

*fledermaus*  
**die fledermaus**



**STAATSOPERETTE**





Alexander Geller (Eisenstein) und Chor

# BROADWAY IN DRESDEN

---

MUSICAL · TANZ · OPERETTE · REVUE · KONZERT · OPER

## *die fledermaus*

*komische operette in drei akten*

*musik von* **JOHANN STRAUSS**

*text von* **CARL HAFFNER und RICHARD GENÉE**  
*nach dem vaudeville* **LE RÉVEILLON** *von*  
**HENRI MEILHAC und LUDOVIC HALÉVY**

*kürzung und bearbeitung der originaldialoge*  
*von* **KATHRIN KONDAUROW und MARK SCHACHTSIEK**  
*frosch-monolog III. akt von* **JAN NEUMANN**  
*auf der grundlage eines konzepts von* **KATHRIN KONDAUROW**

### AUFFÜHRUNGSRECHTE

BAD GUY

Musik und Text: Billie Eilish O'Connell, (Finneas Baird O'Connell)

© by Universal Music Copr. / (...) Subverlag: Universal / MCA Music Publishing GmbH / (...)

Mit freundlicher Genehmigung von Universal / MCA Music Publishing GmbH / (...)

FROSCH-MONOLOG VON JAN NEUMANN  
Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH Berlin

## *team*

<b>Musikalische Leitung</b>	Christian Garbosnik
<b>Regie</b>	Kathrin Kondaurow
<b>Bühne</b>	Volker Thiele
<b>Kostüme</b>	Anke Aleith
<b>Choreografie</b>	Radek Stopka
<b>Dramaturgie</b>	Mark Schachtsiek
<b>Chorleitung</b>	Thomas Runge

## *besetzung*

<b>Gabriel von Eisenstein, Rentier</b>	Alexander Geller / Bryan Rothfuss
<b>Rosalinde, seine Frau</b>	Steffi Lehmann / Nicole Lubinger
<b>Adele, deren Stubenmädchen</b>	Christina Maria Fercher / Julie Sekinger
<b>Dr. Falke, Notar</b>	Hinrich Horn / Matthias Störmer
<b>Dr. Blind, Advokat</b>	Tobias Zepernick
<b>Frank, Gefängnisdirektor</b>	Elmar Andree / Markus Liske
<b>Prinz Orlofsky</b>	Marcus Günzel / Dimitra Kalaitzi
<b>Alfred, sein Gesangslehrer</b>	Timo Schabel / Václav Vallon
<b>Frosch, Gerichtsdiener</b>	Christian Clauß / Jan Jaroszek
<b>Ida, Adeles Schwester</b>	Stefanie Beyer / Judith Bohlen
<b>Ivan, diener des Prinzen</b>	Friedemann Condé
<b>Zeitungsjunge</b>	Feodor Rothfuss / Hugo Luzius Wille
<b>Akrobatik II. Akt</b>	Nina Kemptner

Ballett, Chor und Orchester der Staatsoperette Dresden

Doppelbesetzungen erscheinen in alphabetischer Reihenfolge.  
Die Abendbesetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen im Foyer.

<b>Studienleitung</b>	Niki Liogka, Prof. Natalia Petrowski †
<b>Musikalische Einstudierung und Korrepetition</b>	Aleksandra Borodulina, Minsang Cho
<b>Musikalische Assistenz</b>	Alexander Sidoruk
<b>Regieassistenz und Abendspielleitung</b>	Toni Burghard Friedrich, Iliya Roitman, Bettina Weichert
<b>Korrepetition Ballett</b>	Yoko Meißner
<b>Choreografische Assistenz</b>	Mandy Coleman
<b>Inspizienz</b>	Michelle Lippe, Kerstin Schwarzer
<b>Soufflage</b>	Silke Fröde
<b>Technische Direktion</b>	Stephan Aleith
<b>Technische Einrichtung</b>	Uwe Hänig
<b>Licht</b>	Frank Baschek
<b>Ton</b>	Pawel Leskiewicz
<b>Werkstatt-Produktionsleitung</b>	Martin Neumann
<b>Masken und Frisuren</b>	Thorsten Fietze

Die Dekorationen, Kostüme und Requisiten wurden in den Werkstätten der Staatsoperette unter der Leitung von Katrin Falkenberg und Annette Opitz (Schneiderei), Franziska Schobbert (Malsaal), Torsten Ulrich (Tischlerei), Jörg Danke (Schlosserei), Angelika Meinerzhagen (Dekorationswerkstatt) und Avgoust Yankov (Requisite) hergestellt.

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus Urheberrechtsgründen nicht gestattet.

Photos, video and sound recordings during the performance are prohibited.

**Premiere 10. Juni 2023, 19.30 Uhr**

Dauer ca. 2 Stunden 50 Minuten  
inklusive 25 Minuten Pause



Matthias Störmer (Dr. Falke) und Riccardo Romeo (Dr. Blind)

# die handlung fledermaus

## **I. Akt**

Adele, Kammerzofe von Rosalinde von Eisenstein, hat einen Brief erhalten. Angeblich stammt er von ihrer Schwester Ida, einer Tänzerin. Doch in Wirklichkeit hat Dr. Falke, ehemals engster Freund ihrer Arbeitgeber, ihn geschrieben. Er und nicht Ida lädt Adele ein, heute in einem Abendkleid ihrer Dienstherrin bei einer exklusiven Soirée des unermesslich reichen Fürsten Orlofsky zu erscheinen.

Adele erfindet eine kranke Tante und bittet Rosalinde um Ausgang. Die ist jedoch mit den Gedanken ganz woanders: Ihre Jugendliebe Alfred ist aufgetaucht und ihr Mann Gabriel muss noch heute eine fünftägige Arreststrafe antreten.

Gabriel von Eisenstein kehrt mit Advokat Dr. Blind von seinem Gerichtstermin zurück. Seine Strafe ist auf acht Tage hochgesetzt worden. Er darf nur noch mit seiner Frau essen, dann muss er ins Gefängnis.

Falke überredet Eisenstein erfolgreich, ihn – statt ins Gefängnis zu gehen – zur Soirée des Fürsten Orlofsky zu begleiten. Er soll sich dort als „Marquis Renard“ ausgeben. Eisenstein reizt die Aussicht, junge Tänzerinnen mit einem bewährten Köder anzulocken, einer Damenuhr. Ihm ist nicht bewusst, dass sein Freund Falke noch eine Rechnung mit ihm offen hat: Vor einigen Jahren hatte Eisenstein Falke in einem Fledermauskostüm öffentlich bloßgestellt.

Rosalinde gewährt Adele nun doch Ausgang und das Ehepaar Eisenstein verabschiedet sich tränenreich voneinander, er voller Vorfreude auf die Tänzerinnen, sie auf den Abend mit Alfred.

Alfred soupiert mit Rosalinde. Gefängnisdirektor Frank erscheint und hält ihn deswegen für ihren Ehemann. Alfred wird an seiner Stelle abgeführt.

