

Die Perlen der Cleopatra

OSCAR STRAUS







Die Perlen der Cleopatra

Operette in zwei Akten (1923) von **Oscar Straus**
Libretto von **Julius Brammer** und **Alfred Grünwald**

Uraufführung am 17. November 1923
im Theater an der Wien

Berliner Erstaufführung am 22. März 1924
im Theater am Nollendorfplatz

DANKE

Dr. Marshall E. Kavesh und Martin Laiblin

Charaktere

Cleopatra, Königin von Ägypten

Pampylos, erster Minister

Viktorian Silvius, ein römischer Offizier

Beladonis, Prinz von Persien

Marcus Antonius, Triumvir des Römischen Reiches

Kophra aus Nubien, Revolutionär

Charmian, Hofdame

Ingeborg, Cleopatras Katze

Orchester

Flöte (auch Piccoloflöte)

2 Oboen

2 Klarinetten (in A und B)

Fagott

2 Hörner

2 Trompeten

Posaune

Pauke

Schlagzeug, Drum Set

Harfe

Klavier

Streicher

English
synopsis
see page

30

Synopsis
en français
à la page

31

Türkçe
cevirisini
bu sayfada

32

Handlung

In Alexandria hängt der Haussegen schief. Zwar besitzt die ägyptische Königin Cleopatra, woran andere im Traum nicht zu denken wagen: Reichtum, Macht und hundert Liebessklaven. Doch ist sie zutiefst verzweifelt: Wann wird sie nur kommen, die richtige, große und wahre Liebe?

Aus der hoheitlichen Not soll staatstragende Tugend werden! Pampylos, Cleopatras schlitzohriger Minister, schmiedet mit der Hofdame Charmian einen Plan: Prinz Beladonis aus Persien soll Liebhaber und Alliierter der Pharaonin werden. Doch der kommt zu spät, und wer zu spät kommt ... Rasch rauscht ein rüstiger römischer Recke mit Warnungen vor Rebellion heran – und durchkreuzt Pampylos' Pläne. Der Name des Helden: Viktorian Silvius (pikant: Er ist Charmians Verlobter).

Cleopatra ist begeistert, ihr Liebesperlenwein verzaubert den Lieblingslegionär. Für seine besonderen Qualitäten ernennt sie Silvius noch in der Nacht zum Palastkommandanten. Pampylos ist am Boden zerstört, doch rettend naht: eine Dürrekatastrophe. Des Niles Fluten bleiben aus, dem Volk Ägyptens droht der Hunger. Jetzt heißt es handeln. Cleopatra reist zum Tempel des heiligen Ptah, Silvius' Verlobte soll unterdes an Pampylos verheiratet werden, und revolutionäre Mächte drängen schon zum Staatsstreich: Kophra will Silvius für seine Palastrevolte gewinnen.

Cleopatras Gebete wirken: Der Nil steigt, das ganze Volk ist glücklich. Das ganze Volk? Nein! Noch immer schwebeln Kophras Aufstandspläne. In letzter Sekunde gelingt es Pampylos, die Putschisten zu verhaften. Keine Gnade kennt der Zorn Cleopatras, den auch Silvius als Strafe für seine Liebe zu Charmian trifft. Auf dieses Tohuwabohu folgt endlich die Stunde des Debütanten – Prinz Beladonis wird ins Schlafgemach gebeten. Doch trotz Perle, Wein und Liebestrank bleibt der königliche Herzensschmerz. Was wird nun aus Pampylos' Bündnispolitik? Was aus der königlichen Sehnsucht? Was rät Ingeborg und warum hat sich Pampylos eigentlich einen Knoten gemacht ...?

»Du bist in Berlin, Baby!«

Barrie Kosky und Adam Benzwi über Humor, Liebesflöten und das perfekte Timing

N

ach dem Erfolg von *Eine Frau, die weiß, was sie will!* haben Sie sich erneut für eine Operette von Oscar Straus entschieden, die Wahl fiel auf *Die Perlen der Cleopatra* ...

BARRIE KOSKY Wichtig für solche

programmatischen Entscheidungen ist zunächst und vor allem die musikalische Qualität. Oscar Straus' *Perlen der Cleopatra* halte ich ebenso wie *Eine Frau, die weiß, was sie will!* für ein Meisterwerk. Straus kombiniert hier Wiener Operettentradition und den Jazz der 1920er Jahre, der sich fundamental von den Entwicklungen des Jazz der 30er Jahre unterscheidet. Er schuf keine Wiener Operette – obwohl dieser Bezug sehr dominant ist –, die Partitur atmet schon ganz »Berliner Luft«. Und das Werk ist angereichert um Orientalismen, die Straus der Opern- und Ballettmusik des 19. Jahrhunderts entnimmt, durchaus parodistisch und mit satirischem Blick, zum Beispiel auf Richard Strauss' *Salome*.

Auch dort steht eine exotische und erotische Frauenfigur im Zentrum ...

BARRIE KOSKY Das ist ein weiterer entscheidender

Punkt bei der Stückwahl: Mit welchen Künstlern arbeiten wir? *Die Perlen der Cleopatra* wurde explizit für Fritzi Massary geschaffen. Mit Dagmar Manzel, die nach *Eine Frau* nun in ihrer zweiten »Massary-Partie« auf der Bühne der Komischen Oper Berlin zu erleben ist, haben wir die ideale, in meinen Augen einzig mögliche, Besetzung gefunden. Sie ist eine seelenverwandte Schwester der Massary und hat zugleich in keinem Moment die Absicht, wie Fritzi Massary zu singen oder zu spielen. Zu guter Letzt war das Stück seit seiner

Berlin-Premiere 1924 fast nicht zu erleben. Das heißt, wir haben es nach über 90 Jahren mit einer kleinen Wiederentdeckung des Werks zu tun. Fast noch deutlicher als Paul Abrahams *Ball im Savoy* steht es für den Übergang der Wiener zur Berliner Operette.

Seit über einem Jahr läuft die Arbeit an der Einrichtung der Partitur ...

ADAM BENZWI Bei einem derart doppeldeutigen Libretto besteht die Herausforderung darin, den Pointen mit feiner Leichtigkeit und Eleganz Raum zu geben. Dementsprechend ändere ich mitunter Tonarten, Pausen im Ablauf, den Rhythmus und auch die Orchestrierung. Diese habe ich teils reduziert, damit Humor und schlüpfrige Anspielungen auf leichte Weise wirken können.

