

Eine Frau, die weiß, was sie will!

OSCAR STRAUS







Eine Frau, die weiß, was sie will!

Musikalische Komödie in zwei Akten von **Oscar Straus**
Text von **Alfred Grünwald** nach der Komödie *Mademoi-
selle ma mère* (1920) von **Louis Verneuil**

Uraufführung am 1. September 1932
am Metropol-Theater, Berlin

Charaktere

Manon Cavallini
Raoul Severac
Léon Paillard
Lessac
Der Ober vom Restaurant Larue
Fefé



Dagmar Manzel

Lucy Paillard
Fernand Maupreux
Trémoularde
Marcel Trapu
Oberst Lanval
Graf Bernheim
Maestro Duval
Bankdirektor Bernard
Theaterdirektor Dubois
Babette
Jean
Inspizient



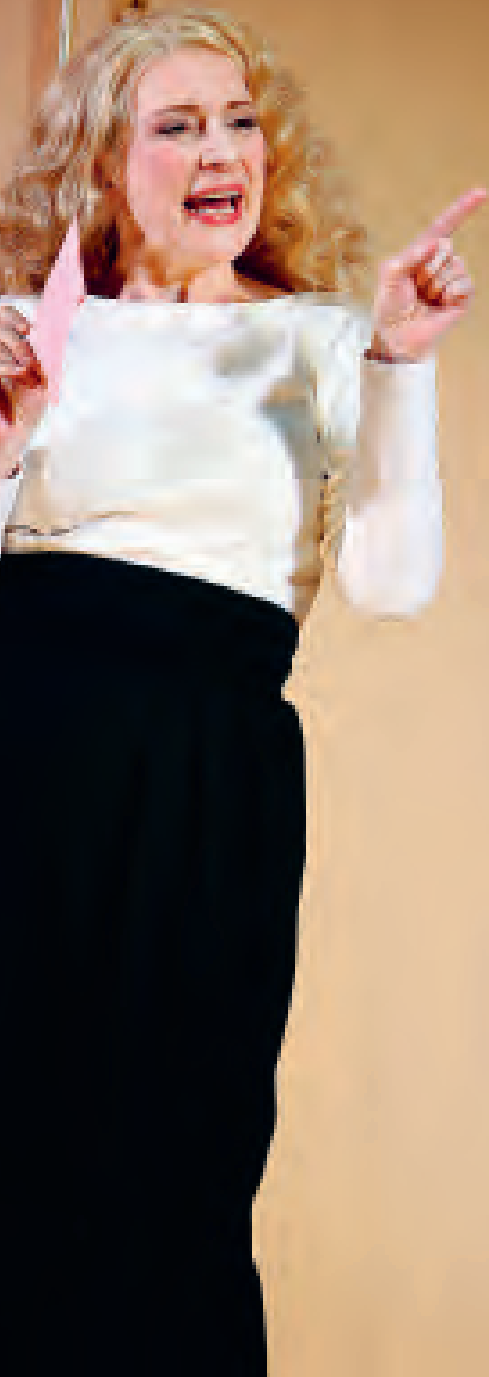
Max Hopp

u.v.m.

Orchester

Flöte
Oboe
2 Klarinetten
Fagott
3 Trompeten
Posaune
Pauken
Schlagzeug
Banjo
2 Klaviere
Streicher

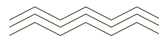




HANDLUNG

Der gefeierte Operettenstar Manon Cavallini ist der Schwarm aller Männer. Auch Raoul Severac, der allabendlich ihre Vorstellung im Theater besucht, ist der Diva hoffnungslos erlegen – sehr zum Unmut der jungen Lucy Paillard, die in den schmucken Junggesellen vernarrt ist und sich in den Kopf gesetzt hat, ihn zu heiraten. Im Theater bedrängt Lucy ihren Vater daher, ein Treffen mit der Cavallini zu arrangieren, bei dem sie den Bühnenstar darum bittet, auf Raoul zu verzichten und ihn ihr zu überlassen. Was der Backfisch nicht weiß, ist, dass Manon ihre Mutter ist und ihr Vater den Kontakt zum gemeinsamen Kind einst per Gericht verboten hat. Aus Liebe zu ihrem Kind verzichtet Manon auf Raoul. Bei einem intimen Diner demonstriert sie Raoul gegenüber ihren freizügigen Lebensstil und führt ihn Lucy zu.

Als Raoul und Lucy bereits verheiratet sind, erfährt Lucy von einem heimlichen Treffen ihres Mannes mit der Cavallini. Lucy, einen Seitensprung befürchtend, sinnt auf Revanche und beschließt kurzerhand, ihren Mann mit ihrem Hausfreund, dem Tennis-Champion Fernand Maupreux, zu betrügen. Manon gelingt es jedoch, den geplanten Ehebruch zu vereiteln, indem sie Maupreux in ein Séparée lockt und dessen amouröses Interesse ganz auf sich lenkt. Als Lucy erscheint, gibt sich Manon als ihre Mutter zu erkennen und räumt damit alle Eifersüchteilen aus dem Weg: Lucys Ehe mit Raoul ist gerettet – Mutter und Tochter sind endlich vereint!



TÜRKÇE CEVIRISINI
bu sayfada
34

FOR AN ENGLISH SYNOPSIS
see page 32

VOUS TROUVEREZ UNE TRADUCTION
en français
à la page 33

MANON CAVALLINI

ICH WILL EIN CHANSON
FÜR DEN ERSTEN AKT.
UND DANN EIN CHANSON
FÜR DEN ZWEITEN AKT.
UND DANN EIN CHANSON
UND NOCH EIN CHANSON.
UND NOCH EINEN WALZER
IM DRITTEN AKT.
EINEN HUT WILL ICH TRAGEN
IM ERSTEN AKT,
MIT WALLENDEN FEDERN
IM ZWEITEN AKT.
UND DREI TOILETTEN
IM DRITTEN AKT.
UND IM VIERTEN AKT ...
DA KOMME ICH NACKT.

Wo ein Wille ist

Regisseur Barrie Kosky und Dirigent Adam Benzwi über Schutzengel, Wiener Wohnzimmer und eiskalten Martini



perette an der Komischen Oper Berlin – das verspricht meist große Opulenz auf der Bühne. *Eine Frau, die weiß, was sie will!* geht einen anderen Weg ...

BARRIE KOSKY Obwohl *Eine Frau, die*

weiß, was sie will! seinerzeit in dem für seine Opulenz ja berühmten Metropol-Theater (der heutigen Komischen Oper Berlin) uraufgeführt wurde, wäre es in meinen Augen nicht richtig, dieses Werk als große Ausstattungsoperette zu inszenieren, weil es im Kern ein Kammer-spiel ist. Inhaltlich steht es in der Tradition der »Backstage-Komödien«, die ihren spektakulären Höhepunkt in den Hollywood-Komödien der 1940er und frühen 50er Jahre hatte, mit Darstellern wie Judy Garland und Mickey Rooney. Wenig erinnert da an Bühnenspektakel wie *Die schöne Helena*, *Ball im Savoy* oder *Clivia*.

ADAM BENZWI So kommt *Eine Frau, die weiß, was sie will!* zum Beispiel ganz ohne den Rausch von Tanzbein und Chor aus. Auch ist das Orchester bei Oscar Straus nicht groß besetzt. Selbst, dass zwei Figuren ein Duett miteinander singen, ist selten: Alles in dieser Operette ist auf den einzelnen Darsteller fokussiert ...

BARRIE KOSKY ... der bei Oscar Straus zudem viel eher als singender Schauspieler denn als Opernsänger angelegt ist. Man braucht für diese Art von Stücken Darsteller, die den Witz, das Tempo und eine spezielle Art von Humor mitbringen und technisch umsetzen können. Als ich das Werk kennenlernte, kamen mir sofort Dagmar Manzel und Max Hopp in den Sinn. Ich fand den Gedanken reizvoll, *Eine Frau, die weiß, was sie will!* als Zweipersonenstück für die beiden anzulegen und zu einer verrückten Farce zuzuspitzen. Der Kern der Operette ist dabei derselbe geblieben, nur haben wir eine andere Form gewählt, das Werk zu erzählen – nämlich mit Mitteln des Vaudevilles.

