

kinostar!



STAATSOPERETTE





Dimitra Kalaitzi (Gloria Mills)

BROADWAY IN DRESDEN

MUSICAL · TANZ · OPERETTE · REVUE · KONZERT · OPER

kinostar!

buch von **PAUL MORGAN**
und **ADOLF SCHÜTZ**

gesangstexte von **HANS WEIGEL**

musik von **RALPH BENATZKY**

mit dem originaltitel »axel an der himmelstür«

textfassung von **PETER LUND**

musikalisches arrangement von **KAI TIETJE**

AUFFÜHRUNGSRECHTE

Bühnen- und Musikverlag Hans Pero, Wien

EINLAGE

Mikis Theodorakis „Omorfi poli“,
mit freundlicher Genehmigung von Schott Music, Mainz

team

Musikalische Leitung Michael Ellis Ingram
Inszenierung Matthias Reichwald
Bühne Jelena Nagorni
Kostüme Anke Aleith
Choreografie Marie-Christin Zeisset
Dramaturgie Valeska Stern

besetzung

Gloria Mills Dimitra Kalaitzi
Axel Swift Gero Wendorff
Jessie Leyland Christina Maria Fercher
Theodor Herlinger Andreas Sauerzapf

die hollywood harmonists, unter anderem als:

Chaplin-Darsteller / Kommissar Morton Markus Liske
Produzent Scott / Richter Carter Dietrich Seydlitz
Ausstatter / Reporter Randy Racebottom Timo Schabel
Autor / Polizist Thomson Michael Kuhn
Beleuchter / Anwalt Bob Peppermint Bryan Rothfuss
Tonmeister / Chauffeur Clark Elmar Andree
Regisseur / Prinz Tino Taciano Gerd Wiemer

Orchester der Staatsoperette Dresden

Studienleitung	Niki Liogka
Musikalische Einstudierung und Korrepetition	Minsang Cho, Seoyeon Yoo
Regieassistentz und Abendspielleitung	Judith Bohlen
Choreografische Assistentz	Mandy Coleman
Inspizienz	Kerstin Schwarzer
Soufflage	Silke Fröde
Technische Einrichtung	Jörg Gerathewohl
Licht	Frank Baschek
Ton	Rasmus Leuschner
Werkstatt-Produktionsleitung	Martin Neumann
Produktionsleitung Kostüm	Anke Aleith
Ausstattungsassistentz	Hanna Ewers zum Rode
Regiehospitalanz	Greta Behrendt, Benedikt Protze
Masken und Frisuren	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), Doreen Schwarz (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.

Vorpremiere im Rahmen des Sommernachtsballs *Traumfabrik Hollywood*:

13. September 2025, 18.30 Uhr

Premiere: 14. September 2025, 19.30 Uhr

Dauer: ca. 90 Minuten ohne Pause

Kinostar! *handlung*

Gerade sind die Dreharbeiten zum neuesten Film von Gloria Mills gestartet, da kommen sie auch schon wieder zum Erliegen. Nicht nur, dass die an Kapriolen reiche Hauptdarstellerin die komplette Crew in den Wahnsinn treibt, nun steckt sie auch noch selbst in einer tiefen Sinnkrise. Anstatt immer nur als Kinostar möchte Gloria endlich als das gesehen werden, was sie wirklich ist – „eine Frau und sonst nichts“. Reporter Axel Stiftelmeyer alias Swift hat sich unerkant an Filmset geschlichen und und wittert die perfekte Story, als er den Ausbruch Glorias miterlebt. Wenn er die Diva so zeigen könnte, wie die Öffentlichkeit sie noch nie erlebt hat – als echten Menschen! –, wäre ihm der fixe Redakteursposten sicher. Mithilfe seines Wiener Freundes, des Maskenbildners Theodor Herlinger, verkleidet er sich als alter Mann und gibt vor, durch Glorias Chauffeur zu Schaden gekommen zu sein. Die als Wiedergutmachung erpresste Einladung der Diva zum Abendessen scheint ihm wie das heiß ersehnte Tor zur Himmelstür. Wenig begeistert, wieder einmal für eine angeblich „ganz große Sache“ versetzt zu werden, ist Axels Freundin Jessie Leyland, die Assistentin von Glorias Produzent Scott. Als sie auch noch spitzkriegt, dass die „große Sache“ dieses Mal die Diva höchstpersönlich ist, beschließt sie, Axel in Glorias Villa zu folgen. Gegen seinen Willen mit von der Partie ist Theodor Herlinger, der Jessie schon lange heimlich liebt.

