

PROGRAMMHEFT



LISAS LAND DES LÄCHELNS

EINE DATING-OPERETTE NACH FRANZ LEHÁR
VON ABIGÉL VARGA (MUSIK) UND ELISABETH PAPE (TEXT)

„LISAS LAND DES LÄCHELNS“: EINE FORSCHUNGSREISE von Bernhard Glocksin.....	S.2
ÜBER DIE ARBEIT AN „LISAS LAND DES LÄCHELNS“ von Elisabeth Pape.....	S.3
ANNÄHERUNG AN LEHÁRS KOMPOSITION von Abigél Varga.....	S.4
FRANZ LEHÁRS „LAND DES LÄCHELNS“ von Kevin Clarke.....	S.5
VON „TURANDOT“ ZU „DAS LAND DES LÄCHELNS“: STEREOTYPISIERUNG DER CHINESISCHEN KULTUR IM MUSIKTHEATER von Dr. Yongfei Du.....	S.7
CRITICAL CLASSICS – EINE NEUE INITIATIVE FÜR NICHTDISKRIMINIERENDE EDITIONEN VON KLASSISCHEN OPERN, OPERETTEN UND ORATORIEN von Bertold Schneider.....	S.9

„LISAS LAND DES LÄCHELNS“: EINE FORSCHUNGSREISE

von Bernhard Glocksinn

Generationen vor uns ist das Herz aufgegangen bei „Wer hat die Liebe dir ins Herz gesenkt“ und „Dein ist mein ganzes Herz“. Und wir? Was bedeutet Lehárs Operette als ein Meisterwerk unterhaltenden Musiktheaters einer jungen Generation heute? Was fangen sie und wir mit der „Operettenhaftigkeit“ an, die wohl weiß, dass China nun wahrlich kein „Land des Lächelns“ ist und doch den großen Traum von der Frühlingsnacht im April als ersehnte Flucht aus der Wirklichkeit inszeniert? Führt uns vielleicht und gerade dieser (problematische) Eskapismus ins Hier und Jetzt, ist uns das – zumal in Berlin – nicht doch auch sehr vertraut?

Wir baten die junge Autorin Elisabeth Pape, uns ihre Version des originalen Librettos von Ludwig Herzer und Fritz Löhner-Beda nach einer Vorlage von Victor Léon zu erzählen, und wir baten die gleichaltrige Komponistin Abigél Varga in Lehárs Musik hineinzuhören und uns ihre Version zu schreiben. Varga stammt aus Ungarn, sie kennt das musikalische Erbe, aus dem auch Lehár schöpft, inklusive der dortigen Pentatonik, die so schnell als „typisch chinesisch“ verstanden wird. Abigél Varga durchleuchtet in ihrer Re-Komposition jeden einzelnen Takt und entfaltet ein Spiel von Original und Widerspiegelung, sie verschiebt genussvoll einzelne Parameter, so dass das Bekannte fremd und vertraut zugleich und in eigener Weise zu uns kommt. In diesem Sinne interpretiert sie auch die Figuren in Elisabeth Papes Spiel: im Quartett der verliebten Studierenden spiegeln sich Motive und Sehnsüchte der originalen Erzählung in einem Lebensgefühl und urbanen Raum, der uns hier in Kreuzkölln alltäglich umgibt.

Lisas Land des Lächelns ist eine auf die Praxis des Theatermachens angelegte Forschungsreise (um nicht das modische Wort von der künstlerischen Forschung zu gebrauchen), eine Untersuchung dessen, was uns über Zeiten und Generationen hinweg doch noch verbinden könnte. Ein Spiel über die zeitlose Sehnsucht und den Traum von einer Liebe, die uns von uns selbst erlöst.

PS: Wissend um Lehárs fragwürdige Haltung zum NS-Regime hatten wir diesen wichtigen Aspekt ursprünglich auch in der Fassung, haben uns aber dazu entschieden, dieses Kapitel in einer eigenen, tiefer gehenden Betrachtung im Rahmen der „Musiktheater Vernetzt“-Veranstaltung am 27.1. zu thematisieren.