BARRIE KOSKY Es gibt eine Reihe sehr wichtiger Dinge im Prozess einer Operettenproduktion, derer sich die Öffentlichkeit – und so soll es natürlich sein – gar nicht bewusst ist: Diese Stücke verlangen, ähnlich wie Barockopern, geradezu nach einer Bearbeitung. Die Partituren von Barockopern und Operetten sind nur ein Skelett. Zu Monteverdis Zeit, im frühen 17. Jahrhundert, unterschied sich jede einzelne Aufführung eines Werks von der vorhergehenden. Die Orchestrierung wurde geändert, eine andere Tonlage gewählt, es gab Adaptionen, Striche und Improvisationen der Sänger. Dies bedeutet »Authentizität« im Barock, und in der modernen Operette ist es nicht anders. Adam und ich versuchen, diese Authentizität in die Klangwelt zu implementieren. Das Werk klingt nach den 1920er und 30er Jahren. Zugleich ist vollkommen klar, dass wir eine Produktion im Berlin des 21. Jahrhunderts präsentieren. Das Stück muss heute musikalisch-dramatisch funktionieren.

Die Partitur ist also Material ...

ADAM BENZWI Ganz genau. Die Partie des Silvius haben wir derart angepasst, dass beispielsweise Dominik Königers Passage »Cleopatra, Cleopatra, du Königin am Nil« für unsere heutigen Ohren erotisch klingt. Auch die Gesangslagen richten sich nach der Haltung der miteinander dialogisierenden Figuren. Beispielsweise habe ich Dominique Horwitz' Partie des Pampylos an manchen Stellen tiefer gesetzt, weil er den jungen Beladonis belehrt. Die tiefe Lage unterstreicht die oberlehrerhafte Autorität.

Die Sänger lasse ich zu Beginn der musikalischen Proben über den Text fabulieren und erarbeite auf diesem Weg Kernsätze. In der dritten Nummer, »Mir fehlt nichts als ein kleiner, ägyptischer Flirt.«, lautet dieser: »Ich habe alles, aber ich möchte mich verlieben.« Interessant ist daran, dass Cleopatra oberflächlich sagt: »Ich möchte Sex haben.« Doch lügt sie. In Wahrheit traut sie sich nicht, ihre Sehnsucht nach der großen Liebe zu formulieren.





*Mir fehlt nichts
als ein kleiner,
ägyptischer Flirt.
So ein Flirt, der
was wert, der zum
Dasein gehört.
Ein pikantes, ein
prickelndes:
»Je ne sais quoi«,
das verwirrt,
irritiert, wo man
sagt: »C'est ma foi«*

Die Perlen der Cleopatra

BARRIE KOSKY Diese Arbeit am Material ist sehr aufwendig und zugleich notwendig. Wir haben drei Akte auf zwei aufgeteilt. Dafür braucht es chirurgisches Gespür. Nicht, weil das Stück schlecht wäre, sondern weil sich die Rezeptionsbedingungen verändert haben. Am besten lässt sich das Problem an einer Frage verdeutlichen, die sich mir immer wieder stellt: Warum ist bei so vielen Operetten im dritten Akt buchstäblich »die Luft raus«? Auf einen fabelhaften ersten und zweiten folgt ein schwacher dritter Akt, mit ein oder zwei Arien und jeder Menge Dialogen. Das trifft auf *Die Fledermaus* zu, ähnlich bei der *Lustigen Witze* und bei allen Offenbach-Operetten. Warum ist das so? – Weil die Theaterabende lang waren, die Leute hatten getrunken und wollten nach Hause. Die Aufführungen dauerten damals unter Umständen sechs Stunden, es gab zwei lange Pausen, in denen das Publikum die Bars und Restaurants im Theater oder seiner Umgebung besuchte.

Ein Großteil Ihrer Arbeit auf den Proben kreist um das richtige Timing ...

BARRIE KOSKY Damit steht und fällt der Abend. Am Timing muss auf jeder Probe gearbeitet werden. Das bedeutet komplexe Textarbeit. In gewisser Weise wird das Stück auf den Proben neu geschrieben. Daraus folgt, dass sowohl die Sänger als auch die musikalische Leitung in der Lage sein müssen, diese Bedürfnisse zu verstehen und in die Praxis umzusetzen. Unter den Operndirigenten hätten 99 Prozent keine Vorstellung, wie mit dieser theatralen Form umzugehen ist. Die Operette ist ein Fach und benötigt Fachleute.

ADAM BENZWI Ähnlich ist es mit der Diktion der Sänger. Interpunktion – das habe ich von Gisela May gelernt – muss musikalisch gedacht werden, damit die Pointe sitzt. Ich habe mich an der Arbeit Fritzi Massarys orientiert. Sie arbeitete sehr viel mit Sprechgesang. In dem Sinne sind wir »werktreu«: Die Melodie soll nicht genau so gesungen werden, wie sie notiert ist, sondern durch einen tollen Chanson-Sänger interpretiert werden. Ein gutes Beispiel dafür ist Cleopatras Erzählung nach ihrem Besuch im Tempel des Ptah: »In Memphis in dem heil'gen Tempel wohnt Radamos so jung.« Das wird normalerweise gesungen. Mit Dagmar Manzel haben wir dagegen diese spezielle Art von Sprechgesang erarbeitet.

In Ihren konzeptionellen Überlegungen vorab spielten die liberalen Entwicklungen am Anfang des 20. Jahrhunderts eine Rolle, die sehr viel mit dem Genre zu tun haben.

ADAM BENZWI Ich verstehe »Ägypten« als ein Code-Wort für »Berlin«. Wenn es im Text heißt: »Hier in Ägypten ist die

Welt so und so«, dann heißt das eigentlich: »Du bist in Berlin, Baby. Frauen können Sex haben, mit wem und wann sie wollen.«

BARRIE KOSKY Straus und seine Librettisten Brammer und Grünwald haben mit Fritzi Massary ein Berlin-Stück geschaffen. Die Uraufführung in Wien war in gewisser Weise ein den Umständen geschuldetes Versehen. Für die Wiener Öffentlichkeit muss es – gelinde gesagt – befremdlich gewesen sein. Alle Anspielungen und Doppeldeutigkeiten beziehen sich auf Berlin. Und dann erst die lockere Gesamthaltung des Stücks: Diese Form sexueller Freiheit hat nichts mit der Wiener Operetten-Schule zu tun. Auf einer ganz anderen Ebene wird hier abermals die Radikalität der Operetten-Bühne sichtbar. Das beginnt bereits im 19. Jahrhundert: Offenbach konnte Dinge sagen und zeigen, die auf einer Opernbühne undenkbar gewesen wären. Im 20. Jahrhundert folgte das Kino als Ort radikaler Ideen. Im Bereich der darstellenden Künste aber war die Operette der Ort, weit mehr als das Sprechtheater, an dem ein enormer Wandel spürbar wurde: Das betraf das Frauenbild, die Rolle der Sexualität, Geschlechterpolitik, Rassen. Kurz: die Vermischung von afrikanisch-amerikanischem Jazz mit jüdischen Themen und weiblicher Emanzipation. Hat so etwas auf der Bühne des Deutschen Theaters oder der Staatsoper stattgefunden? Nein, all das passierte auf den Operetten-Bühnen – durch Satire und Unterhaltung.

