

UTE JARCHOW

# Analysen zur Berliner Operette

Die Operetten  
Walter Kollos (1878-1940)  
im Kontext der Entwicklung  
der Berliner Operette



## Analysen zur Berliner Operette



Ute Jarchow

## Analysen zur Berliner Operette

Die Operetten Walter Kollos (1878-1940) im Kontext der Entwicklung  
der Berliner Operette



## Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München 2013  
© Thomas Martin Verlagsgesellschaft, München

Umschlagabbildung: © Jean Kobben - Fotolia.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urhebergesetzes ohne schriftliche Zustimmung des Verlages ist unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Nachdruck, auch auszugsweise, Reproduktion, Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung sowie Digitalisierung oder Einspeicherung und Verarbeitung auf Tonträgern und in elektronischen Systemen aller Art.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Autoren noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-173-9  
ISBN (Print) 978-3-86924-415-0

Verlagsverzeichnis schickt gern:  
AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München  
Schwanthalerstr. 81  
D-80336 München

[www.avm-verlag.de](http://www.avm-verlag.de)

## Inhalt

<b>Vorwort</b>	<b>4</b>
<b>1. Einleitung</b>	<b>8</b>
<b>2. Methodischer Ansatz</b>	<b>16</b>
<b>3. Die Berliner Operette und ihre Komponisten</b>	<b>19</b>
3.1. Pariser und Wiener Operette	19
3.2. Die Entstehung der Berliner Operette	24
3.3. Komponisten und Eigenschaften der Berliner Operette	29
3.4. Walter Kollo: Der Weg nach Berlin und das Leben in der Hauptstadt	35
<b>4. Ausgewählte Operetten Walter Kollo</b>	<b>41</b>
4.1. Auf dem Weg zu internationaler Kunst und Medienwirksamkeit	45
4.1.1. „Filmzauber“ (1912)	45
4.1.1.1. Handlung	47
4.1.1.2. Dramaturgie	55
4.1.1.3. Musikalische Fallanalysen	62
4.1.2. „Der Juxbaron“ (1913)	93
4.1.2.1. Handlung	94
4.1.2.2. Dramaturgie	103
4.1.2.3. Musikalische Fallanalysen	108

4.2. Walter Kollos wohl berühmteste Operetten	126
4.2.1. „Wie einst im Mai“ (1913)	126
4.2.1.1. Handlung	127
4.2.1.2. Dramaturgie	139
4.2.1.3. Musikalische Fallanalysen	146
4.2.2. „Drei alte Schachteln“ (1917)	166
4.2.2.1. Handlung	166
4.2.2.2. Dramaturgie	175
4.2.2.3. Musikalische Fallanalysen	182
4.3. Walter Kollos Operette der 20er Jahre	217
4.3.1. „Jettchen Gebert“ (1928)	217
4.3.1.1. Handlung	217
4.3.1.2. Dramaturgie	225
4.3.1.3. Musikalische Fallanalysen	232
<b>5. Resümee</b>	<b>253</b>
5.1. Inhaltliche Aspekte	255
5.2. Dramaturgische Aspekte	262
5.3. Musikalische Aspekte	270
<b>6. Fazit und Ausblick</b>	<b>274</b>

## **7. Anhang**

**278**

7.1. Walter Kollo – Übersicht der Bühnenwerke

7.2. Interview mit Marguerite Kollo, 2006

7.3. Operette „Filmzauber“:

7.3.1. erste Seiten des Regiebooks

7.4. Operette „Der Juxbaron“:

7.4.1. erste Seiten des Regiebooks

7.4.2. Kritik aus Berliner Zeitung

7.5. Operette „Wie einst im Mai“:

7.5.1. Nummern der Neufassung

## **8. Quellen- und Literaturverzeichnis**

**308**

## Vorwort

„Unter’n Linden, Unter’n Linden zieh’n vorbei die Mägdelein“, „Das war in Schöneberg im Monat Mai“, „Ach Jott, wat sind die Männer dumm“, „Solang noch Unter’n Linden die alten Bäume blüh’n“ – vielen Lesern werden die Melodien zu diesen Texten bekannt sein. Es sind Berliner Melodien, die vor 100 Jahren von Walter Kollo komponiert wurden, der von 1878-1940 lebte, davon knapp 40 Jahre in Berlin. In dieser Zeit komponierte er über 80 Werke, in denen Themen eine Rolle spielten wie die Geschichte eines Bettlers in Adelskreisen, die Verfilmung der Völkerschlacht bei Leipzig, eine Liebe, die sich erst in dritter Generation verwirklicht, drei Damen, die auf die Rückkehr ihrer Männer aus dem Krieg warten, bis hin zu Neuerungen der Industrialisierung wie die Einführung des Kinos oder der Margarine.

Mich persönlich haben diese Melodien und Themen während meines Studiums am musikwissenschaftlichen Institut der Humboldt-Universität zu Berlin erreicht, in einem von Prof. Dr. Gerd Rienäcker durchgeführten Hauptseminar zur Berliner Operette. Bei Recherchen in der Phonotheek und Bibliothek wurde allerdings schnell deutlich, dass es vor allem an Tonmaterial, Quellenmaterial, aber auch an wissenschaftlichen Arbeiten zur Berliner Operette mangelte. Über eine Internetrecherche kam ich dann in Kontakt mit Marguerite Kollo, der Enkeltochter Walter Kollo. Durch Gespräche mit ihr und diverse Anfragen bei den ehemaligen Berliner Operettentheatern bin ich auf eine desolante Situation gestoßen, was die Stellung und Nutzung der Berliner Operette in Berlin sowie in der wissenschaftlichen Behandlung angeht. Dies war Anlass für mich zu hinterfragen, woran es liegt, dass die Berliner Operette bislang nur wenig in wissenschaftliche Analysen eingeflossen ist. Vorliegende Dissertation hat deshalb das Ziel verfolgt, die Operetten Walter Kollo in den Kontext der Entstehung und Entwicklung der Berliner Operette einzuordnen und der bestehenden defizitären Situation zur musikwissenschaftlichen Bearbeitung des Themas entgegenzuwirken.

Warum hat die Musikwissenschaft der Berliner Operette (vor allem deren musikalische Analyse) in der Literatur bisher nur wenig Beachtung

geschenkt? Gründe hierfür liegen aus meiner Sicht sowohl an der prekären Quellensituation als auch in der Einstellung ihr gegenüber. So eilte der Operette schon immer der Ruf der Minderwertigkeit voraus. Theodor Adorno sprach zum Beispiel von den „[...]abscheulichen Ausgeburten der Wiener, Budapester und Berliner Operette“. Volker Klotz versucht - aus meiner Sicht etwas zu pauschal - die Operetten in „gute und schlechte“ einzuteilen, wobei er die meisten Berliner Operetten den schlechten zuordnet. In der wenigen Literatur, die es gibt, ist mir zudem aufgefallen, dass versucht wurde, wenn dann immer sehr viele Operetten zu analysieren, wobei aber nicht immer klar wurde, wie genau und konkret die Analysen zu musikalischen, dramaturgischen und inhaltlichen Aspekten getätigt wurden. Zudem gehen beispielsweise die soziologischen Analysen von Moritz Csáky lediglich auf die Wiener Operette ein, sparen die Berliner Operette aus. Sie ist weitgehend ein weißer Fleck, trotz der Versuche von Otto Schneiderei. Davon ausgehend wollte ich zunächst mit vorliegender Arbeit ein Analysemodell entwickeln, das Analysen von einigen wenigen Operetten vornimmt und es ermöglichen soll, die Besonderheiten der Berliner Operette zu verstehen und sie musikwissenschaftlich einordnen zu können. Diese Analysewege habe ich auf eine Auswahl von Operetten des Komponisten Walter Kollo bezogen und in den Kontext der Entwicklung der Berliner Operette gestellt.