Vor den ungläubigen Augen seines Reporter-Konkurrenten Randy Racebottom betritt Axel Glorias Villa, wo sein Kommen gänzlich vergessen wurde. Gloria ist, zurückgewiesen von ihrer aktuellen Liebschaft Prinz Tino Taciano von Transilvanien, überhaupt nicht in der Stimmung, Besuch zu empfangen. Als sich Axel dann auch noch als Journalist zu erkennen gibt, lässt ihn Gloria kurzerhand von Kriminalkommissar Morton verhaften, der mit seinen Polizisten eigentlich dafür abgestellt ist, den wertvollen Diamanten der Diva zu schützen. Doch Axel gelingt es, dem Kommissar zu entwischen und rechtzeitig wieder an Glorias Seite zu sein, um diese vor einem großen Fehler zu bewahren. Als die beiden sich gerade nähern, unterbricht ein Alarm die Intimität: Der Diamant wurde entwendet und überall tauchen plötzlich potentielle Täter auf. In einem aus dem Stegreif einberufenen Schnellgericht fallen nicht nur diverse Diebesmasken, sondern offenbaren sich auch neu entdeckte Gefühle ...



Dimitra Kalaitzi (Gloria Mills), Bryan Rothfuss (Beleuchter),
Andreas Sauerzapf (Theodor Herlinger) und Timo Schabel (Ausstatter)



Christina Maria Fercher (Jessie Leyland), Gerd Wiemer (Regisseur), Elmar Andree (Tonmeister), Andreas Sauerzapf (Theodor Herlinger), Michael Kuhn (Autor), Dimitra Kalaitzi (Gloria Mills), Markus Liske (Chaplin-Darsteller), Bryan Rothfuss (Beleuchter)



Christina Maria Fercher (Jessie Leyland) und Gero Wendorff (Axel Swift)

interview **im goldenen käfig**

Regisseur **Matthias Reichwald** und Bühnenbildnerin **Jelena Nagorni**
im Gespräch zu *kinostar!*

Mit dem Namen Ralph Benatzky verbindet man Alpenglück, Dialektfreude und große Dampfer auf der Bühne. Nichts davon findet sich in *Kinostar!*. Gibt es darin eurer Meinung nach dennoch etwas, das typisch Benatzky ist?

Matthias Reichwald: Ich würde sagen, es ist das Zusammenspiel von Musik und Szene. Benatzky hat sowohl im *Weißes Rössl* als auch in *Kinostar!* eine elegante, ja, fast leichtfüßige Art, ins Singen zu kommen. Man merkt sofort, dass man es hier mit einem Unterhaltungsprofi zu tun hat. Die Musik hat oft einen verspielten Hintergrund; es scheint immer ein süffisanter Kommentar oder doppelter Boden mitzuschwingen.

Egal ob Salzkammergut oder Hollywood – Ralph Benatzky und seine Textautoren verstehen es, ganz eigene Welten auf die Bühne zu zaubern. Während das *Weißes Rössl* jedoch hinsichtlich Ausstattung und Personage große Geschütze auffährt, ist *Kinostar!* eine Kammeroperette, die ohne Chor und Ballett auskommt. Worin liegen hier die Chancen, vielleicht aber auch die Schwierigkeiten?

MR: Generell helfen die Kollektive Chor und Ballett immer dabei, sich eine Situation zu erspielen. Die Darstellung von Personengruppen etabliert sofort einen Ort oder einen Moment. Nehmen wir zum Beispiel den zweiten Akt in *La Bohème*: Da erzählt das Durcheinander verschiedener Chorgruppen – die Kinder, die Marktfrauen, die Verkäufer usw. – augenblicklich ein buntes Markttreiben. Im Fall von *Kinostar!* wäre das beispielsweise eine Masse von Komparserie, Filmcrew und Cast, durch die vor allem zu Beginn des Stücks der Eindruck eines trubeligen Filmsets entstehen könnte. Da wir diese Personengruppen aber nicht haben, liegt der Fokus von Anfang an auf den Kernfiguren. Die vier Protagonist*innen Gloria, Axel, Jessie und Theodor lernen wir schnell sehr privat kennen – in ihrem innersten Konflikt, mit offenem Visier.

Jelena Nagorni: Gerade dieses Konzentrat, das du beschreibst, empfinde ich als absolute Chance. Wir können dadurch ganz nahe an die Charaktere heranrücken – eine Bewegung, die wir auch in der Bühne aufgreifen. Die Situation auf der Vorbühne zeigt das Geschehen direkt und unmittelbar, ohne einen Orchestergraben überbrücken zu müssen.

MR: Unser Bühnenbild bringt allerdings auch gewisse körperliche Herausforderungen mit sich und verlangt – gerade in den Szenenwechsel – ein Tempo, das von größeren Personengruppen nicht zu leisten wäre.

JN: Richtig, so ein Gerüst, wie wir es auf der Bühne haben, ließe sich nicht von 30 Chorist*innen bespielen. Der Verzicht auf die Kollektive ermöglicht also auf jeden Fall einen ungewöhnlicheren Umgang mit dem Raum.

