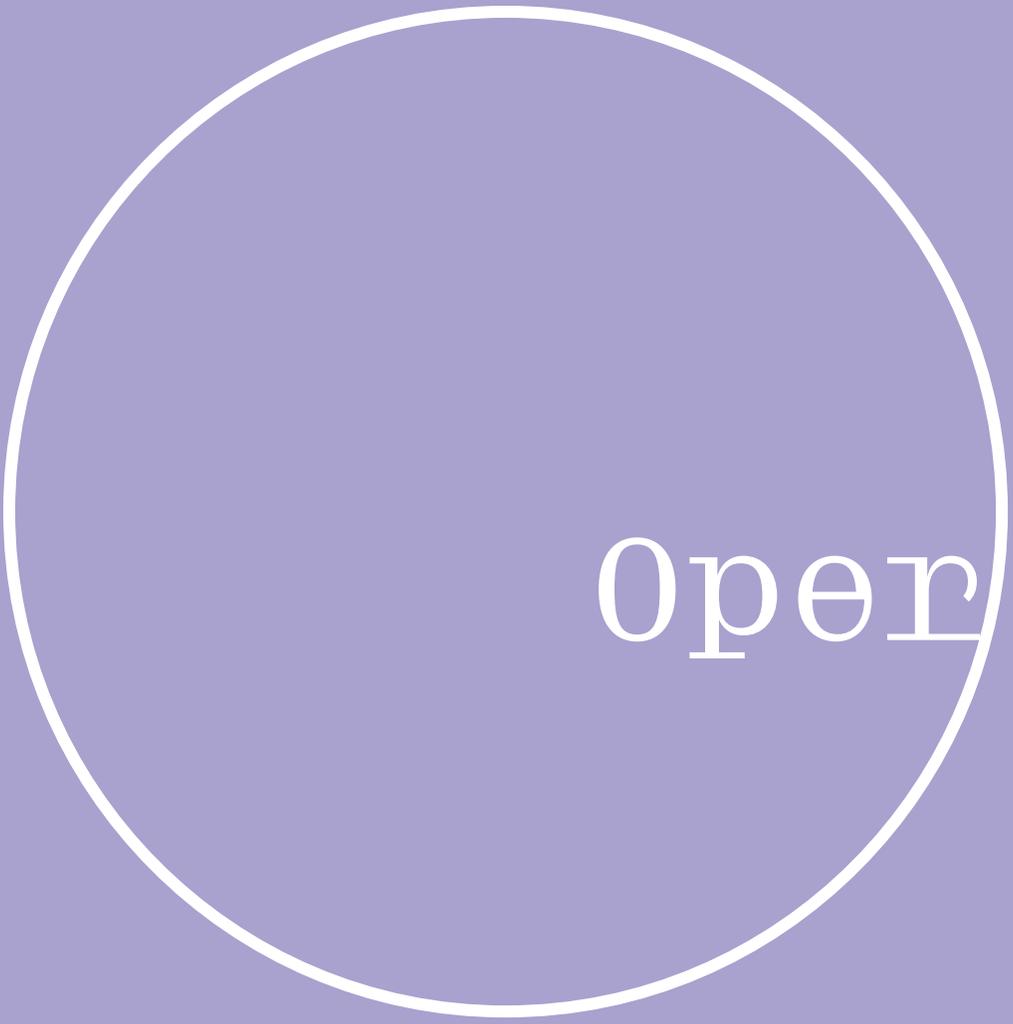


Das Land des Lächelns

von Franz Lehár



Oper



Das Land des Lächelns

Romantische Operette
in drei Akten
von Franz Lehár

Premiere
12. Januar 2019
Opernhaus Dortmund

Martin Piskorski, Irina Simmes



Das Land des Lächelns

Romantische Operette in drei Akten von Franz Lehár

nach Victor Léon

Libretto von Ludwig Herzer und Fritz Löhner-Beda

Uraufführung am 10. Oktober 1929 im Metropol-Theater Berlin

Premiere im Opernhaus Dortmund am 12. Januar 2019

In deutscher Sprache mit Übertiteln

Besetzung

Musikalische Leitung _____ Gabriel Feltz [P] / Philipp Armbruster

Regie _____ Thomas Enzinger

Bühne und Kostüme _____ Toto

Choreografie _____ Evamaria Mayer

Licht _____ Sabine Wiesenbauer

Chor _____ Fabio Mancini

Dramaturgie _____ Laura Knoll

Lisa, *Tochter von Graf Lichtenfels* _____ Irina Simmes

Prinz Sou-Chong _____ Martin Piskorski

Mi, *seine Schwester* _____ Anna Sohn

Graf Gustav von Pottenstein, *Dragonerleutnant* _____ Fritz Steinbacher

Tschang, *Sou-Chongs Oheim* _____ Hiroyuki Inoue

Graf Ferdinand Lichtenfels, *Feldmarschallleutnant* _____ Georg Kirketerp

Exzellenz Hardegg, *Gustavs Tante* _____ Johanna Schoppa

Ein alter Diener _____ Christian Pienaar

TänzerInnen _____ Nicole Eckenigk, Nathalie Gehrmann,
Roberto Junior [P] / Iván Keim,
Josefine Patzelt, André Regazzoni

Opernchor Theater Dortmund

Dortmunder Philharmoniker

Handlung

Erster Akt

Lisa, die Tochter von Graf Ferdinand Lichtenfels, ist der heimliche Star der gehobenen Wiener Gesellschaft: ein Ass im Reitsport und äußerst selbstbewusst. Die schöne junge Witwe kann sich der Avancen der österreichischen Junggesellen kaum erwehren, allen voran ihres alten Jugendfreunds Gustl. Doch die fade Wiener Männerwelt interessiert Lisa nicht, sie schwärmt für den sie mit