

Im weißen Rössl

(frei nach dem Lustspiel von Blumenthal und Kadelburg)

von Hans Müller und Erik Charell

Musik von Ralph Benatzky

Gesangstexte von Robert Gilbert

Vier musikalische Einlagen von Robert Gilbert,

Bruno Granichstaedten und Robert Stolz



**Oper
Dortmund**

Diese Produktion wird unterstützt von: **DOGEW021**
Hier bleib ich!

Im weißen Rössl

Singspiel in drei Akten

(frei nach dem Lustspiel von Blumenthal und Kadelburg)

von Hans Müller und Erik Charell

Musik von Ralph Benatzky

Gesangstexte von Robert Gilbert

Vier musikalische Einlagen von Robert Gilbert,

Bruno Granichstaedten und Robert Stolz

Premiere: Sa, 18. Januar 2020

Opernhaus Dortmund

In deutscher Sprache

Bühnenpraktische Rekonstruktion der Originalfassung von 1930 erstellt in
Zusammenarbeit mit der Staatsoperette Dresden durch Matthias Grimminger
und Henning Hagedorn unter Mitarbeit von Winfried Fechner

Uraufführung am 08. November 1930 im Großen Schauspielhaus Berlin

Besetzung

Musikalische Leitung	Philipp Armbruster P / Christoph JK Müller
Regie, Konzeption	Thomas Enzinger
Co-Regie, Choreografie	Ramesh Nair
Bühne und Kostüme	Toto
Licht	Sabine Wiesenbauer, Florian Franzen
Chor	Fabio Mancini
Dramaturgie	Laura Knoll

Josepha Vogelhuber, <i>Wirtin zum „Weißen Rössl“</i>	Irina Simmes
Leopold Brandmeyer, <i>Zahlkellner</i>	Matthias Störmer
Wilhelm Giesecke, <i>Fabrikant</i>	Steffen Schortie Scheumann
Otilie, <i>seine Tochter</i>	Giulia Montanari*
Dr. Otto Siedler, <i>Rechtsanwalt</i>	Fritz Steinbacher
Sigismund Sülzheimer	Morgan Moody
Prof. Dr. Hinzemann/ Der Bergführer	Frank Voß
Klärchen, <i>seine Tochter</i>	Karen Müller
Der Kaiser (<i>Franz Josef II.</i>)	Ks. Hannes Brock
Der Piccolo	Tomas Stitilis
Kathi, <i>Briefträgerin</i>	Johanna Schoppa
Tänzer_innen	Nicole Eckenigk, Selly Meier, Karen Müller, Anna Pinter, James Atkins, Stephen Dole, Erik van Hoof, Torben Rose

Opernchor Theater Dortmund
Statisterie Theater Dortmund
Dortmunder Philharmoniker



Steffen Schortie Scheumann, Irina Simmes

Handlung

Erster Teil

Friedvoll und idyllisch ist es am Wolfgangsee – doch mit der Ankunft der sogenannten Vergnügungsreisenden hat dieser Frieden ein rapides Ende. Eine große, unter Zeitdruck stehende Gruppe Tourist_innen überschwemmt das Hotel zum „Weißen Rössl“, was den überforderten Piccolo arg mitnimmt. Sein Vorgesetzter, der Oberkellner Leopold, ist da weitaus souveräner: „Aber meine Herrschaften! Nur hübsch gemütlich, mit der Ruhe kommt man noch einmal so weit!“, versucht er die aufgescheuchten Urlauber_innen zu beruhigen. So schnell wie sie gekommen sind, sind sie wieder fort – und lassen die beiden mit spärlichem Trinkgeld zurück. Dabei bräuchte Leopold dringend Geld, denn die Eroberungsversuche, die er um seine Angebetete unternimmt, sind kostspielig. Josepha, die Wirtin des „Rössl“, lässt sich aber nicht so leicht bezirzen und weist seine Avancen resolut zurück. Außerdem verfolgt sie selbst ein anderes Ziel, denn die Ankunft des von ihr verehrten Berliner Rechtsanwalts und treuen Stammgasts Dr. Siedler steht bevor. Josepha schwärmt schon lange für ihn und reserviert ihm stets das schöne Balkonzimmer.