Wenn wir schon beim Bühnenbild sind: Inwiefern greift ihr in der Ausstattung, aber auch im Spiel das Medium des Films auf?

JN: In meiner Recherche bin ich auf den Ausstatter Cedric Gibbons gestoßen, der 32 Jahre lang als Art Director bei MGM gearbeitet hat. Gerade seine glänzenden Böden und geometrischen Formen waren stilprägend für den MGM-Look der goldenen Ära Hollywoods. Daran orientieren wir uns, gleichsam als Referenz an die Entstehungszeit. Ein weiterer Ausgangspunkt in unserer Konzeption war Glorias Satz: „Mein ganzes Leben ist ein einziger Film!“ Er wurde sozusagen das Grundprinzip unserer Bühne: Glorias ganzes Leben ist eine Art Kulisse. Diese Kulisse ist ihre Bühne und die Basis ihres Ruhms, aber eben auch alles, was übrigbleibt, wenn die Kamera ausgeschaltet ist. Gloria existiert nur im Kosmos des Films.

MR: Der Raum – wie eben auch die Besetzung – ist im weitesten Sinn der Ausschnitt eines größeren Ganzen. Um beim Bild des Films zu bleiben: Wir zeigen dem Publikum eigentlich nie die Totale, sondern fast ausnahmslos sogenannte *close ups*. Die Erzählstruktur des Abends konzentriert sich auf Momente, in denen ganz nah an die Figuren und ihre Emotionen herangezoomt wird. Und auch unsere Bühne fokussiert sich quasi auf den Riss, der durch Gloria Mills geht.

Gloria Mills ist Hollywoods größte Diva, sie selbst kann ihrer Prominenz im Stück aber wenig abgewinnen. Worin besteht ihr Konflikt?

MR: Gloria Mills ist eine Diva der Extreme. Sie wird als erfolgreichste Schauspielerin Hollywoods eingeführt, als „schönste Frau der Welt“. Darüber hinaus ist sie berühmt für ihre Kapriolen und Stimmungsschwankungen, mit denen sie den ganzen Filmbetrieb auf Trab hält. Auf der anderen Seite aber schreibt ihr der Stoff auch eine tiefe Einsamkeit und einen großen Zweifel ein. Dabei handelt es sich nicht um einen beruflichen Zweifel, sondern um das Gefühl, in all dem Fokus auf die eigene Person dennoch ungesehen und unerkannt zu sein.

JN: Gloria ist Teil eines Systems – des Filmbusiness –, das sie einerseits braucht und befeuert, das sie gleichzeitig aber auch überfordert und einengt. Sie findet keinen Weg, aus diesem System auszubrechen oder sich zumindest für einen Moment daraus zurückzuziehen.

MR: Und auch hier sind wir wieder bei Filmbegriffen wie dem Zoom oder der Linse. Gloria Mills sucht den Fokus und das Rampenlicht, sie braucht ja auch beides für ihre Karriere, gleichzeitig stürzen sie diese Öffentlichkeit und die Bewertung von außen in eine tiefe Sinnkrise. Gleich am Anfang formuliert Gloria den Wunsch, als Frau gesehen zu werden – nicht nur als Star. Und nach ungefähr einer Stunde Stückdauer spielt sie ganz ernsthaft mit dem Gedanken, sich umzubringen. Das ist eine Entwicklung, die, glaube ich, zwischen all der Komik und dem Slapstick sehr ernst gemeint ist.

Inwiefern kann Axel Swift Gloria eine Lösung aus ihrem Dilemma bieten?

JN: Das System, in dem Gloria feststeckt, ist nicht per se schlecht, vielleicht hat sie nur den richtigen Umgang damit noch nicht gefunden. Axel, der von außen kommt, könnte ihr helfen, die Perspektive zu wechseln. Oder das Ganze mit einem anderen Humor zu betrachten.

MR: Ich denke, es ist kein Zufall, dass dieser männliche Protagonist ein Einwanderer ist – vor allem vor dem Hintergrund des Uraufführungsjahres 1936. Axel und Theo stehen für die Film- oder Kunstschaffenden dieser Zeit, die sich im amerikanischen Exil mit Gelegenheitsarbeiten über Wasser halten und versuchen, sich – wie Axel mit dem Namen Swift – eine erfolgreiche, amerikanische Identität zu erarbeiten. Wir haben in unserer Fassung die Biografie der Darstellerin Dimitra Kalaitzi zum Anlass genommen, auch Gloria Mills als Einwanderin zu erzählen. Bei uns fremdelt sie also nicht nur mit dem System Hollywood, sondern auch mit der neuen Heimat Amerika. An diesem Punkt treffen sich die beiden Figuren Gloria und Axel – wobei sie jeweils am äußersten Ende der Erfolgsskala starten. Während Gloria bereits als Schauspielerin gefeiert wird, muss sich Axel seine Aufträge als Reporter noch mühsam erarbeiten. Und das geht bei ihm mit einigen Notlügen und viel Charme einher. Axel ist, wenn man so will, ein Trickser – doch gerade diese überfallartige Dreistigkeit, dieser charmante Offensivdrang ist das, was ihn sich die Nähe und Sympathie von Gloria Mills erobern lässt.

