

# STRANGERS

## Ein deutsches Singspiel von Verdi, Puccini, Mozart und Bizet

Idee und Text: Florian Lutz und Janka Voigt

Strangers ist eine zeitgenössische Musiktheatercollage über heutige Migration einerseits und Ausländerklischees in der abendländischen Operngeschichte andererseits, die Wirklichkeit und theatralische Fiktion des westlichen Umgangs mit dem Fremden untersucht und zueinander ins Verhältnis setzt. Insofern stellt das Stück zunächst eine szenische Studie über Menschen mit Migrationshintergrund dar, die durch moderne Nationalstaaten per Gesetz vom eigenen Staatsvolk geschieden und als Sonderfall bürokratischer Betreuung definiert werden. Im trostlosen Warteraum einer deutschen Behörde treffen 12 Menschen unterschiedlichster Herkunft, Kultur und Wertvorstellung aufeinander, die nur die eine Gemeinsamkeit haben, dass hinter den sie umgebenden Türen über ihr Schicksal als Ausländer entschieden wird. Unter dem Druck dieser Stigmatisierung und der herkunftsbedingten Diskrepanz ihrer Kommunikationsweisen, kulturellen Codes und Umgangsformen entwickelt sich aus dem zufälligen Zusammentreffen beim verordneten Behördengang rasch ein Konfliktpotential, das Formen eines modernen Psychodramas annimmt.

Gleichzeitig handelt es sich bei unseren Strangers um fünf der bekanntesten Ausländer der Operngeschichte und ihr siebenköpfiges Instrumentalisten-Gefolge, die alle aufgrund der Marginalisierung als Fremde und den daraus resultierenden dramatischen Folgen in ihren Originalstücken zu besonders empfindlichem und exaltiertem Verhalten neigen. Der schwarze Heerführer Otello (Verdi), Madame Butterfly aus Japan (Puccini), der italienische Krüppel Rigoletto (Verdi), die Zigeunerin Carmen (Bizet) und der Türke Osmin (Mozart) werden an jeweils unterschiedlichen Stadien ihrer Geschichten aus diesen heraus gelöst und mit dem heutigen Migrantenalltag in einem deutschen Amtsgebäude konfrontiert. Während der langen Wartezeit beginnen sich ihre Geschichten zu einem explosiven Beziehungsgeflecht zu überkreuzen. Indem sich dabei die zunächst alltäglich erscheinenden Figuren sukzessive als Opernhelden offenbaren, die gerade nicht realistisch charakterisiert werden, sondern durch Klischees und Ressentiments, entsteht aus der anfänglichen Sozialstudie zunehmend eine szenische Reflexion über Wahrheit und Verzerrung in der Wahrnehmung von anderen Kulturen und Menschen. Die latenten oder offenen Vorurteile und Rassismen von Türkenoper, Zigeunerromantik und tradierten Sehgewohnheiten im Musiktheater sollen hinterfragt werden, indem sie im dramatischen Wechselverhältnis mit den Alltagszwängen heutiger Migranten erscheinen. Wie bei so exzentrischen Figuren nicht anders zu erwarten, entwickelt sich überdies eine spannende und oftmals witzige Geschichte, in der die Situationen der zugrundeliegenden Stoffe ein skurriles Eigenleben entwickeln:

Otello ist nach dem Mord an Desdemona auf Bewährung draußen, muss sich auf dem Amt melden und verliebt sich prompt in die nichtsahnende Butterfly, die des Wartens überdrüssig nach Deutschland kam, um hier ihren Mann zu suchen. Rigoletto ist in der Behörde notdürftig als Hausmeister und Putzkraft untergekommen nachdem er seine Anstellung als Entertainer am Hof von Mantua verlor. Seit dem Tod von Gilda haben seine Verbitterung und seine Gehässigkeit noch zugenommen – einzig die stille Zwiesprache mit einem mysteriösen Sack, den er beständig hinter sich herschleift, scheint ihm Trost zu spenden. Durch eine Verkettung unglücklicher Umstände glaubt er diesen zu Unrecht von Othello gestohlen und rächt sich an ihm, indem er ihn glauben macht, Butterfly hätte ein Verhältnis mit Osmin. Der wiederum will auf dem Amt eigentlich nur sein Recht einklagen, die vier schönen Frauen des Streichquartett zu heiraten, das er zu seiner Begleitung dabei hat. Und Carmen wurde wieder mal ohne Aufenthaltsgenehmigung aufgegriffen und soll nun abgeschoben werden. Doch die selbsterklärte Lebenskünstlerin begreift die Welt und ihre Rolle darin als ein einziges Abenteuer. Die Verknüpfung der fünf Stücke und ihrer Finali droht schließlich in ein auswegsloses Massaker zu führen ...

