

cpo

Franz Lehár Schön ist die Welt

Feldhofer · Blondelle · Linhard · Hartzendorf · Vogel
Chor des Lehár Festivals Bad Ischl · Franz Lehár-Orchester
Marius Burkert





Franz Lehár (Photo: Bain News Service)

Franz Lehár (1870–1948)

Schön ist die Welt

Operette in drei Akten

nach einem Libretto von Ludwig Herzer und Fritz Löhner-Beda

Sieglinde Feldhofer, Sopran

Thomas Blondelle, Tenor

Gerd Vogel, Bariton

Katharina Linhard, Sopran

Jonathan Hartzendorf, Tenor

Klára Vincze, Sopran

Joseph Terterian, Tenor

Johannes Hubmer, Tenor

Prinzessin Elisabeth

Kronprinz Georg

Der König, sein Vater

Mercedes della Rossa, brasilianische Tänzerin

Graf Sascha Karlowitz, Adjutant des Königs

Herzogin Maria Brankenhorst, Elisabeths Tante

Ein Jazzsänger

Hoteldirektor

Chor des Lehár Festivals Bad Ischl

(Leitung: Matthias Schoberwalter)

Franz Lehár-Orchester

Marius Burkert



CD 1

Erster Aufzug

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | Vorspiel | 2:15 |
| 2 | Nr. 1: <i>Ich bin im Bild</i> (Direktor, Oberhofmeister) | 2:45 |
| 3 | Szene: <i>Ah, da ist ja schon</i> | 1:26 |
| 4 | Nr. 2: <i>Sag, armes Herzchen</i> (Elisabeth) | 3:04 |
| 5 | Szene: <i>Oberhofmeister, eine Nachricht</i> | 4:25 |
| 6 | Nr. 3: <i>Herzogen Marie</i> (König, Herzogin) | 1:38 |
| 7 | Szene: <i>Seine Majestät ist also versorgt</i> | 1:57 |
| 8 | Nr. 4: <i>Nur ein Viertelstündchen</i> (Sascha, Mercedes) | 3:17 |
| 9 | Szene: <i>Darf ich mir untätigst gestatten</i> | 2:46 |
| 10 | Nr. 5: <i>Schön ist die Welt</i> (Georg) | 2:27 |
| 11 | Szene: <i>Oh, guten Tag</i> | 2:05 |
| 12 | Nr. 6: <i>Frei und jung dabei</i> (Elisabeth, Georg) | 1:23 |
| 13 | Szene: <i>Also, Sie kommen mit ?</i> | 2:35 |
| 14 | Nr. 7: <i>Rio de Janeiro</i> (Mercedes, Sascha, Jazzsänger, Chor)
(Die englischen Lyrics der Einlagen <i>Rio de Janeiro</i> wurden von Joseph Terterian geschrieben) | 4:32 |

- | | | |
|----|---|------|
| 15 | Szene: <i>Meine Herrschaften, das Buffet ist eröffnet</i> | 0:31 |
| 16 | Nr. 8 Finale I (Georg, Elisabeth) | 5:50 |

T.T.: 43:04

CD 2

Zweiter Aufzug

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Nr. 9: Einführung und Duettenszene (Elisabeth, Georg) | 14:42 |
| 2 | Szene: <i>So, jetzt kann ich ja</i> | 0:25 |
| 3 | Nr. 10: <i>Liebste, glaub' an mich</i> (Georg) | 3:04 |
| 4 | Szene: <i>So, ich bin schon fertig</i> | 3:00 |
| 5 | Nr. 11: Finale II (Elisabeth, Georg) | 13:16 |

Dritter Aufzug

- | | | |
|---|--|------|
| 6 | Nr. 12: <i>Ja, die Liebe</i> (Direktor, Mercedes, Sascha, Damenchor) | 3:40 |
| 7 | Szene: <i>Niemand hat uns bemerkt</i> | 0:22 |
| 8 | Nr. 13: <i>In der kleinen Bar</i> (Elisabeth, Georg) | 2:33 |
| 9 | Szene: <i>Elisabeth</i> | 1:18 |

10	Nr. 14: <i>Ich bin verliebt</i> (Elisabeth)	2:49
11	Szene: <i>Karlowitz</i>	3:05
12	Nr. 15: <i>Schön sind ...</i> (Mercedes, Sascha, Damenchor)	2:56
13	Szene: <i>Herzogin Marie</i>	2:09
14	Nr. 16: Finaletto III (Elisabeth, Georg)	0:59

T.T.: 54:24

»Auf allerhöchsten Bergen...« **Schön ist die Welt – Franz Lehár** musikalischer Gipfelsturm

»Die Handlung spielt in allerhöchsten Kreisen und auf allerhöchsten Bergen. Sie ist einfach, ergreifend und erschütternd«, resümierte Mozart-Biograph Alfred Einstein nach der Uraufführung von *Schön ist die Welt* am 3. Dezember 1930 im Berliner Metropoltheater. Und sein Kollege Moritz Loeb ergänzte: »Die Premiere der neuen Lehár-Operette bietet wieder das nun schon gewohnte Bild eines gesellschaftlichen Ereignisses. Es beginnt mit einer fünffachen Autoreihe in der Behrenstraße und, wie dereinst bei den Metropol-Premieren der Vorkriegszeit, genießt ein Spalier von Schaulustigen die große Modenschau. Höchst elegante Abendtoiletten, die unter kostbaren Pelzen hervorlugen und nichts von schlechten Zeiten erkennen lassen« – immerhin war damals Weltwirtschaftskrise.

Schön ist die Welt war die letzte einer ganzen Reihe von Lehár-Uraufführungen in Berlin, wie *Der Zarewitsch*, *Friederike* und *Das Land des Lächelns* – allesamt Operetten ohne Happy-End. Während *Paganini*, das erste dieser Spätwerke, in Wien eher verhalten aufgenommen worden war, wurde es 1926 in Berlin durch den Tenor Richard Tauber zum Triumph. Seitdem wurden alle Lehár-Operetten in Berlin und mit Tauber uraufgeführt, schließlich waren sie auf den Sänger zugeschnitten. Im Zentrum dieser »lyrischen Operetten« stand das sogenannte »Tauberlied«, das in unzähligen Dacapos zelebriert wurde. So war es auch bei *Schön ist die Welt*. Das neue Tauberlied hieß »liebste, glaub an mich« und war eigentlich ein altes Treumannlied, das für Louis Treumann, den Sänger des ersten Danilo, geschrieben worden war, aus Lehárs *Sterngucker* stammte und dort »Und der Herrgott lacht« geheißt hatte. Alfred Einstein bemerkte dazu:

immer noch ein wenig mongolisch, das Antlitz ein ganzes Land des Lächelns, ist nicht nur ein Prinz, sondern ein Halbrott, ein Gott des Gesangs, und bei dem »Preislied« kann er nicht weniger als vier oder fünfmal Tauber spielen.«

Auch *Schön ist die Welt* als Ganzes war kein neues Werk, sondern nichts anderes als die bereits 1926 für das Metropoltheater konzipierte Bearbeitung von *Endlich allein*. Diese Operette, zwölf Jahre zuvor im Theater an der Wien herausgekommen, lag Lehár besonders am Herzen und war ein echtes Experiment, vor allem der zweite Akt. Er ist ein einziges großes Duett für nur ein Sängerpaar und durchkomponiert. Noch dazu spielt er, nicht gerade genretypisch, auf einem hochalpinen Gipfel, auf den ein vermeintlicher Bergsteiger eine reiche Amerikanerin führt. Dass diese Operetten-Bergpartie damals kein Erfolg gewesen war, hat Lehár gewurmt. Seitdem versuchte er, *Endlich allein* in anderer Form an einer anderen Bühne herauszubringen und hatte 1926 schließlich beim Berliner Metropoltheater Erfolg. An dessen Direktor schrieb Lehár damals: »Den 2. Akt wie er jetzt dasteht streicht mir niemand weg und der erste und dritte Akt soll so modernisiert sein, dass das Auge und Ohr gebelnd sein wird. Hier wird man direkt mit der Revue konkurrieren können, ja man wird sie überbieten, denn diesmal soll die Musik so stark und schlagkräftig sein wie noch nie.«

Und so kam es. Bis auf kleine Änderungen, wie eine Radiodurchsage und das neue Tauberlied, blieb der zweite Akt unverändert. Dafür wurde die Rahmenhandlung des ursprünglichen Librettos von Alfred Maria Willner und Robert Bodanzky durch eine Variante von Georg Büchners *Leonce und Lena* ersetzt: Statt dem deutschen Attaché Baron Frank Hansen und der amerikanischen Millionärin Dolly Doverland erstürmen jetzt zwei Königskinder den Gipfel, ohne sich zu kennen. Wie *Leonce und*

Lena wurden sie aber bereits von ihren Eltern miteinander verknüpft, wie Leonce und Lena sind sie damit gar nicht einverstanden und fliehen. Und wie Leonce und Lena treffen sie dann inkognito aufeinander und werden schließlich doch noch ein Paar. Dieses Handlungsmuster versetzten die neuen Librettisten Fritz Löhner-Beda und Ludwig Herzner in eine artifizielle Gegenwart, die an die frühen Tonfilme erinnert. Ansonsten haben sie das Titellied, in *Endlich allein* noch Auftrittlied der Heldin, Tauber überlassen und die Diva dafür mit einem »Walzer mit Ziervokalisen (Ich bin verliebt)« entschädigt, immerhin war für die Rolle Gitta Alpár engagiert worden, die platinblonde, ungarische Koloratursopranistin der Berliner Staatsoper. Sie wurde als bergsteigende Prinzessin über Nacht zum neuen Operettenstar. Tauber hingegen stand seine Prinzenrolle weniger gut, wie Thomas Manns Schwager Klaus Pringsheim nicht ohne Ironie überlieferte: »Zum Schluss, wenn Kronprinz Tauber in Galauniform, als käme er geradewegs vom Maskenverleiher, auf der Bühne erscheint, geht eine Woge von Heiterkeit durch das Parkett.«