Mit dem nächsten Schwall Urlaubsgäste kommen auch Wilhelm Giesecke und seine Tochter Ottilie an. Der Berliner Fabrikant ist nur am Schimpfen und hat große Probleme, die österreichische Speisekarte zu lesen. Auch wartet bereits ein Telegramm seines Kontrahenten Sülzheimer auf ihn. Die beiden liegen in einem erbitterten Rechtsstreit um ihr jeweiliges Patent der Hemdhose – vorne oder hinten zu knöpfen. Besagter Dr. Siedler stellt sich als Anwalt des Herrn Sülzheimers heraus, und in plötzlicher Verbundenheit quartiert Leopold Vater und Tochter Giesecke entgegen aller Anweisungen im beliebten Balkonzimmer ein.

Josepha ist glücklich, als Dr. Siedler endlich mit dem Fahrrad anreist. Seine Aufregung darüber, dass sein Stammzimmer anderweitig vergeben ist, verfliegt sofort, als er das junge Fräulein Giesecke sieht – von ihr sehr angetan verzichtet er großzügig darauf. Schnell kommen sich die beiden näher. Nur der arme Leopold rennt bei Josepha weiterhin gegen eine Wand. Seine unerwiderte Liebe treibt ihn zur Verzweiflung – und zur Kündigung, denn der Geliebten beim Anbandeln zuschauen, das kann er nicht. Dr. Siedler hat einen Plan gefasst, wie er die Tochter des alten Giesecke für sich gewinnen kann.

Zweiter Teil

Als wichtiger Bestandteil des Siedlerischen Plans rauscht der fesche Sigismund Sülzheimer Junior mit seinem Auto daher. Sofort liegt ihm die Damenwelt zu Füßen. Ein weiteres Urlauberpaar hat er gleich mitgebracht: Der rüstige Professor Hinzelmann und seine Tochter Klärchen. Sigismund hat bereits ein Auge auf sie geworfen und begleicht darum stillschweigend den Großteil der Hotelrechnung, die sich der knausrige Privatgelehrte sonst nicht leisten könnte. Sigismund und Klärchen genießen ein erfrischendes Tête-à-Tête am See und merken schnell, dass sie besser zusammenpassen, als sie es gedacht hatten – denn jeder von ihnen hat einen kleinen Makel, der ihn für den anderen nur noch liebenswerter erscheinen lässt. Vater Giesecke ist währenddessen mit dem Bergführer auf schweißtreibender Wanderschaft. Da kreuzt Dr. Siedler auf und weicht ihn in seinen – vermeintlichen – Plan ein: Wenn man Sigismund mit Ottilie verkuppeln würde, würde sein Vater die Klage fallen lassen. Dafür muss er selbst aber stets an ihrer Seite bleiben.

Zuvor hat sich hoher Besuch angekündigt: Der Kaiser kommt zum Schützenfest! Der einzige, der diesen illustren Gast anständig bewirten kann, ist Leopold. Da muss sich dann auch die stolze Josepha geschlagen geben und einsehen, dass sie ihren „Polder!“ dringend braucht. So geht die kaiserliche Audienz mehr oder weniger störungsfrei über die Bühne und Leopold verabschiedet sich erneut, denn „ein Kellner ist auch ein Mensch“.

Der süffige Heurigenwein verklärt die allgemeine Gemütslage und bringt Hinzelmann und Giesecke einander näher. Josepha hat endlich erkannt, was sie an ihrem Leopold hat und befördert ihn kurzerhand vom Oberkellner zum Ehemann. Die nun einsetzende Hochstimmung berauscht die Geister, sodass Giesecke gar keine Einwände mehr gegen eine Verbindung seiner Ottilie mit Dr. Siedler hat. Professor Hinzelmann ist einfach entzückt, dass sein Klärchen nun ihren Sigismund gefunden hat. Happy End im Salzkammergut!

