

Operetten-Passagen (8) : Emmerich Kálmáns Rarität „Die Faschingsfee“ in Mönchengladbach

geschrieben von Werner Häußner | 19. Dezember 2017



© G. Stutte | Krefeld, 0172-2508662

„Die Faschingsfee“ am Theater in Rheydt: Szene aus dem ersten Akt. Foto: Matthias Stutte

Das Theater Krefeld-Mönchengladbach besinnt sich auf eine gute Tradition und greift wieder einmal in die stillen, dunklen Räume, in denen abseits des bis zum Überdruß ausgeleuchteten Mainstreams vergessene Werke einer Wiedergeburt auf der Bühne entgegenschlummern.

Während allein in Deutschland in dieser Spielzeit fünf Theater eine neue „Csardasfürstin“ herausbringen, wagen sich nur zwei an Unbekanntes aus der Feder von Emmerich Kálmán. Das

Stadttheater Gießen spielt seine frühe Operette „Ein Herbstmanöver“ von 1909. Und in Mönchengladbach widmet sich der Regisseur und Sänger Carsten Süss im Theater Rheydt einer Operette, die vor genau 100 Jahren entstand, als der Erste Weltkrieg schon absehbar zum Zusammenbruch Europas führen sollte: „Die Faschingsfee“.

Seit der Nazizeit – Kálmán musste 1938 emigrieren – aus den Spielplänen verschwunden, feierte die flotte Reminiszenz an die Fünfte Jahreszeit in der letzten Spielzeit ein Comeback, für das Münchner [Gärtnerplatztheater](#) bearbeitet von dessen Intendant Josef E. Köpplinger. Mönchengladbach hielt sich enger an das Original von Alfred Maria Willner und Rudolf Österreicher. Süss schrieb neue Dialoge und bereinigte das personalreiche Stück um einige Nebenfiguren. Dennoch wurde der Abend, auch wegen der zwei Pausen, mit drei Stunden ziemlich lang.

Ohne flotte Wendigkeit und Selbstironie

Der Grund liegt auch im Werk selbst: Köpplinger hatte in München ein hohes Tempo vorgelegt und sein Ensemble auf rasche Reaktionen und geschliffene Pointen trainiert. Süss hat Darsteller, denen die flotte, wendige Art der Komödie, das Arbeiten auf einen zündenden Punkt hin nicht geläufig ist.



Der Regisseur und
Sänger Carsten
Süss. Foto: Theater
Mönchengladbach/pri
vat

Wenn die unbekannte Schöne, die sich später als eine hochadelige Dame entpuppt, in der verlotterten Souterrain-Kneipe (atmosphärisch stimmige Bühne: Siegfried E. Mayer) auftaucht, zeigt Debra Hays weder die leicht genervte Arroganz gegen eine Welt, die sie sonst nie betreten würde, noch die zögerliche Verlegenheit angesichts fremder Menschen einer kaum vertrauten sozialen Schicht. Sie tritt vielmehr, nicht einmal besonders spektakulär oder gar selbstironisch, als Operettendiva auf.

Zudem konzentriert sich die Regie auf das (künftige) Liebespaar. Der Maler Victor Ronai (Mark Adler, alternierend mit Michael Siemon) hat soeben einen Preis gewonnen, der mit einem Haufen Geld dotiert ist, und freut sich in einem flotten Song („Heut flieg ich aus“) auf eine zünftige Faschingsfeier, zu der ihm die attraktive fremde Frau gerade recht kommt. Ein romantisches Auftrittslied, ein Duett im Walzertakt – und schon ist man sich sicher: „Seh’n sich zwei nur einmal, ist’s beinahe kein Mal ...“. Doch das Milieu der Künstler-Bohème konkretisiert sich nicht. Chor und Statisterie liefern ihre Szenen wacker ab, aber das Bild einer Zeit von Mangel und Depression will sich nicht einstellen.

