

„Dein
ist mein | ganzes
Herz“

Ein Franz-Lehár-
Lesebuch

A monochromatic, teal-toned portrait of Franz Lehár, a man with a prominent mustache, wearing a suit and tie. The portrait is the central focus of the book cover.

böhlau

Heide Stockinger &
Kai-Uwe Garrels (Hg.)

Stockinger/Garrels (Hg.), »Dein ist mein ganzes Herz«



Stockinger/Garrels (Hg.), »Dein ist mein ganzes Herz«

Stockinger/Garrels (Hg.), »Dein ist mein ganzes Herz«

Heide Stockinger & Kai-Uwe Garrels (Hg.)

»*Dein ist mein ganzes Herz*«

Ein Franz-Lehár-Lesebuch

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar

Gedruckt mit Unterstützung durch das
Amt der Oberösterreichischen Landesregierung



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Kölblgasse 8–10, A-1030 Wien
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich ge-
schützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf
der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Franz Lehár um 1907, Sammlung Kai-Uwe Garrels.

Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Bettina Waringer, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-20964-5

Inhalt

„Mein Lehár ...“

Geleitwort

von Christoph Wagner-Trenkwitz 7

Vorwort der Herausgeber 12

Die Juxheirat

Lehárs frühe Jahre

von Kai-Uwe Garrels 19

Von der Zigeunerliebe über Die blaue Mazur zum Zarewitsch

Wie inszeniert man Lehár im 21. Jahrhundert?

von Michael Lakner 29

La danza delle libellule

Eine Begegnung mit

Franz Lehárs „italienischer“ Operette

von Eduard Barth 47

Alles hier ist in Poesie getaucht

Lehárs Singspiel FRIEDERIKE

von Heide Stockinger 55

<i>Franz Lehár und sein Rastelbinder</i> Operetten-Arisierung und „braune Nachrede“ von Wolfgang Dosch.	89
<i>Brüder ohne den Luxus der Blutsverwandtschaft</i> Richard Tauber erzählt von Franz Lehár von Kai-Uwe Garrels	127
<i>Die Lehár-Villa in Bad Ischl</i> Ein Sommermärchen ... von Helga Maria Leitner	153
<i>Das Wiener Lehár-Schlössl</i> Ein Potpourri von Heide Stockinger	169
<i>Biografische Übersicht zu Franz Lehár</i> von Kai-Uwe Garrels	203
<i>Personenregister.</i>	217
<i>Bildnachweis</i>	223
<i>Bibliographie</i>	224
<i>Dank.</i>	227
<i>Biografien der Autoren und Herausgeber</i>	228

„Mein Lehár ...“

Geleitwort

von Christoph Wagner-Trenkwitz

... der mir vorgegebene Titel verführt zu Größenwahn. Kann einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts (ja, dafür halte ich ihn) wirklich mir gehören? Dann sehe ich die Liste der Kapazitäten, die in diesem Buch über Franz Lehár schreiben und werde wieder ganz bescheiden – was sollte ich da noch Relevantes beitragen können?

In großwahn sinniger Bescheidenheit entschlief ich mich also doch, ganz autobiografisch zu bleiben, mich an dies und das zu erinnern, das die kostbare Musik des „silbernen“ Operettenkönigs mir geschenkt hat.

Lehár-Raritäten ...

Es sind – neben den wohlbekanntesten Meisterwerken – vor allem Lehár-Raritäten, die mir ans Herz gewachsen sind: das Sozialdrama *EVA*, das musikalisch von Debussy und dem *ROSENKAVALIER* weiß und eine der großartigsten Sopranszenen überhaupt beinhaltet, die als Motto über

dem ganzen Genre stehen könnte: „Wär’ es auch nichts als ein Traum vom Glück ...“.

Die etwas ältere ZIGEUNERLIEBE, die ich beim Lehár Festival kennen gelernt hatte und die derselbe Intendant, Michael Lakner, im Sommer 2019 in der Sommerarena Baden ansetzte, halte ich (abgesehen vom heute problematischen Titel) ebenfalls für ein Juwel. Meine Frau Cornelia Horak sang die Hauptfigur der Zorika, die mit einem WALKÜRE-ähnlichen, C-gespickten Monolog das Stück eröffnet, und ich durfte ihren Vater Dragotin verkörpern. Eine sommerliche Familienaufstellung zu Lehár-Musik – danke, Michael!

Leider ist auch DER GRAF VON LUXEMBURG, den ich als der LUSTIGEN WITWE ebenbürtig betrachte, schon unter die Raritäten zu rechnen. Michael Schottenbergs Inszenierung, die zuerst im Theater an der Wien und dann an der Volksoper zu sehen war, hat auch szenisch ungeahnt viel aus dem Werk herausgeholt.

