



DIE BLUME VON HAWAII

72 SAISON 2017/2018

**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

DIE BLUME VON HAWAII

**Operette in drei Akten
Von Alfred Grünwald, Fritz Löhner-Beda und
Emmerich Földes
Musik von Paul Abraham**

**Bühnenpraktische Rekonstruktion von Henning
Hagedorn und Matthias Grimminger**

Laya, Prinzessin von Hawaii/Susanne Provence
Pia Händler

Prinz Lilo-Taro **Florian Jahr**

Kaluna, ein alter Hawaier **Andrea Bettini**

Kapitän Reginald Harald Stone **Elias Eilinghoff**

Lloyd Harrison, der amerikanische Gouverneur von
Hawaii **Mario Fuchs**

John Buffy, sein Sekretär **Thomas Reisinger**

Bessie Worthington, seine Nichte **Katja Jung**

Raka, eine junge Hawaierin **Leonie Merlin Young**

Jim Boy, ein berühmter amerikanischer Jazzsänger
Vincent Glander

Perroquet **Jürg Henneberger/Oliver Rudin**

Vokalensemble

Alejandro Benavides Ureña, Tarik Benchekmoumou,

Adrian Borter, Diana Chavarro, Thomas Hardegger,

Sylvia «Sylphe» Heckendorn, Sebastian Knüsli,

Francisca Näf, Alexandra Mira Puertas,

Anne Maria Raaflaub, Daniel Raaflaub, Julia Schild,

Donovan Elliot Smith, Aya Tsujimoto, Tianyou Wang,

Angelika Wied

Ensemble Phoenix Basel

Premiere am 28. September 2017 im Theater Basel,
Grosse Bühne

Aufführungsrechte Josef Weinberger Ltd., London,
Vertretung für die Schweiz: Musikverlag und Bühnen-
etrieb Zürich AG, Zürich

Musikalische Leitung **Jürg Henneberger**

Inszenierung **Frank Hilbrich**

Choreografie **Kinsun Chan**

Bühne **Volker Thiele**

Kostüme **Gabriele Rupprecht**

Licht **Roland Edrich**

Chorleitung **Oliver Rudin**

Dramaturgie **Almut Wagner**

Musikalische Assistenz/Nachdirigat **Oliver Rudin**

Korrepetition **Dominic Chamot**

Gesangslehrer **Ivan Konsulov**

Regieassistenz **Anne-Kathrine Münnich**

Bühnenbildassistenz **Birte Wallbaum**

Kostümassistenz **Miriam Balli, Désirée Müller**

Dramaturgieassistenz **Sabine Egli**

Regiehospitantz **Selina Peter**

Bühnenbildhospitantz **Lena Hausmann**

Inspizienz **Jean-Pierre Bitterli**

Soufflage **Ana Castaño Almendral**

Für die Produktion verantwortlich:

Bühnenmeister **René Flock, Jason Nicoll**

Beleuchtungsmeister **Thomas Kleinstück**

Ton **Robert Hermann**

Requisite **Kerstin Anders, Bernard Studer,**

Corinne Meyer, Hans Wiedemann, Nathalie Pfister

Maske **Daniela Hoseus, Elisabeth Dillinger-Schwarz**

Ankleidedienst **Barbara Rombach, Nicole Persoz,**

Mario Reichlin

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung
nicht gestattet.

Technischer Direktor **Joachim Scholz**

Bühnenobermeister **Mario Keller**

Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**

Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**

Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**

Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**

Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**

Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten
hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern,**

