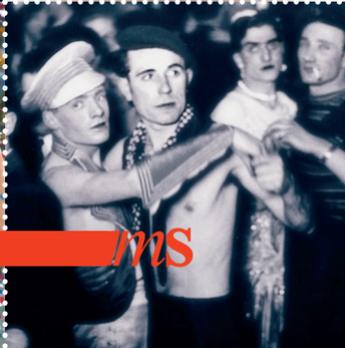


# GLITTER AND BE GAY

DIE FRECHE ORIGINALOPERETTE UND IHRE SCHWULEN VEREHRRER  KEVIN CLARKE (HG)



*ms*

Glitter And Be Gay



**Männerschwarm Verlag**



*KEVIN CLARKE (Hg.)*

# **GLITTER AND BE GAY**

*DIE AUTHENTISCHE OPERETTE  
UND IHRE SCHWULEN VEREHRER*

Männerschwarm Verlag  
Hamburg 2007

Wir bedanken uns bei der Stichting Operetta Research Center Amsterdam, [www.operetta-research-center.org](http://www.operetta-research-center.org), und bei Florida O. Eser für die finanzielle Unterstützung dieser Veröffentlichung.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet die Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte  
bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Kevin Clarke (Hg.):  
Glitter And Be Gay  
Die authentische Operette und ihre schwulen Verehrer

© Männerschwarm Verlag, Hamburg 2007

Umschlaggestaltung: Carsten Kudlik, Bremen  
unter Verwendung von Szenefotos aus «Ja Zuster Nee Zuster» (mit  
freundlicher Genehmigung von BosBros) und von «Vive la France» (mit  
freundlicher Genehmigung von Pierre & Gilles / Yannick Morisot).

Ebook-Ausgabe 2011  
ISBN 978-3-86300-026-4

Buchausgabe  
1. Auflage 2007  
ISBN 978-3-939542-13-1

Männerschwarm Verlag GmbH  
Lange Reihe 102 – 20099 Hamburg  
[www.maennerschwarm.de](http://www.maennerschwarm.de)  
[verlag@maennerschwarm.de](mailto:verlag@maennerschwarm.de)

## INHALT

Kevin Clarke: <b>Einleitung: Homosexualität und Operette?</b>	7
Kurt Gänzl: <b>Eine Frage der Schattierung: Kategorie A und B</b>	23
Adam Benzwi: <b>«Spiel das mal schwul»</b>	33
Hans-Dieter Roser: <b>Chacun à son goût!</b>	41
Joan Lawrence: <b>«An ultra-poetical super-aesthetical, Out-of-the-way young man!»</b>	60
Frank Alva Buecheler: <b>Zwischen den Stühlen! Oder: Einmal Operette – immer Operette?</b>	67
Christoph Dompke: <b>Zauberwort «Camp»</b>	74
Jörn Jacob Rohwer: <b>Geheimnis</b>	85
Brigitte Tautscher: <b>«Jeder Homo hat eine Waltraut Haas in sich»</b>	89
Klaus Thiel: <b>«Dann lass' ich's mir besorgen nur, von dem Freund aus Singapur»</b>	97
Kevin Clarke: <b>Im Rausch der Genüsse</b>	108
Arthur Maibach: <b>Vergessen und verdrängt</b>	140
Albrecht Dümmling: <b>«Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum»</b>	146

Kathrin Brigl: «Die Fußspitze drei Millimeter höher»	155
Thorsten Klein: <b>Lebensansichten einer bekennenden Soubrette</b>	161
Richard C. Norton: <b>Mad About the Boys</b>	171
Christoph Dompke: <b>Fernsehoperette als Comig-out-Hilfe?</b>	204
Hans-Jörg Koch: «Der Wind hat mir ein Lied erzählt»	212
Robert Eberl: <b>Auferstanden aus Rothenberger-Ruinen</b>	220
Christophe Mirambeau: <b>Die <i>années folles</i> der französischen Operette</b>	226
Kevin Clarke: <b>Neonazis, Al Kaida, George W. Bush, pädophile Priester und ein Homo-Jesus im Dreivierteltakt</b>	261
<b>Zwanzig unvergessliche Operettenmomente</b>	266
<b>Die Autorinnen und Autoren</b>	300
<b>Verzeichnis der Abbildungen</b>	308

KEVIN CLARKE

## EINLEITUNG: HOMOSEXUALITÄT UND OPERETTE?

Natürlich muss die erste Frage lauten: Gibt es überhaupt so etwas wie ›Sex‹ in Operetten? Die Antwort darauf ist ein klares «Ja». Auch wenn die vielen kastrierten Operettenaufnahmen, Filme und Theateraufführungen der letzten 50 Jahre das Gegenteil suggerieren, war die Kunstform Operette bis 1933 ein aktuelles, intellektuelles, durchgedrehtes, fast dadaistisches Entertainment, in dem es zuerst und zuletzt um Sex ging. In allen Formen und Spielarten. Deftig und direkt, versaut und provokant, genauso wie subtil und versteckt, raffiniert und sophisticated. Fußballmannschaften mit Hormonen auf Schleudergang legten Damen vom Turnverein flach (in Ábrahám's *Roxy und ihr Wunderteam*, 1937), Fritzi Massary sang als *diva assoluta* der 1920er Jahre mit kessem Unterton «Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben?», Anny Ahlers trällerte provokant «Ich spreche mit den Beinen nur» (in Benatzkys *Casanova*, 1928), und die göttliche Gitta Alpár zwitscherte «Was hat eine Frau von der Treue?» (in *Ball im Savoy*, 1932). Doch nicht erst in den Roaring Twenties ging es im deutschsprachigen Bereich derart direkt zur Sache. Schon zu Offenbachs Zeiten sang Hortense Schneider in *La belle Hélène* (1864) in der «Invocation à Vénus» im kecken Chansonstil und knappen Griechenkostüm: «Dis-moi, Vénus, quel plaisir trouves-tu / A faire ainsi cascader la vertu?» (deutsch: «Sag' mir, Venus, welches Vergnügen findest du daran, die Tugend so zu Fall zu bringen?») Auch in der angeblich so ›klassischen‹ *Fledermaus* (1874) von Johann Strauß spielt das Kammerzoferl Adele «die Unschuld vom Lande», natürlich «im kurzen Gewande» («Zwei Act' hindurch geb' ich nicht nach, doch ach, im dritten werd' ich schwach»). Und in Lehárs *Lustiger Witwe* (1905) vergnügt sich Lebemann Danilo mit «Lolo, Froufrou, Joujou» im Pariser Nachtclub Maxim. Wer einmal den Film von Erich von Stroheim aus dem Jahr 1925 gesehen hat, mit Hollywood Dreamboat John Gilbert als Danilo, der weiß, wie solche ›Vergnügungen‹ ehemals aussahen.



