

DER ZAREWITSCH

FRANZ LEHÁR



THEATER
NORDHAUSEN
LOH-ORCHESTER
SONDERSHAUSEN



DER ZAREWITSCH

FRANZ LEHÁR

Operette in drei Akten
(frei nach dem gleichnamigen Stück von Zapolska-Scharlitt)
von Bela Jenbach und Heinz Reichert
Musik von Franz Lehár

*„Der Erfolg einer Operette
hängt in hohem Maße von einem guten Libretto ab.
Die Personen des Stückes müssen lebenswahr gezeichnet
und ihr Schicksal dem Verständnis des Publikums nahe gebracht werden.
Ich nehme gewöhnlich ein Libretto nur dann an,
wenn mich das Geschick der Heldin des Stückes packt
und wenn mich die Erlebnisse des Helden so gefangen nehmen,
als handele es sich um meine eigene Person.
Die Schürzung des Knotens und dessen Lösung
muss zwanglos und in logischem Zusammenhang erfolgen.“*
Franz Lehár

Spielzeit 2015/2016

DIE HANDLUNG

Erster Akt

Der Großfürst präsentiert die Gemächer des Thronfolgers des Zaren. Iwan, der Leiblakai des Zarewitschs, beseitigt die Spuren der Besichtigung, denn Zarewitsch Alexei ist Feind alles Weiblichen. Iwans heimliche Ehefrau hat sich in den Palast geschmuggelt und entdeckt eifersüchtig Iwan mit Accessoires von Damen! Der Zarewitsch soll demnächst heiraten, daher erdenken der Ministerpräsident und der Großfürst eine Intrige. Sie verpflichten die Tänzerin Sonja, die als tscherkessischer Krieger Eindruck auf Alexei gemacht hat. Erst in seinen Privatgemächern soll sie sich als Frau zu erkennen geben und seine Begierden wecken. Ängstlich sieht Sonja dem entgegen, was sie erwartet. Alexei ist nicht weniger unfroh. Der Zarensohn hat keine Freunde, empfängt keine Liebe. „Der Tänzer“ soll ihn erheitern. Sonja gelingt es, dass Alexei sie nach ihrer Enttarnung bei sich behält. Trotz seiner Angst vor dem Unbekannten, das mit einer Frau zu ihm kam, lässt er sich auf eine Unterhaltung auf freundschaftlicher Basis ein. Alexei dreht den Spieß um und spielt mit Sonja, was von ihm erwartet wird: ein Liebespaar.

Zweiter Akt

Eine Feier im Kronprinzenpalais. Der Zarewitsch ist Regimentskommandant geworden und wird nach einer Trupenschau zum ersten Mal als Militärsprecher. Doch er denkt nur an Sonja. Er will sie immer um sich haben und holt lieber ihre Freundinnen in den Palast, als dass sie ins Theater ginge. Als Iwan die Tänzerinnen in den Palast bringt, erwischt ihn eifersüchtig erneut Mascha, die inzwischen heimlich im Palast eingezogen ist.

Der Ministerpräsident überbringt die Nachricht, dass am heutigen Abend Prinzessin Miliza, Alexeis Braut, eintrifft. Der Großfürst stellt Sonja vor die Alternative: sofort den Palast verlassen oder dem Zarewitsch von einem ausschweifenden Vorleben erzählen. Um in seiner Nähe bleiben zu dürfen, wird sie sagen, was man verlangt. Der Zarewitsch lehnt sich gegen einen Befehl des Vaters auf. Er geht nicht, die Prinzessin zu empfangen, sondern schaut sich einen Auftritt der Freundinnen Sonjas an. Der Großfürst kompromittiert Sonja, als Alexei erneut den Befehl, die Braut zu empfangen, verweigert. Doch Sonjas Zarewitsch Aljoscha durchschaut die Intrige.