Rüde sexuelle Belästigung fegt den harmlosen Spaß beiseite

So bleiben wir in szenischen Abläufen, wie sie aus standardisierten Operetten-Arrangements bekannt sind und längst Inszenierungs-Geschichte sein sollten. Aber Halt: Wenn sich plötzlich ein öliger Schnösel unter die feiernde Gesellschaft mischt und die unbekannte Dame auf rüde Weise sexuell belästigt, verlassen wir den (stets scheinbar) harmlosen Spaß. Juan Carlos Petruzzello zeigt mit dem

nötigen, auch schneidend stimmlichen Nachdruck, dass die Übergriffe nicht als Galanterie oder frivole Anspielung gemeint sind, sondern einen Mann charakterisieren, der sich wie selbstverständlich anmaßt, über andere Menschen zu verfügen.



Konfrontation im Atelier:
Fürstin Alexandra (Debra
Hays) und ihr Bräutigam,
Rittmeister von Grevelingen
(Michael Grosse). Foto:
Matthias Stutte

Leider bricht diese Exposition im zweiten Akt wieder zum – ob der vielen Dialoge – langwierigen Operettenspaß zusammen. Inzwischen wissen wir, dass die Dame der höheren Gesellschaft angehört und einen älteren Rittmeister ehelichen soll. Ihr Chauffeur nämlich ist mit einer der Bohème-Künstlerinnen liiert und weckt durch seine verzweifelten Bemühungen, das Abenteuer seiner Herrschaft nicht ausarten zu lassen, das Misstrauen seiner Lori: Gabriela Kuhn als eifersüchtiges Fräulein Aschenbrenner und Markus Heinrich als ihr der Untreue verdächtiger Favorit ziehen alle Register, um ihre turbulenten Szenen mit Charme und Schmiss über die Bühne zu bringen. Aber um die beiden herum fehlen das Tempo und der messerscharfe Schliff der Pointen. Das Fest zieht sich bis zum Finale, in dem das „hohe Paar“ nach einer Liebesnacht im Atelier, den Konventionen der Operette entsprechend, getrennt wird.

Den dritten Akt spitzt Regisseur Süss entschieden deutlicher zu: In einem muffigen Ambiente der Fünfziger Jahre – die einfallsreichen Kostüme von Dietlind Konold verorten das Werk in der Nachkriegszeit – soll die Hochzeit zwischen Fürstin Alexandra und dem Rittmeister (mit sonorer Würde: Intendant Michael Grosse höchstselbst) gefeiert werden. Unter röhrenden Hirschen taucht im Hintergrund – eine makabre Prophetie künftigen Ehelebens – ein Zitat an „Dinner for one“ auf, die Stolperfalle Eisbärfell eingeschlossen. Blond bezopfte Mädels in Höschen im SS-Schwarz tanzen auf der Tafel zu Kálmáns Schlager „Wenn die Garde schneidig durch die Stadt marschiert“ aus der „Herzogin von Chicago“.

Braune Schatten hinter konservativ-bürgerlicher Fassade

Der schmierige Typ aus dem ersten Akt, inzwischen bekannt als Staatssekretär Dr. Lothar Meredith, schwadroniert in konservativ-grauem Cutaway von Leitkultur, Vorsehung und tausendjähriger Zukunft. Am Ende rutscht ein Wagner-Gemälde von der Wand und legt für Sekunden ein Hitlerbild frei. Süss hebt den Spiel-Realismus auf, um die Tiefenschichten einer Mentalität offen zu legen, die heute wieder alles andere als ein historisches Phänomen der Adenauerzeit ist. Hinter Wagner als Inbegriff einer bürgerlichen Kunstreligion verbirgt sich der braune Schatten; in den erstarrten Konventionen gesellschaftlichen Lebens tarnt sich ein Ungeist, der Menschen, Menschlichkeit und Moral verachtet.