eleganter Zurückhaltung sehr charmant umwerbenden chinesischen Prinzen Sou-Chong. Als dieser zum Ministerpräsidenten seines Landes ernannt wird, muss er schon am nächsten Tag dorthin zurückkehren. Das ist Lisas Chance, Gustl und das steife Wien mit seiner ignoranten Gesellschaft zu verlassen und sich mit Sou-Chong in einen unbekanntem, exotischen Liebesrausch zu stürzen.

Zweiter Akt

In China angekommen wird Sou-Chong in einer feierlichen Zeremonie die Gelbe Jacke verliehen, das Zeichen allerhöchster Anerkennung. Damit verbunden ist aber auch die Sitte, dass der Träger vier Mandschu-Mädchen heiraten muss. Tschang, Sou-Chongs strenger Onkel, pocht auf die Einhaltung dieser Tradition. Des Prinzen Protest, dass er längst mit Lisa verheiratet ist, ignoriert der Onkel: vor dem Landesgesetz ist sie lediglich seine Mätresse. Mi, die Schwester des Prinzen, ist von Lisas westlichem Frauenbild begeistert und hat sich davon inspirieren lassen. So begegnet sie Gustl, der Lisa ins ferne China hinterhergereist ist und die beiden kommen sich unvermittelt näher. Lisa glaubt sich glücklich in der Fremde, doch dann muss sie mit ansehen, wie Sou-Chong die vier Mandschu-Mädchen heiratet. Für Lisa bricht eine Welt zusammen.

Dritter Akt

Vollkommen desillusioniert wird Lisa von Heimweh geplagt. Auf Sou-Chongs Bitte hin versucht Mi, die unglückliche Schwägerin zu trösten. Doch Lisa will sich ihrem Schicksal nicht ergeben und ist zur Flucht entschlossen. Gustl hat von der neuen Situation erfahren und schon alles zur Abreise vorbereitet. Der Plan wird jedoch von Sou-Chongs Wache vereitelt. Zuletzt zeigt sich der Prinz von seiner milden Seite, denn er muss erkennen, dass sie beide ohne Kompromisse an ihrem individuellen Lebensglück festhalten. Er lässt Lisa ziehen, während er und Mi bekümmert zurückbleiben.