Restaurant

HIER WAR DER KAISER GAST
HIER IST DER GAST KÖNIG



Matthias Störmer, Opernchor Theater Dortmund, Tänzer_innen



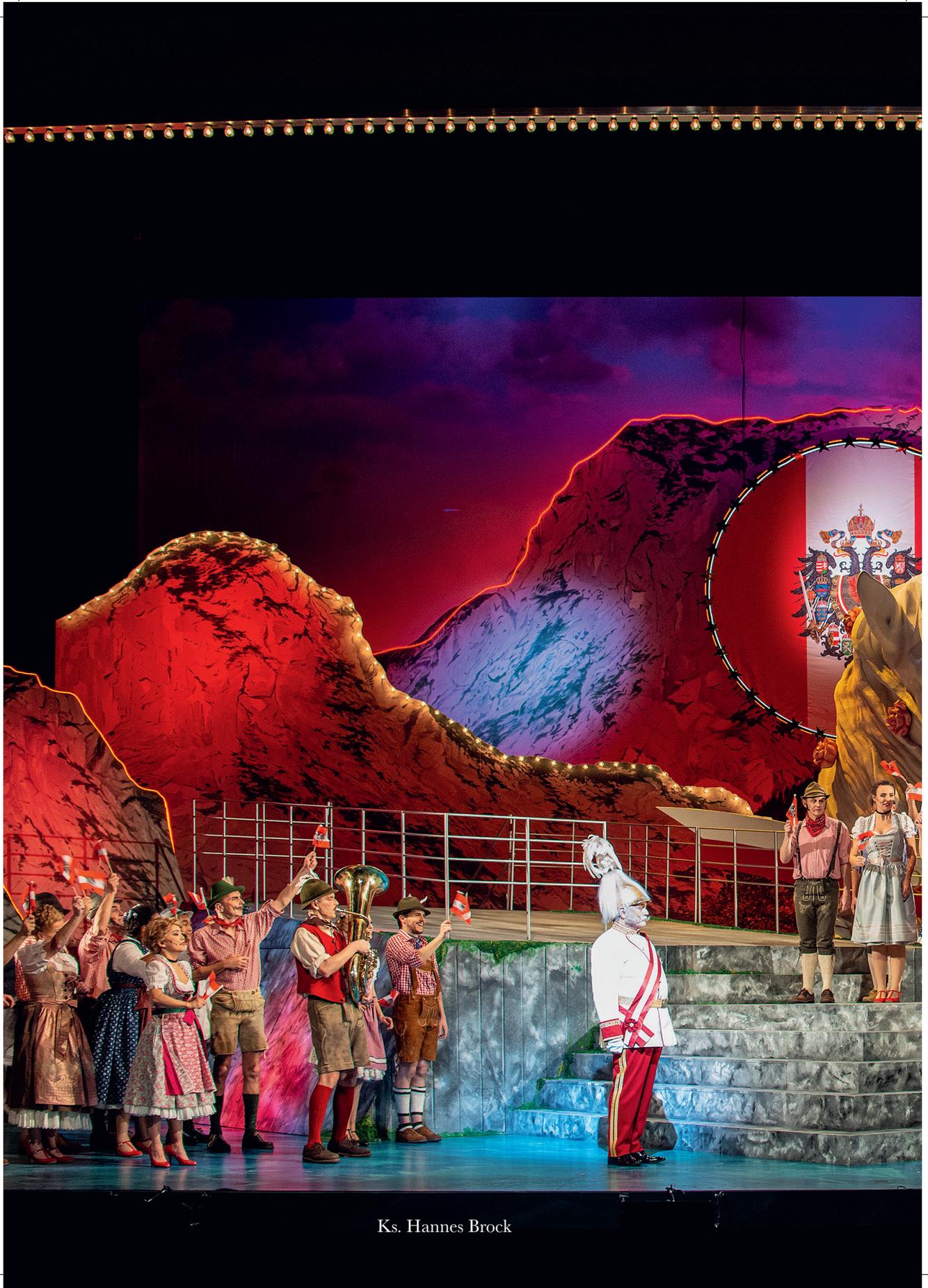


Fritz Steinbacher, Giulia Montanari

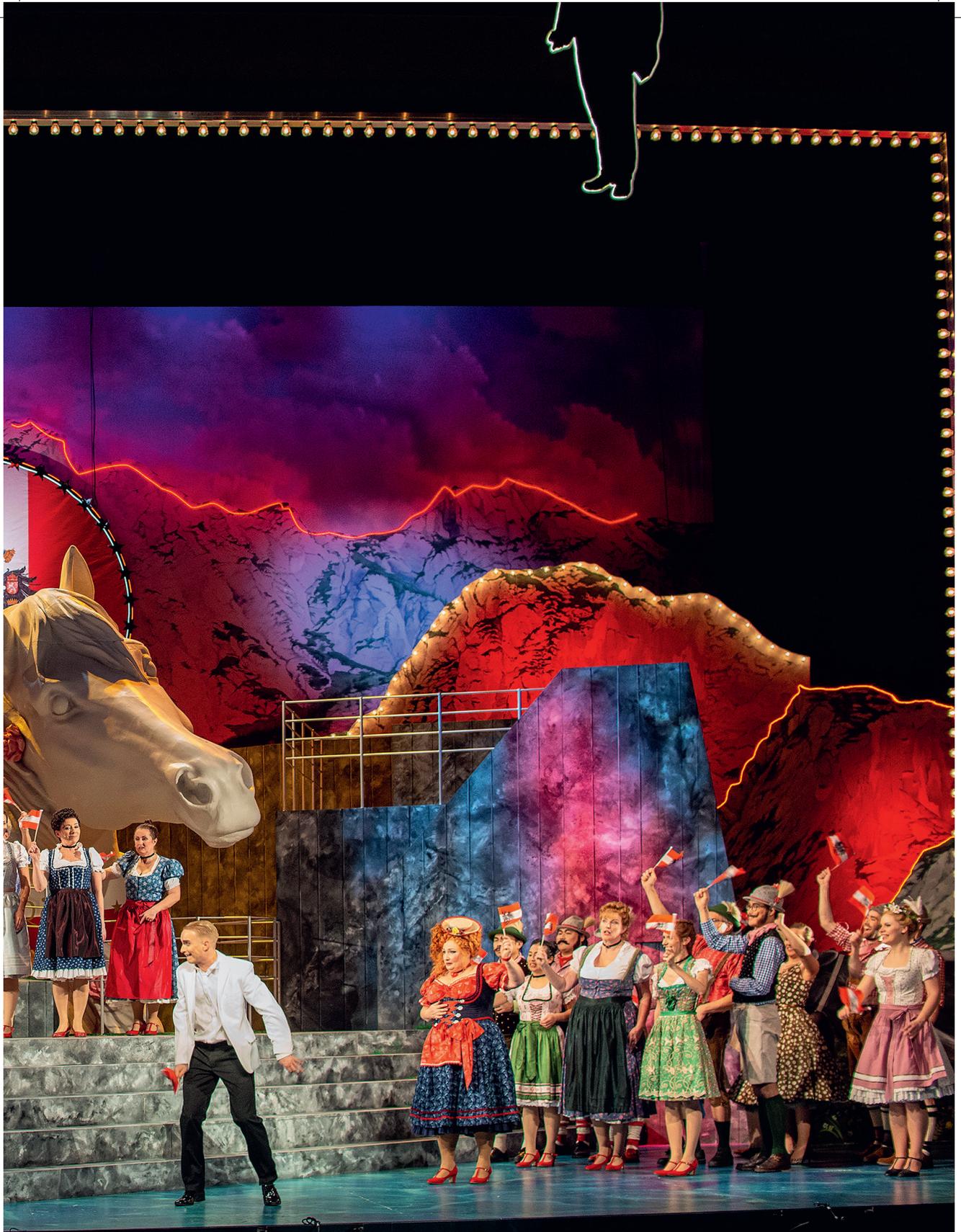
Das Ross als Fels in der Brandung

Bühnen- und Kostümbildner Toto über seine Bühne für das *Weißes Rössl*

Das Schöne an diesem Stück ist, dass die Autoren die Landschaft darin so anschaulich aufgenommen haben. Es ist, als würde man neben ihnen an einem wunderschönen Gartentisch sitzen, ein kleines Gläschen Heurigenwein trinken und in den wunderschönen Abendhimmel über den Wolfgangsee schauen. Aber selbst wenn einem die Landschaft nicht vertraut ist und man sie nur in der Theaterinszenierung erlebt, hat man im Nachhinein unglaubliche Lust durch sie zu stapfen und sie zu entdecken. Da wird sofort eine Atmosphäre greifbar und man kann verstehen, warum es am Wolfgangsee so schön ist. Ich habe mir einen Sud des schönen Gebirges ringsherum herausgegriffen und den landschaftlichen Sonnenplatz gesucht. Mit einem Zwinkern habe ich mit der Geometrie gespielt und die Berge in eine Dielenoptik umgerüstet. Ich wollte einen Felsen-Spielplatz erzeugen, der den Sonnenplatz ebenso wie die luftige Höhe und den Wahnsinn der Bedrohung durch