

Reimar Walthert

Ein verhinderter Welterfolg

Politik und Operette nach 1933
am Beispiel „Grüezi“
von Robert Stolz

HENTRICH
& HENTRICH

Umschlagabbildung: © Alois Carigiet Erben, Schweiz

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte Daten sind im Internet über [https://portal.
dnb.de/](https://portal.dnb.de/) abrufbar.

© 2022 Hentrich & Hentrich Verlag Berlin Leipzig
Inh. Dr. Nora Pester
Haus des Buches
Gerichtsweg 28
04103 Leipzig
info@hentrichhentrich.de
<http://www.hentrichhentrich.de>

Lektorat: Malte Gerken
Umschlag: Gudrun Hommers
Gestaltung: Ulrike Vetter
Druck: Winterwork, Borsdorf

1. Auflage 2022
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
ISBN 978-3-95565-520-4

Inhalt

I. Einleitung	7
Zur Quellenlage	9
Nachlässe	9
Archive	10
Zeitungsberichte	11
Theaterstatistik	12
2. Das Werk	14
2.1 Getarnte Starbesetzung: Die Autoren	15
Robert Stolz	16
Karl Heinrich David	18
Robert Gilbert	19
Armin L. Robinson	21
Karl Schmid-Bloss	22
Jakob Rudolf Welti	23
Die Aufgabenteilung	25
2.2 „Verschweizertes“ Erfolgsrezept: Das Libretto	26
Erster Akt	28
Zweiter Akt	30
Dritter Akt	33
2.3 Politik mit Gassenhauern: Die Gesangstexte	34
2.4 Trachtenfest und Schlager: Die Musik	43
Balletteinlagen von Karl Heinrich David	43
Einlagen bestehender Stücke	44
Originalkompositionen von Robert Stolz und Robert Gilbert	46
2.5 Frivoler Schellenursli: Die Ausstattung	57
Bühnenbild	57
Kostüme	59
Choreografie	60
2.6 Kritik	61
3. Die Entstehung	67
3.1 Ein neuer Direktor für das Stadttheater Zürich	67
3.2 Die Gründung des Musikverlags Zürich	70
3.3 Grüezi in der Schweiz	73
Einer der größten Schweizer Theatererfolge	73
Grüzi du dummes Schweizervolk	77

3.4 International	87
Grüß Gott! Grüß Gott! – Servus! Servus!	87
Vilde Mannen, Himmelsblå drömmar, Fleur des Alpes, Ciao! Ciao! ...	91
3.5 Zweite Karriere im „Dritten Reich“	93
Die politische Situation in Deutschland	93
Gleichschaltung der Kultur in der Reichskulturkammer	95
Der Reichsdramaturg	96
„Grüezi“ wird verboten	98
„Himmelblaue Träume“ in Braunschweig	102
Am Großen Schauspielhaus	110
3.6 Exkurs: Der Widerspenstigen Lähmung	112
3.7 Dritte Karriere im Operettenhimmel	117
Neufassungen für Rundfunk, Fernseher und Bregenzer Festspiele	122
4. Wirtschaftliche Betrachtung	125
4.1 Eine Erfolgsgeschichte in drei Akten	125
Erster Akt: Schweiz, Tschechoslowakei und Österreich	126
Zweiter Akt: Deutschland	127
Dritter Akt: Nach dem Krieg	130
Das erfolgreichste Robert-Stolz-Stück der Vorkriegsjahre	131
4.2 Wieso ein Stück verschwindet	133
Ästhetische Gründe 1: Die Musik?	133
Ästhetische Gründe 2: Das Libretto?	134
Zensur, Spielverbote und Abbrüche?	135
Ein Erfolg, den niemand bemerkt?	138
Ein falscher Titel?	138
Fehler nach dem Zweiten Weltkrieg?	140
4.3 Persönliche Erfahrung	144
5. Fazit	149
6. Literaturverzeichnis	151
6.1 Archivbestände und Nachlässe	151
Musiknoten & Theatertexte	151
6.2 Monografien und Sammelbände	152
6.3 Zeitschriften- und Zeitungsartikel	153
6.4 Weitere Literatur	160
Film- und Tondokumente	163
Internetquellen	163
Abbildungsverzeichnis	164