Johannes Stiefel

Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**

Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**

Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**

Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**

Gewandmeister Damen **Mirjam von Plehwe,**

Stv. **Gundula Hartwig, Antje Reichert**

Gewandmeister Herren **Ralph Kudler,**

Stv. **Eva-Maria Akeret**

Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth,**

Liliana Ercolani

Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

DIE GESCHICHTE HAWAIIIS

Als Lili'uokalani, die letzte und einzige Königin Hawaiis, das Abschiedslied «Aloha 'Oe» komponierte, ahnte sie noch nicht, dass auch ihr ein Abschied bevorstand, der Abschied vom Thron. Lydia Paki, wie die Königin mit bürgerlichem Namen hiess, wurde 1838 in Honolulu in eine hochrangige Familie geboren. Ihre Mutter Keohokālole war Beraterin des Königs Kamehameha III., und ihr Bruder David Kalākaua wurde in den 1870er-Jahren zum König ernannt. Als Thronerin wurde Lili'uokalani 1891 schliesslich selbst gekrönt. Der hawaiianische Archipel, bestehend aus acht grossen Inseln und mehreren hundert kleinen Atollen, wurde im dritten Jahrhundert durch polynesischen Seeleute erstmals besiedelt. 1779 ankerte der britische Entdecker James Cook vor Hawaii, und ab 1820 siedelten nach und nach Missionare über. Mit ihnen nahm die Verwestlichung und Verdrängung der hawaiianischen Kultur ihren Lauf – der christliche Glaube wurde verbreitet und die einheimische Sprache durch Englisch ersetzt. Viele Nachkommen der Missionare konzentrierten sich auf den Anbau von Zucker und wurden Plantagenbesitzer. Der Druck der westlichen Minderheit auf das hawaiianische Königreich wurde stetig erhöht, sodass die Einheimischen bei der Landaufteilung quasi leer ausgingen. Zunächst wurde die Inselgruppe jedoch noch nicht offiziell annektiert, worauf die weissen Einwanderer unter Federführung des Missionarssohns Sanford Dole ihr Schicksal selbst in die Hand nahmen. Sie forderten die Absetzung Lili'uokalanis, die sich zuvor durch ihre Bemühungen, die aristokratische Macht wieder zu stärken, bei den weissen Kolonialisten viele Feinde gemacht hatte. Nach einem Putschversuch 1893 dankte sie ab, um grösseres Blutvergiessen zu verhindern. Sie lebte zwar weiter in ihrem Palast, hatte sich aber aus der Öffentlichkeit zurückgezogen und musste der Annexion durch Amerika im Jahr 1898 machtlos zusehen. Rund sechzig Jahre später wurde Hawaii zum 50. Bundesstaat der Vereinigten Staaten.

Sabine Egli

MIT DER OPERETTE ÜBER SICH SELBER LACHEN LERNEN

Ein Gespräch mit dem musikalischen Leiter Jürg Henneberger und dem Regisseur Frank Hilbrich

Worin liegt der Reiz oder auch die Herausforderung, eine Operette aufzuführen? Was macht sie inhaltlich, ästhetisch und musikalisch interessant? Ist es die Parallele zwischen ihrer Entstehungszeit, die der Weimarer Republik, und dem Heute, die Historiker vielfach ziehen?

Frank Hilbrich: Aus rein historischer Sicht interessiert mich das nicht. Und ob diese oft zitierten Parallelen stimmen und anhand einer Operettenaufführung aufzuspüren sind, halte ich doch eher für fragwürdig. Mich interessiert Operette als Spielform, als eine Form des musikalischen Theaters, die nach 1933 im Prinzip tot war, diese Mischung aus grossen Themen und trivialen Handlungen, Spiel mit Klischees und Zeitgeist, die Kombination von Schlagern, Kabarettliedern und gleichzeitig opernähnlichen grossen Finali. Dazu kommt eine Freiheit der Darsteller, die diese entweder schon in der Stückvorlage bekamen oder sich nahmen, um Eigenes, auch Aktuelles einzubauen. Das alles gehorcht letztlich kaum einem anderen Gesetz als dem der Bühnenwirksamkeit, verzichtet auf moralische und ästhetische Grundsätze. Die Operette lässt kein Thema aus, ist sich für nichts zu schade oder zu blöd, vertieft aber auch nichts wirklich und macht sich letztendlich doch über alles lustig. Das finde ich spannend und auch wichtig für heute: Dass wir durch Operette lernen können, über uns selbst zu lachen. Interessant ist, dass die 1920er-Jahre – das Zeitalter der Moderne – uns bis heute prägen. Jemand sagte einmal, diese Jahre seien gewissermassen unsere Antike. Die abstrakte Kunst, die Zwölftonmusik, auch die Popmusik, all das begann ja in dieser Zeit.

