

DER
VETTER
AUS
DINGSDA

Operette von Eduard Künneke



Der Vetter aus Dingsda gehört zu den nicht allzu zahlreichen rundum gelungenen Werken der dritten Operettengeneration. Was auf der Bühne und was zwischen den handelnden Personen geschieht, ist folgerichtig: unterm unverhohlenen Vorzeichen heiterer Unwahrscheinlichkeit. Selbst wo, wie im III. Akt, der dramatische Fortgang herbeigezwungen wird, geschieht in einem ironischen Gewaltcoup. Der Theaterroulinier Haller hat da ungewöhnlich sorgfältig gearbeitet. Ihn übertrifft noch mit seinen Gesangsversen der damals wohlbekannte Feuilletonist und Chansonschreiber Rideamus. Prägnant und treffsicher, meiden sie die üblichen Wortwülste und syntaktischen Verrenkungen. Günstige Voraussetzungen also für Künneke, dessen musikdramatische Stärken einerseits in hintsinniger bis drastischer Situationskomik liegen, andererseits in schlüssig durchkonstruierten Spannungskurven. Man merkt es, spätestens, am Schluß, wo sonst selbst anspruchsvolle Operettenkomponisten ihr Pulver verschossen haben und nur noch eine schmissige Reprise nachschicken. Auch hier wartet Künneke mit einem voll ausmusizierten, dramatisch fintenreichen Ensemble auf, das allmählich den szenischen Widerstreit nochmals hochreizt, um ihn dann schlagartig zu schlichten.

Volker Klotz

Der Vetter aus Dingsda

Operette in drei Akten
von Herman Haller und Rideamus
nach einem Lustspiel von Max Kempner-Hochstädt

Musik von Eduard Künneke

Inszenierung Prof. Hans-Hermann Krug
Musikalische Leitung Dieter Klug
Ausstattung Wolfgang Clausnitzer
Choreographie Sigrun Kressmann
Dramaturgie Michael Eccarius

Regieassistenz Constance Schwerdt
Musikalische Einstudierung Fabian Enders
Inspizienz Maria Eichler
Souffleuse Claudia Hunger

Julia de Weert	Bettina Grothkopf
Hannchen, ihre Freundin	Madelaine Vogt
Josef Kuhbrot, genannt „Josse“, ihr Onkel	Matthias Stephan Hildebrandt
Wilhelmine, genannt „Wimpel“, seine Frau	Bettina Corthy-Hildebrandt
Egon von Wildenhagen	Marcus Sandmann
Ein Fremder	Frank Unger
Ein 2. Fremder	Jason-Nandor Tomory
Ein Diener	Leander de Marel

Die Erzgebirgische Philharmonie Aue

Pause nach dem 2. Bild

Aufführungsrechte: G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag GmbH, München

Technische Leitung: Frank Schreiter; Assistenz: Pauline Stopp; Bühnenaufbau: Silvio Bartl; Beleuchtung: Enrico Beck; Ton: Daniel Zimmer; Maske: Rosemarie Mey, Anja Roscher, Melanie Müller; Requisite: Bärbel Börner; Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten des Eduard-von-Winterstein-Theaters unter der Leitung von Brigitte Golbs (Kostümabteilung), Marcell Hirsch (Malssaal), Matthias Lüpfer (Tischlerei), Detlef Hild (Schlosserei), Alexander Müller-Leichsner (Dekorationsabteilung).

Wir danken Herrn Heckenberger von der Firma „Mode Marius“ für die freundliche Unterstützung.

Die Väter des „Vetters“

Max Kempner-Hochstädt lieferte die Lustspielvorlage für den „Vetter aus Dingsda“. Er war 1921, zum Zeitpunkt der Uraufführung im Theater am Nollendorfplatz in Berlin, ein gestandener Mann in den Fünfzigern, der vor der Jahrhundertwende zunächst mit Tragödien begonnen hatte, später aber auf Schwänke und Vaudevilles umsattelte. Einige seiner Arbeiten hatten bereits vor dem „Vetter“ als Operettenvorlage gedient, konnten sich allerdings auf Dauer nicht behaupten ...

**Liebe ist der Triumph
der Einbildungskraft
über den Verstand.**

Henry Louis Mencken

Herman Haller wurde 1871 in Berlin geboren und hieß eigentlich Hermann Freund. Zwanzigjährig legte er sich den Künstlernamen Herman Haller zu, trat an kleinen Bühnen auf, war schriftstellerisch tätig und leitete während der Gewerbeausstellung von 1896 ein Theater, das er sich auf einem Kohlenabladeplatz am Alexanderplatz hatte errichten lassen. Danach übernahm er den Zirkus Renz und reiste nach der Jahrhundertwende mit einem eigenen Gastspielensemble durch Deutschland.