Aufbruchsstimmung im Unterhaltungstheater ...

BARRIE KOSKY Man stelle sich vor: *Carmen* erschien 1875 – auf einer Opéra-comique-Bühne: das war revolutionär! Aber es würde Carmen ohne Offenbachs *Schöne Helena* nicht geben. Diese außergewöhnlichen Figuren tauchten alle zunächst auf Operetten-Bühnen auf, und töteten dort mit ihrem Humor, bevor sie in die sogenannte »ernsthafte Musik« einzogen. Musik, Tanz, Komik, Satire werden in der Operette vermischt – zu einem kosmopolitischen Cocktail. Daher erklärt sich auch der Hass der Nazis auf diese »undeutsche Vermischung«, die als eine »Gefahr für die nationale Identität ihrer Kultur« betrachtet wurde. Derlei Vorbehalte gibt es immer noch, nur dass es in unseren Tagen statt Juden Moslems sind, die man als Gefahr für die eigene kulturelle Identität betrachtet, statt Osteuropäern sind es Latinos.

Die Perlen der Cleopatra sind aber auch ein Zeitzeugnis deutschsprachigen Humors ...

BARRIE KOSKY Daher sind diese Stücke so außerordentlich interessant. Wir haben es mit einem Faden deutscher Kultur zu tun, der nie in seinem vollen Potential ausgesponnen wurde!

Bedenken wir, dass der historische Raum, den wir hier abschreiten, gerade einmal 15 Jahre dauerte. Dann wurde dieser Faden abgeschnitten, und seine Energie verlagerte sich nach Amerika. Wenn die deutsche Kultur ein Körper wäre, dann wurden ihm buchstäblich die Beine herausgerissen. Und was in der Nachkriegszeit passierte, gerade auch mit *Die Perlen der Cleopatra*, ist ein Desaster.

ADAM BENZWI Ja, unglaublich! »Meine kleine Liebesflöte« wurde gestrichen, und »Anton, steck den Degen ein« durfte so auch nicht gesungen werden. Alles, was delikat ist, war nicht mehr enthalten.

Letzte Frage: Wie wurde Ingeborg geboren?

BARRIE KOSKY Am Beginn einer Arbeit mit Dagmar Manzel suchen wir zusammen nach starken Ideen. Wir wollten für Cleopatra keinen Femme-fatale-Stil à la Elisabeth Taylor. Nötig war ein abstoßendes, skandalöses Element. Für die Inszenierung ist sehr wichtig, dass Cleopatra in jeglicher Hinsicht »völlig Banane« ist. Ursprünglich hatte ich die Idee, Tänzer als Katzen auftreten zu lassen. Cleopatra umgeben von einer ganzen Schar von Katzen. Dann fiel uns aber auf, dass das sehr nach *König der Löwen* oder gar nach *Cats* aussehen könnte. Letztlich kam die Idee von Dagmar: Was wäre, wenn die Katze eine Art Puppe ist? Wir lieben beide Slapstick und Klamauk im Stil von Shari Lewis' *Lamb Chop*. Unsere Cleopatra ist eine wirklich schlechte Bauchrednerin mit einer satirischen Katze. Wir gingen dreißig Namen durch und kamen schließlich auf Ingeborg. Ursprünglich sollte es so sein, dass Ingeborg Cleopatra spielen möchte, dann zogen wir in Erwägung, die Katze könne die Palast-Revolution des Kophra anstoßen. All diese Dinge waren montags witzig und am Dienstag nicht mehr. Ein solches Spielelement hilft, sich von der Zwangsvorstellung ästhetischer Perfektion zu befreien.

INGEBORG Jenau! Und eens sach ick euch: Lange schau ick ma dit Rumjeeiere hier nich mehr an! Spätestens inner übanächsten Vorstellung übernehm ick Cleopatra ihre Partie! So sieht's aus, wa!?













»Es kommen noch andere schöne Sachen!«

Der Komponist, seine Diva und die Schmuckstücke

von Simon Berger

» Von Wien nach Berlin – Weg eines Frühentschiedenen
D o geht er: der Walzertraum!« – Diese Worte richtete ein unbekannter Bauer in der Nähe des oberösterreichischen Kurorts Bad Ischl an einen kleinen Jungen neben sich. Soeben war an beiden der 83-jährige weltberühmte Komponist

Oscar Straus mit kurzem Gruß vorübergegangen. Es war der Sommer 1953. So berichtet von Bernard Grun in dessen *Kulturgeschichte der Operette*.

Als Oscar Straus als Oscar Strauss 1870 in Wien geboren wurde, war Franz Joseph I. 40 Jahre alt, Kaiser und die Monarchie seit drei Jahren die sogenannte »kaiserlich und königliche«. Vier Jahre nach Oscar Straus erblickte Arnold Schönberg das Licht der Welt, und Johann Strauss brachte eines der Hauptwerke der Wiener Operetten-Ära zur Uraufführung: *Die Fledermaus*. Bis zum erwähnten Walzertraum sollten noch 37 Jahre vergehen und bis zu den *Perlen der Cleopatra* weitere 16. Die Eltern, Leopold und Gabriele, hatten zunächst ein Bankiers- und Kaufmannsleben für den jungen Oscar vorgesehen, doch das Kind interessierte sich nur für Musik. Ein Klavier wurde angeschafft, und alsbald fertigte der Junge eigene Kompositionen an. Als er 20 Jahre alt war, entschied Oscar, nach Berlin überzusiedeln. Hier studierte er zwei Jahre bei Max Bruch. Straus schwärmte von den Werken Offenbachs, Sullivans und Johann Strauss'. Bruch wies

ihm mit den Worten »Ich möchte Sie nie mehr sehen und ich werde Sie verfluchen, wenn Sie es jemals wagen, musikalische Missgestalten zu fabrizieren wie ihr erbärmlicher Namensvetter!« den Weg – zur Tür. Den dahinter beginnenden stellte sein Biograf Franz Mailer unter den Titel eines *Weltbürgers der Musik*.

