

Jacques Offenbach

Die Großherzogin von Gerolstein

Wolfram Berger Stimme

Theocharis Feslikidis Klavier

Text von

Henri Meilhac und Ludovic Halévy

Übersetzt von Julius Hopp

Bearbeitet von Karl Kraus

mandelbaum *verlag*

Personen

Irene Großherzogin von Gerolstein

Paul Erbprinz

Baron Puck früher Erzieher der Großherzogin, jetzt erster Minister

General Bumbum Oberkommandant des Gerolstein'schen Heeres

Baron Grog..... Kammerherr in Diensten des Erbprinzen

Nepomuk..... Adjutant der Großherzogin

Iza, Olga, Amélie, Charlotte..... Ehrendamen der Großherzogin

Wanda ein Bauernmädchen

Fritz Gemeiner im Regiment der Großherzogin

Ein Notar

Ein Page

Ein Rambour

Herren und Damen am Hof, Huissiers, Offiziere, Soldaten, Marketenderinnen,
Bauern und Bäuerinnen, Musik, Verschworene.

Die Handlung geht im 1. und 4. Bild im Feldlager, im 2. und 3. im Palast der
Großherzogin vor. Zeit um 1720.



MUSIQUE DE

Karl Kraus
Jacques Offenbach – zwei Vorlesungen

Die Großherzogin von Gerolstein
(10.12.1926)

Eine gute Neuinszenierung hat am 13. März 1897 (bald nach der des »Blaubart«) mit Fräulein Stojan in der Titelrolle und Herrn Bauer als Fritz, Fräulein André (Wanda) und den Herren Steinberger (Paul), Natzler (Bumbum), Frank (Puck) und Korff (Grog) im Carl-Theater unter Jauner stattgefunden.

Nach der Erstaufführung hat sich die Neue Freie Presse (14. Mai 1867) nicht in dem Maße wie nach dem »Blaubart« blamiert, sondern mit ein paar Zeilen Anerkennung gesendet:

Die heutige Aufführung der »Großherzogin von Gerolstein« hatte glänzenden Erfolg; schon der erste Act sicherte ihn vollständig. Die vorgerückte Stunde zwingt uns, nur kurz zu bemerken, daß die Ausstattung der Operette brillant, die Musik lustig und graziös, das parodirende Sujet ganz ergötzlich toll ist. Sämmtliche Mitwirkende, Fräulein Geistinger und Herr Swoboda an der Spitze, verdienen volles Lob. Der Componist wurde nach jedem Actschluß lebhaft applaudirt und gerufen. Näheres müssen wir für die nächsten Stunden sparen.

„Wien und die Wiener“
Der Wiener Gemeinderat hat die Subvention
für ein Nestroy-Denkmal abgelehnt.

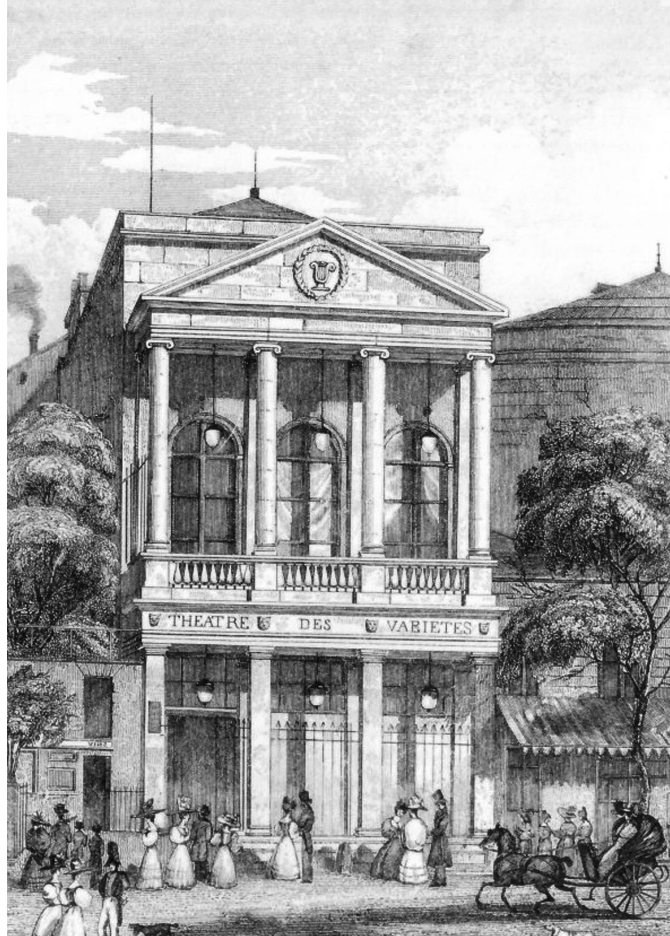
VORLESUNGEN
KARL KRAUS
IM ARCHITEKTENVEREINSSAAL
Theater der Dichtung
Offenbach-Zyklus