den Konsum ermöglicht. Eine Art Diorama-Landschaft, um im Publikum die Lust auf das Wandern und das Klettern zu wecken. Im Bühnenbild stehen Kühe und Pferde verstreut, die in der Natur nie an solch einem Ort stehen würden – da wären es eher Bergziegen. Das Geläut von den Kühen auf den Almwiesen, die einen in herrliche Trance versetzen können, ist ein wichtiger Punkt. Das Phänomen des Massentourismus habe ich mit einer Art Disney-Schrift aufgegriffen, die „Welcome“ sagt – für alle Kulturen und alle Menschen. Der Kommerz ist in Form der zahlreichen Angebotstafeln auf der Bühne gelandet, die einen damit überströmen, irgendetwas in Anspruch zu nehmen. In der Mitte der Bühne ist das Hotel „Weißes Rössl“ platziert, wo man spielerisch ein Fenster in die Landschaft stellen kann, wenn man es braucht, und das trotzdem immer atmosphärisch ist. Ich finde es schön, dieses weiße Ross zwischen den Bergen als den Fels in der Brandung der Landschaft erscheinen zu lassen, weil dieses Pferd sehr kennzeichnend für die Region ist. Hier im Theater darf die Landschaft hinter dem weißen Ross ein wenig zurücktreten und mit einem wohlfeilen Auge kann man das Zwinkern darin erkennen – was für ein Segen es für das Gastwirtschaftsunternehmen ist, dass diese Operette geschrieben wurde.