Das Libretto montiert ausgewählte Arien und Ensembles der Originaloper zu einer kohärenten, aber nicht widerspruchsfreien Handlung. Unvermeidliche Brüche sollen spürbar bleiben. Um die Authentizität der Figuren und ihrer fremdländischen Herkunft und Sprache zu garantieren, arbeiten wir durchweg mit Darstellern, die aus den Herkunftsländern der Figuren stammen, und entwickeln die meisten Szenen und Dialoge improvisatorisch. Das Stück wird musikalisch begleitet durch die vier Streicherinnen aus Osmins Harem und Carmens Zigeunerband: einem Akkordeonisten, einem Klarinettenisten und einem Tubisten; überdies nutzen Sänger und Musiker virtuos alle möglichen Gegenständen des Behördenraumes als Schlagwerk. Diese farbenreiche Besetzung kann teilweise den sinfonischen Orchesterklang simulieren, aber auch skurrile Klangwelten erschaffen. Die Ausdruckspalette des Arrangements soll vom kammermusikalischen Zitat der großen Oper bis zur vollständigen Auflösung der Originalmusik in Alltagsgeräusche wie Handy und Kofferradio oder Popmusikformen reichen, die jener sozialen Sphäre entspringen, in der das Stück angesiedelt ist. Darüber hinaus wird der Komponist einzelne Szenen, wie z.B. das Finale, neu komponieren, in denen die historische Musik nur noch als Zitat aufscheint. Die Musiker sind auf der Bühne mobil und werden mit inszeniert.

## Musikalische Bearbeitung und Realisierung

---

### **Die unterschiedlichen Formen des Umgangs mit der originalen Musik**

- 1.) Musikalische Nummern, die zur Charakterisierung einer Figur oder ihres Verhaltens als geläufiges Opernklischee dienen, werden für das kammermusikalische Ensemble so neu arrangiert, dass ihre musikalische Substanz und Klanggestalt weitgehend erhalten bleibt.
- 2.) Für szenische Passagen, die nicht die klassische Opernfigur im Zentrum haben, sondern die realistische Zeichnung einer heutigen – an das klassische Vorbild nur angelehnten – Figur, wurde die Musik je nach Nummer auf unterschiedliche Art neu bearbeitet. In der Regel bleibt ihre harmonische und melodische Gestaltung in weiten Teilen bewahrt, Rhythmus, Klangfarbe und Ausdruck hingegen erinnern nun an heutige Formen des Musizierens: z.B. Carmens Ouvertüre als Klingelton, der Wutausbruch Otellos auf Alltagsgegenständen als Perkussionsinstrumenten, verschiedene Nummern als Straßenmusik mit Akkordeon oder Popmusikbearbeitungen, etc.
- 3.) Für Entwicklungen in der Handlung, die über die originale Dramaturgie hinausgehen und diese nur noch als Erinnerungsmoment bewahren, wie z.B. das Finale oder auch zahlreiche Übergänge zwischen Szenen, sollen einzelne musikalische Passagen auch vollständig neu komponiert werden, sodass die musikalischen Vorbilder nur noch als Zitat anklingen.