Die Handlung scheint große Hollywoodkomödien wie *Notting Hill* vorwegzunehmen: Liebe überwindet soziale Grenzen und verbindet konträre Welten. Ist *Kinostar!* also eine perfekte Leinwandromanze?

MR: Ich glaube, der große Unterschied gerade zu *Notting Hill* besteht darin, dass Gloria und Axel zwar in unterschiedlichen finanziellen und damit auch sozialen Welten starten, aber doch beide zum Kosmos „Hollywood“ gehören. Sie sind Vertreter*in einer Berufsgruppe, die nicht ohne die jeweils andere existieren kann: Die Klatschreporter brauchen das Futter der Stars, während diese davon abhängig sind, von der anderen Seite zum Star erklärt zu werden.

JN: Damit bleibt auch die Frage offen, wie diese Romanze endet. Wird das wirklich ein Happy End oder könnte es auch eine Form von Arrangement sein: Wer hilft hier wem beruflich?



Gerd Wiemer (Regisseur), Bryan Rothfuss (Beleuchter), Andreas Sauerzapf (Theodor Herlinger), Christina Maria Fercher (Jessie Leyland), Michael Kuhn (Autor), Timo Schabel (Ausstatter) und Emar Andree (Tonmeister)

MR: Eigentlich ist das die archetypische Konstellation „Pack schlägt sich, Pack verträgt sich“. Gloria und Axel können beide nicht ohne-, sie können aber auch lange nicht miteinander. Erst am Ende erkennen sie die ungeheure Chance, die im Gemeinsamen liegt.

Matthias, du hast bereits eine Veränderung unserer Fassung zum Original angesprochen. Tatsächlich hat die Überarbeitung von Peter Lund und Kai Tietje, die wir hier zeigen, ganz elementar in das Stück eingegriffen. Was sind die grundlegenden Ideen dieser Version?

MR: Eine weitreichende formale und musikalische Idee ist die Erfindung der Hollywood Harmonists, in denen sich alle Nebenfiguren der Handlung subsummieren. Sie sind einerseits eine Verbeugung vor der Entstehungszeit, gleichzeitig aber auch eine komprimierte Form des Chores. Auch hier haben wir also wieder das Thema der Fokussierung, der Konzentration auf eine Essenz. Aus der Reihe der Hollywood Harmonists schälen sich immer wieder einzelne Figuren heraus, die als Motor für die Geschichte fungieren. Als Gruppe wiederum haben sie eine Kommentarfunktion, in der sie mich immer an Shakespeares Narren erinnern: Mitunter zynisch oder clownesk richten sie den Strahl ihrer Taschenlampe auf die Probleme oder Emotionen der vier Protagonist*innen.

Und inhaltlich?

MR: Inhaltlich gab es bei Peter Lund keine weitreichenden Veränderungen, jedoch ist es ihm sehr gut gelungen, durch einen Ausbau der kriminalistischen Ebene auch den Konflikt von Gloria Mills zuzuspitzen. Der Diamant, der in Lunds Fassung sehr viel präsenter als noch im Original ist, kann quasi als Synonym für Glorias Problem gelesen werden: Er ist wertvoll und begehrenswert, ein Magnet für allerlei Betrüger, aber auch einsam in seiner Schönheit. Wer ihn besitzt, muss ihn bewahren – er ist Freude und Last gleichermaßen. Indem die Gerichtsverhandlung zur Auflösung des Diamantenraubs von Peter Lund in Glorias Villa verlegt wird, wird auch ihr Konflikt auf die Spitze getrieben. Die Öffentlichkeit fällt in ihr Zuhause ein; es gibt im wahrsten Sinne des Wortes keinen Rückzugsort mehr.

Gerade dieses Detail des fehlenden Rückzugsortes findet sich auch in unserer Bühne.

JN: Richtig. Indem unser Raum die Möglichkeit bietet, auch das hinter der Szenerie spielende Orchester sichtbar zu machen, wird Gloria gleichsam von zwei Kollektiven in die Zange genommen. Vorne wie hinten ist sie beobachtenden Augen ausgeliefert; das Orchester funktioniert wie eine zweite Öffentlichkeit.