1907 wurde er Mitdirektor des Leipziger Central-Theaters, 1908 Direktor des Hamburger Carl-Schultze-Theaters, und das blieb er bis 1920.

Daneben übernahm er 1914 das Theater am Nollendorfplatz. Schriftsteller nicht weniger als Regisseur und Unternehmer, war er an den meisten Uraufführungen seines Hauses als Librettist beteiligt. Sein Eröffnungsschlager war die Kolloposse „Immer feste druff!“ mit Claire Waldoff. Auch an Nelsons „Blaue Jungens“, Kollo „Gulaschkanone“ und dessen „Drei alten Schachteln“ war Haller als Librettist beteiligt. In den „Schachteln“ war wieder Claire Waldoff mit von der Partie, die als berlinische Köchin Auguste triumphierte, vor allem mit ihrem Couplet „Ach Jott, wat sind die Männer dumm!“



„Ich geh bloß in solche Konzerte,
wo's helles Bier gibt.“

Diese berlinischen Gesangstexte hatte der Rechtsanwalt **Dr. Fritz Oliven** ausgedacht, der sich als Schriftsteller **Ridea-mus** nannte. Geboren 1874 in Breslau, hatte er Jura studiert, war in Berlin Rechtsanwalt geworden und begann um die Jahrhundertwende mit seiner literarischen Tätigkeit. Schon die Libretti der Oscar-Straus-Operetten „Hugdietrichs Brautfahrt“ und „Die lustigen Nibelungen“ stammten von ihm.

Das Ende des Krieges und seine Folgen zwang alle Berliner Theaterdirektoren, ihre Situation einer genauen Prüfung zu unterziehen, denn es war anzunehmen, daß nach dem verlorenen Krieg der Konkurrenzkampf sehr viel schärfer werden würde. Haller saß mit seinem Theater im Berliner Westen, und er mußte daran denken, dem spezifischen Publikum dieser Stadtteile entgegenzukommen. Kollo schien ihm zu geradeaus, zu derb berlinisch, um den neuen Anforderungen

entsprechen zu können. Wenn Haller weiterhin mit Glanz bestehen wollte, mußte er sich einen Komponisten suchen, der eine gepflegtere, diffizilere Musik schrieb als Kollo. Der Mann mußte etwas Besonderes bieten können; Allerweltskost fanden die Berliner auch in den anderen Theatern. Dazu mußte es einer sein, der noch „zu haben“, noch nicht an ein anderes Theater gebunden war. Alle bekannten Komponisten waren nämlich bestimmten Theatern verpflichtet. Und Haller hatte Glück, er fand den Mann: **Eduard Künneke!** Der war gerade vierunddreißig Jahre alt und stammte aus Emmerich. Das war ein Städtchen irgendwo an der holländischen Grenze, zählte 1885, als Künneke geboren wurde, neuntausend Einwohner, trug holländischen Charakter und hatte bis auf die Tatsache, daß man in Emmerich Klaviere verfertigte, nichts Musisches an sich ...



Strahlender Mond,
Der am Himmelszelt thront,
Nachts zu dir steigen auf meine Lieder.
Strahlender Mond,
Der am Himmelszelt thront,
Tön', o töne dem Liebsten sie wieder.
Nimm meine Küsse, Trauter, du,
Trag' sie dem fernen Liebsten zu.
Strahlender Mond,
Der am Himmelszelt thront,
Sei mein Bote du!

So urteilte die Presse

Einen Erfolg, ein ganzer und echter. Sieben Herren in feierlichem Schwarz nahmen ihn in Empfang und verbeugten sich lächelnd, dankerfüllt und hochbefriedigt neben den gleichfalls sich verneigenden und ebenfalls strahlenden, nur bunter, von Ludwig Kainer eingekleideten Sängern und Sängerinnen. Das Libretto der neuen Künneke-Operette im Theater am Nollendorfplatz ist nach einem Lustspiel von Max Kemper-

Hochstaedt entstanden, ein feines, artiges Buch mit einer folgerichtigen gar nicht übermäßig verwickelten Handlung, ohne Zweideutigkeit und sogar ohne Langweiligkeit. Hermann Haller und Rideamus haben viel Routine und manchen guten Einfall dazu gegeben und witzige Verse in Menge, die besonders im gesungenen Dialog famos pointiert sind.