Bekennnis

Erinnerungen von Franz Lehár

Mit 18 Jahren habe ich das Prager Konservatorium absolviert und musste gleich daran denken, für mich selbst zu sorgen. Ich kam als Konzertmeister nach Eberfeld-Barmen und lernte da das erste Mal das Theater kennen. Als Konservatorist hatte ich aber das Glück, mit Johannes Brahms und Anton Dvorák in Berührung zu kommen. Bei dieser Gelegenheit spielte ich den Meistern meine Jugendkompositionen vor. Ich hatte Erfolg, konnte vom Komponieren aber nicht leben und ergriff die Kapellmeister-Laufbahn. Im Jahre 1900 kam ich nach Wien, und hier entschied sich mein Schicksal. Ich gab die Kapellmeisterstelle auf und widmete mich ganz der Komposition. Nun will ich aber von meinem Schaffen erzählen. Ich hatte mir in den Kopf gesetzt, den Rahmen der Operette zu sprengen. Ich empfand immer mehr und mehr, dass man die Operette nicht als Kunstgattung, sondern nur als eine unterhaltsame Angelegenheit ansah, die man sich einfach als Zerstreuung wünschte, um sie wieder zu vergessen. Nicht umsonst war das Schlagwort „Operetten-Blödsinn“ in aller Munde, und dieses Vorurteil zu bekämpfen war fast unmöglich. Ich grübelte darüber nach und empfand als Ursache die vielen Unwahrscheinlichkeiten und Dummheiten der Handlung. Die Menschen auf der Bühne waren lieb und nett, aber es fehlte ihnen das Herz, die Seele. Ich setzte mir in den Kopf, Menschen zu schaffen, sie so zu schildern, dass sie unter uns gelebt haben könnten. Sie empfinden Liebe und Leid so wie wir. Natürlich musste ich diese Verinnerlichung in der Musik zum Ausdruck bringen. Ich musste unbewusst, wenn es die Handlung forderte, mit Opernmitteln kommen. Ein Teil der Kritiker wettete dagegen, indem sie schrieben, dass das Liebäugeln mit der Oper ungerechtfertigt sei. Aber das Publikum hatte längst erkannt, dass ich es ehrlich meine, und das Anhören meiner Werke für die Zuhörer ein Erlebnis. Manche unterdrückten heimlich eine Träne.

Fritz Steinbacher, Irina Simmes, Opernchor Theater Dortmund





Ein anspruchsvoller Komponist

Generalmusikdirektor Gabriel
Feltz über Franz Lehár

Ist an Kurt Tucholskys Ausspruch „Lehár ist dem kleinen Mann sein Puccini“ etwas Wahres dran?

Ich weiß nicht, ob wir dem allzu viel Beachtung schenken sollten. Vollständig heißt das Zitat ja „Puccini ist der Verdi des kleinen Mannes, und Lehár ist dem kleinen Mann sein Puccini“. Auch wenn ich das Werk von Kurt Tucholsky sehr schätze und sein kritischer Geist die verheerenden Entwicklungen der späten Weimarer Republik und danach quasi prophetisch vorhergesehen hat: Diese drei allesamt für sich hervorragenden Komponisten gegeneinander auszuspielen, daran beteilige ich mich nicht. Lehár und Puccini waren sogar freundschaftlich verbunden. Natürlich haben die großen Kritiker die Nase gerümpft über Lehárs populären Erfolg, aber ganz entziehen konnten sie sich der Wirkung dieser Musik auch nicht – selbst Karl Kraus und Adorno haben das zugegeben.

Lehár wollte den Rahmen der Operette sprengen. Wie viel Oper steckt im *Land des Lächelns*?