FREITAG, 17. Juni:
Blaubart

DIENTAG 21. Juni:
Die Großherzogin von Gerolstein

DONNERSTAG 23. Juni
Pariser Leben
Bearbeitungen von Karl Kraus
Begleitung: Otto Janowitz (Staatsoper)

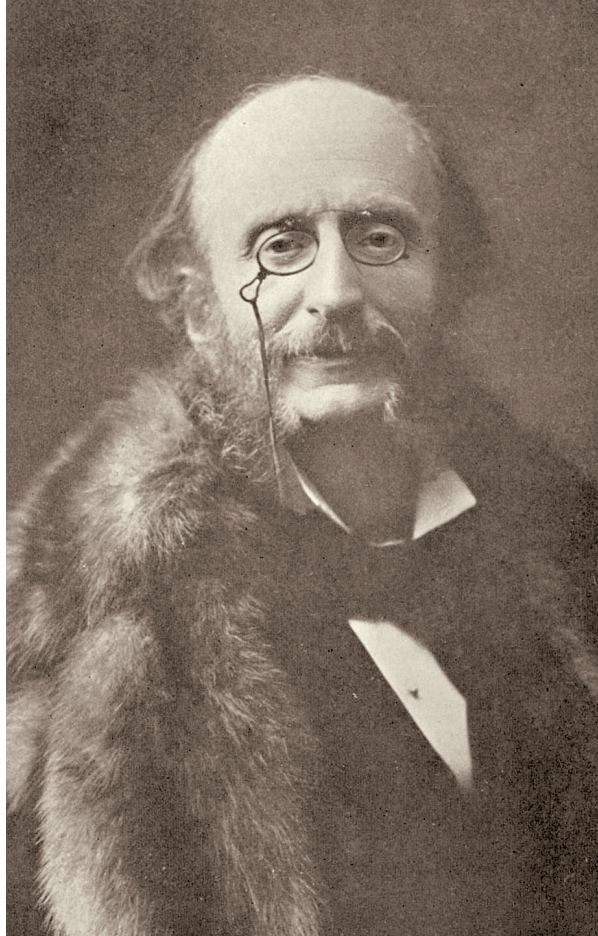
Beginn pünktlich 1¹/₄ 8 Uhr



Bis zum 31. Mai war kein weiteres Wort eruierbar. Aber an dieser knappen Würdigung eines der holdesten Wunder der heiteren Bühne wird noch stärker als an der Blamage nach dem »Blaubart« der Kontrast fühlbar zu dem »spaltenfüllenden Enthusiasmus und Publikumsrausch, der den Gegenwartsdreck der Operette und ihrer Mittäter umgibt«, und der Vergleich fällt durchaus nicht zuungunsten der damaligen Theaterkritik aus. Und man stelle sich — von allem Unterschied der Kunstwerte abgesehen und rein vom journalistischen Gesichtspunkt aus — nur vor, was für Leute damals auf der Bühne standen und welcher Dirigent im Orchester. »Lustig und graziös«: von einem Ton dieser Herrlichkeit wären die Milliar-

den mit Recht verdient, zu denen eine entartete Gegenwart dem musikalischen Knotentum verhilft. Der Vortrag, der diese Großherzogin dem Unfug all der Zirkusprinzessinnen und Csardasfürstinnen entgegenstellt, verfolgt die Absicht, Lust und Grazie ihrer Musik, Ergötzen und Tollheit ihres Textes, das blühende Leben dieser sechzig Jahre alten Operette auch ohne »brillante Ausstattung« sinnfällig zu machen. Mit ihrer genialen Bloßstellung der dynastisch-militaristischen Wahnwelt macht sie diese zur Operette, im höchsten Sinne eines Genres, das, als der leibhaftige Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen, in den Irrsinn seiner Sphäre den der Wirklichkeit übernimmt und auflöst.
(Fackel 751-756)

Jacques Offenbach



1. Szene

Reges Lagerleben. Soldaten, Marketenderinnen, Bäuerinnen. Die Soldaten trinken, tanzen mit den Bäuerinnen. Einige rühren die Trommeln. Marketenderinnen schenken aus Fäßchen Wein.

Eh wir noch schreiten zu Heldentaten,
Wohin, wie sie sagen, die Pflicht uns winkt,
Verfliegen die Stunden dem lust'gen Soldaten.
Trinkt den Wein, der im Glas uns blinkt.
Schenkt ein, schenkt ein
Schenkt ein, schenkt ein
Und trinkt!