MR: Mir gefällt an dieser Bühnensetzung vor allem, dass Glorias Käfig von Anfang an die Rückseite der Filmkulisse bildet. Es ist diese Filmwelt, die ihr extreme Grenzen setzt und sich gleichzeitig nur für einen ganz schmalen Ausschnitt ihres Lebens interessiert.

Das Gespräch führte Valeska Stern.

*„ihr habt ja aus mir
eine puppe gemacht!
ich will eine frau sein,
sonst nichts.“*

Gloria Mills in *Kinostar!*



Andreas Sauerzapf (Theodor Herlinger), Gero Wendorff (Axel Swift) und Christina Maria Fercher (Jessie Leyland)



Dietrich Seydlitz (Produzent Scott), Dimitra Kalaitzi (Gloria Mills), Elmar Andree (Tonmeister), Bryan Rothfuss (Beleuchter), Gerd Wiemer (Regisseur), Timo Schabel (Ausstatter) und Michael Kuhn (Autor)

symmetrisch **nicht ganz symmetrisch**

Ralph Benatzky und seine Kammeroperette *Axel an der Himmelstür*

Ralph Benatzky hatte einen ausgeprägten Ordnungssinn. Oder – wollte man es weniger diplomatisch ausdrücken: Er war ein Pedant. Jedes Bild rückte er gerade, in endlosen Inventarlisten führte er all seinen Besitz auf und selbst seine Kompositionen versuchte er immer, „symmetrisch zu bauen“. Alles hatte, wie er sich selbst eingestand, „gleichlaufend, gleichmäßig, symmetrisch, viereckig, harmonisch zueinander [zu] sein“. Der Wunsch, „eine gewisse Kontrolle“ über alle Ereignisse zu gewinnen, ließ ihn am 11. August 1919 mit dem Schreiben von Tagebüchern beginnen. 24 Hefte wurden es, die Benatzky bis zum Ende seines Lebens füllte – ein schonungsloses Porträt seiner Person und seiner Zeit.

*„Mein Tagebuch,
mein Klage-Buch,
mein Ich-dir-alles-sage-Buch,
mein Was-an-mir-auch-nage-Buch,
mein Was-ich-täglich-trage-Buch!“*

Sprungbrett Chanson

Von Anfang an war das Schriftstellerische für Benatzky die Kehrseite der Komposition. Schon der Dreijährige soll, auf einem Schaukelpferd reitend, die bekannten Lieder der Mutter munter umgedichtet haben. So wurde mit „So singt die Mama“ zunächst das Original dargeboten, bevor im Anschluss – „Und so singe ich!“ – eine ganz andere Melodie oder ein frei erfundener Text folgte. Als sich um die Jahrhundertwende im deutschsprachigen Raum das Kabarett entwickelte, fand Ralph Benatzky darin mit seiner zweiten Ehefrau, der Chansonette Josma Selim, seine erste künstlerische Heimat. Für anderthalb Jahrzehnte zog das Künstlerpaar mit seinen Programmen durch die Lande: Während Josma Selim im Gesangsvortrag brillierte, begleitete Benatzky sie am Flügel. Seine Lieder, zu denen er Text und Musik in Personalunion lieferte, waren ein Feuerwerk an Pointen – witzig und kritisch zugleich. Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs steigerten sie sich in Kritik und Schärfe, jedoch vermied Benatzky den eindeutigen politischen Bezug. Lieber öffnete er sich modernen Tanzrhythmen, wie sie ab den 1920er Jahren über den Ozean schwappten, und betitelte seine Lieder fortan als Shimmy, Foxtrott, Boston oder Tango.

Amerikanisierte Operette

Vom Kabarett war der Weg zur Operette nicht weit: Da Benatzky es liebte, seine Programme mit Selim als Kostümshow auszubauen und narrative Lieder mit verteilten Rollen vorzutragen, ging das Chanson Anfang der zwanziger Jahre bei ihm ganz natürlich in den Operetteneinakter über. Zwar probierte sich Benatzky 1929 auch an einem Ballett für die Staatsoper Berlin und 1940 an einer Oper für Basel – beide Male ein eklatanter Flop –, dennoch blieb sein größter Erfolg das Genre der Operette. Dabei gab er sich als Vorbote des amerikanischen Musicals: In seinen Werken löst der kleine Mann den Grafen oder Baron als Bühnenheld ab und ersetzt eine „Band“ mit Jazzinstrumenten das schwerfällige klassische Orchester. Zum Meilenstein auf seinem Weg gen Amerika wurden Erik Charells Revueoperetten, die Ende der 1920er das Große Schauspielhaus in Berlin zum Beben brachten. Ralph Benatzky lieferte für diese schillernden Gesamtkunstwerke nicht nur Hits von Weltformat, sondern schaffte es auch, durch Adaptionen überkommener Operetten- und Unterhaltungsmusik (*Casanova*, 1928), in Form eines wilden Stilmix (*Die drei Musketiere*, 1929) oder durch das Spiel mit der Folklore (*Im weißen Rössl*, 1930) Elemente der bisher traditionellen Operettenform in einen neuen amerikanisierten Ton zu überführen.