Alle sind voller Vorfreude auf Orlofskys exklusive Abendveranstaltung.

## **II. Akt**

Die Konfrontation mit dem radikal unkonventionellen Gastgeber und seinen Tänzer\*innen erweist sich als Herausforderung für Eisenstein alias „Marquis Renard“. Ida zischt Adele

irritiert zu, sie möge sich wenigstens als „Künstlerin“ ausgeben. Orlofsky hasst nichts mehr als Langeweile; seine Forderung, ein\*e jede\*r möge sich nach seinem respektive ihrem Geschmack amüsieren, setzt er rücksichtslos durch.

Eisenstein irritiert die Ähnlichkeit der „Künstlerin“ mit seinem Stubenmädchen. Adele, die ihren Arbeitgeber längst erkannt hat, macht den „Herrn Marquis“ öffentlich lächerlich.

Gefängnisdirektor Frank erscheint und wird dem „Marquis Renard“ als „Chevalier Chargrin“ vorgestellt. Die beiden sehen sich gezwungen, beim Glücksspiel Französisch zu sprechen.

Die ebenfalls von Falke eingeladene Rosalinde erscheint maskiert als „ungarische Gräfin“. Eisenstein versucht sogleich, die schöne Fremde zu erobern. Dabei nimmt sie ihm seine Damenuhr ab.

Gemeinschaftlich huldigt man König Champagner. Rosalinde erlebt beim Csárdás eine Selbstbefreiung. Orlofsky und seine Mitstreiter\*innen verführen dazu, sich hemmungsloser Vereinigung hinzugeben. Alle machen mit – bis Falke zum Walzer ruft. Als dieser seinen Höhepunkt erreicht, schlägt eine Uhr. Eisenstein und Frank brechen hastig auf.

### **III. Akt**

Moderne Zeiten sind angebrochen. Gefängniswärter Frosch sinniert über Besonderheiten seines neuen Dienstortes.

Gefängnisdirektor Frank kommt beschwipst und verkatert zum Dienst.

Adele und Ida überzeugen ihn, Adele zur Schauspielerin ausbilden zu lassen.

Eisenstein kommt, um seine Gefängnisstrafe anzutreten. Er erfährt, dass ein anderer „Eisenstein“ am Vorabend an seiner Stelle abgeführt wurde und zwar beim intimen Souper mit seiner Rosalinde.

Als der von Alfred gerufene Dr. Blind das Gefängnis betritt, nutzt Eisenstein seine Chance. Als Advokat Blind verkleidet, verhört er Alfred und Rosalinde und gibt sich schließlich zu erkennen. Er ist außer sich vor Wut. Rosalinde zeigt ihm die erbeutete Damenuhr.

Falke unterbricht die Erkennungsszene. Eisenstein erfährt, dass alle Geschehnisse des Vorabends von seinem Freund sorgfältig geplante Fiktion waren: Alle spielten mit bei der Rache der Fledermaus.





Steffi Lehmann (Rosalinde)

Was im großen Hotel erlebt wird, das sind keine runden, vollen, abgeschlossenen Schicksale. Es sind nur Bruchstücke, Fetzen, Teile, hinter den Türen wohnen Menschen, gleichgültige oder merkwürdige, Menschen im Aufstieg, Menschen im Niedergang; Glückseligkeiten und Katastrophen wohnen Wand an Wand. Die Drehtür dreht sich, und was zwischen Ankunft und Abreise erlebt wird, das ist nichts Ganzes. Vielleicht gibt es überhaupt keine ganzen Schicksale auf der Welt, nur das Ungefähre, Anfänge, die nicht fortgeführt werden, Schlußpunkte, denen nichts voranging. Vieles sieht aus wie Zufall und ist doch Gesetz. Und was hinter den Türen des Lebens geschieht, das ist nicht starr wie Säulen einer Architektur, nicht vorgezeichnet wie der Bau einer Symphonie, nicht berechenbar wie eine Sternbahn – sondern es ist menschenhaft, flüchtiger und schwerer zu greifen als Wolkenschatten, die über eine Wiese wandern. Und wer es etwa unternehmen wollte, zu erzählen, was er hinter den Türen gesehen hat, der käme in Gefahr, zwischen Lüge und Wahrheit zu balancieren wie auf einem schlaffen, pendelnden Seil ...

**Vicky Baum**, *Menschen im Hotel*, 1929



Edmund Goulding, *Grand Hotel* Production Still (1932)

# über erste Überlegungen zu einer Fledermaus

von Kathrin Kondaurow

*Die Fledermaus* soll aus der Perspektive der in Erstem Weltkrieg, Inflation und Weltwirtschaftskrise untergehenden bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts erzählt werden.

Die gesamte Handlung wird in ein Grand Hotel in der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert – mit Ausblick auf die Ästhetik der 1930er Jahre – verlegt als Brennglas für unterschiedliche Konstellationen und Begegnungen von Menschen verschiedener sozialer Schichten. Alle hier auftretenden Personen sind betroffen vom Gründerkrach von 1873, soziale Ab- oder Aufsteiger. In dem Grand Hotel scheint die Zeit zunächst stehengeblieben zu sein. Es ist eine Art Schutzraum für Nostalgiker, aber auch Ort potenzieller Begegnung mit dem Neuen und den in der neuen Gesellschaftsordnung Erfolgreichen.

Zum einen gibt es die Familie Eisenstein, Angehörige des Großbürgertums und Anhänger des alten Kaiserreichs, die finanziell substantiell unter dem Platzen der Spekulationsblase der 1870er Jahre gelitten haben und als Dauergäste des Grand Hotel versuchen, ihren Hochstatus zu bewahren. Eisenstein selbst soll als Spielertyp charakterisiert werden, der sogar das Geld, das er nicht mehr hat und nur durch Anleihen erhält, noch verspielt, dadurch permanent in Konflikt mit dem Gesetz bzw. den Gesetzeshütern gerät. Er ist durch und durch Relikt der alten Zeit.

Rosalinde, seine Frau, ist viel jünger als ihr Mann, und mag in den Anfangsjahren der Ehe noch von seinem Status profitiert haben, entfremdet sich aber immer mehr von ihm und wird sich im Laufe des Abends aus dem Korsett der treu dienenden Ehefrau lösen und emanzipieren. Eventuell findet sie in Falke eine neue Liebe.

Dr. Falke, Notar und Besitzer des Grand Hotel „Falke“, hat noch eine Rechnung mit seinem Freund Eisenstein offen – es geht um Statusfragen und vielleicht auch um eine Frau Rosalinde ... Vor allem wird er Eisenstein aufzeigen, welcher Weg in die Zukunft – oder auf die Straße – weist; ob das etwas nützt, sei dahingestellt.