Abb. 1: Sexidol John Gilbert als Danilo mit halbnackten Tänzerinnen im berühmten *Merry Widow*-Film von 1925

### **Triefende Sentimentalitäten und innerste Lebensfreude**

Als die Nazis 1933 an die Macht kamen, machten sie solchem Treiben in Deutschland und bald auch in Österreich ein jähes Ende. Schluss war es mit Sex, Schluss war's auch mit der omnipräsenten Jazzmusik, die abfällig als «Niggermusik» bezeichnet und als «entartet» verdammt wurde. Jazz hatte die Operette nach dem Ersten Weltkrieg erobert und sie, gleichberechtigt mit der Erotik, bis in die tiefsten Fasern infiltriert. Staatsrat Hans Severus Ziegler, brauner «Generalintendant», «Mitglied des Reichskultursenats» und Organisator der Düsseldorfer Ausstellung «Entartete Musik», formulierte im Geleitwort zu *Reclams Operettenführer* 1939 die Gegenmaßnahmen der Nationalsozialisten so (wobei bemerkenswert ist, dass Ziegler, der sich so intensiv mit Operette und ihrer Neudefinition beschäftigte, homosexuell war<sup>1</sup>):

Selbstverständlich hat das Dritte Reich die typisch jüdische und stark verjazzte Operette allmählich ausschalten müssen mit dem sehr erfreulichen Ergebnis, daß die Operettentheater aller großen und kleineren Städte, wo der arische Operettenkomponist gepflegt wird, nach wie vor volle Häuser zeigen. Gewiß wäre es wünschenswert, daß wir zur Ergänzung unseres heutigen Operettenschatzes



Abb. 2: Die Wiener Operettendiva  
Elsie Altmann 1922 (u.a. in *Gräfin Mariza*)



Abb. 3: Plakat *Der Förster vom Silberwald* 1954

wieder einmal komische Spielopern von der Leichtigkeit und wirklichen Humorigkeit des Lortzingschen ›Wildschütz‹ bekämen, was im Interesse einer geschmacksbildenden Erziehung des Publikums, dessen Stilgefühl und Sinn für Unterhaltung nicht weiter verflachen darf, liegt.<sup>2</sup>

Und so brachen sie über uns herein – die vielen «geschmacksbildenden» Marika-Rökk-/Johannes-Heesters-Filme der UFA, die noch heute wöchentlicher im GEZ-finanzierten öffentlich-rechtlichen Fernsehen laufen und als Klassiker-Kollektion auf DVD erhältlich sind, die Operetten-Heimatfilme der 50er Jahre, von *Förster-Christl* bis *Schwarzwaldmädels*, die Anneliese-Rothenberger-Sendungen und -Aufnahmen der 70er. Das hatte wenig mit dem zu tun, was einmal den Reiz und Spaß der Operette ausmachte. Wieso sonst sollte die halbe Welt nach diesem Genre verrückt gewesen sein, von Paris, Berlin, Wien, London, New York, Mailand, bis

nach Australien, Südafrika, Indien und Russland? *Sex sells*. Und unterhaltend verpackt, witzig präsentiert, glamourös ausgespielt und mit Parodie bzw. Selbstironie gewürzt, verkaufte sich der Sex noch besser.

### **Cruising im Dreivierteltakt**

Als Massenentertainment war Operette vor 1933 primär an heterosexuelle Männer gerichtet. Um ihnen Operette schmackhafter zu machen, wurden beispielsweise im Berliner Metropoltheater (der heutigen Komischen Oper) vorm Ersten Weltkrieg die einschlägigen «Damen» der Behren- und Friedrichstraße für nur eine Mark eingelassen, wenn sie eine Stunde nach Beginn der Vorstellung an der Kasse erschienen. «Sie hielten sich im Promenoir, dem Umgang des ersten Ranges, auf, wo an weißgedeckten Tischen und Sesseln ein intimer Restaurationsbetrieb stattfand. Hier war der Treffpunkt der jungen reichen Herren mit den Damen der Lebewelt. Wie wichtig dieser anrühige Betrieb für das Me-



Abb. 4: Innenansicht des legendären Metropoltheaters im Jahr 1904

tropol war, ließ ein gelegentlicher Vorfall erkennen. Herr Koller, der Büfettier [sic], der den Sekt glasweise zu einem Preis von zwei Mark ausschenkte, nannte eines Abends eine der «Damen» schlichtweg «Hure». Daraufhin boykottierte sie das Metropol, und Geheimrat Jentz verlangte von Herrn Koller, er habe sich bei den Damen in aller Form zu entschuldigen. Jentz hatte nämlich festgestellt, daß mit ihrem Wegbleiben sofort auch ein Teil des Herrenpublikums wegblieb. Auch Koller merkte den Rückgang seines Sektverkaufs, entschuldigte sich, und nun kamen sie alle wieder und mit ihnen die Herren.»<sup>3</sup>

Zweifellos waren die Zustände von Paris bis Wien und London nicht viel anders. Sie geben dem in den 1960er Jahren so oft missbrauchten Wort «Champagneroperette» die ursprüngliche Bedeutung zurück. Auf die sich (leider) nicht einmal die Vertreter der «historisch informierten Aufführungspraxis» zurückbesinnen wollen. Dabei scheinen solche Vermarktungsstrategien aus der Kaiserzeit überaus modern, angesichts des Problems vieler Theater heute, ihre Häuser zu füllen. Als die Komische Oper 2003 eine Aufführung der *Csárdásfürstin* in eine Singleparty verwandelte (mit Ades Zabel als DJ im rot-weiß-grünen Piroshka-Kostüm), war nicht nur das Haus voll – darunter auffallend viele Schwule, die sich die Chance zum Cruising im Dreivierteltakt nicht entgehen lassen wollten –, sondern landete das Theater mit seiner Operetteninszenierung plötzlich in der Weltpresse, von der *New York Times* bis zum *Corriere della Sera*. Wenig überraschend hatten die Idee zur Party Schwule mit Faible für Operette.

