ja ganz schön, aber – wenn man's gewohnt ist?!
's ist grad, wie wenn einer gern Gulasch genießt:
Er freut sich schon, wenn er's am Speiszettel liest,
Und es schmeckt ihm, selbst viermal per Woche gegessen,
Aber j e d e n Tag kann man kein Gulasch essen!
Und wenn man die Schönste der Blonden hat,
Grad wie beim Gulasch: zum Schluß wird man's satt,

Die m e i n e m Gefühle nach reizend und süß ist,
Wogegen sie ihrem Gemahle schon mies ist,
Mit einem Worte, es wäre genau
Derselbe Fall wie mit meiner Frau!
Da braucht sich dann keiner die Haare zu raufen,
Er braucht nicht verkaufen, ich brauch nicht verkaufen,
Wir kommen zusammen und nehmen im Plausch
Uns gegenseitig die Damen in Tausch!
Des weiteren hört mit der Liebe auf Kauf
Das Ehebrechen sofort sich auf;
Bis heute war so etwas unsittlich,
Ab morgen versteht es von selber sich.

Erwischt mich der Mann unter wütendem Fluch
 Mit seiner Gemahlin beim Ehebruch,
 Dann sag' ich ihm ruhig: „Wozu diese Sorgen?
 Ein Ding, das man kaufen kann, kann man auch borgen?
 Was schrei'n Sie herum? Sei'n Sie unbesorgt,
 Ich hab' mir die Frau Gemahlin geborgt!
 Ich hab' nichts gebrochen, ich hab' nichts beschädigt,
 Da hab'n Sie s' retour und die Sach' ist erledigt!“
 Doch wenn er vor Ärger dann immer noch schnauft,
 Dann sag' ich: „Sie hab'n die Madam' doch gekauft,
 Ich bitte, ich will Ihren Schaden gern tragen,
 Ich glaube zwar nicht, ich hab' was zerschlagen,
 Es ist nichts verbogen, es ist nichts verrostet,
 Aber bitte sehr, was hat die Dame gekostet?
 Sei'n Sie so freundlich, mir sachlich zu sagen,
 Bitte, wie viel hat der Kaufpreis betragen,
 Rechnen Sie auch noch die Zinsen dazu,
 Da ist das Geld, aber jetzt will ich Ruh'!“
 Glauben Sie mir, wenn die Dinge so liegen,
 Dann wird der Ehebruch erst ein Vergnügen.
 Die Sache geht ruhig, die Sache geht schnell,
 Und vor allem: die Sache geht ohne Duell!
 Kein Zeugenschicken, kein Wortedrechseln,
 Man wechselt nicht Schüsse, man schießt mit den Wechseln!

Kurz, wie man die Frage der Frauen auch dreht,
 Man sieht, daß am besten in bar es noch geht.
 Mein Vorschlag verdient nicht, daß drüber man lache,
 Ich bitt' und beschwör' Sie, probier'n Sie die Sache,
 Sie sichern dadurch sich ein ruhiges Leben,
 Die Ehe als Gugelhupf mit lauter Zibeben,
 Erst kauft man die Gattin, dann liebt man sie heiter,
 Dann liebt man sie nicht, dann verkauft man sie weiter;
 Man kann mit ihr kosen, man kann mit ihr plauschen,
 Man kann sie verborgen, man kann sie vertauschen,
 Man weiß, was man hat, denn man läßt sich sie schätzen,
 Im Falle von Schulden kann man sie versetzen,
 Und fühlt man sich ohne sie besser im Haus,

Dann soll sie verfall'n und man löst sie nicht aus!
Drum gibt's gar nichts Besseres, passen Sie auf,
Als Liebe und Ehe und Weiber auf Kauf!



„Die keusche Susanne“ (1926)

Joseph Roth

DIE „GIRLS“

Die „Girls“ sind jüngere und ältere Mädchen in Schwimmkostümen, die augenblicklich die Varieté- und Revuebühnen Europas, die etwas auf sich halten, in trockene Strandbäder verwandeln. Die ohne Zweifel anmutig gebauten Geschöpfe können Beinchen schleudern, auf Seilen klettern, auf Händen gehn. Sie sind wie eine Übersetzung des männlichen ersten Militärexerzierens ins Weibliche. Ihre Spiele sind Kompositionen aus Militarismus und Erotik.

Die „Girls“ wurden jenseits des Ozeans, in *Amerika*, erfunden, wo jeder zweite Mann und Brüger das Urbild des „sittlichen Normalmenschen“ repräsentiert: wo also die Schlüpfrigkeit sich durch eine Verwandtschaft mit ertüchtigenden Tendenzen der Gemeinschaft legitimieren muß; wo die Musik der Sünde auf heiligen Instrumenten, wie Orgel und Militärtrompeten, gemacht wird; und die Triebe übergeleitet werden in tugendhaften Patriotismus. Die wachsende Popularität der „Girls“ in Europa beweist unsere stark fortgeschrittene Amerikanisierung.

Die „Girls“ vollführen, obwohl sie ebenso wenig anhaben wie „Nackttänzerinnen“, keine Nackttänze, sondern solide körperliche *Ertüchtigung*. Ihre Nacktheit dient nicht der Lust, sondern der Anatomie: Experimente des Anschauungsunterrichts von der Entwicklung der weiblichen Muskulatur. Sie arbeiten im Dienste der Hygiene, nicht der Erotik. Ihre Nudität ist prude. Ihre Schwimmkostüme sind weniger lockend als Nonnengewänder. Von ihren Tänzen geht ein frischer, morgenkühler Hauch von Schicht's Kernseife, von Schwüle tötender Sauberkeit und kalten Abreibungen aus. Sie sind wie die süßen Fabelwesen der Liebe beim großen Reinemachen des Hörselberges.



Es sind alle „gutbürgerliche“ Mädchen aus „besseren Familien“ – und sie legen Wert darauf, daß es in der Zeitung gedruckt werde. Ich brauche es nicht erst zu lesen. Ich sehe es den Tänzern an. Sie enthalten nichts, was dem Anstand und dem Gedeih der Familie schaden könnte. Jeder fromme Stadtrat könnte seine Tochter in den Turnverein der „Girls“ schicken.

Unsittlich sind nur die Besucher, die mit lüsternen Vorstellungen zu den Girl-Attraktionen wandern; jene Normalmenschen aber, deren ewiger Pubertät auch ein anatomischer Bilderbogen noch Nahrung gibt. Es gehört ein riesiges Quantum Normalmenschlichkeit dazu, sich durch einen tanzenden Kordon angeregt zu fühlen, der einem menschlich-weiblichen Tausendfüßler gleicht. (Ein Kenner der Gegenwart hat seine jüngst gespielte Operette „Tausend süße Beinchen“ genannt. Welch eine Lockung! Für eine Sinnlichkeit berechnet, die „aufs Ganze“ geht: eine Quantitätssinnlichkeit, die das Individuum gar nicht berührt.)

