

A sepia-toned photograph occupies the background of the book cover. On the left, an older man with a mustache, identified as Stefan Frey, wears a dark suit and tie, looking down at a large sheet of music he is holding. To his right, a woman is seated, wearing an elaborate, large feathered hat and a dark, ornate dress. She is also looking at the music. They appear to be in a richly decorated room with patterned wallpaper and a large, ornate lamp on the right.

Stefan Frey

Franz Lehár

Der letzte Operettenkönig

böhlau

Eine Biographie



Stefan Frey

Franz Lehár

Der letzte Operettenkönig

Eine Biographie

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

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

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

Umschlagabbildung:

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

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

ISBN 978-3-205-21006-1

Für Susan, mein „lachendes Glück“

Inhalt

Der letzte Operettenkönig 11

Vom Wunderkind zum Militäkapellmeister 17

Das Rätsel Franz Lehár 17 • Lehár-Familien-Geschichten 18 • Der Vater 19 • Die Mutter 21 • Tornisterkind 23 • Wunderkind 24 • Ungeliebte Violine 25 • Primgeiger in Elberfeld 28 • Jüngster Militäkapellmeister der Monarchie 29 • „Wie empfunden, so geschrieben“ 32 • Marinekapellmeister 34 • „Franz ist nicht ganz gesund“ 36 • „Was sagt Ihr zu diesem Erfolg?“ 38 • Belagerung der Wiener Oper 42 • „Jetzt geht's los“ 45

Blindlings in die Wiener Operette hineingeraten 49

„Ich bin nicht Dein Kolumbus“ 49 • Der Rastelbinder 52 • „A einfache Rechnung“ 54 • Louis Treumann 56 • Wiener Frauen 59 • „In die erste Reihe der Wiener Operettenkomponisten gestellt“ 61 • Wiener Walzer Vakuum 62 • „Drei Achtel Künstler, fünf Achtel Allrightman“ 65 • Der Göttergatte 68 • „Kein Offenbach“ 69 • Die Juxheirat – oder: Wiener Operette am Wendepunkt 71

Die Jahrhundert-Operette: *Die Lustige Witwe* 75

Die Zukunft der Operette 75 • L'Attaché d'ambassade 77 • Wahre Dichtungen und falsche Wahrheiten 79 • „Das is ka Musik ...“ 82 • Denkwürdige Premiere 85 • „Alles vibriert von Wirklichkeit“ 87 • Die Lustige Witwe steht auf der Grenze 89 • Getanzte Sexualtheorie 91 • „Lippen schweigen“ 93 • Das Traumpaar Mizzi Günther und Louis Treumann 96 • Operettenkult 99 • Der Danilo, der nicht singen konnte 102 • „Sucess of the biggest and brightest kind“ 104 • Going global 107 • The Merry Widow Craze 108 • The battle of the hats 110 • Marktlücke Lustige Witwe 113

8 Inhalt

Der Zeit ihre Kunst! Operettenmoderne 117

- „Von modernem Geist besetzt“ 117 • „Eine tiefe Tantiemeneinsicht“ 119
• Hölle und Schlaraffenland 121 • „Sei modern“ 123 • Der Mann mit den drei Frauen 124 • „Unbewußt mit Opernmitteln kommen“ 126 • Die Treumann-Affäre 129 • Die versuchte Verhaftung des Schauspielers Treumann 131 • Das Fürstenkind 133 • „Waghalsige Experimente“ 134 • Zigeunerliebe 137 • Zwischen Oper und Operette 139 • „Man greift nicht nach den Sternen“ 141 • Der Graf von Luxemburg 143 • „Wie's nur ein Luxemburger kann“ 145 • The Count of Luxembourg 147 • Calais – Dover 149 • „Nacht für Nacht bis zum Morgengrauen am Schreibtisch“ 151
• Wie eine Märchenkönigin – Eva 152 • Die soziale Frage im Dreivierteltakt 155 • Eva in Tripolis 157 • Ischler Villa und Wiener Mietshaus 158
• Jodeln und Jüdeln 160 • Die ideale Gattin 162 • „Der Mann, der die lustige Witwe nicht kennt“ 165 • Endlich allein – eine erotische Phantasie 166 • Der Wagner der Operette 168

Operettenfiguren spielen Tragödie 171

- „Aus eiserner Zeit“ 171 • Bruder Franz und keuscher Joseph 173 • Der Sterngucker 175 • „Und der Herrgott lacht“ – Operette im Ersten Weltkrieg 177 • Wo die Lerche singt 180 • „Mit dem nächsten Werk künstlerisch um eine Stufe höher“ 183 • „Wo die Leiche singt“ 185 • „Mein Leben steht noch vor mir“ 188 • „Ehrgeizmusik“: Die blaue Mazur 190
• Kokettieren mit der Oper 193 • „Menschliche Güte und die Melodien welterobernder Musik“ 194 • Tangokönigin und Operettenputsch 196 • Frühling 199 • „Von klingender Geilheit“ – Frasquita 201 • „Tiefkollettierter Höhepunkt“ 203 • *La danza delle libellule* 205 • Chinesische Schallplatten 207 • Die gelbe Jacke 209 • „Monsieur Butterfly“ 211 • „In memoria della grande amicizia“ 213

Das wahre Zeittheater 233

- „Geburtstagsgeschenk vom lieben Gott“ 233 • Karczags Tod und Märischkas Erbe 235 • Cloclo 237 • „Rückkehr zur typischen, lustigen Operette“ 241 • Richard Tauber 243 • „Clewing in Wien, Tauber in Berlin!“