Zu neuen Ufern

Niemand weiß, wohin diese Entwicklung hätte führen können, wäre sie nicht ab 1933 von den Nationalsozialisten unterbunden worden. Gleichsam über Nacht gliederten die neuen Machthaber die autonome Form der Operette in den Staatsapparat ein. Plötzlich sollte das bis dato kommerziell ausgerichtete Musiktheater, das sich immer am Geschmack des Publikums und damit am Puls der Zeit entlangbewegt hatte, die ideologischen Vorgaben der Regierung spiegeln. Ein *Weißes Rössl*, das österreichische Volksweisen und amerikanischen Jazz auf „skandalöse“ Weise vermischte, war da nicht länger erwünscht. Ein Ralph Benatzky, auf den man aufgrund seiner Popularität zwar nicht gänzlich verzichten konnte, der durch seine Arbeit mit jüdischen Textautoren und seine dritte Ehefrau Melanie Hoffmann jedoch als „jüdisch versippt“ galt, genauso wenig. In Vorausahnung des sich anbahnenden Unheils verlagerte Benatzky bereits 1932 seinen Wohnort in die Schweiz, während er sich künstlerisch zurück nach Wien orientierte. Wieder kam dem Tausendsassa seine Eigenschaft zugute, sich fast jede Kunstform chamäleonartig aneignen zu können. So knüpfte er in den folgenden Jahren an einen Trend an, in dem er sich 1930 mit *Meine Schwester und ich* zufällig ausprobiert hatte: der an der französischen opérette légère angelehnten Kammeroperette. Die Form der Reduktion, die mit diesem Novum einherging, war nun das genaue Gegenteil der überwältigenden Revueoperetten eines Erik Charell. Indem das Figurenpersonal und die Ausstattung einschneidend verkleinert wurden sowie auf einen Chor im klassischen Sinn verzichtet wurde, verschob sich der Fokus der Darstellung vom rauschhaften Überschwang zum rasanten Schlagwechsel im pointenreichen Dialog. Die große Arie und das üppig besetzte



Dimitra Kalaitzi (Gloria Mills), Andreas Sauerzapf (Theodor Herlinger) und Christina Maria Fercher (Jessie Leyland)



Timo Schabel, Michael Kuhn, Bryan Rothfuss, Markus Liske und Elmar Andree (Die Hollywood Harmonists)

Orchester wiederum wich dem gewitzten Chanson – ein Bereich, in dem Benatzky von seinem großen Erfahrungsschatz zehren konnte.

Mitreibend trotz Reduktion: *Axel an der Himmelstür*

Die sicherlich erfolgreichste Kammeroperette Benatzkys wurde seine Hollywood-Satire *Axel an der Himmelstür*. Uraufgeführt 1936 am Theater an der Wien, war sie gleichsam Höhe- wie Endpunkt des Wiener Versuchs, die aus Deutschland verbannte „entartete“ Operette ein wenig länger weiterleben zu lassen. Auf der Bühne trafen mit Max Hansen als Reporter Axel Swift, dem Leopold der *Rössl*-Uraufführung, und Paul Morgan als Produzent Scott zwei emigrierte Berliner Bühnenstars aufeinander. In ihrer Mitte Zarah Leander, die wenig später einer der größten Stars des NS-Kinos werden sollte. Es war Hansens Vorschlag gewesen, die damals noch völlig unbekannte Schwedin als Filmdiva Gloria Mills zu besetzen, und Benatzky war begeistert von der Komik, die aus der dunklen „König-Marke-Stimme“ Leanders und dem hohen Tenor von Bühnenpartner Hansen erwuchs. In seinem Tagebuch notierte er: „Zarah Leander, eine große, rotblonde, heroische Kontra-Altistin aus Stockholm, das was man mit ‚junonischer Erscheinung‘ bezeichnet, und der kleine, listige, mausäugleinzwinkernde Max Hansen spielen gestern Abend die Hauptrolle in meinem neuen Œuvre ...“ Immer wieder führte Benatzky den Gesangspart der Leander als Gloria Mills in die schwärzesten Tiefen der Tessitura und schrieb ihr mit dem Blues „Gebundene Hände“ einen ihrer wichtigsten Chansons im späteren Schallplatten-Repertoire.