Auch wer die Symbolik für zu dick aufgetragen hält, wird zugestehen müssen, dass der Versuch, die Operette aus belangloser Seligkeit zu befreien, mit konzeptionellem Ernst unternommen wurde. Die ideensprühenden Melodien Kálmáns, die das Orchester unter Diego Martín-Etxebarria sängerfreundlich und flexibel, aber manchmal auch konturenarm spielt, bekommen so einen zwiespältigen, melancholischen, sogar leise resignierten Unterton. Mit Sicherheit nicht der schlechteste Beitrag, den Krefeld mit der „Faschingsfee“ zur ausgedünnten Operetten-Landschaft der Rhein-Ruhr-Region leistet.

Vorstellungen: 21. und 31. Dezember, 4. und 16. Februar in Mönchengladbach-Rheydt; in der Spielzeit 2018/19 dann im Theater Krefeld. Info: <http://theater-kr-mg.de/spielplan/inszenierung/die-faschingsfee/>

Operetten-Passagen (4): Karneval auf der Bühne – Emmerich Kálmán „Die Faschingsfee“ in München ausgegraben

geschrieben von Werner Häußner | 19. Dezember 2017



Eine Operetten-Rarität in München, passend zum Karneval: „Die Faschingsfee“ von Emmerich Kálmán. (Foto: Marie-Laure Briane)

Karneval, Fasching, Fasnacht: Das war früher goldene Zeit für die Operette. Heute haben die Theater in Deutschland an

Rosenmontag und Faschingsdienstag meist geschlossen; wenn nicht, spielt man auch einmal „Lulu“ oder „Elektra“. Man mag zu den närrischen Tagen stehen, wie man will: Auch bei ihnen zeigt sich die Erosion von Festen, die eine ganze Gesellschaft zusammenbinden konnten.

In München sieht es – wie übrigens hierzulande in Düsseldorf („Der Graf von Luxemburg“) und Gelsenkirchen („Die lustige Witwe“) – ein wenig anders aus. Josef E. Köpplinger, Intendant des momentan wegen Generalsanierung geschlossenen Gärtnerplatztheaters, hat sich eine Operetten-Rarität vorgenommen, die noch dazu mit München zu tun hat: Emmerich Kálmáns „Die Faschingsfee“, seit Jahrzehnten, eigentlich seit der Nazi-Zeit, aus den Spielplänen verschwunden, feiert in der Alten Kongresshalle ein Comeback.

Es geht um den Münchner Fasching 1917, mitten im Ersten Weltkrieg. Damals ein zeitgenössisches Stück, denn Kálmán arbeitete eine seiner früheren ungarischen Operetten („Zsuzsi kisasszony“) um, Alfred Maria Willner und Rudolf Österreicher schrieben ein Libretto, das Köpplinger nicht gefällt – und so textete der Experte für's Unterhaltungstheater geschickt (und ein gutes Stück frecher als im Original) Kálmáns musikalischen Münchner Künstlerfasching um.

Gesellschaftsstück und Sittendrama

So bekommt das Stück in seinen gut zwei Stunden Spieldauer ein rasantes Tempo – und wenn sich am Ende nach endlosen, amüsanten Missverständnissen die unbekannte „Faschingsfee“ als hochadeliges Blut entpuppt, das sich lieber mit dem Bohème-Maler als mit dem ältlichen Herzog vermischen will, fühlt sich das Publikum prächtig unterhalten und applaudiert mit Hingabe.

In seiner Inszenierung bleibt Köpplinger – er hat am Essener Aalto-Theater Verdis „La Traviata“ in Szene gesetzt – nicht beim harmlosen Faschingsscherz stehen. Er schärft Situationen und Charaktere und macht aus Kálmáns Kriegsablenkung fast ein

gleichnishafte Gesellschaftsstück, ein Sittendrama, das auch von Gerhart Hauptmann oder von Carl Sternheim stammen könnte.

Wenn Graf Lothar Meredith die schöne Unbekannte anbaggert, ist das kein wohlgesetztes Charmieren, sondern sexuelle Belästigung an der Grenze zur Gewalt – und Maximilian Mayer, schneidig in Figur und Stimme, gibt den rücksichtslosen Macho, für den Frauen in solchen Etablissements einfach Freifleisch sind.