Nützet die Zeit, die wir noch leben
Ganz uns der Freude hinzugeben
Fröhlich beim roten Saft der Reben
Denket nicht an Not und Tod
An Tod, an Tod
Noch lacht des Lebens Morgenrot!

Eh wir noch schreiten zu Heldentaten,
Wohin, wie sie sagen, die Pflicht uns winkt,
Das Glas zur Hand, schenkt ein, schenkt ein und trinkt
Das Glas zur Hand, schenkt ein und trinkt
Das Glas zur Hand, schenkt ein und trinkt
Das Glas zur Hand, schenkt ein und trinkt.
So trinkt! – So trinkt!

(Wanda und Fritz treten auf.)

Wanda: O mein Fritz, mir wird so bange,
Du ziehst in den Krieg ja heute schon.

Fritz: Ich folg' der Ehre mächt'gem Drange,
Doch dieser Krieg, er währt nicht lange
Und wenn Gefahren droh'n
Und es geht schief, lauf' ich davon

»Offenbach-Renaissance«

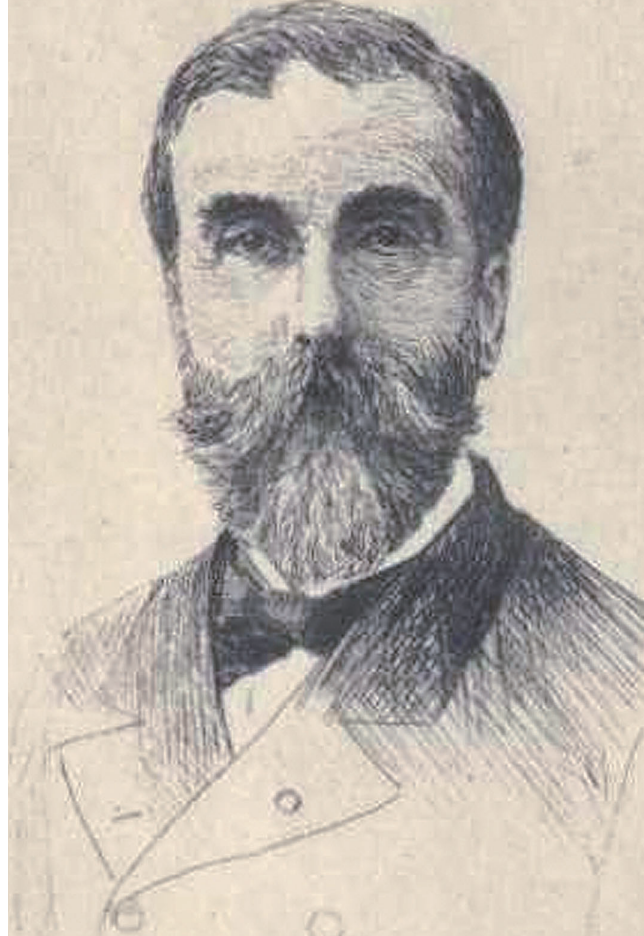
(9.3.1927)

Nun ist die Tat, die ich mir gleich der Er-weckung Nestroys zuschreibe, in all den lebendigen Jahren, da ich das Zeitliche verflucht habe, nun ist dies »Positive« in den Geltungsbereich der öffentlichen Meinung eingetreten. Ohne Ansehen des Urhebers, der aber auch nicht ansehen möchte, was die Theater als eine Offenbach-Renaissance praktizieren; nicht Zeuge sein wollte der Barbareien, mit denen das szenische Unwesen, Verhältnis anmutlosesten Lebens, dem großen Zauberer einer versunkenen Welt seine Ehren erweist. Denn seit den »Helena«- und »Orpheus«-Schändungen des Herrn Reinhardt, der — bis zu Gogols »Revisor« — schon manche meiner geistigen Direktiven mißbraucht hat, glaubt dieses Aufmachertum ihn durch musikalische Verödung, textliche Verkitschung und hundert süße Beinchen dem Geschmack einer Jazzbanditengesellschaft annähern zu müssen. So uneitel bin ich wahrlich nicht, mit solcher Renaissance meine Offenbach-Gestaltungen, durch die sie doch neuestens angeregt wird, in einen Qualitätsvergleich bringen zu wollen; immerhin so unbescheiden, zu sagen, daß diese Stadt, wenn sie, über die kleine Gefolgschaft der Geistverbundenen hinaus, noch einen Funken echten Theatersinns hätte, die wahre Erneuerung Offenbachs nicht dreimal, sondern hundertmal in einem vollbesetzten Saal erleben müßte, um dann endgültig die Serienschmach der neuen