Der Weg nach oben – Vom »Überbrettl« zum *Walzertraum*

Erste Station wurde das von Ernst von Wolzogen in Berlin gegründete »Überbrettl« an der Alexanderstraße. Obschon nach anderthalb Spielzeiten der Betrieb pleite ging, hatten die Künstler der Truppe einen sensationellen Erfolg in Berlin und waren auf Tournee durch ganz Europa. Den programmatischen Text zum Überbrettl lieferte Otto Julius Bierbaum, Autor, Journalist, Romancier und Verfasser eines der ersten Autoreiseberichte in deutscher Sprache. Er gab den Rahmen, in welchem auch Oscar Straus' musikalisches und theatrales Denken zu verorten ist:

Wir werden diese alberne Welt umschmeißen! Das Unanständige werden wir zum einzig Anständigen krönen! Das Nackte werden wir in seiner ganzen Schönheit neu aufrichten vor allem Volke! Lustig und lustig werden wir diese infame, moralklapprige Welt wieder machen, lustig und himmlisch frech!

Die ums Überbrettl versammelten Namen lesen sich heute wie das Who is Who gehobener Unterhaltung im Berlin des frühen 20. Jahrhunderts: Detlev von Liliencron war »literarischer Oberleiter«, gegeben wurde Christian Morgenstern, Fritz Oliven genannt Rideamus und natürlich Texte von Bierbaum. Musikalischer Leiter war der Komponist und Dirigent Victor Hollaender, neben Oscar Straus komponierte auch Arnold Schönberg für das Brettl.

Nach dem Untergang des Überbrettl setzten Oliven und Straus ihre Zusammenarbeit fort und reüssierten beim Berliner Publikum. Die Zuschauer waren begeistert von den *Lustigen Nibelungen* und nahmen alles Augenzwinkern, die politischen Seitenhiebe wider Germanentum und europaweit grassierenden Nationalismus dankbar auf. Seine Lust am Kabarettistisch-Anarchischen musste Straus allerdings in den Folgejahren zügeln – eine gezwungene Konzession an den immer reaktionärer werdenden Zeitgeist. Der wirkliche Durchbruch gelang ihm 1907 in Wien mit jenem Werk, mit dem er über 40 Jahre später beim Wiesenspaziergang um Bad Ischl identifiziert werden würde: *Ein Walzertraum*. In wenigen Jahren erlebte es mehr als 1.000 Aufführungen. Die Kritik nannte es eine »Apotheose des Wienertums«.

Der König ist ... fort – Es lebe: die Diva!

Nach dem Zusammenbruch der europäischen Monarchien, einen Weltkrieg und einen Revolutionsversuch in Deutschland später, kehrte Straus nach Berlin zurück. Angeblich war es der Zufall, der einige Jahre später Alfred Grünwald und Julius Brammer in einem Kaffeehaus auf den größten Star der Berliner Gesellschaft treffen ließ: Fritzi Massary. Gefragt, woran sie arbeiteten, weihten Straus' Librettisten die Massary in den Plan ihres neuen Projekts ein. Und sie war tatsächlich interessiert! Über Nacht musste ein Chanson für die Künstlerin erarbeitet werden. Anderntags veranstalteten die vier – Straus, Brammer, Grünwald und Fritzi Massary – eine erste Probe in ihrer Villa. Das kleine Stück war ein Volltreffer, denn die Diseuse erhielt mit drei unscheinbaren Silben genügend Material, um in Manier des Pariser Nachtclubs *Chat noir* auf alle erdenklichen Weisen zu improvisieren:

*O-la-la, o-la-la,
das kann sebr viel sein;*

*O-la-la, o-la-la,
das kann ein Spiel sein.*

Man sagt's mokant, so ganz als Pbrase:

O-la-la!

Man sagt's pikant, so durch die Nase:

O-la-la!

*O-la-la, o-la-la,
kann ein Gefübl sein.*

O-la-la!

Das kann sebr schwül sein.

*Man sagt es obenbin,
oft auch mit Nebensinn,*

so ganz charmant, sebr tolerant, so:

O-la-la!

Dann reserviert und sebr schockiert, so:

O-la-la!

Der letzte Walzer zu den Perlen der Cleopatra

Das Trio Brammer/Grünwald/Straus hatte es geschafft. Um und für Fritzi Massary kreierte sie ein Werk, das Vorbild für zahlreiche noch folgende werden sollte. Es bot der Künstlerin Raum zu darstellerischer und stimmlicher Entfaltung, und gleichzeitig konnte Straus' kompositorisches Genie glänzen. Das Berlin-Debüt gelang am 12. Februar 1920 im Berliner Theater an der Charlottenstraße: *Der letzte Walzer* wurde eine Sensation. Am Folgetag war Berlin ganz »O-la-la!« und durchlebte die Geburtsstunde der »Massary-Operette«.



Um wirklich künstlerisch anzukommen, bedurfte es aber noch einiger Jahre – nach achtbaren Arbeiten glückte die nächste Zusammenarbeit der drei erst in den Jahren 1922/23. Die große Inflation in Deutschland war noch nicht vorüber, und so wurde die Uraufführung dieses Werks nicht an der Spree, sondern an der Donau anberaumt. *Die Perlen der Cleopatra* waren ein gesellschaftliches Ereignis im Wien des Jahres 1923. Die Mitwirkung der Diva Massary verursachte ein Großaufgebot an Prominenz aus Politik, Journalismus und Kunstwelt.

In den Parterrelogen sitzen nur Generaldirektoren; die Gattinnen tragen Chinchilla- und Breitschwanzmäntel. In den Balkonlogen haben Direktoren Platz genommen; ihre Gattinnen tragen Hermelinmäntel. Im Parterre sind ausschließlich Operettenkomponisten untergebracht: Sie füllen den Raum vollkommen aus. Die Galerie ist umgestaltet; dort befindet sich eine dunkle, homogene Masse – es handelt sich aber nicht um ›Publikum‹, sondern diese Masse repräsentiert die neueste Erfindung auf dem Gebiet der Applaudiertechnik, eine Präzisionsmaschine, die tadellos funktioniert.