Eine ganze Menge. Lehár wurde in seinem kompositorischen Schaffen schon sehr früh zunehmend von Puccini, Strauss und Debussy beeinflusst. Lehár arbeitete auch viele Jahre als Geiger im Theater, so kannte er all diese Werke sehr genau. Er hatte schon den Anspruch, keine musikalisch banalen Werke zu komponieren. Und die Konstellation im *Land des Lächelns* ist ja eigentlich identisch mit *La traviata*: Es gibt eine Liebe, die von äußeren Normvorstellungen verhindert wird. Das ist zunächst einmal ganz unabhängig davon, ob die Handlung im chinesischen oder französischen Milieu verortet ist.

Wie werden die Wiener Gesellschaft und die chinesische Welt musikalisch charakterisiert?

Für Wien ist das klar, da führt kein Weg am Walzer vorbei. Für die chinesische Musik greift Lehár auf die Pentatonik zurück. Das ist die Tonfolge, die aus nur fünf Tönen besteht und keine Halbtöne aufweist. Daher gibt es in der Pentatonik auch kein Dur und Moll, unsere beiden klassischen europäischen Tongeschlechter. So nehmen wir diese Musik als fremdartig, als ungewohnt wahr. Davon profitiert auch Franz Lehár.

Eine der dramaturgischen Neuerungen ist das desillusionistische Ende. Wie setzt Lehár dies musikalisch um?

Das gehört auch zu Lehárs Annäherung an die Oper. Lehár wurde im Laufe seiner Karriere immer klarer und nahm sich irgendwann vor, auch für die Operette mit der „Lüge des Happy Ends“ – wie er es nannte – zu brechen. In den früheren Operetten löst sich der Schluss immer in einen kollektiven Tanzrausch auf, der alle Verwirrungen wegwischt. Aber wenn Prinz Suo-Chong am Ende singt „Doch wie’s da drin aussieht, geht niemand was an.“, dann bleiben die Figuren alleine – und die Musik wiederholt sich nur. Da ändert sich nichts mehr.

Lehár arbeitete mit leitmotivischen Verflechtungen. Wie macht sich das bemerkbar?

Lehár arbeitet auf zwei Ebenen. Zum einen gibt es klassische Leitmotiv-Technik: In dem Lied „Von Apfelblüten einen Kranz“ wird beispielsweise ein Motiv etabliert, das in der Folge die Liebe zwischen Suo-Chong und Lisa begleitet. Zugleich arbeitet Lehár auch mit den großen Melodien leitmotivisch: „Immer nur lächeln“ kommt bereits im ersten Akt vor, als Auftrittsarie von Suo-Chong. Da wird das Scheitern, das wir im Verlauf erleben, quasi schon vorweggenommen: Wenn jemand immer nur lächelt und seinen Gefühlen keinen freien Raum lässt – wie soll dabei die große Liebe herauskommen?

Was ist das Faszinosum der Arie „Dein ist mein ganzes Herz“?

Wer einmal eine alte Aufnahme mit Richard Tauber gehört hat, der kann sich diesem Faszinosum nie wieder entziehen. Wie er das mit seinem kunstvollen Portamento [= das Verbinden von zwei Noten durch einen Schleifer], der lyrischen Intensität und dem flexiblen, aber niemals künstlichen Rubato [= freie Tempogestaltung] interpretiert – das ist schlichtweg großartig. Seitdem gehört das Lied zum Repertoire aller großen Tenöre, da blieb der Erfolg quasi automatisch erhalten. Wichtig ist aber, dass man diese Nummer ohne Kitsch gestaltet. Die Arie ist quasi das emotionale Gegenstück zu „Immer nur lächeln“: Einmal sagt Suo-Chong, was er wirklich denkt.

Warum behauptete Tauber: „Ich singe nicht Operette - ich singe Lehár!“?

Man hat Tauber immer vorgeworfen, dass er sein Talent gerade als Mozartsänger an die niedere Operettenkunst verschwenden würde. Er betont damit noch einmal, dass es aber einen großen Unterschied gibt zwischen heiteren, fließbandmäßig produzierten Operetten – und der großen Kunst von Franz Lehár, die der Oper emotional und intellektuell sehr nahe war.