Mehr kann man nicht wünschen.“ 245 • „Das Beste, was Lehár bisher geschrieben“ – Paganini 250 • „Der Knopf aufgegangen“ 252 • „Verhemmter Frauenfeind“ sucht Komponisten 253 • Russisches Alt-Heidelberg - *Der Zarewitsch* 255; „Zu Füßen des Schmalztenors“ 258 • „Die beiden Meister“ 260 • Goethe als Librettist 262 • Die Partitur seiner schönsten Ekstase - *Friederike* 265; „Die negative Ewigkeit der Operette“ 266 • „Pardon, mein Name ist Goethe“ 267 • Die verwitwete Operette: Charells Lustige Witwe 269 • Dramatische Musik der dritten Art? 272 • Fleischköpfle der Operette 274 • „Was tut sich in Ischl?“ 276 • Gelb und Weiß 278 • Das Land des Lächelns 280 • „Tauber or not Tauber, that is the question“ 282 • Vergebliches Happy End – Schön ist die Welt 284 • „Die Liebe ist der größte Bolschewik!“ 287 • „Das Buch der Bücher“ 289

Lehár unterm Hakenkreuz 293

„Es wird auch ohne Lehár gehen“ 293 • „Gesinnungsgenosse und Rassekollege“ 295 • Giulietta – Giuditta 297 • Ein Spiel von Liebe und Leid 299 • Operettenheld im Schatten des Faschismus 302 • „Aus meinem tiefsten Innern geschöpft“ 303 • „Es war ein Märchen“ 305 • Die Sensationspremiere 306 • „Für die Kulturpolitik des Dritten Reiches ein strittiges Problem“ 309 • Was die Glocken läuten ... 311 • Tonfilm und Hollywood 314 • „Haben die Amerikaner andere Ohren?“ 316 • Komponistenstreik und Menageriedirektor 317 • Schmalz für Auge und Ohr 319 • Deutsches Urhebergesetz à la Richard Strauss 321 • „Wenn Lehár doch die Musik zum Rosenkavalier gemacht hätte.“ 323 • Was sich an den Anschluß anschloß ... 324 • Hitler zur Operette 327 • Hitlers Lustige Witwe 329 • Fritz Fischers „jazz-zeitige“ Witwen-Revue 330 • „Ehrlich, deutsch empfunden“ 332 • „Schleierlos kommt Lehár Franz“ 335 • Die Ehrenarierin 337 • Dr. Fritz Löhner-Beda 341 • „Marsch der Kanoniere“ 343 • Garabonciás Diák 345 • „Politik ist schmutzig“ 347 • Schatten der Vergangenheit 348 • „Dort und dort ein bißchen gepatzt“ 350

Anmerkungen	355
Literaturverzeichnis	399
Werkverzeichnis	408
Bühnenwerke 408 • Walzer 413 • Märsche 414 • Tänze 415 • Orchester- werke 416 • Kammermusik 416 • Liederzyklen 417 • Lieder 417	
Bildnachweise	421
Personenregister	424

Der letzte Operettenkönig

Vorwort

Später mache ich eine Lehár-Renaissance mit.

Karl Kraus¹

„Ah, lassen Sie sich umarmen, Freund Neddar, genialer Komponist, musikalischer Hexenmeister, Mann mit dem betränten Humor im Auge – –, lassen Sie sich an meine Brust drücken, denn was wir beiden mit unserer Operette ... erreicht haben, das hat noch kein Komponist und kein Librettist erlebt.“² Mit diesen Worten feiert Alfons Bonné anlässlich der 200. Aufführung ihrer gemeinsamen Operette *Die lustigen Weiber von Wien* seinen Kompagnon Hans Neddar. Hinter diesen beiden Figuren aus dem „Wiener Theaterroman“ *Operettenkönige* von 1911 waren für die Zeitgenossen unschwer Victor Léon und Franz Lehár zu erkennen, seit der *Lustigen Witwe* die unbestrittenen Operettenkönige ihrer Zeit. Hatte der pseudonyme Autor Franz von Hohenegg den Titel seines Schlüsselromans noch polemisch gemeint, erlebte dieser Titel nach dem Ende der Monarchie einen Bedeutungswandel. Nun nämlich nahmen Operettenkönige die Stelle der realen ein. Und vor allem Lehár war nach dem Tod des alten Kaisers dazu ausersehen, zumindest symbolisch seine Nachfolge anzutreten, zumal beide ihre Sommerresidenz in Bad Ischl hatten. Nicht umsonst gab es schon damals einen Stummfilm mit dem Titel *Franz Lehár, der Operettenkönig*. Und der amerikanische Reporter Karl K. Kitchen nannte Lehár 1920 gar „the only undethroned King in Central Europe.“³

Wie er diesen Thron bestieg und als Letzter seiner Art behauptete, ist das Thema der vorliegenden Biographie zu Lehárs 150. Geburtstag. Geplant war sie ursprünglich als überarbeitete Neuauflage meines 1999 erschienenen Lehár-Buchs *Was sagt Ihr zu diesem Erfolg?* Durch den Abstand von zwanzig Jahren und nicht zuletzt durch die vielen erst seitdem zugänglichen neuen Quellen ergab sich jedoch bald die Notwendigkeit, seine Biographie aus einer anderen Perspektive zu erzählen. Der Fokus liegt daher nicht mehr wie 1999 auf Rezeptionsgeschichte und Werkanalyse, sondern auf der immer noch schwer zu fassenden Person des Operettenkönigs selbst. Denn sein Leben war auf sein Werk ausgerichtet und so ist es auch seine hier ausgebreitete Lebensgeschichte.

Sie folgt fast immer der Chronologie seiner 30 Bühnenwerke, die sich von 1896 bis 1934 wie ein roter Faden durch seine Biographie zieht. Dokumentarisches Material dazu gibt es inzwischen in Fülle, wenn das bis jetzt zugängliche auch nur die Spitze eines Eisbergs ist. Immerhin hatte Lehár an seinen langjährigen Direktorenfreud Wilhelm Karczag 1916 geschrieben: „Du weißt, dass ich ein Tagebuch führe und dass ich jede Episode meines Lebens darin festgehalten habe und ich glaube, Du hast es nicht notwendig, darin die Rolle eines ‚Schi-kander‘ zu spielen ... wenn ich auch kein Mozart bin!“⁴