Und werden wir jemals wieder das Meisterwerk PAGANINI hören dürfen? Die bange Frage bezieht sich auf den Text des großen Tenorlieds, der alle Me-too-Alarmsirenen schrillen lässt: „Gern hab’ ich die Frau’n geküsst, hab nie gefragt, ob es gestattet ist. Dachte mir, nimm sie dir, küss’ sie nur, dazu sind sie ja hier!“ Vorläufig werde ich mich wohl auf Tonaufnahmen in der englischen („I have been in love before“ mit Richard Tucker) und der französischen Version („J’ai toujours cru qu’un baiser“ mit Giuseppe di Stefano) beschränken müssen.

Einer, der sich nie zu Franz Lehár bekehren ließ, war Richard Strauss. Er neidete dem Zeitgenossen dessen noch größere Popularität (samt den damit verbundenen Einnahmen). Als ausgerechnet der Strauss-Jünger Clemens Krauss die Uraufführung der GIUDITTA im Wiener Opernhaus am Ring ansetzte, schäumte der Garmischer Meister. Und als eine frühe Radio-Übertragung seiner ELEKTRA durch eine Panne ohne Beginn-Ansage ausgestrahlt wurde, grummelte Strauss, die Hörerinnen und Hörer hätten das Werk wohl „für eine missglückte Lehár-Operette“ gehalten ...

... und immer wieder Die Lustige Witwe

Für Karl Kraus zählte sie mit zum Schlimmsten, für mich zum Besten. Sie führte mich zu einem Vortrag samt Programmheftbeitrag nach Berlin, zu halbszenischen Aufführungen in eigener Textfassung nach Turin (hier war Elio Pandolfi, die italienische Synchronstimme von Hans Moser, der Njegus-Erzähler) und nach Grafenegg (hier war ich es selbst).

2005, hundert Jahre nach der Uraufführung, präsentierte die Wiener Volksoper eine nicht sonderlich erfolgreiche Neuproduktion, in deren Vorfeld ich den „Jahrhundert-Danilo“ Johannes Heesters, nur um wenig älter als das Werk selbst, zu einer Einführungs-Soiree begrüßen durfte. Er plauderte, aber sang vor allem, mit dem ihm eigenen herrischen Parlando, das immer noch begeisterte.

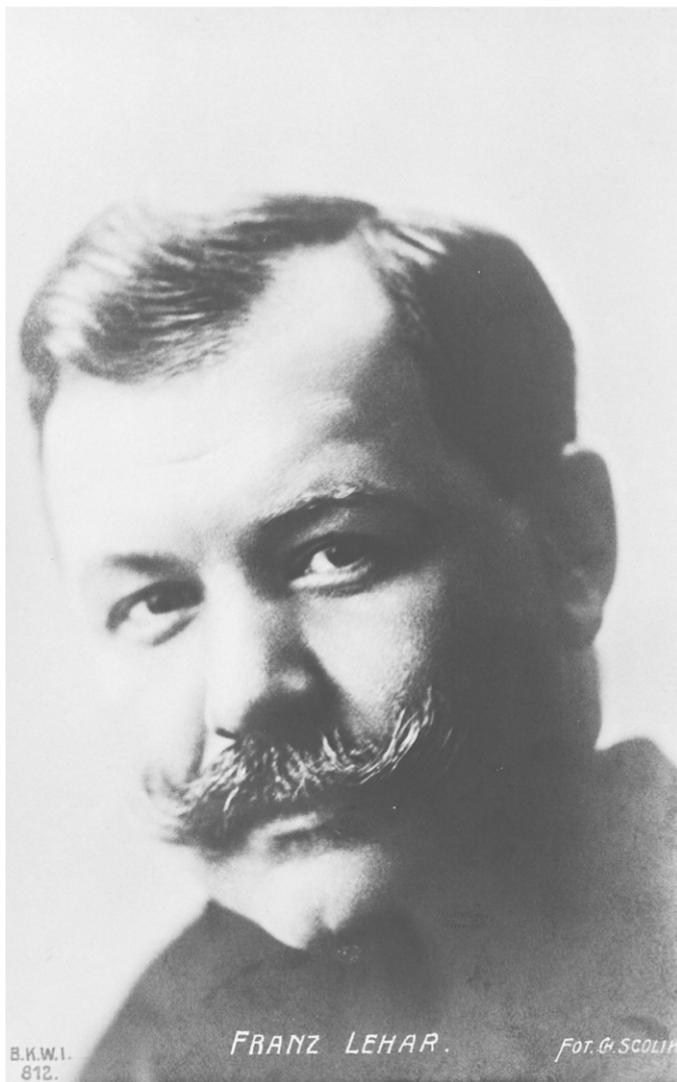
Zwei Produktionen (in Staats- und Volksoper) durfte ich als Dramaturg begleiten und auch Programmhefte verfassen. In keinem der beiden fehlte die Erinnerung an Louis Treumann, den ersten Danilo, an seine herzbewegende letzte Karte aus dem Konzentrationslager, aber auch an seine eigenwillige Darstellung des Operettenhelden: Kein Schönlings war er gewesen, sondern ein quirliger Tanzbuffo. Ist unsere Nachkriegstradition (die wie so viele unserer Operettentraditionen aus der Nazizeit stammt), die Rolle des versoffenen „Losers“ mit einem eleganten Stimmprotz zu besetzen, vielleicht gar nicht richtig?