1. Einleitung

Ein Gastspiel von Musik & Theater Zürich (Mutz) im Bernhard Theater und eine Freilichtinszenierung der Bühne Burgäschi: Gleich dreißig Aufführungen erlebte die Schweizer Revueoperette „Grüezi“ von Robert Stolz im Frühjahr 2019. Dies ist die höchste Aufführungszahl innerhalb einer Spielzeit seit dem Tod von Robert Stolz im Jahr 1975. Was hat es mit diesem selten gespielten Werk auf sich, dem nichts weniger nachgesagt wird, als ein „Schweizer Rössl“ zu sein?

Als am 3. November 1934 im Stadttheater Zürich die Premiere von „Grüezi“ über die Bühne ging, fand das Ereignis europaweit Beachtung. Einladungen zur Premiere waren bis ins ostpreussische Tilsit verschickt worden,¹ aus London reiste Louis Dreyfus von „Chappell Music“ an und ließ sich die Rechte dieser Schweizer Novität für England, Amerika und Frankreich sichern.² Nichts wurde dem Zufall überlassen. In Zürich war jedes Schaufenster mit Alois Carigiets Kuhglocken dekoriert.³ Plakate hatte man bis in die hintersten Winkel aufhängen lassen, und der Landessender Beromünster übertrug Ausschnitte aus „Grüezi“ bereits am Montag in die ganze Welt.⁴

Der umtriebige Zürcher Theaterdirektor Karl Schmid-Bloss hatte für die Produktion ein illustres Team um sich geschart. Mit Robert Stolz (Musik) und Robert Gilbert (Liedtexte) hatte man die im Moment angesagtesten Schlagerautoren engagiert. Koordiniert wurde alles vom geschäftstüchtigen jungen Verleger Armin L. Robinson. Alle drei hatten schon beim Welterfolg des „Rössls“ zusammengearbeitet. Für die schweizerischen Elemente zog man den Komponisten und Chefredaktoren der *Schweizerischen Musikzeitung*, Karl Heinrich David, und Jakob Rudolf Welti, Feuilletonredaktor der *NZZ*, hinzu. Anstelle der „Rössl“-Wirtin dreht sich die Handlung in „Grüezi“ um Jakob Blümli, Wirt „Zum wilden Mann“, eine Rolle, die dem Zürcher Volksschauspieler und Konditor Emil Hegetschweiler auf den Leib geschrieben wurde.

Das Erfolgsrezept ging auf 135 Aufführungen in Zürich, Bern, Basel, Luzern und Schaffhausen gaben dem Stück einen Startlauf, den die Schweiz bisher nur beim prominenten Vorbild gesehen hatte. Sofort wurde „Grüezi“ als „Servus! Servus!“ oder „Grüß Gott! Grüß Gott!“ auch in Österreich und in der Tschechoslowakei gespielt.

1 Undatierte Liste der Direktionen [sic!] für Operetten-Premieren „Grüezi“ StArZH - ST 4.1.40. Korrespondenz und Akten des Verwaltungsrates 1934.

2 *Neue Zürcher Nachrichten* (12. November 1934, Ausgabe 2): Theater und Konzerte, S. 3.

3 *Die Front* (14. November 1934): „Grüezi, Grüezi: Randglossen zur neuesten Kreation des Stadttheaters Zürich“.

4 Vgl. StArZH - ST 9.13.1 Korrespondenz und Akten der Radiogenossenschaft/Radiogesellschaft. Die Akte enthält umfangreiche Korrespondenz zur Grüezi-Studioproduktion vom Montag, 5. November, 20–21 Uhr. Gespielt wurden die am besten geeigneten Titel unter der Leitung von Victor Reinshagen. Man fand dies besser, weil die Dialoge im Radio schlecht übertragbar seien.