Tagebuch führte Lehár in speziellen Kalendern, von denen bislang freilich nur die der Jahre 1911, 1928, 1934, 1937, 1939, 1940 und 1941 aufgetaucht sind. Ähnlich verhält es sich mit den Korrespondenzbüchern, die der Komponist ebenso regelmäßig wie penibel führte. Bis jetzt sind an seinen beiden Wohnsitzen, der Lehár-Villa in Bad Ischl und dem Lehár-Schlössl im Wiener Stadtteil Nussdorf nur die Jahrgänge 1924–1926 und 1931–1934 aufgetaucht. Ob die fehlenden Bände der Plünderung des Nussdorfer Schlössls nach Kriegsende zum Opfer fielen, wird sich wohl erst bei einer systematischen Erfassung aller vorhandenen Zeugnisse herausstellen. Schließlich sind alle übrigen Leháriana über diverse Wiener Archive sowie private Sammlungen verstreut. Besonders der umfangreiche Nachlass Hubert Marischkas im Österreichischen Theatermuseum ist bis auf die Korrespondenz noch immer nicht aufgearbeitet und wird erst in einigen Jahren zugänglich sein.

Dass ein geschlossener Nachlass mustergültig aufgearbeitet vorliegt, wie im Fall von Barbara Denschers 2017 erschienener Werkbiographie *Der Operettenlibrettist Victor Léon*, ist eine rühmliche Ausnahme. Überhaupt sind seit 1999 einige grundlegende Publikationen zum Thema Operette erschienen, die auch für Lehár und das vorliegende Buch relevant sind. Gerade die neuere Forschungsliteratur zeigt aber auch, dass es nicht mehr wie noch in den 1990er Jahren darum geht, das Genre Operette grundsätzlich zu rehabilitieren oder Lehárs umstrittene Ästhetik wissenschaftlich zu legitimieren. Die gängigen Antinomien von Kitsch und Kunst, goldener und silberner Ära oder guter und schlechter Operette, wie sie besonders Volker Klotz in seiner damals bahnbrechenden Enzyklopädie betrieben hatte, haben sich überholt und greifen hier zu kurz. Denn verstehen lässt sich die Operette nur aus ihrer Zeit heraus. Als ehemals aktuelle Theatergattung bedarf sie mehr als jede andere der Kontextualisierung. Schließlich galten gerade Lehárs Werke einmal als modern In ihrer wilden Mischung von Stilgebärden spiegeln sie die Widersprüchlichkeiten einer turbulenten Umbruchepoche, in der Neues und Altes unvermittelt aufeinanderstieß. Die Wiener Operette und mit ihr Lehár als ihr letzter legitimer Regent stellt inmitten von Veränderungen bisher nicht bekannten Ausmaßes eine ästhetische Kons-

tante dar, an die sich das Publikum gerne klammerte, egal ob im Habsburger Vielvölker-Imperium, in Revolution und Republik oder im Dritten Reich. Und dennoch kann man an Lehárs Operetten „wie an einem Präzisionsinstrument die feinsten gesellschaftlichen Veränderungen ablesen.“⁵ Diese seismographische Fähigkeit, die Siegfried Kracauer im Vorwort zu seinem Buch über Jacques Offenbach seinem Protagonisten zuschrieb, besaß auch Franz Lehár. Doch während Kracauer damit noch den Anspruch einer „Gesellschaftsbiographie“ verbinden konnte, ist dies bei Lehár kaum mehr möglich. Eine Gesellschaft, der er so eindeutig zuzuordnen wäre wie Offenbach der des Zweiten Kaiserreichs, gab es im 20. Jahrhundert nicht mehr. Dass Lehár auf gesellschaftliche Veränderungen ähnlich präzise reagierte wie vor ihm Offenbach, hat als einer der Ersten der Schriftsteller Felix Salten in einer Besprechung der *Lustigen Witwe* bemerkt und 1934 noch einmal zusammengefasst:

„Die Operette ist die Frohlaune der Epoche, der sie entwuchs, ist das Echo ihrer Lebensfreude, die spielerische Kunst, die jedes Zeitalter nach seinem Ebenbild genau so formt wie den Roman oder die Tragödie. Seit dem sentimental Finale des zweiten Aktes in der *Lustigen Witwe* ist Lehar nur selten, nur ausnahmsweise, bei nahe widerwillig bloß lustig geworden. So wenig wie seine Librettisten, so wenig wie das Publikum dürfte er selbst gewußt haben, warum eigentlich das fröhliche Antlitz der Operette sich zu Anfang des Jahrhunderts mit grauen Schleieren verhängte. ... Heute erkennen wir, nach Krieg, Revolution und inmitten chaotischer Wirrnisse, daß jene üppige, glückselige Zeit von damals wohl üppig, jedoch wohl keineswegs ungetrübt glückselig war ... Der Himmel, der voller Geigen hing, erglühte in Abendröte. Man war freilich ahnungslos, aber daß in der Operette Tränen vergossen wurden, entsprach irgendwie den witternden Instinkten der breiten Menge. Eine Regung, die ... instinktivem Wittern glich, dürfte Lehar zum Ernst und zum Pathos getrieben haben. Er ist ein vollständig einfacher Mann, das bare Gegenteil von intellektuell. Eine echte Künstlernatur, also geheimnisvoll seherischen Gaben verwandt.“⁶

Dass Lehárs Musik mehr weiß als ihr Schöpfer, ist ihre große Qualität und lag gewiss auch daran, dass er eben kein Intellektueller war, wie Salten zu Recht feststellte. In seiner Polemik gegen den „Operettenmoloch“ ging der Musikwissenschaftler Alfred Wolf 1909 sogar so weit, zu raunen: „Er wäre zu Großem prädestiniert gewesen, wenn ihm nicht die selbst dem musikalischen Genie unerlässliche Intelligenz fehlte.“⁷ Lehárs naiv raffinierte Musik provoziert aber nicht nur Musikwissenschaftler. Ihre Diskrepanz zwischen Opernanspruch und Schlagerform wäre durchaus auch ironisch zu lesen, als das nämlich, was Susan

Sontag als „Camp“ bezeichnet hat – also als „Kunst, die sich ernst gibt, aber durchaus nicht ernst genommen werden kann, weil sie ‚zuviel‘ gibt.“⁸