Elemente aus dem Vaudeville – einer Unterhaltungsform, die insbesondere ab Mitte des 19. Jahrhunderts auf großstädtischen Varieté- und Revuebühnen sowie in Music Halls ihren Siegeszug antrat – finden immer wieder Eingang in Ihre Regiearbeit. Was fasziniert Sie daran?

BARRIE KOSKY Für mich ist Vaudeville in erster Linie eine musikalische Form der Commedia dell'arte: Ähnlich wie die Commedia arbeitet auch das Vaudeville mit typisierten Figuren. Seine Protagonisten haben gesungen, gespielt und getanzt, manche waren Akrobaten, Zauberer oder Illusionisten. Ich finde diese Vielfalt wunderbar. Das Vaudeville bestand aus drei- bis fünfminütigen »Nummern«. Das kann man noch gut in den Filmen der Marx Brothers beobachten: Die sind allesamt von kurzen, sehr präzise gearbeiteten »Vaudeville-Routines« durchzogen. Seine Apotheose erreichte das Vaudeville, als es »salonfähig« wurde und begann, die große Bühne zu erobern. Samuel Beckett etwa hat aus dem Vaudeville die Inspiration für einige seiner wichtigsten Stücke gezogen, seine Lieblingsschauspieler von *Warten auf Godot* waren nicht umsonst alte englische Vaudeville-Darsteller ...

Hierzulande wird Vaudeville oft fälschlicherweise mit »Slapstick« oder »Show« gleichgesetzt und als Gegenbegriff zur »deutschen Hochkultur« gesehen. Das ist bedauerlich, zumal es gerade in Berlin einst eine sehr reiche Vaudeville-Tradition gegeben hat, die zu Beginn der 1930er Jahre mit Darstellern wie Oskar Dénes und Rosy Barsony einen Höhepunkt erreichte. In meiner Arbeit geht es mir jedoch nicht darum, Vaudeville als eigene Form zu präsentieren. Vielmehr besteht für mich der Reiz darin, Elemente des Vaudevilles in andere Gattungen zu integrieren – es als Zutat etwa in Opern oder Operetten zu nutzen.



Oscar Straus selbst bezeichnete *Eine Frau, die weiß, was sie will!* nicht als Operette ...

ADAM BENZWI ... sondern als »Musikalische Komödie«, und ich finde diese Differenzierung nicht unwichtig. Für mich steht das Werk eher in der Traditionslinie der frühen amerikanischen Musical Comedys, der »Musicals«, als in der Operettentradition. Was mich an *Eine Frau, die weiß, was sie will!* begeistert, ist, dass Oscar Straus hier die feine Chanson-Kultur des Kabarets auf die große Bühne hebt und sie dort zelebriert, ohne ihre Intimität zu zerstören. Schon in jungen Jahren hatte er als Komponist und Kapellmeister an Ernst von Wolzogens Berliner Überbrettel-Theater das musikalische Kabarett maßgeblich geprägt und dabei gelernt, wie er den singenden Schauspieler mit seiner Kompositionsweise unterstützen kann: Straus hatte die Größe, so zu komponieren, dass seine Musik dem Text dient – es ist eine zurückgenommene, geradezu höfliche Musik, die es dem Darsteller erlaubt, seinen Text mit Leichtigkeit zu servieren, damit die Pointen zünden können. Straus ist keiner, der in die musikalische Trickkiste greift, um Effekte zu erheischen.

BARRIE KOSKY Das Überbrettel war sicher eine gute Schule. Und es wäre bestimmt höchst interessant gewesen, als Fliege an der Wand bei Proben in diesem Kabarett dabei zu sein ... Denn nicht nur Oscar Straus, sondern auch der junge Arnold Schönberg war dort Kapellmeister. Für mich ist eine der köstlichsten Geschichten des 20. Jahrhunderts, dass Schönberg als junger Künstler tagsüber Operetten orchestrierte, abends im Kabarett tätig war und nachts an Werken wie *Verklärte Nacht* arbeitete. Ansonsten verbindet die Überbrettel-Kollegen Straus und Schönberg natürlich nicht sehr viel – außer der Tatsache, dass beide später auf der Höhe ihres Schaffens Deutschland verlassen mussten.

Zu seinen Lebzeiten galt Oscar Straus international als einer der erfolgreichsten und meistgespielten Komponisten. Warum sind seine Werke heute so selten auf den Spielplänen präsent?

BARRIE KOSKY In der Tat ist Oscar Straus heute zu Unrecht überschattet von Lehár oder der großen Kálmán-Renaissance. Vielleicht liegt ein Grund darin, dass er zwischen den Welten stand: Er war ein Bindeglied zwischen der üppig-romantischen Wiener Walzerwelt von Johann Strauss und Franz Lehár und den quirlig-jazzigen Klängen von Emmerich Kálmán oder Paul Abraham. Oscar Straus liefert eine andere, sehr eigene Farbe, die ihn zu einem wichtigen Baustein im Gebäude der Operette macht. Seine Welt ist der Salon,

und selbst wenn seine Operetten nicht in Salons spielen, fühlt man sich bei ihnen immer wie in einem Wiener Wohnzimmer. Straus klingt wie eiskalter trockener Martini mit zwei Oliven. Seine größte Gabe war es, unglaubliche Melodien komponieren zu können – und einige seiner besten Melodien hat er für *Eine Frau, die weiß, was sie will!* geschrieben.

ADAM BENZWI Diese Melodien mögen auf der Oberfläche gefällig erscheinen: Es ist ein geschmackvoller Klang, der sehr elegant und »sophisticated« wirkt. Doch das Piekfein-Bürgerliche daran bricht Straus immer wieder mit einem frechen Augenzwinkern. Im dem Lied »Ninon« etwa ist in den Strophen sehr gesittet von hochehrwürdigen Personen wie Louis XV. oder Voltaire die Rede, aber im Refrain geht die Post ab. Da heißt es dann: »Sah sie einen Mann, dann fragte sie: Wann? Dann musste er einfach 'ran«, mit einer galoppierenden Musik dazu, die vor offener Erotik nur so strotzt. Für mich ist da ein gehöriger Schuss Berliner Schnauze mit dabei, und nicht umsonst ist das Werk an der Spree und nicht in Oscar Straus' Heimatstadt Wien uraufgeführt worden.

Uraufgeführt wurde *Eine Frau, die weiß, was sie will!* 1932, wenige Monate vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten. Schlägt sich die politisch aufgeheizte Zeit in irgendeiner Form in dem Werk nieder?

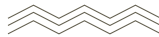
ADAM BENZWI Ich finde, das Werk ist beängstigend unbeschwert – anders als etwa Paul Abrahams *Ball im Savoy* (auch 1932), das in seiner manischen Überdrehtheit vielleicht als ein Schwänngesang der Weimarer Republik verstanden werden kann.

BARRIE KOSKY Oscar Straus war nicht interessiert an dem »Tanz auf dem Vulkan«. Er war interessiert daran, eine verdrehte Boulevardkomödie zu schreiben. Bemerkenswert allerdings ist, dass wieder einmal – in bester Offenbach-Tradition – eine außergewöhnliche, emanzipierte Frau im Mittelpunkt der Operette steht, die unzählige Male smarter ist als alle Männer auf der Bühne. Interessant finde ich, dass die großen sozialen Umwälzungen der 1920er und 30er Jahre – etwa die veränderte Rolle der Frau in der modernen Gesellschaft – gerade im »popular entertainment« reflektiert wurden. In der Oper und in gewisser Weise auch im Schauspiel der Zeit wurden diese Themen meist nicht so radikal behandelt wie in der Operette – was historisch gesehen nur folgerichtig ist, weil die Operette immer schon eine äußerst subversive Kunstform war.

Die Gallionsfigur der Berliner Operette der Zeit war die legendäre Fritzi Massary, der zahlreiche Operetten direkt »auf den Leib« komponiert wurden, u. a. auch *Eine Frau, die weiß, was sie will!* Wirkt der Einfluss dieser Jahrhundertdiva noch heute nach?

BARRIE KOSKY Fritzi Massary war jahrzehntelang die regierende Königin der Operette in der deutschsprachigen Welt. Sie hat das Metropol-Theater über viele Jahre hinweg geprägt, und ihre Tonaufnahmen zeugen noch heute davon, wie einzigartig sie war. Aber wir können und wollen weder sie noch die Originalproduktion rekreieren. Allerdings glaube ich fest daran, dass Fritzi Massary einer der Schutzengel dieses Theaters ist.