An der Berliner Staatsoper legte Siegfried Jerusalem den Danilo als angejahrten Wagner-Helden an. Die Inszenierung des damaligen Hausherrn Peter Mussbach, die mit der Notlandung eines Flugzeuges in der Antarktis begann, erntete nach etwa 30 Sekunden, als die Passagiere über Notrutschen auf die Bühne gepurzelt waren, ihr erstes Buh. Am Schluss schritten Hanna (es war Nadja Michael, die eine lautstarke Stimme und einen recht erotischen Sprachfehler ihr Eigen nannte) und Danilo zu den Klängen von „Lippen schweigen“ über die Tragfläche und der Vorhang fiel langsam. In die entsetzte Stille tönte es urberlinerisch aus dem Zuschauerraum: „Kommt noch wat?“ Es kam nichts mehr, außer einem entfesselten Buh-Orkan für den Regisseur, der sich vergnügt verbeugte.

Der Rekord-Danilo Harald Serafin eignete sich in reiferen Jahren die Rolle des Zeta an ... weitgehend, denn mit dem Text nahm er es nie sehr genau. So tönte er einmal gegenüber den verwirrten pontevedrischen Honoratioren: „Hanna Glawari darf unter keinen Umständen einen Pontevedriner heiraten!“ Der Souffleur schritt zischend ein, worauf Harald lautstark korrigierte: „Muss! Muss einen Pontevedriner heiraten!“ Nun hatte alles wieder seine Richtigkeit, die honorablen Gesichter konnten sich entspannen. In einer anderen WITWE-Vorstellung, ebenfalls an der Volksoper, improvisierte Serafin eine andere Finte der Heiratspolitik. Dem vor ihm stehenden Grafen Danilo (für die Diplomaten Pontevedros der Wunschgatte Hannas) mutete er zu: „Herr Graf, Sie müssen unter allen Umständen einen Pontevedriner heiraten!“ Der verdatterte Danilo (es war Mathias Hausmann) antwortete wahrheitsgemäß: „Exzellenz, das kann ich nicht!“

In Langenlois 2018 durfte ich ein szenischer Njegus sein, Erwin Belakowitsch verkörperte einen verloren-verspielten Danilo, dem meine Frau als Hanna die „Wadeln fire richtete“ (wie man bei uns zu Haus in Pontevedro sagt). Sie sang bemerkenswert schön und dürfte auch szenisch überzeugt haben, wie das überraschende Kompliment eines Besuchers verriet: „Sie spielen des so authentisch ... san Sie scho Witwe?“

Danke, Franz Lehár. Auch wenn es in Ihren späten Werken für meinen Geschmack bisweilen zu sentimental zugeht, sind Sie wirklich „meiner“. Und ich wünsche allen noch lehárfernen Menschen, dass sie diesen bezaubernden Kosmos für sich entdecken. Möge dieses Buch dazu beitragen.



Franz Lehár um 1907.



Franz Lehár um 1921.

Vorwort der Herausgeber

Mehr k. u. k. geht nicht! Dieses Franz-Lehár-Lesebuch taucht ein in versunkene Kulturlandschaften. Welchen Schatz gibt es zu heben? „Oper, Operette, *Lehár!*“ Eine kürzere Beschreibung der Singularität des Komponisten ist nicht denkbar. Sie stammt von Paul Knepler, der zusammen mit Fritz Löhner-Beda das Textbuch zur „musikalischen Komödie“ GIUDITTA schrieb. Mit diesem Werk zog Franz Lehár in die Wiener Staatsoper ein – ein Aufstieg, der ihm mit seinen frühen Opern verwehrt geblieben war.

Lehárs bester Freund, der Tenor Richard Tauber, dem Erich Wolfgang Korngold „teufliche Musikalität“ nachsagte, wusste es! Der Operettenkomponist galt als Musiker zweiter Klasse. Tauber hatte das am eigenen Leib erfahren. Als er nach zehn Jahren erfolgreicher Opernkariere begann, „Lehár“ zu singen, hatte er eine schlechte Nachrede – doch „als sein eigener Finanzminister“ konnte er darüber hinwegsehen. (Kai-Uwe Garrels‘ Beitrag in diesem Buch gibt Einblick in die künstlerisch-menschliche Verwandtschaft der beiden grandiosen Musiker.) Auch Lehárs Reichtum wuchs beträchtlich, „Tantiemen-Monumente“, das Lehár-Schlössl und die Lehár-Villa, künden noch heute davon – wir begehen sie in Kapiteln von Heide Stockinger und der Kustodin Helga Maria Leitner.