E. M., BZ am Mittag, 16. April 1921

Liebe ist wie Fieber; sie kommt und geht, ohne daß der Wille dabei eine Rolle spielt.

Henri Beyle Stendhal

Um diese Musik, zu lachenden Rideamustexten, die, wie immer, auch einer strengeren Prüfung standhalten, ist es jedenfalls etwas Köstliches. Die allergewagtesten Rhythmen schwirren. Künneke kleidet sie auf seine Art, macht ein Brillantfeuerwerk aus nüchternsten Negerklängen, setzt die Geigen, Celli, Holzbläser, Harfe und das Schlagzeug in Bewegung, und noch eine Original-Jazz-Band dazu, und musiziert darauf los, daß man die Engel im Himmel singen hört. Zum Schluß erscheinen so viele beteiligte Autoren an

der Rampe, daß aus ihnen getrost noch der fehlende Chor hätte ergänzt werden können. Dieses neue Künneke-Werk, als Kammer-Operette gedacht, wird seinen Weg machen.

Ludwig Werner, Der Tag, 16. April 1921

Wenn Liebe nicht Ver-rücktheit ist, dann ist es Liebe.

Pedro Calderon de la Barca

Eduard Künneke - Erinnerungen

Ich begann eigentlich schon als Fünfjähriger, denn zu diesem Zeitpunkt brachte mir der Vater sieben Noten des Violinschlüssels bei. Dann übte ich am Klavier auf eigene Faust. Ich war vielleicht sechs oder sieben Jahre alt und ging etwa in die zweite Klasse der Volksschule in Emmerich a. Rh., da spielte ich Sonaten von Mozart, Haydn und auch von Beethoven vom Blatt. Noten, die auf dem Klavierpult standen, hatten für mich etwas Faszinierendes, und ich kannte keine größere Freude und Glückseligkeit, als selbst Noten zu schreiben, mit Tinte natürlich und sehr vielen Klecksen.

Wegen Liebe zu sterben ist Übertreibung.

Französisches Sprichwort

Als man mir in der Schule gar berichtete, daß Mozart bereits im sechsten Lebensjahr kleine Stücke komponiert hätte, erwachte mein Ehrgeiz, und ich eiferte ihm nach. Als ich acht Jahre alt war, komponierte ich eine Märchenoper „Schneewittchen“, die von einem Mitschüler dramatisiert worden war. Ein viel größeres Ereignis aber, als im Schülerorchester Flöte, Klarinette und Trompete zu blasen oder Geige, Cello und Klavier zu spielen, war jener Augenblick,

da ich in Wesel vor einer Kapelle stand, um zu dirigieren. Ich hatte nämlich ein Konzertstück für großes Orchester geschrieben, war heimlich in die benachbarte Garnisonsstadt gefahren, wo ich den Musikmeister, den ich von Gastspielen in Emmerich her kannte, gerade bei der Probe antraf. Ich überreichte ihm die Noten – alle Stimmen hatte ich fein säuberlich geschrieben – er verteilte sie an die Musiker, dann drückte er mir den Taktstock in die Hand, und nun erlebte ich meine erste größere Uraufführung, wenn auch hinter verschlossenen Türen. Dieser Musikmeister war es auch, der dann Jahre später das Urteil abgab, es wäre eine Sünde, wenn ich nicht Musiker werden würde. Der Vater, der



Eduard Künneke

sich gegen solche Absichten stets sehr heftig gesträubt hatte und erst nach Aufdeckung eines Fluchtplanes sich umstimmen ließ, hatte diese fachmännische Meinung herbeigeführt. Zunächst aber mußte ich das Abitur machen. Inzwischen studierte ich Musik eifrig weiter.

Liebe ist eine schwerwiegende Geisteskrankheit.

Plato

Es war eine glückliche Stunde, als ich in Berlin ankam, um nun mit vollen Segeln auf die Musik loszusteuern. Ich belegte in

der Philosophischen Fakultät Musikwissenschaften und Literaturgeschichte und meldete mich gleichzeitig in der Musikhochschule an. Max Bruch war mein Lehrer für Komposition. Als ich nach drei Jahren die Akademie verließ, war ich vor die Notwendigkeit gestellt, mir meinen Lebensunterhalt selbst zu verdienen. Das war nicht immer leicht. Ich gab Musikunterricht, betätigte mich als Korrepetitor und leitete den Männergesangsverein „Eintracht“ in Potsdam, der mich bei meinem Ausscheiden zum Ehrenchormeister ernannte. Dann wurde ich Chordirektor im Neuen Operetten-Theater am Schiffbauerdamm, dirigierte dort auch gelegentlich Operetten, schied aber vor Vertragsschluß aus, um mich mei-