Doch im politisch aufgeheizten Klima der 1930er Jahre mehrten sich plötzlich auch negative Stimmen. „Grüezi“ stelle Schweizer Gastronomen als Trottler hin, mache sich über Volksbräuche lustig, ja korrumpiere gar die Wehrbereitschaft der bedrohten Schweiz. Trachtenverband, Heimatschutz und Jodlerverband beschwerten sich öffentlich über „Grüezi“. Schließlich versetzte Felix Moeschlin, der Präsident des Schweizerischen Schriftstellerverbandes, „Grüezi“ mit einem polemischen Artikel im *Beobachter* den Todesstoß. In Zürich blieben die Besucher weg. Das Stück musste abgesetzt werden. „Man wird es nicht ein zweitesmal [sic!] probieren“, konstatierte Moeschlin zufrieden in einem Brief an Otto von Greyerz.⁵

Noch schwieriger war die Situation im Deutschen Reich. Die Reichstheaterkammer hatte beschlossen, Stücke jüdischer Autoren nach und nach von den Spielplänen zu nehmen. Nach einer internen Analyse wären davon rund neunzig Prozent aller Operetten betroffen gewesen, was nicht durchsetzbar war. So beschloss man im September 1934 als erste Maßnahme, keine neuen Stücke jüdischer Autoren mehr zuzulassen, während man bereits vorhandene Stücke im Spielplan beließ.⁶ Zwar hatten sich die jüdischen Mitautoren Gilbert und Robinson für „Grüezi“ hinter Pseudonymen versteckt, doch war die Schweizer Debatte über die wahre Urheberschaft den deutschen Behörden nicht verborgen geblieben.⁷ Man vermutete hinter dem für „Grüezi“ neu gegründeten Musikverlag Zürich eine jüdische Tarnfirma und lag damit nicht ganz falsch. So wurden „Grüezi“ und ein Jahr später auch Paul Burkhard's „Hopsa“ für Aufführungen an deutschen Theatern mit dem Vorwand gesperrt, dass der Musikverlag Zürich der Vereinigung der Bühnenverlage nicht angehöre.⁸

Trotzdem schaffte es das Stück 1938 unter seinem fünften Namen „Himmelblaue Träume“ nach Deutschland. Inzwischen war Armin Robinson offiziell aus dem Musikverlag Zürich ausgeschieden⁹ und Robert Stolz hatte laut eigenen Angaben Joseph Goebbels glaubhaft versichern können, dass Rudolph Bertram ein schlichter alter Bauer aus den Bergen sei, ein Heimatdichter und Einsiedler, für den Stolz die finanziellen Angelegenheiten erledige.¹⁰ In kurzer Zeit erreichten die „Himmel-

5 Brief vom 5. März 1935 von Felix Moeschlin an den „Sehr geehrte[n] herr[n] professor“ [Otto von Greyerz] UB Basel-NFM K 3h, Dokument Nr. 17.

6 Brief vom 12. September 1934 vom Reichsdramaturgen Rainer Schlösser an Joseph Goebbels, DBA R 55/20169 Bl. 145–147, abgedruckt als Faksimile in Schaller, 2007, S. 14–16.

7 Briefwechsel ausgehend vom Brief vom 9. Mai 1935 von Felix Bloch Erben an die Vereinigung der Bühnenverleger: Bloch Erben hatten sich die Verlagsrechte von „Grüezi“ für Deutschland gesichert und im Mai 1935 die Rechte bereits für sieben Produktionen vergeben. Der Verlag äußert sich erstaunt darüber, dass die Reichsdramaturgie das erforderliche Gesuch für die Aufführung am Operettenhaus Hamburg zurückgewiesen hatte (Bl. 110). Der Aktenvermerk vom 28. Mai (Bl. 112) trägt die handschriftliche Notiz: „Zurückhaltung, bis die Autorenfrage ‚Grüezi‘ gelöst ist“. DBA R 55/20177 Bl. 109–113.

8 Brief vom 14. März 1936 vom Referenten Möller an die Reichstheaterkammer (Ref. Steinhaus). Die Ablehnung von „Grüezi“ und „Hopsa“ wird damit begründet, dass der Musikverlag Zürich der Vereinigung der Bühnenverleger nicht angehöre. DBA R 55/20184 Bl. 126f.