Frank als Gefängnisdirektor hängt ähnlich wie Eisenstein der „guten alten Zeit“ nach und kämpft um den Erhalt seines Status. Kein Wunder, dass die beiden sich so gut – und die Welt um sich herum nicht mehr – verstehen.

Adele, Stubenmädchen der Familie Eisenstein, wird die bestehende Situation nutzen, um sich hochzuarbeiten und zu emanzipieren. Das überholte großbürgerliche Grundprinzip, Frauen könnten nur mit einem Mann an ihrer Seite existieren, gilt für sie nicht. Und doch benötigt sie zunächst einen Mäzen, um zu reüssieren – ob als Künstlerin oder anderweitig, werden wir sehen.

Alfred, ehemaliger Liebhaber der Rosalinde und verarmter Sänger, besucht das Grand Hotel, um in unserer Deutung lediglich ein Bett für die Nacht zu finden – und trifft unverhofft auf Rosalinde, deren erotisches Interesse im Gegensatz zu seinem, der er allen Rücken und Hosen hinterherschaut, tatsächlich echt zu sein scheint.

Dr. Blind, Rechtsanwalt, Buffofigur und im Stück eigentlich als „Loser“ angelegt, soll hier Nutznießer der Situation sein und eigentlicher Gewinner des Börsenkrachs – die vielen Rechtsstreite haben ihm zu unverhofftem Reichtum verholfen, dem er sich noch recht unbeholfen stellt. Er ist Dauerbewohner der Luxussuite des Hotels und Besitzer sämtlicher Luxusgüter, mit denen er sich umfänglich, wenngleich unbeholfen, schmückt und ausstattet.

Prinz Orlofsky ist seiner Zeit immer voraus und nimmt die Avantgarde der 1920er und 30er Jahre vorweg. Er ist Kunstmäzen und gleichzeitig selbst ein Kunstwerk. Im Sinne der Performance-Kunst ist jeder Moment, jeder künstlerische Impuls im selben Moment erlebt, in dem er entstanden ist, und gleichzeitig vorbei und überholt und – für Orlofsky langweilig und gestrig. Seine Party ist *the place to be* und das Statussymbol schlechthin der High Society oder derjenigen, die sich dazu zählen. Alle wollen dabei sein, die Einladungen sind begehrt. Wie gut, dass er mit seiner Entourage im Grand Hotel „Falke“ absteigt. Kennzeichnend hier ist die Revue-Ästhetik der 1930er Jahre.

Frosch, der klassische 3. Akt-Komiker, geht als Portier des Hotels „Falke“ durch das gesamte Stück. Er kennt alle Intrigen, Affären und Geheimnisse der Hotelgäste und Mitarbeitenden. Im 3. Akt tritt er als *deus ex machina*-Figur auf und steigt gleichzeitig in das Spiel aller Figuren ein, um den Abend einem versöhnlichen Ende zuzuführen. Frosch soll zu Beginn des 3. Akts über das Thema Gefängnis philosophieren – das Leben als Gefängnis, das Hotel als Gefängnis, unsere eigenen gesellschaftlichen Konventionen als Gefängnis etc. Gleichzeitig wird eine Brücke ins Heute geschlagen und gespiegelt, welche Krisen uns heute beschäftigen, was unserem (eigenen kleinen) Glück im Wege steht. Frei nach dem Motto: Jeder ist seines Glückes Schmied, wenn er sich nur frei machen kann von seinen eigenen Schranken im Kopf.

Steffi Lehmann (Rosalinde) und Timo Schabel (Alfred)



# *ideologie der operette*

von Moritz Csáky

Die Wiener Operette der Zeit des Hochliberalismus sollte ebenso wie die Operette der Moderne um 1900 als ein Spiegelbild der gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Mentalität jener sozialen Schicht verstanden werden, an die sie sich als deren Rezipienten richtete und deren intellektuellem Kontext ihre Sujets, die Inhalte der Handlungen, zu verdanken sind. Ihre Rekontextualisierung in einen konkreten zeithistorischen Zusammenhang erlaubt uns daher, auch die gesellschaftliche Funktion des Unterhaltungsgenres besser zu erfassen. Ihre Politik und Gesellschaftskritik bewegt sich freilich auf jener Ebene des heiteren, amüsanten Unterhaltungstheaters, auf der stets die witzige, zum Lachen herausfordernde, zwingende Pointe die allgemeine Unzufriedenheit mit den realen Gegebenheiten zu domestizieren wußte. Insofern war sie nicht ein getreues Abbild von realen Zuständen, die sie kritisierte, sondern deren leichte Verfremdung in eine Welt des Amüsements, zuweilen in eine Welt der Illusion. Damit aber kam sie den Erwartungen des Zuschauers, der sich im Theater vor allem unterhalten wollte, entgegen. Sie öffnete dem Theaterbesucher jene fiktiven Freiräume, in die er zumindest für einen Abend, für die Dauer des Stücks vor der Realität des sozial-politischen Alltags entfliehen konnte. Diese Fiktion war um so überzeugender, je mehr sich Handlung und Musik zwischen einer verfremdenden Ironie und einer in der realen Lebenswelt erfahrbaren Seriosität bewegten [...].

***„die operette konnte entstehen, weil die gesellschaft,  
in der sie entstand, operettenhaft war [...],  
sich gegen die wirklichkeit verstockte,  
statt sich nüchtern mit ihr auseinanderzusetzen.“***

**Siegfried Kracauer**

# die wiener ringstraße

von Hermann Bahr

Die Ringstraße. [...] Als Leistung bleibt sie staunenswert. Niemals hat sich Ohnmacht von einer so bezaubernden Anmut, Kühnheit und Würde gezeigt, keine Null ist je mit solcher fruchtbarer Fülle gesegnet, niemals Nichtssagendes von einer so hinreißenden Beredsamkeit gewesen. Es war sozusagen ein Kostümball in der Luft, irgendwie vorahnungsvoll schon von Anfang an für den Festzug Makarts bereit, selber auch schon ein solcher Atelierscherz von unsterblicher Improvisation. [...]

Die Grenze, wo Pracht und Prunk zu Protz wird, war verwischt, der Ausdruck dieser Verwischung ist die Ringstraße: le Bourgeois gentilhomme. Und eigentlich muß man ihr also zugestehen, daß sie, wenn auch nicht künstlerisch, so doch geschichtlich von Bedeutung ist, als Plakat nämlich, das der alten Stadt ankündigt: Höfisches, adeliges, grundbürgerliches Wien, deine Zeit ist um, eine neue Macht ist da, das Geld tritt jetzt die Regierung an! Kaum irgendwo sonst ist die Bourgeoisie gleich so triumphierend eingezogen, mit einem Banner aus Stein und hauptsächlich Gips. Ja dies sogar, bevor sie noch eigentlich da war. In der Ringstraße hat sich eine neue Gesellschaft im voraus Quartier bestellt, die selber um eben diese Zeit erst anfing, in aller Hast improvisiert zu werden. Und so muß man sagen, daß, wenn dieser Ringstraßenzauber durchaus, selbst in seinen schönsten Teilen, unwirklich, ungläubhaft und insgeheim irgendwie sozusagen ungereimt wirkt, ja geradezu schwindelhaft, eben darin gerade seine Echtheit besteht. Er ist ein vollkommener Ausdruck seiner Zeit [...].