In Holly-Holly-Hollywood

Seinen musikalischen Witz aber gewann *Axel an der Himmelstür* aus der Kombination von Wiener Operettenschmalz und amerikanischen Musictönen. Die Figuren des Axel Swift und Theodor Herlinger waren in der Originalfassung von 1936 zwei Wiener Exilanten, die in Hollywood ihr Glück versuchten – ein Ursprung, der sich auch musikalisch immer wieder Bahn brach. So suchte Theodor zu Beginn des zweiten Aktes verzweifelt im Radio nach einem Wiener Sender, in welchem – als er endlich fündig wurde – zu seinem Entsetzen ein amerikanischer Schlager angekündigt wurde. Im Duett mit der Amerikanerin Jessie kristallisierte sich heraus, dass man in Amerika Filme mit Wienthematik favorisierte, und vor Gericht tat Axel am Ende jodelnd kund: „In Holly-Holly-Holly-Hollywood singt man wie am Wolfgangsee, / da holy-holy-holy-holy-holy-uh, didldum, tschinbum, juchhe!“ In fast grausamer Parallelität porträtierte sich Ralph Benatzky dabei in den erfolglosen Exilanten Axel und Theodor selbst. So sollte er wenig später zweimal sein Glück in Amerika versuchen – und zweimal gnadenlos scheitern. Vermittelt durch Zarah Leander, für die *Axel an der Himmelstür* der Startschuss einer beispiellosen Ufa-Filmkarriere wurde, hatte auch Benatzky bei der Berliner Filmfirma Fuß fassen können. Seine drei Hits, die er für Leanders ersten Film *Zu neuen Ufern* komponierte – darunter „Yes, Sir!“ –, trugen seinen Namen zu den amerikanischen Filmbossen der MGM, die ihn bereits durch sein *Weißes Rössl* im Visier

hatten. 1938 unterschrieb Benatzky voller Hoffnung einen Vertrag mit MGM, der ihm wie der Höhepunkt seiner Karriere vorkam und ihn gleichzeitig vor den politischen Gefahren in Europa schützen sollte. Doch das Abkommen war eine Mogelpackung. Nicht immer diente das Abfischen deutscher Stars für den amerikanischen Film damals der Gewinnung neuer Talente. Tatsächlich war es sehr viel öfter ein gemeiner Schachzug im internationalen Konkurrenzkampf: Bei MGM engagierte Stars waren für den Einsatz in ihren Heimatländern gesperrt. So kam es, dass europäische Künstler*innen mit hohen Gagen und verheißungsvollen Angeboten in das „Land der tausend Möglichkeiten“ gelockt wurden, nur um dort keinen Einsatz zu finden und tatenlos abzuwarten. Auch Benatzky blieb nichts anderes übrig, „als die Zeit hier abzusitzen wie die Sträflinge ihre Strafjahre“. Zum Nichtstun gezwungen und umgeben von ihm anwidender Oberflächlichkeit, fühlte er sich wie ein „vollkommener Niemand“. Mithilfe eines Anwalts befreite er sich Ende des Jahres aus seinem lähmenden Vertrag, nur um 1940 wieder nach Amerika zurückzukehren. Und dieses Mal wurde es noch schlimmer. Am 20. November 1941 fasste Benatzky anderthalb Jahre vergebliche Bemühungen zusammen:

„Ich schwöre darüber einen heiligen Eid: Ich habe in dieser Zeit, so viel mir bewusst ist, nie eine Chance vorbeigehen lassen! Ich habe jede, und die kleinste, Gelegenheit ‚dranzukommen‘ ergriffen, gearbeitet, oft 16, 18 Stunden am Tag, in allen Branchen und Möglichkeiten, die mein Beruf zulässt! [...] Ich habe das Verschiedenste und Entlegenste versucht, damit ich nicht [...] als ‚abgetan‘ oder ‚unanpassungsfähig‘ klassifiziert werde! Und ich muss in dieser bitteren Nachtstunde, da ich dieses schreibe, feststellen: Es war alles umsonst! Ich passe nicht hier herein, in dieses Milieu von Theater-Gangstern und billigen, skrupellosen Nur-Job-Haschern, und ich muss und werde, so traurig es ist, das sagen zu müssen, sobald mein in jahrelangen Mühen Erspartes weg ist – hier zugrunde gehen müssen!“

Während Ralph Benatzky in Hollywood kein Funken Erfolg vergönnt war, fand seine Hollywood-Komödie *Axel an der Himmelstür* in der NS-Diktatur als eines der wenigen Wiener Werke aus der Ära 1933–38 ihren Weg auf die deutschen Bühnen. Ohne Angabe der jüdischen Originalautoren und in einer neuen textlichen Überarbeitung wurde sie mit Johannes Heesters als Axel Swift in das Repertoire des Münchner Gärtnerplatztheaters aufgenommen. Heesters war denn auch Teil des Gastspiels, das das Ensemble des Gärtnerplatztheaters zur Truppenerheiterung in das KZ Dachau führte – eine weitere bittere Wendung dieses biografischen Satirestücks, das nicht ganz so „symmetrisch“ wurde, wie es sich Benatzky für sein Leben erhofft hatte.