Eine analytische Rekonstruktion lediglich aus den Partituren stellte sich allerdings schnell als völlig unzureichend heraus, um alle Aspekte einer Operette voll auszuschöpfen. Denn der Tonsatz der musikalischen Nummern ist einfach gehalten, er kann es also nicht allein sein, was eine Operette ausmacht. Musik und Rhythmus werden durch die Gestik der Sänger vervollständigt, sind Teil der Dramaturgie, so dass die Operette erst unter Einbeziehung sowohl dramaturgischer als auch szenischer und inhaltlicher Aspekte in die Analyse als Ganzes betrachtet werden kann. Das gilt größtenteils für die Oper auch. Für die Operette aber weitaus mehr, da sie innerhalb und außerhalb des Theaters existiert. Die Operettenmusik blieb nicht beim Publikum in den Operettentheatern: sie ging hinaus in die Stadt und gehörte den Menschen. Aber auch umgekehrt: Die Musik fand ihren Weg aus der Stadt, von den Menschen, in

die Operettentheater, wie die Entwicklung des Gassenhauers im 19. Jahrhundert zeigt. Das Publikum war also nicht nur im Operettentheater zu finden, sondern auch auf der Straße. Was bedeutete das für die Operette? Einzelne musikalische Nummern, die so genannten Schlager, drangen in den Vordergrund, die Geschichten und die Operette als Ganzes traten in den Hintergrund. Man kann vielleicht sogar davon ausgehen, dass viele Menschen, die diese Schlager sangen, gar nicht wussten, welche Geschichte hinter den Schlagern stand.

Leider stehen wir vor diesem Hintergrund bei den Operetten Walter Kollo vor dem Problem, dass es von den meisten Werken keine Gesamtaufnahmen gibt, was die Analysemöglichkeiten einschränkt. Daher konnte ich für ein Gesamtbild von Walter Kollo Operetten lediglich - ausgehend von den existierenden Aufnahmen aus alter und neuerer Zeit, die es größtenteils eben von den bekannten Schlagern gibt - Fallanalysen zu den möglichen musikalischen Eigenschaften der Operetten machen. So habe ich neben der inhaltlichen und dramaturgischen Analyse musikalisch nur diejenigen Nummern konkret analysiert, von denen Tonaufnahmen existieren. Nur so konnten musikalische Besonderheiten über die reine harmonische Analyse hinaus zum Beispiel in Bezug auf deren sängerische Gestaltung identifiziert werden.

Neben dem Mangel an Gesamtaufnahmen ist der Verlust sämtlichen Materials wie Aufnahmen, Programmheften oder Berichterstattungen aus den ehemaligen Operettenhäusern Berlins zu beklagen. Dies hätte sowohl die vorliegende Arbeit bereichern können, ist zugleich aber auch ein herber Verlust für die Stadt Berlin. Der Nachlass, das Archiv der Familie Kollo wird von Marguerite Kollo gepflegt. Hier existieren von den meisten Operetten Textbücher inklusive gesprochener Dialoge und Partituren, die eine gute Grundlage für die Analysen waren. Auch ist der Großteil der Werke Kollo bereits verlegt worden.

Mit dieser eher schlechten Materialsituation ist allerdings gleichzeitig verbunden, dass ich meine Forderungen an die konkreten und umfassenden Analysen nur teilweise einlösen konnte. So konnte ich mangels Aufnahmen beispielsweise keine Schall- und Klanganalysen vornehmen, um ältere Aufnahmen zu analysieren und musste mich doch größtenteils auf das beziehen, was uns Noten und Textbücher vermitteln, obwohl

diese nur einen kleinen Teil des Eigentlichen enthalten. Nichtsdestotrotz war es mir wichtig, den Horizont der Arbeit, der Analysen dennoch nicht zu weit zu spannen, weshalb ich zum Beispiel nicht über die generelle Entwicklung der Unterhaltungsmusik zur Zeit Walter Kollo geschrieben oder Vergleiche zu anderen Berliner Komponisten seiner Zeit gezogen habe. Auch hätte man sicher mehr Exkurse beispielsweise zu den musikwissenschaftlichen Forschungen bezüglich Massenmedien und -produktionen oder zum historischen Kontext machen können. Aber das sind meines Erachtens Schritte, die auf die vorliegende Arbeit folgen sollten, um die Diskussion zur Berliner Operette weiter voranzubringen. So kann diese Arbeit eigentlich nur als ein Puzzleteil gesehen werden, als eine Station auf dem Weg zur ernsthaften Auseinandersetzung mit der Berliner Operette in der Musikwissenschaft. Mein persönliches Anliegen war und ist es, darauf aufmerksam zu machen, dass die Berliner Operette einer analytischen Betrachtung wert ist und den Anstoß für hoffentlich folgende Auseinandersetzungen mit dem Thema zu geben.

An dieser Stelle sei ganz herzlich folgenden Personen für ihre Unterstützung, die zahlreichen guten Ratschläge und erfrischende Diskussionen gedankt: meinen Gutachtern Prof. Dr. Gerd Rienäcker (Humboldt-Universität zu Berlin) und Prof. Dr. Wolfgang Auhagen (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) sowie Marguerite Kollo, Franziska Donner, Inge Leppin und Prof. Dr. Adelheid Geck. Ein besonderer Dank gilt zudem meiner Familie, allen voran meinen lieben Eltern sowie meiner Schwester und Oma, und meinen Freunden und Kollegen, die mir sehr viel Kraft gegeben haben.

Ute Jarchow

Wangelin im Januar 2013

# 1. Einleitung

Berlin, Anfang 20. Jahrhundert:

*„Walter Kollodzieyski hatte 1902 mit dem Wagemut der Jugend den Sprung in das kochende Meer der Reichshauptstadt gewagt. Königsberg, Warschau, das waren alles Städte, aber Berlin war mehr, war ein Begriff.*

*Berlin, das war die gewaltige Zentrifuge, die alles magnetisch an sich riss, es auspresste, ein paar mal durch den Wolf drehte, und was nicht Schwergewicht genug besaß, wieder an die Peripherie versprühte, wo es verkümmern und untergehen mochte.*

*Mehr als 60 Jahre, nachdem meine Eltern Berlin zum ersten Mal betreten hatten, schrieb ich für Marlene Dietrich den Vers:*

*‘Berlin, Berlin, du bist ein heißes Pflaster,  
und man verbrennt sich leicht auf dir den Fuß;  
wo die Moral wächst, blüht auch gleich das Laster,  
und der ‘Verriss’ liegt dicht beim ‘süßen Schmus’.  
Berlin, Berlin, da lebt der Mensch gefährlich,  
und rutscht er aus, da dreht sich keiner um;  
doch ‘haut er hin’ – dann ist der Beifall ehrlich.*

*Berlin, Berlin, du bist mein Publikum!’*

*Genau das wird es gewesen sein, was mein Vater angesichts dieser großartigen Kulisse aus Stein gedacht haben wird, die ihn umgab, und die nichts anderes darstellt als gigantische Kerkermauern, hinter denen man nicht mehr frei ist, wenn man das Innere einmal betreten hat. Eine große Stadt, das ist ein Schicksal. Es ist ein Geschubstwerden von unsichtbarer Hand, ein tägliches ‘du musst!’ oder ‘Du bist nichts.’“<sup>1</sup>*

Diese Anekdote von Willi Kollo (1904-1988) über seinen Vater, den Berliner Operettenkomponisten Walter Kollo (1878-1940), aus dem Buch

---

<sup>1</sup> W. Kollo, *Als ich jung war in Berlin...*, Mainz 2008, S. 45.

„Als ich jung war in Berlin...“ verdeutlicht bereits, wie einfach und doch so schwer es für Walter Kollo gewesen sein mochte, in dieser Stadt als Komponist Fuß zu fassen. „Es musste einem was einfallen“, heißt es im Titel zu einer Untersuchung von Norbert Linke.<sup>2</sup> Und die Operette war genau das, was die Stadt Berlin Anfang des 20. Jahrhunderts lebendig machte. Inzwischen gehört sie unumstritten zum Kulturerbe Berlins, auch wenn die vielen Operettenhäuser Berlins inzwischen nicht mehr als solche genutzt werden und leider Werke der Berliner Operette derzeit selten – und wenn, dann nicht in ihrer ursprünglichen Form – zur Auf-  
führung gelangen.

Die musikalische Gattung Operette etablierte sich in Berlin Anfang des 20. Jahrhunderts. Ihre Entstehung wird gemeinhin mit der Uraufführung der Operette „Venus auf Erden“ des Komponisten Paul Lincke (1866-1946) im Jahr 1897 datiert<sup>3</sup>, nachdem die Gattung bereits in Paris und Wien unterschiedliche Entwicklungsphasen durchschritten hat. Walter Kollo, dem sich vorliegende Arbeit hauptsächlich widmet, hat mit seinen zahlreichen Kompositionen<sup>4</sup> ebenso zur Entwicklung der Berliner Operette beigetragen wie seine Komponistenkollegen Paul Lincke (s.o.), Eduard Künneke (1885-1953), Jean Gilbert (1879-1942), Leon Jessel (1871-1942) oder Victor Hollaender (1866-1940). In dieser Arbeit soll untersucht werden, in welchen Kontext der Entstehung und Entwicklung der Berliner Operette die Operetten Walter Kollo einzuordnen sind und welche Rolle er und seine Kompositionen in dieser Zeit gespielt haben.