So berichtete die Morgenzeitung über den äußeren Rahmen der Aufführung. Die Reaktionen auf die eigentliche Premiere fielen gemischt aus. Unbestrittener Star des Abends, den Direktor Mikja Prege höchstselbst in seinem Theater an der Wien inszenierte, war natürlich Fritzi Massary. Bewundert wurden ihr spielerisches Können, ihre Wandlungsfähigkeit, die Nonchalance ihrer Gesten, die

Stilsicherheit in der Interpretation des Textes, Anmut, Blicke und ihre Kostümierungen: »Sie ist eine femme-chat«, jubilierte ein Kritiker. Neben ihr wurde der Tenor Richard Tauber für seine Darbietung des römischen Legionärs Silvius gelobt. Und auch den Gatten Massarys, Max Pallenberg, bedachte man für seinen Auftritt im dritten Akt als Marcus Antonius mit Lob. Die Librettisten hatten vorsorglich Wert darauf gelegt, dem gefürchteten Improvisator ausreichend Material zur Verfügung zu stellen ...

Noch im Herbst 1923 wurde über eine Berliner Aufführung verhandelt. Das Publikum bedurfte »seiner« Massary, und nachdem es gelang, das Währungschaos mittels Einführung der Rentenmark zu ordnen, drängte sich ein Berliner Comeback des Komponisten mit einer Massary-Operette nach dem *Letzten Walzer* geradezu auf. Die von Massary verlangten Änderungen am Textbuch wurden gewährt, und am 22. März 1924 feierten *Die Perlen der Cleopatra* Premiere im Theater am Nollendorfpfplatz, dem heutigen »Goya«. Wieder war Richard Tauber mit von der Partie, doch nicht Massarys Ehemann, Max Pallenberg, gab den römischen Triumvir Marcus Antonius, sondern ein junger Schauspieler und Sänger namens Hans Albers.

Die neue Operette von Oscar Straus, die gestern ihre Erstaufführung im Theater am Nollendorfpfplatz erlebte, trug einen sehr großen Erfolg davon. Er war wesentlich der Massary zuzuschreiben, die alle ihre Künste springen ließ. Um die Cleopatra herum ist diese Operette geschrieben, und da die Massary mit ihrer wunderbaren Vielseitigkeit ausgiebig glänzen kann, nennen wir die Operette gut. Ein weiteres wird noch zu sagen sein.

Diese Notiz brachte die Vossische Zeitung am Sonntag nach der Premiere als erstes Statement vor der offiziellen Besprechung. Wieder war Fritzi Massary der Star des Abends: »Sie ist nie reifer, reicher und sicherer gewesen«, befand der Rezensent. Oscar Straus wurde für eingängige Melodien gelobt. Die Handlung wurde nicht ernst genommen, wiewohl das Libretto geschickt historische Fakten mit Anspielungen auf die politischen Zeitumstände zu verdrehen weiß. Spießbürgerglücksvorstellungen werden darin ebenso zum Ziel des Spotts wie gesellschaftspolitische Abgründe, die für das damalige Publikum Berliner Straßenwirklichkeit waren. Nicht nur durch die sichtbaren Folgen der Währungskrise infolge des Weltkriegs, auch die Kämpfe zwischen sozialdemokratischen, kommunistischen und rechten Parteien waren Teil des Berliner Alltagslebens – von der Verelendung zahlreicher Bevölkerungsgruppen ganz zu schweigen. Die kurze, als »Goldene Zwanziger« in die Geschichtsschreibung eingegangene Epoche relativer wirtschaftlicher Stabilität und Prosperität war keineswegs in allen gesellschaftlichen Schichten eine Phase beschwingten Amüsemments.



Eine
fein gemachte,
pikant
harmonisierte
Musik.
Musikalische
Musik.
Von einem
Könner!

B.Z. AM ABEND, 24. MÄRZ 1924

»Cleo-, Cleo-, Cleopatra« – Alltagsmythenkunstgeschichte

Mit der Geschichte um die im 1. Jahrhundert vor Beginn unserer Zeitrechnung lebende ägyptische Pharaonin Kleopatra wählten Oscar Straus und seine Librettisten einen Stoff, der sich wie kaum ein anderer für eine Erfolgsoperette anbot. »Ägyptomanie« herrschte in Europa, vor allem in England, Frankreich und auch Deutschland, fast ungebrochen seit Mitte des vorvergangenen Jahrhunderts. Als Napoleon Bonaparte zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf den Spuren altrömischer Triumvire dem Nil entgegenzog, folgten ihm Ausgrabungsexpeditionen. Die exotischen Artefakte, aus Tempeln und Grabkammern gehoben und geraubt, wurden nach Europa verbracht, wo sie Neugier und lustvolle Beschäftigung mit der fremden Kultur entfachten.

Architektur, Grabbeigaben, Mumien, Tempel, Schmuckstücke, Pfeile, Bögen, Fächer, Instrumente, Töpfchen, Karaffen, Kisten – auf vielen Wegen gelangten unzählige Schätze des Altertums in nordeuropäische Hände, wo sie teils öffentlich präsentiert, öfter jedoch in klingende Münze verwandelt wurden. Geschäftstouristen zogen nach Ägypten, schändeten ungeniert Gräber und plünderten Tempel. Man brachte steinerne Skarabäen, Mumien und gar Obelisken mit. Auguste Mariette wurde 1895 mit der Gründung der Ägyptischen Sammlung in Kairo beauftragt und dämmte so den ungehinderten Kulturgüterstrom nach Norden ein. Neuen Auftrieb erhielt die Ägyptophilie durch ein spektakuläres Ereignis, das von der Weltöffentlichkeit mit Neugier begleitet wurde: die Entdeckung des Grabes von Pharao Tutanchamun im Jahr 1922. Im Tal der Könige hatte Howard Carter das Grab des Königs aus der 18. Dynastie des Neuen Reiches geöffnet.

Die Ägypten-Mode der Zeit fand Nachhall in Architektur, Mode und Alltagsleben. Zunächst in England und Amerika, von wo aus die High Society nach Ägypten reiste, um vor der Heimkehr Krawatten und Handschuhe mit ägyptisierenden Drucken zu erwerben. Man baute Bäder und Theater im ägyptischen Stil und feierte rauschende King Tut Parties.

In Berlin wurde 1924, im Jahr der Berliner Erstaufführung der *Perlen der Cleopatra*, die Büste der Nofretete der Öffentlichkeit zugänglich gemacht – ein weiteres ägyptomanisches Großereignis. Mit Erscheinen des Tutanchamun-Sonderhefts der Berliner Massenillustrierten *Die Woche* brach die Begeisterung für den Kind-König auch über Berlin und Deutschland herein. Im Heft warb ein mit Fragen der Langlebigkeit beschäftigtes Unternehmen aus Göppingen mit der bemerkenswerten Überlegung: »Das Grab Tut-ench-Amuns zu entdecken, hat Jahre gekostet! Jahre hat es aber auch gekostet, bis man die feinen Schuhpflegemittel von Eri entdeckt hat.« Ab jetzt

rauchte man Nil-Zigaretten mit Orienttabak; Modemacher, Juweliere, Dekorateure und Friseure gestalteten ihre Werke nach antikem Vorbild. Manchmal durchaus fern vom Original: Ägyptisch war, was ägyptisch aussah.