Da er im ersten und dritten Akt »direkt mit der Revue konkurrieren« wollte, komponierte Lehár für das Buffopaar erstmals seit langem wieder moderne Tänze. Und es gelangen ihm entzückende Stücke, wie das Marschduett mit dem wunderbaren Text: »Mein Kind, du bist berührend, / beräuschend und beglückend. / Du hast so etwas Plastisches, / Elastisches, Phantastisches« – das schließlich in eine wirklich »berückende« Gavotte übergeht. Für Alfred Einstein war dieses »Duettchen des unsentimentalen Liebespaares (»Nur ein Viertelstündchen«) das graziöseste Stück der Partitur. Und wo Steprhythmen kommen, etwa in einem Duett, wo sich Sonnenglut auf Kreolenblut reimt, oder einer Tanzeinlage des Schlussakts, sind sie so dezent, daß sie die Wienerische Seligkeit nicht stören.« Gemeint waren der Tango mit dem

Titel »Rio de Janeiro« und der Slowfox »In der kleinen Bar«. 1931 kam dann noch für die Wiener Premiere die reizvolle Rumba »Schön sind lachende Frau'n« hinzu.

Doch bei aller Modernität der Rhythmen, die Instrumentation blieb alte Schule. Das fiel umso mehr auf, als erst drei Monate zuvor an gleicher Stelle ein Komponist in Erscheinung getreten war, der den Klang der Operette grundlegend und ein letztes Mal revolutionierte: Paul Abraham. Seine *Viktoria und ihr Husar* machte mit ihrer wilden Melange aus Jazz und Csárdás, Revue und Operette, Sentiment und Erotik Sensation. Das lag vor allem an Jazznummern, wie sie in der Operette zuvor nie gewagt worden waren, und am Orchester, das um eine komplette Jazzband erweitert war und zum ersten Mal den aktuellen Sound der avancierteren Tanzorchester auf die Operette übertrug. Auch der andere, noch größere Operettenerfolg der Spielzeit, Ralph Benatzkys nur einen Monat vor *Schön ist die Welt* uraufgeführtes Singspiel *Im weißen Rößl*, ging in eine ähnliche Richtung, hatte mit *Schön ist die Welt* zumindest aber das alpine Ambiente gemein.

»Ja, was soll man machen?« – fragte Alfred Einstein. »Die Naturstimmung ist hier mit dem Motto des Werkes ›Schön ist die Welt‹ sogar sinfonisch verbunden. Und das alles ist liebenswürdig, voll echt empfunden, ohne die geringste Opernhaftigkeit und Pathetik.« Paradoxierte fand Lehár ausgerechnet mit diesem so disparaten Werk endlich die Anerkennung der seriösen Musikkritik. Selbst Oscar Bie, berühmt als Verfasser eines epochalen Opernbuchs und Lehár gegenüber seit jeher skeptisch, musste konstatieren: »Er zog es vor, so etwas wie eine komische Oper zu schreiben. Er schreibt eine Musik, die nicht nur angenehm im Ohr klingt, sondern auch gewisse Qualitäten hat. Er ist nicht so schmalzig und süßlich und kokett wie sonst. Gegen Friederike oder das Land des Lächelns gehalten, benimmt er sich tadellos. Im zweiten Akt steigt

er sogar in entlegene moderne Harmonien und macht unter Begleitung von charakteristischen Leitmotiven eine Bergpartie der Musik, die aller Ehren wert ist. Ich übertreibe nicht. Tauber und die Alpar schwimmen gerne in dieser Musik, die ihnen einmal etwas bessere Aufgaben stellt. Sie können so tun, als ob sie Oper sängen.«

Und tatsächlich sollte zumindest der zweite Akt von *Schön ist die Welt* ursprünglich einmal eine Oper werden. Er handelt nicht umsonst vom Vergnügen des Alleinseins auf hohen Bergen. Lehár hatte ihn schon lange vor *Endlich allein* komponiert – und zwar vom 25. August bis 14. September 1910 in Bad Ischl und einem wahren Schaffensrausch. Und so hat er diesen Akt stets als persönlichen »Rekord« angesehen, da er »lediglich zwischen zwei Personen spielt, ein in der Operette einzig dastehendes Faktum, das allgemein als ein Wagnis ohnegleichen bezeichnet wurde.« Gewalt war auch die Situation: ein Liebespaar muss, durch ein plötzliches Unwetter gezwungen, in der rauen Bergwelt eine Nacht zusammen verbringen. Wie schon in Lehárs *Zigeunerliebe* wird Natur hier zum Freiraum erotischer Phantasie, zum Abbild der Psyche der Protagonisten und die Musik zur Sprache des Unbewussten, also dessen, was auf der Bühne nicht stattfindet. »Keine erotische Situation, die nicht mit Umspielung und Aufreizung den bestimmten Hinweis vereinigte, dass es nie und nimmer so weit kommen darf«, wussten schon Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, dreht sich doch in der Operette, »gerade weil er nie passieren darf alles um den Koitus.«

Auf der Umspielung dieses Tabus beruht auch die Spannung dieses überdimensionalen Duets, dessen leitmotivische Struktur mehr als sonst bei Lehár auf Wagner verweist. So werden die ersten vier Takte des Titellieds »Schön ist die Welt« zum musikalischen Motto. Schon zu Beginn gibt ein vom Fagott über Englischhorn und Flöte zur Klarinette gleitendes Hirtenmotiv in ironischer

Anspielung auf Wagners *Tristan* die Atmosphäre vor. Liedhaftes wechselt mit Symphonischem, das in *Endlich allein* noch mehr Platz einnimmt als in *Schön ist die Welt*. Dort gibt es anstatt des Tauberlieds ein Edelweiß-Lied der Helden – »am Pelzchen so weich, da kennt man es gleich« – und vom Helden schließlich unter Lebensgefahr gepflügt. Im Anschluss geht nach einer »Rundfunkmeldung« aus einem zufällig in der Berghütte befindlichen, 1930 neu hinzugefügten Radio unter Tuttschlägen geballter orchestraler Naturgewalt eine Lawine ab, was die Prinzessin in die prekäre Situation bringt, die Nacht allein mit ihrem Bergführer verbringen zu müssen. An Abstieg ist nicht mehr zu denken. Ihr aufgewühltes Innenleben findet sein Abbild in der Natur. Das Gewitter verzieht sich und als »der rückwärtige Prospekt Gletscherspitzen« zeigt, erblüht das »Schön ist die Welt«-Motiv als Kadenz der Solovioline. Nach bombastisch triumphierendem Alpenglühn – »strahlend wie die Sonne über dem Piz Palü« löst es sich in Triolenfiguren gestopfter Hörner und Trompeten auf, welche die Nachtstimmung des zweiten *Tristan*-Acts heraufbeschwören. Doch anders als dort ist dies noch keine Nacht der Liebe, nicht Brangäne, sondern der Liebhaber selbst hält Wacht über die Geliebte. Die gefährliche erotische Situation wird durch ein zartes Ständchen entschärft, während die Prinzessin zu einer Harfenkadenz sanft entschlummert.

»Es liegt was in der Luft wie ein Skandal«, aber im Gegensatz zur analogen *Tristan*-Situation – er findet nicht statt – weder 1930, noch 1914. Damals war selbst der Zensor beglückt über die »schönen Charaktereigenschaften des Baron Hansens, der ihrer Ehre nicht im geringsten nahetritt.« Die Geigen flimmern in Zweieunddreißigstel-Tremoli Mondstimmung herbei, »die Liebe wacht« und »es passiert hoffentlich nach dem Fallen des Vorhangs«, wie Alfred Einstein hoffte, »doch noch etwas durchaus Unschickliches und Menschliches.«

»Wenn es eine der großen Leistungen Richard Wagners ist, in zehn Werken wagnerisch und doch wieder jedesmal anders zu sein, so ist Lehár eben« – so stand es zumindest im Programmheft der Berliner Uraufführung von *Schön ist die Welt* »der Wagner der Operette.« Und wenn dem so ist, dann ist *Schön ist die Welt* der *Tristan* Lehárs. Nicht nur Hirtenmotiv im Englischhorn, das Signal gestopfter Hörner und die Solobratsche, sondern die ganze Anlage des zweiten Aktes als großes Liebesduett sprechen dafür. Zumal Aufführungen des *Tristan* auf Lehár so stark wirkten, dass, wie er gestand, »er die aufregende Wirkung noch zwei bis drei Tage lang nachempfinde.«

Die Frage, ob Lehár mit seinen Experimenten nicht die Genre Grenzen überschritt, begleitete zwar schon immer seine Karriere, hatte sich aber 1914 bei *Endlich allein* besonders dringlich gestellt. Wilhelm Karczag, damals Direktor des Theaters an der Wien, hatte sogar vorgeschlagen, Lehárs Operette »einen Liebesroman mit Musik zu benennen. Hat es einen künstlerischen Wert? Enthält es leichte und populäre Melodien? Versucht es, wo es notwendig ist, dramatisch zu illustrieren? Ja oder nein? – Das nur ist die Frage!« Wie sie Franz Schreker beantwortet hätte, ist nicht überliefert, nachdem er auf Einladung Lehárs mit der »lieben Frau Gemahlin« der Vorstellung am 17. März 1914 beigewohnt hatte.