Auch wenn den Hetero-Herren im Publikum Anfang des 20. Jahrhunderts auf der Bühne (sowie im Foyer) primär Hetero-Sex offeriert wurde, also möglichst viele Damen in möglichst knapper Bekleidung, kam in der sexuell befreiten Welt der Operette immer wieder Homoerotik vor. Erst als Witz (beispielsweise in Offenbachs *Die Insel Tulipatan*), dann versteckt in den Operetten von Suppé und Strauß mit ihren zweideutigen Damen in Hosenrollen (unter anderem *Fatinitza*, *Boccaccio*, *Fledermaus*), später immer deutlicher in den von Erik Charell fürs Große Schauspielhaus Berlin produzierten Werken, wo ganze Heerscharen von schwullesbischen Stars für die entsprechenden Pointen sorgten: Claire Waldoff, Marlene Dietrich, Wilhelm Bendow, Max Hansen, in *Casanova*, *Drei Musketiere* und *Im weißen Rössl* beispielsweise, mit sexy Tiroler Jungs in



Abb. 5: Der Berliner Operetten-Starkomiker Wilhelm Bendow 1929 – halb Mann, halb Frau

Lederhosen und einer mehr als eindeutigen Kuhstall-Szene zwischen Oberkellner Leopold und seinem Piccolo Gustl.

Diese heute vergessenen und als Spätfolge der nationalsozialistischen Neudefinierung des Genres ignorierten (und verteuflten) Aspekte der Operette gilt es in den folgenden Kapiteln wiederzuentdecken.

### **Aktiv/passiv**

Homosexuelle haben heute, ebenso wie in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg, ein besonderes Verhältnis zur Operette und machen einen überproportional großen Teil derer aus, die sich mit dem Genre beschäftigen. Aktiv und passiv. Sie inszenieren landauf, landab Operetten, schreiben darüber als Journalisten, verfassen CD-Booklet-Texte,

untersuchen die Kunstform und publizieren Bücher darüber, treten in Operetten als Sänger oder Tänzer auf, unterrichten das Genre an Hochschulen, zerreißen sich darüber die Mäuler in einschlägigen Chatrooms. Über die Gründe für die Faszination des Genres auf Schwule soll hier erstmals öffentlich nachgedacht werden. Auch wenn definitive Antworten über Wieso, Weshalb, Warum unmöglich sind, soll doch wenigstens der Versuch einer ersten Skizzierung der Sachlage gemacht werden. Dabei gilt Erik Adams Äußerung aus seinem «Versuch über die Operette» als Leitsatz: «Wer sich auf die Operette einläßt, wird sich kaum ihrem sinnlichen Sog entziehen können. Genau das macht sie aber der bürgerlichen Ästhetik der Moderne suspekt: unter dem Diktat des Geschmacksurteils, zu dem eine entsprechende Geschmacksbildung nötig ist, die es gelernt haben muß, sich dem Ergriffenwerden von sinnlichkeitsdurchtränkten Atmosphären zu entziehen und Formfragen kenntnisreich im Diskurs über Kunst zu bereden.»<sup>4</sup>

Der «sinnliche Sog», aber auch der ungeheure, übersprudelnde Kitsch der Gattung machten Operette nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs den Hütern von Moral und Geschmack suspekt, nicht nur im Wirtschaftswunderland Deutschland, wo man Erotik aus dem öffentlichen Leben weitgehend verbannt hatte, auch in den USA und England, zwei weiteren ehemaligen Operettenhochburgen, wo Doris Day & Co. eine brave neue Welt der Keuschheit und Reinheit durchgesetzt hatten. Für Erotik und Homoerotik war da kein Platz (oder wenn, dann nur versteckt). Das hört man in den Operettenaufnahmen dieser Zeit von RCA beispielsweise, oder denen von EMI, in der berühmten Gilbert-&-Sullivan-Serie mit Sir Malcolm Sargent. Wie zu nationalsozialistischen Zeiten war auch dort, im England der Nachkriegsjahrzehnte, alles «klassisch» und «edel» statt witzig und burlesk. Galt es doch auch von britischer Seite, Gilbert & Sullivan zu Säulenheiligen zu erheben, wie es die Nazis mit Johann Strauß und den Vertretern der sogenannten «Goldenen (Wiener) Operette» vorgemacht hatten. Entsprechend zogen auch die Franzosen nach, mit Offenbach-Aufnahmen mit Opernsängern im Operettenfach, was unter anderem dazu führte, dass Jessye Norman und Felicity Lott die schöne Helena einspielten – die größtmögliche Antithese zur Uraufführungsdarstellerin Hortense Schneider, der Offenbach ausdrücklich verboten hatte, *jemals* eine Ge-

---

sangsstunde zu nehmen, damit sie ihren erotischen Chansonton nicht verliert.

Von intellektueller Seite versuchte man derweil (erinnert sei nur an Theodor W. Adorno und seine Anti-Operetten-Kaskaden) das Genre totzuschlagen, wenn schon nicht mit dem Sex-Argument, dann mit der Ablehnung von ‹seichter Unterhaltung› und Kitsch. Darauf antwortet Günther Nenning in ‹Die Kunst der Kanaille›:

Wer wirklich glaubt, daß die Leute [...] an das Operettenglück glauben, versteht nichts von Kitsch. Und wer glaubt, daß die Leute an die Operettentragik nicht glauben – versteht nichts von Kunst. Auf dem einfachsten Zusammensein von Glück und Tragik beruht die Überlegenheit des Kitsches über die Kunst und der Operette über die sonstigen Kunstformen. Nur wer den Kitsch liebt, versteht das Leben. Wie die Operette sich das Leben vorstellt, so ist es. Das Leben ist die Fortsetzung der Operette mit anderen Mitteln, die die gleichen sind, nur ärger. – Nicht der Kitsch übertrifft das Leben; das Leben übertrifft den Kitsch.<sup>5</sup>

Nun ist Kitsch etwas, das Homosexuelle offensichtlich besonders anspricht und womit sie auch besonders gut (weil ironisch) umgehen können. Kitsch ist zugleich etwas, mit dem homosexuelle Künstler die moderne Kunst seit den 1960er Jahren revolutioniert haben. Es sei nur an die Bilder von Andy Warhol, Pierre et Gilles oder Gilbert & George erinnert, in denen Kitsch mit Parodie eine ideale, massenwirksame Verbindung eingeht. Dieser besondere Mix zeichnet auch die ‹authentische› Operette aus. Und genau wie bei Warhol und seinen Nachfolgern spielt auch bei der Operette Sex und ein bewusstes Spiel mit Sex (und Homosexualität) eine zentrale Rolle. Während Kitsch-Kunst längst Eingang in den Kanon der Kunstgeschichte gefunden hat und zu Höchstpreisen auf dem aktuellen internationalen Kunstmarkt gehandelt wird, bleibt der überaus moderne Kitsch-Aspekt der ‹authentischen› Operette etwas, das die Forschung ebenso wie Theater und Regisseure bislang nicht entdeckt haben. Einzige Ausnahme hierfür war 2006 eine Neuinszenierung von Francis Lopez' *Le chanteur de Mexico*, ursprünglich geschrieben für den homosexuellen Operettenstar Luis Mariano. Die neue Direktion des