Oscar Straus und seine Librettisten lagen mit ihrem Song vom »König Tutankamen« also ganz im Trend der Zeit. *Die Perlen der Cleopatra* waren en vogue – nicht das Altertum, sondern die Gegenwart war gemeint. Provokationen und subversiver Witz des Stücks zielten auf Moral- und Wertevorstellungen, wie sie das Bürgertum des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Kaiserreichs kultivierte. Die Zensurschranke war erst fünf Jahre zuvor gefallen, und schnell entwickelte sich ein Markt für frivole Abendunterhaltung. Der bei Weitem nicht so freizügig war, wie es die rückschauende Erzählung oft suggeriert. Laisser-faire und Genussfreude trafen schnell auf moralisierende Gemüter, die militante Feindschaft zur Schau trugen. Von all jenen Lebensweisen, die nicht ins offizielle heterosexuelle Bild passten, ganz zu schweigen.

Der Perlen Kern – Wer ist Cleopatra?

Die Perlen der Cleopatra kreisen – wie jeder gelungene Beitrag zum Genre Operette – um den nie vollzogenen Sexualakt. Der Publikumerfolg des Werks dürfte aber nicht einfach nur mit dieser einfachen Einsicht und der Besetzung der Titelpartie durch Fritzi Massary erklärt sein. Diese ergänzt viel mehr das Prinzip des Werks in kongenialer Weise. Den Theatermachern der Zeit gelang es mit *Cleopatra*, die Problemchen von Verführung und Verweigerung in der modernen Gesellschaft zu inszenieren. Gängigen Ägypten-Klischees folgend, nutzten sie das exotistisch-erotische Image der ägyptischen Pharaonin zur lustvollen Verballhornung eines zutiefst »bürgerlichen« Problems: Absolute Macht und romantische Liebe schließen einander aus. Zugleich wird – nicht minder augenzwinkernd – die Problematik jeder Kultur und »Zivilisation« im Stück aufs Korn genommen: Gemeinschaftliche Ordnung gelingt nie ohne Triebverzicht. Und in der industrialisierten Welt bedeutet dies: Wo sich Geschäftsleute treffen, muss das individuelle Bedürfnis hintanstehen. Nach den Moraltrainings kirchlicher, kaiserlicher und frühbürgerlicher Provenienz war die Verhandlung herrschender gesellschaftlicher Moral kein triviales Thema. Die renitente Klage Cleopatras – »Immer einsam und allein, / immer Königin zu sein, / keinen Menschen, dem ich trau, / schließlich ist man doch auch Frau« – ist die »Verdopplung« einer Grundeinsicht der modernen Lebenswelt, und dürfte Zuspruch weit über die Grenzen des Theaterparketts hinaus gefunden haben.



Von Perlen und Kerlen – Schmuckstückkonsum

Der Topos der Perlen selbst geht aller Wahrscheinlichkeit nach auf den antiken Schriftsteller Plinius zurück. Er schrieb, Kleopatra habe beim Abendessen mit Marcus Antonius große und sehr teure Perlen am Ohr getragen, diese in einer Flüssigkeit aufgelöst und anschließend verzehrt. Grund sei eine Wette beider gewesen: wer wertvollere Speisen aufzählen könne. Die ägyptische Königin gewann dank ihrer großen, aus Persien stammenden Perlen.

Soweit die antike Literatur. Auf dem Theater sind Kleopatras Perlen ein Geschenk. Für die Komödie zumal, denn sie lassen das Problem der Titelfigur greifbar werden und entscheiden zugleich die Stückdramaturgie. An der Spitze ihres Staates stehend, ist Cleopatra in Liebesdingen absolut ohnmächtig. Die innere Zerrissenheit wird spätestens dann deutlich, wenn Minister Pampylos die Sterne deutet und sie seinen Spruch mit der Bemerkung beantwortet: »Denn ich füge mich nur einer höheren Gewalt.« Ihre kleinen runden Helfer sind Zeichen ihres Liebesverlangens und zugleich – für bürgerlich genormte Beziehungs- und Liebesvorstellungen – ein »Armutzeugnis«. Denn den Männern der Cleopatra ist natürlich nicht klar, dass sie derart künstlich aphrodisiert in Liebeswahn versetzt werden. Das wirklich »romantische« Happy End besteht nicht, wie es das Libretto vorsieht, in der Umkehrung der Darreichung – Marcus Antonius gibt Cleopatra die aufgelöste Perle zu trinken –, sondern in der Zurückweisung des Mittelchens selbst und einer anderen »Lösung«.

Das Perlen-Motiv zeigt so den Mangel der Hauptfigur und übernimmt zugleich »motorisierende« Funktion im Verlauf des Abends. Strenggenommen sind *Die Perlen der Cleopatra* nicht so sehr eine Komödie als Operette, sondern eine operettenhafte Revue. Denn das Problem Cleopatras ist zwar durchaus leidvoll, aber noch nicht dramatisch interessant – es ist ein Problemchen im Innenleben der Figur und nicht zwischen den dramatischen Charakteren situiert. Daran ändert auch die Figur des Pampylos nichts, der zwar als Gegenposition zur Titelfigur fungiert, aber nicht im Widerspruch zu ihr steht.

Aus dieser scheinbaren Not aber machen Straus, seine Librettisten und ihre Hauptdarstellerin eine Tugend. Wo das Stück der »dramatischen Kollision« entbehrt, ist die Verquickung von Staats- und Eigeninteresse in Dialogen zwischen Pampylos und Cleopatra entscheidend. Letztlich spinnt der erste Minister eine Intrige um die Königin herum, die sie selbst, nämlich ihre eigentliche Kernaufgabe, zum Ziel hat: das Staatswohl – das im Falle der Monarchin am »Privatwohl« hängt. Ähnlich den Figaros und Malatestas der Buffo-Oper schmiedet Pampylos einen Plan, dessen Gelingen von der

Vorhersehbarkeit der charakterlichen Eigenart und Schwäche der anderen Figuren abhängt. Das erotische Verlangen der Königin aber ist wahllos. Nicht Beladonis, sondern Silvius wird zum Objekt der Begierde, und so schnurren die Verwicklungen ab. Dem Komponisten kommt die so produzierte Stationen-Logik – Liebhaber folgt auf Liebhaber wie die Perlen an einer Kette – für die musikalische Gestaltung entgegen. Er kann sich auf die Komposition von Wiederholungen, Kontrast-Szenen und Paradenummern konzentrieren und zugleich einen Klangreigen von Walzer über Chanson bis hin zum Liebesduett in spätmantischer Manier erschaffen.