ADAM BENZWI In einem Fernsehinterview, das sie hochbetagt im kalifornischen Exil gegeben hat, sagt Fritzi Massary im Rückblick auf ihre Berliner Jahre, dass es ihr in ihrer Arbeit immer darum gegangen sei, in allen Liedern und Texten Tiefe und Wahrhaftigkeit zu entdecken – mochten sie auf der Oberfläche noch so trivial erscheinen. Sie sagt auch, dass sie es geliebt habe, dasselbe Stück – wie damals üblich – an oft hundert Abenden hintereinander zu spielen, weil sie es als Chance verstanden habe, Neues im Stück zu entdecken und noch tiefer in ihre Rolle einzutauchen. Immer wieder Neues entdecken zu wollen und dabei nach der tieferen Wahrheit zu streben – das empfinde ich auch heute noch als das Entscheidende.







Walzertraumfabrik

Brettl, das die Welt bedeutet

von Pavel B. Jiracek

Im einem kleinen Theater am Rande des Berliner Alexanderplatzes trat am 18. Januar 1901 ein hochgewachsener Mann im blauen Frack vor den Vorhang und begrüßte sein Publikum zu einer Vorstellung, die Theatergeschichte schreiben sollte: Autor, Impresario und Lebemann Ernst von Wolzogen eröffnete an diesem Abend sein »Buntes Theater« – eine Bühne, die antrat, das gewöhnliche Kabarett (auch Brettl genannt) zum »Überbrettl« zu erheben. Denn nichts Geringeres hatte der Baron sich zum Ziel gesetzt als die Geburt einer neuen Kunst aus dem Geiste des Tingeltangel, deren Philosophie er folgendermaßen in Worte fasste: »Wir wollen die nackte Lust am Schönen, den Humor, der die Welt am Ohr nimmt, die Phantasie, die mit den Sternen jongliert und auf des Weltgeistes Schnurrbart-Enden Seil tanzt! Wir werden eine neue Kultur herbeitanzen. Wir werden den Übermenschen auf dem Brettl gebären! Wir werden diese alberne Welt umschmeißen!« Die Referenz an Friedrich Nietzsches Bild des Übermenschen, dem sich auch die Bezeichnung Überbrettl entlehnt, war durchaus ironisch zu verstehen – doch mit der Gründung einer neuen Kunstform (bezugnehmend auf das legendäre Pariser Kabarett-Variété »Le Chat Noir« in Montmartre) war es von Wolzogen Ernst. Zu diesem Zwecke hatte er ein buntes Häuflein an Theaterverrückten um sich gescharrt, darunter Schauspieler, Diseusen und Pantomimen. Mittendrin: ein junger Komponist, der den Kapellmeisterposten der Truppe übernahm, nachdem es von Wolzogen vergeblich versucht hatte, Richard Strauss und Engelbert Humperdinck für diesen Posten zu gewinnen. Dieser junge Kapellmeister hieß Oscar Straus, kam aus einer jüdischen Familie aus Wien und hatte sich erste Sporen als Kapellmeister in Brünn, Teplitz, Hamburg und Mainz verdient, nachdem er drei Jahre lang bei Max Bruch in Berlin Komposition studiert hatte.

Von durchschlagendem Erfolg waren bislang weder seine Dirigenten- noch seine Komponistenkarriere gekrönt gewesen, doch besaß er ein unerhörtes Talent für schmissige Melodien, welches ihm als Jungspund in Wien sogar Walzerkönig Johann Strauss attestiert hatte: »Geben'S Ihnen net ab mit schweren Symphonien, schreiben'S lieber Walzer, dazu haben'S wirklich Talent«.

Donauwellen

Dieses Talent sollte mit der Eröffnung des Überbrettel-Kabarettts im Januar 1901 schlagartig einer breiten Öffentlichkeit bekannt werden: Von Wolzogen landete an diesem Abend einen Sensationserfolg. Wie ein Lauffeuer verbreitete sich die Nachricht, dass Berlin um eine neue Attraktion reicher geworden war, und schon bald wurden die Straus'schen Überbrettel-Chansons in sämtlichen Gassen der Stadt gepfiffen. So groß war der Erfolg, dass sich rasch eine lebhaft Theaterzene gründete, die einzig davon lebte, das Überbrettel zu parodieren. Nach einem Gastspiel am Wiener Carltheater im Mai 1901 wurde das Überbrettel gar in der Donaumetropole persifliert – an einem Theater im Prater, das ein Programm unter dem Titel »Unterbrettel« anbot. Mit ihrer Überbrettel-Parodie »Der G'spritze mit Gieß« erregte dort eine junge Sängerin namens Fräulein Friederike Massarik erstmals die Aufmerksamkeit der örtlichen Presse und legte damit den Grundstein ihres späteren Erfolgs. Bald sollte sie unter dem Künstlernamen Fritzi Massary Weltkarriere machen. Ebenfalls während des Überbrettel-Gastspiels in Wien stieß ein Komponist namens Arnold Schönberg zur Wolzogen-Truppe, der sich mit einer Komposition mit dem Titel »Rechts Luischen, links Marie und voran die Medici« empfohlen hatte. Doch so schnell sich der Aufstieg des Überbrettels gestaltet hatte, so rasant war auch sein Abstieg. Bereits 1902, ein Jahr nach der Gründung des »Bunten Theaters«, gingen seine Lichter wieder aus – befördert nicht nur durch den Umzug aus dem Theater am Alexanderplatz in eine weit weniger zentral gelegene Spielstätte in Berlin-Kreuzberg, sondern wohl auch durch persönliche Animositäten, die sich dadurch zuspitzten, dass Überbrettel-Diva Bozena Bradsky zum Unmut des eifersüchtigen Wolzogens die zeitweilige Geliebte von Oscar Straus wurde.

Père Jacques

Nachdem sich die Wege von Baron Wolzogen und Straus getrennt hatten, tourte Oscar Straus mit den Überbleibseln der Überbrettel-Compagnie durch Deutschland – mit mäßigem Erfolg. Die Berliner Zeitung krittelte nach einer Aufführung: »Alle Achtung vor dem

Talent der gebliebene(n) Überbrettler, aber Musik zu machen haben sie nie verstanden. Herr Oscar Straus aber macht Musik, wirkliche, echte Musik. Herr Straus gehe – mag auch Bozena weinen – aus dem Lager der Bohème in das der Musikanten.« Der Rat wurde beherzigt: Oscar Straus wandte sich an den Autor und Rechtsanwalt Dr. Fritz Oliven, der unter dem Pseudonym Rideamus einige der erfolgreichsten Texte für das Überbrettl verfasst hatte, mit dem ambitionierten Ansinnen, unter der Maxime »Zurück zu Offenbach« gemeinsam die Operette zu reformieren. Hatte Jacques Offenbach seinerzeit das Paris des 2. Kaiserreichs als Antikentravestie verschleiert (etwa in *Orpheus in der Unterwelt* und *Die schöne Helena*), so kleideten Straus und Rideamus das Berlin Kaiser Wilhelms nun in das Gewand eines germanischen Heldenliedes: *Die lustigen Nibelungen* wurde zu einer ebenso modernen wie geistreich-humorvollen Offenbachiade, die schonungslos den germanischen Heldenkult aufs Korn nimmt und bei ihrer Uraufführung am Wiener Carltheater einen großen Erfolg einfuhr. Mit *Hugdietrichs Brautfahrt* (1905, Text: Rideamus) setzte Straus seine Reformbemühungen um die Operette fort, musste jedoch zunehmend mit Gegenwind kämpfen: Zum einen kam es 1906 im Rahmen einer Aufführung der *Lustigen Nibelungen* in Graz zu antisemitischen Demonstrationen gegen das Stück, wegen »Verhöhnung des edlen Germanentums durch einen Saujuden«, zum anderen kam am Theater an der Wien im Dezember 1905 ein Werk zur Uraufführung, das als Hoffnungsträger der Operette gefeiert wurde und seinem Komponisten das Attribut »neuer Walzerkönig« eingebracht hatte: *Die lustige Witwe* von Franz Lehár.