ÜBER DIE ARBEIT AN „LISAS LAND DES LÄCHELNS“

von Elisabeth Pape

Als ich den Auftrag in der Tasche hatte, „Das Land des Lächelns“ von Lehár zu überschreiben, stellte mich das zunächst vor einige Herausforderungen, vor allem aber vor die Frage: Funktioniert das Operetten-Überschreiben genau so, wie einen Theatertext zu überschreiben?

Weder in meinem Studium der Theater- und Literaturwissenschaft, noch im Studium des Szenischen Schreibens an der Universität der Künste Berlin bin ich mit dem Medium Operette in Berührung gekommen. Ich habe zuvor „Der Kirschgarten“ von Anton Tschechow auf Einladung des Theater Koblenz überschrieben und dachte, dass sich die Arbeit ähneln wird – Pustekuchen.

Was ich im Laufe des Schreib-Prozesses gelernt habe, ist, dass sich diese Arbeiten wirklich massiv voneinander unterscheiden, und zwar insofern, dass es gilt, Höhepunkte in der emotionalen Verfassung der Figuren und den Situationen im Allgemeinen herauszuarbeiten – soweit, dass die Figuren nicht anders können, als aus sich herauszubrechen und ihre emotionale Verfassung im Gesang zu transportieren.

Ich fragte mich also, welche emotionale Verfassungen mich im Original interessieren, so dass ich diese auf die Bühne der Neuköllner Oper bringen möchte.

Welche Motive finde ich erzählenswert im Original? Welche Konflikte lassen sich auf unsere Gegenwart übertragen? Welche Momente sind sowohl sprachlich als auch situativ tatsächlich eher problematisch? Wenn man eine Liebesbeziehung zwischen zwei Menschen erzählt, die aus unterschiedlichen Kulturen stammen, dann kann ein Text, der in den 1920er Jahren geschrieben wurde, ja im Endeffekt nur problematisch sein.

Dabei war es ein besonderes Anliegen von mir, die Figuren nicht komplett unrealistisch voller Kitsch zu zeichnen, sondern sie vor allem an meine Lebensrealität heranzuschreiben.

Mich interessierte vor allem darüber nachzudenken, wie sich Liebesbeziehungen heutzutage aufbauen und ob es überhaupt noch möglich ist, sich heutzutage an eine Person zu binden und eine längerfristige Liebesbeziehung einzugehen.

Die Selbstverwirklichung steht bei jungen Menschen an erster Stelle. Da in der Original-Operette ja die Hauptfiguren sich ungefähr in meinem Alter bewegen und in der Hauptstadt Österreichs leben, schien es gar nicht so weit hergeholt, die Figuren nach Berlin zu bringen und sich hier begegnen zu lassen.

Wenn ich persönlich die Dating-App angeschmissen habe, dann habe ich ja selbst gesehen, wie leicht es ist, Menschen aus anderen Kulturen und Ländern kennenzulernen, weil sie entweder hier Urlaub machen, hierher gezogen sind, für eine begrenzte Zeit in der Stadt leben, oder digital nomades sind. Die Fragen, die ich mir weiter im Schreibprozess stellte, waren: Wonach suche ich? Wie möchte ich mein Leben leben? Mit wem möchte ich mein Leben leben und gehört nicht mein Herz vor allem mir („Dein ist mein ganzes Herz“)?

ANNÄHERUNG AN LEHÁRS KOMPOSITION

von Abigél Varga

Während des Schreibens der musikalischen Teile von Lisas Land des Lächelns musste ich mich einer Reihe musikästhetischer Fragen stellen, die in meinen bisherigen kreativen Arbeiten nicht aufkommen – wie kann Lehárs Stück umformuliert werden, damit sein ursprünglicher Wert erhalten bleibt, sich aber gleichzeitig mit heutigen Klangelementen verbindet? Was bedeutet Operette heute, wie kann man eine zeitgenössische Operette schreiben?