### **Das Orchester und sein szenisches Musizieren**

Die instrumentale Besetzung wird so farbenreich ausgewählt und eingesetzt, dass sie sowohl den satten Orchesterklang simulieren, als auch skurrile Klangwelten entstehen lassen kann. Die Ausdruckspalette des Arrangements reicht vom kammermusikalischen Zitat der großen romantischen Oper bis zur vollständigen Auflösung der Originalmusik in Alltagsgeräusche oder Popmusikformen, die jener sozialen Sphäre entspringen, in der das Stück angesiedelt ist. Das widersprüchliche inhaltliche und ästhetische Spannungsfeld von prosaischem Berliner Emigrantenalltag, überhöhter Dramatik der Ausgangsstücke und hehrem Opernpathos, das die Dramaturgie des Abends prägt, steht auch im Zentrum einer zeitgenössischen musikalischen Fassung.

Auch geht das Musizieren nicht getrennt vom Handlungsgeschehen vor sich, sondern die Instrumentalisten befinden sich gemeinsam mit den Sängern im Wartesaal jener Behörde und verkörpern Figuren, wie sie zahlreich in die Sozialämter gespült werden: hoch virtuose aber arbeitslose russische Musiker, versprengte Teile einer Zigeunercombo, Alleinunterhalter usw. Dementsprechend müssen sie mit ihren Instrumenten relativ mobil und aufeinander eingespielt sein, sodass die Koordination mit den Sängern aus dem Ensemble heraus und ohne Dirigent geschehen kann. Um all diese Ansprüche erfüllen zu können, arbeiten wir mit einem gut aufeinander eingespielten Streichquartett zusammen (zwei Violinen, Bratsche und Violoncello), sowie einem virtuoson Klarinettenisten, welcher sämtliche Bläserpartien von schrillum Piccolo bis zu gedämpften Horn imitieren kann, und einem Tubisten für die Bassstimmen. Ein Konzertakkordeon dient uns überdies als Harmonieinstrument, das für schnelle Läufe ebenso geeignet ist wie für Akkordflächen, und das durch den Wechsel der Registrierung verschiedene Klangfarben bereithält und den Umfang der übrigen Instrumente vereint.

## Künstlerische Lebensläufe

---

### **Florian Lutz (Konzeption und Regie)**

wurde 1979 in Köln geboren. Als Jugendlicher erhielt er viele Jahre Klavier-, Gitarren- und Schlagzeugunterricht. 1998-2000 absolvierte er seinen Zivildienst in Jerusalem am Leo-Baeck-Institut und arbeitet mit jüdischen Holocaust-Überlebenden. 2000-2006 Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin und Besuch von Regiekursen an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. Juni/Juli 2003 Regieassistent und dramaturgische Mitarbeit bei *Ägyptische Helena* von R. Strauss, R: Gottfried Pilz am Aalto-Theater Essen, 2003 freier Autor für *Handbuch Experimentelles Musik- und Tanztheater*, Laaber-Verlag. Juli 2004 Assistenz in Tel Aviv bei *Der Freischütz* von Weber, R: Doris Heinrichsen und *Les contes d' Hoffmann* von Offenbach, R: John Norris, Okt. 2005 Schauspieler und Pianist in Mauricio Kagels *Présentations pour deux* im Hebbel am Ufer Berlin, R: Michael von zur Mühlen. Derzeit arbeitet er u.a. als Mitherausgeber des 13. Bandes des *Handbuchs der Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert* im Laaber-Verlag. Eigene Regiearbeiten: 1998 *Faust 1* von J. W. Goethe in Neunkirchen, April 2003 *Die kahle Sängerin* von Eugène Ionesco im Theaterhaus Köln, Febr. 2005 *Gelegenheit macht Diebe* von Gioacchino Rossini im Saalbau Neukölln Berlin, gefördert vom Hauptstadtkulturfonds. Im Sept. 2005 inszenierte er die deutsche Erstaufführung von Camille Saint-Saens' *Die gelbe Prinzessin* in der Neuköllner Oper in Berlin. Zuletzt: C. W. Glucks *Orfeo ed Euridice* am Theater Altenburg-Gera (Premiere: 01.12.2006), wo er diese Spielzeit Wangers Romantische Oper *Lohengrin* inszenieren wird (Premiere 25.04.2007).