Hiroyuki Inoue, Martin Piskorski, Opernchor Theater Dortmund





Von der Gelben Jacke zum Land des Lächelns

Ein Entstehungsprozess

Manche Werke müssen reifen wie ein guter Wein, bis sie wirklich überzeugen – einen solchen Reifungsprozess durchlebte auch Franz Lehárs China-Operette, deren erste Fassung *Die gelbe Jacke* am 9. Februar 1923 im Theater an der Wien uraufgeführt wurde. Verschiedene Anekdoten berichten, wie der Librettist Victor Léon 1916 seine Inspiration für das Sujet fand. Eine besagt, dass er in einer Berliner Zeitung von der Verlobung eines chinesischen Diplomaten mit einer jungen Dame aus Charlottenburg las. Eine andere Erklärung ist, dass ein ebensolcher Herr der Gattin Léons sowie Tochter Lizzy den Hof machte, bevor er aus diplomatischen Gründen nach China zurückkehren musste. Lizzy soll ihren Vater zu der Geschichte ermuntert haben – ebenso wie sie bereits die Zusammenarbeit mit Lehár initialisiert hatte.

Als die Geschichte um die Wienerin Lea und den edlen chinesischen Prinzen Sou-Chong zur Aufführung gelangte, konnte sie dem Publikum keine Begeisterung entlocken und das Werk verschwand schnell in der Versenkung. Lehár wandte sich neuen Projekten zu und fand in Ludwig Herzer und Fritz Löhner-Beda sein neues, innovatives und kluges Librettisten-Team. Schon 1928, als das Dreigespann gerade an der Operette *Friederike* arbeitete, planten die Direktoren des Metropoltheaters ein neues Stück herauszubringen. Auch ökonomische Gründe mögen sie dazu veranlasst haben, die Neufassung eines bereits existierenden Werks einer Neukomposition vorzuziehen.

Man erinnerte sich an die *Gelbe Jacke*, doch Léon weigerte sich, seinen Text zu überarbeiten. Lehár hingegen war gerne bereit, gemeinsam mit den neuen Librettisten das durchgefallene Werk zu revidieren: „Damals vor acht Jahren, war mein Erfolg als Komponist noch nicht so groß wie heute. Ich musste Konzessionen machen... In diesen acht Jahren hat mich der Erfolg – ich glaube, ich kann es ohne Überheblichkeit sagen – emporgehoben. Ich kann heute so schaffen, wie ich es für richtig halte, Konzessionen sind nunmehr überflüssig.“

Doch worin bestanden diese Zugeständnisse? Ein großer Unterschied findet sich im dritten Akt: während hier Sou-Chong als Botschafter nach Wien versetzt wird, sodass es am Ende zu einer glücklichen Wiedervereinigung kommt, ist der Ausgang der zweiten Fassung ungleich dramatischer. Das Paar muss das Scheitern seiner Liebe erkennen und Lisa (der Name der Protagonistin wurde ebenfalls geändert) kehrt allein nach Wien zurück. Dazu erklärte Lehár 1929 im Neuen Wiener Journal: „Die Verfassung des Publikums in unserer Zeit ermöglicht auch der Operette, sich von der Lüge des Happy-Ends abzuwenden. [...] Die dichterische Unterlage darf einen angeschlagenen Konflikt in seiner Wahrhaftigkeit ausklingen lassen – der Komponist darf von der Operette zur Oper aufsteigen und braucht auch vor dem komplizierten musikalischen Ausdruck nicht zurückschrecken.“