Indem ich mir diese Fragen stellte und nach unterschiedlichen Lösungen suchte, kam ich sowohl Lehárs Kunst als auch den Charakteristika meiner eigenen Stimme als Komponistin viel näher. Dieses Erlebnis war eine besondere Interaktion. Ich begann zu recherchieren, was mich an Lehárs Musik reizt, was ich hervorheben würde, was ich aus mehreren Perspektiven zeigen würde und was ich völlig neu formulieren würde. Es war keine leichte Aufgabe, nicht zuletzt, weil diese Melodien für Charaktere geschrieben wurden und einen engen Bezug zur Originalgeschichte hatten. Eine neue Geschichte mit anderen Charakteren erfordert unterschiedliche musikalische Materialien. Allerdings sind diese Motive so stark und charakteristisch, dass es eine Schande gewesen wäre, sie wegzulassen oder zu transformieren. Also versuchte ich, stattdessen die Umgebung der Motive zu verändern. Das gewählte Instrumentenensemble bot mir eine sehr reiche Klangpalette – ich wählte Instrumente aus, mit denen ich bereits Erfahrung hatte, damit ich mir vorstellen konnte, wie ihre Kombinationen gut funktionieren würden und wie das Neue mit dem ursprünglichen Musikmaterial in Einklang gebracht werden könnte.

Neben der Neuordnung und Umformulierung der Originalteile schrieb ich zudem Reflexionen, die als Kontrast zu den gesprochenen Teilen des Stücks dienen. In diesen kurzen, improvisatorischen Modulen entwickelte ich kleine Elemente, die ich ebenfalls aus dem Originalstück übernahm. Es ist, als würde man mit einem Mikroskop einen bestimmten Punkt des Originalwerks heranzoomen und in eine völlig neue Dimension verschieben, in der sich die Klangqualität und einzelne musikalische Parameter verändern. Wir könnten es auch so formulieren, als würden wir es in eine andere Sprache übersetzen.

Ich fand diese Arbeit äußerst kreativ und inspirierend – es war spannend, mit Lehar unabhängig von Zeit und Raum, nur durch Musik, zu kommunizieren.

FRANZ LEHÁRS LAND DES LÄCHELNS

von Kevin Clarke | Operetta Research Center Amsterdam

Als am 10. Oktober 1929 am Berliner Metropoltheater Lehárs Land des Lächelns Premiere feierte, war das der letzte Superhit eines Komponisten, der im Bereich des kommerziellen musikalischen Unterhaltungstheaters alles erreicht hatte, was man nur erreichen kann. Seine Lustige Witwe machte ihn 1905 zum schwerreichen Mann, das Werk wurde bis in die entlegensten Winkel der Erde gespielt, von Hollywood mehrfach verfilmt, lief am Broadway, dem West End, überall. Lehár schuf damit einen neuen Typ von hypersexueller Operette über eine moderne Form von Paarbeziehung: sie hat das Geld und die Macht, er muss sich unterordnen, sie lieben und sie hassen sich, verfallen einander trotzdem. Fast jede Operette nach der „Witwe“ hat diese Schablone kopiert.