### **Janka Voigt (Konzeption und Dramaturgie)**

wurde in Berlin geboren und ist seit 1999 Dipl.-Betriebswirtin (BA). Sie arbeitete zunächst als Unternehmensberaterin bei IBM. Danach studierte sie bis 2006 in Berlin Kultur- und Theaterwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte. Hier schloss sie mit einer Analyse von *Hoffmanns Erzählungen* ab.

Parallel dazu produzierte sie diverse freie Musik-/Theaterprojekte: 2003 *Die Kahle Sängerin* von Eugène Ionesco, Theaterhaus Köln, Regie: Florian Lutz; 2003 im Saalbau Neukölln Georges Bizets *Carmen*, Regie: Nelly Danker, gefördert vom Hauptstadtkulturfonds; 2004 *Die Verweigerung* von Gerd Rosenfeld im Ballhaus Naunynstraße, Regie: Therese Schmidt und am gleichen Ort *Die Geschichte vom Soldaten* von Igor Strawinsky, Regie: Miron Hakenbeck. 2005: *Gelegenheit macht Diebe* von Gioacchino Rossini, Regie: Florian Lutz im Saalbau Neukölln, gefördert vom Hauptstadtkulturfonds, sowie das erfolgreiche Opernprojekt nach Puccini *Bohème der Republik*, Regie: Solvejg Franke, präsentiert von den Sophiensælen Berlin. 2005/2006 arbeitete sie als Produzentin der australischen Klangkünstlerin, Regisseurin und Performerin Joanna Dudley und als Mitherausgeberin des 13. Bandes vom Handbuch der Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert, das demnächst im Laaber-Verlag erscheinen wird. 2006: *Kommander Kobayashi 2* von Novoflot in den Sophiensælen Berlin, beim Festival Warschauer Herbst und im Théâtre National du Luxembourg und *Henrik, lyver du?*, ein deutsch-norwegisches Musiktheaterprojekt zu Henrik Ibsen in Bergen und Berlin. Seit April 2007 ist sie Dramaturgin für Konzert, Oper und Ballett und persönliche Referentin des Generalmusikdirektors Marc Piollet am Staatstheater Wiesbaden.

### **Antonis Anissegos (musikalische Leitung und Arrangement, Komposition)**

wurde 1970 geboren und erhielt 1991 sein Klaviersdiplom vom Staatlichen Konservatorium Thessaloniki (E. Xenariou). Parallel zu weiteren Klavierstudien an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest (A. Láslo) nahm er dort ein Kompositionsstudium auf, welches er in Wien und in Köln fortsetzte. Parallel dazu studierte er Jazzklavier bei John Taylor. 1997 schloss er mit dem Kompositionsdiplom ab. Bis 2002 war er Meisterschüler bei W. Zimmermann an der UdK in Berlin. Er erhielt u.a. folgende Auszeichnungen: K. Nikitas-Stipendium, Alban Berg-Stipendium, ein Aufenthaltsstipendium der Kulturstadt Weimar 1999, den 1. Preis beim Kompositionswettbewerb der Neuköllner Oper Berlin, für die er anschließend die Oper *Hundeherz* komponierte, sowie Kompositionspreis und Studiopreise vom Berliner Kultursenat.

Seine Kompositionen umfassen Werke von Soloinstrumenten bis zu Orchesterwerke und Bühnenmusik. Aufführungen seiner Musik u.a. von Ensemble Modern, Ensemble Piandaemonium, Ensemble Mosaik, Ensemble Cornucopia, Ensemble DissonArt, Staatliches Orchester Thessaloniki, Farbenorchester Athen und Junge Philharmonie Thüringen.

Antonis Anissegos blickt auf mehrere CD-Veröffentlichungen im Bereich des zeitgenössischen Jazz und Improvisierten Musik zurück und ist Mitglied des Ensembles European Music Project. Seit einiger Zeit arbeitet er mit der Butohtänzerin Yuko Kaseki (KAYA) und den Videokünstlern Erika Matsunami und Takahashi Kyota (OIO) zusammen. Er ist Mitglied des Geschwistertrios IAMA und lebt als freischaffender Musiker in Berlin.