9 Die auf den 4. Februar 1937 datierte Mitteilung im *Schweizerischen Handelsamtsblatt* vom 9. Februar bezieht sich auf die Generalversammlung vom 8. Januar 1937 und vermeldet, dass Armin Lackenbach-Robinson aus dem Verwaltungsrat ausgetreten sei. *SHAB*, 1937, Musikverlag und Bühnenvertrieb Zürich A.–G., Nr. 32 vom 9. Februar 1937, S. 306.

10 Vgl. Stolz, Stolz & Bakshian, *Die ganze Welt ist himmelblau*, 1980/1986 (Taschenbuchausgabe), S. 310.

blauen Träume“ in Deutschland über 1000 Aufführungen,¹¹ bis 1941 sämtliche Werke von Robert Stolz verboten wurden. Dieser aber freute sich noch Jahre später über den erfolgreichen Streich.

Zur Quellenlage

Zu „Grüezi“ ist so gut wie keine Sekundärliteratur erhältlich. Die vorhandenen Sekundärquellen verbreiten zudem bis heute Überbleibsel der Robert-Stolz-Legende, die sich inzwischen als unzutreffend erwiesen haben. Das Stück taucht denn auch nur vereinzelt in ganz bestimmten Ausgaben einschlägiger Operettenführer auf. Das Standardwerk „Operette“ von Volker Klotz klammert die Operetten von Stolz vollumfänglich aus. Die Recherchearbeit bezieht sich deswegen vor allem auf Primärquellen aus Nachlässen, Archiven und Zeitungsnachrichten sowie auf gelegentlich auftauchende Notizen in der allgemeinen Literatur zu Operette und Theaterwesen im „Dritten Reich“. Die Literatur im Literaturverzeichnis erwies sich für das Verfassen dieser Arbeit als hilfreich. Der Vollständigkeit halber sind auch Titel aufgeführt, die nicht direkt zitiert werden. Dies betrifft speziell auch die im Verzeichnis aufgenommenen Zeitungsartikel und Premierenberichte, die oft einen indirekten Einfluss auf die hier vorliegende Arbeit genommen haben.

NACHLÄSSE

Im Nachlass von Robert Stolz, der sich zum größten Teil in Privatbesitz befindet, sind laut dessen Stieftochter Clarissa Henry keine Unterlagen zur Entstehung von „Grüezi“ zu finden.¹² Seine Wohnung am Opernring blieb während der Kriegsjahre zwar unversehrt, doch kam es bei Kriegsende zu Plünderungen, wobei Originalpartituren und anderes wertvolles Material vernichtet wurden.¹³ Splitternachlässe und vereinzelte Korrespondenzen sind in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und der Wienbibliothek zu finden. Gemäß Katalog scheint darin aber keine für „Grüezi“ relevante Korrespondenz erhalten zu sein.

Der Nachlass von Robert Gilbert befindet sich zum größten Teil an der Akademie der Künste in Berlin, ein Splitternachlass in Privatbesitz in Zürich. Bedingt durch die zweimalige Flucht Gilberts, 1933 von Berlin nach Wien und 1938 von Wien über Paris nach New York, sind in beiden Teilen des Nachlasses nur beschränkt Unter-

¹¹ Vgl. Deutscher Bühnenspielplan, 1896–1944 Heft 9, 1938 – Heft 9, 1941.

¹² E-Mail Clarissa Henry vom 16. Juni 2019 an den Verfasser.

¹³ Semrau, Der erfolgreiche Rivale von Ralph Benatzky: Robert Stolz, 2006, S. 89.

lagen zu Ereignissen vor dem Zweiten Weltkrieg vorhanden.¹⁴ Unterlagen zu „Grüezi“ finden sich vor allem in Werkverzeichnissen und in einem Brief von Robert Stolz.

