

Silk Stockings

Cole Porter





Steiermärkische
SPARKASSE  | **200** JAHRE
#glaubandich

Wir glauben an Einklang.

**Mit sich und den anderen. So wird
aus einem Solo ein Orchester – und
aus Begeisterung Applaus.**



steiermaerkische.at/verantwortung

Partnerin der
OperGraz
seit 1899

Cole Porter



Silk Stockings

Musical in
zwei Akten (1955)
Musik und Gesangstexte
von Cole Porter

Buch von
George S. Kaufman,
Leueen MacGrath
und Abe Burrows

Nach dem Greta
Garbo-Film *Ninotschka*
von Melchior Lengyel

In deutscher und
englischer Sprache
mit deutschen Übertiteln

Am Broadway produziert
von Feuer und Martin

Deutsche Übersetzung
von Jens Luckwaldt

Uraufführung am
3. Februar 1955
in New York,
Imperial Theatre





Für Eilige

Einfache Sprache

Cole Porter war ein wichtiger amerikanischer Komponist in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er schrieb viele Songs, Revuen, Musicals und Film-Musik. Er führte ein ereignisreiches Leben zwischen den Musical-Bühnen am Broadway und den Film-Studios in Hollywood. Viele der Songs von Cole Porter sind weltberühmt und werden heute immer noch oft gespielt. Der Komponist liebte die Stadt Paris. In vielen Musicals kommt Paris vor. Im Musical *Silk Stockings* (dt. *Seiden-Strümpfe*) spielen fast alle Szenen in Paris.

Das Musical wurde 1955 zum 1. Mal am New Yorker Broadway aufgeführt. Es stammt aus einer Geschichte von Melchior Lengyel. Ernst Lubitsch machte 1939 einen Film aus der Geschichte, in dem Greta Garbo die Haupt-Rolle spielte. In der Musical-Version spielt die Geschichte in der Zeit des Kalten Krieges. Es geht um die Gegensätze zwischen den USA und der Sowjet-Union.

Die Haupt-Figuren sind die sowjetische Offizierin Nina Yaschenko mit dem Spitz-Namen Ninotschka und der US-amerikanische Film-Produzent Steve Canfield. Yaschenko bekommt den Auftrag, dass sie den sowjetischen Komponisten Pjotr Iljitsch Boroff aus Paris zurück in die Heimat holen soll. Boroff möchte aber in Paris bleiben. Ihm wurde von Canfield versprochen, dass eines seiner Musik-Stücke in einem neuen Film gespielt werden soll.

Ninotschka und Canfield verlieben sich ineinander – obwohl ihre Sicht auf die Welt nicht zusammenpasst. Regisseur Max Hopp und sein Team erzählen eine Geschichte über 2 sehr unterschiedliche Menschen, die sich trotz der Gegensätze ineinander verlieben. Ihre Liebe zueinander ist stärker als jeder Unterschied.

© Europäisches Logo
für einfaches Lesen:
Inclusion Europe.

Weitere Informationen unter
www.leicht-lesbar.eu



Standardsprache

Cole Porter ist einer der großen amerikanischen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Neben seinem umfangreichen Schaffen auf dem Gebiet des Songschreibens komponierte er Revuen, Musicals und Filmmusik. Er führte ein schillerndes Dasein zwischen dem Broadway und Hollywood, das noch zu seinen Lebzeiten mit Cary Grant in der Rolle Porters verfilmt wurde.

Viele seiner Songs sind als Evergreens in unser kollektives Gedächtnis eingegangen und wurden zu Jazz-Standards, die nach wie vor weltweit interpretiert werden.

Cole Porter liebte Paris – eine Stadt, in der er zeitweilig lebte, seine Frau kennenlernte, und die gleich in mehreren seiner Musicals eine Rolle spielt. So auch als primärer Handlungsort in *Silk Stockings* (*Seidenstrümpfe*).