1923

# STRAUSS

## *tradition und innovation*

### **149 Jahre Johann Strauss *die fledermaus***

von **Mark Schachtsiek**

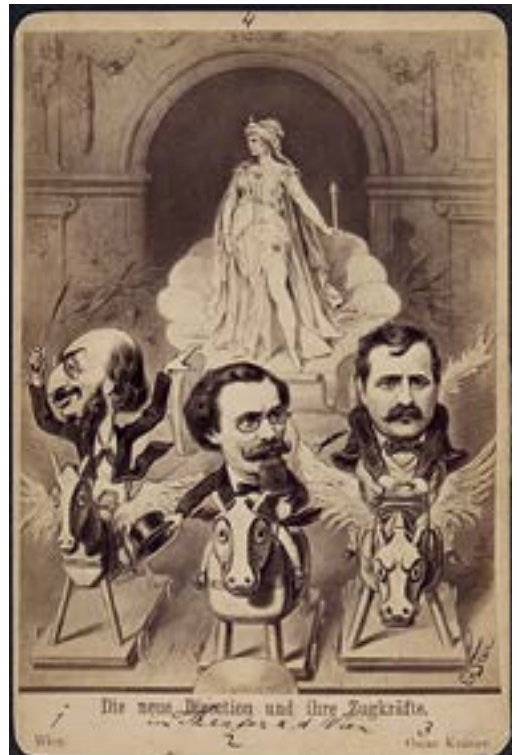
Die allermeisten Operettenfreunde sind überzeugt, dass *Die Fledermaus* im Wien der Ringstraßenzeit spielt. Tatsächlich lautet die Ortsangabe auf dem Besetzungszettel der Uraufführung am 5. April 1874 im Kaiserlich-königlichen Privat-Theater an der Wien aber „in einem Badeorte, in der Nähe einer großen Stadt.“ Das ist nur eine der vielen Merkwürdigkeiten der Rezeptionsgeschichte von Johann Strauss' „Operette der Operetten“. Vorstellungen vom „Walzerkönig“, der „Operettenmetropole Wien“ und der „leichtsinnigen Ringstraßengesellschaft“, die 1874 im Zuschauerraum saß, haben im Zuge von unzähligen Textbearbeitungen und Regietraditionen Textbuch und Partitur derart überwuchert, dass das Stück, das der Kapellmeister und Theaterpraktiker Richard Genée auf der Grundlage der von Carl Haffner besorgten deutschen Übersetzung einer Boulevardkomödie mit Musik des Pariser Erfolgsautorenduos Henri Meilhac und Ludovic Halévy geschickt für Johann Strauss Sohn und die Bedürfnisse des gerade entstehenden Genres Wiener Operette adaptiert hat, darunter unsichtbar geworden ist.

1865 war im Theater an der Wien erstmals eine abendfüllende Operette Jacques Offenbachs zur Premiere gelangt: *Die schöne Helena*. Die Titelrolle der „schönsten Frau der Welt“ spielte die spätere Intendantin dieses Theaters Marie Geistinger, die später auch Strauss' erste Rosalinde sein sollte. Es heißt, dass Strauss' Frau so begeistert war, dass sie ihren weltweit als Tanzmusikkomponist gefeierten Mann erfolgreich überredete, auch Operetten zu schreiben. 1871 kam *Indigo und die 40 Räuber* zur Uraufführung, 1873 *Carneval in Rom* und schließlich 1874 *Die Fledermaus*. Während der *Carneval* in der Tradition der deutschen Spieloper steht, sind die beiden anderen deutlich Pariser Vorbildern verpflichtet. Bei der *Fledermaus* scheint dies in engem Zusammenhang mit der Wiener Weltausstellung von 1873 zu stehen, in der sich Wien weltgewandter, mondäner und pariserischer zeigen wollte als je zuvor. Was – Ironie der Geschichte – nicht gelang, weil acht Tage nach deren Eröffnung am 1. Mai die Spekulationsblase der Gründerzeit platzte. Das leichtsinnige Spiel mit dem Mehr-Scheinen-Als-Man-Oder-



Frau-Ist war noch vor der mehrfach aus finanziellen Erwägungen verschobenen Uraufführung bitterer Ernst geworden und sollte die lokale wie internationale Wahrnehmung der *Fledermaus* deutlich mehr prägen als die kosmopolitischen Ursprünge des Stoffs.

Dabei ist schon der Titel des zugrundeliegenden Stücks von Meilhac und Halévy, *Le Réveillon*, so französisch, dass er unübersetzbar ist: Es handelt sich um den großstädtischen Festschmaus am Heiligabend, den man hierzulande allenfalls aus dem zweiten Akt von Puccinis *La Bohème* kennt. Aufgrund einer Racheintrige des Notars Duparquet gelangt ein gewisser Gaillardin aus dem Provinznest Pincornet-les-Bœufs – dem Namen nach zu urteilen Heimatort gehörnter Rindviecher – auf einen solchen. Er findet in Anwesenheit berühmter Pariser Kurtisanen und Lebemänner beim russischen Prinzen Yermontoff statt, während Gaillardins Frau ihren ehemaligen Liebhaber Alfred, den Kapellmeister des Prinzen, bei sich zu Hause empfängt, der dann aber, für Gaillardin gehalten, für diesen ins Gefängnis wandert – ein Motiv, das wohl aus einer deutschen Biedermeierkomödie, Roderich Benedix' *Das Gefängnis*, übernommen wurde. Genées wichtigste Veränderung der Dramaturgie für *Die Fledermaus* liegt darin, dass er nicht nur das Dienstmädchen, sondern auch die Ehefrau verkleidet auf dem „Lustgelage“ auftauchen lässt und dieses in einen Ball mit Gästen aus aller Welt verwandelt. Trotz deutscher Namen bleibt die Figurenkonstellation unverkennbar pariserisch: Nur in Paris gab es den Jockey-Club, eine tonangebende Gruppe vermögender junger Lebemänner aus dem Adel, die sich die schönsten Ballerinen der Oper als Mätressen hielten, und eine frivole Oberschicht, die der gemeine Parisbesucher aus der Provinz nur selten von der Demimonde unterscheiden konnte. Davon erzählt Offenbachs *Pariser Leben*, konzipiert für die Pariser Weltausstellung 1866 und wichtige Inspirationsquelle für das Spiel mit Verkleidungen und Theaterrollen in der *Fledermaus*. Zunächst, so scheint es, war allein die Musik von Strauss Sohn genuin wienerisch an der „Operette der Operetten“.