Théâtre du Châtelet in Paris gab für diese Produktion ein Poster in Auftrag bei den erwähnten Künstlern Pierre et Gilles. Und gestaltete auch die Bühnenbilder in einem vergleichbaren Kitsch-Stil. Der Erfolg der Inszenierung beim anspruchsvollen Pariser Publikum war enorm. Und: Es gab kaum eine Zeitschrift in Frankreich, die das Poster nicht auf dem Cover oder in der News-Rubrik hatte. Mit anderen Worten: Sexy verpackt kann man auch im neuen Millennium Operette noch einem Massenpublikum schmackhaft machen, und Homo-Kunst kann – richtig eingesetzt – problemlos Hetero-Zuschauer anlocken. Selbst mit einem eigentlich als ‚altmodisch‘ und ‚verstaubt‘ abgestempelten Stück wie dem *Chanteur de Mexico*.

### **Born in the USA**

In den USA gilt eine Liebe zum Musical – dem amerikanischen Äquivalent zur Operette, das in den 1920er Jahren aus dieser hervorging – als frühes Zeichen künftiger Homosexualität. Wayne Koestenbaum schreibt in *Königin der Nacht*: «Vorzeichen: ein Faible für Musicals. Ich machte mir Sorgen, während ich Platten von *Darling Lili*, *Oklahoma!*, *The Music Man*, *Company* und *No, No, Nanette* lauschte, daß ich als Schwuler enden würde; das Wort ‚schwul‘ kannte ich nicht, von Homosexualität wusste ich nur aus den *Time*-Titelgeschichten über die sexuelle Befreiung, aber ich hatte eine klar umrissene Vorstellung (woher?), daß Schwule Musicals mochten.»<sup>6</sup> Im Bereich Broadway sind Homosexuelle in der Tat so allgegenwärtig, dass der heterosexuelle Mark Steyn das Phänomen in seinem Buch *Broadway Babies Say Goodnight: Musicals Then and Now* in einem eigenen Kapitel unter der Überschrift «The Fags» thematisiert:

When did the mocked as insipid, bland ‚family entertainment‘ come to be associated with homosexuality? There are no statistics for these things, but, on the basis of my own unscientific research, I would say that, of the longest-running shows of the 1940s, some two-thirds had a homosexual contribution in the writing/staging/producing department. By the 1960s, the proportion was up to about 90 per cent. Certainly, it’s hard to take issue with Leonard Bernstein, who once told a friend: ‚To be a successful composer of musicals, you either have to be Jewish or gay. And I’m both.‘<sup>7</sup>

Vergleichbare Untersuchungen – erinnert sei unter anderem an *Something for the Boys* von John M. Clum – gibt es im Bereich Operette nicht, weder in den USA noch in Deutschland, noch sonst wo. Es gibt zwar Bücher über Homosexualität und Film, Popmusik, Oper, Kunst, klassische Musik. Es gibt *gender studies* in Hülle und Fülle. Aber zu Operette? Nichts. Als wäre die angeblich ›heile Welt‹ der Operette das letzte Tabu, an das sich niemand heranwagt. Dieses Tabu soll hier erstmals gebrochen werden. Denn der Schatten der nationalsozialistischen Umdefinierung des Genres hat lange genug Schaden angerichtet, auch – perverserweise – in den USA, England und Frankreich, wo in der Nachkriegszeit (wie erwähnt) die Naziideale kommentarlos übernommen wurden, was sich anhand beinahe jeder angloamerikanischen und französischen Operettenauffüh-



Abb. 6: Theateralltag in Wien 1928; neben dem Broadwaymusical *No, No, Nanette!* werden Kálmáns Jazz-Operette *Die Herzogin von Chicago* sowie andere ›transatlantische‹ Stücke wie *Ein Böhme in Amerika* beworben

rung der letzten fünf Jahrzehnte belegen lässt. Es ist an der Zeit, mit diesen braunen «Traditionen» zu brechen und eine neue, frische und (auch) homosexuelle Zeitrechnung der Operette einzuläuten. Dies- und jenseits des Atlantiks. Und damit auch Operette und Musical wieder zusammenzuführen, wie das bis 1933 ganz selbstverständlich war, als alle Erfolgsoperetten des Broadway (von Rombergs *Student Prince* bis Frimls *Rose-Marie* und Kerns *Show Boat*) in Wien und Berlin liefen und andersherum Kálmáns Wiener *Mariza* und *Bajadere* oder Benatzkys Berliner *Rössl* in New York, Paris und London Triumphe feierten – als Musical-Operetten, die entsprechend «musicalhaft» aufgeführt wurden, was akustisch nachzuvollziehen ist, unter anderem in den vom Operetta Archive Los Angeles herausgegebenen Aufnahmen von «Kálmán on Broadway» oder der Pariser Fassung von *L'Auberge du Cheval blanc* von 1932, die bewusst nach Fred Astaire/Ginger Rogers oder Edith Piaf klingt. Die Übergänge von Operette zum Musical und Chanson waren einst fließend, genauso wie sie es von Operette zu Revue und Kabarett waren, von wo viele bedeutende Operettendarsteller kamen (unter anderen Paul Morgan, Camilla Spira, Willi Schaeffers, Otto Wallburg). Ein heute gleichfalls gern ignoriertes Aspekt, der in den folgenden Kapiteln mehrfach thematisiert wird.

### Prozess einer Selbstfindung

Bemerkenswerterweise kam Widerstand gegen das vorliegende Buchprojekt zuerst von Homosexuellen selbst. Ältere Operettenforscher (und nicht nur solche aus Deutschland, sondern besonders auch die aus der angloamerikanischen Welt) wandten sich entsetzt ab, als sie angesprochen wurden, ob sie einen Beitrag für dieses Buch verfassen wollten. Mit dem Argument, dass Operette (a) nichts mit Homosexualität zu tun habe (und ihre Liebe zur Operette somit auch nichts mit ihrer eigenen Homosexualität) und dass man mit der Unterstellung solcher Zusammenhänge (b) die Kunstform Operette beschmutzen würde. Ganz zu schweigen davon, dass die Unterstellung eines Zusammenhangs (c) ihre Arbeit in dem Bereich degradieren würde, Wissenschaft mit Schmuddelpornos in Verbindung brächte und somit substanzlos machte. Die Angst, Forschung mit Sinnlichkeit oder Sexualität in Verbindung zu bringen, war/ist enorm. Größer noch als die Angst, sich dabei selbst als homosexuell zu outen.