Ks. Hannes Brock



Matthias Störmer, Johanna Schoppa, Opernchor Theater Dortmund, Tänzer_innen

Anmerkungen zum Singspiel Im weißen Rössl

Zur Entstehungsgeschichte

Im herbstlichen Berlin des Jahres 1930 bekommen die Menschen die Weltwirtschaftskrise zu spüren. Während drinnen im Großen Schauspielhaus die Premiere des Singspiels *Im weißen Rössl* vorbereitet wird, herrscht draußen extremer Wohnungsmangel, die Hauptstadt der jungen Weimarer Republik platzt förmlich aus allen Nähten. Steigende Arbeitslosigkeit und bittere Armut greifen immer mehr um sich, eine Firmenpleite jagt die nächste, die Suppenküchen für Arme sind übergelb. Die Goldenen Zwanziger Jahre verblassen langsam, die Traumidylle des Boulevardtheaters rettet die Menschen nicht mehr vor der harten Alltagsrealität. Man hat die Wahl, das täglich wertloser werdende Geld entweder in Nahrung oder Theaterbillets zu stecken, und so kämpfen die Bühnen in einer der glamourösesten Metropolen Europas ebenfalls um ihre Existenz. Sinkende Besucherzahlen zwingen zu immer spektakulärerem Bühnenproduktionen, Revuen mit Titeln wie *Tausend nackte Frauen* oder *Die Welt geht unter* sind Ausdruck eines sich ins Groteske überbietenden Konkurrenzkampfes um Publikumszuspruch.

Auch Erik Charell, Regisseur, Produzent und Direktor des Berliner Großen Schauspielhauses, steht mit der Premiere des *Rössl* unter Zugzwang. Mit seiner Erfahrung als Tänzer am Broadway in New York hat er seit mehreren Jahren erfolgreich publikumserprobte Neuerungen aus den Vereinigten Staaten in seine Operetten- und Revueproduktionen importiert. Oft spärlich gekleidete, synchron agierende Tanzgruppen (sogenannte „Boys“ und „Girls“) sorgen für sinnliches Flair, schmissige Modetänze zu damals neuen, populären Jazzmusikrhythmen bereichern die Bühnenstücke visuell und akustisch. Dennoch ist das Genre Operette sozusagen „auf dem absteigenden Ast“. Es ist verständlich, dass das Publikum deren europäisch-klassische Musik zunehmend als antiquiert empfindet, wenn vor der Theatereingangstür an jeder Straßenecke flotte Jazzmusik zu hören ist. Gleichzeitig ist man die Spannungslosigkeit der jazzlastigeren Revuen wegen ihrer fehlenden Handlung leid. Charell hat zwar schon in früheren Jahren mit Erfolg den Jazz in seine Operetten einfließen lassen, das ging jedoch über jazzige Tanzeinlagen und

Zwischenspiele kaum hinaus. Er baute vielmehr auf außergewöhnliche Regiekonzepte, die Besetzung der Gesangsrollen mit Stars und visuelle Reize wie große Tanzgruppen und opulente Bühnenbilder.

Irgendwann schienen bloße Überraschungseffekte ausgereizt zu sein, das dürfte auch Charell gespürt haben. Also setzt er beim *Weißten Rössl* auf die Kombination von Altbewährtem und Neuem. Der gleichnamige Bühnenschwank von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg ist trotz der dreißig Jahre zurückliegenden Schauspielpremiere immer noch erfolgreich. Bewährt hat sich auch die Besetzung der Rollen mit Stars aus der Schauspiel- und Kabarettzene (nur Walter Jankuhn als Dr. Siedler ist ausgebildeter Opernsänger), das behält Charell bei. Innovativ ist Ernst Sterns Bühnenbild, denn es wurde alles maßlos übersteigert, und genau hier beweist der Produzent Charell sein geniales Publikumsgespür: Das ganze Theater wird kolossal zum Hotel „Im weißen Rössl“ umfunktioniert, bis hin zur Außenfassade! Die Bühnenszenerie zieht sich in den Zuschauerraum hinunter und verschmilzt zu einem einzigen großen Raum, selbst die Platzanweiser_innen tragen Dirndl und Lederhosen. Die Besucher_innen werden regelrecht in die Ferne mitgenommen, abgeholt aus ihrem oft trostlosen Großstadttaltag in die idyllische Sommerfrische nach Österreich. Man geht durch die Theatertür und ist sofort angekommen im Hotel am Wolfgangsee.