„Aber Sie müssen auch was Lustiges spielen!“

nem kompositorischen Schaffen zu widmen. Ich hatte nämlich die Oper „Robins Ende“ geschrieben, die am Nationaltheater in Mannheim mit großem Erfolg herauskam und über 38 Bühnen ging. 1913 wurde meine zweite Oper „Cœur As“ in der Dresdner Hofoper unter Ernst von Schuch aufgeführt; es wurde jedoch nur ein Achtungserfolg. Noch einmal versuchte ich mein Heil als Theaterkapellmeister und zwar am Deutschen Theater, wo ich Schauspielmusik leitete und auch selbst solche Musik beisteuerte.

Der einzige Unterschied zwischen einer Laune und der ‚ewigen Liebe‘ besteht darin, daß die Laune etwas länger anhält.

Oscar Wilde

Der geringe Erfolg meiner zweiten Oper hatte mich entmutigt, dann aber kam noch ein anderer Umstand hinzu, um mich der Operette zuzuwenden. Der Direktor des städtischen Friedrich-Wilhelm-Theaters wollte „Cœur As“ aufführen, als gerade in Wien das „Dreimäderlhaus“ erschien. Als großer Schubert-Anhänger nahm er das Singspiel an und bat mich, die erste Aufführung zu dirigieren. Das „Dreimäderlhaus“ blieb drei Jahre hindurch auf dem Spielplan. Das ermutig-

te mich ebenfalls, ein Singspiel zu schreiben, denn ich hatte nun einmal den starken Drang, gehört zu werden, und ich glaubte, daß sich auf diese Weise eine Plattform ergeben könnte, von der aus man zu Wort kam. So schuf ich 1919 das „Dorf ohne Glocke“ und im gleichen Jahr die Operette „Der Vielgeliebte“. Der Erfolg trieb mich weiter in dieser Richtung, und so folgte Operette auf Operette: „Wenn Liebe erwacht“, „Vetter aus Dingsda“ (1921), „Ehe im Kreise“, „Verliebte Leute“, ferner „Liselott“, „Lady Hamilton“, „Hellblaue Schwestern“, „Singende Venus“, „Tenor der Herzogin“, „Glückliche Reise“, „Herz über Bord“, „Lockende Flamme“, „Die große Sünderin“. So kommt man im Leben unbeabsichtigt auf andere Wege, denn an Operetten hatte ich früher ganz und gar nicht gedacht.

Liebe ist eine Krankheit von der zu genesen ein Verlust ist.

Honoré de Balzac

Ich bin nur ein armer Wandergesell',
Gute Nacht, liebes Mädal, gut' Nacht.
Gar dünn ist mein Wams
Und gar dick ist mein Fell,
Gute Nacht, liebes Mädal, gut' Nacht.
Und oft schon dacht' ich,
Ich packe das Glück,
Doch immer noch zog mir's
Die Patschhand zurück,
Da habe ich geweint und gelacht.
Ich bin nur ein armer Wandergesell',
Gute Nacht, liebes Mädal, gut' Nacht.

Erfolg ist Stimmungssache

Die Operette ist ein Unterhaltungsstück. Darum ist das gute Operettenlibretto ein Buch, in dem Heiteres mit einem tüchtigen Schuß Sentimentalität gemischt wird. Die Helden der Operette dürfen bei weitem nicht unecht, d. h. lebensfern sein, im Gegenteil. Der Traum aller Menschen ist das Erleben für sie nicht immer greifbarer Situationen. All das muß also in einem guten Libretto enthalten sein. Selbstverständlich gibt es noch tausend Schwierigkeiten. Ein Text kann gut, sehr gut sein; wenn mir jedoch bei der Vertonung der – sagen wir einmal – ersten Zeilen eine gute Melodie einfällt, so muß der Text dieser Melodie angepaßt – oder wie der Fachausdruck lautet – unterlegt werden. Deshalb braucht die bereits vorhandene Linie nicht aufgegeben zu werden. Ein gutes Finale muß den dramatischen Konflikt enthalten, damit dem dritten Akt eine Aufgabe, die Lösung des Knotens mit dem „Happy End“ bleibt.

Liebe sieht nicht mit den Augen, sondern mit dem Herzen; darum wird der beschwingte Kupidus meist mit verbundenen Augen dargestellt.