Die Wirkung solcher Kunst aber zielt auf das Unterbewusstsein. Lockenden Weisen wie „Dein ist mein ganzes Herz“ konnten sich nur wenige Zeitgenossen entziehen, nicht einmal Theodor W. Adorno, der bekannte: „Wir kommen unter Autos, weil wir’s unachtsam summen, beim Einschlafen verwirrt es sich mit den Bildern unserer Begierde.“⁹ An Lehár kam keiner ungestraft vorbei, war er doch der „innerhalb seiner Lebensgrenzen am meisten aufgeführte Komponist aller Zeiten“¹⁰, wie seine Hofbiographin Maria von Peteani errechnet hat. Bei Karl Kraus wuchs sich das zu einer wahren Verfolgungsmanie aus. Einem bösen Schatten gleich folgte er Lehárs Spuren durch die Geschichte und traf ihn damit besser als die jubelnde Mitwelt, die fast ein halbes Jahrhundert der „Lehár-gie“¹¹ verfiel. Eine Würdigung Franz Lehárs aus dem kulturellen Kontext seiner Zeit heraus bewegt sich zwischen Polemik und Glorifizierung, zwischen Hass und Verehrung – und damit dialektisch zwischen den Zeilen. Ist nach Adorno „leichte Kunst … das gesellschaftlich schlechte Gewissen der ernsten“¹², so wäre Lehárs Operette das schlechte Gewissen der leichten Musik.



„Lolo, Dodo, Jou-Jou, Clo-Clo, Margot, Frou-Frou“ in Erich von Stroheims *Merry Widow*-Verfilmung, 1925



01 „Wie's da drin aussieht, geht niemand was an“
Franz Lehár bei Dr. Zachar Bißky, 1929

Vom Wunderkind zum Militärkapellmeister

1870–1901

Wie viele Flammen, wie viel Asche ...

Franz Lehár¹³

Das Rätsel Franz Lehár

1929 versuchte der ukrainische Arzt Zachar Bißky mithilfe des von ihm entwickelten Diagnoskops, das Innere Franz Lehárs zu ergründen – ohne Ergebnis. Sein Proband hielt es lieber mit dem Helden seiner im selben Jahr uraufgeführten Operette *Das Land des Lächelns*: „Wie’s da drin aussieht, geht niemand was an.“ Nicht anders als Zachar Bißky ergeht es jedem Lehár-Biographen. Schon das erste Zeitungspoträt des Komponisten, das Alfred Deutsch-German 1903 auf Wunsch der „vielen jungen Mädchen“ verfasst hatte, „die brieflich ersuchten, ihnen von Franz Lehar etwas zu erzählen“¹⁴, beginnt mit der Frage: „Wer ist Lehar?“

Sein „Militär-Paß“ von 1889 hält folgende Antworten parat: 1,65 Meter Körpergröße, blaue Augen, blondes Haar und als Sprachen „deutsch, ungarisch, böhmisch“¹⁵ – mithin die drei Hauptsprachen der Monarchie. Deutsch-German beschreibt den jungen Lehár als „eine gewinnend sympathische Persönlichkeit, klein, zart und erfüllt von ungeheurer Gutmäßigkeit. Er spricht mit leisem, angenehmem Organ“ und ist ein Mann, „der sich nicht verstimmen lässt ... das breite, zufriedene Lächeln wird nicht eine Sekunde von seinem Gesichte weichen.“¹⁶ Es wurde sein Markenzeichen. Hinter diesem Lächeln verbarg der Komponist alles Private so geschickt, dass es nicht einmal mithilfe des Diagnoskops gelang, hinter sein Geheimnis zu kommen. Auch sein erster Biograph, der Musikkritiker Ernst Decsey, musste vor Lehárs berühmtem Lächeln kapitulieren: „ein scharmantes Weltmannslächeln ... Oder es ist Nachklang des verbindlichen Berufslächelns ... das Erfolgslächeln des Meisters ... ein dreifaches und dennoch unergründliches Lächeln.“¹⁷

Nicht minder rätselhaft ist die Aussprache seines Namens. Während seine dritte Biographin Maria von Peteani berichtet, „der junge Franz“ habe bei seiner Ankunft in Wien allen „mit beflissener Eindringlichkeit“ erklärt, die Betonung liege, wie am Akzent ersichtlich, „nicht auf der ersten, sondern auf der zweien“.

ten Silbe“, hatten „seine Bemühungen … freilich nach dieser Richtung wenig Erfolg.“¹⁸ Seine Zeitgenossen betonten den Namen umgekehrt: auf der ersten Silbe, so wie im Ungarischen. Denn da bezeichnet der Akzent nicht die Betonung, sondern die Aussprache, in diesem Fall also ein langes, offenes „a“. Und so wird auch in fast allen zeitgenössischen Tondokumenten der Name „Le-haar“ ausgesprochen¹⁹ – für Peteani „das einzige kleine Missverständnis, das zwischen Publikum und Meister je in Erscheinung trat.“²⁰

Grund für diese Sprachverwirrung ist die ungeklärte Herkunft des Namens. Als Erster versuchte in den 1930er Jahren Franz Lehárs jüngerer Bruder Anton der Sache auf den Grund zu gehen. Zusammen mit dem Heimatforscher Otto Kühnert kam er zu folgendem Schluss: „in den 3 üblichen Schreibweisen: Lehar – deutsch, Léhar – tschechisch, Lehár – magyarisch … steckt ein Wort, das aus keiner dieser Sprachen erklärt werden kann. Wohl aber aus dem Französischen, wo ‚le harde‘ der Kühne heißt.“²¹ Nur zu gern hat Anton Lehár deshalb die damals kursierende Geschichte vom französischen Offizier Marquis Le Harde aufgegriffen, der in den Napoleonischen Kriegswirren aus russischer Gefangenschaft nach Brünnles (heute: Brníčko) in Nordmähren floh und dort von einer Bauerntochter verköstigt und schließlich geheiratet wurde. Obwohl selbst durchaus skeptisch hat Anton Lehár „die Franzosenlegende“ an Ernst Decsey weitergegeben, der sie in seinem Buch augenzwinkernd erwähnt. Seitdem gesiert sie, entsprechend ausgeschmückt, durch sämtliche späteren Biographien und wurde vom Komponisten selbst als Argument für die Betonung auf der zweiten Silbe ins Feld geführt.