Jürg Henneberger: Die Operette wurde im Laufe der Zeit einer Ästhetisierung unterzogen. Die Handlung trat in den Hintergrund, stattdessen wurden die schönen Melodien hervorgehoben. Die wurden dann auch von Schlagersängern gesungen. In den 1950er- und 1960er-Jahren ging es nur

noch um die Melodien, die Lieder wurden hübsch arrangiert, hatten aber teilweise überhaupt nichts mehr mit der originalen Orchestrierung zu tun. Jazzigere Arrangements und Gegenstimmen wurden vermehrt eingebaut und Harmonien komplett verändert. Für mich liegt der Reiz darin, der historischen Aufführungspraxis nachzugehen, herauszufinden, wie die Lieder in den 1930er-Jahren interpretiert wurden. Damals wurden die Stücke, vergleichbar mit Weills «Dreigroschenoper» oder Schönbergs «Pierrot lunaire», nahe am Sprechgesang interpretiert. Die Komponisten haben sich vom Gesangsstil der Diseusen wie Fritzi Massary inspirieren lassen. Die Interpretation war rhythmisch relativ frei, die Noten wurden mittels Glissandi miteinander verflochten, verschmolzen ineinander, so wie man es kaum notieren könnte. In den 1960er- und 1970er-Jahren zeigt sich dann ein ganz anderes Bild, mit Opernstimme, grossem Vibrato, Belcanto. Wir besinnen uns bei unserer Inszenierung auf die Interpretation der 1930er-Jahre. Wir versuchen, die Lieder aus dem Spiel heraus entstehen zu lassen und viel mehr auf die Emotionen der Figuren einzugehen, als dies in den verkitschten Versionen der Fall ist.

«Die Blume von Hawaii» wird ja auch als «Revue-» oder «Jazzoperette» bezeichnet. Was bedeuten diese beiden Gattungsbegriffe genau?

Jürg Henneberger: Abraham war wohl der erste, der den Begriff «Revueoperette» in den 1930er-Jahren bediente. Jazzige Nummern wechseln sich mit Walzern ab, er bezeichnet diese oft als Foxtrott und English Waltz, diese wurden mit Dialogen locker verbunden.

Frank Hilbrich: «Jazzoperette» bedeutet nicht viel mehr, als dass man versucht hat, Elemente amerikanischer Tanzmusik einzubauen und zu imitieren. Mit eigentlichem Jazz hat das gar nichts zu tun. Man benutzte die amerikanischen Modetänze der damaligen Zeit, also Fox, Charleston oder Slow Waltz, um ein bestimmtes Lebensgefühl der Figuren auf der Bühne zu erzeugen, das dem der Zuschauer_innen im Saal entsprach. Was Abraham und seine Librettisten genau mit «Revueoperette» gemeint haben, ist sehr unklar. Ob es ihnen um Ausstattungstheater und grosse Show ging, oder dies vielleicht doch ein Hinweis darauf war, bloss nicht zu viel logische Handlung zu erwarten, bleibt offen. Fakt ist

sicher, dass die eine oder andere musikalische Nummer des Stücks rein aus der Lust auf eine bestimmte Musik oder ein bestimmtes Klima entstanden scheint, nicht aus der Notwendigkeit der Handlung heraus.

Im Stück wird häufig von der hawaiianischen Prinzessin Laya und dem Prinzen Lilo-Taro behauptet, diese seien besonders «modern». Liegt die Zeitenwende noch vor oder bereits hinter ihnen? Wie kann man diese «Modernität» in der Musik fassen?

Jürg Henneberger: Anfangs macht die Musik einen völlig banalen Eindruck – schmissig und zuckersüss kommt sie daher. Aber bei genauerem Hinhören lässt sich gerade in den Liebesduetten eine raffinierte Harmonik erkennen, wie Doppelstufenakkorde, Terzverwandtschaften etc., völlig unerwartete Akkorde, die im Zusammenhang aber einen natürlichen Fluss ergeben. Dies hebt Abrahams Komposition von einem gewöhnlichen Schlager aus den 1930er-Jahren ab.

Frank Hilbrich: Auch die Figuren sind gar nicht so banal wie sie im ersten Moment erscheinen mögen, wenn sie auch in triviale Konflikte verwickelt sind. Sie spüren die Herausforderungen ihrer Zeit sehr genau. Die Moderne, von der im Stück die Rede ist, scheint ein Zauberwort zu sein, das Zukunft verspricht. Dahinter aber verbirgt sich letztlich nichts anderes als eine kapitalistische Haltung der Amerikaner, eine Politik der Ausbeutung. Im Interessenkonflikt zwischen Erfolgs- und Geborgenheitssehnsucht sind uns die Figuren auch heute noch sehr ähnlich.