Es kann also den „Girls“ gar nicht schwerfallen, „sittlich“ zu bleiben. Ein amerikanischer Pastor begleitet sie. Sie gehen in Doppelreihen spazieren. Am Abend, gleich nach der Vorstellung, schlüpfen sie in ihre engelreinen Bettchen und falten die Händchen.

Es soll vorkommen, daß hier und dort ein Freier sich meldet und bei der älteren Tugendhüterin, der Pensionsmutter der Girls, um zwei Hände anhält. Er kann sogar mit einer Mitgift rechnen. Er bekommt eine brave, sittliche Hausfrau, die den Morgenkaffee mit gymnastischen Übungen zubereitet, Kinder hygienisch gebiert und zu Soldaten erzieht und noch vor zehn Uhr schlafen geht und eine so strenge Hausordnung führt, daß es dem Mann nicht mehr möglich ist, sich an Girl-Vorstellungen zu ergötzen...

Alfred Polgar

GIRLS

Girls nennt man Gruppen von jüngeren Frauen, die bereit sind, ziemlich entkleidet auf einer Bühne genau vorgeschriebene parallele Bewegungen zu machen. Der Zweck ihres Erscheinens und Tuns ist, Zuschauer erotisch anzuregen und diese hierdurch über das, was sonst auf der Bühne vorgeht, zu trösten. Darbietungen, die durch ein derart elastisches, möglichst langes, fleischfarbenes Band zusammengehalten werden, heißen Revuen und dienen, hierin unterstützt von den Darbietungen der Theater, dazu, den Leuten diese abzugewöhnen.

Girls sind ein sogenanntes „plurale tantum“. Das heißt, der Begriff erscheint sprachlich nur in der Mehrzahlform. *Ein* Girl gibt es nicht, so wenig, wie etwa *einen* Pfeffer. Zumindest in der Beziehung zur Bühne kann man nicht von einem Girl sprechen (hingegen kann man das ohne weiteres in der Beziehung zum Direktor). Girl neben Girl gestellt wie die Posten einer Summe machen noch lange keine „Girls“, das macht erst die vollzogene Addition, die Verschmelzung der Einzelwesen zum Kollektivum. Mehrere, sagen wir etwa zwölf weibliche Wesen à zwei Beine ergeben noch keine Girls. Erst bis sie *ein* Wesen mit vierundzwanzig Beinen geworden sind, führen sie den Namen zu Recht.

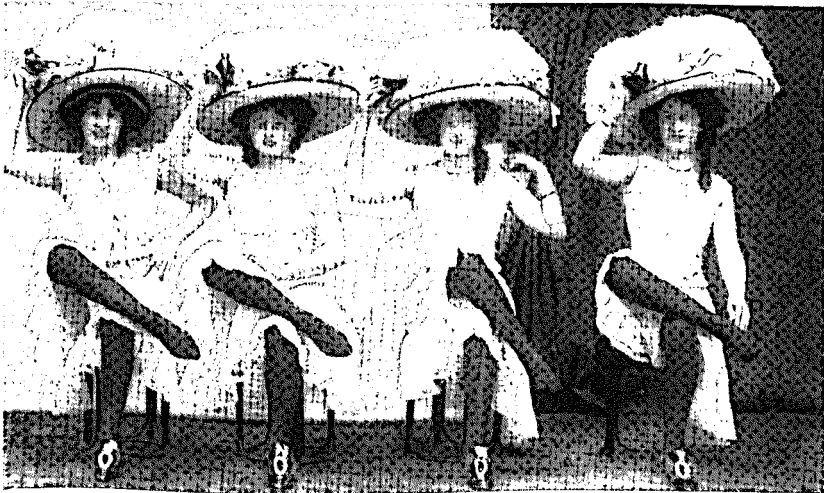
Daß die Girls ein Kollektivum sind, macht ihren besonderen Reiz aus. Das Weibliche erscheint da gereinigt vom Menschlichen, „raffiniert“ im chemischen Sinn des Wortes. Hier findet der Wunschtraum des Mannes, der von vielen Frauen in einer träumt, zumindest durchs Aug' Erfüllung. Vierundzwanzig Beine (mit allem, was dazu gehört) und doch nur *ein* Wesen, das sättigt die erotische Phantasie, ohne das vielleicht mitbeteiligte Herz oder Hirn zu überladen.

Eine girl-lose Revue, eine vegetarische Revue also, hat gar keinen Nährwert. Für den Zuschauer so wenig, wie für den Unternehmer.

Noch ein anderer Zauber als der erotische wirkt sich in Erscheinung und Tun der Girls aus: der Zauber des Militarismus. Dieses Einexerzierte, Parallele, Taktmäßige, dieses Klappen der Griffe und Bewegungen, dieses Gehorchen einem unsichtbaren, aber unentrinnbaren Kommando, das schöne „Abgerichtet“ sein, das Untertauchen des Individuums in die Vielzahl, das Zusammenfassen der Körper zu einem „Körper“ – also da steckt für den Zuschauer der gleiche Reiz, der ihm das Soldatenspiel, natürlich wiederum nur als

Zuschauer, so schmackhaft macht. Vater Tiller, der Oberst der berühmten Tiller-Girls, hat auch für seine Truppe eine richtige militärische Organisation, auf allen größeren Revue-Kriegsschauplätzen fechten seine Kompagnien oder Züge, er speist sie, wenn Abgänge sind, mit Mannschaft, das heißt: Weibschafft aus seinem großen Ersatzkader daheim in Amerika, und assentiert zu dessen Auffüllung die Blüte der Nation.

Warum eigentlich Frauen ins Revuetheater gehen, verstehe ich nicht recht. Kein Ensemble von halbnackten Boys bietet ihnen Anregung, wie uns die



„Hallo, die große Revue“: die „Desmondsschülerinnen“.

Girls sie bieten. In den Revuen zeigt sich der Primat des Mannes noch unerschütterter. Für die Damen geschieht gar nichts.

Girls erscheinen in vielen Verkleidungen. Als Bridgekarten, Edelsteine, Blumen, Zigarrensorten, Schnäpse, Zeitungen, Schmetterlinge, Briefträger, Soldaten, Spielzeug, Volkslieder, Gemüse und dergleichen. Herren als Gemüse oder als Edelsteine könnte man sich nicht gut denken. Offenbar ist die Frau besser geeignet, *eine Sache* vorzustellen, als der Mann. Das Wichtigste aber, auch bei den Schnäpsen, Schmetterlingen und Zigarrensorten sind die Beine, das eigentlich lebenswichtige Organ der Girls, der gliederreiche, in vielen, zarten Scharnieren bewegliche Sendeapparat, der erregende Wellen in den Zuschauerraum schickt. Um so erstaunlicher, daß Girls verhalten werden, ihn schutzlos zu lassen, ohne das zarte Futteral der Strümpfe.