Lehár-Familien-Geschichten

Der wirkliche Urgroßvater Franz Lehárs war allerdings kein Marquis, sondern laut Sterbmatrikel „Häusler, Glaser und Händler“²², wie der Genealoge Wolfgang Huschke 1970 herausfand. Er hieß Johannes Lehar, geboren 1782 in Brünnles, wohin sein Vater, ebenfalls ein Johannes, zugewandert war. Schon Anton Lehár und Otto Kühnert wussten das, denn dieser Ururgroßvater ist der erste nachweisbare Vorfahr. Woher er kam, ist nicht überliefert. Da er aber, wie ein Großteil der damaligen Bevölkerung Mährens, nicht frei war, sondern erbuntertänig, durfte er das Gebiet seiner Herrschaft nicht verlassen, in seinem Fall das der Fürsten von Lichtenstein. Der Ururgroßvater konnte also nur aus deren Besitzungen stammen. Namensvorkommen weisen auf die Dörfer Rowenz (Rovensko), Lesnitz (Lesnice), Hochberg (Vyšehoří) und Kolleschau (Kolšov), wo der Name 1767 auch in der Form „Lechar“ vorkommt. Da all diese Orte noch

bei der Volkszählung 1900 eine fast rein tschechische Bevölkerung hatten, liegt es Huschke zufolge nahe, dass „der Name ursprünglich offenbar tschechisch oder slowakisch war.“²³

Auch Schönwald (Šumvald), wo sich der Großvater Josef Lehar niedergelassen hatte, war ein tschechischsprachiges Dorf und auch er selbst „sprach nur tschechisch“²⁴, wie Anton Lehár überliefert hat. Wie all seine Vorfahren war auch er Häusler und Glaser und heiratete im Jahre 1829 neunzehnjährig die sechs Jahre ältere Bauerntochter Anna Polach. Sie brachte, wie Lehárs vierter Biograph Bernard Grun spekulierte, „Wohlstand und Musikalität“²⁵ in die Familie und ein Haus, das dem Ausseer Rentamt zins- und robotpflichtig war. Sie muss „eine recht energische Frau gewesen sein“, schreibt Anton Lehár, „hatte die ganze Wirtschaft für den viel abwesenden Gatten zu führen und 8 Kinder aufzuziehen und zu betreuen“. Denn Josef Lehár betrieb „einen lebhaften Glas- handel, d. h. er zog von Haus zu Haus, von Dorf zu Dorf mit einer ‚Kraxe‘ am Rücken, auf der Fensterglas und allerlei sonstige Glaswaren verstaut waren. Er spürte zerbrochene Fensterscheiben auf und schnitt neue ein, reparierte Laterne n und Spiegel ... Auch unser Vater hat noch als Kind seinen Vater mehrmals begleitet. Er trug selbst voll Stolz seine kleine ‚Kraxe‘.“ Gemeint ist Franz Lehar sen., der Vater des Komponisten und einer der drei Söhne, die aus dieser Ehe hervorgegangen waren.

Der Vater

Geboren am 31. Januar 1838 in Schönwald, wurde er bereits im Alter von 10 Jahren in die nächstgrößere Stadt, ins deutschsprachige Sternberg (Šternberk) „zum Stadtkapellmeister ... Heydenreich in die Lehre gegeben[,] um dort in der Musik unterwiesen zu werden.“ Anton Lehár vermutet, dass er „wahrscheinlich nur notdürftig des Lesens und Schreibens kundig“ war und dort auch erst Deutsch gelernt hat. Als „Lehrbub der Kapelle“ musste er „Glockenstrang ziehen, Blasebalg treten“ und die „kleinen Kinder seines Meisters“ herumtragen. „Nach und nach erlernte er aber doch auch jedes Instrument der Kapelle zu spielen“, besonders Violine und Waldhorn. Nach sechs Jahren hatte er ausgelernt und zog weiter nach Wien. Mit 17 Jahren saß er bereits als Hornist im Orchestergraben des Theaters an der Wien, wo damals Franz von Suppè am Pult stand. Nach zwei Jahren wurde Franz Lehar sen. zum Militär eingezogen und leistete seinen Dienst in der Musikkapelle des 5. Infanterieregiments ab. „Der Militärdienst, in dem [er] es bald zum Feldwebel brachte“, hatte, wie Anton Lehár meinte, „einen großen Einfluss auf den allgemeinen Bildungsstand

des jungen Mannes ... [der] sich fast ohne Schulbildung eine so schön gleichmäßige Handschrift, ein so gutes allgemeines Wissen aneignen konnte, dass er zweifellos an jenes der Durchschnittsoffiziere heranreichte.“ Da Deutsch die Armeesprache war, „wurzelte seine für einen Autodidakten geradezu erstaunliche ... Bildung“ nach Einschätzung des Sohnes „in der deutschen Sprache. Trotz des Tschechischen seiner Kindheit“ fühlte er „sich ganz als Deutscher“ und wäre „dem damaligen Zeitgeiste entsprechend am ehesten als Deutschliberaler anzusprechen gewesen.“²⁶

1859 machte er dann den für Österreich desaströsen ersten italienischen Feldzug mit. Die Niederlagen bei Solferino und Magenta kosteten das Kaiserreich die Lombardei. Lehar sen. blieb auch danach in Italien und wurde mit 25 Jahren vom „Offizierskorps des k. k. Infanterieregiments Friedrich Wilhelm Ludwig Großherzog von Baden Nr. 50“ zum jüngsten Militäkapellmeister der Monarchie gewählt. Zuerst in Verona, dann in Treviso stationiert, machte er 1866 auch den zweiten italienischen Feldzug mit. Vor der siegreichen Schlacht bei Custoza verfasste er den *Oliosi-Sturmmarsch*, der später unter die historischen Märsche Österreich-Ungarns aufgenommen wurde. Über dessen Entstehung verfasste der einstige Kommandant des Regiments ein Gedicht, in dem Kapellmeister Lehár in der Nacht vor der Schlacht von seinem Oberst Karl Schwaiger beim Komponieren überrascht wird:

„Kommt's zum Sturm, soll die Kapelle, / Dacht ich, eine Weise spielen,
Die so recht zum Kämpfen klinget / Und dem Feinde baß mißfallet ...
Meine wack'ren Leute blasen, / Flöten, trommeln und posaunen
Wenn's zum Kämpfen kommt, ganz tüchtig ...
,Bravo Lehar', sprach der Oberst, / ,Das habt herrlich ihr ersonnen!
Laßt Euch danken. Dieses Gläschen / Weih' ich Euch und Eurer Weise.“²⁷

Die österreichischen Militärmusiken genossen weltweit einen besonderen Ruf, verfügten sie doch, wie der Historiker Simon Kotter ausführt, seit Philipp Fahrbachs Zeiten bei den Hoch- und Deutschmeistern (1841–1845) über eine Streicherbesetzung: „Die meisten Musiker hatten nun zwei Instrumente zu beherrschen, ein Blasinstrument für dienstliche Auftritte und zusätzlich ein Streichinstrument.“²⁸ So wurden die k. u. k. Militäkapellen zu veritablen kleinen Symphonieorchestern, die zeitgenössische Musik bis in die entlegensten Provinzen verbreiteten. Die gesellschaftliche „Stellung der Militäkapellmeister war hingegen ein Beispiel für die zahlreichen Halbheiten, mit denen man sich in der Donaumonarchie so oft und gerne behalf“, fand Anton Lehár. Denn „im Budget des Heeres war für den Militäkapellmeister überhaupt kein Posten

vorgesehen ... Er war nicht vom Staate, sondern von den Offizieren des Regiments mit Kündigungsmöglichkeit angestellt ... Der gänzlich dem freien Über-einkommen überlassene Gehalt wurde durch den Beitrag bestritten, den jeder Offizier perzentuell aus seiner Gage für die Erhaltung der Musik zahlen musste ... Zwar glich die Uniform jener der Offiziere. Nur trug der Kapellmeister am Kragen statt der Distinktionssterne eine von einem Schwert durchkreuzte Lyra ... „ein uniformierter Zivilist“, wie sich mein Vater einmal bitter äußerte“.

Dennoch haderte Franz Lehár sen. nur selten mit seinem Schicksal, genoss er durch seine hervorragende Arbeit doch großes Ansehen im Offizierskorps, mit dem er meist „auf kameradschaftlichem, seinem Alter entsprechend, meist auf dem Armee üblichen ‚Du‘-Fuße stand“²⁹. Wie auch Franz Lehár später anerkannte, gehörte der Vater zu jener „alten Garde von Militäkapellmeistern, die bewußt Musikkulturarbeit leisteten in einer Zeit, da gute Zivilorchester noch zu den Seltenheiten gehörten und die österreichischen Militärmusiker Weltruf genossen. Die Hingabe, mit der mein Vater nach vielen umständlichen Proben etwa eine Schubert-Sinfonie herausbrachte, hatte für mich immer etwas Rührendes.“³⁰

Die Mutter

Die Niederlage Österreichs im Krieg mit Preußen führte 1867 zum Ausgleich mit Ungarn, in dessen Folge das 50. Infanterieregiment ein Jahr später nach Komorn versetzt wurde (ungarisch Komárom, slowakisch Komárno). In der kleinen Garnisonsstadt an der Mündung der Waag war Ungarns bedeutendster Romancier Mór Jókay geboren worden, dessen Erzählung *Saffi* dem *Zigeunerbaron* von Johann Strauß zugrunde lag. In seinem Roman *Ein Goldmensch* (*Az arany ember*) von 1872 schildert er eindrücklich das bunte Völkergemisch der Stadt: „die Nachkommen der reichen ‚racischen‘ (serbischen) Handelsleute; das ungarisch gutsbesitzende Herrenelement, die fleißigen ‚Schwaben‘“³¹, wie die deutschen Kolonisten genannt wurden, und einfache slowakische Handwerker. Außerdem befand sich in Komorn eine bedeutende Festung, die im ungarischen Aufstand von 1849 trotz massiven österreichischen Bombardements bis zuletzt gehalten werden konnte. Die schmachvolle Kapitulation hatte man nicht vergessen, als Franz Lehár sen. in die Stadt kam. Ein österreichischer, deutschsprachiger Militäkapellmeister hatte hier keinen leichten Stand.

Trotzdem gelang es ihm durch seine Promenadenkonzerte, nicht nur die Sympathie der Stadt, sondern auch die der zwanzigjährigen Christine Neubrandt zu gewinnen. Sie war „ein liebes, frisches Mädel, aber nach den Bildern

jener Zeit, keine auffallende Schönheit“, urteilte Anton in seinem der Mutter gewidmeten Buch. Nach nur vierwöchiger Bekanntschaft wurde am 4. Mai 1869 geheiratet: „Es war ... unbedingt eines Liebesheirat und es muß dabei romantisch zugegangen sein, denn die damalige ungarische Gesellschaft war scharf gegen alles K. K. eingestellt, die Neubrandts aber waren schon völlig magyarisiert; trug doch der Großvater ausschließlich die ungarische Nationaltracht jener Zeit ... als die Mutter ... heiratete, konnte sie sich in der deutschen Sprache, die ihre Eltern noch vollständig beherrschten, kaum ausdrücken. Mein Vater sprach dagegen fast gar nicht Ungarisch.“³² Immerhin hatte er sich seit der Hochzeit den ungarischen Akzent auf dem „a“ zugelegt.