Der Verleger Armin Robinson heiratete 1933 die Sängerin Trude Lieske, die bereits zwei Jahre zuvor den Haidenhof in Bad Ischl erworben hatte. Nach der Emigration aus Deutschland ließen sich die beiden in Wien und Bad Ischl nieder. Der Haidenhof stand im Zentrum des Ischler Gesellschaftslebens. Hier traf sich die ganze Unterhaltungsindustrie. 1938 verließen die Robinsons Österreich und emigrierten über Großbritannien, die Schweiz und Frankreich in die USA. Um den Haidenhof kümmerte sich derweil Trude Lieskes Vater. Nach dem Krieg ließen sie sich zuerst im Tessin und danach wieder in Bad Ischl nieder.¹⁵ Nach dem Tod von Armin Robinson und Trude Lieske ging der Haidenhof in den Besitz der Stadt Bad Ischl über. Seither zerfällt die stattliche Villa.¹⁶ Aufgrund dieser Umstände könnte man im Haidenhof Unterlagen zu „Grüezi“ vermuten. Laut Auskunft der Stadtverwaltung Bad Ischl übernahm die Stadt damals aber nur das Gebäude.¹⁷ Eine versuchte Kontaktaufnahme mit der Rechtsnachfolgerin von Armin Robinson über den Musikverlag Zürich blieb leider unbeantwortet. Was mit einem allfälligen Nachlass Robinsons geschah, konnte deswegen nicht ermittelt werden.

Als besonders ergiebig erwies sich der noch nicht vollständig erschlossene Nachlass Felix Moeschlins an der Universität Basel. Er enthält zwei Archivmappen mit Notizzetteln, Briefen und Zeitungsartikeln zu Grüezi. Der Nachlass von Karl Heinrich David am selben Ort enthält nur Autografe seiner Werke. Die deutsche Erstaufführung in Braunschweig stand unter der Regie von Karlheinz Gutheim. Sein Nachlass befindet sich im Deutschen Tanzarchiv Köln. Der Nachlass ist noch ungeordnet, doch konnten mit Hilfe des Archivs Briefe von Robert Stolz gefunden werden, die sich mit der Braunschweiger Aufführung befassen. Aufschlussreich zu den Stückverboten in der Reichsdramaturgie sind die in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Köln enthaltenen Briefe von Sigmund Graff an Carl Spode.

Von Jakob Rudolf Welti und Karl Schmid-Bloss konnten keine öffentlich zugänglichen Nachlässe ausfindig gemacht werden. Die Nachlässe von Emil Hegetschweiler und Elsie Attenhofer befinden sich im Stadtarchiv Zürich.

ARCHIVE

Das Stadtarchiv Zürich enthält das sehr umfangreiche Archiv des Stadttheaters Zürich sowie Unterlagen des Finanzvorstandes mit der Bewerbung von Karl Schmid-Bloss und einer Steuerprüfung, die sich mit seiner Beteiligung am Musikverlag Zürich befasst. Aus dieser Steuerprüfung gehen die genauen Besitzverhältnisse des Verlags bei der Gründung hervor.

¹⁴ Vgl. Walther, 2016, S. 123f., 152–174.

¹⁵ Arnbom, Die Villen von Bad Ischl, 2017, S. 128–132.

¹⁶ Luzia & Lemberger, Freies Radio Salzkammergut, 2018.

¹⁷ E-Mail Stadtamt Bad Ischl vom 13. April 2019 an den Verfasser.

Das Archiv des Stadttheaters Luzern befindet sich im Stadtarchiv Luzern. Es enthält Protokolle zum Entscheid, „Grüezi“ in Luzern zu spielen, sowie zahlreiche Kritiken und Fotografien.

Das Archiv des Stadttheaters Bern wurde nach der Jahrtausendwende vernichtet. Erhalten sind nur produktionsbezogene Fotografien, Saisonberichte und Theaterzettel, die sich in der schweizerischen Theatersammlung in Bern befinden.¹⁸

Archivmaterial zur Geschichte des Staatstheaters Braunschweig befinden sich im Niedersächsischen Landesarchiv, Abteilung Wolfenbüttel (bis 2019 Staatsarchiv Wolfenbüttel), im Stadtarchiv Braunschweig und im Archiv des Staatstheaters. Ein umfangreicher Teil des Staatstheaterarchivs wurde 2006 an das Staatsarchiv Wolfenbüttel übergeben. Die im Theater verbliebenen Archivteile werden seit 2020 neu geordnet und wieder zugänglich gemacht. Wichtige Quellen für den Untersuchungsgegenstand sind Schriftstücke aus der Ära des damaligen Intendanten Alexander Schum, Schums Autobiographie und Jubiläumsschriften des Staatstheaters.