Operette abzubrechen, und garantierte sie auch jedem der Genießer im Zwischenakt ein »Gir!« auf den Schoß. Doch ein Theaterschwätzer, der alle Symptome dieser »Renaissance« anführt, ohne ihren eigentlichen Hort und Ursprung auch nur zu bemerken, hat — in der Zeit, in der eine vielleicht physiologisch nachweisbare Idiotie berufen ist, dem Operettengedudel den Text anzumessen — die Erklärung gewagt, es müsse »doch wohl lediglich an den albernem Texten liegen«, daß, von den Ausnahmen der »Helena« und des »Orpheus« abgesehen, »der Name Offenbach so selten auf dem Spielplan der Operetten-theater erscheint«. Womit also gesagt wäre, daß im Vergleich mit jenen Werken — in deren Text gerade der Wiener Knödelhumor Orgien feiert und auf Kosten der Grazien, die ihn ursprünglich zubereitet haben, den Mehlspeisgeschmack dauernd anspricht —, daß im Vergleich mit dem theaterüblichen und immer neu aufgewärmten Helden- und Götterspaß die Texte von »Blaubart«, »Die Großherzogin von Gerolstein« und »Pariser Leben« selbst nach Wiener Maßen »albern« sind. Und da ist es denn notwendig, von einer Höhe herab, von der es überhaupt keine Verbindung mit einer geistigen Gegenwart gibt außer der der Verachtung, sich zu der Albernheit dieser Texte zu bekennen; und da ist es wichtig, einiges von dem zu wiederholen, womit in meinem Aufsatz »Grimassen über Kultur und Bühne« (1909) die Distanz abgesteckt war zwischen dem tiefen Unsinn, der das Wesen, und dem flachen Sinn, der das Unwesen der Operette bedeutet.

»Die Funktion der Musik: den Krampf des Lebens zu lösen, dem Verstand Erholung zu schaffen und die gedankliche Tätigkeit entspannend wieder anzuregen. Diese Funk-

Ludovic Halévy und Henri Meilhac, die beiden Librettisten der »Großherzogin von Gerolstein«



tion mit der Bühnenwirkung verschmolzen, macht die Operette, und sie hat sich mit dem Theatralischen ausschließlich in dieser Kunstform vertragen. Denn die Operette setzt eine Welt voraus, in der die Ursächlichkeit aufgehoben ist, nach den Gesetzen des Chaos, aus welchem die andere Welt erschaffen wurde, munter fortgelebt wird und der Gesang als Verständigungsmittel beglaubigt ist. Vereint sich die lösende Wirkung der Musik mit einer verantwortungslosen Heiterkeit, die in diesem Wirrsal ein Bild unserer realen Verkehrtheiten ahnen läßt, so erweist sich die Operette als die einzige dramatische Form, die den theatralischen Möglichkeiten vollkommen angemessen ist. ... Zu einem Gesamtkunstwerk im harmonischsten Geiste vermögen Aktion und Gesang in der Operette zu verschmelzen, welche eine Welt als gegeben nimmt, in der sich der Unsinn von selbst versteht und in der er nie die Reaktion der Vernunft herausfordert. Offenbach hat in seinen Reichen phantasiebelebender Unvernunft auch für die geistvollste Parodierung des Opernwesens Raum: die souveräne Planlosigkeit der Operette kehrt sich bewußt gegen die Lächerlichkeit einer Kunstform, die im Rahmen einer planvollen Handlung den Unsinn erst zu Ehren bringt. Daß Operettenverschwörer singen, ist plausibel, aber die Opernverschwörer meinen es ernst und schädigen den Ernst ihres Vorhabens durch die Unmotiviertheit ihres Singens. Wenn nun der Gesang der Operettenverschwörer zugleich das Treiben der Opernverschwörer parodiert, so ergibt sich jene doppelte Vollkommenheit der Theaterwirkung, die den Werken Offenbachs ihren Zauber verleiht, weit über die Dauer der politischen Anzüglichkeiten hinaus, auf welche die Nichtver-



steher seines Wesens den größten Wert legen. An der Regellosigkeit, mit der sich die Ereignisse in der Operette vollziehen, nimmt nur ein verrationalisiertes Theaterpublikum Anstoß. Der Gedanke der Operette ist Rausch, aus dem Gedanken geboren werden; die Nüchternheit geht leer aus. Dieses anmutige Wegspülen aller logischen Bedenken und dies Entrücken in eine Konvention übereinanderpurzelnder Begebenheiten, in der das Schicksal des Einzelnen bei einem Chorus von Passanten die unwahrscheinlichste Teilnahme findet, dies Aufheben aller sozialen Unterschiede zum Zweck der musikalischen Eintracht und diese Promptheit, mit der der Vorsatz eines Abenteuerlustigen: ›Ich stürz' mich in den Strudel, Strudel hinein‹ von den Unbeteiligten bestätigt und neidlos unterstützt wird, so daß die Devise: ›Er stürzt sich in den Strudel, Strudel hinein‹ lauffeuerartig zu einem Bekenntnis der Allgemeinheit wird