Die Familie der Mutter selbst war sowohl väterlicher- als auch mütterlicherseits deutscher Herkunft und soll ursprünglich „Neubrandenburger“ geheißen haben und aus Brandenburg stammen. Dafür gibt es allerdings, wie Anton Lehár recherchierte, „keinerlei Anhaltspunkte“, vielmehr weisen die Kirchenmatriken Christine Lehárs Vorfahren als Neubrandts (auch: Neubrands) und Handwerker aus. Nur Christines Großvater Georg wird als „Magister Notarius“ geführt. „Grund genug zur Annahme, dass Georg Neubrandt, wie man damals sagte, zur ‚Lateiner Klasse‘ gehörte, also akademisch gebildet war“³³. Auch die Mutter Christine Neubrandts entstammte einer wohlhabenden Familie von Großbauern und Wirten, den Gogers aus dem benachbarten Igmánd. Sie hieß ebenfalls Christine und war das strenge und gefürchtete Oberhaupt und die Ernährerin der Familie. Durch ihre kaufmännische Geschicklichkeit brachte sie es zu einem Wohlstand. Ihr Mann Franz Neubrandt, laut Traumatrikel „smig-mator magister“³⁴ (Seifensieder und Kerzenmacher), handelte aber vor allem mit Mehl und Hülsenfrüchten und soll in seinen letzten Lebensjahren das Geschäft seiner Frau überlassen haben. Wie Anton Lehár überliefert, führte er „ein echt ungarisches Herrenleben. Seine Pfeife, lustige Gesellschaft guter Freunde beim Glase Wein, Spiel und Spaß mit den Kindern und ewiger Kleinkrieg mit der geschäftstüchtigen und strengen Hausfrau, so etwa ließe sich aus Äußerungen meiner Mutter, die ihren Vater über alles liebte, seine Einstellung zum Leben schildern.“³⁵ Besonders eng war sein Verhältnis tatsächlich zu Christine, die gerade einmal siebzehn war, als er starb. Drei Jahre später lernte sie Franz Lehár kennen und übertrug, schenkt man ihrem Sohn Glauben, „die kindlichen Gefühle vom Vater auf den Gatten. Obzwar nur neun Jahre jünger ... blickte sie doch stets mit einer stillen Verehrung auf ihn ... Ich habe nie gehört, dass die Mutter ihren Gatten anders als ‚Vater‘ genannt hätte.“³⁶

Tornisterkind

So wurde am 30. April 1870 gegen 22 Uhr Franz Christian Lehár als Sohn eines tschechischstämmigen, „deutsch fühlenden“ Mährers und einer deutschstämmigen, magyarisch fühlenden Ungarin in der Nádorgasse, im heute slowakischen Teil Komorns, geboren. Noch prägender als seine Genealogie dürfte jedoch, wie er selbst schrieb, sein Schicksal als ‚Tornisterkind‘ gewesen sein: „So bezeichnet ja der Armeowitz in Österreich-Ungarn jene Soldatenkinder, die ihren Eltern bei den zahlreichen Transferierungen von Garnison zu Garnison folgen, also gleichsam im Tornister überall mitgeschleppt werden und eigentlich nur diesen als ihre Heimat anerkennen.“³⁷ Die Familie Lehár hatte in der Folge nicht weniger als 22 Garnisonswechsel mitzumachen, so bereits 1872 von Komorn nach Preßburg, drei Jahre später von Preßburg nach Oedenburg, wo sich der Vater mithilfe der Schwiegermutter ein Haus kaufte. Von dort ging es 1877 nach Klausenburg, dann ins siebenbürgische Karlsburg und schließlich nach Budapest, der letzten Station, die Franz junior mitmachte. Bruder Anton fand später, dass sie „unter ganz abnormalen Verhältnissen“ heranwachsen mussten: „Schule – wie soll diese die leicht empfängliche Seele des Kindes formen, wenn der Schüler in jedem 2ten Jahr in einer andern Stadt, mit andern Umgangssprachen, nach völlig verschiedenen Lehrplänen und unter ganz anders gelagerten Verhältnissen unterrichtet wird?“³⁸

Sein Bruder Franz hingegen konnte diesem Wanderleben – vor allem musikalisch – durchaus einiges abgewinnen. So bekannte er nach dem Zusammenbruch des Habsburgerreichs, „daß ich die ungarische, die slawische und die Wiener Musik so intensiv in mir aufgenommen habe, daß ich unbewußt in meiner Musik eine Mischung all dieser Nationen wiedergebe. Dies ist eben meine Marke ... denn die moderne Wiener Operette hat ihre Kraft aus allen Völkern der einstigen österreichisch-ungarischen Monarchie gesogen und was durch die politischen Umwälzungen getrennt wurde, bleibt durch die Künstler der jetzigen Generation absolut und untrennbar verbunden.“³⁹ Privat sollte das Thema der nationalen Identität dennoch bis zum Ende seines Lebens eine Rolle spielen. So wurde er im Wien der Jahrhundertwende wegen seines Geburtsorts und des Lokalkolorits seiner ersten Operette, *Der Rastelbinder*, sofort mit dem wenig schmeichelhaften Etikett „der Slowak“⁴⁰ versehen. Er selbst gestand zwar, wie Karl Kraus überlieferte, gern ein, „slawischen Ursprungs ... zu sein“, legte „zugleich aber“ besonderen Wert auf die Feststellung, auch „das Feuer der ungarischen Rasse, der ... er gleichfalls angehöre“⁴¹, zu besitzen. In diesem Kontext ist auch Lehárs Behauptung zu sehen, er habe bis zum Alter von zwölf Jahren kein Wort Deutsch, „nur Ungarisch gesprochen“⁴², was wie-

derum geheißen hätte, dass er sich mit seinem Vater nur unzureichend hätte verständigen können. Doch schon sein Spitzname „Lanzi“, nach Peteani aus den ersten Sprechversuchen seines deutschen Vornamens Franz entstanden, widerspricht dieser Behauptung – ebenso die von ihm selbst überlieferte Legende um die Entstehung seines ersten Lieds. Inspiriert dazu habe ihn nämlich eines der Gedichte, die seine Mutter zur Vervollkommnung ihrer Deutschkenntnisse oft laut deklamiert habe. „Es begann mit den Worten: ‚Ich fühl's, daß ich tief innen kranke, und Trauer zieht in mein Gemüt ...‘ ... Ich fand zu den Worten eine Melodie, die in G-Dur begann, um nach drei Takten ganz sinngemäß in Moll überzuleiten. Das war meine erste Komposition!“⁴³