Es geschieht aber so, weil, nach Revue-Glauben, Nacktheit und sinnliche Wirkung eng verknüpfte Begriffe sind. Wenn ich jene setze, wird die andere erzielt, denken die Girl-Industriellen. Doch übt Nacktheit - immer angenommen: Nacktheit des schönen, jungen Körpers - um so stärkeren sinnlichen



Die American Casino Beauties

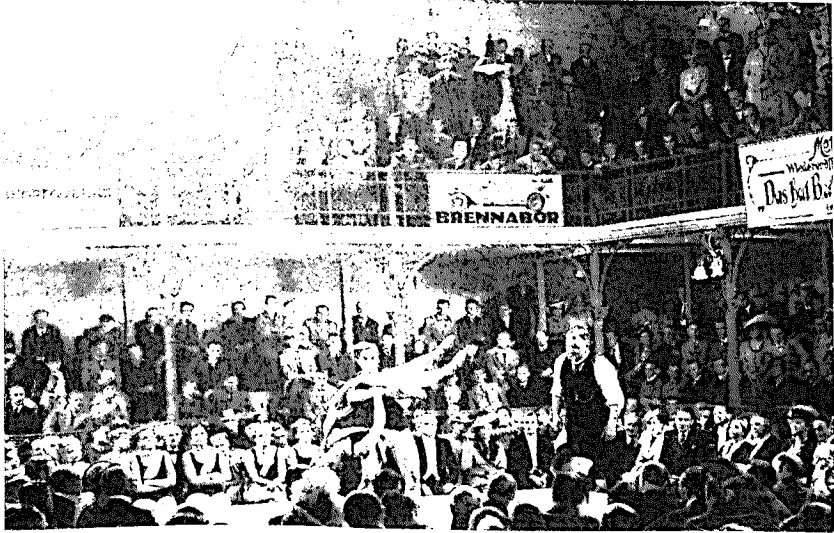
Reiz, je mehr sie als Überraschung, als scheinbares Geschenk des Zufalls, als Jagdbeute dem Auge zufällt. Und sie verliert an Reiz, je mehr sie den Charakter der Delikatesse (das Wort im doppelten Sinn verstanden) einbüßt und als optisches Hauptgericht, gewissermaßen als Fleischspeise, auf die Tafel der Szene kommt. Ein guter Revuekoch wird's in diesem Punkt dem Zuschauer nicht zu bequem machen.

Unbekleidet ist ja gewiß die Pointe aller Kleidung, das Figurenspiel der Kurven, Zylinder- und Kegelschnitte eines feingeformten Frauenbeins ein bezauberndes stereometrisches Vergnügen, und die schöne Nacktheit ästhetischer als das schöne Kostüm. Dennoch sagt man, wenn man einer Haut hofieren will, sie wäre wie Seide, aber noch nie hat jemand einer Seide damit zu schmeicheln geglaubt, daß er sagte, sie wäre wie Haut.

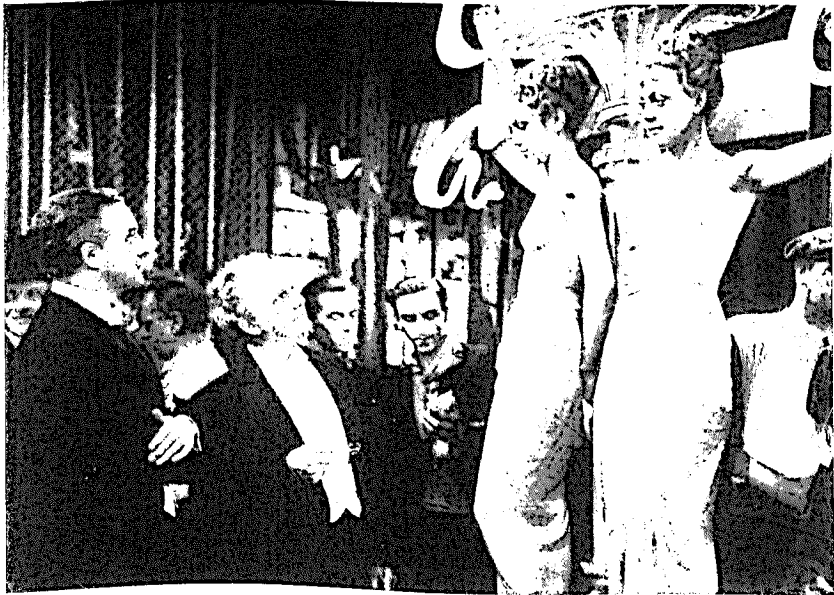
Gespentisch an den Girls ist, daß sie auch Gesichter haben. Das menschliche Antlitz als Zugabe, als eigentlich sinnloser Annex von Büste, Bauch und Beinen... das ist ein wenig unheimlich. Darum lächeln tüchtige Girls auch ohne Unterlaß, um den empfindsamen Zuschauer tröstend, anzudeuten, daß ihre Physiognomien sich über die Nebenrolle, die ihnen zugewiesen ist, nicht kränken.



Wiener Rekruten nach der Assentierung im Mai 1915.



Der Damenringkampf



Metropoltheater-Szenen

5

Vorhang! 1. 2. Sopr.

CHOR

Ten. Er-strahlen die Lichter im hel-len Glanz, dann fliegen wir Mädchen zum Tanz!

Bässe Er-strahlen die Lichter im hel-len Glanz, dann fliegen die Mädchen zum Tanz!

1. Ob. 1. Fl. 4
2. Kl. 1. Kl. 4
2. Trpt. 2. Trpt.
1. 2. Fg.
Cello Str. Hr.
Hr.
Hr.

6

Im Wo-gen des Bal-les ver-gibt man auf al-les, da lebt man das Le-ben erst ganz!

Im Wo-gen des Bal-les ver-gibt man auf al-les, da lebt man das Le-ben erst ganz!

Cassa mit Hr.
Hr.

7

Für je-den hat üb-ri-ge lei-ne Tour und den-ke an ei-nen doch nur! Ah

Für je-den hat üb-ri-ge lei-ne Tour und den-kt stets an ei-nen doch nur! Ah

1. Trpt. Pos. Hr.
Cassa mit Hr.
Hr.
2. Trpt.
2. Trpt.
Hr.

Aus der Csárdásfürstin

8

den, mit dem einst ich durch's Le - ben tan - ze, denke ich, denke ich nur!

den, mit dem einst ihr durch's Le - ben tan - zet, denket ihr, denket ihr nur!

Fl. Ob.

Hfe.

Pk.

Tanz

2.Fl. Ob.

1.Trpt.

f

9

1.Fl.

Cassa solo

Hfe.

2.Fl. Ob.

1.Trpt.