War die Unterstützung im professionellen Bereich (anfangs) minimal, so war sie es im Amateusersektor noch mehr. Besonders dort, wo man hätte vermuten können, eine maximale Zahl von Interessierten am Thema Homosexualität und Operette zu finden, im Operettenchat von Gayromeo, waren die Antworten auf eine Mitarbeitsanfrage von blanker Entrüstung gezeichnet: «Meine Chatclubs bei Gayromeo sind reine Themen-Foren, und bei der Operette sah ich das bislang auch so, sonst wäre ich in einem Club ›Sex auf der Seitenbühne zwischen 2. und 3. Akt gesucht‹. Ich käme noch nicht einmal auf die Idee, besondere Vorlieben von Schwulen bei der Operette festzustellen.» Oder: «operette ist eine kunstform die heutzutage leider vernachlässigt wird ... obwohl sie wunderbare melodien und stimmungen beheimatet ... was die oper in dieser weise nicht kann ... deshalb liebe ich die operette. sie hat witz und humor ... sie kann zärtlich verspielt und so herrlich übertrieben sein ... was das mit schwul zu tun hat ... weiss ich nicht.» Und schließlich zur Frage nach «Operette im Sexchat»: «Es gibt ja hier biedere, hässliche Wesen, die es so meinen, wie es in ihren Profilen steht. Die es also als reinen Chat sehen. Okay, die meisten, die auf Biedermann machen, besonders, wenn sie ein ›rk‹ unter Religion stehen haben, haben ja wirklich nur Sex im Kopf. Wenn sie wenigstens die Heimtücke lassen und dazu stehen würden. Eine schöne Frage wäre ja auch, wieso die Hardcoremachos, die sich als Opernfreaks sehen, bei dem Wort Operette hysterisch werden, kreischen und nach dem Riechsalz rufen.» Weiter ging die Diskussion nicht. Und als ein *einzig*er Chat-Teilnehmer sich bereit erklärte, seinen Lieblingsoperettenmoment zu beschreiben – das Duett «Ich bin eine anständ'ge Frau» aus der *Lustigen Witwe* in der Interpretation von Dorothea Chryst –, scheiterte die Veröffentlichung des Textes daran, dass der Herr offiziell nicht schwul sein durfte und wegen Wahrung seiner Anonymität keine Veröffentlichungseinwilligung mit dem Verlag unterschreiben konnte unter seinem richtigen Namen, ungeachtet der Tatsache, dass sein Beitrag auch unter Pseudonym hätte erscheinen können. Selbst das ging zu weit. «Dafür muss man Verständnis haben.»

Dennoch ist es gelungen, eine Handvoll Autoren zu gewinnen, sich des Themas allen Widerständen zum Trotz anzunehmen, darunter einige international prominente Vertreter des Fachs: Kurt Gänzl, Autor der dreibändigen *Encyclopedia of the Musical Theatre*, dem Standardnach-

schlagewerk zu Operetten und Musicals, Richard Norton, Autor der gleichfalls dreibändigen *Chronology of the American Musical Theater* und Biograf des *My-Fair-Lady*-Komponisten Frederick Loewe (dessen Vater ein bekannter Operettenbuffo in Berlin, Wien und New York war), Christophe Mirambeau, Biograf des Operettenlibrettisten Albert Willemetz und des schwulen französischen Operettenstars Luis Mariano, Hans-Dieter Roser, Biograf von Franz von Suppé, Hans-Jörg Koch, Biograf der Operetten- und Schlagerdiva Rosita Serrano und Autor des Buchs *Das Wunschkonzert im NS-Rundfunk*, und Albrecht Dümmling, der die Ausstellung «Entartete Musik» von 1938 rekonstruiert und diverse Bücher zu Musik in der NS-Zeit geschrieben hat. Daneben haben viele andere Autoren, prominente und weniger bekannte, ihre anfänglichen Skrupel überwunden und Texte verfasst. Lange, kurze, persönliche, allgemeine. Allen Autoren gilt an dieser Stelle der ausdrückliche Dank des Herausgebers, dass sie sich gemeinsam auf das Wagnis dieses Essaybandes eingelassen haben. Ohne ihre Hilfe wäre das Buch nicht möglich gewesen. Ohne sie wäre es auch niemals so abwechslungsreich, vielschichtig und unterhaltsam geworden.

Dieses Buchprojekt ist auch der Prozess einer Selbstfindung – und in gewisser Weise ein Befreiungsschlag. Ein Abstreifen etablierter Operetennormen, eine Rückbesinnung auf das, was Operette einmal ausmachte. Indem viele Autoren hier mit großer Sachkenntnis über ihre Liebe zur Operette berichten und lang ignorierte Aspekte neu beleuchten, zelebrieren sie eine verkannte Kunstform, in der Hoffnung, damit auch nicht-homosexuelle Leser auf die versteckten Schönheiten der Gattung aufmerksam zu machen. Sie weisen darauf hin, dass hinter der Fassade dessen, was heute gemeinhin als «Operette» gilt, mehr zu entdecken ist, als man gemeinhin annimmt. Sicher mehr, als im deutschen Standardwerk zum Thema, Volker Klotz' *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, bislang vorgestellt wurde.

Dazu gehört auch die verblüffende Erkenntnis, dass Operette noch immer, im 21. Jahrhundert, eine aktuelle Kunstform sein kann, so lebendig wie eh und je. Das hat 2006 *The Beastly Bombing* von Roger Neill und Julien Nitzberg bewiesen – ein Stück über Neonazis, Al Kaida, einen homosexuellen Jesus und den amerikanischen Präsidenten, im Stil von Gilbert & Sullivans Savoy Operas. Nitzberg erklärt dazu:

---

I happen to hate modern show music. Most [of it] is idiotically simple and has no storytelling panache. Operetta is the only format that could allow us to write 8 minute songs with many different parts and musical themes. Operetta allows for sophisticated patter songs and wordy, witty lyrics. Much as I love rock, it is harder to do this with rock. Plus, honestly, I think rock is dead and as meaningless today as operetta. The music in most musical theatre bears little resemblance to modern music. I remember seeing *Rent* (which was abhorrently bad). The music was about 20 years behind the times and sounded like second rate Meatloaf and Pat Benatar. I figure that if show music is behind the times, I should get so far behind the times that it is almost avant garde and new again. And operetta music is so much more beautiful than music of today. [...] Operetta should be useable by young people. The only obvious problem is that in operetta, unlike in rock, one can't fake talent and intelligence and get by on charm and charisma. It is a much more demanding craft.