Schon damals – also lange vor Alban Bergs *Lulu* – hatte Lehár die Idee verfolgt, »das Kinobild auf die Operettenbühne zu verpflanzen. Mein Plan war, den Aufstieg des Liebespaares auf den Berggipfel kinematographisch während des Zwischenspieles zum Mittelakte, das programmäßig die ganze Hochtour musikalisch schildert, vorzuführen. Leider ist diese Absicht damals auf unüberwindliche Hindernisse gestoßen.« Wie Lehár hier den technischen Möglichkeiten seiner Zeit voraus war, so war er auch den ästhetischen seines Genres. Ebenso wie

allen anderen folgenden Werken war auch *Endlich allein* kein nachhaltiger Erfolg beschieden.

Erst Mitte der 1920er Jahre war die Zeit offenbar reif für Lehárs Experimente. Es begann 1926 mit *Paganini*, der ersten für Tauber komponierten Operette. Von deren letzter Aufführung am 1. April schrieb der Komponist an seinem Bruder Anton: »Es war wahrhaftig eine Jubelvorstellung und die zwei Künstler sangen wie noch nie! Generalmusikdirektor Kleiber und Leo Blech sahen sich den Paganini zweimal an. Vorgestern war Schreker auch da. Meine große Endlich Allein-Aufführung im Metropoltheater habe ich gesichert. Der 2. Akt bleibt unverändert. Der 1. & 3. Akt wird grandios aufgemacht und moderne Tänze (aber origineller) komponiere ich noch dazu. Das wird meine nächste Premiere.«

Bis dahin sollten allerdings noch vier Jahre vergehen. Direktoren des Metropoltheaters waren inzwischen die Brüder Alfred und Fritz Rotter, die angesichts der Weltwirtschaftskrise 1930 bereits in finanziellen Nöten waren und deshalb *Schön ist die Welt* ohne Chor herausbrachten.

War es Lehár schon schwer gefallen, das zu akzeptieren, kam es, als die Rotters ausgerechnet im opernhaften Mittelakt streichen wollten, zum Konflikt – wie Lehár in einem Interview andeutete: »Ich bin mit meinem Werk, wie man ja weiß, künstlerisch so verachsen, dass ich jede Änderung als einen unerlaubten Eingriff in mein Heiligstes betrachte. Als ich da plötzlich eine Änderung im zweiten Akt bemerkte, fragte ich, wer das getan hat. Als ich erfuhr, die Direktoren Rotter wären die Urheber, sagte ich in meiner Erregung: ‚Das sind ja musikalische...‘ Wie es aber schon einmal beim Theater ist, wurde diese Äußerung den Rotters überbracht, die nun ihrerseits gegen mich aggressiv wurden. Ich glaube heute tut es ihnen sehr leid und der ganze große ‚Konflikt‘ ist meinerseits bereits ad acta gelegt.«



1. Akt 5. Szene: Hoteldirektor, Karlowitz, König (Photo: fotohofer.at)

Offiziell sprachen die Rotters freilich von »einer der entzückendsten Operettenmusiken, die Meister Lehár je geschrieben«, und stilisierten ihre Aufführung zu einer »Höchstleistung deutscher Theaterkunst«. Doch die spärliche Ausstattung und das Fehlen des Chors waren verräterische Vorzeichen jener Auflösungserscheinungen, die im Gefolge der Weltwirtschaftskrise nicht nur Rotters Bühnenkonzern, sondern die meisten Berliner Privattheater in den Ruin trieben. Noch dementierte Fritz Rotter in der Presse heftig: »Alles, was Sie aus Berlin hören von Theaterpleite, Interesslosigkeit des Publikums, ist Quatsch! Bietet den Leuten etwas und es gibt keine leeren Theater. Wir spielen Schön ist die Welt allabendlich im Metropoltheater, die Leute zahlen dreißig Mark für einen Sitz und toben vor Begeisterung und erzählen ihren Bekannten, es sei ein »Erlebnis« gewesen! Qualität, das ist es! Wirkliche Stars, nicht Leute, die sich so nennen, aber kein Publikumsmagnet sind, Kunstwerke, nicht Machwerke, großzügige Inszenierung – machen Sie den Leuten einen solchen Abend und sie stürmen die Kassen trotz aller Wirtschaftsnot, die da ist.«

Als Franz Lehárs und Richard Taubers letzte gemeinsame Berliner Uraufführung schloss *Schön ist die Welt* eine ebenso kurze wie glanzvolle Ära ab. Sie hatte 1926 mit *Paganini* begonnen, einem Werk, das mit seinem »tragischen Ende«, der tränenreichen Trennung des Liebespaars, auch die folgenden Werke geprägt hat. Dass aber dann gerade eine Operette, in der keine Träne fließt, Lehárs Berliner Erfolgsgeschichte beendete, ist ihre ironische Pointe. Immerhin hier war die Welt noch schön, gab es ein Happy End und selbst die alten Operetten-Utopien wurden durch das Schlagen von Löffeln auf Tassen bekräftigt: »Ja, die Liebe ist brutal und alle Menschen sind ihr ganz egal. Ob man arm ist oder reich, ja, sie macht die Menschen gleich... Für Groß und Klein bringt sie Glück. Die Liebe ist der größte Bolschewik!

Die Handlung

CD 1

Erster Akt

Die Halle des Schweizer »Hotel des Alpes«. Es herrscht aufgeregte Betriebsamkeit [2]. Der Direktor erwartet hohen Besuch – den König und den Kronprinzen eines nicht näher benannten Landes, allerdings inkognito, denn sie sind unterwegs in geheimer Mission: Kronprinz Georg soll hier seine künftige Braut, Prinzessin Elisabeth, kennenlernen. Die logiert bereits im Hotel und hält wenig von den königlichen Heiratsplänen, die ihre herzogliche Tante Marie Brankenhorst zusammen mit dem König eingefädelt hat. Die Prinzessin pocht auf das Selbstbestimmungsrecht des Herzens [4]. Schließlich hat sie gerade erst heute bei einer Autopanne einen netten jungen Fremden kennen gelernt, der ihr unversehens auch im Hotel über den Weg läuft, ein wahrer »Bruder Leichtsinn«, wie er selbst singt [10]. Aber er ist nicht nur das, sondern der inkognito Kronprinz, der sich als Bergführer Müller ausgibt und die ihm unbekannte, noch zögernde Prinzessin umgehend zu einer Bergtour einlädt [12]. Derweil haben der königliche Vater und die herzogliche Tante ihre Pläne besprochen und sich langsam waltend vergangener glücklicher Tage erinnert [6].

Gestört werden sie von des Königs Flügeladjutanten, Graf Sascha Karlowitz, der seinen Herrn um Erlaubnis bittet, heiraten zu dürfen und zwar Mercedes de la Rossa, die famose Tangotänzerin aus Rio de Janeiro [14]. Diese Mesalliance missfällt dem König – im Gegensatz zur Tangotänzerin selbst. Sie hat bereits allen Herren des Hotels den Kopf verdreht – auch ihm – aber Zeit allein für Karlowitz, wenn auch nur ein »Viertelstündchen« [8].

Einen ganzen Tag hingegen hat Elisabeth für ihren Bergführer übrig und verabredet sich mit ihm für den

nächsten Morgen daher tatsächlich auf eine Bergpartie [16].

CD 2

Zweiter Akt

Eine Felsenplateaugruppe in den Alpen. Georg hilft Elisabeth über den letzten schmalen Felsengrat: »Hurrah! Nun sind wir da!« Außer Atem und überwältigt vom Panorama kommen sie sich näher. Die Bergpartie hat sich gelohnt! [1]. Während sie eine kleine Jause vorbereitet, pflückt er ein Edelweiß und singt ein Tauberlied, in dem er die Nicht-Anwesende auffordert, an ihn zu glauben – auch wenn sie ihn nicht kenne – schließlich liebe er sie ja! [3]. Bei der anschließenden Brotzeit vor einer Berghütte mit eingebautem Radio ertönt aus selbigem die Meldung, Prinzessin Elisabeth werde vermisst und man vermute, sie sei Opfer einer »internationalen Hochstaplerbande«. Die Prinzessin ist entsetzt, rechnet mit dem Schlimmsten und will sofort zurück ins Tal. Georg versucht sie zu beruhigen, doch sie glaubt jetzt erst recht nicht mehr an ihn. Gerade als sie absteigen wollen, schneidet ihnen eine Lawine den Weg ab. Sie sitzen fest und müssen die Nacht gemeinsam auf dem kahlen Berge verbringen. Entschädigt mit einem grandiosen Alpenglügen machen sie das Beste aus der ausweglosen Situation und verlieben sich. Dabei erweist sich der inkognito Prinz als Kavalier und rührt die Prinzessin nicht an. Jetzt wiederum glaubt sie an ihn [5].