Die Musikwissenschaft hat dem Thema Berliner Operette (vor allem deren musikalische Analyse) in der Literatur bisher wenig Beachtung geschenkt.<sup>5</sup> In diesem Sinne ist die wissenschaftliche Aufarbeitung des

---

<sup>2</sup> Vgl. N. Linke, *Es musste einem was einfallen, Untersuchungen zur kompositorischen Arbeitsweise der 'Naturalisten'*, Tutzing 1992.

<sup>3</sup> Vgl. H. Haslmayr, *Operette*, in: L. Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 730; K. Westermeyer, *Die Operette im Wandel des Zeitgeistes*, München 1931, S. 139; B. Grun, *Kulturgeschichte der Operette*, Berlin 1967, S. 375.

<sup>4</sup> Eine Übersicht der Bühnenwerke Walter Kollo befindet sich im Anhang der Arbeit.

<sup>5</sup> Vgl. H. Haslmayr, *Operette*, in: L. Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 707f; K. Westermeyer, *Die Operette im Wandel des Zeitgeistes*, München 1931, S. 3.

Themas Berliner Operette einschließlich des Werkes Walter Kollos für die musikwissenschaftliche Diskussion von großer Bedeutung. Deshalb verfolgt vorliegende Arbeit das Ziel, der bestehenden defizitären Situation zur musikwissenschaftlichen Bearbeitung des Themas entgegenzuwirken. Es soll anhand der Analysen zu Leben und Werk des Komponisten Walter Kollo sowie der Entwicklung der Berliner Operette ein Anfang für hoffentlich folgende musikwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Berliner Operette gesetzt werden. Bisher lassen sich lediglich kurze analytische Ausführungen zu einigen Werken von Paul Lincke oder auch Eduard Künneke beispielsweise in Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters oder im Operettenhandbuch von Volker Klotz<sup>6</sup> finden. Darüber hinaus ist man bisher gezwungen, sich zu den Biografien der Berliner Operettenkomponisten, also auch zu Walter Kollo, ausschließlich der lexikalischen Nachschlagewerke zu bedienen. Erst im Jahr 2008 hat die Enkeltochter Walter Kollos, Frau Marguerite Kollo, durch die Aufarbeitung der Schriften ihres Vaters Willi Kollo über sein Leben einen wesentlichen Beitrag zur Überwindung dieses Defizits geleistet. Neben diesen wenigen biografischen Artikeln gibt es allerdings auch Literatur zur Entstehung und Entwicklung der Operette in Berlin, etwa von Otto Schneidereit. Seine Monographien *Berlin wie es weint und lacht* sowie *Paul Lincke und die Entstehung der Berliner Operette*<sup>7</sup> sind repräsentativ für die Berliner Operettengeschichte. Ebenso zählt hierzu ein Aufsatz von Lukas Richter zum *Berliner Gassenhauer*.<sup>8</sup>

Gründe für die geringe Beachtung der Berliner Operette in der musikwissenschaftlichen Literatur liegen vor allem in der Einstellung ihr gegenüber. So eilte ihr schon immer der Ruf der Minderwertigkeit voraus, was folgendes Zitat aus dem Jahr 1931 zeigt: „Die Operette galt und gilt

---

<sup>6</sup> Vgl. C. Dahlhaus und das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von S. Döhring (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München, Zürich 1986-1997; V. Klotz, *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Kassel 2004.

<sup>7</sup> Vgl. O. Schneidereit: *Berlin wie es weint und lacht- Spaziergänge durch Berlins Operettengeschichte*, Berlin 1973; Ders.: *Paul Lincke und die Entstehung der Berliner Operette*, Berlin 1974.

<sup>8</sup> Vgl. L. Richter, *Berliner Gassenhauer*, in: T. Ebert-Obermeier (Hg.), *Studien zur Berliner Musikgeschichte vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 1989.

vielfach noch heute als eine etwas verrufene, aber minderwertige Afterkunst, die als Amüsiermittel zwar sehr beliebt ist, aber in der Ästhetik keinen Platz haben darf.“<sup>9</sup> Auch Theodor Adorno äußerte sich in einem seiner Vorträge zur Einführung in die Musiksoziologie zur leichten Musik inklusive der Operette Anfang der 60er Jahre abfällig: „Allgemein ist die leichte Musik, bis hinauf zu Puccini, der ihrer Sphäre halbwegs angehört, um so schlechter, je präventiöser sie sich gebärdet, und gerade die lauwarne Selbstkritik verführt sie immer wieder dazu. Ein Äußerstes an aufgeblasenem Schwachsinn stellt wohl die Goethe-Operette Friederike von Lehár, mit dem zugerichteten Mailied, dar. Was nach Offenbach und Strauß kam, hat ihr Erbe schnell vergeudet. Nach ihren unmittelbaren Nachfolgern, die noch etwas aus besseren Tagen hüteten wie Lecocq, kamen die abscheulichen Ausgeburten der Wiener, Budapester und Berliner Operette.“<sup>10</sup> Aktuellere Aussagen zur Berliner Operette gibt es beispielsweise von Volker Klotz<sup>11</sup>, der eine Einteilung von Operetten in „gute“ und „schlechte“ vornimmt. Einen Großteil der Berliner Operetten ordnet er in die Kategorie der „schlechten“ Operetten ein und schreibt zu dieser Einteilung: „Die guten – so lässt sich zunächst pauschal behaupten – sind nicht nur eigenständige Werke mit unverkennbarem Stil ihrer Komponisten und Librettisten. Es sind erst recht musikdramatisch und szenisch aufsässige Bühnenstücke, die wider erstarrte und verhockte Lebenshaltungen anrennen. Die schlechten sind solche, die, bei aller handwerklichen Gediegenheit, sich und ihr Publikum abfinden mit einer gütlichen Befriedigung des immer schon zu bemessenen, dankbar hingenommenen Kleinglücks. Dass es dazwischen auch noch viele gleichsam gesprenkelte Werke gibt, gute mit schlechten Partien und schlechte mit guten Partien, auch das wird von Fall zu Fall zu zeigen und zu bedenken sein. [...] Schlechte Operetten also sind jene, die den Grundimpuls ihrer Gattung ersticken. Den ironischen und selbststiro-

---

<sup>9</sup> K. Westermeyer, *Die Operette im Wandel des Zeitgeistes*, München 1931, S. 3.

<sup>10</sup> T. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, 12 theoretische Vorlesungen, 7. Auflage, Frankfurt 1989, S. 36.

<sup>11</sup> Vgl. V. Klotz, *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Kassel 2004.

nischen Spieltrieb, die satirische Angriffslust, die anarchische Ordnungswidrigkeit haben sie zurückgenommen in maßvolle Gefälligkeit.“<sup>12</sup> Mögliche Erklärungen für dieses Phänomen bietet beispielsweise Carl Dahlhaus: „Man mag, aus dem Abstand von Jahrhunderten, an der Gerechtigkeit der Urteile über die niedere, unprivilegierte Musik zweifeln. Ein Merkmal aber, durch das sich die früheren Kriterien zu ihrem Vorteil von denen des 19. Jahrhunderts unterscheiden, ist ihre Festigkeit und Eindeutigkeit, Handwerksregeln und soziale Abstufungen sind grobe, aber sichere Rechtsgründe. Dagegen gerieten unter der Herrschaft der ästhetischen Gesichtspunkte, die sich seit dem späten 18. Jahrhundert durchsetzten, die Urteile in Gefahr, vage und angreifbar zu werden. Zur obersten Instanz wurde der Kunstbegriff der romantischen Theorie. Er schloß zusammen mit der niederen auch die funktionale Musik aus; und eine Gebrauchsmusik, die der Geringschätzung verfällt, tendiert dazu, so miserabel zu werden, wie man es von ihr voraussetzt.“<sup>13</sup> Auch Agnes Model findet in ihrer Arbeit zum unterhaltenden Musiktheater in Madrid um 1900 folgende Erklärung: „In der musikwissenschaftlichen Forschung stoßen Formen unterhaltenden Musiktheaters nach wie vor auf Zurückhaltung. Dies liegt daran, dass wesentliche Bestandteile der musikwissenschaftlichen Methodik auf ästhetischen Wertmaßstäben basieren, die sich primär an musikimmanenter Funktionalität orientieren. [...] Vorbehalte, aber auch fehlende Instrumentarien und Methoden zur angemessenen Analyse von musikalischen Formen, denen es eben nicht primär an der Weiterentwicklung des kompositionstechnisch zur Verfügung stehenden Materials gelegen ist, haben dazu geführt, dass die musikalischen Eigenarten in Gattungen des unterhaltenden Musiktheaters nur selten berücksichtigt wurden.“<sup>14</sup>

Für die Untersuchungen in dieser Arbeit ist es ausgehend von diesen unterschiedlichen Argumentationslinien notwendig, diese Aspekte aufzu-

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 17.