Zum Thema (Homo-)Sexualität und Operette fügt Nitzberg hinzu: «Every piece of art should have something to do with sex and homosexuality. Operetta and opera are boring if they are not subversive and political. As far as I'm concerned both are dead art forms and can only be revived by doing fucked up things with them that make them valid for our times.»<sup>8</sup> Nitzberg und Neill haben mit *The Beastly Bombing* gezeigt, dass man mit «fucked up» Vorgehensweisen der Kunstform Operette zu neuer Aktualität und Attraktivität verhelfen kann, ohne das Genre zu «verraten» (wie es im Bereich Regietheater in Deutschland allzu oft geschieht). Dass dabei das Thema Homosexualität eine zentrale Rolle spielt, ist sicher kein Zufall. Und lässt für die Zukunft Gutes hoffen. Auch für heterosexuelle Operettenbesucher. Denn man muss sicherlich nicht schwul sein, um eine «schwul» gespielte Operette zu genießen. Man sollte bloß die Scheuklappen ablegen und das Genre so betrachten, wie es ursprünglich gedacht war. Als Kunstform am Puls der Zeit, mit Witz und Pfiff. Und Sex in allen Formen und Variationen.

---

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Siehe den Beitrag von Albrecht Dümmling in diesem Band

<sup>2</sup> Hans Severus Ziegler: «Zum Geleit!», in: Walter Mnilk (Hg.), *Reclams Operettenführer*. Leipzig 1939, S. 1

<sup>3</sup> Otto Schneidereit: *Berlin, wie es weint und lacht. Spaziergänge durch Berlins Operettengeschichte*. Berlin/DDR 1973, S. 128–129

<sup>4</sup> Erik Adam: «Leise schwebt das Glück vorüber. Versuch über die Operette», in: *Aufrisse* Nr. 1, 1991, S. 19

<sup>5</sup> Günther Nenning: «Die Kunst der Kanaille», in: Erik Adam und Willi Rainer (Hg.), *Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten*. Klagenfurt/Celovec-Ljubljana/Laibach-Wien/Dunaj 1997, S. 15

<sup>6</sup> Wayne Koestenbaum: *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*. Stuttgart 1996 (Original 1993), S. 12

<sup>7</sup> Mark Steyn, 1997, S. 198

<sup>8</sup> Julian Nitzberg in einer E-Mail an den Autor

KURT GÄNZL

## EINE FRAGE DER SCHATTIERUNG: KATEGORIE A UND B

*Überlegungen zum Thema Homosexualität und Operette vom bekanntesten Operettenforscher der angloamerikanischen Welt, Kurt Gänzl, dem Autor der legendären Encyclopedia of the Musical Theatre.*

Ich sollte dies nicht schreiben. Wirklich nicht. Aber wer kann *les beaux yeux de* Kevin Clarke widerstehen? Standhaftere Männer als ich wurden davon zu viel dramatischeren ›Sünden‹ verführt, als es diese paar Zeilen übers Theater je sein können. Also. Homosexualität und Operette.

Natürlich begreife ich, warum er mich gefragt hat. Ich sollte prädestiniert sein, um zu diesem Thema etwas zu sagen. Ich habe mehr als ein halbes Jahrhundert Erfahrung mit dem einen und dem anderen Teil davon. Viele Jahre hindurch waren mein Lebenspartner Ian Bevan und ich intensiv beschäftigt mit dem Produzieren, Besetzen, Aufnehmen und Rezensieren von Stücken des Unterhaltenden Musiktheaters aller Art, von einem Ende der Welt zum anderen. Und all das, bevor ich anfang, selbst Bücher über die Geschichte des U-Musiktheaters zu schreiben, was in den letzten anderthalb Jahrzehnten meine Hauptbeschäftigung war, von *The British Musical Theatre* bis zur *Encyclopedia of the Musical Theatre*.

Also, wie gesagt, theoretisch müsste ich ideal geeignet sein, zu diesem Thema etwas zu sagen. Trotzdem tue ich mich schwer damit. Warum?

Zuerst einmal ist es ein Thema, das zum Theoretisieren und zu umfassenden Statements einlädt, zu generellen Feststellungen und verallgemeinernden Schlussfolgerungen. Ich bin Historiker, kein Philosoph. Ich taue nicht für solche verallgemeinernden Theorien. Um ehrlich zu sein, verabscheue ich sie sogar. Nicht dass ich nicht gern meine Meinung äußern oder gewagte Schlussfolgerungen ziehen würde. Jahre als Kritiker und Besetzungschef haben mich von der ›Unfehlbarkeit‹ meines Geschmacks und Urteils überzeugt (natürlich). Ich bin also nicht im

Geringsten schüchtern oder zurückhaltend. Aber Verallgemeinerungen? Katzen sind schwarz. Hunde beißen. Schwule Männer (und ich denke, wir sprechen hier nur von Männern) mögen *musical comedies*, also Musicals und Operetten.<sup>1</sup>

Ist das wirklich so?

In meiner Zeit beim Theater und sogar jetzt, wo ich die soundsovielte Ausgabe meiner *Encyclopedia* über Darsteller vergangener und gegenwärtiger Generationen schreibe, kam ich in ›Kontakt‹ – auf die eine oder andere Weise – mit einer überdurchschnittlich hohen Zahl von Homosexuellen. Von Sängern, Produzenten, Regisseuren, Bühnenbildnern bis zu Choreografen, Orchestermusikern, Beleuchtern und Technikern. Nicht zu vergessen, mit einem wichtigen (weil großen) Teil des Publikums. Seit ich meine Profession verändert habe und schreibe, sind es Theaterhistoriker und Sammler, Genealogen, Bibliothekare und Museumskuratoren, die ich treffe. Die Zahl der *gentlemen who prefer gentlemen* im Bereich des Unterhaltenden Musiktheaters ist dabei hoch. Ist sie auch überdurchschnittlich hoch? Zweifellos.

### **Extrovertierte Mannweiber**

Außer im U-Musiktheater habe ich in meinem Leben nur in zwei anderen Bereichen gearbeitet: in den 1960er Jahren vorübergehend als Opernsänger und in den letzten sechs Jahren als Jockey bei Pferderennen. Man bräuchte einen Geigerzähler, um in diesen Bereichen mehr als den einzelnen Schwulen anzutreffen, und nicht mehr als fünf Finger, um die Gesamtzahl zusammenzuzählen. Falls es dort mehr Schwule geben sollte, sind sie mir nie begegnet. Und da meine eigene ›Regenbogenfahne‹ ziemlich deutlich an meinem Fahnenmast flattert, vermute ich, dass ich entsprechende Kandidaten sicher getroffen hätte.