Dritter Akt

Am Morgen danach wird im Hotel heftig gemunkelt – über die abgegangene Lawine, die verschwundene Prinzessin und den vermeintlichen Bergführer und was die beiden denn da oben allein zu zweit so getrieben

haben – zweifellos »ein Skandal!« [6]. Unbemerkt von den geifernden Gästen schleicht sich das vermisste Paar in die »kleine Bar« [8] des Hotels, um sich dort von den Strapazen ihrer Bergpartie zu erholen. Dort tanzen Mercedes und Sascha schon Rumba, hat doch der König ihre bereits vor der Operette geschlossene Ehe akzeptieren müssen [12]. Doch die Prinzessin kann nicht länger an sich halten und gesteht ihrer ahnungslosen Tante in wohlgesetzten Koloraturen, sie sei »verliebt« [10]. Herzogin Marie ist alles andere als entzückt, bedeutet das doch das klägliche Ende der von ihr geplanten Hochzeit. Wie nur soll sie das nur dem verehrten König beibringen? Als der dann auch noch prompt erscheint, erscheint er gottlob nicht allein, sondern mitsamt einem Herrn »im Frack mit Ordensstern«. Es ist der Kronprinz, in dem Elisabeth sofort ihren Bergführer erkennt. Welch freudige Überraschung! [14].



2. Akt, Nr. 11 Finale: Elisabeth und Georg (Photo: fotohofer.at)

SIEGLINDE FELDHOFER (Sopran)

Sieglinde Feldhofer studierte Gesang an der Kunstuniversität Graz, war Finalistin beim Belvedere Gesangswettbewerb und erhielt den österreichischen Musiktheaterpreis »Beste Nachwuchskünstlerin«.

Seit Herbst 2008 ist die Sopranistin an der Grazer Oper engagiert. Rollenauswahl: Eliza (*My Fair Lady*), Maria (*The Sound of Musik*), Adele (*Die Fledermaus*), Zerlina (*Don Giovanni*), Ottilie (*Im weißen Rössl*), Julie Jordan (*Caroussel*), Jakob (*Gold!*), Jadja (*Polnische Hochzeit*), Prinzessin Amirah (*Die arabische Prinzessin*), Maria (*West Side Story*), Clivia, Yvette (*Die Passagierin*), Gretel (*Hänsel und Gretel*), Musetta (*La Bohème*), Susanna (*Le Nozze die Figaro*), Gänsemagd (*Königskinder*) und Marie (*Die verkaufte Braut*).

Gastspiele führten sie unter anderem nach Baden, Bozen, Braunschweig und Salzburg sowie zu den Seefestspielen in Mörbisch, ans National Centre for the Performing Arts in Peking und die Wiener Volksoper. Beim Lehár Festival Bad Ischl sang sie unter anderem Margit (*Wo die Lerche singt*), Kondja Gül (*Die Rose von Stambul*), Prinzessin Laya (*Die Blume von Hawaii*), Clo-Clo und Claire (*Wiener Frauen*) und die Gräfin (*Wiener Blut*). An Aufnahmen seien genannt: *Wo die Lerche singt*, *Der Opernball*, *Clo-Clo und Clivia* (CD); *Der Zarewitsch*, *Der Vogelhändler*, *Die Passagierin* (DVD).

THOMAS BLONDELLE (Tenor)

Der belgische Tenor Thomas Blondelle wurde 1982 in Brügge geboren und studierte Gesang, Klavier und Kammermusik am Stedelijk Conservatorium seiner Heimatstadt. An der KU Leuven studierte er außerdem Musikwissenschaften. Er ist Preisträger der Viña

Competition Barcelona, der Queen Elisabeth Competition und der Belvedere Competition.

Noch während seines Studiums gab er mit 20 Jahren sein Debüt am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel in der Partie des Hans Scholl (*Die weiße Rose*). Von 2006 bis 2009 sang er am Staatstheater Braunschweig; seither ist er Ensemblemitglied der Deutschen Oper Berlin. Zu seinen Partien gehör(t)en hier unter anderem Tamino (*Die Zauberflöte*), Ismaele (*Nabucco*), Macduff (*Macbeth*), Prinz (*L'amour des trois oranges*), David (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Chevalier (*Dialogues des Carmélites*), Pelléas (Pelléas et Mélisande), Herodes (*Salome*), Erik (*Der fliegende Holländer*), Eisenstein (*Die Fledermaus*) und Parsifal. Gastauftritte führten ihn an die Opernhäuser von Amsterdam, Brüssel, Cincinnati, Dresden, Luzern, München, Straßburg, Stuttgart und Wien. Auf dem Konzertpodium war er mit bedeutenden Orchestern aus Belgien, Frankreich, Deutschland, Monaco, den Niederlanden und den USA zu hören.

Thomas Blondelle wirkt auch als Librettist (hauptsächlich für Kinderopern), Komponist und Lied-Interpret.

GERD VOGEL (Bariton)

Gerd Vogel studierte in seiner Heimatstadt Leipzig an der Hochschule für Musik bei Rudolf Riemer und wurde 1988 an die Oper Halle engagiert. Seither ist der Bariton dort in mehr als 120 Partien zu erleben gewesen. Sein breitgefächertes Repertoire umfasst Oper, Operette, Musical, Konzert- und Liedprogramme sowie Chanson-Abende und Kabarett.

Zu seinem hauptsächlichen Opernrepertoire gehören Partien von Mozart (*Don Giovanni*, Leporello, Figaro, Almaviva, Guglielmo, Papageno und Publio), von Bartók, Beethoven, Gerg, Bizet, Britten, Donizetti, Humperdinck, Lortzing, Marschner, Meyerbeer, Orff,

Puccini, Rossini, Strauss, Tschaikowskij, Verdi, Weber und Zemlinsky sowie Wagners Alberich, Gunther, Beckmesser, Holländer, Kurwenal, Klingsor und Biterolf.

Für die Titelpartie in Wolfgang Rihm's *Jakob Lenz* wurde er vom Magazin »Opernwelt« zum Sänger des Jahres nominiert.

Gastspiele führten ihn nach Bremen, Darmstadt, Dessau, Detmold, Dortmund, Leipzig, Kaiserslautern, Karlsruhe, Kassel, Mannheim, Nürnberg und Salzburg.

Sein Debut beim Lehár Festival gab Gerd Vogel im Jahr 2019. Er wirkte bei den Produktionen *Im Weißen Rössl*, *Pariser Leben* und *Clo Clo* mit. 2022 gastierte er neuerlich in Bad Ischl – als Fürst von Ypsheim-Gindelbach in *Wiener Blut* und Nechledil in *Wiener Frauen*.

KATHARINA LINHARD (Sopran)

Geboren in Bad Ischl und aufgewachsen in Gosau, machte Katharina Linhard in der dortigen Musikhauptschule ihre ersten sängerischen Erfahrungen. Ihre Laufbahn als Sängerin startete sie in Wien. 2022 schloss sie ihren Master of Arts an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei Peter Thunhart mit Auszeichnung ab. Anschließend absolvierte sie den *Lehrgang Klassische Operette* an der Musik und Kunst Privatuniversität Wien bei Prof. Wolfgang Dosch.

Als lyrischer Sopran war Katharina Linhard in verschiedenen Formaten tätig, u.a. im Theater an der Wien, bei den Salzburger Festspielen, der Oper Klosterneuburg, dem Théâtre des Champs-Élysées Paris, der Elbphilharmonie, dem Concertgebouw Amsterdam. Darüber hinaus kann sie auf zahlreiche Auftritte auf der Operetten- und Opernbühne als auch auf dem Konzertpodium zurück schauen.

Als Solistin war Katharina Linhard außerdem bei den Mozartwochen Salzburg tätig. Zuletzt war sie als

Brautjungfer in der Oper *Der Freischütz* im Theater an der Wien und als Spitzenverkäuferin *Death in Venice* in der Neuen Oper Wien zu hören. Im Juni diesen Jahres sang sie die Rolle der Cagliari in Johann Strauss' Operette *Wiener Blut* im Theater an der Gumpendorfer Straße. Mit der Partie der Mercedes in Franz Lehárs *Schön ist die Welt* feierte Katharina Linhard in Bad Ischl ihr Debüt.

JONATHAN HARTZENDORF (Tenor)

Der junge Tenor Jonathan Hartzendorf ist seit der Saison 2022/23 am Neuen Musiktheater Linz engagiert und ist hier in Rollen wie dem Czupan in *Gräfin Mariza*, Basilio in *Le nozze di Figaro* oder Vogelsang in *Die Meistersinger* zu erleben.

Zunächst hatte Hartzendorf als Bariton an der Hochschule für Musik und Theater in Rostock studiert. Nach seinem Fachwechsel gewann er in seinem ersten Jahr als Tenor in Salzburg den 3. Preis beim Grandi Voci-Wettbewerb. Meisterkurse besuchte er u.a. bei Sybilla Rubens. Jonathans Liedinterpretationen wurden durch die Zusammenarbeit mit Karola Theill geprägt. Durch seine Vocalcoaches Francesco Cottone und Paul Jungeblodt ist er einer der wenigen klassischen Sänger, die auch den Rock-, Pop- und Jazz-Gesang bedienen können.

In der Saison 2020/21 sprang er bei den Salzburger Festspielen kurzfristig als Gastone (*La traviata*) ein. In der folgenden Spielzeit sang er hier den Tamino der *Zauberflöte*. Ein Gastengagement führte ihn zudem nach Bad Birnbach.