Habe

10

Cassa mit

f

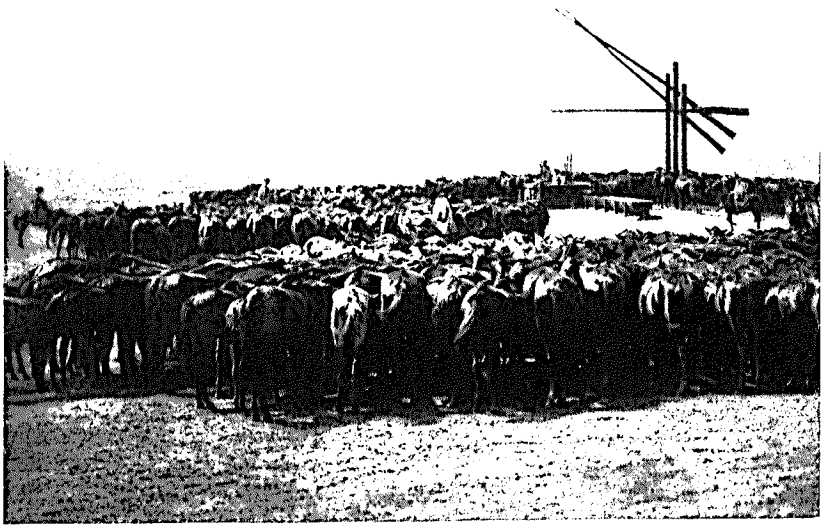
11

Fl. Ob.

Hfe.

Pk.

(Die Damen tanzen ab)

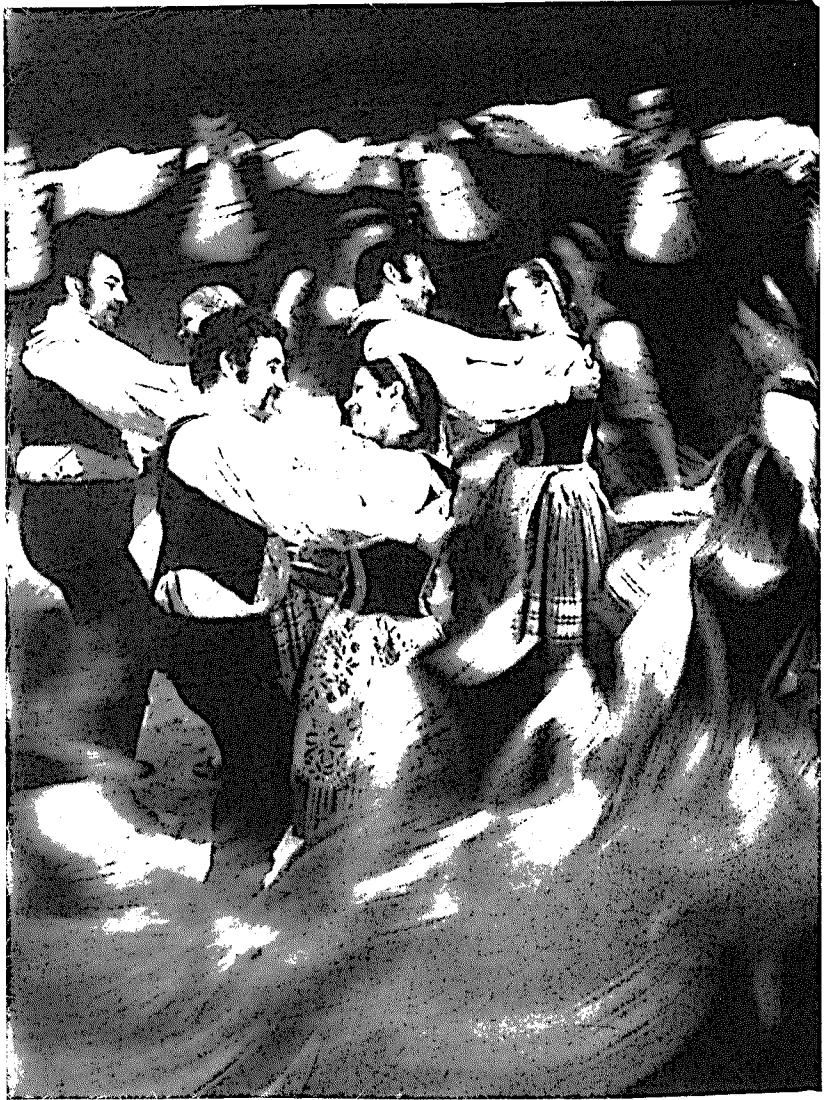


Corvia Kiado
CSÁRDÁS

Ähnlich wie der Verbunk entwickelte sich im Zeichen der nationalen Romantik auch der ungarische Paartanz des neuen Stils, der *Csárdás* aus der frühen Tradition, den alten Paartänzen, die im Karpatenbecken bis zur Renaissance zurückverfolgt werden können. Seine verhältnismäßig einheitlichen Grundformen, sein Name und sein nationaler Charakter zeugen von den Bestrebungen der in die ersten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts fallenden Reformzeit in Ungarn, die auf die Schaffung einer Nationalkultur ausgerichtet waren. Im *Csárdás*, der aus zwei, manchmal auch drei Teilen besteht, grenzen Tempo-, Musik-, Form- und Terminologieunterschiede die einzelnen Teile voneinander ab. Gegenüber dem langsamen Teil, der auch räumlich weiterführende Bewegungen (ein bis zwei Schritte) enthält, ist für den schnellen Teil eine senkrechte Wellenbewegung charakteristisch. Dabei spielen Figuren der Halbdrehung, der tiefen Kniebeuge (*mártogatós*) und des Überwerfens, die geschlossene Paardrehung, das Drehen der Frau unter dem hochgehaltenen Arm des Partners, das angehobene Springen, das „Werfen“ sowie das kürzer oder länger anhaltende Werben eine bedeutende Rolle. Der *Dreier-Csárdás* ist eine Variante dieses Tanztyps, die mit zwei Frauen getanzt wird. In weiter Verbreitung ist auch der *Kreis-Csárdás* zu finden, der von zwei oder mehreren Paaren gebildet wird. (...)

Die *Csárdás*-Musik enthält zahlreiche volkstümliche Kunstlieder aus dem vergangenen Jahrhundert; die mit verschiedenen Bräuchen verbundenen Tanzlieder (Kerzentanz als Brautgeleit) verweisen auf westlichen Ursprung. Die Musikbegleitung zu den Tänzen lieferte bei spontanen Tanzanlässen häufig nur ein Soloinstrument, z. B. die Zither. Besonders das Fußtagesinde der Gutshöfe mochte diese Form. Zur Rhythmusbegleitung wurde die Stabreitrommel (*köcsögduda*) verwendet, es waren aber auch andere primitive Formen der Rhythmusbegleitung üblich, wie das Reiben von Stühlen, Tischen oder Schränken mit der Handfläche.