Sexuell zudringlich ohne jeden Skrupel Maximilian Mayer als Graf Meredith.
(Foto: Marie-Laure Briane)

Das Etablissement ist von Karl Fehringer und Judith Leikauf als bescheidene Vorstadt-Kneipe aufgebaut. Ein Ambiente, in dem ausgezehrte Leute nach Festesfreuden gieren, die sich, zumal im Krieg, nur kärglich einstellen. Da helfen auch die zehntausend Mark nicht, die der Maler Viktor Ronai bei einem Wettbewerb gewonnen hat. Immerhin, das Geld ist noch etwas wert, der Maler könnte damit die Zeche für die muntere Gesellschaft begleichen – wenn nicht ein dummer Zufall den Gewinn gleich wieder in Nichts aufgelöst hätte... Daniel Prohaska singt und spielt seine Liebhaber-Rolle mit viel Einsatz, aber manchmal doch zu wenig leicht und mit einem an Schmelz armen Tenor.



Illusionslose Frau: Nadine Zeintl als Lori Aschenbrenner, hier mit Simon Schnorr (Baron Hubert von Mützelberg) und Franz Wyzner (Josef, Oberkellner). (Foto: Marie-Laure Briane)

Zu einer Studie jenseits der Tanzsoubretten-Fröhlichkeit hat Köpplinger auch die Choristin Lori Aschenbrenner ausgebaut – eines jener Theatermädchen von damals, die ihre mies bezahltes Engagements vor allem dazu benutzen mussten, sich einen besser gestellten Gatten zu angeln. Mit sexueller Selbstbestimmung war da nicht viel – und die mit dem Mundwerk ebenso flink wie mit ihren Beinen agierende Lori (Nadine Zeintl) will sich ihren jungen Baron (Simon Schnorr) unter keinen Umständen streitig machen lassen. So ist sie, ein bissl doof, ein bissl rechthaberisch, vor allem aber tief um ihre Existenz geängstigt, ziemlich rabiat dabei, ihr Revier zu verteidigen. Eine Chuzpe, der die inkognito erscheinende Fürstin – die Faschingsfee eben – nicht viel entgegenzusetzen hat.

Keine Chance für die Dame

Camille Schnoor macht deutlich, dass sich solche Frauen höheren Standes im vulgären Trubel des Karnevals nicht souverän bewegen können. Ob sie den Maler – besungen mit einem voll tönenden, dunkel gefärbten Sopran, der sich dem Metier Operette noch nicht so sicher ist – wirklich um seiner selbst willen liebt, bleibt offen: Die Dame könnte auch nur

fasziniert sein, weil er ihr das Tor in eine andere als ihre steife Adelswelt geöffnet hat. Verliebt ins pralle, ungeschützte Leben?

Drumherum herrscht viel Bewegung – und Köpplinger hält das personenreiche Stück so unerbittlich in Aktion, dass es am Ende fast zu viel der Hektik wird. Ruhepunkte, etwa reflektierende Arien, Szenen inniger Liebe oder intimer Begegnung, kennt diese Operette offenbar nicht. Die rein physische Leistung von Chor, Solisten und Ballett ist bewundernswert; die Bilder klappen auf den Punkt, der Bühnentrubel ist präzise ausgearbeitet.



Zu jeder Operette gehört die große Liebe: Camille Schnoor (Fürstin Alexandra Maria), Daniel Prohaska (Viktor Ronai). (Foto: Marie-Laure Briane)

Dennoch kommen die Typen zur Geltung, die Köpplinger porträtiert und die Dagmar Morell in eine überbordende Vielfalt sehenswerter Kostüme steckt. Sie nehmen ihren Raum ein, wischen nicht einfach nur peripher vorbei. Zum Beispiel der Transvestit Julian (Josef Ellers), für den der Fasching die ideale Gelegenheit ist, unauffällig seiner Neigung zu frönen, und der eine überraschende Begegnung mit einem coolen

Corpsstudenten hat. Oder der Tiermaler Lubitschek, ein wohl stets zu kurz gekommener älterer Herr, an dem Köpplinger den latenten Antisemitismus der Zeit in einer winzigen, beklemmenden Szene offenlegt. Oder das Wirtshaus-Personal, für das die Urgesteine des Theaters, Gisela Ehrensperger und Franz Wyzner, die Bühne mit ihrer Aura füllen. Oder Maximilian Berling, der als Hilfskellner Toni in ein paar Gängen und Szenen genau die Präsenz zeigt, die für seine Rolle nötig ist.