— diese Summe von heiterer Unmöglichkeit bedeutet jenen reizvollen Anlaß, uns von den trostlosen Möglichkeiten des Lebens zu erholen. Indem aber die Grazie das künstlerische Maß dieser Narrheit ist, darf dem Operettenunsinn ein lebensbildender Wert zugesprochen werden. ... Eine Gesellschaft jedoch, die das Lachen geistig anstrengt und die gefunden hat, daß sich mit dem Ernst des Lebens bessere Geschäfte machen lassen, hat den blühenden Unsinn zum Welken gebracht. Sie imponierte sich mit ihrer Pffiffigkeit, als sie die Unwahrscheinlichkeit einer Operettenhandlung entdeckte. ... Der aufgeweckte Verstand hat den Unsinn entlarvt und seine Rationalisierung durchgesetzt. Was geschieht? Der Unsinn, der früher das Element war, aus dem Kunst geboren wurde, brüllt losgebunden auf der Szene. Unter dem Protektorat der Vernunft entfaltet sich eine Gehirnschande, welche die dankbaren Dulder ärger prostituiert als die spekulativen Täter. Die alten Operettenformen, die an die Bedingung des Unsinnns geknüpft bleiben, werden mit neuer Logik ausgestopft, und der Effekt läßt sich etwa so an, als ob jetzt die opernhafte Lächerlichkeit von einer Bande entfesselter Tollhäusler demonstriert würde. Die Forderung, daß die Operette vor der reinen Vernunft bestehe, ist die Urheberin des reinen Operettenblödsinns. Jetzt singen nicht mehr die Bobèche und Sparadrap, die Erbprinzen und Prinzessinnen von Trapezunt, die fürchterlichen Alchimisten, in deren Gift Kandelzucker ist, keine musikalische Königsfamilie wird mehr vom bloßen Wort »Trommel« hingerissen, kein Hauch des Tyrannen wirft einen falsch mitsingenden Höfling um. Aber Attachés und Leutnants bringen sachlich in Tönen vor,



was sie uns zu sagen haben. Psychologie ist die ultima ratio der Unfähigkeit, und so wurde auch die Operette vertieft. Sie verleugnet den romantischen Adel ihrer Herkunft und huldigt dem Verstand des Commis voyageur. ... Der Drang, das Leben der musikalischen Burleske zu verifizieren, hat die Gräßlichkeiten der Salonoperette erschaffen, die von der Höhe der »Fledermaus« — des Übels Urquell — über die Mittelmäßigkeit des »Opernballs« in die Niederung der »Lustigen Witwe« führen. Von der natürlichen Erkenntnis verlassen, daß ein phantastisches oder exotisches und jedenfalls ein der Kontrolle entrücktes Kostüm notwendig ist, um das Singen in allen Lebenslagen wahrscheinlich zu machen, und ohne Ahnung, daß ein singender Kommis im Smoking eine Gesellschaftsplage bedeutet, wagt diese neue Industrie das Äußerste.«

Wie trostlos zu denken, daß in eben dieser Kulturregion sich die Wiedergeburt Offenbachs vollziehen soll mit Hilfe einer Auffassung, die dem Geist und der Grazie durch die bewußte Antithese des Schwachsinn und der Gemeinheit zur Wirkung verhilft; und auch mit Hilfe der Techniken und Praktiken, die die neue Operettenszene zum Schauplatz