Schauplatz des *Sonntagstanzes* war seit der Jahrhundertwende in der Regel die Schenke, vielerorts blieb aber auch die älteste Form der spontanen Tanzveranstaltungen, der *Tanzplatz*, erhalten. Über die Tanzplätze und die Zusammenkünfte bei Musik und Tanz gibt es mehrere Aufzeichnungen vom Ende des vergangenen Jahrhunderts und von der Jahrhundertwende. Für die wiederkehrenden Tanzanlässe wurde ein besonderer Raum gemietet, oder die



Schenke und der Hof der Schenke dienten als Tanzplatz. Das Mieten von verschiedenen Räumlichkeiten (Tanzsaal; Vergnügungssaal, Spinnstube) war im vergangenen Jahrhundert noch allgemein üblich. Die *Zither-* oder *Dudelsackbülle* haben sich besonders beim Fußtagesinde lange erhalten.

Die *Tanzordnung*, die die Charakteristika in bezug auf den Tanz in den einzelnen Gegenden besonders gut zum Ausdruck bringt, sah z. B. in Westungarn Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts wie folgt aus: Männer- und schneller Csárdás, oder langsamer und schneller Csárdás, eingeführt durch einen Männersolotanz. Darauf folgten Paar- und Gruppentanzformen des Springtanzes sowie verschiedene bürgerliche Gesellschaftstänze, von denen Polka und Walzer am populärsten waren. (...)

Der ungebundene, an Motiven reiche, zumeist aus Stiefelschlagmotiven aufgebaute *Verbunk*, mit dem der Tanz eröffnet wird, ist ein allgemeiner Tanztyp der Theißgegend. Bis in die letzten Jahrzehnte hat er sich hauptsächlich in der oberen Theißgegend und im Nordosten des Oberlandes entfaltet (ungarischer Verbunk von Szatmár, Vasvári-Verbunk der Palotzen). Es gibt auch die gebundene Form des Verbunk, so den Schlagtanz (*csapásolás*) von Tiszapolgár und den Sporentanz (*sarkantyús*) von Pusztafalu. Weitere Bezeichnungen des Verbunk sind „Einzel-Csárdás“ oder „Ungarischer Solotanz“:

Der langsame und der schnelle *Csárdás* sind im Gegensatz zum westungarischen Tanzdialekt einheitlicher. Der langsame und der im allgemeinen akzentuiertere schnelle *Csárdás* haben eine Vielfalt von Motiven. Neben virtuoseren Figuren, Paardrehungen im Schritt und Sprung sind Halbdrehungen, längere Schlagmotive, Formen des Loslassens und Heranlockens des Partners kennzeichnend. Außer dem allgemeinen geschlossenen Umfassen kommen auch offenere Formen der Berührung der Tanzpartner (Anfassen an einer Hand oder an beiden Händen, seitliches Halten) sowie das Auswärtsdrehen häufig vor. Mancherorts (z. B. im südlichen Nyírség oder im Erdöhát von Szatmár) hat der *Csárdás* die alte, aus der Reformzeit bekannte Dreiergliederung: Langsamer *Csárdás*, Springtanz beibehalten. Außer den Paartanzformen des *Csárdás* sind der Dreier-*Csárdás* und der in der Regel zu viert getanzte *Kreis-Csárdás* beliebt.



Emmerich Kálmán

Bernard Grun

KÁLMÁN

Im März 1908 verbreitete sich in den Wiener Operettencafés die Kunde von einer ungewöhnlich reizvollen neuen ungarischen Operette *Tatargaras*, die seit einem Monat am Budapester Lustspieltheater bei vollen Häusern lief. Karczag – immer auf dem *Quivive* nach neuem Talent – machte sich mit Wallner auf den Weg, um das Stück zu sehen, und nahm als musikalischen Berater Leo Fall mit. Nach Schluß der Vorstellung traf man sich mit sechs- und zwanzigjährigen Komponisten im Hotel. „Sie wollten die Operette unbedingt erwerben“, erzählte dieser in späteren Jahren, „vom Textbuch waren sie begeistert, und die Musik lobte Leo Fall in Tönen, die sonst ein Komponist nie für einen Konkurrenten aufbringt.“ Am 22. Januar 1909 wurde *Herbstmanöver* im Theater an der Wien erstaufgeführt – und Emmerich Kálmán erstand als neue, bedeutungsvolle Potenz der Wiener Operette.

Er war am 24. Oktober 1882 in Siofolk am Plattensee geboren. Vaters kaufmännische Unternehmungen wuchsen mit der Wirtschaftskonjunktur der Gründerjahre, um mit deren Ende plötzlich zusammenzubrechen: Häuser und Fabriken mußten verkauft werden, und die Familie zog in eine „Arme Leut“-Wohnung in Budapest. Um das Geld für seinen Klavierunterricht aufzubringen, mußte der fünfzehnjährige Imre als Gymnasiast tagsüber Nachhilfestunden in Latein und Griechisch geben und nachts für ein Geschäftshaus Kuverts adressieren – tausend um eine Krone. Es war sein Traum, Klaviervirtuose zu werden. „Skalen, Übungen, die Inventionen von Bach, die leichteren Stücke von Chopin, die Sonaten von Beethoven – und mein Ideal Robert Schumann“, erzählte er über diese Zeit. „Ich saß den ganzen Tag am Klavier... auf einmal verspürte ich Schmerzen im Arm... ich wartete eine Zeitlang, hoffte vergebens, jeder neue Versuch brachte eine schwere Enttäuschung. Heißluft, Handbäder, galvanischer Strom, stärkende Präparate: es wurde nicht besser – mit meiner pianistischen Tätigkeit war es zu Ende – ich war ein aus den Wolken gefallener, sehr ernster und sehr trauriger junger Mann.“

Er ist es sein ganzes Leben über geblieben: aus den Wolken gefallen, ernst und sehr traurig. Selbst zu Zeiten höchster Triumphe sah man den mittelgroßen, stämmigen Mann mit den freundlichen himmelblauen Augen nie anders als verschüchtert und kummervoll. Ekstase und Ausgelassenheit waren seiner Natur ebenso fremd wie Unmanierlichkeit und Unkultur. Der

Csárdáskavalier, der frohe Sänger des Mulltierens und Drah'ns, der „Mädls vom Chantant“ und der „süßen, der reizenden Frauen im schönen Wien“ war, wie sein Biograph Julius Bistron vermeldet, kein fröhlicher Nutznießer seiner Erfolge: er war ein maßhaltender, bedächtiger Bürger, der seine Arbeit tat, seine Zigarre genoß, im Kaffeehaus seine Zeitung las, seine Finanzen in Ordnung hielt und ruhig seiner Wege ging.

Richard Specht nannte die Musik „gerade gewachsen, frisch, anmutig, von ungezwungener und melodischer Erfindung, von natürlicher gesunder Röte. Kálmán steht“, schrieb Specht weiter, „auf dem üppigen Boden der Volksmusik. Aus dieser geweihten Quelle schöpft er seine Melodie, seine Natürlichkeit und Ursprünglichkeit.“



Kálmán musiziert im Kreise seiner Familie, Balsams/New Hampshire, um 1950

Der Adelscourier



DONNERSTAG/DEN

15. NOVEMBER 1915

Konservatives Intelligenzblatt für die gebildeten Stände

Das geht zu weit!