Im Dreivierteltakt

Straus begriff schnell, dass seine Musik um eine gewisse Walzerseligkeit wohl kaum herkommen würde, wenn er in seiner alten, neuen Heimat Wien reüssieren wollte – und er handelte prompt. Bereits 1907 präsentierte er am Wiener Carltheater die Operette *Ein Walzertraum* und landete damit einen Volltreffer. Bis 1909 sollte es allein in Wien über 500 (!) Vorstellungen vom *Walzertraum* geben, parallel dazu wurde das Werk u. a. in Paris, London und New York nachgespielt – ein Publikumserfolg, der selbst den der *Lustigen Witwe* in den Schatten stellte. Doch mischten sich alsbald auch kritische Stimmen in den allgemeinen Jubel. In der Presse hieß es: »So hat uns also, die wir für die Hebung des literarischen und ethischen Wertes der Operette rücksichtslos mitzukämpfen gelobten, Oscar Straus verlassen! Irgendeiner, der es mit Straus »gut meint«, hat ihm den Rat gegeben,

auch einmal eine Wiener Operette zu komponieren. Der Teufel hole solche guten Freunde!« Kritik hin oder her: Oscar Straus hatte sich als legitimer Erbe von Johann Strauss in Stellung gebracht und war endlich im Establishment der Walzerhochburg Wien angekommen. Selbst an der Wiener Staatsoper hielt seine Musik bald Einzug (in Form des Balletts *Prinzessin von Tragant*, 1912) – der Ritterschlag für einen Wiener Komponisten.

Berliner Luft

Der Ausbruch des 1. Weltkriegs 1914 bedeutete politisch zwar einen fundamentalen Einschnitt, der allgemeinen Operettenbegeisterung tat er keinen nennenswerten Abbruch. Im Gegenteil: Das Bedürfnis nach Unterhaltung stieg mehr denn je. Doch spätestens mit dem Fall der Habsburgermonarchie 1918 und dem einhergehenden Bedeutungsverlust der österreichischen Metropole, begann sich das Gravitationszentrum der Operette langsam in die Richtung der quirligen Hauptstadt der jungen Weimarer Republik zu verschieben. So dauerte es nicht lange, bis auch Oscar Straus den Weg zurück in die Stadt fand, in der seine Karriere einst ihren Ausgang genommen hatte. Jedoch war das Umfeld an der Spree selbst für einen gestandenen Komponisten wie Straus rau: »Man wird hier nicht verhätschelt, man hat immer wieder Mühe, sich durchzusetzen, niemand hat in Berlin ein Privilegium auf Erfolg.« Oscar Straus sollte Recht behalten und seine Berliner Produktionen in dieser Zeit lediglich Achtungserfolge bleiben – bis zu jenem rauschenden Erfolg am 12. Februar 1920, als seine Operette *Der letzte Walzer* im Berliner Theater an der Charlottenstraße uraufgeführt wurde, in einer Fassung, die er auf Wunsch der Hauptdarstellerin speziell für diese angefertigt hatte: Fritzi Massary.

Fräuleinwunder

Das Fräulein Friederike Massarik, das fast 20 Jahre zuvor beim Wiener Unterbrettel aufgefallen war, hatte sich als Fritzi Massary in der Zwischenzeit zu einem der gefeiertsten Bühnenstars in der deutschen Hauptstadt hochgearbeitet – ein beispielloser Aufstieg, der 1899 im zarten Alter von 16 Jahren seinen äußerst bescheidenen Anfang genommen hatte, als die Wiener Pflanze als Choristin eines österreichischen Gastspieltheaters durch das zaristische Russland tingelte. Nach Stationen in Hamburg und Linz, wo sie nicht nur in Operetten, sondern u. a. auch als Sandmännchen in Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel* auftrat, landete Friederike Massarik schließlich in Danzers Orphium, besagtem Pratertheater mit

Unterbrettel-Programm. Es waren harte Lehrjahre, auch aufgrund persönlicher Umstände: Blutjung wurde sie schwanger und vom aristokratischen Vater ihrer Tochter sitzen gelassen – sicher nicht die einzige Parallele zwischen ihr und Manon Cavallini, der Titelheldin in *Eine Frau, die weiß, was sie will!*

Bummelpuppe

Auf Empfehlung Gabor Steiners, des Direktors von Danzers Orphium, gelangte Friederike Massarik schließlich – nun als Fritzi Massary – 1904 an das Berliner Metropol-Theater in der Behrenstraße (die heutige Komische Oper Berlin) und damit an einen der beliebtesten Hot Spots im Berlin des frühen 20. Jahrhunderts. Unter Theaterdirektor Richard Schultz entwickelte sich ab 1904 das für das Metropol-Theater prägende Format der »Jahres-Revuen«, bei denen die wichtigsten Ereignisse des vergangenen Jahres als musikalisch-szenisches Spektakel dargeboten wurden. Massary arbeitete sich am Metropol-Theater langsam zum Star hoch, doch der große Durchbruch gelang ihr erst mit der Revue *Hurra! Wir leben noch!* (1910, Musik von Victor Hollaender). In dieser Revue wurde u. a. an den Halleyschen Kometen erinnert, der im zurückliegenden Jahr der Erde bedrohlich nahe gekommen war und Weltuntergangsstimmung verbreitet hatte. Fritzi hatte einen Auftritt als heiter-frivole »Bummelpuppe« und sang ihr Couplet als »Glaubensbekenntnis der Lebewelt von Berlin« (Otto Scheiderei). Der Schriftsteller Edmund Edel schreibt später über die rauschende Premierenfeier: »Die Massary hält Cour im Trocadero, und tausend Glückwünsche legen sich ihr zu Füßen.«

Freischwimmer

Ihren großen Erfolg nutzte die Massary, um das Metropol-Theater – an dem sie oft im Schatten von Kolleginnen wie Edith Whitney, Betty Darmand und Madge Lessing gestanden hatte – zu verlassen und 1911 zu Max Reinhardt ans Künstler-Theater in München zu gehen. Dieser leitete dort Operetten-Festspiele, bei denen die Massary unter dem Dirigat des Komponisten Alexander von Zemlinsky u. a. die Titelpartie in Offenbachs *Die schöne Helena* sang. Ihr Partner auf der Bühne in der Rolle von Helenas Ehemann Menelaus war Max Pallenberg – »ein Teufel, ein entgleister Gott, ein großer Künstler« (Kurt Tucholsky) und ein »kraftvolles Stück Pöbel« (Alfred Kerr). Anders als die Helena in Offenbachs Operette war die Massary so gar nicht gelangweilt von diesem Menelaus: Massary und Pallenberg wurden ein

Power-Duo nicht nur auf der Bühne, sondern (bis zum Tode Pallenbergs bei einem Flugzeugabsturz 1934) auch im Leben und spornten sich in ihren Karrieren gegenseitig zu Höchstformen an. Immer unbeirrter begann die Massary in dieser Zeit, ihre Ziele zu verfolgen. Mit neuem Selbstbewusstsein kehrte sie 1914/15 an das Metropol-Theater zurück – und sang dort fortan nur Hauptrollen (etwa in Leo Falls *Die Kaiserin* und *Rose von Stambul*, Jacques Offenbachs *Großherzogin von Gerolstein* und Emmerich Kálmáns *Csárdásfürstin*). Sie erkannte ihren Wert und wusste, was sie wollte: Sie wollte im Mittelpunkt stehen.