Die Ansicht, dass ein tragischer Verzichtschluss dem Zeitgeist weit mehr entspräche, teilten auch Herzer und Löhner-Beda. Sie urteilten, dass das traditionelle Operetten-Happy End „atmosphärisch geworden“ sei und „dass dem Meister die Aktschlüsse mit Liebesresignation viel mehr liegen, [...] er soll bereits neue Melodien der Entsagung gefunden haben.“ Vielleicht war es auch tatsächlich diese Änderung, die zu dem plötzlichen Erfolg des Werkes führte: seine Melancholie sprach das Publikum unmittelbar an. Am 24. Oktober 1929, zwei Wochen nach der zweiten Uraufführung, ereignete sich an der Wall Street in New York der schwerwiegendste Börsencrash der Geschichte. Auch die Menschen der Weimarer Republik hatten mit den Auswirkungen der daraus resultierenden Weltwirtschaftskrise zu kämpfen. Existenzängste, gescheiterte Aufstiegsillusionen und Resignation waren weit verbreitete Sorgen, unter denen viele zu leiden hatten. Verzicht und Verlust wurden zu beschwerlichen Begleitern des Alltags, die kaum jemanden verschonten. So mag das umgeschriebene Werk mit seinem zum hoffnungslosen Scheitern verdamnten Liebespaar den Nerv der Zeit getroffen haben. Ebenso ermöglichte die Operette mit ihrem exotischen Flair, dem deprimierenden Dasein für eine kleine Weile zu entrinnen.

Neben diesem folgenschweren dramaturgischen Eingriff sowie sprachlichen Straffungen und Verallgemeinerungen nahm Lehár einige musikalische Änderungen vor. So komponierte er zwei neue Liebesduette für Lisa und Sou-Chong (Nr. 4 und Nr. 8) sowie eine Arie für Sou-Chong, die zum Herzstück der Operette werden sollte. Die Melodie zu „Dein ist mein ganzes Herz“ schenkte er dem gefeierten Tenor Richard Tauber auf den Leib, der die Arie in seiner Interpretation zu einem Publikumshit machte. Mit dem wirkungsvollen Titel *Das Land des Lächelns* erlebte die Operette am 10. Oktober 1929 im Metropoltheater Berlin ihre zweite Uraufführung und konnte in ihrer neuen Gestalt die Massen begeistern.

Irina Simmes, Martin Piskorski, Opernchor Theater Dortmund



Alles oder nichts

Lisa und Sou-Chong – zum Scheitern verurteilt?

„Wir sind zwei Menschen die alles wollen oder nichts!“ muss Sou-Chong am Ende seiner Beziehung mit Lisa erkennen. Die kulturellen Differenzen sind nur eine Metapher dafür, dass hier zwei Menschen versuchen zueinanderzukommen, die letztlich ihre individuellen Wünsche über die gemeinsamen stellen.

Lisa formuliert in ihrer Auftrittsarie: „Gern wär ich verliebt, wenn’s einen gibt, der mich so liebt, wie mein Herz sich wahre Liebe denkt“. Interessant ist, dass sie eine junge Witwe ist; über ihre erste Ehe erfährt man nichts, aber Lisas Aussage deutet an, dass es keine Liebesheirat war. Im Gegensatz zu Lisa hält Sou-Chong seine Gefühle zurück: „Immer nur lächeln“ bedeutet auch, seine Bedürfnisse zu unterdrücken. Er bekundet zwar seine Zuneigung zu ihr, doch seine konkreten Ziele verrät er nicht.

Zunächst scheinen ihre Welten – und damit auch sie selbst – zu einer Synthese zu gelangen: der Duft des Tees vermischt sich mit der Wiener Luft. So versucht Lisa, sich seiner Kultur anzunähern: „Sie fühlen sich dann wie zu Haus in meiner Näh.“ Sou-Chong weiß trotz seiner Liebe zu ihr, dass er dorthin zurückkehren muss: „Ich passe nicht in Ihre Welt hinein! Ich bin sehr froh, dass ich wieder nach China gehe.“

Der Prinz akzeptiert, dass Lisa ihm folgt – aber hätte ihm nicht klar sein müssen, dass sie dort ebenso wenig hineinpasst wie er nach Wien? In China bemüht sie sich nicht um Anpassung; sie gesteht, die neuen Sitten kaum zu kennen und „fast so wie zuhaus“ zu leben. Umso größer ist ihr Schock, als Sou-Chong sie mit diesen Sitten konfrontiert: „Ich habe dir blind vertraut. Du hättest mir sagen müssen, was mich hier erwartet.“ Bei aller Trostlosigkeit impliziert Sou-Chongs Loslassen die liebevollste Geste. Nicht umsonst heißt es: Was du liebst, lass frei. Kommt es zurück, gehört es dir für immer. Wenn nicht, war es niemals dein. Doch Lisas Rückkehr nach China ist unwahrscheinlich ...