von allem gemacht haben, was mit dem Theater nichts zu tun hat, von gymnastischen, kosmetischen und sonstigen Geschäften zur Beschönigung des Zusammenbruchs. Was der Komikerhumor schon vor dem des Kommis an den Texten Offenbachs vollbracht hat, die Erinnerung daran wurde mir durch das Studium aller möglichen Soufflierbücher mit den eingetragenen »Extempores« beklemmend lebendig. Allerdings vermag selbst die dickste Zutat von Alfanzeri, die sich die zwei beliebtesten Werke Offenbachs durch die Jahrzehnte gefallen lassen mußten – nun der Erneuerung aus unerschöpflichen Wiener Reserven gewärtig –, nicht an das Gesamtgreuel einer neuzeitlichen Operettenhandlung hinanzureichen, denn während dort das Orchester doch immer wieder Unfug und Minderwertigkeit der Szene sieghaft zudeckt und die Geistesluft mit dem Ungeruch fertig wird, der sich einzumischen wagte, bedeutet das Geblödel und Geknödel nebst der Wiener Einbrenn von Gemüt, womit eine Fleischbank garniert ist, die eigentliche Geistigkeit, ohne die sich die Amoretten der Herren Lehar und Kalman gar nicht entfalten könnten. Gewiß, auch hier waltet etwas wie die musikalisch-textliche Einheit, die das Wesen der Operette bildet, aber freilich so, daß man im Nebeneinander von Banalität und Ordinärheit empfindet, wie sehr diese Zugkräfte einander gemäß und würdig sind. Wäre nun der Text der wahren Operette (die ich für die Erfüllung des wahren Theatersinns halte) loslösbar von der Musik, so wäre der von Meilhac und Halévy – nehmen wir etwa nur die Grog-Episode in der »Großherzogin« – auch als Ausdruck einer rational erfäßlichen und heiter bewegten Wirklichkeit, also als Lustspiel, ein Ewigkeitswert, verglichen mit allem,



was seit mehr als drei Jahrzehnten Gedankenmilieu und Wortbestand der Hurengassenhauer bildet. Es beweist aber völlige Kunstfremdheit, den Operettentext als solchen mit literarischem Maß messen zu wollen. Wohl schlägt der Idiotismus der neuen Operettenverse über die Grenze der Möglichkeit, von der Musik bewältigt zu werden. Doch wenn im Vergleich mit solcher Affenschande von einer Fragwürdigkeit der alten Operettentexte überhaupt gesprochen werden darf, so waren sie gerade so schlecht und so gut, daß sie sich der organischen Verbindung mit der Musik nicht entziehen konnten. Welch ein bukolisches Gedicht jene Verse »Ich bin dein, du bist mein«, wenn sie die Musik des »Blaubart« auf ihre Flügel nimmt, wieviel Wonne und Weh in dem Auferstehungslied der fünf Frauen; wie lieblich und rührend die mädchenhafte Erwartung in dem Brief- und

Kuß-Quartett der großherzoglichen Ehrendamen: und all dieser Zauber nicht trotz, sondern vermöge der Durchschnittlichkeit eines Wortwerks, das eben die Gabe hatte, solchen Tönen entgegenzukommen. Das Doppelkunstwerk, welches die große Musik und das große Gedicht vereinigt, besteht nicht, denn das Aneinander ist weniger Kunstwerk als das eine und das andere. Dagegen vermag die scheinbare Albernheit eines Verstextes, zu dem gewiß keine lyrische, aber eine musiktheatralische Begabung erforderlich ist, das Element eines Gesamtkunstwerks vorzustellen, und die Geringfügigkeit dessen, was die Töne der Offenbach und Lecocq zum Schwingen brachte, war wohl von Natur eine andere als die des Stichworts für die Lehar und Kalman. Die Wiener Bearbeitungen der Meilhac' und Halévy'schen Texte durch Julius Hopp und Carl Treumann sind in manchen Verspartien dem Original ebenbürtig, wenn sie es nicht gar übertreffen, in manchen freilich fallen sie jäh ab in eine lokale Niederung und Beiläufigkeit, die auf der musikbelebten Szene zwar möglich waren und es noch immer wären, aber im Munde des Vortragenden sich von der Musik lösen und den sprachlichen Unwert erkennbar machen würden. Die Arbeit an diesen unerläßlichen Reparaturen birgt insofern das ganze Problem des Operettenverses in sich, als das Ergebnis keineswegs etwa so beschaffen sein durfte, einen sprachlichen Wert, losgelöst von der Musik, erkennbar zu machen, sondern nur eine analoge Operettenmöglichkeit herzustellen. Darum eignen sich — mit Ausnahme der Coupletstrophen, die ja auf eigenstem geistigen Terrain entstehen — die Erneuerungen so wenig zur Publikation wie der beste Operettentext. Hingegen wäre wohl die

sprachliche Leistung, die an die Veränderung gewendet erscheint, einer Betrachtung wert, durch die sich erweisen ließe, daß die Arbeit wertvoller ist als das Produkt: neue Worte auf vorhandener Grundlage entstehen zu lassen, aber so vertraut mit der Musik, als hätten sie ihr immer schon gedient, und ohne von der Patina theaterberühmter und unbedingt zu erhaltender Stellen abzusteichen. Keine Veränderung oder Erneuerung wäre erträglich, die, sei es im Vers oder in dessen dialogischer Nachbarschaft gegen den Geist der Sphäre ginge, wollte sie sich nun gegen diese durch ein Plus oder durch ein Minus an Gedanklichkeit selbständig machen. Die ganze Entartung des Genres wird ja von der Trennbarkeit der in ihm ursprünglich vereinigten Elemente bezeichnet. Aber eine theaterfremde Zeit nimmt die Trennung auch dort vor, wo Einheit waltet, wo eine Realität, die losgelöst vom Klangzauber den kahlen Unsinn vorstellte, zu einem grotesken Märchen wird, darin er in Blüte prangt. ...