Musikalisch und tänzerisch wird alles Erdenkliche aufgeboten, was die Urlaubsillusion stützt. Jazzyge Tanzeinlagen allein sind nicht genug, alles soll wie aus einem Guss klingen. Und so beauftragt Charell – sehr zum Ärger des Hauptkomponisten Ralph Benatzky – recht kurzfristig Eduard Künnecke mit der kompletten Instrumentierung des hauptsächlich als Klavierauszug vorgefertigten Stückes. Dieser webt den populären neuen Musikstil Jazz dramaturgisch sinnvoll in die Komposition hinein. Und genau diese, die Bühnenhandlung unterstützende strukturelle Vermischung ist das musikalisch wirklich Neue, was in den Folgejahren andere Komponisten wie Paul Abraham in eigener Weise fortführen sollten. Künnecke verbindet im *Rössl* nicht nur europäisch-klassische Musik und Jazz mittels der Komposition miteinander, er benutzt auch die Instrumentierung zur Stilverflechtung, indem jazztypische Instrumente wie Saxophone, Banjo, Schlagzeug (Drumset) oder Blechbläser mit Jazzdämpfern bisweilen volkstümliche Melodien spielen. Somit wird nachvollziehbar, warum Erik Charell Anfang der 1950er Jahre eine Überarbeitung vornehmen lässt. Der Jazz wird nach dem Zweiten Weltkrieg eine Alltäglichkeit, er hat sich weiterentwickelt und eignet sich folglich nicht mehr als musikalisch-dramaturgisches Urlaubsvehikel. Der Gattungsbegriff „Singspiel“ jedenfalls wird der kunstvollen inneren Musikstruktur der Premierenfassung von 1930 eigentlich nicht gerecht, die Bezeichnung „Jazz-Operette“ dürfte hier angemessener sein.



Karen Müller, Morgan Moody

Spitzfindigkeiten im Weißen Rössl

Versuch einer Dechiffrierung

Auch wenn das *Rössl* mit seinen heiteren Begebenheiten und Slapstick-artigen Dialogen in erster Linie zum Schwelgen und Schmunzeln verführt, so haben die Autoren bei der Ausarbeitung nichts dem Zufall überlassen. Jedes noch so albern wirkende Detail hat eine tiefere Bedeutung, doch die Dechiffrierung wurde mit der Zeit vernachlässigt.

Bereits die Gattungszuordnung erfolgte nicht willkürlich: Auch wenn das *Rössl* gerne als Operette bezeichnet wird, so haben es die Autoren selbst Singspiel genannt. Einerseits bezieht sich das vermutlich auf die Vorlage des Lustspiels, andererseits nutzte Charell dies als kluge Werbemaßnahme, denn schon 1930 haftete der Operette etwas Staub an. Das Setting im Hotel war ein geschickter Schachzug, um einerseits das Theater selbst als kurzzeitigen Erholungsort zu konstituieren, andererseits einen Raum zu etablieren, der nichts mit dem Alltag zu tun hat. Hier nimmt man den Figuren ihre exzentrische Selbstdarstellung und klischeebehaftete Verhaltensweise ab, denn in der Fremde tritt die heimatliche Verbundenheit oft intensiviert zu Tage – sei es der Speisenvergleich des Giesecke, die übertriebene Selbstherrlichkeit des Sigismund oder die Galanterie des Dr. Siedler.

Nicht unterschätzt werden darf der Einsatz der (Nach-)Tänze: Sie dienen keinesfalls nur der unterhaltsamen Abwechslung, sondern haben eine wichtige dramaturgische Funktion. Mit ihnen lassen sich Dinge ausdrücken, die man nicht aussprechen darf. Ein Großteil der im Stück anklingenden Erotik kommt darin zur Sprache. Dass nur das Duett „Und als der Herrgott Mai gemacht“ zwischen Sigismund und Klärchen als Tango, dem Inbegriff der Erotik, angelegt ist, kommt nicht von ungefähr. Operettenspezialist Kevin Clarke beschreibt die Nummer gar als Literarisierung von Oralsex. Auch sonst hat die Musik selbst viel mehr zu sagen, als man vielleicht annehmen möchte. So verbindet die Melodie „Im weißen Rössl am Wolfgangsee“, gleichermaßen ein Marsch wie auch ein Walzer, das Deutsche mit dem Österreichischen. Auch der Einsatz der Jazz-Instrumente wie Saxofon, Banjo oder Drumset ist nicht willkürlich, sondern dient explizit der Personenführung. Es lohnt also, beim *Rössl* ganz genau hinzuhören!