Unterlagen zu spezifischen Aufführungen wurden im Stadtarchiv Bregenz, im Stadtarchiv Freiburg i. Br., im Archivio Generale Trieste, an der Lippischen Landesbibliothek Detmold und im Archiv des Staatstheaters Nürnberg gefunden. Weitere Quellen waren die Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln und das Theatermuseum Wien.

Als wichtige Quelle erwiesen sich die Unterlagen der Reichsdramaturgie im Deutschen Bundesarchiv Lichterfelde in Berlin. Allerdings wurden kurz vor Kriegsende sämtliche Geheimsachen verbrannt. Darunter befanden sich auch die Akten über verbotene und „abgestoppte“ Stücke.¹⁹ Im Schweizerischen Bundesarchiv Bern finden sich Unterlagen zur Ausreise von Armin Robinson und Trude Lieske sowie zahlreiche Anträge zur Verlängerung der Nansen-Pässe des Agenten Mischa Kantowitz.

Laut Auskunft der Inhaberin Lilly Iffrig sind im Archiv des Musikverlags Zürich kaum zusätzliche Unterlagen zu „Grüezi“ vorhanden. Ein Teil der vorhandenen Unterlagen ist gesperrt und deswegen nicht einsehbar. Nach dem Verkauf des Verlags an Felix Bloch Erben zum 1. Januar 2022 wird das Verlagsarchiv voraussichtlich in die Handschriftensammlung der Zentralbibliothek Zürich übergehen.

ZEITUNGSBERICHTE

Als ergiebig erwiesen sich die Zeitungsberichte in der Schweizerischen Nationalbibliothek und die digitalisierten Zeitungen der Österreichischen Nationalbibliothek aus dem Projekt ANNO. Für die Hamburger Aufführung ließen sich Zeitungsberichte in der Europeana finden. Belgische und Niederländische Zeitungen sind über Belgicapress und Delpher verfügbar.

¹⁸ E-Mail Konzert Theater Bern vom 13. August 2019 an den Verfasser.

¹⁹ Graff, 1963, S. 211.

Aufführungen außerhalb des deutschen Sprachraums konnten dank Rechercheaufträgen an der Finnischen und Schwedischen Nationalbibliothek in Helsinki beziehungsweise Stockholm nachgewiesen werden.

THEATERSTATISTIK

Der monatlich erschienene „Deutsche Bühnenspielplan“ (1896–1944) verzeichnete jeweils alle Aufführungen der professionellen, deutschsprachigen Bühnen des Vormonats. Im für „Grüezi“ relevanten Zeitraum zwischen 1934 und 1944 erschien er ohne Register, weswegen die jeweiligen Aufführungszahlen nur durch manuelle Zählung ermittelt werden können, was sich durch die erschwerte Zugänglichkeit dieser Quelle als herausfordernd erwies. 1929 publiziert Hans Költzsch in der Zeitschrift *Die Deutsche Bühne* eine zusammenfassende Operettenstatistik der Jahre 1896 bis 1928.²⁰

Ab der Saison 1930/31 publizierte Wilhelm Altmann eine jährliche Theaterstatistik für die Oper. Diese erschien im ersten Jahr in der *Zeitschrift für Musik*, ab der Saison 1931/32 in der *Allgemeinen Musikzeitung*. Für die Spielzeiten 36/1935 und 37/1936 erschien auch eine Operettenstatistik, die allerdings nur Werke berücksichtigt, die auf mehr als fünfzig Aufführungen kamen. Altmanns Statistik zählte jeweils die Aufführungen von August bis Juli, während die Saison im „Deutschen Bühnenspielplan“ auf den Zeitraum September bis August ausgelegt war. Bei den verzeichneten Aufführungen gibt es Lücken. Immer wieder kam es vor, dass Theater ihre Daten verspätet oder gar nicht einreichten. Ab den späten 1930er Jahren reichten vor allem Schweizer Theater ihre Daten nicht mehr ein. So verschwanden das Stadttheater Zürich und das Stadttheater Basel ab Oktober 1937 respektive April 1938 aus den Aufzeichnungen des „Deutschen Bühnenspielplans“. Auch bei den Wiener Bühnen gibt es erhebliche Lücken. Nicht erfasst wurden Produktionen von Laienbühnen.