Seine Zeitgenossen hörten in seinen Werken nicht nur Lehár erklingen: Der Dirigent Max Schönherr, Verfasser einer BIBLIOGRAFIE ZU LEBEN UND WERK Lehárs und Träger der „Großen Lehár-Jubiläumsmédaille“, lobte dessen „weitestgehende Anpassung an Puccini’sche [...],

gelegentlich auch Richard Strauss'sche Harmonik“; Lehár-Biograf Bernard Grun bewunderte den von Lehár entfachten „Orchesterrausch“, der an den ROSENKAVALIER erinnere. (Doch sei, fährt Grun fort, Lehár „kein Richard Strauss der Operette“, weil er „aus erster, nicht aus zweiter Hand“ schöpfe; Michael Lakner als Musiker und Regisseur ordnet in seinem Beitrag dieses Können und seine Bedeutung fürs 21. Jahrhundert ein.)

Mit Giacomo Puccini verband Lehár bis zu dessen Tod eine erfüllende Künstlerfreundschaft, die jenen sogar zur operettenhaften Komposition der „commedia lirica“ LA RONDINE, auf ein Textbuch der Lehár-Librettisten Alfred Maria Willner und Heinz Reichert, verleitete. Die Schöpfer des ROSENKAVALIER hingegen blieben reserviert: Für Hugo von Hofmannsthal zählte Lehár zu den „Herrschaften dritten Ranges“; noch nach seiner Zeit als Präsident der deutschen Reichsmusikkammer wertete Richard Strauss Lehár als „Gassenmusikanten“ ab (Reichspropagandaminister Joseph Goebbels hielt Strauss daraufhin vor: „Lehár hat die Massen. Sie nicht!“).

Nicht nur k. u. k., auch kaiserlich-preußisch: Die Massen reichten bis in allerhöchste Kreise. Fast ein halbes Jahrhundert vor dem vergifteten Goebbels-Lob, nach einem Konzert von Lehárs Marinekapelle in Pula im April 1894, hatte der deutsche Kaiser Wilhelm II. dem Kapellmeister „für Ihre vorzüglichen Leistungen seine Allerhöchste Zufriedenheit“ aussprechen lassen. Einem anderen kaiserlichen Lob entging Lehár, weil er sich früh am Morgen nach dem Bankett zur Budapester Erstaufführung seiner Oper KUKUŠKA nicht zur Kaiserparade aufraffen konnte. Franz Joseph I. fragte vergeblich nach ihm. Noch Jahre später war der Name des Komponisten dem Habsburger Herrscher ein Begriff: „Aha, das ist ja der Lehár, der bei der Frühlingsparade nicht ausgerückt ist.“ Mehr k. u. k. geht nicht! Nur drei Jahre jünger als der Begriff „kaiserlich und königlich“ für die österreichisch-ungarische Gesamtmonarchie, begann Lehár als Militärmusiker in Transleithanien, bevor er sich auch das „Cis-“ eroberte: In randpolnischen, tschechischen, slowakischen, dalmatinischen und oberitalienischen Landschaften als Musiker, zunächst als Geiger, später als Dirigent, auch eigener Kompositionen, war er in jungen Jahren unterwegs und sog die Musiktraditionen des



In der Bahnhofstraße 5 in Ischl arbeitete Lehár im Sommer 1905 an seiner LUSTIGEN WITWE.

jeweiligen, vom Militär zugewiesenen Standortes auf. Bis er zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in der kakanischen Stadt Wien sesshaft wurde und hier noch vor dem Siegeszug der Operette DIE LUSTIGE WITWE rund um die ganze Welt ab 1905 seine ersten Lorbeeren als Operettenkomponist erringen konnte – dieses Werk erkannte auch Lehár selbst als Wendepunkt seiner Karriere: Noch 1912, also zum Beispiel zwei Jahre nach der Uraufführung seines GRAFEN VON LUXEMBURG, betitelte er einen biografischen Aufsatz „Bis zur LUSTIGEN WITWE“. Kai-Uwe Garrels geht diesen Wurzeln in seinem Beitrag über den „frühen Lehár“ ebenso wie in der biografischen Übersicht am Ende des Buches nach.