Mit anderen Worten, man kann zweifellos von ›überdurchschnittlich‹ vielen Schwulen im Bereich U-Musiktheater sprechen, ohne zu gefährlichen Generalisierungen greifen zu müssen. Die nächste Frage lautet dann: Warum? Warum zieht das Theater und besonders das musikalische Unterhaltungstheater (Musicals/Operette) homosexuelle Männer so besonders an? Das ist schon schwieriger zu beantworten. Und ich muss hier einen Rückzieher machen und gestehen: Ich habe keine Ahnung. Kevin hat einige Stichworte vor meiner Nase herumgewedelt,



Abb. 7: Kinderschreck Katisha in *The Mikado* – hier in einer modernen Produktion der Australian Opera in Sydney

auf den Glamour und Kitsch des U-Musiktheaters verwiesen, auf den Camp, die überlebensgroßen *grand dames*, die zu oft (nein, ich sollte sagen, die so oft) die Primadonnen spielen. Aufgedonnerte Zirkuspferde, die schlecht singen. – Das war der Moment, in dem ich sagte: «Ich glaube, ich passe hier nicht rein.»

Natürlich versicherte er mir sofort, dass ich sehr wohl hineinpasse, dass ich seit 55 Jahren hineinpasse. Seit dem Tag, als mein Vater mich mitnahm zu einer Amateuraufführung von *The Mikado* in Wellington/ Neuseeland. Dort gab es ganz bestimmt keinen Glamour und Glitter, keinen Kitsch und Camp. Jedenfalls keinen, den ich als Sechsjähriger bemerkt hätte. Und mein Vater, als geborener Wiener, hätte alles, was auch nur entfernt an Kitsch erinnert hätte, verdammt und nicht gewusst, was Camp überhaupt bedeutet. Als ich nach der Vorstellung nach Hause kam und Bilder vom Stück malte, in den verträumten Wochen und Mo-

naten nach meiner ersten Begegnung mit dem Musiktheater, wen malte ich da? Nicht Nanki Poo, nicht Koko, nicht diesen pittoresksten aller (titelgebenden) Potentaten, den Mikado. Nein. Ich malte die drei kleinen Mädchen in ihren japanischen Kimonos. Und immer wieder und wieder ... meine geliebte, bewunderte Katisha, diese kreischende Kontraalt-Walküre. Dieses extrovertierte Mannweib par excellence.

Hmmm. Wie war das noch mit dem Glamour und Glitter, dem Kitsch und Camp, den aufgedonneten Zirkuspferden und den übertriebenen Gesten?

Ich liebe das Unterhaltende Musiktheater. Wirklich. Ich habe aus freien Stücken – mit ein bisschen Nachhilfe vom Schicksal – mein Leben in diesem Berufszweig verbracht, in allen seinen Ausformungen und Abarten. Natürlich liebe ich nicht absolut *alles* daran. Ich liebe die guten Textbücher, von *Orphée aux enfers* bis *City of Angels*, ich liebe die gute Musik, von Offenbach, Millöcker und Sullivan bis zu Cy Coleman und Lloyd Webber, ich liebe die Erinnerung an die vielen großartigen Aufführungen und Ausführenden, die ich in den letzten 50 Jahren sehen durfte, von Wien und Budapest bis London, Paris, New York, Sydney und Gott weiß wo sonst noch. Aber wie ich schon sagte, es ist keine bedingungslose, alles umfassende Liebe. Nein. Es gibt genügend Dinge am U-Musiktheater, die mich nicht interessieren.

Glamour und Glitter gehören zweifellos dazu. Mich macht ein *Weißes Rössl* in der Berliner Bar jeder Vernunft, *Phi-Phi* in einem winzigen Patisserie Theater oder *Carmen negra* an der Wiener Kammeroper glücklicher als alles, was zum Riesenspektakel aufgemotzt daherkommt. Und ich hasse alles, was mit Pailletten und Straußenfedern ausgestattet ist.

Einige meiner schrecklichsten Theatererinnerungen aus dem letzten Jahrzehnt sind die (pflichtbewusst) besuchten Aufführungen von hohlen Special-Effect-Shows wie *Miss Saigon* oder plüschige Tütü-Shows wie *Sugar Babies* oder *Ziegfeld*. Wenn ich so etwas sehen wollte, würde ich das ehrlich zugeben und zum Lido oder zur Radio City Music Hall gehen. Oder zu einer Aerobic-Vorführung. Aber ich tue es nicht.

Ich schätze auch Kitsch und Camp nicht sonderlich. Irgendjemand hat einmal das englische Wort *«twee»* eingeführt als Synonym dafür. Das ist absolut nichts für mich. Ich finde nichts in dieser Richtung witzig. Und keine Sorge, ich bin keine humorlose Person. Ganz im Gegenteil.

Komödien sind meine liebste Theaterform, und ich bin ein großartiger Zuschauer. Ich lache laut (und habe eine sehr, sehr laute Lache) und viel. Produzenten lieben es, mich bei Premieren dabeizuhaben. Aber ich schätze den Humor, der vom Autor, Komponist und einer genialen Darbietung eines Werks kommt. Nicht den Humor, der sich durch etwas dem Werk Zugefügtes ergibt, wie Adaptionen im ›Große Schauspielhaus Stil‹. Ich sehne mich nach dem brillanten Witz eines Meilhac, Halévy, eines Barde oder Willemetz, eines W. S. Gilbert oder Larry Gelbart. Wenn etwas keinen Gehalt hat, kann es nie wirklich überzeugen. Oder lustig sein.

(O je, das ist eine Verallgemeinerung. Oder ein Epigramm. Oder etwas in dieser Richtung.)

Aber der größte und schlimmste aller Operettenschrecken – der mich dazu bringen kann, schreiend aus dem Theater zu rennen – sind die übertriebenen *Grande-dame*-Vorstellungen. Eine abgehalfterte alte Kuh verkleidet als junges Küken, bemalt, gefärbt, im Korsett, wahrscheinlich (um mich zu ärgern) mit Diamanten behängt und mit Federn ausgestattet, die mit rauchiger Stimme (die bessere Tage gesehen hat) eine herzerreißende Liebesballade krächzt. Bitte, Madame ... verlassen Sie ›meine‹ Welt des U-Musiktheaters und kehren Sie zurück in die abgedunkelten Kellerräume eines Kabarets, wo Sie wahrscheinlich schon von einem Dutzend Dragqueens kopiert werden, die Ihr Alter Ego zu sein scheinen.