Dritter Akt

Aljoscha ist mit Sonja nach Neapel geflohen. Hier leben sie ihre bedrohte Liebe. Iwan bandelt mit Lina an und wird von ihrem Mann Bardolo zum Duell gefordert. Doch bevor es dazu kommt, ist Bardolo an Iwans Frau Mascha interessiert, und die Herren sind quitt. Iwan und Mascha verzeihen einander ihr Interesse an anderen. Der Großfürst findet den Zarewitsch, der dem Thron entsagt. Doch der Großfürst appelliert an Sonja, auf ihr persönliches Glück zum Wohle des Volkes zu verzichten: Der Zar liegt im Sterben und der Zarewitsch wird die Geschäfte übernehmen müssen. Sonja überredet schweren Herzens den Zarewitsch, der Staatsraison zu folgen. Da trifft die Meldung vom Tod des Vaters ein. Aljoscha fügt sich der Vorbestimmung und wird zum Zaren gekrönt, Sonja bleibt allein.



Désirée Brodka, Jan Novotny

DIE LITERARISCHE VORLAGE

6 Gabriela Zapolska (1857–1921) entstammte einer reichen Gutsbesitzerfamilie in Ostpolen. Gegen den Willen der Eltern wurde sie Schauspielerin und gastierte in ganz Polen, 1890 bis 1895 sogar in Paris. Ihre Erfahrungen gab sie in Kraków an einer selbst gegründeten Schauspielschule weiter. Sie arbeitete zudem als Theaterkritikerin. Dass sie heute noch bekannt ist, verdankt sie aber vor allem ihrer Schriftstellerei. Sie war eine führende Vertreterin des polnischen Naturalismus. Sie verspottete die moralische Heuchelei des Kleinbürgertums, schrieb satirische Komödien, Dramatik und Novellen. Ihr auch in Deutschland bekanntestes Stück, das zudem verfilmt wurde, ist „Die Moral der Frau Dulska“. In ihrem 1917 in Kraków uraufgeführten historischen Stück „Carewicz“ be-

schrieb Gabriela Zapolska Episoden aus dem Leben von Alexei Petrowitsch, dem Sohn von Peter dem Großen. Alexei war aus Furcht vor dem despotischen Zaren mit einem Pagen nach Neapel geflohen. Die beiden wurden dort aufgespürt, und zudem stellte sich heraus, dass der Page eine Frau war, die Geliebte des Zarewitschs. Alexei wurde daraufhin der Prozess gemacht, in dem seine Geliebte, nachdem man sie bestochen hatte, gegen ihn aussagte. Das Urteil für den Zarewitsch lautete: Hinrichtung. Doch bereits die grausame Folter im Kerker führte zu seinem Tod. Das Stück „Carewicz“ wurde vom Historiker Bernard Scharlitt (auch Szarlitt, 1877–1946) ins Deutsche übersetzt. Franz Lehár lernte das Stück in einer Aufführung am Volkstheater in Wien kennen.



Opernchor, Ballettkompanie, Désirée Brodka (hinten), Jan Novotny (rechts)

IM RUSSISCHEN (OPERETTEN-)REICH

von Anja Eisner

Als Franz Lehár seine Operette komponierte, gab es keine Zaren mehr („Zar“, ebenso wie „Kaiser“, vom römischen „Cäsar“ abgeleitet). Der letzte russische Herrscher, Nikolai II., dessen Sohn übrigens wie der Operetten-Zarewitsch Alexei hieß, hatte im Zuge der Februarrevolution 1917 abgedankt. So wie man im Russischen den zweiten Vornamen eines jeden Menschen, den „Vatersnamen“, durch den Namen des Vaters mit einer Nachsilbe bildet, so wurde der Titel „Zarewitsch“ gebildet: Der Titel des Vaters, also „Zar“, wurde mit der für den Sohn üblichen Nachsilbe versehen, und der Titel „Zarewitsch“ war entstanden. Von 1547, als Iwan der Schreckliche den Zarentitel angenommen hatte, bis 1718 trugen alle Zarensöhne den Adelstitel Zarewitsch. Zarewitsch Alexei, der Sohn von Peter dem Großen, der nicht nur aus Angst vor seinem Vater nach Neapel floh, sondern auch eine Verschwörung gegen ihn vorbereitet haben soll, hatte den Titel so in Misskredit gebracht, dass er nach seinem Tod 1718 bis ins Jahr 1797 vollkommen außer Gebrauch geriet. Die Kinder des Zaren trugen ab 1718 wie andere Angehörige der Zarendynastie den Titel „Großfürst“. Erst Zar Paul I. führte den Zarewitsch-Titel wieder ein. Jetzt bezog er sich allerdings nur noch auf den Erstgeborenen, den Thronfolger, und nicht mehr auf alle Söhne des Zaren. Diese behielten den Titel Großfürst. Der Gebrauch des Großfürstentitels wurde im 19. Jahrhundert noch einmal eingeschränkt. Da die Zarendynastie sehr groß geworden war, reformierte Alexander III. die Familiengesetze. „Großfürst“ durften sich nun bloß noch die Söhne und Enkel des Zaren nennen. Alle ande-