Mehr k. u. k. geht nicht! Lehár war dem vorkriegszeitlichen Lebensstil verhaftet. Helga Maria Leitner führt den Leser in ihrem Beitrag virtuell durch die Bad Ischler Lehár-Villa. Wie erschlagen von der Einrichtungfülle zwischen verblichenen Tapeten verlässt der Leser-Besucher die Villa und weiß, mit den Worten von Egon Friedell gesprochen: Hier regiert „die Lust am Unechten“, das Milieu der Lehár’schen Operetten gebe die seelische Verfassung der vorgeführten Figuren wieder. Man dürfe aber nicht glauben, Lehár habe beschlossen, sein Leben hin-

durch nur Kitsch zu kaufen und zu sammeln. „Nein, der Stil der Villa entsprach dem Stil seiner Jugend.“

Während sich Lehár ab 1912 zunächst in den Sommern, später ganzjährig bis zu seinem Tod in der Ischler Lehár-Villa aufhielt, konnte er sein Wiener Heim, das 1932 erworbene Schikaneder-Schlössl im „Vorort“ Nussdorf, nur knapp zehn Jahre bewohnen. Die ursprüngliche Ausstattung und Ausschmückung der Räume ist, wenn man ein paar alte Fotos heranzieht, heute nur mehr in etwa vorstellbar, aber allein schon die Wahl eines barocken Schlössls mit Stuck und Deckenfresken spricht für sich. Heide Stockinger gibt in ihrem Beitrag Gespräche mit Hermine Kreuzer, der 95-jährigen Bewahrerin des Schlössls wieder, die Lehárs Nachruf nicht verklingen lässt, auch im wörtlichen Sinne durch die im Lehár-Museum organisierte Operetten-Konzerte.

Mehr k. u. k. geht nicht, selbst Lehárs *nach* dem Ersten Weltkrieg komponierte Operetten waren Solitäre einer nicht mehr existierenden plüschigen Welt. Seine veröffentlichten Aussagen zu den Operettenfiguren im PAGANINI, im ZAREWITSCH und zur Figur „Goethe“ im Singspiel FRIEDERIKE verblüffen: damit seien „echte Menschen“, „wahre Gefühle“ und „das wirkliche Leben“ auf die Bühne gestellt. In die Historie entrückt hat er seine Stoffe, um des Gegenwärtigen nicht gewahr zu werden! Und das Publikum der schweren Zwanziger Jahre dankte es ihm. Heide Stockinger beschäftigt sich in ihrem Beitrag zu FRIEDERIKE mit dieser Rückwärtsgeandtheit trotz redlicher Bemühungen der Librettisten; Wolfgang Dosch schildert Lehárs unsanftes Erwachen nach Hitlers Einmarsch in Österreich: genötigt, auf das Schalten und Walten der NS-Kulturverantwortlichen an der Parteispitze zu reagieren.

K. u. k. hat ausgedient. Zeitgeschichte warf ihre Schatten auf Lehárs Werk. In Israel wurde Lehár bis in die 1990er Jahre nicht gespielt. Wolfgang Dosch könnte durch die Erläuterungen in seinem Beitrag zum RASTELBINDER, wenn sie denn zur Kenntnis genommen würden, manches spätere Vorurteil gegen den doch „verjudeten Lehár“ (NS-Bezeichnung) ausräumen. Der schon zitierte jüdische Librettist Paul Knepler findet als „letzter lebender Mitarbeiter Lehárs“ (von denen, die das Nazi-Regime überlebt haben) in Doschs Beitrag berührende Worte der Dankbarkeit zu Lehárs 90. Geburtstag, den der 1948 gestorbene Kom-

ponist freilich nicht mehr erlebte. Auch wenn die Donaumonarchie längst Geschichte ist, manche ihrer künstlerischen Hervorbringungen haben überlebt. Operetten von Lehár werden gespielt und beklatscht. Zeitgenossen von Lehár hatten die Moderne ins Kunstgeschehen gebracht, ohne das Werk des bieder aussehenden, mit leiser Stimme sprechenden und ohne öffentliche Skandale auskommenden altvaterischen Operetten-Handwerkers zu überschatten. Zum 150. Geburtstag des „Meisters“ – so wurde er in seiner zweiten Lebenshälfte angesprochen – treten nach dem brillanten Geleitwort von Christoph Wagner-Trenkwitz fünf Autoren an, dem großen Musiker in einem Franz-Lehár-Lesebuch ihre Referenz zu erweisen. Nur einer von ihnen blieb bisher unerwähnt.