William Shakespeare

Es ist ein Irrtum, wenn die Leute glauben, der dritte Akt sei ein Anhängsel, das notwendige Übel, der darum nur lieblos behandelt zu werden brauche. Die Autoren, d. h. die Textdichter und der Komponist, werden gerade ihr größtes Augenmerk auf die Ausarbeitung des dritten Aktes legen, damit er an den anderen, dem einführenden ersten und handlungsmäßig durch die dramatische Ballung am stärksten geführten zweiten Akt, gemessen, nicht abfällt. Deshalb tritt gewöhnlich noch eine neue, stark in die Handlung greifende Person im dritten Akt hinzu. Deshalb erscheinen hier auch gewöhnlich eine oder zwei neue „Nummern“, obwohl die Möglichkeit, diese durch Reminiszenzen dem Ohr des Publikums zu empfehlen, nicht besteht. Ob eine Operette ein Erfolg ist, das kann man niemals voraussagen. Den Erfolg macht nicht das Stück, nicht der Regisseur, Schauspieler oder Sänger, den Erfolg macht nicht die Musik, sondern das Publikum. Das Publikum groß geschrieben! Stück, Musik, Regisseur, Kapellmeister, Schauspieler und Sänger, der Bühnenbildner, der Beleuchter, das Chor- oder technische Personal können diesen Erfolg wohl unterstützen, sie können ihn vorbereiten, gemacht aber wird er vom Publikum. Hat ein Stück alles das, was das Publikum verlangt, Sentimentalität und

Komik, dramatische Ballung in gutem szenischen Aufbau, dann ist es vielleicht zu einem Erfolg prädestiniert. Aber daß es ein Erfolg wird, darf niemand vorher behaupten können.

Wir sind ja aus Liebe zur Kunst und aus Liebe zum Theater wohl alle an der Fortentwicklung und Pflege der Bühnenkunst interessiert und bemüht, gute, erfolgversprechende Stücke zu schaffen; wir tun es nicht nur

um unsern Willen, nicht nur, um Geld zu verdienen, sondern aus Liebe zum Theater. Daß uns die Mühe und Arbeit, die mit einem Kunstwerk verknüpft ist, mitunter durch einen Mißerfolg nicht gelohnt wird, dafür kann nicht die Kunst, kann nicht das Theater verantwortlich gemacht werden, das alles zum Gelingen gegeben und versucht hat. Erfolg ist Stimmungssache!

Eduard Künneke



„Entwerfen sie uns eine ganz einfache Haus-einrichtung – es kann kosten was es will.“

„Sieben Jahre lebt' ich in Batavia“

Das ist die Titelzeile eines Septetts in Eduard Künnekes berühmtestem Stück *Der Vetter aus Dingsda*. Es wurde 1921 uraufgeführt. Das heißt, zu einem verhältnismäßig späten Zeitpunkt, als die Operette längst ihre frühere Unbefangenheit verloren hatte. Bei Künneke bedenkt sie die eigenen Möglichkeiten und Üblichkeiten. Sie ironisiert, selbst wenn sie davon immer noch zehrt, all das, was ihr einst selbstverständlich gut und teuer war. Auch den Exotismus, der von Anfang an zum festen Bestand gehörte. Schon der Titel des Werks unterschlägt hämisch die Aura der Ferne, womit zeitgenössische Dutzendoperetten ihr Publikum ködern. Batavia

ersetzen die Autoren durchs verballhornte „Dingsda“, das Onkel Eugen Kuhbrot, der dreiste und gefräßige Vormund der weiblichen Hauptfigur, gebraucht, weil ihm der echte Name nicht über die Lippen will. Dieser selbthafte Bourgeois sperrt sich unwillkürlich gegen das Fremdwort, da Fremdartiges allemal verdächtig ist. Dafür singt es ihm und den andern sein unerkannter Neffe ins Gehirn und, keck synkopiert, auch ins Gebein: „Sie-ben Jah-re lebt' ich in Ba-ta-via.“ Nicht nur Text und Musik jenes Septetts geben sich ironisch, auch die dramatische Situation, in der es angestimmt wird. Da muß einer – um das Herz der schönen Julia zu gewinnen, die

in überspannter Schwärmerei seit sieben Jahren ihrem Jugendfreund nachliebt – ebendiesen fernen Roderich mimen, welcher damals nach Batavia ausgewandert ist. Und nun soll der Unerfahrene, der als Wandergesell nur einen kleinen geographischen Radius überschaut, Auskunft geben, wie es denn in jenen exotischen Breiten zugeht. Bedrängt von der Geliebten samt Freundin, Verwandten und Dienerschaft, steht er singend Rede. Erfolgreich, dank einer einfachen List, die von den Autoren merklich hervorgehoben wird. Statt vom exotischen Ort singt der Hoch- und Fernstapler von der Liebe am exotischen Ort, den lediglich ein paar einschlägige Reizwörter markieren. Die Wirkung gibt ihm recht: die