<sup>13</sup> C. Dahlhaus, *Vorwort*, in: Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, Hg. von Ebd., Regensburg 1967, S. 8.

<sup>14</sup>A. Model, *Der sainete lirico: funktionsanalytische Betrachtungen einer Gattung unterhaltenden Musiktheaters. Annäherungen an seine Produktion, Rezeption und Distribution im Madrid der Restaurationszeit*, Berlin 2011, S. 10.

greifen und die Aussagen heuristisch zu behandeln, um die bisherige Geringschätzung und Vorwürfe der Minderwertigkeit, der „abscheulichen Ausgeburten“ oder der Einordnung der Berliner Operetten, also auch derjenigen Walter Kollo, als „schlechte“ Operetten kritisch zu hinterfragen. Denn warum sollten nicht auch Operetten einer musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung bedürfen? Jürgen Kuczynski fragt in diesem Sinne ganz berechtigt: „[...] kann die Geschichte eines Volkes nur aus Höhepunkten bestehen? Sind nur diese berichtenswert?“<sup>15</sup> Die Berliner Operette wurde auch von vielen Menschen der im 19. Jahrhundert heraus gebildeten Arbeiterklasse konsumiert, zählt zur historischen Entwicklung in Berlin und sollte deswegen zumindest in einer musikwissenschaftlichen Aufarbeitung berücksichtigt werden. Davon ausgehend soll mit vorliegender Arbeit ein Analysemodell entwickelt werden, das es ermöglichen soll, die Besonderheiten der Berliner Operette zu verstehen und sie musikwissenschaftlich einordnen zu können.

Für die methodische Herangehensweise an das Thema ist es in erster Linie notwendig, die Ernsthaftigkeit der Kompositionen Walter Kollo in den Vordergrund der Analysen zu rücken. Denn trotz der musikalischen Einfachheit der Operetten sind diese Werke mit größter Sorgfalt geschrieben worden.<sup>16</sup> Allerdings ist eine Rekonstruktion lediglich aus den Partituren als musikwissenschaftliche Forschungsmethode des 19. Jahrhunderts völlig unzureichend, um alle Aspekte einer Operette voll auszuschöpfen. Musik und Rhythmus werden durch die Gestik des Singens vervollständigt, sind Teil der Dramaturgie, so dass die Operette erst unter Einbeziehung sowohl dramaturgischer als auch szenischer Aspekte in die Analyse als Ganzes betrachtet werden kann. Aus diesem Grund werden für die Analysen zusätzlich Tonaufnahmen jeglicher Art bis hin zu Originalaufnahmen der 20er und 30er Jahre als wichtiger Bestandteil der Analysen herangezogen. In Zusammenhang mit der Gestik des Singens spielt außerdem das Publikum eine große Rolle. Für welches Publi-

---

<sup>15</sup> J. Kuczynski, *Geschichte des Alltags des deutschen Volkes – Nachträgliche Gedanken*, Berlin 1985, S. 8.

<sup>16</sup> Diese Erkenntnisse haben sich bereits im Hauptseminar zur Berliner Operette am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin im WS 2003/2004 unter der Leitung von Prof. Dr. Gerd Rienäcker herausgestellt.

kum wurden die Operetten geschrieben und wie ist das in der Musik wieder zu finden? Walter Kollo hat für Menschen aus „einfachen“ Verhältnissen komponiert, was sich in eingängigen Melodien äußert. „Was den Gilbert- und Kollo-Musiken die immense Zugkraft verlieh, waren ihr Schmiss und Elan, ihre Derbheit und Herzhaftigkeit. [...] Doch die Melodien hielten sich sehr hartnäckig. Was ihren Fortbestand sichert, ist ihre sympathische Anspruchslosigkeit und ihre zündende Eingänglichkeit.“<sup>17</sup> Aber wer gehörte zu diesen Menschen und warum komponierte er für dieses Publikum? Inwieweit wurde seitens der Komponisten auf die Bedürfnisse der Menschen eingegangen? In diesem Zusammenhang spielen wiederum die gesellschaftlichen und politischen Wirkungen der Operette eine große Rolle, die beispielsweise von Moritz Csaký thematisiert wurden. Er ist unter anderem der Frage nachgegangen, wie gesellschaftliche Verhältnisse durch Operette transparent gemacht werden.<sup>18</sup>

Diese Analysewege werden in vorliegender Arbeit auf eine Auswahl von Operetten des Komponisten Walter Kollo bezogen und in den Kontext der Entwicklung der Berliner Operette gestellt. Im Anschluss an die Ausführungen zum methodischen Ansatz der Arbeit im zweiten Kapitel wird sich das dritte Kapitel „Die Berliner Operette und ihre Komponisten“ den Fragen widmen, ob und inwieweit die Musik der Wiener und Pariser Operette diejenige in Berlin beeinflusste und welche Bedeutung die Theatergeschichte und die Komponisten Berlins für die Berliner Operette haben. Hierbei müssen der Weg der Operette nach Berlin sowie einzelne Komponisten wie Paul Lincke, Eduard Künneke, Jean Gilbert oder Leon Jessel auf ihre Relevanz für die Entwicklung der Operette hin untersucht werden. Anschließend befasst sich vorliegende Untersuchung mit dem Leben Walter Kollo und dem Bezug seiner Operetten zur Entwicklung der Berliner Operette. So ist zu klären, warum Walter Kollo Berliner geworden ist und sich mit seiner Musik in das Leben der

---

<sup>17</sup> B. Grun: *Kulturgeschichte der Operette*, Berlin 1967, S. 384.

<sup>18</sup> Vgl. M. Csaký, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: ein kulturhistorischer Essay*, 2. überarb. Aufl., Wien [u.a.] 1998; B. Grun, *Kulturgeschichte der Operette*, Berlin 1967; K. Westermeyer, *Die Operette im Wandel des Zeitgeistes von Offenbach bis zur Gegenwart*, München 1931.

Stadt eingebracht hat. Wie hat sich seine Musik in der Stadt etabliert und wie hat sie auf bestimmte Vorgänge gerade auch in den Theatern Einfluss genommen? Die Zusammenarbeit Kollo mit Librettisten, Künstlern und Komponisten, die sich vor allem aus seinen Tätigkeiten in den Theatern der Stadt ergibt, wird von Interesse sein. Die Operetten Walter Kollo weisen in diesem Zusammenhang eine spezifische chronologische Entwicklung auf, die anhand einiger Beispiele eingehend analysiert werden soll. Dabei spielen sowohl geschichtliche Einflüsse der jeweiligen Zeit, in der die Kompositionen erschienen sind, eine Rolle als auch die Beziehungen zu den Menschen seiner Zeit. Libretti und Musik der folgenden Operetten werden daraufhin untersucht. Angefangen beim ersten internationalen Erfolg Kollo mit seiner Operette „Filmzauber“ (1912) folgen Analysen zur Operette „Der Juxbaron“ (1913). Daran anschließend sollen Aspekte der wohl bekanntesten Werke Walter Kollo „Wie einst im Mai“ (1913) sowie „Drei alte Schachteln“ (1917) untersucht werden. Daraufhin erfolgt ein Sprung in die zwanziger Jahre zu der Operette „Jettchen Gebert“ (1928), in der unter anderem Anspielungen auf den Umgang mit der jüdischen Religion in dieser Zeit aufgegriffen werden. Das fünfte Kapitel der Arbeit beinhaltet resümierend Aussagen zu allen Operetten immanenten Eigenschaften und Aspekten, welche die Zugehörigkeit von Walter Kollo Werken zur Berliner Operette belegen, wie das typisch Berlinerische in der Sprache und die Bedeutung des Publikums. Auch Aussagen zu den Aspekten Kitsch, Komik und Ironie sollen hier als besondere Eigenschaften der Berliner Operette auf der Grundlage der Analysen zusammenfassend beleuchtet werden.