Skandalöse Operette Kálmáns im Johann-Strauß-Theater

Die „Ezárdaäfürstin“ nannte sich das in höchster Weise lächerliche Produkt, das die Herren Stein und Jenbach sich zu schreiben erfrechten, und zu dem der sonst rühmlichst bekannte Komponist Kálmán sich nicht entblödete, einige Takte Musik zu entwerfen.

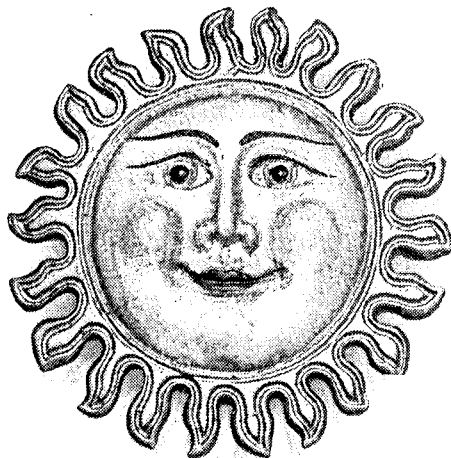
Angeblich sollen auf der Bühne Offiziere der k. u. k. Armee und Herren des Adels dargestellt werden und es erregt höchste Pein, diese Verunglimpfung der bedeutendsten und höchsten Schicht unserer Monarchie ertragen zu müssen. Ein umsichtiger Mensch kann darüber nur den Kopf

schütteln. Wie sollte es denn geschehen, daß ein Vertreter unseres Adels oder des Offizierkorps sich an eine vom Varieté oder vom Theater verlieren könnte oder ihr womöglich von Heirat oder dergleichen sprechen sollte.

Der Rezensent verzichtet, weiter auf dieses Machwerk einzugehen. Es lohnt sich nicht. Man sollte von seiten der Gendarmerie darauf achten, daß derlei Beleidigungen unserer Kreise nicht zum Gegenstand öffentlicher Belustigungen beim gemeinen Volke gemacht werden.

Mit einem Konto bei uns ist Ihr Geld Tag und Nacht für Sie da.

Mit einem Privatkonto bei der Wiesbadener Volksbank genießen Sie alle Service-Vorteile einer modernen Bank. Ob bequemes Home-Banking, freundlicher Service oder ein flächendeckendes Geldautomatensystem – bei uns ist Ihr Geld rund um die Uhr aktiv und stets für Sie griffbereit.



**Ihre
Wiesbadener
Volksbank.**

Dieter Zöchling

EIN INTROVERTIERTER STILLER CHARAKTER

Kálmán komponierte zu Beginn seiner Laufbahn (...) zunächst ernste Musik und war damit immerhin so erfolgreich, daß er 1907 den Franz-Joseph-Preis der Stadt Budapest gewann. Schon damals wandte er sich der Komposition von Operetten zu und konnte bereits im folgenden Jahr (1908) mit seinem Erstling „Ein Herbstmanöver“ einen beachtlichen Erfolg erringen. Von nun an lebte Kálmán vor allem in Wien, wo er seine Hauptwerke „Die Csárdásfürstin“, „Gräfin Mariza“ und „Die Zirkusprinzessin“ herausbrachte. (...) Wegen seiner jüdischen Abstammung verließ er 1938 Wien und ging zunächst nach Paris und von dort 1940 in die Vereinigten Staaten, wo er sich als Dirigent und Komponist amerikanisch gefärbter Unterhaltungsmusik bewährte und ein Ehrendoktorat des College of Music in New York erwerben konnte. Nach dem zweiten Weltkrieg kehrte Emmerich Kálmán nach Europa zurück und ließ sich 1945 in Paris nieder, wo er 1953 starb. Sein letztes, von seinem Sohn Charles E. Kálmán vollendetes Bühnenwerk „Arizona Lady“ wurde ein Jahr nach seinem Tode in Bern uraufgeführt.

Kálmán war ein introvertierter stiller Charakter, der sich am ehesten in den schwermütigen, jedoch nie ins Sentimentale abgleitenden Melodien seiner wichtigsten Werke widerspiegelt. Seine Bedeutung in der Geschichte der Operette ist eminent: Zusammen mit Lehár war er es, der nach den unerreichbar scheinenden Meisterwerken der Strauß-Dynastie der Kunstform Operette ein neues Gewand zu verleihen wußte, das der veränderten Zeit angepaßt war und dennoch der Operette alles beließ, was ihren Reiz ausmacht: eine gelungene Mischung aus Melodie, Rhythmus, Tanz und Gesang, verbunden mit Humor und Bühnendramatik sowie einem Gespür für theaterwirksame Effekte. Seine musiktheoretische Ausbildung ermöglichte ihm eine farbige Instrumentation seiner Partituren, und sein musikalischer Geschmack ließ ihn ungarisches Volksmusikgut in vortrefflicher Weise in seine Melodie einflechten. Doch was wäre dies alles ohne das eine Talent, das den echten Erfolgskomponisten besonders in diesem Genre ausmacht: Kálmán verstand es in besonderem Maße, echte Schlager zu erfinden, die das Publikum bald auswendig konnte und die bis heute auf der Straße gesungen werden. So ist Emmerich Kálmán zusammen mit Franz Lehár, dem er in vielen Fällen die besseren Libretti voraus hat, zum Begründer der sogenannten „silbernen“ Wiener Operettenära in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen geworden.

Egon Friedell

NACH EINER KÁLMÁN-OPERETTE?

Man könnte nun zwar diesen scharmanten Abend mit seinen zahllosen Blumenspenden, Empfängen, Abgängen, minutenlangem Gelächter und nicht endenwollendem Applaus auch von einer anderen Seite ansehen, indem man zum Beispiel darüber befremdet wäre, daß heute, nachdem ein großer Teil der Bevölkerung Europas vier Jahre lang das Leben von Bagnosträflingen geführt hat, etwa ein Zehntel davon elendiglich verreckt ist, ein paar weitere Zehntel verkrüppelt und zerfetzt und fast alle Beteiligten und Unbeteiligten verschweint und verpowert worden sind, nicht – womöglich täglich – die ‚Letzten Tage der Menschheit‘ gespielt werden, damit die warnende Erinnerung an diesen schamlosen Mißbrauch gottgeschaffener Seelen zwar nicht in die nichtvorhandenen Gehirne, aber doch in die Nerven der Hinterbliebenen gehämmert werde; sondern daß vielmehr alles beim alten geblieben ist und eine solche dudelnde, hüpfende und kalauernde Propaganda für kommende Bestialitäten, die mit der wirklichen Operette des Militarismus bloß die tierische Stupidität und freche Verlogenheit, aber nicht den Mord und das Grauen teilt, bejubelt und sicher monatelang zum allgemeinen Ergötzen wiederholt wird. Aber wer wird denn so ein öder Spielverderber sein?