Das Musical wurde 1955 am Broadway uraufgeführt. Es basiert auf dem Stoff des ungarischen Theaterautors Melchior Lengyel, der 1939 von Ernst Lubitsch unter dem Titel *Ninotschka* mit Greta Garbo in der Titelrolle auf die Kinoleinwand gebracht wurde.

Nach Anpassungen des Stoffs an die weltpolitischen Veränderungen nach dem Zweiten Weltkrieg spielt das Musical nun zur Zeit des Kalten Krieges und lässt die beiden ideologischen Bollwerke USA und Sowjetunion, Kapitalismus und Kommunismus, in Paris aufeinandertreffen. Verhandelt wird diese explosive Konfrontation anhand der Liebesgeschichte zwischen der sowjetischen Offizierin, Nina Yaschenko, genannt Ninotschka, und dem amerikanischen Filmproduzenten und Künstleragenten Steve Canfield.

Yaschenko wird mit dem Auftrag nach Paris gesandt, den abtrünnigen sowjetischen Komponisten Pjotr Iljitsch Boroff wieder zurück in die Heimat zu holen. Dieser will allerdings in der Seine-Metropole bleiben. Schließlich hat Canfield in Aussicht gestellt, Boroffs *Ode an den Traktor* in einem amerikanischen Spielfilm zu platzieren. In Paris fühlen sich Nina Yaschenko und Canfield trotz aller Unterschiede voneinander angezogen. Aber Canfields Weltanschauung ist mit Yaschenkos kommunistischer unvereinbar.

Regisseur Max Hopp und sein Team verlegen den Fokus von den Differenzen, die durch konträre Ideologien entstehen, auf den gemeinsamen Konsens im Menschlichen. Mit liebevollem Humor erzählen sie die Geschichte über die berühmten Gegensätze, die sich anziehen, und über die Stärke der Liebe, die sich über Staatsgrenzen und politische Ideologien hinwegzusetzen vermag.

For those in a hurry

Cole Porter is one of the great American composers of the first half of the 20th century. In addition to his extensive work in the field of songwriting, he composed revues, musicals and film music. He led a dazzling existence between Broadway and Hollywood, which was filmed during his lifetime with Cary Grant in the role of Porter.

Many of his songs have entered our collective memory and have become jazz standards that are still interpreted worldwide.

Cole Porter loved Paris – a city where he lived for a time, where he met his wife and which was to play a role in several of his musicals. This was also the primary location in *Silk Stockings*.

The musical premiered on Broadway in 1955. It is based on the story by Hungarian playwright Melchior Lengyel, which was brought to the big screen in 1939 by Ernst Lubitsch under the title *Ninotchka* with Greta Garbo in the title role.

After adapting the material to the global political changes after the Second World War, the musical is set during the Cold War and sees the two ideological bastions of the USA and the Soviet Union, capitalism and communism, clash in Paris. This explosive confrontation is negotiated through the love story between the Soviet officer Nina Yaschenko, known as Ninotchka, and the American film producer and artist agent Steve Canfield.

Yaschenko is sent to Paris with the task of bringing the renegade Soviet composer Pyotr Ilyich Boroff back to his homeland. However, the latter wants to stay in the metropolis on the Seine. After all, Canfield has held out the prospect of placing Boroff's *Ode to the tractor* in an American feature film.

In Paris, Nina Yaschenko and Canfield feel attracted to each other despite their differences. But Canfield's world view is incompatible with Yaschenko's communist one.

Director Max Hopp and his team shift the focus from the differences that arise from opposing ideologies to the common consensus in humanity. With affectionate humour, they tell a story about the famous opposites that attract and about the strength of love, which is able to transcend national borders and political ideologies.

Per chi ha fretta

Cole Porter è uno dei grandi compositori americani della prima metà del XX secolo. Oltre al suo ampio lavoro nel campo della canzone d'autore, ha composto opere per teatri di rivista, musical e film. Sinonimo dello scintillante mondo dello spettacolo tra Broadway e Hollywood, la sua storia è stata raccontata in un film mentre era ancora in vita, con Cary Grant nel ruolo di Porter.