Nach dem Krieg publizierte der Deutsche Bühnenverein ab der Saison 1955/56 eine Theaterstatistik in seinem Vereinsorgan *Die Deutsche Bühne*. Für Stücke, die in der Saison 1955/56 über fünfzig Aufführungen erreichten, sind im Novemberheft 1956 auch die Werte ab der Saison 1948/49 verzeichnet. Die Aufführungszahlen wurden jeweils gegen Ende eines Jahres publiziert. Für die erst nachträglich veröffentlichten Jahre 1948/49 bis 1953/54 fehlten in der Statistik die Daten aus Österreich, der Schweiz und der DDR. Ab 1966/67 fehlen die Daten der DDR. Die Publikation „Was spielten die Theater: Bilanz der Spielpläne in der Bundesrepublik Deutschland 1947–1975“ fasste 1978 die Aufführungszahlen häufig gespielter Stücke zusammen. Die Publikation ist aber unvollständig und bezieht sich nur auf die Aufführungen in der BRD. Ab der Saison 1968/69 enthielt die Werkstatistik auch Zuschauerzahlen. Ab der Saison 1981/82 erschien die Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins in einer eigenen Publikation. Eine Übersicht über die verfügbaren Quellen und die in der Statistik enthaltenen Länder liefert folgende Tabelle.

²⁰ Költzsch, 1929.

Periode	Publikation	Deutschland	Österreich	Schweiz	Tschechoslowakei	
1896/97–1943/44	Deutscher Bühnenspielplan	Ja	Ja	Ja	Ja	Anfänglich auch mit Register
1896/97–1928	Die Deutsche Bühne ²¹	Ja	Ja	Ja	Ja	Kumulierte Statistik
1935/36	Allgemeine Musikzeitung ²²	Ja	Ja	Ja	Ja	Auswertung ab 50 Aufführungen
1936/37	Allgemeine Musikzeitung ²³	Ja	Ja	Ja	Ja	Auswertung ab 50 Aufführungen
1947/48–1974/75	Was spielten die Theater? ²⁴	BRD & Westberlin	Nein	Nein	Nein	Nur für die häufigsten Stücke
1948/49–1953/54	Die Deutsche Bühne ²⁵	BRD & Westberlin	Nein	Nein	Nein	Nur Stücke ab 50 Aufführungen in Saison 1955/56
1955/56	Die Deutsche Bühne ²⁶	BRD & DDR	Ja	Nein	Nein	103 Theater BRD 12 Theater AUT „alle“ Theater DDR
1956/57–1965/66	Die Deutsche Bühne ²⁷	BRD & DDR	Ja	Ja	Nein	Theaterzahl unterschiedlich
1966/67–1980/81	Die Deutsche Bühne	BRD & Westberlin	Ja	Ja	Nein	Ab 1968/69 mit Zuschauerzahlen
1981/82–1989/90	Was spielten die Theater? ²⁸	BRD & Westberlin	Ja	Ja	Nein	Eigene Publikation nach Sparten
1990/91–2015/16	Wer spielte was? ²⁹	Ja	Ja	Ja	Nein	Zuteilung Musical/Operette geändert ³⁰
Ab 2016/17	Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins ³¹	Ja	Ja	Ja	Nein	Zuteilung Musical/Operette geändert

Tabelle 1: Quellen zur Aufführungsstatistik.

21 Költzsch, 1929. Ein Nachdruck findet sich auch in Linhardt, 2009, S. 283–290.

22 Altmann, Zur Statistik der Operetten in der Spielzeit August 1935 bis Juli 1936, 1936.

23 Altmann, Operettenstatistik 1936/37, 1937.

24 Hadamczik, Schmidt & Schulze-Reimpell, 1978.

25 *Die Deutsche Bühne*, 1909–1935 / 1956 – Nr. 2, November 1956, S. 27f.

26 Ebd., BRD: Nr. 2, November 1956, S. 30f.; DDR: Nr. 8, Mai 1957, S. 149–151; Österreich: Nr. 10/11. Juli/August 1957, S. 188f.