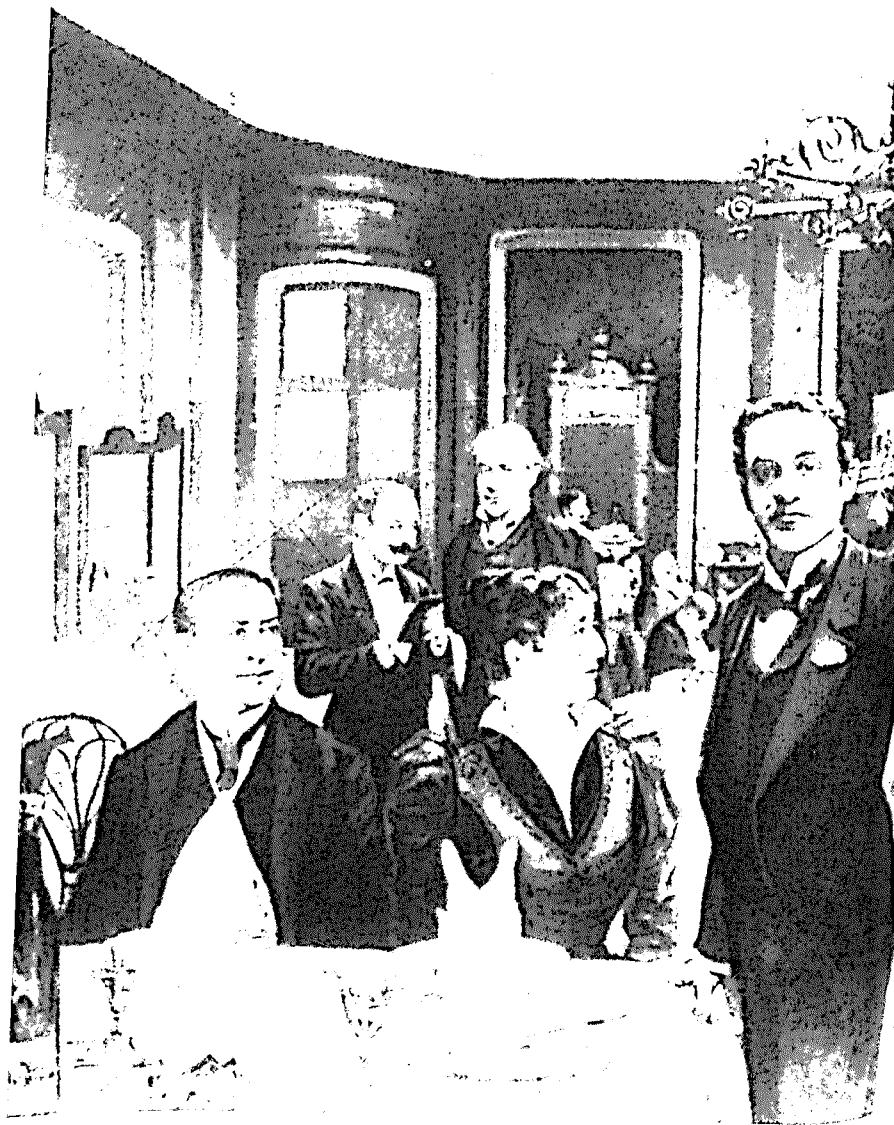
Egon Friedell

ERNEUERUNG DER OPERETTE?

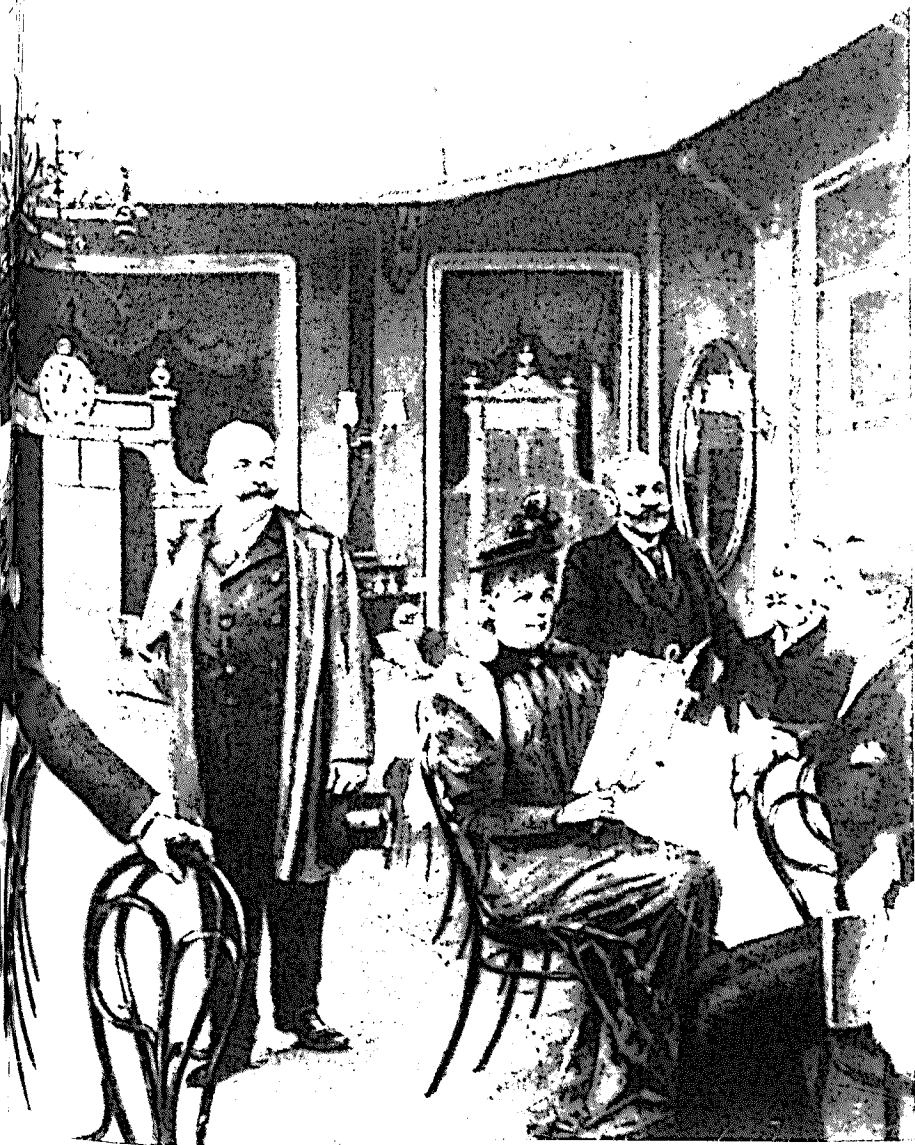
[Antwort auf eine Umfrage]

Ich bin dafür, daß die Operette in jeder Form von der Erdoberfläche verschwindet, da sie eine der empfindlichsten Entehrungen des menschlichen Geschlechts bildet. Wenn jemand um jeden Preis zwei Autos und eine Villa haben muß, so soll er sie sich auf saubere Weise erwerben, zum Beispiel durch Getreideschiebungen oder durch Erzeugung von Abortpinseln.