Lehár selbst war in den 1920er-Jahren auf der Suche nach etwas Neuem. In Zusammenarbeit mit dem Startenor Richard Tauber versuchte er, dem bisherigen Modell die „tragische“ Operette entgegenzusetzen, die auf das Happyend verzichtet und dafür dem Opernsänger Tauber Gelegenheit bot, mit üppigen Melodien die Herzen der Zuschauerinnen zu rühren. Von den dabei entstandenen Werken war die zwischen Wien und China spielende Geschichte des Prinzen Sou-Chong und der Diplomantentochter Lisa die wirkungsvollste. Weil Lehár hier für zwei Opernsänger in den Hauptrollen komponierte (neben Tauber wurde Vera Schwarz von der Staatsoper engagiert), konnte er seine Sehnsucht nach puccinihaftem Schmelz vollen Lauf lassen. Und schrieb mit dem Tauber-Lied „Dein ist mein ganzes Herz“ den Tenorschlager schlechthin. Obwohl Lehár zum Zeitpunkt der Premiere nicht mehr als stilbildender Vorreiter des Genres galt – das waren Paul Ábrahám mit seinen Jazzoperetten und W. R. Heymann mit seinen Tonfilmoperetten – rutschte Lehár nach 1933 unverhofft in eine neue Position: Er wurde zum offiziellen „Lieblingskomponisten des Führers“. Fortan wurden im gesamten Großdeutschen Reich Lehár-Werke gespielt, um die Überlegenheit der deutschsprachigen Operette zu betonen gegenüber den „bolschewistischen“ und „jüdischen“ Werken der nunmehr als „entartet“ gebrandmarkten Konkurrenz. Man ließ dafür bei Aufführungen die Namen von Lehárs durchweg jüdischen Librettisten weg und suggerierte so, Liedtexte und Handlungen seien unwichtig, so beschreibt es u.a. Hans Severus Ziegler in Reclams Operettenführer 1939. Tauber floh ins Exil nach London, der Land des Lächelns-Librettist Fritz Löhner-Beda wurde 1942 in Auschwitz ermordet. Auch andere ehemalige Mitarbeitende Lehárs kamen um, etwa sein erster Danilo, Louis Treumann, der 1943 in Theresienstadt starb. Viele hofften bis zuletzt, Lehár würde sich in seiner neuen Favoritenposition für sie einsetzen und sie aus dem KZ holen. Doch die erhaltenen Unterlagen belegen keinerlei derartige Intervention, außer dass Lehár alles in Bewegung setzte, um seine jüdische Ehefrau Sophie vor wiederholten Abtransportversuchen zu schützen. Auch half er der Familie des Bruders seiner Frau zur Flucht nach New York. Er selbst ging mit Sophie 1943 in die Schweiz, weil ihm die Situation in Österreich zu gefährlich wurde. Selbst wenn ihm die nationalsozialistische Ideologie fern war, ließ sich Lehár davon vereinnahmen, um seine Stellung als wichtigster Operettenkomponist der Zeit zu zementieren. Er scheute sich auch nicht, einen „Marsch der Kanoniere“ zu komponieren mit „Sieg! Heil!“ als Refrain. Nach dem Krieg kehrte er in sein Schloss in Bad Ischl zurück. Dort besuchte ihn Klaus Mann als Reporter des US- Soldatenblatts Stars and Stripes. Mann konfrontierte Lehár mit Hitlers Bewunderung für seine Musik: „Ja, ja, rief der grauhaarige kleine Mann äußert erregt. ‚Meine Lustige Witwe war seine Lieblingsoperette! Das ist doch nicht meine Schuld, oder?‘“ Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde in der Operettenszene niemals von Politik gesprochen, das

Genre wurde als „Safe Space“ behandelt, frei von jeglichen „Problemen“ (auch frei von Sex und irgendwas, was als „anstößig“ gelten könnte – also dem Gegenteil dessen, was Operette vor 1933 war). Erst Anfang der 2000er erschienen wissenschaftliche Untersuchungen zu den Auswirkungen der NS-Zeit auf die Operettengeschichte, Biografien zu Leuten wie Löhner-Beda oder kritische Betrachtungen zum Leben Lehárs. Und erst in allerneuester Zeit haben sich Forscher*innen mit Fragen zu Exotismus, Rassismus, Kolonialismus usw. in der Operette beschäftigt, Dinge, die in anderen Bereichen der Popkultur schon länger auf der Tagesordnung stehen. Manche Aktivist*innen haben wegen des Vorwurfs des „Yellow Facing“ in Land des Lächelns auch gefordert, das Stück ganz von den Spielplänen zu nehmen. Damit würde man jedoch eine spannende Neubewertung und Neubeschäftigung mit dem Genre im Keim ersticken und zu einem problematischen Neo-Safe-Space-Ansatz mit umgekehrten Vorzeichen zurückkehren.