KLÁRA VINCZE (Sopran)

Klára Vincze begann mit 16 Jahren im Musical Studio zu lernen. Seither sang sie viele

Operettenrollen wie Gräfin Mariza, Die Csárdásfürstin usw. 2005 gewann sie den ersten Platz beim Liedgesangswettbewerb in Szolnok und 2008 den ersten Platz beim Internationalen Gesangswettbewerb in Gyula. In weiterem Verlauf studierte Klára Vincze am Béla Bartók Musikkonservatorium in Budapest bei Eva Marton und an der Franz Liszt Musikakademie.

Seit 2022 singt Vincze als Solistin an der Ungarischen Staatsoper. Dort ist sie unter anderem als Wagner-Interpretin zu erleben so etwa in *Die Walküre*, *Parsifal*, oder *Tannhäuser*. Unterstützt und begleitet wird sie dabei sängerisch von Professorin Judit Németh (Wagner-Sängerin). Neben Ihrer Tätigkeit als Opern- und Operettensängerin engagiert sich Klára Vincze auch für die Fort- und Weiterbildung junger Talente. Sie unterrichtet an der Schauspiel- und Filmakademie in Budapest.

Klára Vincze ist seit 2015 Mitglied des Chores des Lehár Festivals und übernimmt auch hier in Bad Ischl immer wieder Solo-Partien.

JOSEPH TERTERIAN (Tenor)

Der armenische Tenor Joseph Terterian wuchs in Damaskus auf und sang in der ganzen Region, bevor er sich in den Vereinigten Arabischen Emiraten niederließ, wo er seit 2015 lebt. Er verriet schon früh ein großes Interesse an der Musik und studierte nach frühem Unterricht am Hohen Institut für Musik und darstellende Kunst in Damaskus.

Als Damaskus 2008 zur arabischen Kulturhauptstadt des Jahres wurde, debütierte Terterian am syrischen Opernhaus in der Partie des Ormone in der Barockoper *Zenobia*. Seither nahm er an zahlreichen Projekten und Auftritten teil, die ein breites Spektrum an Musikgenres abdecken: von Rockbands bis hin zu lateinamerikanischer Musik, von Mozarts *Requiem* bis zum Musical.

Im Jahre 2013 erweiterte Terterian seinen musikalischen Horizont, als er in Genf an dem internationalen Musical *2050 the Future We Want* teilnahm. 2018 schuf er mit dem saudischen Star Aseel Omran eine arabische Fassung von Ed Sheehans *Perfect*, und 2019 erreichte seine englischsprachige Single *Beautiful Mystry* bei ihrer Veröffentlichung Platz 1 auf iTunes UAE.

JOHANNES HUBMER (Tenor)

Geboren wurde der Tenor Johannes Hubmer 1995 in Linz. 2015 begann er seine Gesangsstudien an der Universität Mozarteum Salzburg bei Dr. John Thomasson und setzte diese im Masterstudium Oper & Musiktheater bei Michèle Crider fort. Er ist aktiver Sänger im Salzburger Bachchor (Salzburger Festspiele) und regelmäßiger Gast im Vokalensemble des BachWerkVokals unter der Leitung von Gordon Safari. Als Solist erlebte man den jungen Tenor bereits in mehreren Produktionen der Universität Mozarteum Salzburg.

Seine solistischen Auftritte haben ihm höchste Anerkennung seitens der Presse eingebracht. Als »famose Charakterstudien« bezeichnete etwa Karl Harb 2019 Hubmers Andrés/Cochénille/Frantz/Pitichinaccio in Offenbachs *Les contes d'Hoffmann*; als Lechmere (*Owen Wingrave* von Britten) war er für Gottfried Franz Kasperek ein »darstellerisch und stimmlich blendend geführte(r) Charaktertenor«. 2021 begeisterte er denselben Kritiker als Pluto und Aristäus (*Orpheus in der Unterwelt*) mit seinem »wohltönendem, technisch hervorragendem Spieltenor.«

2022 erlebte Salzburg den Künstler in Monteverdis *Incoronazione di Poppea* sowie als *Albert Herring* (Benjamin Britten): »Wenn der grandios spielende und fabelhaft singende, diesmal manchmal an Peter Schreier erinnernde Tenor Johannes Hubmer nicht noch so jung

wäre, könnte man sagen, er habe mit Albert Herring die Rolle seines Lebens gefunden« (*DrehPunktKultur*)

Im Juli 2023 gab Johannes Hubmer beim Lehar Festival Bad Ischl sein Rollendebüt als Schneek in Carl Zellers *Vogelhändler*.

MATTHIAS SCHOBERWALTER (Chorleitung)

Der 1997 in Wien geborene Chorleiter und Dirigent Matthias Schoberwaller erhielt seine musikalische Ausbildung in Wien, Graz und Helsinki. Er studierte Dirigieren an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und der Sibelius-Akademie Helsinki sowie Musikerziehung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und Kirchenmusik am Diözesankonservatorium Wien.

Wesentliche musikalische Impulse erhielt er von Alois Glassner, Johannes Prinz, Nils Schweckendiek, Zoltan Pad und Michael Grohotolsky. Im Rahmen von Wettbewerben und Meisterklassen arbeitete er auf den Philippinen, in Rumänien und Griechenland sowie beim Vokalwerk Hannover. 2015 gründete er das Kollektiv chorus ALEA, ein Ensemble, das sich intensiv mit verschiedenen Formen von Vokalmusik auseinandersetzt und eine rege Konzerttätigkeit vorweisen kann.

Von 2016–2017 war Matthias Schoberwaller künstlerischer Assistent beim renommierten Kinderchor der Gumpoldskirchner Spatzen und von 2016–2021 assistierte er Michael Grohotolsky in der Jugendchorakademie Wien. Seit dem Herbst 2022 ist er künstlerischer Leiter des Wiener Lehrer-a cappella-Chors sowie von Cantilena – Frauenkammerchor Gumpoldskirchen.

Im Sommer 2023 übernahm Matthias Schoberwaller zum ersten Mal die Choreinstudierung beim Lehar Festival Bad Ischl.

MARIUS BURKERT (Dirigent)

Der gebürtige Wiener Marius Burkert studierte Dirigieren an der Universität für Musik und darstellende Kunst seiner Heimatstadt.

Nach Engagements am Tiroler Landestheater und an der Staatsoper Hannover folgten Dirigate am Staatstheater Karlsruhe, am Stadttheater Klagenfurt, an der Volksoper Wien, am Teatro Comunale in Bozen und in Taiwan.

Als Konzertdirigent leitete Marius Burkert u.a. das RSO Wien, das Tonkünstlerorchester Niederösterreich, das Lettische Nationalorchester Riga, das Orchestra Sinfonica Siciliana Palermo, das Orchester des Teatro Massimo Bellini in Catania sowie zuletzt das Philharmonische Orchester Oradea.

Seit 2007 ist Marius Burkert erster Kapellmeister an der Oper Graz und seit 2004 Chefdirigent des Lehar Festivals Bad Ischl. An beiden Orten leitete er bisher über 30 Premieren und unzählige Repertoirevorstellungen.



3. Akt, Nr. 15: Mercedes, Tanzpaar und Damenchor (Photo: fotohofer.at)

»On the highest mountains of all...«
**Schön ist die Welt – Franz Lehár’s Musical
Climb to the Summit**

»The action is set in the highest circles of all and on the highest mountains of all. It is simple, gripping, and moving.« This is how the Mozart biographer Alfred Einstein summed things up after the premiere of *Schön ist die Welt* at Berlin’s Metropol-Theater on 3 December 1930. And his colleague Moritz Loeb added: »The premiere of the new Lehár operetta again offered what is by now a societal event’s familiar picture. It began with a fivefold motorcade in the Behrenstraße and, as formerly whenever there was a Metropol premiere during the prewar years, a row of curious spectators enjoying the grand fashion show. Most highly elegant evening gowns peeked out of precious furs and did not reveal a bit of the difficult times« – after all, a global economic crisis was underway.

Schön ist die Welt was the last in a whole series of Lehár premieres in Berlin; they included *Der Zarewitsch*, *Friederike*, and *Das Land des Lächelns*, all of which were operettas without a happy ending. While *Paganini*, the first of these late works, had met with a rather lukewarm reception in Vienna, it became a triumph in Berlin in 1926 because of the tenor Richard Tauber. Ever since then all of Lehár’s operettas had been premiered in Berlin and with Tauber; after all, they had been tailored for this singer. At the center of these »lyric operettas« there was what was known as the »Tauber song,« which was celebrated in countless *da capos*. And so it also happened in *Schön ist die Welt*. The new Tauber song, »Liebste, glaub an mich,« was actually an old »Treumann song« that had been written for Louis Treumann, the first singer of the Danilo role, and was from Lehár’s *Sterngucker*, where its title had been »Und der Herrgott

lacht.« Alfred Einstein remarked of this: »Tauber, still a little bit Mongolian, his countenance an entire land of smiles, is not only a prince but also a demigod, a god of song, and in the ‘prize song’ he cannot play Tauber fewer than four or five times.«