Von nun an ging's bergauf

1919 kehrte Fritzi Massary dem Metropol-Theater vorerst endgültig den Rücken, um sich fortan an verschiedenen Berliner Theatern ganz nach eigenen Vorstellungen entwickeln zu können – mit einer Reihe von Werken, die der Massary ab 1920 von einigen der bedeutendsten Operetten-Komponisten der Zeit direkt auf den Leib geschrieben wurden und sie endgültig zur unangefochtenen Diva assoluta der Operette machten. Erfüllungsgehilfe der ersten »Massary-Operette«: Oscar Straus mit *Der letzte Walzer*. Das eigens für sie eingeschobene Chanson »Olala, das kann sehr viel sein« wurde zu »Massarys Hamlet-Monolog« (Ludwig Marcuse) und ihr bis dato größter Hit. In den Reihen der »Massary-Operetten« traten in den folgenden Jahren Werke wie *Prinzessin Olala* (1921) von Jean Gilbert, *Madame Pompadour* (1922) von Leo Fall sowie *Die Perlen der Cleopatra* (1923), *Teresina* (1925) oder *Die Königin* (1927) von Oscar Straus. Mit jedem Erfolg »schnellten ihre Gagenansprüche raketengleich empor, bis sie eine so märchen-

Metropol-Theater, Berlin (1909)



hafte Höhe erreichten, dass für die anderen Mitspieler nichts mehr übrigblieb« (Rudolf Bernauer). Ihren wachsende Einfluss nutzte die Massary nicht nur dazu, potenziellen Konkurrentinnen regelrecht das Wasser abzugraben, indem sie mit allen Mitteln verhinderte, dass talentierte Darstellerinnen neben ihr ins Rampenlicht rücken konnten (als sich beispielsweise Claire Waldoff im Rahmen der Uraufführung von *Madame Pompadour* weigerte, der Massary eine ihrer eigenen schmissigen Nummern abzutreten, musste die Waldoff gehen). Sie wusste den »Mythos Massary« zudem mit einer geschickten Marketing-Maschinerie zu befeuern. Selbst eine Zigarettenmarke wurde nach der Massary benannt, und mit großer Genugtuung berichtete sie oft und gerne davon, dass auf den Berliner Straßen folgende Anekdote die Runde machte: »Haben Sie schon die Massary gesehen?« »Jesehn? – Nee – aber jeroocht!«

Boulevard der Dämmerung

Dem jungen Medium Film, ein stetig an Bedeutung gewinnender Faktor der damaligen Unterhaltungsindustrie und damit ein ernst zu nehmender Konkurrent der Operette, verschloss sich die Massary hingegen vehement. Ganz anders Oscar Straus:

1926 war sein Klassiker *Ein Walzertraum* in einer Film-Fassung für Kinoorchester herausgekommen, die in den Lichtspielhäusern derart erfolgreich lief, dass der Berliner Theaterunternehmer Hans Saltenburg noch im selben Jahr ein umjubeltes Bühnenrevival des Werkes in der Hauptstadt herausbrachte. Straus' Erfolg auf der Bühne wie im Kino war auch in Hollywood nicht unbemerkt geblieben: Warner Brothers baten ihn 1929, an der weiteren Entwicklung des Tonfilms mitzuwirken. Straus folgte dem Ruf nach Hollywood, stellte jedoch bald ernüchert fest, dass die dortigen Filmbosse nur sehr begrenzt an der Genese einer musikalischen Filmkunst interessiert waren und viel eher den musikalischen Dienstleister mit Stoppuhr im Visier hatten. Nachdem er dort nur wenige Projekte realisieren konnte (darunter eine Verfilmung von *Ein Walzertraum* durch Ernst Lubitsch, die 1931 mit Maurice Chevalier und Claudette Colbert in den Hauptrollen als *The Smiling Lieutenant* in die Kinos kam), wandte sich Oscar Straus enttäuscht von Hollywood ab und ging zurück nach Berlin. Dort war der Stern der Massary inzwischen am Sinken. Nicht nur war ab der Uraufführung von Franz Lehárs *Paganini* (1926) mit Richard Tauber ein neuer Berliner Operettenstar auf der Bühne geboren, der der Massary den Rang streitig machte, auch hatte sich die Konfektion der »Massary-Operetten« überlebt, ihr jüngstes Beispiel, *Eine Frau*

von *Format* (1927) von Michael Krauß, geriet zum Flop. »Dabei sollte sicher die Operette *Eine Frau von Format* [...] das Abbild der großen prunkvollen, schlagkräftigen Operette sein. Sie ist aber nur typisch für den Niedergang, für die Stagnation, die in der Operettenfabrikation herrscht«, hieß es anschließend in der Presse. Auch mehrten sich die Spekulationen über Massarys wahres Alter sowie die Kritik an ihren begrenzten stimmlichen Möglichkeiten. Die Massary schlug zurück und verklagte (mit Erfolg) den Herausgeber der Zeitschrift »Die Standarte«, der sie als »stimmlose Soubrette« bezeichnet hatte, wegen Verhöhnung. Sie trat die Flucht nach vorne an und übernahm 1928 in einer All-Starbesetzung unter der Regie von Eric Charell die Titelpartie in Lehárs *Lustiger Witwe* am Metropol-Theater, freilich nicht ohne zuvor eine Reihe von Änderungen am Stück durchzusetzen. Über die Proben zu dieser Produktion berichtete Massarys Bühnenkollege Max Hansen später: »Eines Tages herrscht große Aufregung. ›Sie‹ hat ihr Chanson noch nicht. Bleich sitzt ›Sie‹ im leeren Zuschauerraum, und mit gebrochener Stimme flüstert ›Sie‹: ›Denken Sie sich, Hansen, jetzt sind wir zwölf Tage vor der Premiere und ich habe mein Chanson noch nicht!!!‹ Ich bin niedergeschmettert und hauche nur: ›Wie ist das möglich?‹ Ein Alp legt sich auf alle, ein Chormädel flüstert's dem anderen zu, ein Bühnenarbeiter meldet es in der Kantine, die ›prominenten‹ Chauffeure raunen sich's zu: ›Die Massary hat ihr Chanson noch nicht!!!‹ Die Autoren lassen sich zwei Tage nicht blicken, draußen schneit es. Ich wälze mich nachts in Fieberträumen und schreie wie ein Wahnsinniger: Gebt doch der Massary ihr Chanson!« Das Ergebnis überzeugte nicht jeden. Am Tag nach der Premiere hieß es in der Morgenpost über die Produktion: »Es ist, als ob eine dünne Staubschicht darauf liege und vom langen Liegen sich eingefressen hätte, so dass sie auch mit dem Saxophon nicht mehr herunterzublasen ist.« Die Massary beschloss daraufhin, die Operettenbühne zu verlassen und auf die Schauspielbühne zu wechseln. Der Schritt ins Sprechtheater gelang: »Deutschland hat die große Gesellschaftsschauspielerin«, so das Urteil des Berliner Börsen-Courier nach der Premiere von *Die erste Mrs Selby* von St. John Ervin (1929). Noch größer war der Erfolg am Hebbel-Theater 1931, wo sie in der Komödie *Nina* ihres Schwiegersohnes Bruno Frank fulminant eine Doppelrolle spielte, und zwar eine »Diva und das Double, die große Dame und den jungen Fratz. Sie muss fortwährend das Kostüm und den ganzen Menschen austauschen. Der Zuschauer sitzt in dauernder Spannung da, wie wird der nächste Wechsel vor sich gehen, wie bekommt der Verfasser die eine Massary von der Bühne, damit die andere Massary auftreten kann ...« (Morgenpost)

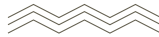
»Triumph des Willens«

Der »Schwarze Donnerstag«, der große New Yorker Börsencrash von 1929, hinterließ seine Spuren auch in der Berliner Theaterlandschaft. Reihum mussten Theaterunternehmer ihre Bühnen schließen, darunter etwa Erwin Piscator (Theater am Nollendorfplatz), Eric Charell und Max Reinhardt. Zu den Nachbeben des Finanzcrashs gehörte auch der Zusammenbruch der Niederländischen Amstelbank 1931, durch den die Eheleute Massary und Pallenberg einen Großteil ihres Vermögens verloren. Nicht zuletzt aus finanziellen Beweggründen heraus entschied sich die Massary daher 1932, noch einmal ein Comeback auf der Operettenbühne zu wagen, und wandte sich zu diesem Zwecke an ihre langjährigen Kollaborateure Oscar Straus und den Librettisten Alfred Grünwald. Das Ergebnis der Zusammenarbeit, *Eine Frau, die weiß, was sie will!*, wurde zu einem Triumph für alle Beteiligten. Noch einmal besann sich Oscar Straus auf seine Wurzeln im Kabarett und stellte sich ganz in den Dienst der Diva, die wie keine andere die Geschichte der Berliner Operette geprägt hat. Wenig deutet in diesem Stück auf die großen politischen und wirtschaftlichen Turbulenzen der Entstehungszeit hin – bis vielleicht auf den Nachhall einiger Referenzen des Librettos, etwa dann, wenn Manons Tochter Lucy davon spricht, dass »Wir Mädels von heute« in der Lektüre von Remarque und Pitigrilli geschult und daher modern seien. Nur kurz zuvor war die Filmpremiere von Remarques *Im Westen nichts Neues* unter dem politischen Druck der Nationalsozialisten verhindert bzw. verzögert worden – für Carl von Ossietzky ein kulturpolitischer Schleusenöffner der Beugung vor den Nazis und der Anfang vom Ende der Weimarer Republik: »Dieser Film hätte von ihr (der Republik) mit den Zähnen verteidigt werden müssen.« Pitigrilli auf der anderen Seite hatte in seinem Roman *Kokain* eine zeitgenössische Gesellschaft beschrieben, die sich in den Rausch flüchtet und dabei die gesellschaftlich vereinbarten Werte und Normen aus den Angeln hebt – was womöglich nicht nur zu einer libertinären Ausübung individueller Freiheit sondern politisch auch zu einer Neuvermessung von »Gut« und »Böse« beigetragen haben mag.