Ja, ist denn Lehár nur mehr mit seiner LUSTIGEN WITWE im Ausland vertreten? Mitnichten. Eduard Barth erzählt, welche Operettentradition Triest, einstige k. u. k. Hafenstadt und Dienstort Lehárs als Militärmusiker, bis zum heutigen Tage hat (Heide Stockinger hätte beinahe im Sommer 2019 DAS LAND DES LÄCHELNS in Triest besucht und „Dein ist mein ganzes Herz“ auf Italienisch hören können). Barth lässt „Libellule“, italienische Libellen, ins Lehár-Lesebuch flattern! Die Bearbeitung von Lehárs STERNGUCKER (Wien 1916) durch Carlo Lombardo ist als LA DANZA DELLE LIBELLULE (Mailand 1922) im Jahr 1982 in Triest zu einer Aufführungsserie gekommen (die Wiener Erstaufführung fand 1923 statt). In Triest im Publikum: Eduard Barth. Der LIBELLENTANZ ist das thematische und musikalische Bindeglied zwischen Lehárs spritzigen Werken der Vorkriegszeit und seinen sentimental Operetten der späten Zwanziger Jahre, die allerdings seine Weiterentwicklung in kompositorischer Hinsicht dokumentieren.

Möge der geneigte Leser dem „Meister der seelenvollsten Musik“ (Zitat von Albert Göring, dem „guten“ Bruder von Hermann) in unserer essayistischen Vielfalt nahekommen! Zwischen diesen Buchdeckeln haben wir das zu sammeln versucht, was dem Musikhörer, dem Besucher des Musiktheaters vielleicht verborgen bleibt.

Linz / Bad Ischl, im November 2019

Heide Stockinger
Kai-Uwe Garrels



Franz Lehár 1903.

Die Juxheirat

Lehárs frühe Jahre

von Kai-Uwe Garrels

22. Dezember 1904: Im Theater an der Wien findet die Uraufführung von Franz Lehárs neuester Operette statt. Auf der Bühne erlebt das Publikum die Geschichte einer frisch verwitweten jungen Frau, die eigentlich unverheiratet bleiben möchte und drei Akte später doch den Mann ihres Herzens gefunden und geheiratet hat. Nach der Premiere schreibt der Kritiker Ludwig Karpath: „Die Arbeit Lehárs ist überhaupt das Beste, was er bisher herausgebracht.“ Die Geburtsstunde eines Welterfolges?

Dafür ist es noch ein Jahr zu früh. *DIE LUSTIGE WITWE*, die Lehár Ruhm und Reichtum bringen wird, kommt erst am 30. Dezember 1905 heraus; *DIE JUXHEIRAT* – so heißt das Stück von 1904 – wird dagegen nach 39 Aufführungen in Wien abgesetzt. Der Franz Lehár von 1904 hatte praktisch nichts mit dem Komponisten gemein, an den wir uns heute erinnern. Fast sein gesamtes Operettencœuvre, von der erwähnten *LUSTIGEN WITWE* über *DER GRAF VON LUXEMBURG* (1909) bis zu seinem lyrischen Spätwerk mit *PAGANINI* (1925), *DER ZAREWITSCH* (1927), *DAS LAND DES LÄCHELNS* (1929) und der an der Wiener

Staatsoper uraufgeführten GIUDITTA (1934) lag noch vor ihm. Von der späteren Freundschaft mit dem Tenor Richard Tauber konnte noch keine Rede sein; unter dem Namen kannte man zu dieser Zeit dessen Vater Richard Anton Tauber als Schauspieler und Intendanten. Lehárs Immobilien standen zwar schon, aber erwerben sollte er das Wiener Zinshaus Theobaldgasse 16 (1908), die Bad Ischler Villa (1912) und das Schikaneder-Schlössl in Wien-Nussdorf (1932) erst später. Und auch auf die eigenen Straßen musste er noch warten: Erst 1930 wurden der Ischler Lehár-Kai und 1948 (posthum) die Wiener Lehárgasse nach ihm benannt.

Worauf Franz Lehár 1904 zurückblicken konnte: sein Studium der Violine und Musiktheorie am Konservatorium in Prag (wo dem 17-jährigen einer seiner Lehrer, Antonín Dvořák persönlich, geraten hatte, die Geige zugunsten seiner Kompositionen an den Nagel zu hängen). Bruchstückhaften Kompositionsunterricht, wegen der strengen Regularien für Instrumentalschüler heimlich, nahm Lehár privat bei Zdeněk Fibich (als dessen *anderes* Verdienst um die Musikwelt heute sein POÈME gilt). Ein einjähriges Intermezzo als Primgeiger und später Konzertmeister bei den „Vereinigten Stadttheatern Barmen-Elberfeld“ (heute Wuppertal) brach Franz Lehár, der sich auch als Berufsanfänger zu sehr ausgebeutet fühlte, 1889 zugunsten des 50. Infanterieregiments in Wien ab. Die Einberufung ersparte ihm die Konventionalstrafe für seinen Vertragsbruch. In der Regimentskapelle wurde er Sologeiger unter dem Dirigat seines Vaters Franz Lehár senior. Neben ihm saß der 17-jährige Leo Fall, der unter seinen späteren Konkurrenten als Operettenkomponist sein einziger Freund bleiben sollte, „wir saßen vereint an einem Pult und geigten uns Freud und Leid des siebenzehnjährigen himmelstürmenden Jünglings vom Herzen“. Auf Fürsprache Karl Komzáks, dessen Kapelle des Infanterieregiments Nr. 84 bei der Pariser Weltausstellung 1889 gerade zur „besten aller Militärkapellen der Welt“ gekürt worden war, wurde Franz Lehár Kapellmeister beim 25. Infanterieregiment im ungarischen Losoncz (heute Lučenec, Slowakei). Mit 20 Jahren war Franz Lehár der jüngste k.u.k. Militärkapellmeister und unterbot damit den bisherigen Rekord seines Vaters um ganze fünf Jahre.