## 2. Methodischer Ansatz

Die Methodik vorliegender Arbeit birgt einige Besonderheiten in sich, die im Folgenden erläutert werden sollen. Grundlegend stellen sich die Fragen: Was macht eine Operette aus? Welche Aspekte machen eine Analyse wertvoll? Was muss berücksichtigt werden?

Die verschiedenen Einzelkomponenten Text, Musik, Gestik oder die Rolle des Publikums müssen alle in die Analysen einfließen, um Operette verstehen zu können. Der Tonsatz der musikalischen Nummern ist einfach gehalten, er kann es also nicht allein sein, was eine Operette ausmacht. Somit sind Analysen allein aus den Partituren nicht ausreichend. Die harmonische Analyse kann hier lediglich als Notbehelf oder Grundlage für eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Thema dienen. Es ist ebenso notwendig, genau den Text, seine Herkunft, seine Versmaße und nicht zuletzt seine Beziehung zur Musik zu betrachten. Wenn man eine Operettenaufnahme neuerer Zeit hört, wird einem nur geringfügig vermittelt, was es für die Menschen am Anfang des 20. Jahrhunderts bedeutete, eine Operette zu besuchen, zu sehen und zu hören. Das heißt, diese verschiedenen Ansätze müssen zusammengebracht werden, so dass umfassende Analyseschritte sowohl zum Inhalt, zur Dramaturgie, zu musikalischen Eigenschaften und nicht zuletzt zur Vortragsart und zum Verhalten des Publikums notwendig sind, um das Wesen der Operette zu erfassen. Somit müssten z.B. bei den Aufnahmen sowohl Ton- als auch Bildmaterial herangezogen und ausgewertet werden. Beim Bildmaterial würden vor allem die Gestik der Darsteller sowie die Reaktionen des Publikums eine wichtige Rolle spielen.

Leider stehen wir bei den Operetten Walter Kollo vor dem Problem, dass es von den meisten Werken keine Gesamtaufnahmen gibt, was die Analysemöglichkeiten einschränkt. Daher können für ein Gesamtbild von Walter Kollo Operetten lediglich - ausgehend von den existierenden Aufnahmen, die es größtenteils von den bekannten Schlagern gibt - Fallanalysen zu den möglichen musikalischen Eigenschaften der anderen Nummern einzelner Operetten gemacht werden. So werden neben der inhaltlichen und dramaturgischen Analyse musikalisch nur diejenigen Nummern konkret analysiert, von denen Tonaufnahmen existieren. Nur

so können musikalische Besonderheiten über die reine harmonische Analyse hinaus zum Beispiel in Bezug auf deren sängerische Gestaltung identifiziert werden. Dennoch orientieren sich auch die musikalischen Analysen am Handlungsverlauf der jeweiligen Operette, so dass bei manchen Stücken ohne Aufnahme zusätzlich signifikante Besonderheiten hervorgehoben, aber nicht ausführlich analysiert werden.

Neben dem Mangel an Gesamtaufnahmen ist der Verlust sämtlichen Materials wie Aufnahmen, Programmheften, Berichterstattungen u.a. aus den ehemaligen Operettenhäusern Berlins zu beklagen.

Dies hätte sowohl die vorliegende Arbeit bereichern können, ist zugleich aber auch ein herber Verlust für die Stadt Berlin. Der Nachlass der Familie Kollo wird von Marguerite Kollo, der Enkeltochter Walter Kollo, gepflegt. Hier existieren von den meisten Operetten Textbücher und Partituren, die eine gute Grundlage für die Analysen sind. Auch ist der Großteil der ca. 80 Werke Kollo bereits verlegt worden.

Operetten wurden Anfang des 20. Jahrhunderts viel gespielt, vor allem von der damaligen Arbeiterklasse besucht und entsprechend viel produziert. Die Nachfrage aus dem Publikum war enorm, und so mussten immer wieder neue Alltagsgeschichten satirisch verarbeitet und musikalisch verpackt werden. Die Frage ist, worum es dabei ging. Wir können annehmen, dass die Menschen ihrem Alltag entfliehen wollten, zumindest für einen Abend. Die Komponisten komponierten im Akkord, was gefragt war. Es ging darum, dass sich die Menschen mit der Operette identifizieren konnten. Sie fanden in der Operette Situationen aus ihrem alltäglichen Leben, die durch die Darstellung auf der Bühne in weniger schlechtem Licht erschienen als sie im wirklichen Leben waren. So konnten sie zumindest für einen Moment annehmen, dass alles gut wird und es ein Leben gibt ohne sich Sorgen machen zu müssen. So konnten sie auch sehen, dass sich die Welt nicht so rasch verändern würde, wie man es im wirklichen Leben wahrnahm. Denn die Menschen der Arbeiterklasse hatten zu befürchten, dass ihnen ihre Identität durch die Maschinen der Industrialisierung genommen würde. Diese Angst konnte ihnen die Operette zumindest für einige Stunden nehmen, z.B. durch Exotismus oder durch die Verheiratung eines Mädchens aus der Arbeiterklasse mit einem Adligen. Dies ist ein Aspekt, der die Operette ausmacht. Die

Analysewege für Operetten greifen also ganz unterschiedliche Aspekte auf, müssen diese aufgreifen, damit die Wichtigkeit und Notwendigkeit des Operettenkomponierens und -hörens Anfang des 20. Jahrhunderts verdeutlicht werden kann. Nicht zuletzt dienen Kritiken als Grundlage für die methodische Analyse.

Die dargestellten Aspekte sollen anhand eines Querschnitts aus den Werken Walter Kollo analysiert werden. Die Auswahl der Operetten basiert auf folgenden Kriterien:

- die Existenz von Textbüchern und Partituren sowie Kritiken der Operetten,
- die Existenz von Tonaufnahmen,
- die Zeit, in der die jeweilige Operette komponiert wurde, um auch geschichtlich einen Querschnitt aus dem fast 40jährigen Schaffen Walter Kollo in Berlin darzustellen,
- die Inhalte, mit denen eine querschnittshafte Übersicht der Themen, die verarbeitet wurden, dargestellt werden kann.

Grundlage für die Analysen bildet außerdem meine Masterarbeit zum Thema „Analysen zur Operette ‚Drei alte Schachteln‘ von Walter Kollo“, aus der Teile in vorliegender Arbeit verwendet werden.

Nicht zuletzt sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass vor allem in den Inhaltsanalysen zu den einzelnen Operetten Sprache und Ausdruck vorliegender Arbeit derjenigen der Operetten angepasst werden, um größtmögliche Authentizität der Geschichten zu vermitteln.

### 3. Die Berliner Operette und ihre Komponisten

*„Operetten gewinnen Wahrheit aus dem Entlegenen, dem Unwahrscheinlichen, der Paradoxie. Sie beschreiten immense Umwege und verführen nur allzu gern dazu, auf halbem Weg, etwa in der Ferne von Offenbachs China oder Leo Falls imaginärem 18. Jahrhundert, zu verharren, sich dort zu verlieren. Der Unterhaltungswert der Operette verstellt die Rückkehr und den Vergleich zur Wirklichkeit. [...] ,Wie einst im Mai` von Walter Kollo geht gar über die biographische Schilderung einer Figur in diversen zeitlichen Einschnitten hinaus und bietet ein fast hundertjähriges Kaleidoskop familiärer Ereignisse. Jedem Akt ordnet Kollo ein bestimmtes Datum zu (1838, 1858, 1888, 1913) und kann so in spielerischem Vergleich zwischen Gestern und Heute, entlang von Moden und Modetänzen, die scheinbaren Fortschritte des urbanen Lebens und liberalisierter Moral Revue passieren lassen.“<sup>19</sup>*

#### 3.1. Pariser und Wiener Operette

Um die Entwicklung der Berliner Operette umreißen zu können, ist es zunächst notwendig, einerseits einen Blick auf die Definition der Operette und auf die Pariser und Wiener Operette andererseits zu werfen, aus deren Entwicklung sich die Berliner Operette etablieren konnte.