(Fackel Nr. 757-758)

(Couplet):

Bumbum: Zieh' ich auf meinem schwarzen Schimmel

Stracks in den Krieg,

Da hab' ich schon im Schlachtgetümmel

Bumsti – den Sieg!

Ja selbst die frechsten Feinde zittern

Vor meinem Mut,

Wenn sie den Federbusch nur wittern

Auf meinem Hut,

Wenn sie den Federbusch nur wittern

Auf meinem Hut.

Wittern sie den Federbusch

Auf meinem Hut.

Ha piff paff puff – tarapapabum,

Ich bin der Held General Bumbum

Chor: Ha piff paff puff – tarapapabum,

Er ist der Held General Bumbum!

Hoch der General Bumbum!

Nieder mit den Feinden!

Bumbum: So ist es recht, meine braven Jungens! So ziemt es sich für die
tapferen Soldaten Ihrer großherzigen Großherzogin!

Alle: Hoch die Großherzogin!

Bumbum: Ja, ihr seid ein wackeres Menschenmaterial.



Wolfram Berger

wurde 1945 in Graz geboren und war nach seiner Schauspielausbildung zunächst am Grazer Schauspielhaus engagiert, es folgte eine Bilderbuchkarriere mit jeweils mehrjährigen Engagements in Basel, Zürich, Stuttgart und Bochum. Seit 1980 arbeitet er als freischaffender Schauspieler, Regisseur, Kabarettist, Sänger, Entertainer und Produzent bei Film, Theater, Radio und TV.

Er wurde für seine Tätigkeit mehrfach ausgezeichnet: Kabarettpreis „Salzburger Stier“ 1997, „Schauspieler des Jahres“ ORF 2001, „Nestroy 2004“ mit Kabinetttheater Wien, Preis der deutschen Schallplattenkritik 2008.

Zahlreiche Hörbücher und CDs:

„Wölflisches Gejandl einer bayerischen Schwittersmutter“ – Wolfram Berger,

„Der Mann ohne Eigenschaften“ von Robert Musil,

„Verdi“ von Franz Werfel,

„Beichte eines Mörders“ von Joseph Roth

u.v.a.

Theocharis Feslikidis

wurde 1977 in Thessaloniki (Griechenland) geboren. Erster Klavierunterricht am Konservatorium von Thessaloniki mit neun Jahren, erster öffentlicher Klavierabend mit zwölf und zwei Jahre später der erste Auftritt als Solist mit Orchester mit dem 1. Klavierkonzert von Chopin. Studium an der University of California (UCLA) und an der Grazer Musikuniversität.

Feslikidis war einer der Finalisten des Internationalen Klavierwettbewerbs in Velden (2003), Semi-finalist beim Maria Callas Grand Prix 2004 und einer der Sieger von Yehudi Menuhins „Live-Music-Now“-Projekt. Er spielte bei zahlreichen Konzerten und Festivals in der Schweiz, Österreich, Kroatien, Tschechien, Italien, Spanien, Griechenland und Deutschland. Feslikidis gestaltete die Eröffnung des Festivals „Styriarte 2003“ gemeinsam mit Wolfram Berger.

Konzerte gab es mit dem KUG-Orchester unter der Leitung von Hermine Pack, im Zuge einer Konzerttournee durch Österreich mit dem European Master Orchestra und mit dem Symphonischen Orchester von Thessaloniki zur Feier des 20-jährigen Bestehens. Auf der „Kyburgiade 2009“ in Zürich spielte Feslikidis mit dem Carmina Quartett und seinem Mentor Prof. Markus Schirmer.