Die Ehe in China

Beobachtungen eines deutschen Diplomaten um 1900

Die nie aufhörende Unmündigkeit des Weibes ist eine der eigentümlichsten Erscheinungen der chinesischen Zivilisation. Auch der Buddhismus weist dem Weibe eine untergeordnete Stellung an; die Frau, die tugendhaft gelebt hat, wird als Mann wiedergeboren. Der Zweck der chinesischen Ehe ist ausschließlich die Erziehung eines männlichen Nachkommen. Diese einseitige Auffassung des Zwecks der Ehe hat in China dazu geführt, der Ehe überhaupt einen durchaus formellen Charakter zu geben und aus ihr alles das zu entfernen, was zu einem näheren vertraulichen Verhältnis zwischen den Gatten hätte führen können.

In alter Zeit fand in den vornehmen Familien überhaupt nur höchst selten ein direkter Verkehr statt; die Gatten sprachen nicht unmittelbar zueinander, sondern nur durch Vermittlerinnen, älteren Damen von wahrhaft spanischer Grandezza und Peinlichkeit, und zeigten so, wie zurückhaltend die beiden Geschlechter im Verkehr miteinander sein sollten, und wie alle ungehörige Vertraulichkeit vermieden werden müsse. Kam die Frau ins Wochenbett, so bezog der Mann ein besonderes abgelegenes Gemach und ließ sich jeden Tag durch eine Vermittlerin nach dem Ergehen seiner Frau erkundigen. Bei den niederen Klassen konnte eine solche Trennung natürlich nicht durchgeführt werden, aber selbst im Volke durften sich die Hände der beiden Geschlechter nicht berühren, Mann und Frau nicht auf derselben Matte sitzen und ihre Kleider nicht über denselben Rechen hängen.

Dem Abschluss einer Ehe in China gehen eine große Anzahl Zeremonien voraus, bei denen Mittelspersonen und Wahrsagerinnen die Hauptrolle spielen. Ohne eine Mittelsperson, in China stets ein Mann, dessen Stellung und Aufgabe als eine durchaus ehrenvolle angesehen wird, ist die Schließung einer Ehe unmöglich.

Fritz Steinbacher, Anna Sohn



Anna Sohn, Tänzerinnen, Opernchor Theater Dortmund



Nachweise

Die Szenenfotos entstanden bei der Klavierhauptprobe am 7. Januar 2019.

Die Texte „*Von der Gelben Jacke zum Land des Lächelns*“ sowie „*Alles oder nichts*“ sind Originalbeiträge für dieses Programmheft von Laura Knoll (S. 12f., S. 15).

Das Interview mit Gabriel Feltz erfolgte schriftlich (S. 8f.).

S. 5: Franz Lehár: *Bekanntnis*, entnommen von www.franz-lehar-gesellschaft.com/files/bekanntnis.pdf. Der Text wurde gekürzt und redaktionell eingerichtet.

S. 16: Entnommen aus Max von Brandt: *Sittenbilder aus China. Mädchen und Frauen, Ein Beitrag zur Kenntnis des chinesischen Volkes*, Stuttgart 1895. Der Text wurde gekürzt und redaktionell eingerichtet.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechteabgeltung um Nachricht gebeten.

Impressum

Herausgeber **Theater Dortmund**

Geschäftsführender Direktor **Tobias Ehinger**

Intendant der Oper **Heribert Germeshausen**

Redaktion **Laura Knoll**

Szenenfotos **Björn Hickmann**

CD-Konzept und Gestaltung **Grafikdesign Holger Drees**, Münster

Druck **Druck & Verlag Kettler GmbH**, Bönen

Sponsoren, Förderer und Partner:



Werbung