ren Angehörigen wurden nur noch als „Hoheit“ angesprochen. Seitdem ist also der Bruder eines Zarewitschs ein Großfürst. Aber auch der Bruder des Zaren ist ein Großfürst und Onkel des aktuellen Zarewitschs. Diese Konstellation haben wir in unserer Operette. Das deutet darauf hin, dass sie erst Ende des 19. Jahrhunderts spielen könnte (zu Regierungszeiten Alexanders III., dessen Thronfolger aber Nikolai hieß). Historie und Operette gehen nicht überein. Aber – müssen sie das überhaupt? Es ging Lehár augenscheinlich nicht um russischen Geschichtsunterricht!

7 *„Ich verehere meinen Freund Lehár sehr und bin von seiner Musik geradezu begeistert. Schließlich ist auch die Geldfrage nicht ganz nebensächlich. Solche Serienerfolge, wie zugkräftige Operetten, kann die Oper nicht bieten.“*
Richard Tauber

Daher konnte er auch andere Operetten-Zutaten frei der Geschichte des russischen Reichs entlehnen. Das Thema des russischen Einflusses auf südliche Völker tauchte um die Entstehungszeit der Operette immer mal wieder auf. So kam 1929 der Film „Der weiße Teufel“ heraus, in dem der Kampf der kaukasischen Bergvölker im 19. Jahrhundert gegen den russischen Zaren um ihre Souveränität thematisiert wird, und Juri Tynjanow schrieb 1927 einen Roman über Gribojedow, der 100 Jahre zuvor in Persien Kriegszahlungen an Russland kontrollierte. Bei Lehár gibt es die Tscherkessen. Auch sie sind ein südliches Volk, genaugenommen ein Volk, das aus vielen verschiedenen Stämmen bestand, die im Kaukasus lebten. Außer dem Stamm der Kabar-



Opernchor, Ballettkompanie, Jan Novotny (hinten)

diner bildeten die Tscherkessen nie einen eigenen, von Fürsten geführten Staat. Die tscherkessische Tradition verbot und verbietet es, Reichtum anzuhäufen oder zur Schau zu stellen. Regiert wurde über Versammlungen an heiligen Stätten von Familien, Clans oder Stämmen. Entweder trafen sich gewählte Vertreter oder man schickte Fürsten und Ritter zu den Versammlungen, was diesen im 19. Jahrhundert den Begriff „Kongress“ einbrachte. Doch Mitte des 19. Jahrhunderts änderte sich das Leben der Tscherkessen grundlegend. Noch drei Stämme kämpften 1861–1864 gegen die Vereinnahmung ihres Gebietes durch Russland. Bei Sotschi unterhielten sie ein gemeinsames Parlament. Mit der Eroberung des Nordkaukasus 1864 durch Russland unter Zar Alexander II. begann ihre Vertreibung aus der Heimat. 90% der Tscherkessen verließen ihr angestammtes Land in Richtung Türkei, Syrien und Jordanien. Da bekamen wehmütige Gesänge der Tscherkessen am Zarenhof eine ganz andere Bedeutung als noch in den Jahrzehnten zuvor. Traditionell dienten Tscherkessen am Hof des russischen Zaren, denn das war die einzige Möglichkeit für

sie, im russischen Reich zu Achtung zu gelangen.