© 2010 mandelbaum *verlag* in Kooperation mit Extraplatte, Wien
© für die Tonaufnahme: Peter Rosmanith

www.triart.at

www.mandelbaum.at

www.extraplatte.com

www.bergerwolfram.at

ISBN 978-3-85476-330-7 | Kat-Nr. EX-MB 007 | LC 8202

Ton & Mastering: Jupp Prenz

Produktion: Peter Rosmanith

Umschlaggestaltung, Vor- und Nachsätze: Linda Wolfgruber

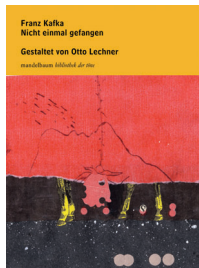
Satz: Michael Baiculescu

CD-Herstellung: BluBridge systems, Stuttgart

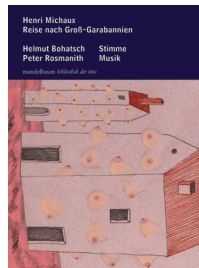
Druck und Bindung: Interpress, Budapest

Jacques Offenbach *Die Großherzogin von Gerolstein*

1	Einleitung	0:13	18	Gleiches Los	0:25
2	<i>Ouverture</i>	0:32	19	Die Großherzogin, umgeben	
3	1. Akt – Soldatenlager	0:25		von ihren Frauen	3:10
4	<i>Auftritt General Bumbum</i>	3:52	20	Wir sind allein	8:38
5	Lieber Fritz, ich bin hier	1:27	21	Bumbum, Paul und Puck	2:28
6	Zu Hilfe.....	4:08	22	<i>Ach, ich leide fürchterlich</i>	2:01
7	<i>Die Großherzogin tritt auf</i>	2:45	23	<i>Kotillon</i>	1:30
8	Hoch die Großherzogin.....	1:36	24	3. Akt – Der rote Saal	1:04
9	Komm näher, Fritz.....	2:42	25	Es wär' jammerschade	2:59
10	<i>Regimentslied</i>	1:53	26	Was gibt's?	1:39
11	Was bringen Sie, Nepomuk? ..	1:05	27	<i>Finale 3. Akt</i>	0:44
12	Prinz Paul erscheint	3:03	28	4. Akt	2:32
13	Fritz in Oberstuniform	5:03	29	<i>Nun, Hoheit</i>	1:45
14	<i>Finale 1. Akt</i>	1:32	30	General Fritz.....	2:14
15	<i>Intro 2. Akt</i>	0:45	31	<i>Finale</i>	0:34
16	2. Akt – Großer Saal im Palast	2:14			
17	<i>Ein Soldat war Max, voller Feuer</i>	2:56			70:11



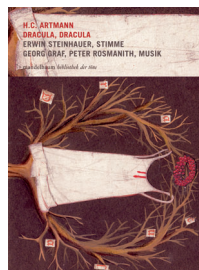
Franz Kafka
Nicht einmal gefangen
 Otto Lechner
 ISBN 978-3-85476-229-4



Henri Michaux
Reise nach Groß-Garabannien
 Helmut Bohatsch, Peter Rosmanith
 ISBN 978-3-85476-231-7



Elias Canetti
Die Stimmen von Marrakesch
 Anne Bennent, Otto Lechner
 & Ensemble
 ISBN 978-3-85476-230-0



H. C. Artmann
Dracula, Dracula
 Erwin Steinhauer,
 Georg Graf, Peter Rosmanith
 ISBN 978-3-85476-269-0



Christoph Ransmayr
Damen & Herren unter Wasser
 Christoph Ransmayr,
 Franz Hautzinger
 ISBN 978-3-85476-302-4



Franz Kafka
Der Grufwächter
 Anne Bennent, Hans Neuenfels
 Otto Lechner & Koehne Quartett
 ISBN 978-3-85476-249-2

»Ich habe mir die Frage gestellt, was ich eigentlich gemacht habe, bevor es mandelbaums bibliothek der töne gab. Die neue Edition überzeugt sowohl Hörer als auch Leser. Man hofft auf viele weitere Klangbücher ... und glückliche Stunden kann es nie genug geben«

Helmut Jasbar, Ö1

»Georg Graf und Peter Rosmanith erschaffen zudem auf Blas- und Schlaginstrumenten eine schaurig-schöne Klangwelt, in der Steinhauers volltönende Stimme ebenso wie Artmanns Witz, sein Pendeln zwischen Ironie und Pathos hervorragend zur Geltung kommen«

Tobias Lehmkuhl, SÜDDEUTSCHE ZEITUNG
über Dracula Dracula

»Peter Rosmanith gibt mit seinen musikalischen Miniaturen den Texten noch eine zusätzliche Dimension und die Stimme von Helmut Bohatsch macht aus den Texten kleine Kunstwerke. ›Arbeit ruft Störungen hervor‹, schrieb Michaux; diese Arbeit ruft Begeisterung hervor!«

Alfred Krondraf, CONCERTO