Valeska Stern



Gero Wendorff (Axel Swift) und Dimitra Kalaitzi (Gloria Mills)



Elmar Andree, Bryan Rothfuss, Timo Schabel (Die Hollywood Harmonists) und Gero Wendorff (Axel Swift)



Dimitra Kalaitzi (Gloria Mills) und Gerd Wiemer (Prinz Tino Taciano)

*„das traurigste, grausamste,
aber wahrste wort über refugees,
in einem brief, den ein sich
selbst gemordet habender
(schöne satzstellung!) refugee in
einem abschiedsbrief hinterlässt:
i didn't die today.
i died years ago,
as i left my country!“*

Ralph Benatzky, Tagebuch, 25. Februar 1941

synopsis

kinostar!

Filming for Gloria Mills' latest film has just begun, but it's already come to a standstill. Not only is the capricious leading actress driving the entire crew crazy, but she also experiences a deep personal crisis. Instead of being admired as a film star, Gloria finally wants to be noticed as what she really is – "a woman and nothing else". Reporter Axel Stiftelmeyer, alias Swift, has sneaked onto the film set incognito and is thrilled when he witnesses Gloria's outburst. If he could show his readership the diva as the public has never seen her before – as a real person! – he could surely secure a permanent position on the editorial staff. With the help of his Viennese friend, make-up artist Theodor Herlinger, he disguises himself as an old man and pretends to have been injured by Gloria's chauffeur. The diva's invitation to dinner, extorted as compensation, seems to him like the long-awaited gateway to heaven. Axel's girlfriend Jessie Leyland, assistant to Gloria's producer Scott, is less than thrilled to be stood up once again for a supposedly "big deal". When she finds out that this time, the "big deal" is the diva herself, she decides to follow Axel to Gloria's villa. Against his will, Theodor Herlinger, who has secretly loved Jessie for a long time, joins them.

Before the incredulous eyes of his rival reporter Randy Racebottom, Axel enters Gloria's villa, where his arrival has been completely forgotten. Gloria, rejected by her current lover Prince Tino Taciano of Transylvania, is in no mood to receive visitors. When Axel reveals himself to be a journalist, Gloria has him arrested by Detective Inspector Morton, who is on-site to protect the diva's valuable diamond. Axel manages to escape the inspector and return to Gloria's side just in time to save her from making a big mistake. Just as the two are getting closer, an alarm interrupts their intimacy: the diamond has been stolen and potential culprits are appearing everywhere. In an impromptu summary trial, various thief masks are removed, and newly discovered feelings finally revealed.



Bryan Rothfuss (Dieb)

Textnachweise

Handlung und Interview sind Originalbeiträge von Valeska Stern.

Den Text *Nicht ganz symmetrisch* schrieb Valeska Stern basierend auf: Kevin Clarke: „Jüdische Dudelei“. Die „entartete“ deutsche Operette und ihr „Nachsommer“ auf Wiener Bühnen 1933 bis 1938. In: Arnbom/Clarke /Trabitsch (Hg.): *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness*. Katalog anlässlich der Ausstellung *Welt der Operette*, Österreichisches Theatrumuseum, Wien 2.2.–24.9.2012 / Deutsches Theatrumuseum München, 17.10.2012–10.3.2013. Wien, 2011. S. 147-165. und Ralf Waldschmidt: *Benatzkys Kammeroperetten nach 1930*.

In: Ulrich Tadday (Hg.): *Im weißen Rössl. Zwischen Kunst und Kommerz*

[Musik-Konzepte 133/134]. München, 2006. S. 37-58.

Zitat S. 12: Hans Weigel: *Axel an der Himmelstür*.

Libretto/Gesangstexte. Wien, 1936

Zitat S. 21: Inge Jens/Christiane Niklew (Hg.): *Triumph und Tristesse. Aus den Tagebüchern von 1919 bis 1946*, Berlin 2002. S. 326

Bildnachweise

Titel: Gero Wendorff und Dimitra Kalaitzi, fotografiert von Esra Rotthoff

Probenfotos vom 2. September 2025, fotografiert von Lutz Michen

Die Staatsoperette dankt ihrem Sponsor für die Unterstützung.



Impressum

Herausgegeben von der **STAATSOPERETTE DRESDEN** | Intendantin **KATHRIN KONDAUROW** | Spielzeit 2025/26

Redaktion **VALESKA STERN** | Satz **STAATSOPERETTE** | Druck **ELBTAL DRUCK UND KARTONAGEN GMBH**

Musiktheater der
Landeshauptstadt
Dresden



Dresden.
Dresdner

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





**MUSICAL
TANZ
OPERETTE
REVUE
KONZERT
OPER**

STAATSOPERETTE.DE

STAATSOPERETTE