Der Begriff Operette wurde bereits im 18. Jahrhundert unter anderem in Deutschland immer häufiger verwendet, wo er mit dem Singspiel, dem Komischen Singspiel oder der Komischen Oper in Verbindung gebracht wurde. Elemente aus diesen Gattungen flossen immer wieder in die Operette ein. Ebenso gehören das französische Vaudeville und die englischen Ballad-Operas aus dieser Zeit zu den Vorgängern der Operette. In Frankreich entstand die Operette als Genre im 19. Jahrhundert aus der *opéra comique*, wobei sich der Gebrauch des Begriffes nur langsam einbürgerte, da selbst Jacques Offenbach (1819-1880) einen Teil seiner Operetten als *opéra bouffe* (auch *opéra bouffon*) bezeichnete.<sup>20</sup> Durch diese

---

<sup>19</sup> M. Klügl, *Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette*, Bayreuth 1992, S. 134 und 137.

<sup>20</sup> Vgl. A. Würz, *Operette*, in: F. Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 10, Kassel u.a. 1962, Sp. 89.

verschiedenen Einflüsse aus sämtlichen Regionen Europas und den unterschiedlichen Verwendungen des Operettenbegriffes ergibt sich eine Ungenauigkeit in der Definition. Dennoch gab es seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine bestimmte Anwendung in Bezug auf die Operette, die sich bis in das 20. Jahrhundert hinzog. Am 5.7.1855 eröffnete Jacques Offenbach in Paris ein kleines Theater namens „Les Bouffes parisiens“. Dieser Tag wird heute gemeinhin als Beginn der Epoche der Operette bezeichnet.<sup>21</sup> Bis zum Beginn des 2. Weltkrieges zeichnet sich dann eine stetige Entwicklung der Operette in Europa ab. In Frankreich wurde Offenbach der bedeutendste Komponist von Operetten. „Die Pariser Operette, das ist die Operette Offenbachs. Keinem seiner Nachfolger gelingt es, ähnliches zu erreichen, auch nicht Charles Lecocq, dessen biedere Kunst einem Vergleich mit Offenbach nicht standhält. ‘Wo in der Musik Offenbachs die Sektperlen prickeln, haben wir bei Lecocq höchstens den Geschmack von Limonade auf der Zunge; wo Offenbach aggressiv und gesellschaftskritisch wird, bleibt Lecocq ausgesprochen brav und zipfelbemüht; wo Offenbach alle Lichter seines Witzes funkeln lässt und treffsicher parodiert, kommt Lecocq über eine gewisse hausbackene Biederheit nicht hinaus.’“<sup>22</sup> Ein grundlegendes Anliegen der Pariser Operette ist, in satirischer Weise traditionelle und alltägliche Themen zu kritisieren. „In einer Zeit, in der sich die Bourgeoisie versteckte und die Linke ohnmächtig darniederlag, war die Operette Offenbachs die entscheidendste Form des revolutionären Protestes. Sie entfachte ein Gelächter, das die anbefohlene Stille durchdrang, und reizte das Publikum zur Opposition, indem sie es scheinbar nur amüsierte.“<sup>23</sup> Althergebrachte Überlieferungen, aber auch neue Errungenschaften der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts, wurden in die Operette einbezogen. Dargestellt wurden bestimmte Milieus ebenso wie Menschen, die in der Gesellschaft als Außenseiter galten. Ein weiteres beliebtes Thema der Gat-

---

<sup>21</sup> Vgl. H. Haslmayr, *Operette*, in: L. Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Kassel u.a. 1997, Sp. 709; A. Würz, *Operette*, in: F. Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 10, Kassel u.a. 1962, Sp. 90.

<sup>22</sup> H. Kaubisch, *Operette: ein Streifzug durch ihr Reich*; Berlin 1955, S. 30.

<sup>23</sup> Ebd. S. 9f.

tung war der Exotismus<sup>24</sup>, dem die Menschen verfallen waren. Dies ist auch im Eingangszitat dieses Kapitels zu lesen. Der Gedanke, in einem fernen Land mit wesentlich besseren Bedingungen zu leben, wurde hier ironisch bedacht. „Wenn nun der Gesang der Operettenverschwörer zugleich das Treiben der Operettenverschwörer parodiert, so ergibt sich jene doppelte Vollkommenheit der Theaterwirkung, die den Werken Offenbachs ihren Zauber verleiht, weit über die Dauer jener politischen Anzüglichkeiten hinaus, auf welche die Nichtversteher seines Wesens den höchsten Wert legen.“<sup>25</sup> Musikalisch äußerten sich die Themen in melodischer und harmonischer Einfachheit der Stücke, die in Lied- oder Coupletform oft einen Tanz zur Grundlage hatten. Diese Motive bestimmten mitunter die gesamte Entwicklung der Operette und sind auch in den Operetten Walter Kollo zu erkennen. Nicht zuletzt lassen sich Parallelen in der Gattung des *sainete lirico* im Madrid der Restaurationszeit feststellen, wie den Analysen von Agnes Model zu entnehmen ist. Die Gattung unterhaltenden Musiktheaters in Madrid gliederte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ebenfalls in die Operettenentwicklung von Paris ausgehend ein und nahm Einflüsse wie gesellschaftspolitische Aspekte, aber auch musikalische Eigenschaften wie die Tänze Walzer oder Mazurka in die *sainete liricos* auf.<sup>26</sup>

In Österreich bildete sich die Operette zwischen den Jahren 1848 und 1871 aus der Tradition des Wiener Volkstheaters heraus.<sup>27</sup> Zunächst aber erlebten in dieser Zeit Offenbachs Operetten in Wien große Anerkennung, bevor sich die Wiener Operette etablieren konnte. Als wichtige Wiener Komponisten dieser ersten Phase gelten vor allem Franz von Suppé (1819-1895) und Karl Millöcker (1842-1899). Bereits Suppé bezog Wiener Melodien, Ensembleszenen und auch den Walzer in seine Kom-

---

<sup>24</sup> Vgl. auch V. Klotz, *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Kassel 2004, S. 85-105.

<sup>25</sup> H. Kaubisch, *Operette: ein Streifzug durch ihr Reich*; Berlin 1955., S. 12.

<sup>26</sup> Vgl. Agnes Model, *Der sainete lirico: funktionsanalytische Betrachtungen einer Gattung unterhaltenden Musiktheaters. Annäherungen an seine Produktion, Rezeption und Distribution im Madrid der Restaurationszeit*, Berlin 2011.

<sup>27</sup> Vgl. H. Haslmayr, *Operette*, in: L. Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Kassel u.a. 1997, Sp. 718f.

positionen ein<sup>28</sup>, was sich in der weiteren Entwicklung der Wiener Operette als entscheidendes Merkmal derselben herauskristallisieren sollte. Seine Operette „Das Pensionat“ (1860) wird als erste Wiener Operette angesehen, allerdings ließ das Werk „Die schöne Galathee“ (1865) sowohl aus musikalischer als auch aus dramaturgischer Sicht Suppés übrige Operettenkompositionen in den Hintergrund rücken.<sup>29</sup> Die zweite Entwicklungsphase der Wiener Operette von 1871 bis 1899 war vor allem durch den Komponisten Johann Strauß (1825-1899) geprägt, durch dessen Ansehen sich der Ruf der Operette stark verbesserte.<sup>30</sup> Von Jacques Offenbach inspiriert und animiert fand er schließlich zur Operette, nachdem er sich in den vorangegangenen Jahren bereits als Walzerkönig einen Namen gemacht hatte. Der Walzer wurde zu einem Hauptmerkmal der Wiener Operette.<sup>31</sup> „Das Geheimnis der Straußschen Operetterfolge ruht zum größten Teil in seinen süßlockenden, einzig temperamentvollen Walzern. Er vereinte den Schwung des Lannerschen mit der behaglichen Solidität des älteren Straußwalzers, aber in freierem Stil und strahlenderen Farben. Dabei wuchs er von lokaler zu internationaler Größe. So ist aus der Walzermusik bei Johann Strauß dem Jüngeren ein Kunstwerk entstanden, das in der Geschichte der Musik einen Sonderplatz einnimmt.“<sup>32</sup> Als ein Problem stellte sich jedoch sowohl für Suppé als auch für Strauß die Nähe zur Offenbachiade heraus, da es nicht möglich war, die Wiener Musik „mit dem Geist der Bouffonerie“<sup>33</sup> zusammenzubringen. Der Erfolg der Wiener Operette hing dementsprechend von den Libretti ab, die eine Wiener Eigenart schaffen mussten.<sup>34</sup> Dies gelang Strauß nicht zuletzt mit seinen wohl bekanntesten Operetten „Die Fledermaus“ (1874), „Eine Nacht in Venedig“ (1883) und „Der Zigeunerbaron“ (1885), obgleich die Uraufführung der Operette „Eine Nacht in

---

<sup>28</sup> Vgl. ebd., Sp. 720.