Konsequent arbeitete Lehár junior an seinen Kompositionen. Im

Rückblick 1944 hatte ihm ein Domkonzert Franz Liszts in Klausenburg (heute Cluj-Napoca in Rumänien) den Lebensweg vorgezeichnet: Lehárs Vater „huldigte dem Genius des großen Musikers, indem er freiwillig als Geiger im Orchester mitwirkte. Als Liszt [...] meinen Vater verabschiedete, beugte sich dieser über die Hand des Meisters, um sie zu küssen. Da erwachte in meiner kindlichen Seele zum erstenmal das Bewußtsein, [...] daß der Beruf des Musikers Dienst ist an der Lebensbejahung und Lebensfreude der Menschen.“

Besonders am Herzen lag Lehár seine Oper KUKUŠKA („Der Kuckuck“, nach RODRIGO sein zweiter Versuch in diesem Genre), die 1896 in Leipzig uraufgeführt wurde. Optimistisch hatte der Komponist dazu seine Stellung als Kapellmeister, inzwischen der Marinekapelle in Pola, gekündigt. Dabei hatte er hier „mehr gelernt als am Konservatorium“, indem er eigene Kompositionen am „lebenden Objekt“ orchestrierte und auf Zuruf umschrieb. „Die beste Kritik“ erhielt er von den Feldwebeln: „Wenn ihnen etwas gefallen hat, sind sie zu mir gekommen und haben gratuliert. Wenn ihnen etwas nicht besonders gefallen hat, sind sie hinausgegangen und haben Zigaretten geraucht. Da habe ich gleich gewusst, was los ist.“ Seine neue Berufung als Künstler nahm er ernst, die Mutter beklagte sich: „Krawatte verdreht, in seinem Fledermausmantel, ohne Uhrkette, ohne Ringe, ohne Busennadel.“ Seinen Schmuck hatte Lehár in Leipzig versetzt, denn an Tantiemen kam wesentlich weniger herein, als er ausgab. „Wird es überall so sein, daß er dreimal soviel ausgibt als er einnimmt?“, schrieb die Mutter an seinen Bruder Anton. Auch der Vater war skeptisch: „Er glaubt, nach einem guten Erfolg wird ihm das Geld fließen; das ist natürlich nicht so, jetzt muß erst der Geschäftsmann anfangen, und als solcher ist er der ungeschickteste Mensch, der mir je vorgekommen ist.“ Wie wahr: Franz Lehár war gezwungen, KUKUŠKA um 1.200 Gulden vom Verleger Carl Hofbauer zurückzukaufen, der in Konkurs ging, und – zurück beim 87. Infanterieregiment – von Triest ausgerechnet nach Pola zu wechseln, wo er kurz zuvor gekündigt hatte: „Es war mir nicht sonderlich angenehm, als kleiner Infanteriekapellmeister dorthin zurückzukehren“, erinnerte sich Lehár, „von wo ich einst mit so großen Hoffnungen ausgezogen war.“

1898 trat Lehár die Nachfolge seines schwer erkrankten Vaters beim bosnisch-herzegowinischen Infanterieregiment Nr. 3 in Budapest an, der kurz darauf starb, „ohne von meinen Erfolgen etwas erlebt zu haben“. 1899 wechselte Lehár zum 26. Infanterieregiment nach Wien. Hier wurde es zwar nichts mit der Annahme des „Kuckucksrufes“ an Gustav Mahlers k.k. Hofopern-Theater (laut Ludwig Karpath empfand Mahler die Musik als „Anfängerarbeit“). Lehár tröstete sich mit dem kolportierten Schwur Mahlers, „niemals einem Militärkapellmeister Zutritt zur Oper zu gewähren“, so sehr soll sich der Operndirektor über den Marsch einer Militärkapelle nach Motiven aus Wagners NIBELUNGEN geärgert haben. Lehár erzählte 30 Jahre später, eine ganze Zugfahrt von Wien nach Baden habe er in Uniform und deshalb zögerlich Mahler gegenüber im Abteil gesessen, „eben begann ich: ‚Gestatten Sie ...‘, da knirschte die Bremse. Baden – ich mußte aufspringen, grüßte wie im Traum und verließ ganz benommen das Abteil, ohne Mahler überhaupt gesprochen zu haben.“ Doch als Dirigent öffentlicher Promenadenkonzerte mit seinen „26ern“ errang Lehár sich immerhin einen Platz im Wiener Musikleben. Diese Popularität brachte ihm den Auftrag, für die berühmte „Gold und Silber“-Redoute der Fürstin Pauline von Metternich-Winneburg zu Beilstein im Winter 1902 den Titelwalzer zu komponieren und dort mit seinem Orchester aufzuspielen. GOLD UND SILBER, op. 79, verklang im Ballgetümmel weitgehend ungehört und ging für 50 Gulden an den Verlag Bosworth. Erst der Erfolg dieser Notenausgabe in England und den Vereinigten Staaten ließ mit etwas Verspätung auch Kontinentaleuropa aufhorchen und ermöglichte es dem Komponisten in der Folge, in Wien zu bleiben statt mit seinem Regiment nach Raab (heute Győr in der kleinen ungarischen Tiefebene) zu ziehen.