Schön ist die Welt was also not an entirely new work; it was nothing other than a reworking of *Endlich allein*, which had been intended for the Metropol-Theater already in 1926. This operetta, which had been staged twelve years before at the Theater an der Wien, was particularly dear to Lehár’s heart and a genuine experiment, most of all in Act II. This act is one big duet for a mere pair of singers and through-composed. In addition, its setting on a mountain peak high in the Alps to which a pretended mountain climber leads a rich American woman is not exactly typical of the genre. Lehár was rankled by the fact that this operetta mountain tour at the time had not been a success. Ever since then he had tried to have *Endlich allein* staged in another form at a different theater and finally secured a place for it at Berlin’s Metropol-Theater in 1926. At the time Lehár wrote to this theater’s director: »Nobody will eliminate on me the second act as it now stands, and the first and third acts should be modernized in such a way that the eye and the ear are dazzled. Here one can compete directly with the revue; in fact, one will outdo it, for this time the music shall be powerful and compelling like never before.«

And so it happened. Apart from minor changes such as a radio announcement and the new Tauber song, Act II remained as it had been. However, the framing action of the original libretto by Alfred Maria Willner and Robert Bodanzky was replaced by a variant of Georg Büchner’s *Leonce und Lena*: instead of the German attaché Baron Frank Hansen and the American millionairess Dolly Doverland, a prince and a princess climb the mountain

without having become more closely acquainted. Like Leonce and Lena, they have been chosen to become man and wife by their relatives, do not at all agree to the match, and flee. And like Leonce and Lena, they meet incognito and in the end become a pair of lovers. The new librettists, Fritz Löhner-Beda and Ludwig Herz, transferred this plot model into an artificial present reminiscent of early sound film. Otherwise, the title song, in *Endlich allein* as yet the heroine's entrance song, is assigned to Tauber, and the diva is compensated with a »waltz with ornamented vocalises ('Ich bin verliebt')«. After all, Gitta Alpár, the platinum-blonde Hungarian coloratura soprano at the Berlin State Opera, had been engaged for the role. As a mountain-climbing princess she became a new operetta star overnight. Tauber's role as the prince was not so flattering, as Klaus Pringsheim, Thomas Mann's father-in-law, wrote – not without irony: »At the end, when Crown Prince Tauber appears on the stage in a gala uniform, as if he had just come from a costume rental agency, a wave of mirth went through the orchestra seats.«

Since Lehár wanted to »compete directly with the revue« in Acts I and III, he again composed modern dances for the buffo couple for the first time in a long time. And he succeeded in producing captivating pieces like the march duet set to this wonderful text: »Mein Kind, du bist berückend, / berauschend und beglückend. / Du hast etwas Plastisches, / Elastisches, Phantastisches« [My child, you're captivating, / fascinating and exhilarating. You have something plastic, / elastic, fantastic about you] – which finally goes over into a genuinely »captivating« gavotte. For Alfred Einstein this »little duet of the unsentimental loving couple ('Nur ein Viertelstündchen') was the score's most charming piece. And where step rhythms occur, say, in a duet, where 'Sonnenglut' [the sun's fire] rhymes with 'Kreolenblut' [creole blood], or

in a dance insert in the last act, they are so discreet that they do not disturb the Viennese bliss.« What is meant here is the tango entitled »Rio de Janeiro« and the slow foxtrot »In der kleinen Bar.« The attractive rumba »Schön sind lachende Frau'n« was then added for the Vienna premiere in 1931.

For all the modernity of the rhythms, the instrumentation continued to belong to the old school. This was even more conspicuous, given the fact that only three months before a composer who had thoroughly revolutionized the sound of the operetta one last time had gained notice in the same place: Paul Abraham. His *Viktoria und ihr Husar* created a sensation with its wild mélange of jazz and csárdás, revue and operetta, and sentiment and eroticism. This owed principally to jazz numbers of the like that had never yet been dared in the operetta as well as to the orchestra, which had been expanded so as to include a complete jazz band and for the first time had transferred the up-to-date sound of the advanced dance orchestra to the operetta. The other, even greater operetta success of that season, Ralph Benatzky's *Im weißen Rössl*, a singspiel premiered only a month before *Schön ist die Welt*, headed in a similar direction but at least had an Alpine setting in common with *Schön ist die Welt*.

»Well, what should one do?« Alfred Einstein asked. »The natural atmosphere here is even symphonically woven together with the work's *Schön ist die Welt* motto. And this is all very appealing, completely genuinely conceived, without the least operatic character and overdone pathos.« Paradoxically, it was with this so very disparate work that Lehár finally obtained recognition from the guild of serious music critics. Even Oscar Bie, famous as the author of an epochal opera book and from the beginning skeptical about Lehár, was forced to admit: »He preferred to write something like a comic

opera. He writes a music that not only sounds pleasantly in the ear but also has certain qualities. He is not so schmaltzy, sugary, and coquettish as he is elsewhere. Compared with Friederike or *Das Land des Lächelns*, he behaves flawlessly. In Act II he even climbs into more distant modern harmonies and to the accompaniment of characteristic leitmotifs creates a mountain tour of music that is worthy of all honor. I am not exaggerating. Tauber and Alpár gladly immerse themselves in this music, which offers them somewhat better tasks for a change. They can perform as if they were singing opera music.«

And in fact at least Act II of *Schön ist die Welt* was originally supposed to become an opera someday. It is not without reason that it treats the pleasure of solitude in the mountain heights. Lehár had composed it long before *Endlich allein* – from 25 August to 14 September 1910 in Bad Ischl during a genuine creative roll of inspiration. And he always regarded this act as a personal »record« inasmuch as it »occurs merely between two persons, a fact standing alone in the operetta that generally has to be described as a daring move without its equal.« The situation was also daring: a romantically inclined couple, forced to do so by a sudden storm, have to spend a night together in the inclement mountain country. As already in Lehár's *Zigeunerliebe*, here nature offers free room for erotic fantasy, for a picture reflecting the psyche of the protagonists, and the music becomes the language of the unconscious, that is, of what does not occur on the stage. Theodor W. Adorno and Max Horkheimer already knew: »No erotic situation that did not employ roundaboutness and suggestiveness to form the specific reference that things never at all could go that far« since in the operetta everything revolves »around the coitus precisely because it can never occur.«

The tension in this oversize duet, with its leitmotiv-ic structure pointing to Wagner more than otherwise

is the case in Lehár, also arises from the roundabout treatment of this tabu. The first four measures of the title song »Schön ist die Welt« become the musical motto. Already at the beginning a pastoral motif gliding from the bassoon by way of the English horn and the flute to the clarinet presents the atmosphere in an ironic allusion to Wagner's *Tristan and Isolde*. Music of song character alternates with music of symphonic stamp, which in *Endlich allein* occupies even more space than in *Schön ist die Welt*. In the earlier work, instead of the Tauber song, the heroine has an edelweiss song (»am Pelzchen so weich, da kennt man es gleich«), and in the end the hero plucks the flower in a life-threatening situation. Then, after a »radio bulletin,« heard on a radio that happens to be in the mountain hut and was added as a new element in 1930, an avalanche occurs to tutti beats of massive orchestral force – which puts the princess in the precarious situation of having to spend the night alone with her mountain guide. The possibility of descent is now out of the question. The upheaval in her inner life is reflected in the natural setting. The thunderstorm passes over, and when the »rearward view shows glacier peaks,« the »Schön ist die Welt« motif blossoms as a cadenza for the solo violin. After a bombastically triumphant alpenglow »shining like the sun over the Piz Palü,« things relax in the triplet figures of muted horns and trumpets, which evoke the nocturnal mood of Act II in *Tristan*. But unlike how things are there, this does not amount to a night of love; it is not Brangäne but the lover himself who keeps watch over the female beloved. The perilous erotic situation is defused by a tender serenade, while the princess gently falls asleep to a harp cadenza.

»Something like a scandal was in the air,« but in contrast to the analogous *Tristan* situation, it does not occur in 1930 or in 1914. At the time even the censor took delight in the »fine character qualities of Baron Hansen,

who does not in the least come close to offending her honor.« The violins create a moonlit atmosphere with their shimmering thirty-second tremolos; »love keeps watch,« and »hopefully after the curtain falls,« as Alfred Einstein hoped, »something very unseemly and human occurs.«

As we read at least in the Berlin premiere program for *Schön ist die Welt*: »If it is one of the Richard Wagner's greatest achievements to be Wagnerian in ten works and yet to be different every time, then Lehár is precisely the Wagner of the operetta.« And if this is so, then *Schön ist die Welt* is Lehár's *Tristan*. This is shown not only by the pastoral motif in the English horn, the signal of the muted horns, and the solo viola but also by the whole design of Act II as a grand love duet. And then there is the added fact that performances of *Tristan* had such a strong impact on Lehár that, as he admitted, »he felt the exciting effect even two or three days long.«

Although the question whether Lehár with his experiments might not have exceeded generic limits accompanied him throughout his career, it arose with special urgency with *Endlich allein* in 1914. Wilhelm Karczag, who was then the director at the Theater an der Wien, had even suggested that Lehár's operetta be »called a romantic novel with music. Does it have artistic value? Does it contain light and popular melodies? Does it try, when it is necessary, to illustrate things dramatically? Yes or no? – That alone is the question!« How Franz Schreker would have answered this question after he had attended the presentation on 17 March 1914 with his »dear wedded wife« is not documented. Already at that time – that is, long before Alban Berg's *Lulu* – Lehár had pursued the idea »of transplanting the cinematic picture to the operetta stage. My plan was to present the climb of the loving couple to the mountain summit cinematographically during the interlude of the middle

act, which depicts the whole mountain tour in music in keeping with a program. Unfortunately, this intention at the time met with insurmountable obstacles.« Just as Lehár here was ahead of the technical possibilities of his times, so too he was ahead of the aesthetic possibilities of his genre. Just as all the other works following it, *Endlich allein* was not granted a lasting success.