Intendantin Marie Geistinger, Karikatur von C. von Stur

Ob die Wiener Uraufführungsserie ein Erfolg war, darüber streitet die Forschung. Sicher ist nur, dass *Die Fledermaus* sehr rasch international erfolgreich war, schon 1880 auf Anregung Gustav Mahlers am Hamburger Opernhaus gezeigt und schließlich 1894 sogar von der Wiener Hofoper ins Repertoire genommen wurde – als Hommage an den auch von Komponisten „ernsthafte“ Musik verehrten „Walzerkönig“, aber auch als Sinnbild einer nur scheinbar „goldenen“ Wiener Operettenära, in der 1873 riesige Vermögen auf Pump vernichtet wurden, der wirtschaftliche Boom der Gründerzeit abrupt endete und die gerade zu Wohlstand gelangten Mittelständler, die das Zielpublikum der eleganten privaten Operettentheater waren, von einem Tag auf den anderen verarmten. Rückblickend schien es, als könne sich Alfreds kein Jahr danach mit Strauss so eindeutig wienerischer Musik erstmals erklungenes „Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist“ nur auf diese Krise beziehen. Wenn man Marion Linhardts sozialhistorischer Analyse des Wiener Theaterlebens Glauben schenken darf, ist dieser Blick auf die *Fledermaus* jedoch durch die Debatten nationalkonservativer Kritiker über auf internationale Vermarktung angelegte moderner Gesellschaftsoperetten um 1900 geprägt: Die bereits in den Kanon der großen Werke des Musiktheaters aufgenommene *Fledermaus* von „Walzerkönig“ Strauss Sohn musste trotz ihrer Pariser Librettowurzeln zu einem volkstümlich-Wiener Stück erklärt werden.

Mit jeder Neuinszenierung, jeder Textbearbeitung wurde *Die Fledermaus* ein wenig wienerischer, ein wenig opernhafter und spielte fortan an der verachteten, aber für die Generation der eigenen Eltern als repräsentativ empfundenen Ringstraße: Sie passte sich dieser Vorstellung an. Dabei spielte das tagesaktuelle Extemporieren eine wichtige Rolle. Dieses war üblich geworden, als der gefeierte Schauspieler Alexander Girardi 1878 erstmals die Rolle des betrunkenen Gefängniswärters Frosch übernahm, der im Originaltextbuch nur wenige Sätze hat. Girardis Erfolg am Theater an der Wien war so groß, dass er auch an die Hofoper verpflichtet wurde. Danach wurde sein Frosch Vorbild für alle nachfolgenden und Frosch die Paraderolle eines neuen, bald standardisierten Typus' des Dritter-Akt-Komikers.

Auch die Musik veränderte sich. Nicht nur weil zunehmend Opersänger\*innen die Partien übernahmen. 1884 traten anlässlich des Künstlerjubiläums von Strauss während Orlofskys Fest Figuren aus anderen Strauss-Operetten als Gäste auf. Ihre Einlagearien ersetzen das bereits altmodisch erscheinende fünfteilige Ballett der Nationen im Finale des zweiten Aktes. Bald wurden Gastauftritte berühmter Opersänger\*innen, die etwas aus ihrem Repertoire zum Besten geben, üblich. Im 20. Jahrhundert wurde dann beliebteste Einlage die Polka schnell „Unter Donner und Blitz“, die sich auch auf Gesamtaufnahmen findet. An der Staatsoperette setzte sich die Tradition der Einlagen allerdings erst spät durch, 1990 wurde ein „Galopp“ eingelegt, 2007 Strauss' „Russischer Marsch“ und seine Polka schnell „Lang' lebe der Ungar“. Zuvor, d.h. 1954 und 1963, war wohl – soweit sich das aus Programmheften und Fotos rekonstruieren lässt – das im Westen für zu altmodisch erklärte originale Ballett der Nationen verbindlich.

Zu DDR-Zeiten galt es, *Die Fledermaus* als Sinnbild für die dem Untergang geweihte bürgerliche Gesellschaft der späten Kaiserzeit zu lesen. Im Kontext der offiziellen Erbe-Politik wurden Werke der Vergangenheit als Ausdruck der sozialen Realität ihrer Entstehungszeit gelesen; Inszenierungen sollten verdeutlichen, auf welchem Stand der gesellschaftlichen Entwicklung hin zum Kommunismus sich die jeweilige Epoche befand. Zentral für jede Aufführung war es daher, die Pseudo-Moral der *Fledermaus*-Protagonisten als Ausdruck der Verlogenheit der gründerzeitlichen „Ringstraßengesellschaft“ zu entlarven und szenisch Bezüge zum Platzen der Spekulationsblase von 1873 herzustellen. Konsequentermaßen spielten die Produktionen der Staatsoperette von 1954 und 1963 daher explizit im Wien der 1870er bzw. 1880er Jahre. Mit dem Aufkommen des linksorientierten Regietheaters in der BRD in den 1970er Jahren verband sich diese linke Deutung dort mit der Nostalgiewelle, die in opulenten Bildern eines „Wien um 1900“ schwelgte: Aus dem provinziellen Rentier aus dem Ort der gehörnten Rindviecher wurde damit endgültig der (à la Herr von Faninal aus dem *Rosenkavalier* des anderen Strauss) neugeadelte Wiener Ringstraßen-Großbürger Gabriel von Eisenstein.

Auch in der Neuinszenierung von Kathrin Kondaurow spielt der Gründerkrach von 1873 anknüpfend an diese Traditionen eine wichtige konzeptionelle Rolle. Ihr Thema ist der Niedergang der kaiserzeitlichen Gesellschaft; ihre Inspirationsquelle war neben Florian Illies' *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*, das an vielfältigstem Quellenmaterial zeigt, wie sich Emanzipation, Avantgardenkunst und viele andere Aspekte der Moderne schon vor dem Ersten Weltkrieg ankündigten, vor allem Vicki Baums *Menschen im Hotel* von 1929, in dem Verlierer und Gewinner der gesellschaftlichen Umbrüche in einem Berliner Grand Hotel zusammentreffen, so dass sich ein Gesellschaftspanorama ergibt, das zugleich ins 19. Jahrhundert zurück und in unser 21. Jahrhundert vorausverweist.

Dramaturgischer Kern ist in ihrer Lektüre die Provokation, die die geschlechtlich ambivalente und damit zukunftsweisende Figur Orlofsky, von Strauss konzipiert als von einer Frau gesungene Männerrolle, im Kontext der Belle Époque für die anständigen Bürger Eisenstein & Co. bedeutet und sie spielt damit, dass er/sie ihnen als großer Freigeist bei seiner Soirée einen schockierenden ersten Blick in die Zukunft ermöglicht. Deshalb gibt es zwei Einlagen mit zeitgenössischer Clubmusik, arrangiert für das Strauss'sche Orchester, was einen ganz besonderen Effekt erzeugt. Inspirationsquelle sind hier Revuefilme der 1930er Jahre, so dass eine Girlreihe von Tänzer\*innen zur Maschine wird, bis die nostalgische Sehnsucht nach dem Wiener Walzer Oberhand gewinnt. Im dritten Akt, dem Akt des Katzenjammers nach dem großen Fest, wird das Hotel eingemottet und das Gefängnisbild Moment des Aufbruchs in die Neuzeit für alle Figuren.