Der traditionelle Tanz der Tscherkessen ist die Lesginka. In der Operette brillieren die tscherkessischen Tänzer, deren Bester Sonja ist, mit einer „Kamarinka“. Dieser Tanz, der richtig „Kamarinskaja“ heißt, ist kein tscherkessischer, sondern ein russischer Nationaltanz. Er steht im 2/4-Takt, und charakteristisch ist der Wechsel vom Hacken auf die Fußspitze. Die Tscherkessen lernten ihn wahrscheinlich kennen, als die Krimtataren ihr Gebiet besetzten und dem Naturvolk die Islamisierung brachten. Die bekannteste Kamarinskaja schuf der russische Komponist Michail Glinka. Die Tänzerin Sonja stammt nach ihren eigenen Worten aus Torsk im Jaroslauer Gebiet. Wir sind in der Operette! Ein Jaroslauer Gouvernemen gibt es nicht. Inspiriert wurde das Gouvernemen von „Jaroslawl“ (ca. 270 km nordöstlich von Moskau, 800 km ost-südöstlich von St. Petersburg). Es gibt keine Stadt, die Torsk heißt, sie wurde erfunden nach den Vorbildern, die ähnlich klingen: Omsk, Kursk, Tomsk.

Und noch eine Person spielt in der Operette eine Rolle, und das, obwohl sie nie auftritt, die „präsumtive

Braut Miliza“. Um es gleich vorweg zu sagen, es hat nie eine Zarengemahlin Miliza gegeben. Der Name, den es im Russischen selten gibt – er ist eher im Serbokroatischen verbreitet – geht auf „milyi=lieb“ zurück. Es lebte allerdings noch zur Entstehungszeit der Operette eine Miliza, deren Gatte Großfürst war: Die Gemahlin von Pjotr, dem Enkel des Zaren Nikolai I., war Miliza, die Prinzessin von Montenegro. Eine andere Miliza wurde ausgerechnet um 1927, dem Entstehungsjahr der Operette, berühmt! Miliza Elizabeth Korjus wurde 1909 in Warschau, das damals zu Russland gehörte, geboren. Die Tochter eines in russischen Diensten stehenden estnischen Militärs wuchs bei der Mutter in Kiew auf. Dort sang sie in Chören und tourte erfolgreich durch die Sowjetunion. Ende der 20er machte sie ihr Vater, der nun einflussreich im unabhängigen Estland lebte, bekannt. Aus ihr wurde eine US-amerikanische Schauspielerinnen.



Désirée Brodka, Thomas Bayer

DIE ENTSTEHUNG UNSERER OPERETTE

von Anja Eisner

„Der Zarewitsch“ ist ein echtes Kind der Goldenen Zwanziger. Die Wirtschaft hatte sich von den Folgen des Ersten Weltkrieges und der Depression erholt, Berlin erlebte seine Blüte als Hauptstadt der Unterhaltung. „Der Zarewitsch“ kam am 21. Februar 1927 am Deutschen Künstlertheater in Berlin-Tiergarten zu seiner Uraufführung. Das private Theater, das 1045 Sitzplätze hatte, war 1911 gegründet worden und wechselte mehrmals sein Profil. Ende der Zwanziger übernahm es Heinz Saltenburg und machte ein Operettentheater daraus. (Im Zweiten Weltkrieg brannte das Gebäude übrigens aus, wurde in den Sechzigern gesprengt und heute steht an der ehemaligen Kulturstätte eine Bankfiliale ...) „Der Zarewitsch“ setzte den großen Erfolg fort, den Lehár 1925 in Wien mit Richard Tauber in der Operette „Paganini“ hatte. Die Idee zum „Zarewitsch“ kam Lehár schon früh. Um 1920 hatte er in Wien begeistert das gleichnamige Schauspiel von G. Zapolska über den Sohn von Peter I. gesehen. Daher beauftragte er Bela Jenbach, die Bearbeitungsrechte bei den Zapolska-Erben zu erwerben. Jenbach war ein in Ungarn gebürtiger Wiener Burgtheaterschauspieler, der sich – enttäuscht von der Gage am renommierten Haus – dem lukrativeren Verfassen von Libretti zugewandt hatte. So war er bspw. als Dichter an „Die Csárdásfürstin“ und an Lehárs „Paganini“ beteiligt. Schnell hat Jenbach ein Libretto gemeinsam mit Heinz Reichert verfasst. Reichert war einer der gefragtesten Librettisten seiner Zeit. So schrieb er häufig für Lehárs Operetten, aber auch für Puccini („La Rondine“). Im Libretto „Der Zarewitsch“ verzichteten die Autoren auf konkrete Bezüge zu Peters Sohn Alexei,