It was apparently first in the mid-1920s that the time was ripe for Lehár's experiments. Things began in 1926 with *Paganini*, the first operetta composed for Tauber. The composer wrote to his brother Anton concerning its last performance on 1 April of that year: »It was truly a jubilant performance, and the two artists sang like never before! General Music Director Kleiber and Leo Blech twice attended performances of *Paganini*. The day before yesterday Schreker was also there. I have secured my grand *Endlich allein* performance at the Metropol-Theater. The second act remained unchanged. The first and third acts were magnificently done, and in addition I will be composing modern (but original) dances. It will be my next premiere.«

However, four years passed before the premiere took place. By then the brothers Alfred and Fritz Rotter were the directors at the Metropol-Theater and in the face of the global economic crisis of 1930 were already in financial difficulty and therefore brought out *Schön ist die Welt* without a choral ensemble. Although it was difficult enough for Lehár to accept this change, when the Rotters wanted to make cuts precisely in the operatic middle act, a conflict erupted – as Lehár indicated in an interview: »I am, as one knows, artistically on such intimate terms with my work that I regard every change as an unsanctioned violation of my sacred space. When I suddenly noticed a change in the second act, I asked who had done it. When I learned that the Rotter directors were the perpetrators, I said in my excitement: 'They are

of course musical...’ However, things being the way they are in the theater business, this statement was conveyed to the Rotters, who now on their side became aggressive toward me. Today I believe that they are very sorry, and on my side the whole big ‘conflict’ on my side has already been laid to rest.»

Officially, the Rotters of course spoke of »one of the most captivating operetta scores that Maestro Lehár has ever written« and styled their production of it as a »highest achievement of German theatrical art.« But the meager stage design and the elimination of the chorus were telltale signs pointing ahead to the impending phenomena of dissolution that in the wake of the global economic crisis drove into ruin not only the Rotters’ stage business but also most of the Berlin private theaters. Fritz Rotter continued to utter firm denials in the press: »Everything that you hear from Berlin about theater bankruptcy, the public’s lack of interest, is nonsense! Offer the people something, and there will be no empty theaters. We are performing *Schön ist die Welt* every evening in the Metropol-Theater, people pay thirty marks for a seat, go wild with enthusiasm, and tell their acquaintances that it was an ‘experience’! Quality, that is what counts! Real stars, not people who call themselves such but are no audience magnets, works of art, not shoddy concoctions, generous staging – create such an evening for people, and they will storm the box office despite all the economic difficulty that there is.«

As Franz Lehár and Richard Tauber’s last Berlin premiere together, *Schön ist die Welt* concluded an era that was just as short as it was splendid. It had begun in 1926 with *Paganini*, a work that with its ‘tragic ending,’ the tearful separation of the lovers, had also left its mark on the following works. But that precisely an operetta in which no tears flow concluded Lehár’s success story in Berlin was its ironic point. After all, here the world was

still wonderful, there was a happy ending, and even the old operetta utopias were reinforced by having spoons strike cups: »Yes, love is brutal, and all people feel it the same. Whether one is poor or rich, yes, it makes people equal... It brings happiness to big and small. Love is the greatest Bolsheviki!«

Stefan Frey

Translated by Susan Marie Praeder

Synopsis

CD 1

Act I

»The hall of the Swiss Hotel des Alpes.« The hall is bustling with excitement [2]. The director is expecting distinguished guests: the king and the crown prince of a country about which nothing more is said specifically; they are traveling incognito because they are on a secret mission: Crown Prince Georg is supposed to become acquainted with his future bride, Princess Elisabeth, at the hotel. She is already lodging at the hotel and thinks little of the royal marriage arrangement that her aunt, Duchess Marie Brankenhorst, has planned with the king. The princess advocates the idea of self-determination of the heart [4]. After all, just today she met a nice young foreigner when the car broke down; he has unexpectedly crossed paths with her in the hotel and is a true »Bruder Leichtsinn,« as the happy-go-lucky fellow himself sings in a spirited tune [10]. But there is more to him than just that: he is the incognito crown prince, who in the pose of Mountain Guide Müller forthwith invites the princess, who is still hesitant, to go with him on a mountain tour [12]. In the meantime, his father, the king, and her aunt, the duchess, have discussed their plans and are recalling happy bygone days while slowly waltzing [6]. They are interrupted by the king’s aide-de-camp,

Count Sascha Karlowitsch, who asks him for permission to marry Mercedes de la Rossa, a famous tango dancer from Rio de Janeiro [14]. This mésalliance is not to the king's liking – though he does like the tango dancer herself. She has already swept all the men in the hotel off their feet, including the king, but she has time only for Karlowitsch, even if only for a »little quarter of an hour« [8]. By contrast, Elisabeth has time for a whole day with her mountain guide and therefore in fact agrees to go mountain hiking with him on the following morning [16].

CD 2 Act II

»A rocky plateau in the Alps.« Georg helps Elisabeth over the last narrow ridge of rock: »Hurrah! Now we've made it up!« Out of breath and overwhelmed by the panorama, they get on closer terms. The mountain tour has been worth it! [1] While she prepares a little snack, he picks an edelweiss and sings a Tauber song in her absence, asking her to believe in him – even though she does not know him – because he loves her [3]. While they are eating in front of a mountain hut with a radio, the news is heard that Princess Elisabeth is missing, with the presumption being that she is the victim of an »international band of swindlers.« The princess is horrified, reckons with the worst, and wants to go back to the valley immediately. Georg attempts to calm her, but she no longer believes in him. Just as they are about to climb down, an avalanche blocks their way. They are stranded and have to spend the night together on the bare mountain rock. Compensated by the magnificent alpenglow, they make the best of the hopeless situation and fall in love. The incognito prince proves to be a gentleman and keeps his hands off the princess. Now she once again believes in him [5].

Act III

On the following morning the hotel is abuzz with gossip – about the avalanche, the disappearance of the princess, the supposed mountain guide, and what the two were up to up there – doubtless »a scandal!« [6]. Unnoticed by the gossipy hotel guests, the missing couple slink into the hotel's »little bar« [8] in order to recover there from the exertions of their mountain tour. Mercedes and Sascha are already dancing a rumba in the bar, since the king has had to accept their marriage, which took place prior to the operetta [12]. But the princess can no longer contain herself and declares to her unsuspecting aunt in finely formulated coloraturas that she is »in love« [10].

Duchess Marie is anything but pleased since this means the miserable end of the wedding she has planned. Now just how should she convey the news to the honored king? When he then promptly appears, he is – thank heavens! – not alone but in the company of a gentleman »in a tailcoat with an order's star.« It is the crown prince, in whom Elisabeth immediately recognizes her mountain guide. What a pleasant surprise! [14]



3. Act, No. 16 Finaletto 3: Georg and Elisabeth (Photo: fotohofer.at)

SIEGLINDE FELDHOFER (soprano)

Sieglinde Feldhofer studied voice at the Graz University of the Arts, was a finalist at the Belvedere Voice Competition, and received the Austrian Music Theater Prize for the Best Young Artist. Since the fall of 2008 the soprano has been engaged at the Graz Opera. Selected roles: Eliza (*My Fair Lady*), Maria (*The Sound of Music*), Adele (*Fledermaus*), Zerlina (*Don Giovanni*), Ottilie (*Im weißen Rössl*), Julie Jordan (*Carousel*), Jakob (*Goldf!*), Jadja (*Polnische Hochzeit*), Princess Amirah (*Arabian Princess*), Maria (*West Side Story*), Clivia (*Clivia*), Yvette (*Passagierin*), Gretel (*Hänsel und Gretel*), Musetta (*La Bohème*), Susanna (*Figaro*), the Goose Girl (*Königskinder*), and Marie (*The Bartered Bride*).

Guest performances on the stage have taken her to Baden, Bolzano, Braunschweig, and Salzburg as well as to the Mörbisch Lake Festival, National Centre of the Performing Arts in Peking, and the Volksoper in Vienna. At the Lehár Festival in Bad Ischl her roles have included Margit (*Wo die Lerche singt*), Kondja Gül (*Die Rose von Stambul*), Princess Laya (*Die Blume von Hawaii*), Clo-Clo, Claire (*Wiener Frauen*), and the Countess (*Wiener Bluf*).

Selected releases: *Wo die Lerche singt*, *Der Opernball*, *Clo-Clo*, and *Clivia* on CD; *Der Zarewitsch*, *Der Vogelhändler*, and *Die Passagierin* on DVD.

THOMAS BLONDELLE (tenor)

The Belgian tenor **Thomas Blondelle**, born in Bruges in 1982, studied voice, piano, and chamber music at the Stedelijk Conservatory in Bruges and musicology at the Catholic University of Louvain. He was a prize-winner at the Viñas Competition in Barcelona, Queen Elisabeth Competition, and Belvedere Competition.

At the age of twenty, while still a student, he made his debut at the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels as Hans Scholl in *Die weiße Rose*. He sang at the Braunschweig State Theater from 2006 to 2009 and has been an ensemble member at the German Opera of Berlin since 2009. Here his roles have included Tamino (*Magic Flute*), Ismaele (*Nabucco*), Macduff (*Macbeth*), the Prince (*Three Oranges*), David (*Meistersinger*), the Chevalier (*Carmélites*), Pelléas, Herod (*Salome*), Erik (*Dutchman*), Eisenstein (*Fledermaus*), and Parsifal.