»Fröhliche Apokalypse«

Eine Frau, die weiß, was sie will! sollte Fritzi Massarys letzte Berliner Premiere werden. Mit Ausnahme der Massary erhielten in den Dezemberwochen 1932 die Darsteller der Produktion keine Gage mehr, weil alle Einnahmen (abzüglich der Massary-Gage) den bankrotten

Betreibern des Metropol-Theaters, den Gebrüdern Rotter, gepfändet wurden. Bereits kurz nach der Premiere wurden die Vorstellungen von *Eine Frau, die weiß, was sie will!* von Sprechchören im Parkett gestört, die die Parole »Juden raus« während der Aufführung grölten, am Bühneneingang in der Behrenstraße warteten ebenfalls Gruppen, die »Wir wollen auf deutschen Bühnen keine Juden sehen« riefen. Die Jüdin Fritzi Massary sah sich gezwungen, Deutschland noch vor Weihnachten 1932 zu verlassen. Sie emigrierte schließlich nach Kalifornien, wo sie später auch Oscar Straus wiedertraf, der ebenfalls nach Amerika geflüchtet war. Einer seiner Söhne, Leo Straus (Kabarettist und Dramaturg), war im KZ Auschwitz-Birkenau ums Leben gekommen. Zwar stand die Massary kurze Zeit nach ihrer Flucht aus Berlin noch ein letztes Mal in London auf der Bühne – für eine Operette, die ihr Noel Coward auf den Leib schrieb – doch konnte sie damit nicht an ihre früheren Erfolge anknüpfen. Im Berliner Metropol-Theater hatte ihre große Karriere einst begonnen, hier hatte sie 1932 auch geendet. Ihr Geist lebt fort – nicht nur in der Erinnerung und den überlieferten Tonaufnahmen, sondern auch – wie Barrie Kosky sagt – als Schutzengel der Komischen Oper Berlin.



Fritzi Massary (1912)

SPIELWUT VON KNAST BIS KLAPSE

DAGMAR MANZEL UND MAX HOPP ÜBER TEMPO, SANDKÄSTEN UND DIE SCHAUSPIELEREI

Zwei Darsteller – 30 Rollen. Eine besondere Herausforderung?

DAGMAR MANZEL Es gehört ja zum Urtrieb des Schauspielers, sich verwandeln zu wollen und innerhalb kürzester Zeit in verschiedene

Rollen zu schlüpfen. Aber zugegeben: Im Falle unserer Aufführung von *Eine Frau, die weiß, was sie will!* sind die blitzschnellen Kostüm- und Figurenwechsel natürlich eine ungewöhnliche Aufgabe – die uns beiden allerdings eine diebische Freude bereitet. Während unserer Probenarbeit schien es mir manchmal so, als ob Max und ich miteinander im Sandkasten spielen und gemeinsame Streiche aushecken – und dabei haben wir uns gegenseitig immer weiter angespornt. Für mich war das ein regelrechtes Schauspiel-Fest!

MAX HOPP Besonders spannend fand ich dabei das Experimentieren mit dem Tempo. Wenn eine Farce zu langsam ist, stottert die Komik ab. Und so haben wir ständig ausprobiert, in welcher Geschwindigkeit unsere Dialoge stattfinden müssen, damit die Operette als Zweipersonenstück funktioniert.

DAGMAR MANZEL Das ist vor allen Dingen notwendig, weil man sich in den Dialogen von Alfred Grünwald nicht verlieren darf. Operette ist kein Strindberg. Der Text sprudelt vor Esprit und ist höchst pointiert geschrieben – und muss dementsprechend auch auf den Punkt gesprochen werden. In den Theaterstücken von Georges Feydeau ist

das ähnlich. Aber durch die Musik ist es in der Operette noch einmal eine besondere Herausforderung.

Wo liegen die größten Unterschiede zwischen Musik- und Sprechtheater?

DAGMAR MANZEL Die notierte Musik ist ein starres Korsett, innerhalb dessen man sich bewegen muss. Auch Sprechtheater ist letzten Endes eine Form von Musik, aber dort sucht man sich als Schauspieler seinen eigenen Rhythmus. Im Musiktheater sind Rhythmus und Tempo bereits vorgegeben – und man muss sich mehr oder weniger daran halten.

MAX HOPP Im Sprechtheater kann man zudem viel näher bei sich selbst und der Figur bleiben, die man darstellt. Wenn Musik im Spiel ist, muss man zusätzlich auch noch auf den Dirigenten schauen – es gibt also eine weitere Konzentrationsebene, die man ins Spiel integrieren muss. Dass es eine solche zusätzliche Ebene gibt, die sich nicht auf das Spiel auswirken darf, finde ich allerdings besonders reizvoll am Musiktheater.

DAGMAR MANZEL Und trotzdem brauche ich als Darstellerin auch im Musiktheater das Gefühl, dass ich ständig improvisieren kann, obwohl man absolute Tempovorgaben hat. Wenn einem dann gelingt, trotz des musikalischen Korsetts Freiräume zu nutzen und zu improvisieren, gibt mir das persönlich den allergrößten Adrenalin-Kick.

Wo endet das Wort, wo beginnt Musik?

MAX HOPP Musik beginnt für mich in dem Moment, wo es Dinge gibt, die man mit Worten nicht mehr ausdrücken kann. Was mich als singender Schauspieler in einer Operette interessiert, ist zu versuchen, eine Szene textlich so weit auf die Spitze zu treiben, dass man den Punkt erreicht, an dem sich Musik entladen muss. Nicht, weil sie da einfach so steht und komponiert ist, sondern weil man in dem Augenblick mit Worten nicht mehr weiterkommt. Dann erreicht man eine Ebene, die mit der inneren Sprache der Gedanken zu tun hat und sich mithilfe von Musik veräußert.

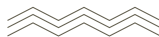
DAGMAR MANZEL Was ich an der Ebene der Musik besonders spannend finde, ist, dass man eine Figur mit Musik tatsächlich verändern kann. Im Schauspiel kommt Musik oft aus der Büchse und wird dafür benutzt, dramaturgische Löcher zu stopfen oder Atmosphäre zu schaffen. Aber dass du damit ganz grundsätzlich die Haltung einer

Figur variieren und verschiedene Schichten der Persönlichkeit einer Figur aufdecken und sichtbar machen kannst – das kann in dieser Form nur das Musiktheater. Man hat mit Musik einfach so unendlich viel mehr Möglichkeiten, mit einem Text zu arbeiten. Einfach nur dadurch, wie man mit dem Gesang oder mit dem Text ansetzt und beide miteinander – oder sogar gegeneinander – in Verbindung setzt.

In *Eine Frau, die weiß, was sie will!* geht es um Theater im Theater und den Beruf des Schauspielers. Worin liegt die Magie dieses Berufs?

MAX HOPP Für mich geht es beim Schauspielen letzten Endes um die Magie, sich über das Darstellen des Anderen selbst näherzukommen. Wir Schauspieler haben das unheimliche Privileg, auf der Bühne verschiedenste Identitäten ausleben zu dürfen. Ich darf all diese Figuren im Theater spielen – von Mönch bis Mörder – und muss dafür nicht in den Knast wandern und werde auch nicht in die Klapsmühle eingewiesen! Dabei zu spüren, wie andere Menschen vielleicht sein könnten, bringt mich mir in den verschiedenen Facetten, die ich selbst in mir trage, ja näher. Darüber entdecke ich mich. Und das ist das Großartige an dem Beruf. Außerdem darf man ewig Kind bleiben. Man darf spielen, die ganze Zeit – und man muss nicht im Büro sitzen und den ganzen Tag auf der Schreibmaschine herumtippen.