Perlen der Massary und *Walzertraum* in Düsseldorf

Auf *Die Perlen der Cleopatra* folgten als Massary-Operetten in Straus' Schaffen *Teresina* (1925), *Die Königin* (1926) und als letzter gemeinsamer Wurf *Eine Frau, die weiß, was sie will!* (1932). Vor der Machtübertragung an die Faschisten flohen die Künstler in die Emigration – Fritzi Massary kehrte nie aus den USA zurück.

Oscar Straus, so wird berichtet, reiste nach dem Zweiten Weltkrieg, im Alter von 80 Jahren, durch Düsseldorf und blieb kurzentschlossen in der Stadt. Das Theater gab, fast ein halbes Jahrhundert nach der Uraufführung, *Ein Walzertraum*. Er besuchte die Vorstellung und wurde erkannt. Mit dreimaliger Wiederholung dirigierte Straus auf Wunsch der Anwesenden das Walzer-Intermezzo zum Zwischenakt und rief schließlich: »Danke, danke, aber bitte beruhigen Sie sich – und vergessen Sie nicht, es geht noch weiter, und es kommen noch andere schöne Sachen!« Dieser Spruch gilt auch für *Die Perlen der Cleopatra*, das in zensierter und reduzierter Fassung – man darf sagen: sträflich humorbefreit und prüde – in den 1950er Jahren ein Schattendasein fristete. Während sein hochbetagter Komponist im Sonnenschein auf österreichischen Wiesen wanderte, harrte das Werk der Dinge, die da kommen sollten.

Aber was ist schon ein halbes Jahrhundert angesichts der 3.200 Jahre, die König Tutanchamun auf seine Wiederentdeckung warten musste.

DAGMAR MANZEL

*Ick bin Berlinerin
und ich mag einfach
diesen direkten Ton!*





The Plot

The Pearls of Cleopatra

All is not well in the pharaonic household in Alexandria. While the Egyptian queen Cleopatra may possess what other people can only dream of – wealth, power, hundreds of love slaves – she is still absolutely desperate: when will she ever find the one, true love of her life? But a monarch's despair can be turned to the state's advantage. Pampylos, Cleopatra's wily minister, forges a plan with Charmian, the lady-in-waiting: to make Prince Beladonis of Persia the Queen's lover and ally. But he turns up at the wrong time, and timing is everything ... Pampylos's plans are scotched by a virile Roman warrior who arrives with warnings of a rebellion. The hero's name is Victorian Silvius (and he's engaged to Charmian, which adds piquancy). Cleopatra is thrilled. She bewitches her favourite legionary with wine laced with love pearls, and before the night is over she names him palace commander on account of his special abilities. Pampylos is devastated, but salvation is at hand in the form of a catastrophic drought. The flooding of the Nile hasn't happened and hunger threatens the people of Egypt. Action is needed. Cleopatra travels to the temple of the holy Ptah, Silvius's fiancée is supposed to get married off to Pampylos, and revolutionary forces get ready to stage their coup; ringleader Kophra tries to win over Silvius for the palace putsch.

Cleopatra's intercession has achieved the desired result: the Nile rises, all Egypt is overjoyed. All Egypt? Kophra's insurrectionary ambitions are still smouldering. At the last moment Pampylos manages to arrest the rebels. Cleopatra in her fury knows no mercy; Silvius is also to be punished for loving Charmian. Finally, after all this hullabaloo, the hour of the debutant comes. His name: Beladonis. Yet wine, pearl and love potion do nothing to alleviate the sovereign's heartache. What will become of Pampylos's planned alliance? What of the pining Queen? What will Ingeborg advise, and what does Pampylos's peculiar not mean ...?

L'intrigue

Les perles de Cléopâtre

La tension règne à Alexandrie. En effet, même si la reine égyptienne Cléopâtre possède ce que beaucoup n'ose même pas espérer : à savoir la richesse, le pouvoir et des centaines d'esclaves amoureux. Pourtant, elle est profondément désespérée : quand va finalement arriver le vrai, le seul, le grand amour ? De cette nécessité souveraine, il peut advenir une vertu au service du pouvoir ! Pampylos – le ministre roublard de Cléopâtre, fomenté un plan avec la femme de chambre Charmian: Le prince perse Beladonis est censé devenir l'amant et l'allié de la pharaonne. Mais il arrive trop tard et quiconque arrive trop tard ... Un preux vigoureux et ses avertissements à l'encontre d'une rébellion viennent contrecarrer les plans de Pampylos. Le nom du héros : Victorian Silvius (particulièrement ardent : il est l'amant de Charmian ...). Cléopâtre est enthousiaste, son vin de perle envoûte le légionnaire aimé qu'elle nomme dans la nuit commandant du palais pour ses qualités particulières. Pampylos est effondré mais le sauvetage approche : une sécheresse catastrophique. Les flots du Nil sont inexistantes, le peuple d'Égypte est menacé par la famine. Il est temps d'agir. Cléopâtre se rend au temple de Ptah, entre-temps la fiancée de Silvius a été promise à Pampylos et des pouvoirs révolutionnaires font déjà pression sur le royaume : Kophra veut gagner Silvius à la cause de sa révolte.

Les prières de Cléopâtre auprès des prêtres de Ptah ont eu leurs effets: le Nil remonte, le peuple entier est heureux. Le peuple entier ? Kophra couve toujours ses plans de révolte. Au dernier moment, Pampylos parvient à arrêter les putschistes. La colère de Cléopâtre ne connaît aucun merci ; elle touche également Silvius pour le punir de son amour pour Charmian. Après ce tohu-bohu, l'heure du débutant sonne enfin : son nom n'est autre que Beladonis. En dépit des perles et du vin, le cœur royal reste empli de douleurs. Que va-t-il advenir de la politique d'alliance de Pampylos ? Et de la nostalgie royale ? Qu'en est-il d'Ingeborg et que signifie le nœud dans le mouchoir de Pampylos ... ?