Guest performances on the stage have taken him to Amsterdam, Brussels, Cincinnati, Dresden, Lucerne, Munich, Strasbourg, Stuttgart, and Vienna, and he has sung in concert with leading orchestras in Belgium, France, Germany, Monaco, the Netherlands, and the United States.

Thomas Blondelle is also active as a librettist (mostly for children's operas), composer, and song interpreter.

GERD VOGEL (baritone)

Gerd Vogel studied under Rudolf Riemer at the College of Music in his native Leipzig and was engaged at the Halle Opera in 1988. Since then the baritone has performed more than 120 roles. His broad repertoire comprises the opera, operetta, and musical, concert and song programs, and chanson evenings and the cabaret.

His most important opera parts include Mozart roles (*Don Giovanni*, Leporello, Figaro, Count Almaviva, Guglielmo, Papageno, Publio), roles in an international repertoire represented by Bartók, Beethoven, Berg, Bizet, Britten, Donizetti, Humperdinck, Lortzing, Marschner, Meyerbeer, Orff, Puccini, Rossini, Strauss, Tchaikovsky, Verdi, Weber, and Zemlinsky, and Wagner roles (Alberich, Gunther, Beckmesser, Dutchman, Kurwenal, Klingsor, Biterolf).

He made his debut at the Semperoper in Dresden as the Doctor in Henze's *Wir erreichen den Fluss* and received a nomination as »Singer of the Year« from the magazine *Opernwelt* for the title role in Wolfgang Rihm's *Jakob Lenz*.

Guest performances have taken Gerd Vogel to Bremen, Darmstadt, Dessau, Detmold, Dortmund, Leipzig, Kaiserslautern, Karlsruhe, Kassel, Mannheim, Nuremberg, and Salzburg. He debuted at Lehár Festival in 2019 (*Im weißen Rössl*, *Pariser Leben*, *Clo-Clo*) and returned to Bad Ischl in 2002 for the roles of Prince von Ypsheim-Gindelbach (*Wiener Blut*) and Nechledil (*Wiener Frauen*).

KATHARINA LINHARD (soprano)

Katharina Linhard, who was born in Bad Ischl and grew up in Gosau, began her career as a singer in Vienna, where she completed a master's degree with distinction at the University of Music and the Performing Arts under Peter Thunhart and the »Klassische Operette« study program at the Private University of Music and the Arts under Wolfgang Dosch.

She has performed as a lyric soprano in various formats at venues such as the Theater an der Wien, Salzburg Festival, Klosterneuburg Opera, Théâtre des Champs-Élysées, Elbphilharmonie, and Concertgebouw, in numerous operetta and opera productions, and on the concert stage and as a soloist at the Mozart Weeks in Salzburg. Her recent roles have included one of the Bridesmaids in *Der Freischütz* at the Theater an der Wien, the Lace Seller in *Death in Venice* at the Neue Oper in Vienna, and Franziska Cagliari in *Wiener Blut* at the Theater an der Gumpendorfer Straße.

She made her Bad Ischl debut in the role of Mercedes in Lehár's *Schön ist die Welt*.

JONATHAN HARTZENDORF (tenor)

The young tenor Jonathan Hartzendorf began his engagement at the New Music Theater in Linz with the 2022/23 season. Here his roles have included Zsupán (*Gräfin Mariza*), Basilio (*Figaro*), and Vogelsang (*Meistersinger*).

He initially enrolled as a baritone at the Rostock College of Music and Theater but then switched to tenor and completed a master's program in voice under Uwe Schenker-Primus at the Franz Liszt College of Music in Weimar in 2022. He was a member of the Belvedere Opera Studio in Weimar and won the third prize at the Grandi Voci Competition in Salzburg during his very first year as a tenor. Master classes with Sybilla Rubens and others as well as mentoring in lied interpretation from Karola Theill rounded off his education. Thanks to his vocal coaches Francesco Cottone and Paul Jungeblodt, he is one of the few classical singers who also perform rock, pop, and jazz music.

During the 2020/21 season he sang the role of Gastone (*La Traviata*) on short notice at the Salzburg Opera Festival. Guest performances during the 2021/22 season took him to the Salzburg Opera Festival as Tamino (*Magic Flute*) and to Bad Birnbach.

KLÁRA VINCZE (soprano)

Klára Vincze, who was awarded the first prize at the Szolnok Lied Song Competition in 2005 and the first prize at the International Voice Competition in Gyula in 2008, studied in Budapest at the Béla Bartók Conservatory of Music under Eva Marton and at the Franz Liszt Academy of Music. She has performed many operetta roles and since 2002 has sung solo roles at the Hungarian State Opera, where her repertoire includes parts

in Wagner operas (*Walküre, Parsifal, Tannhäuser*). The Wagner singer Judith Németh is her voice coach.

She is also active as an educator, lends her support to new talents, and teaches at the Academy of Acting and Film in Budapest. A member of the Lehár Festival Chorus since 2015, she also regularly performs solo roles in Bad Ischl.

JOSEPH TERTERIAN (tenor)

The Armenian tenor **Joseph Terterian**, who grew up in Damascus, Syria, has resided in the United Arab Emirates since 2015. He became interested in music at an early age and later studied at the Damascus Institute of Music and the Performing Arts, specializing in opera song. He made his stage debut as Ormonte in the Baroque opera *Zenobia* at the Syrian Opera House in 2008 in conjunction with the festivities celebrating the designation of Damascus as the year's Arab Capital of Culture. He has gone on to participate in numerous projects and performances covering a broad spectrum of musical genres, from rock band music to Latin American music and from Mozart's *Requiem* to musicals.

In 2013 he participated in the international musical *2050 The Future We Want* in Geneva, in 2018 he teamed up with the Saudi star Aseel Omran to create an Arab version of Ed Sheeran's »Perfect,« and in 2019 his English-language single »Beautiful Mystery« reached No. 1 on iTunes UAE.

JOHANNES HUBMER (tenor)

The tenor Johannes Hubmer, born in Linz in 1995, began his study of voice at the Mozarteum University in Salzburg under Johann Thomasson in 2015 and continued his education in the Opera and Music Theater

master's program under Michèle Crider. He is an active member of the Salzburg Bach Choir, a regular guest with the BachWerkVokal ensemble, and has sung as a soloist in productions at the Mozarteum.

His solo performances have brought him the highest praise from reviewers for the roles of Andrès, Cochenille, Frantz, and Pitichinaccio in Offenbach's *The Tales of Hoffmann* (»marvelous character studies«), Lechmere in Britten's *Owen Wingrave* (»a dazzling character tenor in dramatic and vocal respects«), Pluto and Aristæus in Offenbach's *Orpheus in the Underworld* (»luscious sound, outstanding technique«), the Soldier, Luca, Arnalta, and Venere in Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea*, and Albert Herring in Britten's opera of the same name (»magnificent acting, a tenor at times reminiscent of Peter Schreier, fabulous singing«).

In July 2023 the young tenor celebrated his role debut as Schneck in Carl Zeller's *Der Vogelhändler* at the Lehár Festival in Bad Ischl.

MATTHIAS SCHOBERWALTER (choir director)

The choir director and conductor Matthias Schoberwalter, who was born in Vienna in 1997, studied conducting at the University of Music and the Performing Arts in Graz and at the Sibelius Academy in Helsinki, music education at the University of Music and the Performing Arts in Vienna, and church music at the Diocese Conservatory in Vienna. Alois Glassner, Johannes Prinz, Nils Schweckendiek, Zoltán Pad, and Michael Groholsky numbered among his mentors.

Competitions and master classes have taken him to vocal ensembles in the Philippines, Rumania, Greece, and Germany. In 2015 he founded ALEA, a collective choral ensemble engaging intensively with various forms of vocal music and regularly performing in concert. He

was an artistic assistant with the renowned Gumpoldskirchner Spatzen Children's Choir (2016-17) and assisted Michael Grohotolsky at the Youth Choral Academy in Vienna (2016-21). Since the fall of 2022 he has been the artistic director of the Teachers' A Cappella Choir in Vienna and of the Cantilena Women's Chamber Choir in Gumpoldskirchen. Matthias Schoberwalter debuted as a choir director at the Lehár Festival in Bad Ischl in the summer of 2023.

MARIUS BURKERT (conductor)

Marius Burkert studied conducting at the University of Music and the Performing Arts in his native Vienna.

Following engagements at the Tyrol Landestheater and the Hanover State Theater, he completed conducting assignments at the Karlsruhe State Theater, Klagenfurt City Theater, Volksoper in Vienna, and Bolzano Teatro Comunale as well as in Taiwan.

He has performed as a concert conductor with orchestras such as the Vienna Radio Symphony Orchestra, Lower Austrian Tonkünstlerorchester, Latvian National Orchestra of Riga, Orchestra Sinfonica Siciliana of Palermo, and Orchestra of the Teatro Massimo Bellini in Catania and most recently with the Oradea Philharmonic Orchestra.

Marius Burkert has been the principal conductor of the Lehár Festival in Bad Ischl since 2004 and the first conductor at the Graz Opera since 2007. In both places he has led over thirty premieres and countless repertoire presentations.



Marius Burkert (Photo: Stephan Polzer)



Franz Lehár-Orchester & Marius Burkert (Photo: fotohofer.at)

cpo 555 659-2