andern sechs, drei Frauen und drei Männer, stimmen begeistert ein. Denn wer hört und bekräftigt nicht gern, daß es in der Fremde befremdlicher ist als hier? Und daß, wer mitten im Urwald unter scheinbar vorzivilisierten Eingeborenen und ihrem scheinbar naturwüchsigen Liebestreben lebt, doppelt einsam bleibt, weil sein Herz allein der Geliebten in der Heimat gehört? Künnekes Musik erweitert und steigert noch den ironischen Umgang mit dem Exotismus, was heute freilich minder deutlich herauszuhören ist als zur Uraufführungszeit. Der scharf synkopierte Foxtrott, eine tänzerische Abwandlung des Ragtime, mußte damals im musikalischen Milieu der Operette befremdlich wirken. Der Foxtrott war Anno 1921 zwar dabei, die Tanzdielen zu erobern,



„Gebildete Südseeinsulaner“



„Fortgeschrittene Europäer“

doch die Operette hatte ihn vorerst nur zögernd aufgenommen. So muß er - zumal im Ambiente von Künnekes ausgepickt spätromantischer Orchestration und Harmonik - als ein genau kalkulierter Fremdkörper erscheinen. Als ein rhythmisches, aber auch melodisches Exotikum.

Der eigentliche Witz besteht jedoch in der stilistischen sowie ethnologischen Unvereinbarkeit von Text und Musik. Die fernsüdöstliche Exotik von Batavia läßt Künneke ertönen in der fernwestlichen Exotik eines abgemilderten nordamerikanischen Jazzidioms. Eine zwittrige Verbindung, die nochmals ironisch darauf hinweist, wie der inzwischen ausgelaugte Exotismus zeitgenössischer Dutzendoperetten blindlings in allen Frauen Helena sieht; sprich, in allen irgend entlegenen Reizen lediglich die begehrte ungewohnte Kostümierung des Immergleichen. Mokant bekunden Künneke und seine Texter: die vormalige Sprengkraft des Andersartigen, das die beklemmenden Verhältnisse der Heimat erschüttern könnte, ist vorerst dahin. Solch verdünnter Rousseauismus einer arglosen Liebe im Busch macht den Wunsch zum Vater der Erkenntnisabstinenz. Das ferne Leben soll so sein, nicht wie man das hiesige sich wünscht, sondern wie man wünscht, es sich wünschen zu dürfen. Ohne alle Widrigkeiten des industriekapitalistischen Zeitalters. Das kleine Strohhäuschen, das hierzuland

Ausdruck ärgster Verelendung wäre, erscheint beglückend dort in Batavia, mondüberflutet und umkreist von sanft wilden, durchweg vegetarischen Tieren.

Volker Klotz

Romantische Liebe überkommt einen, sie entsteht nicht; man verliebt sich. Ein verliebter Mensch ist besessen von der geliebten Person und unfähig seine Gedanken auf etwas anderes zu richten. Er verliert jeden Wunsch unabhängig zu bleiben und kennt nur noch das Verlangen dahinzufießen und zu verschmelzen.

Margaret Horton

Manschetten-Operette

Der bekannte und populäre Komponist Eduard Künneke, der damals häufig das Adlon besuchte, arbeitete gerade an seiner Operette „Der Vetter aus Dingsda“.

Wenn er in die Adlon-Bar kam und seinen Cocktail oder Wein bestellt hatte, pflegte er zu dem Kellner im Dialekt seiner Heimat zu sagen: „Lasst mich jetzt effkes meuken.“ Das war halb holländisch und heißt eigentlich „ein Nickerchen machen“. Aber Künneke meinte damit, man solle ihn nicht stören und andere Gäste von seinem Tisch fernhalten.

In der Stille der Nacht sehnte ich mich oft mehr nach einem einzigen Wort der Liebe aus dem Munde eines Mannes, als nach dem Applaus von tausend Menschen.

Judy Garland

„Ich suche noch eine Melodie“, setzte er manchmal hinzu. Dann griff der Barmixer unter seinen Tisch und zog eine der alten Menükarten des Adlon hervor. Künneke las die märchenhafte Speisenfolge der Vorkriegszeit

aufmerksam durch, um dann die Rückseite zur Niederschrift seiner Melodien zu benutzen. Eines Abends – es war im Mai dieses aufregenden Jahres 1919 – stürzte Eduard Künneke aufgeregt ins Hotel.