Auch die Handlung ist von Brisanz: Es geht um den politischen Konflikt zwischen einer kleinen Nation, Hawaii, und der Supermacht USA, die diese annektiert hat. Dagegen begehren die hawaiianischen Nationalisten auf, zetteln gar eine anti-amerikanische «Verschwörung» an. Letztlich werden Teile der realen Geschichte der letzten Königin Lili'uokalani verhandelt, wenn auch nicht wirklich tiefgreifend. Bei der Lektüre des Textes ist man davon auch erst etwas enttäuscht.

Jürg Henneberger: Aber immerhin spiegelt sich dieser politische Konflikt im Dreiecksverhältnis von Laya, Kapitän Stone und Lilo-Taro wieder. Dieses treibt Lilo-Taro fast in den Selbstmord, mit dem der zweite Akt beinahe als Tragödie endet, die im letzten Moment von der Hawaiianerin Raka quasi als Deus ex Machina abgewendet wird, indem sie Laya

erklärt, was es bedeutet, wenn einer von ihnen «in den ewigen Frühling geht», und diese realisiert, wie sehr sie von Lilo-Taro geliebt wird. Das Happy End ist jedoch trügerisch.

Frank Hilbrich: Dass die brisante politische Ebene so vollkommen verharmlost dargestellt wird, ist einerseits wirklich haarsträubend. Man möchte derartige Konflikte nicht so trivial verhandelt sehen. Andererseits liegt vielleicht gerade in der Übertragung dieses Konflikts auf die private Ebene auch eine Wahrheit. Weder wir noch die Figuren können für sich in Anspruch nehmen, aktiv und umsichtig politisch zu handeln. Man bleibt in privaten Schwierigkeiten stecken, in der eigenen Kläglichkeit, im Kleinklein. Die Figuren sind Gefangene der grösseren politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, ohne sie zu durchschauen, geschweige denn lösen zu können. Manchmal meinen sie, durch die Änderung der Verhältnisse würde es ihnen besser gehen. Aber auch das stimmt nicht. In der Verwischung der Grenzen zwischen Privatheit und politischem Handeln, in der Überforderung der Charaktere in einer letztlich lächerlichen Welt, liegt ein merkwürdiger, wahrhaftiger Aspekt der Operette.

Fehlte den Schöpfern das Interesse oder der Mut, den politischen Konflikt richtig anzugehen? Immerhin lebten sie ja in hochpolitisierten Zeiten.

Frank Hilbrich: An Mut vielleicht nicht, aber ganz offensichtlich an Interesse. Es geht in «Die Blume von Hawaii» nicht um die wahrhaftige Darstellung eines politischen Konflikts, sondern um die Flucht vor der Politik, um die Sehnsucht nach einem Paradies. Das Werk entstand in einer Zeit, in der es in Mitteleuropa schon lange eine grosse Exotismuswelle gab, die sich nicht nur in der Operette, sondern zum Beispiel auch in der bildenden Kunst niederschlug. Man suchte sich selbst im Unbekannten, im Ursprünglichen. Im Grund genommen ist diese Sehnsucht nach dem verloren gegangenen Paradies ja ein biblisches Motiv.

Die im Paradies lebenden Hawaiianer sind aber auch nicht glücklich.

Jürg Henneberger: Für Raka beispielsweise ist Amerika das Paradies – Hawaii ist ihr zu eng.

Die Paare, die sich bilden, sind an einem Romantikmarkt beteiligt und behaupten bloss, zu lieben. Mit welchem Konzept von Liebe haben wir es zu tun?

Frank Hilbrich: Ja, es ist kein schönes Bild der Liebe, das hier gezeigt wird, eher ein Kampf mit ihr oder eben ein Tauschhandel der Gefühle. Man sieht das besonders an der Bessie-Figur. Im letzten Akt scheinen dann alle müde und entscheiden sich für den einfachsten Weg. Die Paare werden völlig konfliktlos gebildet und zurechtortiert. Stone nimmt sogar eine Frau, die er gar nicht kennt, nur weil diese so aussieht wie eine andere, die er einmal liebte. Das wirkt traurig. Aber es ist auch Ausdruck der Verzweiflung, der Unbeholfenheit und Verlorenheit der Figuren.