DAGMAR MANZEL Das Theater erlaubt es einem, Träume und Sehnsüchte auszuleben, so dass sie eben keine Träume und Sehnsüchte mehr sind, sondern in dem Moment auf der Bühne Realität werden. Für mich bedeutet es Glückseligkeit und auch eine Form der Reinigung, diese Momente erleben zu können. Es ist dann auch in Ordnung, dass man die Rolle ablegt, wenn die Vorstellung vorbei ist, man nach Hause kommt und nicht mehr an den Abend denkt. Aber wenn ich ganz grundsätzlich das Theater nicht hätte, würde ich wahrscheinlich im richtigen Leben mit vielem nicht umgehen können. Für mich ist das Theater wirklich lebensnotwendig. Und je älter ich werde, desto mehr lerne ich, auf dem Theater loszulassen und eine Figur einfach so zu spielen, wie ich sie für mich machen muss. Ich merke, dass man mit der Zeit beginnt, immer mehr in sich zu ruhen. Ich weiß immer deutlicher, was ich will. Und das ist ein schönes Gefühl.





PRESSESTIMMEN ZUR URAUFFÜHRUNG

ERSCHIENEN AM 2. SEPTEMBER 1932

(...) Oscar Straus, der neben dem tüchtigen Hans Schindler vor dem letzten Bilde selbst den Taktstock ergreift, um sich durch ein Intermezzo den verdienten Begrüßungsapplaus zu holen, hat eine kluge Musik geschrieben. Sie ist distanziert, zart, kammermusikalisch, mit vielfacher Benutzung des Klaviers, und in der Erfindung angenehm, ohne bedeutend zu sein. Es sind ein paar Nummern darin wie das Couplet von der Frau, die weiß, was sie will, oder der Frau, die irgendeine Sehnsucht hat, oder eine Ballade von der Ninon – ein allzu bescheidenes Repertoire für die Massary. Aus jedem dieser leichtlebigen Stücke macht sie ein Kunstwerk. Das Kunstwerk spiegelt sich nicht nur in ihrem Organ, in ihrer Bewegung, auch in der Folge und Mannigfaltigkeit ihrer Kostüme, die weit über Modeschau hinaus Charakter- und Schönheitsstudien sind.

Bie, Berliner Börsen-Courir

(...) Ein reiner und echter Erfolg ohne den Schund der angedonneten Herzschmerzen, die dem Finale entgegenzittern. Ohne schluchzende Geigen, ohne tobenden Jazz. Ohne Koloraturen, ohne Ballett. Weit und breit kein Donauwalzer. Verwaist der Animiersteg vor der Rampe. Abgemeldet der Tenor. (...) Gibt es noch solche Diven? Eine hat die Zeit überlebt. Da ist sie wieder, die Massary: Sie bezaubert die alten Freunde, die sie anlächeln, und die neuen, die sie kritisch mustern. (...) Es sind Chansons für ein kleines Orchester und eine kleine Stimme; der wieder ganz junge Oscar Straus hat sie hingeschrieben mit einer graziösen, vielgeübten, mühelosen Notenschrift.

Berliner Zeitung

(...) feinziselierte, geschliffene, echt Straussche melodiöse, kapriziöse Chansons, von jener einstigen Ueberbrettel-Kultur, die vor mehr als einem Menschenalter das Kabarett adeln sollte, bis dann der Jazz importiert und bei uns zu Lande aufs größte kopiert wurde, wodurch die Kleinkunstkultur den Todesstoß erhielt. Diese alte

Kultur lebt in den neuen Straus-Chansons wieder auf, und wer sich nun erinnert, wie die Massary auch derbere Operettennummern mit ihrer unnachahmlichen Vortragskultur oft und oft zu adeln gewusst hat, der wird sich vorstellen können, zu welcher Formvollendung sie gelangen muss, wenn ihrer künstlerischen Individualität so wie hier der Boden bereitet wird.

Franz Köppen, Berliner Börsen-Zeitung

Fritzi Massary spielt wieder Operette, spielt wieder eine Frau von Format, die weiß, was sie will, die kann, was sie will. Energiegeladen steht sie auf der Szene. Man hört die Funken knistern. Achtung, Hochspannung, Lebensgefahr! Aber diese eiserne Willenskraft gehört zu ihrem Wesen wie das lang herabfließende Gewand, wie der präziös gespreizte Finger, der den Rock rafft, wie das sieghafte Schreiten, das früher einmal zum Stil der großen Operette gehörte. Aber die Welt hat sich gewandelt. Die Massary hat die jugendlichen Liebhaberinnen verabschiedet, sie kommt als Operettenheroine, als »Aspasia«, »Messalina«, »Cleopatra«, aber sie zerdrückt die Träne, noch ehe sie gefallen ist, zertritt die Tragik, noch ehe sie Schaden anrichtet. Wer wird denn weinen, wenn man wiederkehrt! (...) Aus dem Orchester klingen Klavierakkorde herauf, und man beugt sich über die Brüstung und sieht nach, ob nicht dort ein Herr im blauen Frack die Finger über die Tasten gleiten lässt, schaut nach der Bühne, ob nicht der Freiherr von Wolzogen aus der Kulisse tritt und die Bozena Bradsky ansagt. Das ist lange her. Aber von dieser schönsten Zeit seines Schaffens ist Oscar Straus nie losgekommen, er knüpft auch heute wieder an sie an mit zärtlichen und witzigen Chansons, die von der Posaune und vom Schlagzeug wenig Gebrauch machen und wie für die Spieluhr geschrieben sind. Auf dem Heimweg hörte man noch lange summen und summt mit: »Ich bin eine Frau, die weiß, was sie will.«

nk, Berliner Lokal-Anzeiger

Nach vier Jahren ist Fritzi Massary von einem Irrweg über die Sprechbühne jetzt zur Operette, zu der Kunstgattung, in der sie ihren Weltruhm begründete, zurückgekehrt. Diese Rückkehr gestaltete sich zu einem großartigen Triumph für die Künstlerin. Die Massary kam, sang und siegte! Es war ein überwältigender Sieg über alle Missgunst, über Klatsch und Verleumdung. Allen gegenteiligen Behauptungen zum Trotz ist die Massary heute noch auf der Höhe ihres unvergleichlichen Könnens. Schon rein äußerlich bot sich das Bild einer großen Premiere: Das Metropol-Theater war bis auf den letzten Platz besetzt; unter dem außergewöhnlich eleganten Publikum viele Prominente der Berliner Gesellschaft, von Bühne und

Film. Wohl die meisten waren nicht ganz unvoreingenommen und mit einer gewissen inneren Reserve zu dieser Premiere gegangen, die von manchen als ein »Experiment« aufgefasst wurde – und sie alle wurden ohne Ausnahme fasziniert von dem Charme und der unnachahmlichen Grazie dieser einmaligen Frau.

Sts, Neue Preußische Zeitung

(...) Selbst Oscar Straus, unbestrittener Meister seines Faches, unterwirft sich einer Dramaturgie, die unzeitgemäß den Star, nicht das Ensemble will. So bescheiden war er seit seinen Ueberbrettel-Jahren nicht. Er schreibt Nummern, Chansons, unterdrückt den Ehrgeiz des Finales, verzichtet auf Übergänge, das Arioso, den Chor. Bemerkenswert, dass er, der Urwiener, diesmal nicht walzert. Gejazzt wird nicht ausdrücklich, nur dezent und verschämt: Tango und Slowfox haben bei Straus ihren eigenen Stil, nicht zuletzt, weil Geigen und Holzbläser sein Orchester führen. Das Klavier dient ihm nicht als Füllsel, es wird obligat behandelt und rückt zuweilen zum Thementräger auf. Straus, sonst gewohnt, Forderungen zu stellen, bewährt sich hier, vielleicht durch Hollywood geschult, als Beauftragter einer Solistin, einer großen, autoritativen freilich. (..)

Das Operettenpublikum von gestern, der Sprechbühne fremd, feierte die Heimkehr der verlorenen Tochter ins Vaterhaus mit Jubel, Blumen und einem kleinen Tieropfer, der Übereignung eines lebenden Wauwaus von sehr beliebter Rasse, eine Huldigung, die selbst die Göttliche zu überraschen schien.