Katharina Boschmann, Marian Kalus

dachten wohl mehr an Alexei, den Sohn des letzten russischen Zaren. Dennoch tat sich Lehár schwer, das von ihm angeregte Libretto zu vertonen – er gab es zurück. Als er sich 1926 doch dafür entschied, hatte Jenbach es bereits an Eduard Künneke weitergegeben ... In geheimer Mission – die Presse sollte davon nichts erfahren – holte Jenbach das Libretto am 16. Juli 1926 für Lehár zurück. Nur sieben Monate dauerte es bis zur Uraufführung! Lehár, der damals schon in Ischl wohnte, komponierte unglaublich schnell. Die ersten Nummern schrieb er gleich nach Erhalt des Librettos nieder, am 9. Oktober schloss er den Klavierauszug ab. Regelmäßig war er die Nummern der Operette immer wieder mit dem ebenfalls in Ischl lebenden Tenor Richard Tauber durchgegangen, der den Zarewitsch in der Uraufführung gab. Am 9. November begann Lehár mit der Instrumentierung. Er war sich seiner Sache dabei sehr sicher. Entgegen seiner sonstigen

Gewohnheit, mit Bleistift zu schreiben, entstand diese Partitur als Tintenschrift. Zwei Tage vor der Uraufführung wurde sie fertig – 425 Seiten lang. Es musste gekürzt werden (es ist noch heute in der Theaterpraxis üblich, nicht alle Nummern des „Zarewitsch“ zu zeigen, da sie für das Erzählen der Handlung ohnehin nicht alle notwendig sind). Lehár widersetzte sich als Uraufführungsdirigent den Kürzungen, so dass er von Intendant Saltenburg gegen den hauseigenen Dirigenten Ernst Hauke ausgetauscht wurde! Auf eine beträchtliche Länge kam die Uraufführung dennoch: Allein das sogenannte Tauber-Lied, ein nach bewährtem dramaturgischen Muster komponiertes Bravourstück für den Protagonisten, das später weggelassen wurde, weil sich das Wolgalied noch größerer Beliebtheit erfreute, musste viermal wiederholt werden!

→ „Besonders die 62 Partiturseiten des II. Finales enthalten außergewöhnliche Effekte der Instrumentation und stilistischen Vielfalt. Zwischen mittelalterlichem Conductus und Charleston, Tscherekesstanz und Salonpiece, Rezitativ und Debussy-Akkorden, Bacchanal und Orgelpunkt wird alles aufgeboten, um der musikalischen Psychologie der Liebe neue (Partitur-)Seiten abzugewinnen. Den zweifelnden Zarewitsch besänftigen Wagneranklänge. Sonjas Schwur bei der Heiligen Mutter von Kasan, noch keinen Mann geliebt zu haben, erinnert an Isoldes Liebestod.“
Norbert Linke, 2001

→ „Die Verfassung des Publikums ermöglicht es auch der Operette, sich von der Lüge des Happyends abzuwenden.“
Franz Lehár

← „Das alles ist sehr recht und sehr slawisch. Aber natürlich klingt auch überall in der Partitur der echte Lehár-Ton auf, der weich-melodische, von innen heraus durchglühte.“
Erich Urban in „B.Z. am Mittag“, Februar 1927

← „Immer wieder erfreut die melodiose Sprache seiner Musik. Nirgends banale oder abgegriffene Tonfolgen in dieser (...) mit Sinn für aparte Färbung instrumentierten Partitur, in der es singt und klingt, und deren Lyrik besonders gerne auf breit ausgespannenen Harfen-Glissandi schwebt; opernhafte aufgebaut und gesteigert die großen Ensemble-Sätze, zumal das Finale des zweiten Aktes, in dem die orchestralen Wogen der aufstürmenden Gefühle hemmungslos über den Singstimmen zusammenschlagen.“
Moritz Lieb in „Berliner Morgenpost“, Februar 1927