27 Ebd., 1956/57–1961/62 jeweils im November- und Dezemberheft; 1962/63–1980/81 jeweils im Dezemberheft.

28 Deutscher Bühnenverein, Was spielten die Theater?, 1982–1990.

29 Deutscher Bühnenverein, Wer spielte was?: Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins, 1991–2016.

30 „Feuerwerk“ von Paul Burkhard gehörte bis Ende der 1990er Jahre zu den am meisten gespielten Operetten und verzeichnete häufig über 100 Aufführungen pro Saison. Ab der Jahrtausendwende wurde „Feuerwerk“ als Musical geführt, worauf seine Aufführungszahlen stark zurückgingen. Inzwischen wird das Werk wieder als Operette geführt.

31 Deutscher Bühnenverein, Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins: Wer spielte was?, 2017–2019.

2. Das Werk

Der Erfolg des „Weißen Rössls“ beflügelte die Fantasie von Verlegern und Theaterdirektoren. Erik Charell hatte mitten in einer Theaterkrise das Alt-Berliner Lustspiel von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg in eine temporeiche und frivole Revue verwandelt und damit manches krisengeschüttelte Theater vor dem finanziellen Ruin bewahrt. Hans Müller-Einigen, Chefdramaturg der Ufa, verantwortete den neuen Schluss mit dem Auftritt des Kaisers Franz-Josef. Ralph Benatzky setzte sich wie schon bei vorangegangenen Charell-Produktionen an die Komposition der Musik und die Dichtung der Liedtexte.

Doch Charell war mit dem Ergebnis nicht zufrieden und ließ alle Liedtexte von Robert Gilbert neu erstellen. Gilbert, Sohn des erfolgreichen Berliner Operetten-Komponisten Jean Gilbert, hatte mit kaum dreißig Jahren bereits die Texte zahlreicher Schlager verfasst und war einer der angesagtesten Textdichter der entstehenden Tonfilmszene. Von ihm übernahm Charell auch den Schlager „Was kann der Sigismund dafür, dass er so schön ist“. Daneben wurden Bruno Granichstaedens „Zuschaun kann i net“ und der Titel „There’s Danger in Your Eyes“ in einer Neutextierung als „Es ist doch nicht das letzte Mal, dass wir uns sehen“ aus dem MGM Filmmusical „Puttin’ on the Ritz“ übernommen. Die zwei Robert-Stolz-Schlager „Die ganze Welt ist himmelblau“ und „Mein Liebeslied muss ein Walzer sein“ kaufte Erik Charell Stolz gegen einen Pauschalbetrag von 500 Reichsmark ab,³² was später das Objekt zahlreicher Rechtsstreitigkeiten werden sollte. Aus Zeitmangel übernahm Eduard Künneke die Instrumentation des Werks und das Schreiben der Chöre.

Der Erfolg des „Rössls“ war einzigartig. Allein 1931 brachte es die Charell-Produktion in London auf 631 Vorstellungen. Auch für die Schweiz lassen sich in den ersten drei Spielzeiten 347 Aufführungen nachweisen, davon über 250 in der Saison 1931/1932.³³ Dem Salzkammergut bescherte das „Rössl“ einen Tourismusboom, der bis heute anhält. Es dürfte in der gesamten Musikgeschichte kein zweites Stück geben, das einen derart nachhaltigen und bis heute andauernden Einfluss auf das Image eines gesamten Landes ausübte wie das „Rössl“.

Mit „Grüezi“ sollte dieser Erfolg wiederholt werden. Statt im Salzkammergut sollte die Geschichte in einem Schweizer Alpenhotel spielen und Schweizer Folklore auf die Operettenbühne bringen. „Grüezi“ sollte in die Welt hinausziehen und überall Werbung für die Schweiz machen. Dieser Plan war nicht das Hirngespinnst eines sich selbst überschätzenden Theaterdirektoren. Er hätte durchaus aufgehen können. Wieso dem so ist, soll diese Arbeit zeigen.

³² Semrau, Robert Stolz – sein Leben, seine Musik, 2002, S. 55.

³³ Deutscher Bühnenspielplan, 1896–1944, Oktober 1931 – April 1934.