E. N., Vossische Zeitung

(...) Im Saal viel Eleganz, viel Gesellschaft, viel vom Bau. Ein Erfolg sondergleichen, eine glückliche Familienszene. Papa Straus bekommt von Fritzi Massary einen herzhaften Kuss, Fritzi Massary einen dito von Alfred Rotter, dazu Blumen, nochmals Blumen und einen kleinen weißen stichelhaarigen Foxterrier; noch vor dem »Eisernen« musste sie sich zeigen.

Hamel, Deutsche Allgemeine Zeitung



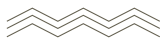


THE PLOT

A woman who knows what she wants!

The celebrated operetta star Manon Cavallini has all the men lying at her feet. Raoul Severac, who attends her performances at the theatre every evening, is also hopelessly in love with her – much to the annoyance of young Lucy Paillard, who is completely smitten with the bachelor and is determined to marry him. Therefore Lucy implores her father to arrange a meeting between herself and Cavallini, so that Lucy can plead with her to turn Raoul down and leave him to Lucy. What the young girl doesn't know is that Manon is her mother, and that her father has used the courts to deny Manon any contact with their daughter. Out of love for her child, Manon turns Raoul down. During an intimate dinner, she shows Raoul her permissive lifestyle, and draws his attention to Lucy.

After Raoul and Lucy are married, Lucy learns of a secret meeting between her husband and Cavallini. Suspecting an affair, Lucy is hell-bent on revenge, there and then deciding to betray her husband with a family friend, the tennis champion Fernand Maupreux. Yet Manon manages to foil the affair by luring Maupreux into a chambre séparée and there guiding all his amorous attentions onto herself. When Lucy appears, Manon reveals herself to be her mother, instantly dispelling all the jealousy: Lucy's marriage is saved – and mother and daughter are finally united!

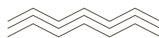


L'INTRIGUE

Une femme qui sait ce qu'elle veut !

Star d'opérette célèbre, Manon Cavallini est courtisée par tous les hommes. Raoul Severac a également succombé aux charmes de la diva, lui qui chaque soir ne rate aucune de ses représentations au théâtre – au grand dam de la jeune Lucy Paillard qui s'est entichée du célibataire coquet et qui s'est mise en tête de lui passer la bague au doigt. Au théâtre, Lucy presse son père d'arranger une rencontre avec Manon Cavallini. Une rencontre au cours de laquelle elle prie la star de renoncer à Raoul et de le lui laisser. Cependant, la jeune femme ignore que Manon n'est autre que sa propre mère et que son père a fait interdire par décision de justice tout contact à l'enfant en commun. Par amour pour son enfant, Manon renonce à Raoul. Lors d'un dîner intime, elle fait part à celui-ci de son mode de vie libertin et le conduit à Lucy.

Alors que Raoul et Lucy se sont mariés, Lucy est informée d'une rencontre secrète entre son mari et Manon Cavallini. Craignant une infidélité, Lucy pense à se venger et décide sans plus attendre de tromper son époux avec son ami intime, le champion de tennis Fernand Maupreux. Manon réussit cependant à déjouer l'adultère à venir en attirant Fernand Maupreux dans un salon privé où elle détourne vers elle l'intérêt amoureux de ce dernier. Lorsque Lucy apparaît, Manon lui fait comprendre qu'elle est sa mère et balaie alors toutes les jalousies : le mariage de Lucy et Raoul est ainsi sauvé – mère et fille sont enfin réunies !



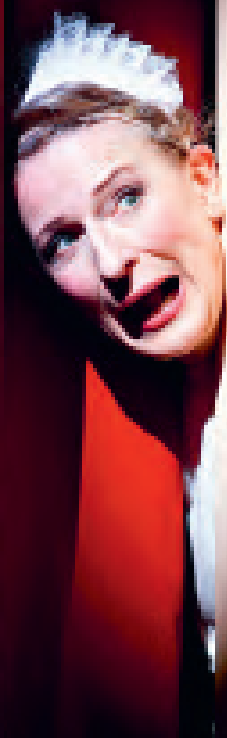
KONU

Ne istediğini bilen bir kadın!

Sevilen operet yıldızı Manon Cavallini, tüm erkeklerin rüyasıdır. Her akşam tiyatrodaki gösterisine giden Raoul Severac da, divaya umutsuzca teslim olmuş biridir. Bu ise, bu yakışıklı bekara tutkun olup onunla evlenmeyi kafasına koymuş olan genç Lucy Paillard'ın keyfini fazlasıyla kaçıran bir durumdur. Dolayısıyla Lucy tiyatrodaki babasını sıkıştırır ve Bayan Cavallini ile bir buluşma ayarlamasını ister. Bu buluşmada, Raoul'dan vazgeçmesini ve onu kendisine bırakmasını rica eder sahne yıldızından. Genç kızın bilmediği şeyse, Manon'un kendi annesi olduğu ve müşterek çocukla iletişime geçmesini bir zamanlar babasının mahkeme yoluyla yasaklatmış olduğudur. Manon çocuğuna olan sevgisinden dolayı Raoul'dan vazgeçer. İkisi arasındaki senli benli bir akşam yemeği sırasında, Raoul'e özgür hayat tarzını sergiler ve onu Lucy'ye yönlendirir.

Raoul ve Lucy evlendikten sonra, Lucy kocasının Cavallini ile olan gizli bir buluşmasından haberdar olur. Lucy aldatılmış olduğu korkusuyla intikam planları kurar ve kocasını aile dostu olan tenis şampiyonu Fernand Maupreux ile aldatmaya bir anda karar verir. Ancak Manon, planlanan sadakatsizliği boşa çıkarmayı başarır. Bu maksatla Maupreux'yü bir lokalin gözlerden ırak bir bölmesine çağırır ve adamın aşk yaşama ilgisini tamamen kendisine çeker. Lucy ortaya çıktığında, Manon onun annesi olduğunu söyler ve böylece tüm kıskançlıkları ortadan kaldırır: Lucy'nin Raoul ile olan evliliği kurtarılmıştır. Anne ve kızı nihayet bir araya gelmişlerdir!







Herausgeber Komische Oper Berlin
Dramaturgie
Behrenstraße 55-57, 10117 Berlin
www.komische-oper-berlin.de

Intendant Barrie Kosky
Generalmusikdirektor Henrik Nánási
Geschäftsf. Direktorin Susanne Moser
Redaktion Pavel B. Jiracek
Fotos Iko Freese/drama-berlin.de
Layoutkonzept State, Berlin
Gestaltung Hanka Biebl
Druck Druckerei Conrad GmbH

Premiere am 30. Januar 2015

Musikalische Leitung Adam Benzwi
Inszenierung Barrie Kosky
Musikalisch-szenische
Einrichtung Adam Benzwi, Pavel B. Jiracek, Barrie Kosky
Kostüme Katrin Kath
Dramaturgie Pavel B. Jiracek
Licht Diego Leetz

Quellen

Texte Die Texte, außer den Zitaten und Pressestimmen, sind Originalbeiträge. Die Gespräche mit Barrie Kosky und Adam Benzwi sowie mit Dagmar Manzel und Max Hopp führte Pavel B. Jiracek. Handlung von Pavel B. Jiracek, Übersetzungen von eubylon GmbH

Bilder Fotos von der Klavierhauptprobe am 19. Januar 2015 mit Dagmar Manzel und Max Hopp
© Iko Freese/drama-berlin.de

Die Inhaber der Bildrechte konnten trotz unserer Bemühungen nicht in allen Fällen ermittelt werden. Wir bitten sie, sich gegebenenfalls mit uns in Verbindung zu setzen.



Sawade

Berlin

Pralinen und Trüffel
seit 1880

Der Name Sawade steht seit 1880 für erlesene Pralinen, Trüffel und Schokoladenspezialitäten aus Berlin. Unsere Manufaktur fertigt bis heute prämierte Kreationen, die aus erstklassigen, natürlichen Rohstoffen entstehen.

Aus Tradition legen wir Wert auf ausgewogene Süße und zeitlose Kompositionen. Ob als süßes Geschenk oder zur eigenen Freude ... von Hand und mit Hingabe gefertigt schenkt Ihnen unser Assortiment Momente exquisiten Genusses.

www.sawade.berlin



Komische
OPER
BERLIN