Ich identifiziere mich lieber mit dem strahlenden Bariton John Cullum in *Shenandoah*, dem anbetungswürdigen Max Hansen im *Weißes Rössl* oder dem wunderbar augenzwinkernden John Riordan in *Kismet*. Meine Vorstellung der Vorhölle dagegen ist, eine Aufführung von *Gypsy* mit einer *grand dame* wie Ethel Merman aussitzen zu müssen, oder eine Inszenierung meines geliebten *Mikado* im überdimensionalen Reinhardt-Pompformat.

Also, Kevin, es tut mir leid. Ich weiß, es gibt genügend Männer, die all diese Dinge lieben, von denen du mir erzählt hast. Und ja, oft sind diese Männer schwul. Aber es gibt auch genügend Hausfrauen mittleren Alters, die all das ebenfalls lieben. (Und ich werde das hier nicht weiter psychologisch analysieren!) Es gibt auch Menschen, die gern öffentliche Exekutionen anschauen. Ich gehöre nicht zu ihnen.

Wenn ich also all diese Dinge nicht mag, wirst du fragen (und ja, das tatest du), was ich dann in Gottes Namen im Bereich des Unterhaltenden Musiktheaters suche? Hat das, was ich in diesem Feld getan habe und immer noch tue, etwas damit zu tun, dass ich schwul bin? Sind die vielen schwulen Männer da draußen, auf den Bühnen und im Publikum, die genau diesen Glitter und Kitsch mögen, «meine» Art Menschen? Bin ich einer von «ihnen»?

### **Ian und ich**

Ich kann nur für zwei schwule Männer sprechen. Ian und mich. Ian ist aus Versehen beim Theater gelandet. Es hat ihm schon immer Spaß gemacht. Als Student arbeitete er in den 1930er Jahren als Presseemann fürs Russische Ballett in Sydney. Und er schrieb in den 1950er Jahren einige Bücher zur Theatergeschichte. Ansonsten war er, in seiner Jugend, vor allem Journalist: Kriegskorrespondent, Politik-Redakteur und später bei der Zeitschrift *Life* angestellt. In den 50ern wollte er dann etwas anderes machen und übernahm den gerade frei gewordenen Posten von einem australischen Freund, der London verlassen wollte: als Agent für Variety Acts. Einer der späteren Kunden dieser Agentur war der britische Nr.-1-Popstar Tommy Steele, und so brachte Ian sich selbst (und Tommy) zum U-Musiktheater. Er erwies sich als überaus talentierter und gerissener Besetzungschef und war fast 30 Jahre lang sehr glücklich (und sehr erfolgreich) in diesem Fach. Aber ich denke nicht, dass die Tatsache, dass er schwul war, etwas mit dem Erfolg zu tun hatte. Er hätte mit genauso viel Talent und Freude in einem anderen Bereich arbeiten können. Oder?

Das einzig «Schwule», was er in all den Jahren tat – außer dass er Michael Aspinall und Bertice Reading repräsentierte und Charles Pearce ans West End holte –, war, dass er sich im Alter von 56 Jahren einen damals 29-jährigen Chorus Boy aus einer Chorus Line herauspflückte. Und zu seinem Partner machte. Dieser Partner war ich.

Ich weiß, dass Ian viel Freude an Aspinalls und Pearces Auftritten hatte (ich selbst liebte den Ersten und war für den Zweiten voller Bewunderung). Ansonsten betrachtete er aber Shows mit dem Auge eines Geschäftsmanns, nicht zur eigenen Unterhaltung. Ich weiß auch, dass sein absolutes Lieblingsmusical ein Stück war, mit dem er selbst als Agent

nichts zu tun hatte: *The Music Man*. Ein Musical, in dem es weit und breit keinen Glamour gab, wenn man die blank geputzten Trompeten nicht mitzählt, in dem es keinen Glitter gibt (dito), keinen Camp und die *grande dame* nur für komische Effekte da ist, nicht um pathetische Liebeslieder zu singen. (Außerdem spielt sie nur eine Nebenrolle.) Ian hatte nichts gegen *Gypsy*. Aber er hätte nicht extra die Straße überquert, um das Stück mit Merman & Co. zu sehen.

Ich selbst kam zum Theater, weil ich singen konnte. Ich war 16, wollte Jura studieren, sollte in den diplomatischen Dienst gehen, wurde auf einmal als «der neue Boris Christoff» gepriesen, trug meine große *Basso-profondo*-Stimme (die zu einem recht athletischen Körper gehörte) von Neuseeland nach London und dachte, ich würde ein Star am Opernhaus von Covent Garden werden. Nun, es sollte nicht sein. Weswegen ich der Oper den Rücken kehrte und mein Repertoire erweiterte. Ich tourte um die Welt und sang alles Mögliche, mit der großen Bassstimme als Reisespass. Und eines Tages, als ich einen Job suchte – der diplomatische Dienst war inzwischen keine Option mehr –, landete ich bei einem Vorsingen im Londoner Palladium. Zum ersten Mal in meinem Leben nahm ich als 29-Jähriger eine Chorstelle an. Es sollte mein erster und letzter Job auf einer professionellen Bühne des Unterhaltenden Musiktheaters werden. Denn ich zog bald darauf mit dem Besetzungschef zusammen und übernahm nach und nach dessen Agentur, die fortan «unsere» Agentur wurde. Ein Job, der beinhaltete, dass wir jede neue Show, jeden neuen Darsteller sahen. Es wurde schnell deutlich, dass ich (auch wenn mein Geschäftssinn manchmal aussetzte, wenn ich etwas sah, was ich liebte, was aber unkommerziell war, wie beispielsweise der totale Flop, den wir produzierten: diese blendende opéra-bouffe *On the 20th Century*) ein Auge und Ohr hatte für zukünftiges Talent. Das nächste Jahrzehnt besetzte ich eine Show nach der anderen fürs Londoner West End und andere internationale Bühnen.

Ich glaube nicht, dass mein Schwulsein etwas damit zu tun hatte, dass ich in diesem Berufszweig landete. Oder dass ich darin so erfolgreich war. Genauso wenig wie es bei Ian relevant war. Außer natürlich, dass ich niemals in diesem Feld zurechtgekommen wäre, wenn wir uns nicht ineinander verliebt hätten und die nächsten 30 Jahre unseres Lebens zusammen verbracht hätten. (Ansonsten hätte ich diese 30 Jahre ver-