Aber Köpplinger belässt es nicht nur beim scharf beobachteten Zeitmilieu. Er zieht noch eine Ebene ein, die das Stück ins Parabelhafte steigert. Schon zu Beginn sickern geisterhafte Gestalten in den Raum: Soldaten, Rotkreuzschwestern, mit schwarz geränderten Augen, stumm, steinern in der Miene. Sie gruppieren sich um die Bühne, lassen auf Stichwort blutrote Luftballons hochpoppen, mischen sich wie unsichtbar unter die quirlige Gesellschaft. Mahnen sie an die Hunderttausende, die im Krieg einem ganz anderen Feuerwerk zu Opfer gefallen sind? Sind es die Geister der Gefallenen, die sich unter den Lebenden bewegen? Die Regie lässt diese Fragen offen – tut aber zu viel des Guten: Wenn die Toten dann im Schnee tanzen, wirkt der Bogen überspannt und das Bild verliert seine Schärfe. Weniger wäre in diesem Fall mehr gewesen.

In den Händen von Michael Brandstätter liegt die Musik Kálmáns: Das Orchester des Staatstheaters am Gärtnerplatz spürt mit geschmeidigen Linien den melodischen Einfällen nach, bringt die Tanzmusik auf den Punkt, lässt die Reize des Instrumentariums entdecken. Das ist hinter der Szene nicht so einfach; der Klang ist stets versucht, sich zu kompakter Mischung zu verdichten.

Aber was man hört, ist geeignet, wieder einmal den Hut zu ziehen vor der ideensprühenden Kunst des Komponisten. Auch wenn die Melodien nicht so eingängig sind wie in seinen Welterfolgen, gehen sie mit ihrer ungarischen Farbe – München klingt sehr magyarisches – ins Blut und Nummern wie „Heut flieg‘ ich aus“ haben das Zeug zu einem Mitsing-Faschingsschlager. Da

geht man dann mit einem kleinen Kálmán-Schwips nach Haus und freut sich, dass es wieder einmal gelungen ist, eine lebensvolle Operetten-Partitur dem staubigen Schlaf der Archive zu entreißen. Hoffentlich ist am Aschermittwoch nicht alles vorbei...

Alle Vorstellungen waren schon vorab ausverkauft – einer Wiederaufnahme steht also, was das Interesse des Publikums betrifft, nichts im Wege.

Operetten-Passagen (3): Emmerich Kálmáns „Herzogin von Chicago“ am Theater Koblenz

geschrieben von Werner Häußner | 19. Dezember 2017



Glamour im Halbdunkel: Szene aus der Koblenzer Inszenierung der „Herzogin von Chicago“ im Bühnenbild von Michiel Dijkema und mit Kostümen von Alexandra Pitz.

(Foto: Matthias Baus)

Vielleicht passen Operetten wie „Die Herzogin von Chicago“ besser in unsere Zeit als sentimentale Liebesgeschichten mit Friede, Freude, Happy End.

Operetten also, bei denen die Liebe ständig in der Gefahr schwebt, pragmatisch als Strategie für andere Zwecke eingespannt zu werden. Bei denen der Konflikt nicht glücklich verpufft und die romantische Beziehung bestätigt ist. Sondern Stücke, die entlarven, wie gefährdet, wie brüchig, ja wie unmöglich die große Liebe, die unbedingte Leidenschaft seit jeher sind. So wie eben Emmerich Kálmáns Operette von 1928, die auf dem Vulkan der entfesselten „goldenen“ Zeit tanzt und in der die Liebe von den aufsteigenden Dünsten einer ökonomisch grundierten Rationalität erstickt würde – wenn ... ja, wenn es nicht die süße Illusion, die willkommene Unwahrscheinlichkeit, die Macht der Erwartung gäbe.