Matthias Störmer (Dr. Falke), Steffi Lehmann (Rosalinde), Timo Schabel (Alfred),  
Alexander Geller (Eisenstein), Elmar Andree (Frank) und Chor

# *der wiener börsenkrach*

von **Daniel Spitzer**

Die Seifenblase: volkswirtschaftlicher Aufschwung ist endlich geplatzt. Staunend und kopfschüttelnd sahen wir sie immer höher steigen, die Menge aber bewunderte das bunte Farbenspiel, sie gab dem schaumgeborenen Luftschiff Vermögen, Lebensglück und Ehre als Ladung mit für eine Luftfahrt ins Reich der Märchen und nun ist diese Armada, die aus einem Strohhalm ausgelaufen, an einem Sonnenstäubchen gescheitert. Bettler sind jetzt, die jene befrachtet, verzweifelt und voll Schande. Kein Asyl für diesen Jammer als das Irrenhaus und das tiefe Wasser.

Dort am Börsenring standen die gemalten Dörfer des Potemkin, das Spiel als Arbeit, der Schwindel als Aufschwung, das Agio als Wohlstand maskiert. Die über Nacht reich geworden, sind ganz ohne Plünderung an einem Tag wieder arm, die Banken auch ohne Steuerschraube ganz bankrott geworden. [...]

Ob das große Unglück der jüngsten Tage wirklich die heilsamen Folgen für die öffentliche Moral haben wird, wie unverbesserliche Optimisten erwarten, vermögen wir nicht zu beurteilen. Wenn das Unglück so heilsam wirkte, dann hätte unsere öffentliche Moral [...] wiederholt einen passenden Vorwand finden können, sich entschieden zu bessern. Doch wir erholen uns immer mit Schlagworten von den Schlägen, die uns getroffen.

1873

*die zauberhafte, sinnliche, in großen intervallsprüngen auf- und abwärtssteigende geigenmelodie des johann-strauß-walzers über dem stereotypen, unerbittlichen abgrund des hm-ta-ta macht diese walzer so geheimnisvoll, so zwielichtig [...]. das hm-ta-ta der bässe und zweiten geigen ist der rhythmus, auf dem die donaumonarchie in einem rausch von schönheit ihrem untergang zutanzte. die vorahnung eines kommenden weltuntergangs kann nicht grausamer dargestellt werden, als in dem hm-ta-ta der walzer. sie sind ein totentanz [...].*

Marcel Prawny

*wie die welt war dieses hotel savoy, mächtigen glanz strahlte es nach außen, pracht sprühte aus sieben stockwerken, aber armut wohnte darin in gottesnähe, was oben stand, lag unten, begraben in luftigen gräbern, und die gräber schichteten sich auf den behaglichen zimmern, die unten saßen, in ruhe und wohligeit, unbeschwert von den leicht gezimmerten särgen.*

Joseph Roth, *Hotel Savoy*, 1924

Christina Maria Fercher (Adele), Fridolin Sandmeyer (Frosch) und Annett Bräuer (Soufflage)





# *Morgen* **ort des gestern und morgen zugleich**

von **Cordula Seger** und **Reinhard G. Wittmann**

Dank des erprobten Rollenspiels, seiner sozialen Vielschichtigkeit unter einem gefassten Dach und des repräsentativen Charakters vermag das Grandhotel in den Zwischenkriegsjahren stellvertretend für das moderne Leben schlechthin zu stehen. Dabei ist das Grandhotel ein vieldeutiges und schillerndes Sinnbild: es ist Gesellschaftsort und Fremdkörper; Ort eines vergangenen Glanzes und Vertreter eines unaufhaltsamen Fortschritts; Ort einer gemessenen, schweigsamen Eleganz und provokativer Körperlichkeit; Ort eines opulenten Wohlergehens und harter Arbeitsplatz; Ort der Nostalgie und des scharfen Profitdenkens; Idyll und nüchterne Realität; Ort einer befreienden Anonymität und einer fortschreitenden Entwurzelung. Entsprechend konstituieren sich im Grand Hotel eine Vielzahl von Räumen, die sich überlagern, überschneiden und scheinbar ausschließen. Zugleich haben sich die verschiedenen Stationen wie Drehtür, Réception, Halle, Speisesaal, Lift und Gastzimmer im Topos Grand Hotel prägend eingeschrieben und ihre symbolische Besetzung durchzieht Vicki Baums *Menschen im Hotel* ebenso wie Joseph Roths *Hotel Savoy*. [...]

Die Halle, zentrale Bühne des Grand Hotels, ist gleichermaßen der Selbstdarstellung wie dem Schauen verpflichtet. [...] Das Zimmer, hoteltypisch anonym eingerichtet, schützt die Intimität seiner Bewohner hinter Doppeltüren. Hier fallen die Masken, man ist mit seinem Leben, dem Bett, dem Sessel und dem Spiegel allein und weiß doch, dass die Dinge von dieser temporären Gemeinschaft völlig unberührt bleiben [...].

**„für die ewigkeit, immer so wie heut’,  
wenn wir morgen noch dran denken ...“**

Die Fledermaus

# avantgarde im kaiserreich

von Georg Bollenbeck

Dem verklärten Blick zurück erscheint die Vorkriegswelt, die „Welt von Gestern“, als bürgerlich geprägte Zeit der Sekurität und Humanität. Hingegen bemerken die Zeitgenossen der ersten Dekade des neuen Jahrhunderts, daß, gemessen an den Erfahrungen der liberalen Ära, die Koalition von Bildungsbürgertum und Kunst instabil wird. [...]

Der Prozeß der Entbürgerlichung umfaßt mehrere Bereiche, nämlich die Distanz der Künstler zum bürgerlichen Milieu, die Diskrepanz zwischen den neuen Kunstwerken und konventionellen Kunstvorstellungen und eine neuartige, das Publikum verunsichernde Unübersichtlichkeit durch Vielfalt und Wechsel. [...] Die Künstler flüchten vor der Gesellschaft, siedeln sich in Fluchträumen an, ohne in der Regel vollends mit ihr zu brechen. Und sie produzieren Kunstwerke [...], die eine produktive Rücksichtslosigkeit gegenüber den gängigen Wahrnehmungsweisen und dem gängigen Publikumsgeschmack erkennen lassen.