Jürg Henneberger: Das Zusammenfinden der Paare wirkt wie eine Flucht aus der «Einsamkeit alleine» in die «Einsamkeit zu zweit». Diese Unentschlossenheit hört man auch auf musikalischer Ebene. Wie Laya, die zwischen zwei Männern pendelt, kann sich auch die Harmonik oft nicht zwischen D-Dur und As-Dur, den zwei entferntesten Tonarten im Quintenzirkel, entscheiden.

Das Stück ist eine Ansammlung von Klischeebildern von Exotik. Wie bedient man diese und stellt gleichzeitig eine Distanz her?

Frank Hilbrich: Klischeebilder sind ein Problem, weil sie ja immer zu kurz greifen, beleidigen und verunglimpfen. Das Stück ist voll davon, nicht nur in Bezug auf die Exotik, sondern auch, wenn es um Fragen des Kolonialismus, der Rasse oder der Rolle von Frau und Mann geht. Wir versuchen, diese Klischees auszustellen, indem wir sie nicht verbergen, sondern eher so deutlich ausspielen, dass spürbar wird, wie hohl sie sind. Wenn man dann als Zuschauer darüber lachen muss, lacht man unter Umständen auch über sich selbst. Das fände ich nicht so schlecht.

Jürg Henneberger: Die Autoren wenden Klischees auf die Hawaiianer, aber auch auf die «Weissen» an und stellen diese durchaus auch als unsympathisch dar. Sie gehen in ihr Ferienparadies Hawaii und sprechen über die einheimischen Mädchen: «Diese braunen Girls da sind was für Amerika.» Man kann sich kaum einen rassistischeren Spruch vorstellen, und dennoch ist diese Denkweise auch heute noch erschreckend aktuell!

Die Figuren wandeln laut Regieanweisungen durch wunderschöne, pompöse Paläste. Aber das entspricht ja gar nicht ihrer porösen Verfasstheit, über die wir schon gesprochen haben.

Frank Hilbrich: Stimmt. Und deshalb hat unser Palast seine pompösen Zeiten schon hinter sich. Der war vielleicht mal intakt, hat aber vermutlich ganz anders ausgesehen, als wir es uns vorstellen, wenn wir heute die Überreste sehen. So wird die Sehnsucht nach dem Paradies, nach einer glorreichen Zeit und einem fantastischen Lebensgefühl hoffentlich ahnbar. Der Raum steht aber nicht nur für Hawaii, sondern gewissermassen auch für die Kunstform Operette. Auch bei ihr können wir heute nur erahnen, wie prachtvoll und mitreissend sie vielleicht einmal war. So wie das Stück in die Jahre gekommen und vergilbt ist, so ist dies auch auf der Bühne zu sehen. Vielfach wird etwas nachgetrauert, das so gar nie existiert hat.

Dieses Nachtrauern ist doch verwandt mit dem Heimweh, das im Übrigen eine Schweizer Erfindung sein soll. Man sehnt sich nach einer Heimat, einer inneren und äusseren, die aber nicht existiert.

Frank Hilbrich: Gerade dafür steht die Figur der Laya exemplarisch. Sie kennt die eigenen Beweggründe ihrer Rückkehr nach Hawaii nicht genau. Es ist eine Neugier auf dieses Heimatland, in dem sie immerhin als Prinzessin gilt. Ihre Sehnsucht nach Heimat steht für ihre Suche nach der eigenen Identität. Kaluna und Raka kämpfen für die Instandsetzung ihrer alten Heimat, Prinz Lilo-Taro erleben wir als einen mit der Heimat Hadernden, die Amerikaner im Stück als aus der Heimat heraus verpflanzte Fremde. Herausgerissen und heimatlos fühlen sie sich irgendwie alle. Es ist das Lebensgefühl der Moderne.

Jürg Henneberger: Auch in Zeiten von Easyjet, wo wir alle Ziele auf der Welt scheinbar mühelos erreichen können, ist dieses grosse Thema des Stücks – mit den Worten von Franz Schuberts «Wanderer» – uns sehr nah: «Da, wo du nicht bist, ist das Glück!»