Tauber sang übrigens 1946 das Land des Lächelns am Broadway und kam ebenfalls 1946 kurz vor seinem Tod zu einem Abschiedskonzert in die Schweiz. In Zürich trat er ein letztes Mal mit seinem einstigen Wegbegleiter Lehár als Dirigent auf. Bei dem Konzert sang er natürlich auch Titel aus Land des Lächelns. Wer die dabei entstandene Aufnahme von „Immer nur lächeln“ kennt, wird verstehen, dass Taubers Lehár-Gesang etwas anderes ist als alles, was sämtliche späteren Mächtgern-Taubers versucht haben. Man begreift, wie erschütternd es sein kann, wenn zwei Männer nach allem, was passiert ist, ihre tiefen, aber widersprüchlichen Gefühle füreinander in Musik ausdrücken. Auch das ist Operette!

VON TURANDOT ZU DAS LAND DES LÄCHELNS: STEREOTYPISIERUNG DER CHINESISCHEN KULTUR IM MUSIKTHEATER

von Dr. Yongfei Du

Im europäischen Musik- und Theaterschaffen existieren historisch viele Beispiele „exotistischer“ Darstellungen des asiatischen Raumes, bei denen es jedoch viel zu wenig Differenzierung der Regionen, Kulturräume und Traditionen gibt. Viel eher werden grobe Ideen des „fernen Ostens“ durch die westlichen Komponist*innen und Autor*innen zusammengeworfen und vermischt.

So spiegelt beispielsweise die Vermischung von persischer, mongolischer und chinesischer Kultur in Puccinis Werk Turandot dessen orientalistische Vorstellung über „die chinesische Frau“ wider.

Ein besonders gutes Beispiel: Im Jahr 1998 dirigierte Zubin Mehta die Aufführung von Puccinis Turandot in der Verbotenen Stadt in Beijing (China), um die Oper in einem „authentischen“ Stil zu präsentieren. Die Inszenierung durch den chinesischen Regisseur Yimou Zhang behandelte die Darstellung der chinesischen Prinzessin in Turandot als sogenannte „Dragonlady“ nicht im Geringsten sensibel oder reduziert, da diese Stereotypisierung in der chinesischen Musik- und Theatergemeinschaft kaum auf Kritik stieß.

Die meisten Chinesen sind im Allgemeinen nicht mit dem Begriff „Dragonlady“ vertraut. „Dragonlady“ ist eine Idee und Fantasie über chinesische Frauen und ein vor allem in den USA verbreitetes kulturelles Stereotyp, das bestimmte ostasiatische Frauen, besonders Chinesinnen, als verführerisch und begehrenswert, aber auch nicht vertrauenswürdig charakterisiert. „Dragonlady“ ist eine Begrifflichkeit ohne feste Definition, aber es ist wichtig, die historisch-rassistische Konnotation dieser Bezeichnung zu berücksichtigen. Zu interpretieren ist das Stereotyp der „Dragonlady“ weitgehend vor dem Hintergrund insbesondere des anti-chinesischen Rassismus, der in den USA mit dem Beginn der chinesischen Einwanderung in Kalifornien (Goldrausch von 1848) entstand und 1882 mit dem Chinese Exclusion Act sogar gesetzlich festgeschrieben wurde.

So kann der Begriff nach wie vor stereotype und rassistische Vorstellungen über ostasiatische Frauen aufrechterhalten und verstärken. Es ist daher entscheidend, solche Begriffe in einem sensiblen Kontext zu betrachten und sich der potenziellen negativen Auswirkungen bewusst zu sein.

Im traditionellen chinesischen Musiktheater (Xiqu), in Märchen und im Buddhismus repräsentiert die „Dragonlady“ allerdings völlig gegensätzliche Charaktereigenschaften im Vergleich zur westlichen Interpretation: Zum Beispiel wird in Xiqu die Tochter des Drachenkönigs als gutmütige und hilfsbereite Buddhafigur dargestellt. Ein weiteres Beispiel findet sich in einem chinesischen Roman, wo die fiktive Figur eines „Kleinen Drachenmädchens“ (小龙女) durch die Fernsehserien als vertrauenswürdige Kung-Fu-Meisterin besonders bekannt wurde.