Matthias Mitteldorf, Jens Bauer, Thomas Bayer

FÜR LIEBE IST KEIN PLATZ

Interview mit dem Regisseur Holger Potocki

Nachdem du zu den Schlossfestspielen Sondershausen mit „Cenerentola“ (Aschenbrödel) und „Der Barbier von Sevilla“ zweimal heitere Oper inszeniert hast, bist du elf Jahre nach „Die lustige Witwe“ nun erneut für eine Lehár-Operette ans Theater Nordhausen zurückgekehrt. Magst du den Komponisten besonders?

Ja. Ich bin, das habe ich mit meinem Lieblingskomponisten Puccini gemeinsam, ich bin ein großer Bewunderer Lehárs, weil er es schafft, mit den Mitteln der Melodie die Psychologie seiner Figuren plastisch zu machen und in einer großen Ökonomie der Mittel eine sehr dichte Atmosphäre zu schaffen, der man sich kaum entziehen kann.

Die Handlung, die im Drama der Zapolska mit heftiger Gesellschaftskritik verbunden war, wurde von den Librettisten in eine unhistorische Operetten-Zeit verschoben. Wird die Handlung dadurch nur noch zum Vehikel, der eingängigen Musik Lehárs auf der Bühne einen Anlass zu geben?

Nein. Es ist – wie oft beim Wandel eines im Schauspiel bekannten Stückes zu einem Musiktheaterwerk – zu beobachten, wie die Mittel der Musik weniger auf das große Gesellschaftliche zielen, als mehr auf die Auswirkungen des Gesellschaftlichen, auf das Individuum. Es steht mehr das Subjekt im Vordergrund und sein Leid an gesellschaftlichen Zuständen, als dass die gesellschaftlichen Mechanismen als solche in den Fokus genommen werden.

Im Zentrum dieser Geschichte steht die Bedrücktheit und Verklemmung des Zarewitschs, dem als Zögling des herrschenden Zaren unveränderliche

und unpersönliche Verhaltensweisen oktroyiert werden sollen. Das reicht bis tief in die Intimsphäre, wenn man ihm vorschreibt, wann und wie er mit Frauen verkehren soll. Für Liebe ist kein Platz, selbst dieser intimste Bereich folgt strengen Regeln. Dagegen lehnt sich der Zarensohn auf, indem er sich der Frau als solcher vollständig verweigert. Das zeigt kein Problem mit Frauen, sondern eine tiefe Verstörung durch den Umgang mit ihm.

Diese Blockierung wird durch die behutsame und menschlich warme Zuneigung der Tänzerin Sonja gelöst. Gemeinsam gibt man sich der Illusion hin, man könnte dem vorgegebenen Weg ausweichen. Wenn am Ende des Stückes jedoch die harte Realität zuschlägt und er sich entscheiden muss, geht er doch den Weg, der von ihm erwartet wird, und folgt der Pflicht. Ob dies nun Stärke oder Schwäche zeigt, bleibt der Bewertung des Zuschauers überlassen.

Wer in die Operette geht, erwartet, dass er gut unterhalten wird, zwar mit Anspruch, aber ohne Anstrengung. Wie stellst du zur Operette, die kein glückliches Finale bietet?

Ich sehe darin in erster Linie eine Ehrlichkeit gegenüber dem Stoff, gegenüber der Geschichte. Auch wenn das Stück durchaus sentimental gehalten ist und auf unmittelbare Rührung setzt, nehmen die Autoren ihre Figuren so ernst, dass sie nicht versuchen, durch eine künstlich herbeigeführte Schlussglückseligkeit zu einem Happyend zu gelangen.



Jens Bauer, Jan Novotny, Désirée Brodka

Russland wird in letzter Zeit von den westeuropäischen Ländern wieder deutlicher als Macht, an der es kein Vorbeikommen gibt, wahrgenommen. Kann die Operette zur Gegenwart Stellung nehmen?