In der „Herzogin von Chicago“ repariert der Film – der Inbegriff der Fiktion in dieser Zeit –, was in der bitteren Realität wohl kaum zu retten wäre: Eigentlich ist die Romanze zwischen dem alteuropäischen Thronfolger in einem bankrotten Kleinstaats und der dollarschweren Erbin eines modernen Wirtschaftsimperiums aus der florierenden Neuen Welt an der Sollbruchstelle, dem Finale des zweiten Aktes, an ihrem schnöden Ende. Der Mann von Adel will herausgefunden haben, dass er lediglich das Objekt einer zynisch-infantilen Wette des verwöhnten Girls mit seinen Freundinnen ist: Gekauft werden sollte in Europa, was dort am schwersten für Geld zu haben ist.



Das königlich sylvarische Schloss ist bereits gekauft und amerikanisiert – der Prinz soll folgen. Marcel Hoffmann (Finanzminister Graf Bojatzowitsch), Emily Newton (Mary) und Christof Maria Kaiser (Charlie Fox junior). (Foto: Matthias Baus)

In einer American Bar – damals wohl der Ort, an dem das unwirkliche Leben am heißesten pulsierte – geben sich die beiden einen kühlen Abschied. Das letzte Wort könnte gesprochen und ein tragisches Ende á la Franz Lehár besiegelt sein – da kommt der Film, der Traum auf Zelluloid, zum Zuge: Weil die „Herzogin von Chicago“ ein toller Stoff sei, brauche die „Geschichte nach dem Leben“ ein Happy End, um einen erfolgreichen Film abzugeben, verkündet Studio-Generaldirektor Charlie Fox junior: Das Leben gleitet in die Illusion, die Realität in die Fiktion, die Tatsachen in die Erwartung. Ob am Ende ein Film-Finale zu sehen ist oder eine Episode zweier Menschen, die sich verfehlt haben, zu Ende geht – wen interessiert's? Hauptsache, der Film passt.

Walzerseligkeit vs. Charleston

Kálmán und seine geschickten Librettisten Julius Brammer und Alfred Grünwald haben mit diesem Kniff ein wenig an das Spiel mit Illusionen angeknüpft, das sie schon für ihre

Erfolgsoperette „Die Bajadere“ ein paar Jahre vorher (1921) erfunden haben. In der „Herzogin von Chicago“ prallen zwei Welten aufeinander, repräsentiert durch Tanzmusik. Hier das walzerselige Wienerlied und der ungarische Csárdás, dort die neuen Modetänze, der Slowfox und der amerikanische Charleston. Die unterschiedlichen Kulturen manifestieren sich in Rhythmen und musikalischer Farbe. Orchester und „Jazz“-Band auf der Bühne, schwärmende Streicher und schmeichelnde Saxophone.

Kálmán versöhnt die musikalischen Sphären nicht. Aber er transzendiert sie: Wenn die kesse Amerikanerin ihre oberflächliche Vergnügungslaune hinter sich lässt, wenn der europäische Adlige seine verstockten Vorbehalte vergisst, versetzt die Musik die beiden in ein Fantasie-Land jenseits ihrer Lebenskulturen: „Komm in mein kleines Liebesboot, du Rose der Prärie“ singt Prinz Sandor Boris in exotisch-pentatonischem Touch sich und seine Geliebte hinein in ein fernes, untergegangenes indianisches Amerika. Dort, jenseits ihrer Kulturen, wo das „Ursprüngliche“ gegenwärtig ist, dort können sie ihre Liebe unbeschwert leben, sich „küssen bis zum Morgenrot“.