Das Weiße Rössl: Spiegel der operettenhaften Wirklichkeit

Über das Ende einer Kunstform

Operetten gehören zu jenen bürgerlich-sublimen Verdrängungen der alltäglichen Lebenswelt, bei denen eigentlich kein Anlass zu der Sorge besteht, dass die unliebsamen Gedächtnisinhalte plötzlich reaktiviert werden könnten. Es wird sich zeigen, dass das *Weiße Rössl* gerade hierin abweicht. Das ungeschriebene Gesetz jeder traditionellen Operette jedenfalls, ob man sie nun als musikdramatische Form der Unterhaltungsmusik oder als unterhaltende Form der Musikdramatik versteht, ist die Konservierung des Scheins. Wird dieser aufgehoben, ist die Operette nicht mehr da. Siegfried Kracauers Bemerkung, dass die Entstehungsvoraussetzung der Operette in der operettenhaften Disposition einer sich mit mannigfaltigen Isolierschichten umgebenden Gesellschaft zu suchen ist, kann man – ohne an ihrer Wahrheit zu rütteln – mit gutem Recht auf den Kopf stellen. In der Scheinwelt der Operette werden die Verhaltensstandards erfunden, die hernach in der Wirklichkeit plagiiert werden. Dort, auf der Bühne und Leinwand, werden vermöge sich selbstständigender, undurchschaubarer, alchimistischer Mixturen all jene Vorbilder gezeugt, deren reale Abbilder im Alltag dann herbe Enttäuschungen bereiten, die nur mit immer übermächtiger werdenden Ansprüchen auf Verklärung durch Schein bekämpft werden können. Rausch in Permanenz steht am Ende. Das von Puristen stets noch geringschätzig betrachtete *Weiße Rössl* desillusionierte die monströsen nationalen Vorgänge bereits vor ihrem Beginn und leistete damit ein Stück Aufklärung. Wie aber war es der Operette möglich, jenen verklärenden Schein zu demaskieren, dem sie die eigene Entstehung verdankte?

Egon Friedell hat im Chaos das Element der Operette gesehen. Das Chaos ist der extreme Gegenpart zum geregelten Alltag. Die vom Chaos irgendwie hervorbrachte Versöhnung aller Gegensätze am Ende jeder herkömmlichen Operette ist – weil jeder weiß, dass sie kommt – bereits die kurz vor dem Aufbruch in die

profane Welt wiederhergestellte Normalität. In die Normalität der Lebenswelt aber hineinzustrahlen und sie mit Elementen zu besetzen, die das musikalische Chaos hervorgebracht hat, ist zuerst der Operette – erst später dem Film – gelungen. Die Operette reagierte, um sich von der operettenhaft gewordenen Wirklichkeit noch zu unterscheiden, mit der einzig richtigen Antwort: Sie wurde zur Parodie auf die Wirklichkeit. Am Ende ihrer Geschichte macht sich die Operette darüber lustig, dass die von ihr standardisierten Verhaltensweisen real geworden sind. Am *Weißten Rössl*, das 1930 mit den Zwanziger Jahren auch die Operettenära beendete, lässt sich dies präzise aufzeigen. Die vom Ästhetizismus verachtete Wirklichkeit hat dessen fetischistische Züge angenommen. Aber nun ändern sich die Vorzeichen. Die Operette wird zur Karikatur des schönen Scheins. Sie verlacht die Wirklichkeit, die auf ihre Späße hineingefallen ist. Plötzlich erscheint das Authentische im Abgedroschenen.