<sup>29</sup> Vgl. B. Grun, *Kulturgeschichte der Operette*, Berlin 1967, S. 139.

<sup>30</sup> Vgl. H. Haslmayr, *Operette*, in: L. Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Kassel u.a. 1997, Sp. 721.

<sup>31</sup> Vgl. K. Westermeyer, *Die Operette im Wandel des Zeitgeistes*, München 1931, S. 73.

<sup>32</sup> H. Kaubisch, *Operette: ein Streifzug durch ihr Reich*; Berlin 1955, S. 36.

<sup>33</sup> B. Grun, *Kulturgeschichte der Operette*, Berlin 1967, S. 153.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 153.

Venedig“, die zur Neueröffnung des Friedrich-Wilhelminischen Theaters in Berlin stattfand, von den Berlinern wahrscheinlich wegen des Librettos wenig positiv bedacht wurde, wie in der Presse zu lesen war: „Die Berliner haben nicht Johann Strauß, nur seine Librettisten ausgezischt, zugegeben! Allein so ein Zischlaut bleibt denn doch eine missliche Begleitung für einen Straußschen Walzer, eine schmerzliche Dissonanz für ein Wiener Ohr.“<sup>35</sup> Das Berliner Publikum hatte also etwas anderes erwartet in einer Operette des großen Johann Strauß aus Wien. Im Verlauf der folgenden Auseinandersetzungen mit der Berliner Operette wird noch die Frage zu erläutern sein, was denn das Berliner Publikum ausmachte und was es hören und sehen wollte.

Zum Erfolg der Wiener Operette trugen neben Johann Strauß aber auch Komponisten wie Carl Zeller (1842-1898) und Carl Michael Ziehrer (1843-1922) bei, die hier Erwähnung finden sollen. Franz Lehár (1870-1948), Emmerich Kálmán (1882-1953) und Oscar Straus (1870-1954) gelten als Operettenkomponisten der dritten Phase von 1900 bis 1918. Als musikalische Neuheit gewann der Tanz mehr an Bedeutung, indem er nicht mehr nur rhythmisch einbezogen wurde, sondern auch mit seinen melodischen und harmonischen Elementen. Außerdem wurde den Gefühlen, die in die Richtung der Nostalgie gingen, mehr Platz eingeräumt. Die vierte Phase von 1918 bis 1938 verstärkte diese Tendenz noch, was sich vor allem mit der geschichtlichen Situation erklären lässt.<sup>36</sup> Diese geschichtliche und gesellschaftliche Situation macht nicht zuletzt den Unterschied zwischen den Entwicklungen der Operette in Paris, Wien und Berlin aus, was an den Ausführungen zur Entwicklung der Operette in Berlin zu zeigen sein wird.

---

<sup>35</sup> H. Kaubisch, *Operette: ein Streifzug durch ihr Reich*; Berlin 1955, S. 41.

<sup>36</sup> Vgl. H. Haslmayr, *Operette*, in: L. Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Kassel u.a. 1997, Sp. 726ff.

### 3.2. Die Entstehung der Berliner Operette

Bevor konkret auf die Eigenschaften der Berliner Operette eingegangen werden kann, ist es wichtig, einen Blick auf die Geschichte der Stadt im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert zu werfen.

Im 19. Jahrhundert war Berlin in gesellschaftlicher Hinsicht noch sehr gegensätzlich zu Paris und Wien. Seit dem Absolutismus hatte sich Paris zu einer Weltmetropole entwickelt, wo ebenso wie im Wien der Habsburger Doppelmonarchie, eine gesellschaftliche Vielfalt herrschte, die auch in der Operette nicht verborgen bleiben konnte.<sup>37</sup> Derartige Verhältnisse gab es in Berlin nicht, denn „Berlin, ehemals Hauptstadt des preußischen Königreichs, war noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts [also um 1850] die kümmerlichste der europäischen Residenzen“<sup>38</sup>. Dies sollte sich mit dem Jahr 1871 ändern, als Berlin zur Hauptstadt des Deutschen Reiches unter Kaiser Wilhelm I. wurde. Bis 1890 war die Einwohnerzahl auf fast 1,6 Millionen angestiegen<sup>39</sup>, wobei der Großteil in Mietskasernen untergebracht war und der Platz in der Stadt kaum ausreichte. Hans Ostwald berichtet in seiner „Berliner Kultur- und Sittengeschichte“ sehr anschaulich:

„In den Mietskasernen bekommt man auch noch, besonders im Sommer, wenn die Fenster geöffnet sind, allerlei volkstümliche Lieder zu hören, wie die sentimental Lieder aus den siebziger Jahren:

*O du mein Waldemar,  
Ich lieb dich treu und wahr.  
Bist du auch noch so fern,  
Ich hab' dich gern!*

---

<sup>37</sup> Vgl. ebd., Sp. 711 und 718.

<sup>38</sup> O. Schneiderei, *Paul Lincke und die Entstehung der Berliner Operette*, Berlin 1974, S. 6.

<sup>39</sup> Vgl. W. Schneider, *Berlin*, Leipzig und Weimar 1980, S. 306; O. Schneiderei, *Paul Lincke und die Entstehung der Berliner Operette*, Berlin 1974, S. 6; B. Grun, *Kulturgeschichte der Operette*, Berlin 1967, S. 373.

Auch die Gesangstexte aus den Lortzingopern – ‘O selig, o selig, ein Kind noch zu sein!’ – singt wohl noch irgendein alter Tischler- oder Goldschmiedsgeselle. Seltener werden in irgendeine neckische Unterhaltung hineingesungen die echten Berliner Verse:

*Du wirst noch mal, du wirst noch mal, du wirst noch mal mein Mann.  
Det seh' ick dir schon an de Nasenspitze an!*

*Wat sich det dumme, dumme Mädél denkt,  
Die denkt, ick hab' mein Herz verschenkt!  
Mein Herz, det hab' ick nich verschenkt,  
Mein Herz, det hab' ick an 'n Boom jehängt!*

*Denkste denn, denkste denn, du Berliner Pflanze,  
Denkste denn, ick liebe dir, weil ick mit dir danze!*

[...] Außerdem gab's unzählige Tanzlieder und Gassenhauer, deren Refrains meist nur einige Monate beliebt waren, um dann von irgendeinem anderen abgelöst zu werden, [...] Jede der vielen Operetten und Possen, die an den Berliner Bühnen gespielt werden, bringt irgend solchen Schlager. Es ist unmöglich, alle aufzuführen. Sie treffen aber stets irgendeine Seite der Zeitstimmung [...]“<sup>40</sup>

Die wachsende Modernisierung und Industrialisierung machte das Leben aber nicht leichter, da durch die Entstehung der Arbeiterviertel die gesellschaftliche Situation immer desolater wurde. Andererseits konnte sich Berlin - unter anderem durch neue Entdeckungen der Naturwissenschaften oder den Ausbau der Verkehrswege der Berliner Stadt- und Ringbahn - bis zur Jahrhundertwende zu einer bedeutenden Stadt in Europa entwickeln. Neue Straßen, Plätze, Geschäfte und Büros wurden geschaffen, welche die Hauptstadt wachsen ließen.<sup>41</sup> Auch trug die Einführung der einheitlichen Währung „Mark“ zur Erstarkung des Deutschen Reiches und seiner Hauptstadt bei. Berlin war aber vor allem von

---

<sup>40</sup> H. Ostwald, *Berliner Kultur- und Sittengeschichte*, Paderborn 2006, S. 408f.