Die Figuren beim Wort genommen

Eine überraschende Lösung jenseits aller Operettenklischees – und Michiel Dijkema arbeitet in seiner Inszenierung am [Theater Koblenz](#) heraus, wie weltenthoben dieser Traum-Raum der Liebe ist: rotes Licht, Ethno-Anklänge, eine Sphäre fernab vom Glamour des mondänen „Grill american“ und der marmornen Kühle des fürstlichen Adelssitzes.

Die Genauigkeit, mit der der niederländische Regisseur auf die szenischen Abläufe und die Entwicklung seiner Figuren schaut, bekommt der Operette ausgezeichnet. Dijkema – in NRW mit einer „Salome“ in Wuppertal und durch die Uraufführung von „Nahod Simon“ von Isiora Žebeljan (2015) in Gelsenkirchen aufgefallen – hält sich von der erzwungen lustigen antiquierten Operetten-Seligkeit ebenso fern wie vom bemühtem Überbau beflissener

Operetten-Retter; er nimmt die Menschen im Stück einfach beim Wort und setzt ihre Intentionen und Gefühle – auch die unausgesprochenen – in treffende Körpersprache um.

Das macht die abnehmende Drehzahl, mit der die energische Milliardärstochter Mary durch ihr Leben wirbelt, ebenso glaubwürdig wie das aristokratisch resignierte Beharrungsvermögen des Erbprinzen aus dem Operettenstaat Sylvarien. Mit Emily Newton, derzeit auch in Dortmund in der „[Blume von Hawaii](#)“, und Mark Adler hat das Koblenzer Theater zwei prägnante Darsteller, die sich manchmal stimmlich allerdings zu sehr im Aplomb der Oper verirren.

Gelsenkirchens GMD am Pult

Bei Haruna Yamazaki und Peter Koppelman als Buffopaar musste man diese Sorge nicht haben: Die Prinzessin Rosemarie aus einem ebenfalls finanzknappen Nachbarstaat und der amerikanische Tausendsassa im Dienste der verwöhnten US-Lady finden in schönster Buffo-Manier tanzend und trällernd zusammen. Das Ensemble engagiert sich in den zahlreichen kleineren Rollen mit Hingabe; auch der Koblenzer Chor, einstudiert von Ulrich Zippelius, und die Choreografien von Steffen Fuchs tragen ihren Teil zum Gelingen dieses erfreulich lockeren, dennoch präzise gestalteten Operettenabends bei.

In besten Händen ist Kálmáns opulente Musik bei Rasmus Baumann. Der Gelsenkirchener GMD begibt sich – wie in seinem Stammhaus mit der „Lustigen Witwe“ – vorurteilsfrei in die anspruchsvollen „Niederungen“ des Genres, schenkt den pfiffigen Rhythmen und den Ausdruckskontrasten zwischen der groß besetzten Jazz-Combo auf der Bühne und dem luxuriös besetzten Orchester im Graben volle Aufmerksamkeit.

Die Rheinische Staatsphilharmonie bringt die Schlager aus Kálmáns unerschöpflichem melodischem Erfindungsgeist manchmal etwas grob und lautstark zu Gehör, aber die rhythmische Flexibilität, die Balance der Farben, der drängende Schwung

und der variable Klang hinterlassen einen rundum überzeugenden Eindruck.

Es zeigt sich immer wieder: Theater in der Größe von Koblenz tragen, wenn sie nicht die vermeintlich sichere Nummer des Gängigen ziehen oder von ökonomischen Zwängen erdrosselt werden, eine unverzichtbare Farbe zur deutschen Theaterlandschaft bei. Diese „Herzogin von Chicago“ wird das Publikum an Rhein, Mosel und Lahn prächtig unterhalten und darf für Operettenfreunde von außerhalb bedenkenlos als Reiseziel am Karnevals-Wochenende empfohlen werden.

**Die nächsten Vorstellungen: 22., 24., 26. und 27. Februar.
Karten online oder telefonisch unter (0261) 129 28 40.**

Info: www.theater-koblenz.de