Parodien bezeichnen immer das Ende einer Kunstform. Im Falle des *Weißten Rössl* liegt das Parodistische darin, dass die Wirklichkeit von der Bühne herab in das auf Schein eingestimmte Publikum eindringt. Zur Aufgabe der Operette wird die Karikatur dieses Scheins. Karikaturhafte Typen, Mischformen aus Kunstfiguren und Alltagsgestalten bevölkern jetzt die Bühne. Die Schlager, sie stammen fast alle von Robert Gilbert, persiflieren die Besucher_innen. Was am Wolfgangsee im porösen Spannungsfeld von Reiseabenteuer und Bodenständigkeit passiert, nimmt sich im Ganzen geradezu aus wie ein Spott auf den gängigen Automatismus der Operettenhandlung. Zu bruchlos, zu glatt, zu offensichtlich vollziehen sich die von jedermann lange vor dem Schluß bereits erkannten Versöhnungen. Zu kitschpostkartenhaft, um nicht aus dem Karikaturhaften zu fallen, ist der aus der Kapuzinergruft hervorholte alte Kaiser, der als Deus ex Machina und dramatischer Drehpunkt die Dinge wieder ins richtige Lot bringt. Die plakative Entblößung seiner dramaturgischen Funktion ist nichts anderes als die Desillusionierung des Verklärungsscheines. An Gilberts Kaiserlied zeigt sich, was für alle Lieder der Operette gilt. Sie sind Parodien und verulken geradezu mit bohrender Diktion den Warencharakter von Musik. Der in der leichten Musik übliche Aufwand von Suggestionstopoi, die originell und zugleich monoton zu sein haben, wird bombastisch so überzogen, dass der obligate Versöhnungsschein als recht und schlecht inszenierte Verschleierung gesellschaftlicher Verhältnisse durchschaubar wird.

Nicht zuletzt den von Robert Gilbert eingefügten Parodien, Überspitzungen, Karikaturen, demaskierenden Zitaten ist es zu verdanken, dass das *Weißte Rössl* sich über die Vielzahl seichter Operetten mit österreichischer Einfärbung erhebt. In den Charakteren der Salzkammergutstourist_innen erkannte man seine Freunde, seine Feinde und schließlich sich selbst wieder. Wie in der Realität, so hatten auch auf der Bühne die Figuren die Handicaps der Masse. Das lispelnde Klärchen und der glatzköpfige Sigismund sind Paradebeispiele hierfür.



Matthias Störmer, Tomas Stūtilis

Das Gemurmel eines Kellners

Kennst du den Kerl? Du kennst ihn auch?

Hier sieht man feine Gäste!

Ich habe eine Wut im Bauch,
die paßt nicht in die Weste.

Erst will der Kerl dort dünnen Tee.

Dann will er wieder stärkern.

Der Junge setzt sich ins Café,
um Kellner totzuärgern!

Er sitzt seit 10. Und fragt um 1,
ob wir kein Roastbeef hätten.

Doch sagt man Ja, dann mag er keins
und will fünf Zigaretten.

Man möchte manchmal solchen Herrn
was auf die Hose gießen.

O, diese Sorte hab ich gern!
Man sollte sie erschießen!

Am Tage kriechen sie vorm Chef
auf möglichst allen Vieren,
und abends denkt so ein Ganeff,
er darf sich revanchieren.

Da steht man hier. Und steckt im Frack.

Und macht devote Schritte.

Und möchte lieber diesem Pack –
Moment, er winkt ... Mein Herr, Sie wünschen, bitte?

Erich Kästner: *Lärm im Spiegel*, 1929



Johanna Schoppa

Nachweise

Die Szenenfotos entstanden bei der Klavierhauptprobe am 9. Januar 2020.

Die Texte „Anmerkungen zum Singspiel *Im weißen Rössl*“ (S. 12f.) von Matthias Grimminger sowie „Spitzfindigkeiten im *Weißes Rössl*“ (S. 15) von Laura Knoll sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. S. 9: Das Gespräch mit Toto führte Laura Knoll am 12.12.2019.

S. 16f.: Norbert Abels: *Operettenfinale und Weltverspottung. Das Weiße Rössl, Robert Gilbert und das Ende einer Kunstform.*

Der Text wurde gekürzt und redaktionell eingerichtet.

S. 19: entnommen aus Erich Kästner: *Lärm im Spiegel*, 1929.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechteabgeltung um Nachricht gebeten.

Impressum

Herausgeber Theater Dortmund
Geschäftsführender Direktor Tobias Ehinger
Intendant der Oper Heribert Germeshausen
Redaktion Laura Knoll
Szenenfotos Anke Sundermeier
Konzept und Gestaltung SCHMELTER BRAND DESIGN
Druck Druck & Verlag Kettler GmbH, Bönen

Sponsoren, Förderer & Partner

DOGEWO21
Hier bleib ich!

DORTMUND
ÜBERRASCHT.
DICH.

[] MITGLIED DER
RUHR BÜHNEN

opera
europa

 ETC
European Theatre Convention

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



WDR 3

www.theaterdo.de