***„so eilten die revolutionäre der kunst  
immer weiter, getrieben  
von der panischen angst,  
vom bürgerlichen publikum  
vollständig verstanden zu werden.“***

Florian Illies, 1913. *Der Sommer des Jahrhunderts*, 2012

***i am against action;***

*i am for a continuous contradiction: for affirmation, too.  
i am neither for nor against and i do not explain because i hate common sense.*

***an old world is dying; a new one is being born.***

*the present crisis has stripped capitalism naked [...]  
as the bourgeois world moves towards the abyss [...],  
a new era is upon us, in which the whole matrix of cultural conventions  
loses its significance. [...]*

*in this period of change, the role of the artist can only be that of the*

***revolutionary:***

*it is his duty to destroy [...].*

***our art is the art of a revolutionary period,***  
*simultaneously the reaction of a world going under  
and the herald of a new era.*

*we want to sing about the love of danger, about the use of energy and  
recklessness as a common, daily practice.*

*we intend to glorify*

***aggressive action,***

*life at the double, the slap and the punching fist. [...]*

*we rebel against everything which is filthy  
and worm-ridden and corroded by time. [...]*

*we will destroy the cult of the past [...].*

***make room for youth,***

*for violence, for daring!*



Marcus Günzel (Orlofsky), Judith Bohlen (Ida),  
Nina Kemptner (Akrobatik) und Ballett

# girl-kultur

von Fritz Giese

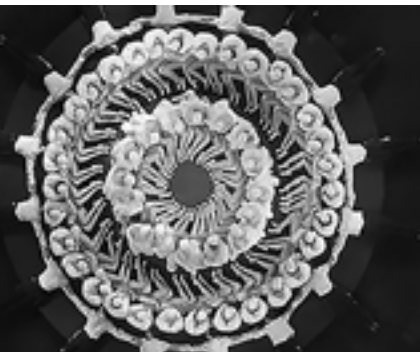
Der Sieg der Maschine ist unmittelbar eine Angelegenheit des kollektiven Menschen. Die Tiller Girls und andere Girltrupps waren Tanzmaschinen, ohne dabei militärischen Drill oder Kadavergehorsam zu besitzen. Nicht der Zwang des Gehorchens, sondern die Idee des Technischen und des Kollektiven aller Technik war Leitgedanke.

So jedenfalls dürften auch die Leistungen der Tanzmädchen verständlicher sein – Sinn erhalten.

Was heißt moderne Technik?

Sie bedeutet Verschwinden des Individuellen im Betriebszusammenhang. Das Individuum darf nicht mehr entscheiden, es wird eingeordnet als Kollektivnummer dem großen Zusammenhang. Allerorten, auch bei uns, kommt diese neue Epoche des kollektiven Arbeitsmenschen (der nicht zugleich ein ebenso uniformer Privatmensch zu sein braucht) heran! Und nur Betriebsphantasten mögen glauben, daß diese neue Entwicklung sich irgendwie aufhalten läßt. Sie ist naturbedingt und – notwendig.

1925



*Footlight Parade* (1933)

*die schauspielerin stellt  
um 1900 für ihre zuschauer ein  
heikles, sexuelles und faszinierendes  
„ideal der weiblichkeit“ dar und  
ihre anziehungskraft wurde  
zum motor des theaters.*

Melanie Hinz

*Im grunde befanden sich  
schauspielerinnen auf der  
bühne in einer Zwickmühle.  
sie sollten über weibliche reize verfügen,  
durften diese aber nicht explizit zeigen,  
weil so nicht nur ihre verehrer, sondern  
auch die sittenwächter gereizt würden.  
sie mußten also das kunststück  
vollbringen, anziehend zu sein,  
ohne dabei erektionen zu verursachen.*

Alexander Geller (Eisenstein), Marcus Günzel (Orlofsky) und Christina Maria Fercher (Adele)





Alexander Geller (Eisenstein) und Matthias Störmer (Dr. Falke)



# emanzipation und bürgerlichkeit

von JÜRGEN KOCKA

Eine grundsätzliche Frage ist, ob die im späten 19. Jahrhundert zaghaft einsetzende, später rasch voranschreitende und bis heute nicht beendete Emanzipation der Frauen in zentralen Prinzipien der bürgerlichen Gesellschaft angelegt war, oder ob nicht eher die volle Emanzipation der Frauen zum Einsturz von Grundfeilern der bürgerlichen Gesellschaft führen muß und deshalb innerhalb bürgerlicher Gesellschaften letztlich nicht realisierbar ist. Für die erste Sichtweise spricht, daß zwei Bestandteile bürgerlicher Gesellschaften, die Dynamik des Marktes und die der Bildung, an Geschlechtergrenzen auf die Dauer nicht haltmachen. Der universelle Charakter bürgerlicher Freiheits- und Mündigkeitsforderungen tendiert letztlich auf Erosion aller angeborenen Vorsprünge, seien es solche des Standes, der Rasse oder des Geschlechts. Andererseits ist klar, daß die Widerstände gegen die gleichen Rechte der Frauen nicht in gleichem Maße dahinschwanden, wie sich Grundprinzipien der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert durchsetzten.



Figurinen von Kostümbildnerin Anke Aleith

*[joseph roths hotel savoy ist] ein mikrokosmos; für manche Figuren ist es ein gefängnis, der jüdische ich-erzähler sieht es als durchgangsstation [...] nach dem ersten weltkrieg in ein neues leben, [...] beladen mit all den assoziationen des erhofften sozialen und wirtschaftlichen aufstiegs. das hotel wird aber auch als spiegel der gesellschaftsschichten verstanden, als sieben ebener von unten reich bis oben arm [...]. dagegen wird aufbeahrt, und das hotel wird in einem revolutionären akt angezündet. das hotel als gefängnis ist zerstört, das hotel als einnahmequelle kapitalistischer interessen wird bald wieder ersetzt sein.*

Victoria Lunzer-Talos/Heinz Lunzer, „Alles, was ich besitze, sind 3 Koffer“, 2007



Friedrich Dürrenmatt und Charlotte Kerr  
fotografierten die noch immer  
imposante Ruine des 1989  
abgebrannten, traditionsreichen  
Kurhotels Waldhaus Volpera.



Fridolin Sandmeyer (Frosch)

# *synopsis*

## *the bat*

### **Act I**

Rosalinde von Eisenstein's maid Adele has received a letter allegedly from her sister Ida, a dancer. But in reality Dr. Falke, formerly closest friend of her employers, has written it to invite Adele to appear in one of her mistresses evening gowns at the incredibly rich Prince Orlofsky's exclusive soirée this very evening.

Adele invents a sick aunt and asks Rosalinde for the night off. Rosalinde's attention, however, is focused on entirely different things: her former lover Alfred has appeared and her husband Gabriel is to spend five days in prison, starting today.

Gabriel von Eisenstein returns from his trial with attorney Dr. Blind. His sentence has been prolonged from five to eight days. He may only have a quick dinner with his wife, then he must turn himself in.