Wunderkind

Der junge „Lanzi“ zeigte jedenfalls beachtliche Ansätze zum Wunderkind, obwohl man „von einem Wunderkind ... in der Familie nur dann gesprochen hätte, wenn ich nicht Musiker geworden wäre. Der Musikunterricht, den mir mein Vater gab, hat allem Anschein nach nicht lange nach meinen ersten Gehversuchen begonnen. Er war aber von Haus aus sehr streng und auf Systematik abgestellt. So forderte mein Vater schon bei den ersten Klavierstücken mit starrer Pedanterie das genaue Einhalten der Tempi. Zu schnelles Spiel bei leichten Stellen nannte er ‚hudeln‘. Hudeln war ihm ein Greuel“.⁴⁴ Wie Lehárs späterer militärisch-straffer Dirigierstil zeigt, hatte die strenge väterliche Schule durchaus Spuren hinterlassen. „Ich konnte als vierjähriger Knabe am Klavier zu jeder Melodie die richtige Begleitung, selbst in schwierigen Tonarten, finden, konnte auf verdeckten Tasten und im finsternen Zimmer spielen; ich wußte auch ein gegebenes Thema kunstvoll zu variieren.“⁴⁵ Dem Zehnjährigen schenkte der Vater zu Weihnachten die Klavierauszüge von *Carmen*, *Faust* und *Lohengrin*, was diesen zu weiteren Kompositionsversuchen animierte. In diese Zeit dirigierte Franz Liszt ein Domkonzert in Klausenburg, bei dem der Militäkapellmeister Lehár freiwillig als Geiger mitwirkte. Sein Sohn saß neben ihm in einer Ecke. „Als Liszt nach Beendigung des Konzerts meinen Vater verabschiedete, beugte sich dieser über die Hand des Meisters, um sie zu küssen. Da erwachte in meiner kindlichen Seele zum erstenmal das Bewußtsein, daß Musik, ‚die Urform aller Künste‘, mehr ist als bloße Unterhaltung oder Broterwerb.“⁴⁶

Den Ausgleich zum strengen Regiment des Vaters bildete die Mutter, die ihren Erstgeborenen verhätschelte, hatte sie doch die beiden nächsten Kinder früh verloren. Erst im Alter von fünf und sechs Jahren bekam „Lanzi“ Geschwister: Maria Anna, genannt Marischka, und Anton, den späteren Familienchronisten.

Der berichtete, wie seine Mutter unter den oft nächtlichen Dienstzeiten ihres Mannes zu leiden hatte, nicht weniger unter den häufigen Umzügen und der geringen Gage. „Das Wirtschaftsgeld wurde am ersten jedes Monates in ‚Sackerln‘ tagweise verteilt. Vorzeitiges Entleeren eines ‚Sackerls‘ war ausgeschlossen. Mutter war eine seltene Sparmeisterin. Sie gab aber das Ersparne gern und ohne Zögern wieder aus, wenn es sich um ihre Kinder handelte.“⁴⁷ Diese Sparsamkeit hat ihren Sohn geprägt, der auch später im Gegensatz zu seinen Kollegen sein vieles Geld nie zum Fenster hinausgeworfen hat.

Unter dem Wanderleben der Familie hatten allerdings auch die schulischen Leistungen gelitten, so dass es 1880 beim Übertritt ins Budapester Piaristen-gymnasium für Franz Lehár zum bösen Erwachen kam. „Wer weiß, wie es mir ergangen wäre, wenn ich nicht in der Gesangsstunde das Harmoniumspiel übernommen hätte?“⁴⁸ Da „Lanzi“ überdies ein fauler Schüler war, beschloss sein Vater, er solle die für ihn seit langem vorgesehene Musikerlaufbahn sofort einschlagen. „Als elfjähriger Knabe mußte ich, so wie einst mein Vater, das Elternhaus verlassen und an das deutsche Gymnasium in Sternberg in Mähren gehen. Damit hat meine glückliche Kinderzeit wohl zu rasch ein Ende gefunden“.⁴⁹ Als weiteren Grund gibt Anton Lehár an, dass sein Bruder „zwar deutsch mit seinem Vater sprach, aber durch den Besuch magyarischer Schulen die deutsche Schriftsprache immer mehr und mehr vernachlässigt“⁵⁰ hatte. Aus diesem Grund musste er in Sternberg dann auch das Gymnasium verlassen und noch einmal zurück in die Volksschule. Dafür lernte er dort als Musiker umso mehr. Schließlich war inzwischen Anton Lehar, der Bruder des Vaters, Stadtkapellmeister. Wie einst sein Vater bei dessen Vorgänger Heydenreich erhielt nun der Sohn systematischen Musikunterricht und geigte mit in der Stadtpfeiferei. Der Vater war derweil nicht müßig. Wegen der beschränkten finanziellen Möglichkeiten sah er sich nach kostenlosen Freiplätzen an den Musikhochschulen der Monarchie um. In Budapest, wo „Lanzi“ 1880 bei Professor István Tomka extern studiert hatte, waren sie bereits vergeben, in Wien erst für Vierzehnjährige zugelassen, in Prag aber nur durch eine äußerst schwierige Aufnahmeprüfung zu erlangen. Franz Lehár jun. bestand sie mit Bravour. So wurde er 1882 mit zwölf Jahren Instrumentalzögling am Prager Konservatorium.

Ungeliebte Violine

Am Konservatorium geriet er gleich zwischen die Fronten der „zwei scharf getrennten Lager der tschechischen und deutschen Mitschüler. In beiden hatte ich gute Freunde. Beide suchten mich für ihre nationalen Ideen zu gewinnen. Ich