Die Fortführung des Charakters der Dragonlady in einer männlichen Figur findet sich in der Operette Das Land des Lächelns, die drei Jahre nach der Uraufführung von Turandot (1926,

Mailand) in Berlin aufgeführt wurde. In dieser Operette von Franz Léhar, Ludwig Herzer und Fritz Löhner-Beda wurde die Liebe durch das chinesische Patriarchat zerstört, und die Rettung der wahren Liebe war nur durch den „westlichen“ Grafen möglich. Dies betont, dass der chinesische Prinz, ebenso wie die „Dragonlady“, zwar als verführerisch und begehrenswert dargestellt, jedoch gleichzeitig als nicht vertrauenswürdig angesehen wurde.

Diese reduzierende Zuschreibung des Prinzen ist heute wenig zeitgemäß und wird an der Neuköllner Oper durch die neue Erzählung von Elisabeth Pape und der Arbeit der beteiligten Sänger*innen umgedeutet.

CRITICAL CLASSICS – EINE NEUE INITIATIVE FÜR NICHTDISKRIMINIERENDE EDITIONEN VON KLASSISCHEN OPERN, OPERETTEN UND ORATORIEN

von Bertold Schneider

Aktuell gibt es eine breite gesellschaftliche Diskussion darüber, wie wir mit historischen Kunstwerken in Bezug auf Sexismus, Rassismus, Exotismus etc. umgehen sollen. In der Oper ist es aktuell gängige Praxis, dass die Regieteams ihre Interpretation darauf anlegen, die Inhalte der Werke nicht mehr offen rassistisch oder sexistisch erscheinen zu lassen sondern „aufgeklärt“. Dies führt dazu, dass nicht mehr einfach nur die Stückinhalte vorbehaltlos interpretiert werden können sondern uminterpretiert werden müssen. Als „Kollateralschaden“ ergibt sich ein oftmals wahrzunehmender und beklagter Widerspruch zwischen gesungenem Text und dargestellter Handlung. Eine weitere Möglichkeit besteht in der Technik der „Überschreibung“. Hier werden mehr oder weniger umfangreiche Passagen eines Stücks mit fremder Musik und/oder fremden Texten kombiniert und es wird nicht mehr der Eindruck erweckt, man zeige das Original.

Das Projekt „Critical Classics“ schlägt einen anderen Weg vor. Hier werden Revisionen von Repertoirewerken der Oper realisiert, die nicht auf eine einzelne Aufführung abzielen. Vielmehr wird allen Theatern eine geänderte Textversion zur Verfügung gestellt, die durch ein hochqualifiziertes Team heutigen Standards angenähert wurde. Wie bei einem Hollywood-Remake bleiben die Figuren und die Handlung erkennbar und erhalten, erfahren aber eine Art „Update“. Dafür bringt das Projekt erstmals ausgewiesene Expert:innen der Bereiche Sensitivity Reading, Diversität, Autorenschaft, Dramaturgie, Libretto, Verlagswesen und Musikalische Leitung zusammen.

Zunächst diskutiert das Team ein Libretto im Sinne eines Sensitivity-Readings. Anschließend wird eine Strategie für die notwendigen Korrekturen von Texten, Szenen und Figuren entwickelt. Diese bildet die Grundlage für die vom Autorenteam geschriebenen neuen Alternativtexte. Dann überprüfen Sänger:innen und ein Music Advisor die Texte auf ihre Sangbarkeit. Alle genannten Überarbeitungen werden ohne oder gegebenenfalls lediglich mit geringfügigsten Änderungen der Gesangslinien realisiert werden. Die Orchesterstimmen bleiben unangetastet. Alle Änderungen sind kenntlich gemacht und jedes Theater kann frei entscheiden, welche Änderungen es übernehmen will. Ziel ist es, die überarbeiteten Versionen, den Theatern nach Fertigstellung kostenfrei zur Verfügung zu stellen. Am 19. Februar 2024 erscheint die Neuedition der „Zauberflöte“ als erste Ausgabe einer Oper in der Reihe Critical Classics. Weiterhin geplant sind Revisionen von „Die Johannespassion“ von Johann Sebastian Bach und „Carmen“ von Georges Bizet. Weitere Infos unter: www.criticalclassics.org