Grundsätzlich ja. Dieses Stück, der „Zarewitsch“, enthält nach meiner Ansicht jedoch keinen tragfähigen Kommentar zu dieser Situation. Es ist zwar vordergründig reizvoll, sich die Situation auszumalen, dass ein autoritärer Herrscher wie Putin z.B. versucht, seinen schwulen Sohn auf Linie zu bringen, aber der weitere Verlauf des Stückes lässt sich auf dieser Grundlage nicht erzählen. Ich denke, dass dieses Stück eher eine Metapher ist für das Spannungsfeld zwischen Rebellion und Fügsamkeit eines Zöglings ganz im Allgemeinen. Das russische Setting dieses Stückes bildet eher einen atmosphärischen Rahmen, eine Spielfläche für diese Metapher, als dass das Russische an

sich, geschweige denn die Weltpolitik, thematisiert wird.

Obwohl das Zarentum nicht historisch konkret in der Operette dargestellt wird, hast du dich mit deiner Bühnenbildnerin Lena Brexendorff dennoch für konkreten zaristischen Prunk, keine abstrahierte Bühne, entschieden. Wir bekennen uns ganz klar zu einer sentimental, romantischen Atmosphäre, wie man sie beispielsweise aus Historienfilmen kennt. Ich denke, dass diese Einbettung der Geschichte vom Zarewitsch sehr zupass kommt. Wiewohl Lena und ich sonst gerne in optische Welten des Unterbewussten und der Abstraktion tauchen, haben wir das Gefühl, in diesem Fall dem Stück und dem Publikum etwas Gutes zu tun, wenn wir im Sinne einer reichen Opulenz unserem Affen Zucker geben.

BEKENNTNIS

von Franz Lehár (Auszug)

Mit 18 Jahren habe ich das Prager Konservatorium absolviert und musste gleich daran denken, für mich selbst zu sorgen. Ich kam als Konzertmeister nach Elberfeld-Barmen und lernte da das erste Mal das Theater kennen. Als Konservatorist hatte ich aber das Glück, mit Johannes Brahms und Antonín Dvořák in Berührung zu kommen. Bei dieser Gelegenheit spielte ich den Meistern meine Jugendkompositionen vor. Ich hatte Erfolg, und von diesem Augenblick an verfolgte mich der Gedanke, die Geige an den Nagel zu hängen und mich dem Komponieren zu widmen. Davon konnte ich aber nicht leben und ergriff die Kapellmeister-Laufbahn. (...)

Im Jahre 1900 kam ich nach Wien, und hier entschied sich mein Schicksal. Ich gab die Kapellmeisterstelle auf und widmete mich ganz der Komposition. (...) Ich hatte mir in den Kopf gesetzt, den Rahmen der Operette zu sprengen. Ich empfand immer mehr und mehr, dass man die Operette nicht als Kunstgattung, sondern nur als eine unterhaltsame Angelegenheit ansah, die man sich einfach als Zerstreuung wünschte, um sie wieder zu vergessen. Nicht umsonst war das Schlagwort „Operetten-Blödsinn“ in aller Mund, und dieses Vorurteil zu bekämpfen war fast unmöglich.

Ich grübelte darüber nach und empfand als Ursache die vielen Unwahrscheinlichkeiten und Dummheiten der Handlung. Die Menschen auf der Bühne waren lieb und nett, aber es fehlte ihnen das Herz, die Seele. Ich setzte mir in den Kopf, Menschen zu schaffen, sie so zu schildern, dass sie unter uns gelebt haben könnten. Sie empfinden Liebe und Leid so wie wir. Natürlich musste ich diese Verinnerlichung in der Musik zum Ausdruck bringen. Ich musste

unbewusst, wenn es die Handlung forderte, mit Opernmitteln kommen. Die Anforderungen an die Sänger und an das Orchester wurden immer größer. Die Direktoren waren entsetzt, die Sänger jubelten, denn sie hatten endlich Aufgaben zu erfüllen, umso mehr, als sie sich als Opernsänger erboten, die Rollen zu übernehmen. Allen voran Richard Tauber, der den Bann brach, dass es eine „Schande“ sei, in der Operette aufzutreten. Es war eine Zeit, wo meine Operetten von den Direktionen boykottiert wurden, da sie nicht die Mittel hatten, sie herauszubringen. In Deutschland gab es zahllose Stadttheater, wo Opern und Operetten aufgeführt wurden. Die ersten Orchestermitglieder hatten im Vertrag stehen, dass sie von Operetten-Aufführungen befreit waren. Man hatte also bloß ein kleineres Orchester zur Verfügung. Die Harfe war im Operetten-Orchester nicht vorhanden. Meine Waffe war, vom Orchester immer mehr zu verlangen. Holzbläser doppelt, wenn nicht dreifach. Vier Hörner, drei Posaunen und Tuba. (...)