Falke successfully convinces Eisenstein to postpone jail for a day and join him for Prince Orlofsky's soirée instead, going in disguise as a "Marquis Renard". Eisenstein is especially looking forward to seducing young dancers by alluring them with an expensive ladies' pocket watch. He is unaware that his friend Falke still has a score to settle with him: a few years ago, Eisenstein had humiliated Falke in the carnival costume of a bat.

Rosalinde has changed her mind; Adele may have the night off. The two Eisensteins part from one another tearfully, him in joyful anticipation of seducing dancers, her of the evening alone with Alfred.

Alfred joins Rosalinde for dinner. Prison governor Frank arrives and believes him to be her husband. Alfred is taken to prison in Eisenstein's place.

Everyone is eagerly awaiting Orlofsky's exclusive soirée.

### **Act II**

Being confronted with the radically unconventional host and his dancers proves to be a challenge for Eisenstein alias "Marquis Renard". Ida, surprised to see her sister, secretly begs Adele to at least pretend to be an "artist". Orlofsky hates nothing more than boredom and ruthlessly enforces his demand that everyone enjoy themselves to his or her liking.

Eisenstein is irritated by the resemblance between the „artist“ and his wife's maid. Adele, who has long recognised her employer, publicly ridicules „Monsieur le Marquis“.

Prison governor Frank appears and is introduced to “Marquis Renard” as “Chevalier Chargrin”. The two impostors are therefore forced to speak French to one another while gambling. Rosalinde, also invited by Falke, appears masked as a „Hungarian countess“. Eisenstein is immediately set upon seducing the beautiful stranger. While he tries, she takes the ladies’ pocket watch from him.

Collective homage is paid to King Champagne. Singing a Csárdás, Rosalinde experiences a self-liberation. Orlofsky and his comrades-in-arms seduce the guests into indulging in unrestrained unity. Everyone joins in until Falke calls for a waltz. When this reaches its climax, a clock strikes. Eisenstein and Frank leave hastily.

### **Act III**

Modern times have arrived. Prison guard Frosch ponders the peculiarities of his new place of employment.

Prison governor Frank arrives at work tipsy and hungover. Adele and Ida convince him to have Adele trained as an actress.

Eisenstein arrives to start his prison sentence. He is told that a different “Eisenstein” has been hauled to jail in his place the night before while having an intimate dinner with his wife.

When Dr. Blind, summoned by Alfred, enters the prison, Eisenstein seizes his chance. Disguised as the attorney, he interrogates Alfred and Rosalinde and finally reveals himself. He is beside himself with rage. Rosalinde points at the ladies’ watch as proof of his attempted infidelity.

Falke interrupts the scene. Eisenstein learns that all the events of the previous evening were carefully staged by his friend: everyone present took part in his “revenge of a bat”.

***„sonderbar ist es mit den  
gästen im großen hotel.  
keiner verlässt die drehtür,  
wie er hereinkam.“***

**Vicky Baum, *Menschen im Hotel*, 1929**

## Textnachweise

Die konzeptionellen Überlegungen von Kathrin Kondaurow entstanden als Grundlage für die Gespräche mit Jan Neumann über den Frosch-Monolog. / Die Handlung, das Essay und die Synopsis schrieb Mark Schachtsiek für dieses Programmheft. / S. 8, 31: Vicky Baum *Menschen im Hotel. Kolportageroman mit Hintergründen*, Berlin 1929 / S. 12: Moritz Csáky *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, Wien u.a. 1998, S. 88f. / S. 13: Hermann Bahr *Selbstbildnis*, Berlin 1923, S. 104ff. / S. 20: Daniel Spitzer „Weltausstellung“ 1873 zitiert nach Programmheft *Fledermaus* Oper Frankfurt Spielzeit 2010/11, S. 40 / S. 21: Marcel Prawny *Johann Strauss*, Wien 1991, S. 112f. und Joseph Roth *Hotel Savoy* zitiert nach Ralf Nestmeyer *Hotelwelten. Luxus, Liftboys, Literaten*, Stuttgart 2015, S. 94f / S. 23: Cordula Seeger und Reinhard G. Wittmann *Grand Hotel. Bühne der Literatur*, München 2007, S. 16ff. / S. 24: Georg Bollenbeck *Tradition. Avantgarde. Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945*, Frankfurt/M 1999, S. 37 und Florian Illies *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*, Frankfurt/M 2012, S. 30 / S. 25: Julian Rosefeldt *Manifesto*, London 2015, S. 5ff. mit Auszügen aus Künstlermanifesten von Tristan Tzara (1918), John Reed Club of New York (1932), Constant Nieuwenhuys (1948), Filippo Tommaso Marinetti (1909), sowie Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla und Gino Severini (1909) / S. 27: Fritz Giese *Girnkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München 1925, S. 83 / S. 28: Melanie Hinz *Das Theater der Prostitution. Über die Ökonomie des Begehrens im Theater um 1900 und der Gegenwart*, Bielefeld 2014, S. 95 und Jens Roselt *Seelen mit Methode*, Berlin 2005 S. 52 / S. 31: Jürgen Kocka *Bürgertum im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1995, S. 31 / S. 32: Victoria Lunzer-Talos und Heinz Lunzer „Joseph Roth – „Alles, was ich besitze sind 3 Koffer““ in Seeger/Wittmann 2007 S. 126 // Sämtliche Texte folgen ihrer ursprünglichen Rechtschreibung; für dieses Heft entstandene Texte der aktuellen amtlichen Rechtschreibung. // Titel: Christina Maria Fercher und Andrea Sparta, fotografiert von Esra Rothhoff / Probenfotos vom 1. Juni 2023 fotografiert von Pawel Sosnowski / S. 8: Allstar Picture Library Ltd / Alamy Stock Photo / S. 11 / S. 15: Karikatur von C. von Stur © KHM Museumsverband, Theatermuseum Wien / S. 27: Stills aus *Footlight Parade* (1933) von Busby Berkley Ronald Grand Archive / Alamy Stock Photo, Moviestore Collection Ltd / Alamy Stock Photo sowie aus Martin Rubin *Showstoppers. Busby Berkley and the Tradition of Spectacle*, New York 1993 / S. 28: Charlotte Kerr, Neuchâtel aus Seeger/Wittmann 2007 S. 170 // Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgleichung um Nachricht gebeten.

## Die Staatsoperette dankt ihrem Sponsor für die Unterstützung.



## Impressum

Herausgegeben von der **STAATSOPERETTE DRESDEN** | Intendantin **KATHRIN KONDAUROW** | Spielzeit 2024/25

Redaktion **DR. JUDITH WIEMERS** | Satz **STAATSOPERETTE** | Druck **SAXOPRINT GMBH**

Musiktheater der  
Landeshauptstadt  
Dresden



Dresden.  
DIE OPERETTE

WIR MACHEN KUNST  
FÜR DEMOKRATIE UND VIelfALT  
#NIE WIEDER IST JETZT





Nina Kemptner (Akrobatik) und Ensemble