Rückblickend sehen wir Nachgeborenen das Jahr 1900 als deutliche Trennlinie zwischen der „goldenen“ und der „silbernen“ Wiener Operettenära. Ende des 19. Jahrhunderts waren die prominentesten Vertreter ihrer ersten Blüte Franz von Suppé (1895), Carl Zeller (1898) und Johann Strauss Sohn (1899) gestorben, am letzten Tag des Jahres 1899 Carl Millöcker. Den Zeitgenossen war um die Jahrhundertwende nicht so deutlich, wer das Genre zu neuen Erfolgen führen sollte; 1906 kamen diese Namen als Dreigestirn in die engere Auswahl: „Auf den Ruinen



Franz Lehár (rechts) mit dem Operettenkomponisten Heinrich Reinhardt, um 1903.

[Heinrich] Reinhardt'scher Größe erblühte [Edmund] Eysler's Glück. Neben beiden trat früh Franz Lehar auf den Plan“, resümierte das Feuilleton der „Bukowinaer Post“ aus Czernowitz.

Wilhelm Karczag, Ungar wie Lehár und neuer Direktor des Theaters an der Wien, engagierte im Frühjahr 1902 Franz Lehár als ersten Kapellmeister. Aus dem Buch WIENER FRAUEN von Hans Bergler und Emil Norini sollte eine Operette für den *Star* des Theaters Alexander Girardi (1885 der erste Schweinefürst Zsupán in Johann Strauss' DER ZIGUNERBARON) entstehen. Fast gleichzeitig erhielt Lehár die Zusage zur Komposition von Victor Léons DER RASTELBINDER für das Carl-Theater – dessen Tochter war von seiner Kapelle am Eislaufplatz (neben dem heutigen Wiener Konzerthaus) so begeistert, dass sie ihren Vater beharrlich auf die Kompositionen des Dirigenten aufmerksam machte. Und der Titel seines erfolgreichen Marsches „Jetzt geht's los!“ bewahrheitete sich: Ende 1902 war Lehár mit zwei Werken an Wiener Bühnen vertreten. Wegen dieser Konkurrenz war es nichts mehr mit der Kapellmeisterstelle an der Wien, Karczag verpflichtete Lehár jedoch „auf fünf Jahre [...], seine Kompositionen dem Theater an der Wien zur Aufführung zu überlassen“. Das war zunächst DER GÖTTERGATTE, eine Adaption des AMPHITRYON-Stoffes von Victor Léon und Leo Stein, die am 20. Jänner 1904 herauskam (und trotz der Neufassungen als DIE IDEALE GATTIN 1913 und DIE TANGOKÖNIGIN 1921 nur begrenzten Erfolg erzielte).

Nicht wesentlich erfolgreicher war Franz Lehárs Folgewerk. Einer der einflussreichsten Theaterkritiker Wiens um die Jahrhundertwende, Julius Bauer, hatte unter anderem das Libretto zu Carl Millöckers DER ARME JONATHAN (1889) sowie eigene Possen, Burlesken und Revuen verfasst (Tätigkeitsfelder, die mit heutigen *compliance guidelines* schwerlich vereinbar wären). Bekannt für seine intelligenten, originellen und witzigen Texte, schrieb er 1904 das Buch für DIE JUXHEIRAT. Die Heldin des Stückes ist nicht nur frisch verwitwet (eine Witwe, das hat Zukunft ...!), sondern auch Tochter eines US-amerikanischen Milliardärs. Von der Männerwelt hat sie dank der in ihrer kurzen Ehe gemachten Erfahrungen genug und gründet mit drei Freundinnen sogar einen Club der Männerfeinde. Auch einen jungen Aristokraten lässt sie abblit-