Ein Gemälde aus dem Jahr 1890 hält fest, wer an „Prominenz“ im Restaurant Emmerich Kálmán; Sizend: Adolf von Sonnenthal, Charlotte Wolter,



zur „Linde“ speiste. Stehend von links nach rechts: Karl Blasel, Alexander Girardi,
Maria Geistinger, Ferdinand von Saar und Hugo Wolf.

Mich hat immer die Operettenform entzückt, eine von den glücklichsten, meiner Meinung nach, die am Theater entstanden sind. Während die Oper etwas Unbeholfenes, etwas dem Präventiösen hoffnungslos Ausgeliefertes ist, ist die Operette in ihrem göttlichen Idiotismus, ihrer himmlischen Sklerose, ihrer herrlichen Beflügeltheit durch Gesang, Tanz, Geste, Maske für mich das vollkommene Theater, ein vollkommenes theatralisches.

Witold Gombrowicz

Robert Musil

KAKANIEN

Überhaupt, wie vieles Merkwürdiges ließe sich über dieses versunkene Kakanien sagen! Es war zum Beispiel kaiserlich-königlich und war kaiserlich und königlich; eines der beiden Zeichen k. k. oder k. u. k. trug dort jede Sache und Person, aber es bedurfte trotzdem einer Geheimwissenschaft, um immer sicher unterscheiden zu können, welche Einrichtungen und Menschen k. k. und welche k. u. k. zu rufen waren. Es nannte sich schriftlich österreichisch-ungarische Monarchie und ließ sich mündlich Österreich rufen; mit einem Namen also, den es mit feierlichem Staatsschwur abgelegt hatte, aber in allen Gefühlsangelegenheiten beibehielt, zum Zeichen, daß Gefühle ebenso wichtig sind, wie Staatsrecht und Vorschriften nicht den wirklichen Lebensernst bedeuten. Es war nach seiner Auffassung liberal, aber man lebte freisinnig. Vor dem Gesetz waren alle Bürger gleich, aber nicht alle waren eben Bürger. Man hatte ein Parlament, welches so gewaltig Gebrauch von seiner Freiheit machte, daß man es gewöhnlich geschlossen hielt; aber man hatte auch einen Notstandsparagraphen, mit dessen Hilfe man ohne das Parlament auskam, und jedesmal wenn alles sich schon über den Absolutismus freute, ordnete die Krone an, daß nun doch wieder parlamentarisch regiert werden müßte ... Ja, es war trotz vielem, was dagegen spricht, Kakanien vielleicht doch ein Land für Genies; und wahrscheinlich ist es daran auch zugrunde gegangen.



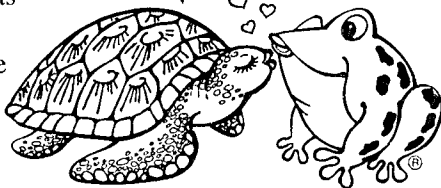
Karl-Schmitz-Scholl-Fonds

Im Jahre 1968 rief Elisabeth Haub, die Tochter des TENGELMANN-Gründers, zur Erinnerung an ihren Vater Karl Schmitz-Scholl eine Stiftung ins Leben, die sich für den Tier- und Pflanzenschutz sowie für die Reinhaltung von Wasser und Luft einsetzt.

Was als Privatinitiative begann, entwickelte sich im Laufe der Jahre zu einem bahnbrechenden Umweltschutz-Programm, das in den Filialen der Unternehmensgruppe TENGELMANN konsequent durchgeführt wird.

Wir danken dem
Karl-Schmitz-Scholl-Fonds...

...für über 25 Jahre Tätigkeit
- der Umwelt zuliebe.



Die Unternehmensgruppe **TENGELMANN**



INHALT

Handlung	2
Operette	5
Quantitätssinnlichkeit	27
Csárdás	41
Kálmán	45
Nochmals Operette	50

TEXTNACHWEISE

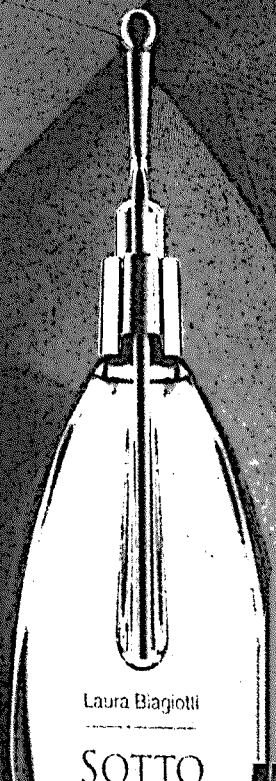
Die „Handlung“ stammt aus dem Programmheft der Städtischen Bühnen Münster. Oktober 1984. N. Abels, Spielzeitbuch des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden 1996/97; E. Friedell, Selbstanzeige, Wien/München 1985; R. Gilbert, Meckern ist wichtig ..., Berlin 1982; H. Andics, Das österreichische Jahrhundert, Wien-München-Zürich 1974; J. Roth, Werke, Amsterdam 1976; A. Polgar, Kleine Schriften, Hamburg 1983; K. Kraus, Die Fackel, Bd. 10, Frankfurt 1976; R. Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Hamburg 1983; Pem, Und der Himmel hängt voller Geigen, Berlin 1955; C. Kiado, Ungarische Tanzkunst, Békéscaba 1983; D. Zöchling, Operette o.O. 1985; A. Petöfi, Gedichte, Leipzig 1910; V. Klotz, Operette, München 1991; F. Grünbaum, Die Hölle im Himmel, Wien - München 1985.

BILDNACHWEISE

E. Kálmán, Die Csárdásfürstin, Klavierauszug, Wien 1988. K. Bartel, Faszination Operette, Regensburg 1992. Pem, Und der Himmel hängt voller Geigen, Berlin 1955. S. Czech, Operettenbuch, Stuttgart 1960. B. Grun, Kulturgeschichte der Operette, München 1961. C. Riess, Das gab's nur einmal, Itzehoe 1957. C. Kiadó, Ungarische Tanzkunst, Békéscaba 1983. H. Andics, Das österreichische Jahrhundert, Wien-München-Zürich 1974. F. Endler, Das k.u.k. Wien, Wien 1977. D. Zöchling, Operette, Werkmann-Verlag, 1985.

Laura Biagiotti
SOTTO
VOCE

...IDERSTEHLLICH
...ein Flüstern



Laura Biagiotti

SOTTO

DER TROCKENE KLASSIKER.



HENKELL TROCKEN.
WER SONST IST KLASSISCH TROCKEN.