Selbst ein Teil der Kritiker wettete dagegen, indem sie schrieben, dass das Liebäugeln mit der Oper ungerechtfertigt sei. Man kannte aber meinen Namen bereits, und das Publikum hatte längst erkannt, dass ich es ehrlich meine, und das Anhören meiner Werke für die Zuhörer ein Erlebnis. Manche unterdrückten heimlich eine Träne. Ich wurde dadurch immer bestärkt, dass ich den richtigen Weg gehe und wählte mir stets gewagtere Stoffe aus.



David Johnson, Jan Novotny, Désirée Brodka, Marian Kalus

Quellen:

S. 3: Franz Lehár zit. nach Kurt Tucholsky (Peter Panter) in: Die Weltbühne, 25.08.1931, Nr. 34, S. 307, entnommen www.textlog.de/tucholsky-am-klavier-kino.html. S. 4: Die Handlung wurde für dieses Heft von Anja Eisner nacherzählt. S. 6: redaktionell zusammengestellter Artikel nach www.operettenfuehrer.de/index.php/nach-dem-komponisten/franz-lehar/der-zarewitsch/, https://pl.wikipedia.org/wiki/Gabriela_Zapolska, http://www.bj-uj.edu.pl/bft?p_p_id=56_INSTANCE_H89c&p_p_lifecycle=0&p_p_state=exclusive&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-3&p_p_col_count=1&fbig=12_IF21706#bft_top und http://www.wikiwand.com/nl/Franz_Leh%C3%A4r. S. 7: Originalartikel von Anja Eisner für dieses Programmheft unter Verwendung von Quiring, Manfred, Der vergessene Völkermord: Sotschi und die Tragödie der Tscherkessen, Ch. Links Verlag 2013; www.reller-rezensionen.de/voelker/adygen.htm; Wikipedia, die freie Enzyklopädie. Richard Tauber zit. nach Linke, Norbert, Franz Lehár, Reinbek b. Hamburg, 2001; S. 9: Originalartikel unter Verwendung von Linke, Norbert, a.a.O.; Schneidereit, Otto, Franz Lehár, Berlin 1984 und Wikipedia, die freie Enzyklopädie. S. 11: Norbert Linke und Franz Lehár zit. nach Linke, Norbert, a.a.O., Erich Urban und Moritz Lieb zit. nach Schneidereit, Otto, a.a.O. S. 12: Originalinterview für dieses Programmheft. S. 14: zit. nach www.franz-lehar-gesellschaft.com/files/bekanntnis.pdf. S. 16: zit. nach Linke, Norbert, a.a.O.

Die Probenbilder entstanden zur ersten Kostümprobe. Urheber der Bilder ist Roland Obst.

„Man hat errechnet, dass Franz Lehár, innerhalb seiner Lebensgrenzen, der am meisten aufgeführte Komponist aller Zeiten war, strömt doch seine Musik zu jeder Tages- und Nachtstunde durch den Äther, und wenn bei uns in Europa der friedliche Bürger müde-gelehárt in Schlaf versinkt, jauchzt die andere Seite des Erdballs: ‚You are my heart's delight‘“

Maria von Peteani (österreichische Schriftstellerin)

Impressum:

Herausgeber: Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH
Intendant: Lars Tietje, Käthe-Kollwitz-Str. 15, 99734 Nordhausen, Tel.: (0 36 31) 62 60-0,
Programmheft Nr. 5 der Spielzeit 2015/2016, Premiere: 20. November 2015
Redaktion und Gestaltung: Dr. Anja Eisner
Layout: Landsiedel | Müller | Flagmeyer, Nordhausen