<sup>41</sup> Vgl. W. Schneider, *Berlin*, Leipzig und Weimar 1980, S. 308/ 312.

seinen Klassenunterschieden geprägt: auf der einen Seite die große Menge der Arbeiter und auf der anderen Seite „Residenz der Hohenzollern, Stadt der Offiziere, Polizisten und Oberlehrer“<sup>42</sup>. Eine andere Beschreibung gibt uns Bernard Grun: „Auf den Straßen rollten Droschken, Equipagen, Pferdebahnen und die neumodischen Automobile; auf den Trottoirs schoben sich Gardeoffiziere, Lebemänner, Damen der großen Welt, Tippmamsells auf den Comptoirs, Studenten mit Schmissen im Gesicht, Messenger boys, Ladenmädchen, Blumenmädchen, Zeitungsverkäufer, Würstchenverkäufer, Provinzbesucher, Momentphotographen, Bettelmusikanten, Betrunkene [...]“<sup>43</sup>.

Berlins Einwohnerzahl stieg bis zum Jahr 1905 auf zwei Millionen an, was die Bedingungen in den Mietskasernen und Hinterhöfen der Stadt nicht besser werden ließ, wie auch Hans Ostwald zu berichten weiß: „Für die geistig Armen wird noch wenig gesorgt. Eher schon für die wirtschaftlich Armen. Schon im Mittelalter bekamen sie bleierne Bettelmarken. Friedrich II. wollte sie an Arbeit gewöhnen und errichtete auf dem Alexanderplatz das Arbeitshaus, das Hunderte von Arbeitsscheuen und Armen aufnahm. Bis in die Neuzeit mussten Bettelvögte die Bettler überwachen und einfangen. Und doch machte sich ein großes Lumpenproletariat breit. Die armen Soldatenweiber mussten oft den Bettelhut hinhalten. [...] Im Westen mit seinen abgeschlossenen Häusern merkt man wenig davon. Aber in Berlin wurden 1908 allein 17.000 Personen wegen Bettelei verhaftet. Und 1906/07 gab Berlin für Armenpflege fast 16 Millionen und mehr als 10 Millionen für Krankenpflege aus. [...] Aber es lässt sich doch darauf schließen, dass sich im Proletariat viele Tausende Menschen finden, die sich nicht ernähren können.“<sup>44</sup>

Die verschwenderische Haltung Kaiser Wilhelms II., der seit 1888 regierte, wurde daher immer mehr kritisiert. Die Entwicklung der Stadt in ökonomischer Hinsicht ließ aber nicht nach. So wurde Berlin zum Beispiel durch den Teltow-Kanal zu einer Hafenstadt.<sup>45</sup> Berlin als be-

---

<sup>42</sup> O. Schneider, *Paul Lincke und die Entstehung der Berliner Operette*, Berlin 1974, S. 6.

<sup>43</sup> B. Grun, *Kulturgeschichte der Operette*, Berlin 1967, S. 374.

<sup>44</sup> H. Ostwald, *Berliner Kultur- und Sittengeschichte*, Paderborn 2006, S. 406.

<sup>45</sup> Vgl. R. Detering, *Chronik der Stadt Berlin*, [www.geschichte.2me.net/chroniken/chron-berlin01.htm](http://www.geschichte.2me.net/chroniken/chron-berlin01.htm), Stand: 5.10.1998.

deutendes Industriezentrum in den Bereichen des Maschinenbaus, der Textilindustrie und der Elektrotechnik bot zwar eine Vielzahl von Arbeitsplätzen seit der Modernisierung und Industrialisierung, jedoch wuchs die soziale Ungerechtigkeit durch die sich ständig erweiternden Klassenunterschiede.<sup>46</sup> Die anfängliche Euphorie der Berliner beim Kriegsausbruch 1914 hielt nicht lange an, denn die Lebensbedingungen verschlechterten sich weiterhin.

Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung ging in Berlin ein kultureller einher, der mit einem breit gefächerten Angebot an Theateraufführungen, Konzerten und Ausstellungen der Stadt internationale Anerkennung zu kommen ließ. Lukas Richter beschreibt die Gründe für die Entstehung der zahlreichen Theater in der Stadt: „Nach dem Scheitern der Revolution konnte die Obrigkeit an einer ablenkenden Zerstreuung des Volkes nur interessiert sein, daher legte sie der Expansion des bürgerlichen Unternehmertums auf dem Feld des Amüsiergewerbes kaum Fesseln an. So mehrten sich nach der Jahrhundertmitte rapid die Vergnügungsstätten in Berlin, die Einführung der Gewerbefreiheit im Jahr 1869 ließ Bühnen wie Pilze hervorschießen, vollends brachte die Gründerzeit einen enormen Zuwachs von Restaurationsbetrieben und Theatern aller Schattierungen.“<sup>47</sup> Das Publikum allerdings wechselte mit der Zeit. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts besuchte vorrangig das Kleinbürgertum diese Veranstaltungen, worauf auch die Texte angelegt waren. „Viele der Possen, Vaudevilles und Volksstücke waren nichts als Bearbeitungen älterer Wiener und Pariser Vorlagen, und bei den verwendeten Melodien war es nicht anders.“<sup>48</sup> Dies änderte sich mit der Entstehung der so genannten Berliner Gesangsposse um die Mitte des 19. Jahrhunderts, welche für die mittleren und unteren Schichten der Bevölkerung gedacht war. Für die obere Schicht, also den Adel und das Beamten- und Besitzbürgertum, wurden Operetten von Offenbach gespielt. Nach 1871 gewann die Arbeiterklasse für die Entstehung der Berliner Operette immer mehr an Bedeutung, auch wenn zu diesem Zeitpunkt an diese noch nicht

---

<sup>46</sup> Vgl. W. Schneider, *Berlin*, Leipzig und Weimar 1980, S. 310/326.

<sup>47</sup> L. Richter, *Das Berliner Couplet der Gründerzeit*, in: C. Dahlhaus, *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Hg. von Ebd., Regensburg 1967, S. 200.

<sup>48</sup> O. Schneiderei, *Paul Lincke und die Entstehung der Berliner Operette*, Berlin 1974, S. 9.

zu denken war. Eintrittskarten für ein Theater wie das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater oder das Wallner-Theater konnten sich allerdings die Menschen des Proletariats nicht leisten, so dass der so genannte Gassenhauer, den man an der Straßenecke zu hören bekam, neben der Militär- und Tanzmusik, vor allem neben dem Marsch und dem Walzer, zu einem Hauptbestandteil ihres kulturellen Lebens wurde.<sup>49</sup> Otto Schneiderei schreibt: „Erst der Gassenhauer mit all seinen Vorstufen und Abarten war das Fundament, aus dem eine Berliner Operette erwachsen sollte. [...] Nicht der Marsch – der Gassenhauer war der Vater der Berliner Operette.“<sup>50</sup> Als Gassenhauer wurde ursprünglich eine Person bezeichnet, ein Mann, der auf der Straße umherlief. Später wurde der Begriff dann auf die Lieder, die diese Menschen sangen, übertragen. Im Gegensatz zum deutschen Volkslied wurde dem Gassenhauer, womit im Allgemeinen die Lieder der Großstadtbevölkerung gemeint waren, ebenso wie der Operette eine gewisse Minderwertigkeit zugeschrieben. Die Menschen nahmen sich Melodien aus unterschiedlichsten Bereichen und unterlegten sie mit Texten aus ihrem Umfeld und aus ihrer aktuellen Lage. So sind hier zum Beispiel „Denkste denn, du Berliner Pflanze“, das auf den Petersburger Marsch gedichtet wurde, oder „Siehste wohl, da kimmt er“ zu nennen, das sich auf die Melodie der Stettiner Kreuzpolka über den besoffenen Schwiegersohn auslöst. Mit der Entstehung der Unterhaltungsmusik im 20. Jahrhundert wandelte sich der Gassenhauer zum Schlager.<sup>51</sup> „Das konnte jedermann singen, denn der Tonumfang hielt sich in mäßigen Grenzen und beanspruchte bei weitem nicht die hohen Lagen der Startenöre. Das konnte jedermann pfeifen, denn es haftete im Gedächtnis, ohne wieder zu entschwinden.“<sup>52</sup> Auf der Grundlage dieser Lieder konnte sich die Berliner Operette herausbilden und entwickeln.

---

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 8-11.

<sup>50</sup> Ebd., S. 11.

<sup>51</sup> Vgl. L. Richter, *Berliner Gassenhauer*, in: T. Ebert-Obermeier (Hg.), *Studien zur Berliner Musikgeschichte vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 1989, S. 194-202.

<sup>52</sup> E. Nick, *Paul Lincke*, Hamburg 1953, S. 40.