Konu

Kleopatra'nın İncileri

İskenderiye'de aile içinde kavga vardır. Gerçi Mısır kraliçesi Kleopatra, başkalarının hayal bile edemeyeceği her şeyi sahiptir: Zenginlik, iktidar ve yüzlerce aşk kölesi. Ama kraliçe derin bir çaresizlik içinde beklemektedir: Acaba o yegane doğru ve gerçek aşk ne zaman gelecek? Kraliyet ailesinin içinde bulunduğu bu sıkıntıdan, devletin bekasını sağlayacak bir erdem çıkarabilmek mümkün olabilir. Kleopatra'nın kurnaz veziri Pampilos, onun cariyesi Charmian ile birlikte bir plan kurar: Persler Prensi Beladonis, firavunun sevglisi ve müttefiki olacaktır. Ancak prens geç kalır. Geç kalanların başına neler geldiğini de bilmeyen yoktur ... Çevik bir Romalı yiğit, bir isyan çıkabileceği yönündeki ikazlarıyla Pampilos'un planlarını boşa çıkartır. Bu yiğidin adı, Viktorian Silvius'tur (Bu arada, ortaya çıkmış olan durumu iyice nazik kılan, yiğidin Charmian'ın nişanlısı olmasıdır ...). Kleopatra coşkusunu gizleyemez. İçirdiği aşk iksiri şarap, en çok sevdiği lejyoneri büyülemiştir. Taşdığı meziyetleri nedeniyle kendisini daha aynı gece sarayın komutanlığı görevine getirir. Pampilos'un umutları yerle bir olmuştur. Ancak ufukta çare görünür: Bir kuraklık felaketi. Nil'in getirdiği taşkınlar gelmez olmuştur. Mısır halkı açlık tehlikesiyle yüzyüzedir. Şimdi artık harekete geçme zamanı gelmiştir. Kleopatra, Aziz Ptah'ın tapınağına bir ziyaret düzenler. Bu arada Silvius'un nişanlısı Pampilos'la evlendirilmiştir ve devrimci güçler devleti yıkacak bir devrim yolunda ilerlemektedir: Kofra, Silvius'u saray isyanında yanına çekmek ister.

Kleopatra'nın Memphis'te, Ptah tapınağı rahibine iletmiş dualar etkisini göstermiştir: Nil tekrar yükselmeye başlar, bütün halk mutludur. Bütün halk mı gerçekten? Kofra'nın isyan planları hala alttan alta işlemeye devam etmektedir. Pampilos son anda, darbecileri tutuklamayı başarır. Kleopatra'nın öfkesi merhamet tanımaz ve Silvius da, Charmian'a duyduğu aşkı yüzünden bu öfkeden nasibini alır. Bu karmaşanın ardından sonunda sırada artık, ilk defa sahneye çıkan kahramanıdır. Bu kahramanın ismi, Beladonis'tir. Ama inci, şarap ve aşk iksiri, kraliçenin yüreğindeki aşk acısını geçirmeye yetmez. Peki **Pampilos'un ittifak politikasının sonu nereye varacaktır? Kraliçenin özlemi ne olacaktır? İngeborg ne tavsiye eder ve Pampilos'un mendiline atılmış olan o düğümün anlamı nedir acaba ...?**

*Die Liebe ist doch
nur ein süßer Schwindel,
auf den man immer
wieder fällt hinein.
Die Männer sind ein
schreckliches Gesindel,
und dennoch kann
man ohne sie nicht sein.
Im schönen Weltall
beider Hemisphären
behaupten nach wie vor
sie ihren Platz.
Man kann sie leider
doch nicht ganz entbehren.
Es gibt noch keinen
passenden Ersatz.*







Herausgeber	Komische Oper Berlin Dramaturgie Schillerstraße 9, 10625 Berlin www.komische-oper-berlin.de
Intendant	Barrie Kosky
Generalmusikdirektor	Ainārs Rubiķis
Geschäftsf. Direktorin	Susanne Moser
Redaktion	Simon Berger
Fotos	Iko Freese/ drama-berlin.de
Layoutkonzept	State, Berlin
Gestaltung	Hanka Biebl
Druck	Druckerei Conrad GmbH
Premiere am 3. Dezember 2016	
Musikalische Leitung	Adam Benzwi
Inszenierung	Barrie Kosky
Choreographie	Otto Pichler
Bühnenbild	Rufus Didwizsus
Kostüme	Victoria Behr
Dramaturgie	Simon Berger
Chöre	David Cavelius
Licht	Diego Leetz
Texte	Die Handlung verfassten Lena Ottersberg und Simon Berger. Das Gespräch mit Barrie Kosky und Adam Benzwi führte Simon Berger. Der Text von Simon Berger ist ein Originalbeitrag. Übersetzungen der Handlung von Giles Shephard (englisch), Eubylon GmbH (französisch) und Mehmet Çalli (türkisch).
Bilder	Fritzi Massary, Stiftung Stadtmuseum Berlin
Seite 6	<i>Die Perlen der Cleopatra</i> , Theater am Nollendorfpplatz 1927, Inv.-Nr.: SM 2016-10133
Seite 19	Postkarte, Ernst Schneider phot. Berlin Verlag Ross, Inv.-Nr.: TA 99/2434 VF
Titel	Fotos von der Klavierhauptprobe am 24. November 2016 Dagmar Manzel
Umschlag innen vorn	Dominik Köninger und Tänzer*innen
Seite 11	Dominik Köninger, Tänzer*innen
Seite 12/13	Dagmar Manzel, Chorsolisten der Komischen Oper Berlin, Tänzer*innen
Seite 14/15	Dominique Horwitz, Talya Lieberman, Johannes Dunz, Tänzer*innen
Seite 21	Dominik Köninger, Dominique Horwitz
Seite 25	Dagmar Manzel, Dominik Köninger, Tänzer*innen
Seite 28/29	Dagmar Manzel, Tänzer*innen
Seite 34/35	Peter Renz, Tänzer*innen
Umschlag hinten	Tänzer*innen



Sawade

Berlin

Pralinen und Trüffel
seit 1880

Seit 1880 stellt Sawade die besten Pralinen und Trüffel aus Deutschland her. Als ehemaliger Hoflieferant fertigt Sawade Kreationen aus erstklassigen Zutaten. Marzipanspezialitäten, Pasteten, Nougat, Krokant, Trüffel und Pralinen!

Ob als Geschenk oder zur eigenen Freude – holen Sie sich ein Stück Berlin nach Hause!

Entdecken Sie die köstlichen frischen Pralinen aus der ältesten Manufaktur Berlins:
www.sawade.berlin



Komische
OPER
BERLIN

Die Perlen der Cleopatra