Er war so außer Atem, daß er nicht gleich sagen konnte, was er wollte, und der Barmann, der die Wünsche seiner Kunden kannte, nahm eine alte Speisekarte und reichte sie Künneke, weil er glaubte, Künneke wollte, wie üblich, eine Melodie niederschreiben. Aber Künneke schüttelte den Kopf. Schließlich stieß er hervor, indem er die Speisekarte in der Faust zerknüllte: „Nein, eine Schere! Schnell, eine Schere!“

Der Barmann begriff nicht, was Künneke wollte. Da drehte der Komponist sich um und rief einigen Gästen an den Tischen zu: „Eine Schere – schnell eine Schere!“ Ohne zu ahnen, was Künneke vorhatte, schickte der Barmann einen Pagen ins Büro, eine Schere zu bringen. Aber inzwischen erhob sich von einem der Tische ein distinguiertes Herr, trat auf Künneke zu und sagte: „Doktor Benn. Ich bin Arzt – kann ich Ihnen helfen?“ – Künneke zog den Ärmel stramm und stammelte: „Schneiden Sie bitte hier ab, Herr Doktor!“ Doktor Benn beugte sich über

die Manschette, dann richtete er sich auf und lachte lauthals. Die ganze Manschette war bedeckt mit Notenlinien, Violinschlüsseln und Noten. Künneke hatte sich seinen Einfall im Autobus auf die Manschette notiert!

Nun hielt Doktor Benn immer noch lachend die Schere hoch über seinen Kopf, die Gäste aus der Bar bildeten einen Kreis um den Komponisten, und schmunzelnd nahm der Arzt die Operation vor: Er trennte mit seiner Verbandsschere die Manschette vom Hemd! „Hat es sehr weh getan?“, fragte er lachend. Künneke hörte gar nicht hin. Er griff die Manschette

und stürmte in den Festsaal des Adlons, während die meisten der Gäste lachend und scherzend folgten.

Im Festsaal hatte Künneke schon den Flügel geöffnet. Er stellte die Manschette wie ein Notenblatt über die Tastatur und begann spielerisch-aufgeregt die zauberhaften Melodien seiner Operette „Der Vetter aus Dingsda“ anzuschlagen und halblaut mitzusingen. Erst sang der Komponist „Strahlender Mond, der am Himmelszelt thront“, und als Künneke intonierte „Ich trink auf dein lachendes Augenpaar“, summte und sang alles halblaut mit.

Hedda Adlon



Das leichte Sommerkleid und der Nieser

Anekdotisches

Vor einigen Jahren weilte Künneke in Marienbad zur Kur, und der Intendant des Kurtheaters veranstaltete ihm zu Ehren eine Festaufführung seiner Operette „Das Dorf ohne Glocke“. Der Tenor fand sein Wohlgefallen und Künneke bot ihm in der Pause eine seiner teuren ägyptischen Importzigaretten an.

„Ich bin zwar Nichtraucher“, sagte der Tenor, „aber ich werde sie mir zur Erinnerung an diese Stunde dankbarst aufbewahren.“ „Oh“, sagte Künneke, „dann geben Sie sie mir doch wieder. Darf ich Ihnen zur Aufbewahrung diese verehren?“ – Und bot ihm eine Dreipfeinigzigarette an.

Wenn Euch nicht die geringste Torheit erinnerlich ist, zu der Liebe Euch verleitet hat, dann habt ihr nicht wirklich geliebt.

William Shakespeare

In der kleinen möblierten Bude, in der der junge Künneke längere Zeit hauste, hing Mozarts Bild über dem Klavier. „Ich wollte Sie immer schon mal fragen, Herr Künneke, wer ist das eigentlich?“, fragte die Reinemachefrau und zeigte auf Mozart. „Ein berühmter Musiker: Wolfgang Amadeus Mozart. Er hat vor mehr als hundertfünfzig Jahren viele schöne Opern geschrieben.“ „Ja, ja“ – meinte die Frau nachdenklich, „damals wurden sie geschrieben, heute komponiert.“

Eduard Künneke übernachtete einmal in einer kleinen Stadt. Als er sich in das Fremdenbuch eintragen musste, las er: Ruth Anmut, Klavierpädagogin. Er schrieb darunter: Eduard Künneke, Akkord-Arbeiter.

Onkel und Tante – ja das sind Verwandte ...

Die Familie (familia domestica communis, die gemeine Hausfamilie) kommt in Mitteleuropa wild vor und verharrt gewöhnlich in diesem Zustande. Sie besteht aus einer Ansammlung vieler Menschen verschiedenen Geschlechts, die ihre Hauptaufgabe darin erblicken, ihre Nasen in deine Angelegenheiten zu stecken. Wenn die Familie größeren Umfang erreicht hat, nennt man sie „Verwandtschaft“. Die Familie erscheint meist zu scheußlichen Klumpen geballt und würde bei Aufständen dauernd Gefahr laufen, erschossen zu werden, weil sie grundsätzlich nicht auseinandergeht. Die Familie ist sich in der Regel häufig zum Ekel. Die Familienzugehörigkeit befördert einen Krankheitskeim, der weit verbreitet ist: alle Mitglieder der Innung nehmen dauernd übel. Jene Tante, die auf dem berühmten Sofa saß, ist eine Geschichtsfälschung: denn erstens sitzt eine Tante niemals allein, und zweitens nimmt sie immer übel – nicht nur auf dem Sofa: im Sitzen, im Liegen und auf der Untergrundbahn.

Die Familie weiß voneinander alles: wann Karichen die Masern gehabt hat, wie Inge mit ihrem Schneider zufrieden ist, wann Erna den Elektrotechniker heiraten wird, und daß Jenny nach der letzten Auseinandersetzung nun endgültig mit ihrem Mann zusammenbleiben wird. Derar-

tige Nachrichten pflanzen sich vormittags zwischen elf und eins durch das wehrlose Telefon fort. Die Familie weiß alles, mißbilligt es aber grundsätzlich. Andere wilde Indianerstämme leben entweder auf den Kriegsfüßen oder rauchen eine Friedenszigarre: die Familie kann gleichzeitig beides. Man ist sich sehr nah. Nie würde es ein fremder Mensch wagen, dir so nah auf den Leib zu rücken, wie die Cousine deiner Schwägerin, a conto der Verwandtschaft. Nannten die alten Griechen ihre Verwandten die „Allerliebsten“?

**Das Wort „Familien-
bande“ hat einen Beige-
schmack von Wahrheit.**

Karl Kraus

Die ganze junge Welt von heute nennt sie anders. Und leidet unter der Familie. Und gründet später selbst eine und wird dann gerade so. Es gibt kein Familienmitglied, das ein anderes Familienmitglied jemals ernst nimmt. Hätte Goethe eine alte Tante gehabt, sie wäre sicherlich nach Weimar gekommen, um zu sehen, was der Junge macht, hätte ihrem Pompadour etwas Cachou entnommen und wäre schließlich durch und durch beleidigt wieder abgefahren.

Goethe hat aber solche Tanten nicht gehabt, sondern seine Ruhe – und auf diese Weise ist der „Faust“ entstanden.

Die Tante hätte ihn übertrieben gefunden.

Und wenn die ganze Welt zugrunde geht, so steht zu befürchten, daß dir im Jenseits ein holder Engel entgegenkommt, leise seinen Palmen-

wedel schwingt und spricht: „Sagen Sie mal – sind wir nicht miteinander verwandt – ?“ Und eilends, erschreckt und im innersten Herzen gebrochen, enteilst du. Zur Hölle.

Das hilft dir aber gar nichts. Denn da sitzen alle, alle die andern.

Kurt Tucholsky



Erzgebirgische Theater- und Orchester GmbH; Eduard-von-Winterstein-Theater Annaberg-Buchholz; Geschäftsführender Intendant: Dr. Ingolf Huhn; Spielzeit 2010/2011 – Heft 6 – Redaktion, Gestaltung und Satz: Michael Eccarius; Druck: Annaberger Druckzentrum GmbH

Quellen: Helen Exley (Hrsg.), „Ewig junge Liebe“ Eine Komposition aus Zitaten und romantischen Bildern, 1992; Volker Klotz, „Operette, Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst“, R. Piper, München 1991; Otto Schneidereit, „Berlin, wie es weint und lacht“, Henschelverlag Berlin 1973; Kurt Tucholsky, „Wenn die Igel in der Abendstunde“, Hamburg 1968; Otto Schneidereit, „Eduard Künneke der Komponist aus Dingsda“, Henschelverlag Berlin 1978; Hedda Adlon, „Hotel Adlon. Das Haus in dem die Welt zu Gast war“, München 1955; Programmheft der Städtischen Theater Chemnitz 1991
Illustrationen sind entnommen aus: Henry Büttner's „Capriccio curioso“, Verlag Neue Musik Berlin 1983; Karl Arnold, „Hoppla, wir leben“, Büchergilde Gutenberg Frankfurt a. M. 1960; verschiedenen Jahrgängen des „Simplicissimus“.