Molte delle sue canzoni sono entrate nella memoria collettiva come evergreen e sono diventate standard jazz tuttora interpretati in tutto il mondo.

Cole Porter amava Parigi, città in cui visse per un certo periodo, dove conobbe sua moglie e che avrebbe avuto un ruolo in molti dei suoi musical, come di fatto in *Silk Stockings (Calze di Seta)*, conosciuto in Italia anche come *La bella di Mosca*.

Il musical debutta a Broadway nel 1955 e si basa sulla narrazione del drammaturgo ungherese Melchior Lengyel, portata sul grande schermo nel 1939 da Ernst Lubitsch con il titolo *Ninotchka* e Greta Garbo come protagonista.

Dopo aver rivisitato il materiale in seguito ai cambiamenti politici dopo la Seconda Guerra Mondiale, il musical è ambientato durante la Guerra Fredda e vede scontrarsi a Parigi i due bastioni ideologici degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica, il capitalismo e il comunismo.

Questo confronto esplosivo viene narrato attraverso la storia d'amore tra l'ufficiale sovietico Nina Yaschenko, nota come Ninotchka, e il produttore cinematografico e agente artistico americano Steve Canfield.

Ninotchka viene inviata a Parigi con il compito di riportare in patria il compositore rinnegato Peter Boroff. Questo però vuole rimanere nella metropoli sulla Senna. Dopotutto, Canfield ha prospettato la possibilità di inserire l'*Ode al trattore* di Boroff in un lungometraggio americano.

A Parigi, Ninotchka e Canfield si sentono attratti l'uno dall'altra nonostante le loro differenze. Ma l'ideologia americana di Canfield è incompatibile con quella sovietica di Ninotchka.

Il regista Max Hopp e il suo team spostano l'attenzione dalle differenze che nascono da ideologie opposte al consenso comune nell'umanità. Con affettuoso umorismo raccontano una storia sui famosi opposti che si attraggono e sulla forza dell'amore che è in grado di superare i confini nazionali e le ideologie politiche.



Za hitre

Cole Porter je eden največjih ameriških skladateljev prve polovice 20. stoletja. Poleg njegovega obsežnega ustvarjanja na področju skladb je pisal tudi revije, muzikale in filmsko glasbo. Njegovo bleščeče življenje je bilo razpeto med Broadwayjem in Hollywoodom. Že za časa njegovega življenja ga je v filmu upodobil Cary Grant.

Mnoge njegove skladbe so se v naš kolektivni spomin zapisale kot zimzelene skladbe in sodijo v standardni jazzovski repertoar, ki ga še vedno interpretirajo po vsem svetu.

Cole Porter je ljubil Pariz – mesto, kjer je nekaj časa živel, tam spoznal svojo ženo, ki je v več njegovih muzikalih odigrala nekaj vlog. Tako tudi v prvem dejanju muzikala *Silk Stockings* (*Svilene nogavice*). Muzikal je bil krstno uprizorjen leta 1955 na Broadwayju. Zgodba izhaja iz dela madžarskega gledališkega avtorja Melchiorja Lengyela. Na velika platna jo je leta 1939 postavil Ernst Lubitsch pod naslovom *Ninotschka* z Greto Garbo v naslovni vlogi.

Po prilagoditvah vsebine na globalne politične spremembe po drugi svetovni vojni je Porter muzikal postavil v čas hladne vojne, kjer v Parizu druga na drugo trčita obe ideološki trdnjavi, ZDA in Sovjetska zveza, kapitalizem in komunizem. Ta spopad spremljamo skozi oči ljubezenske zgodbe med sovjetsko častnico Nino Yaschenko, ki ji pravijo Ninotschka, in ameriškim filmskim producentom in umetniškim agentom Stevom Canfieldom.

Nino Yaschenko pošljejo v Pariz z naročilom, da nazaj v domovino pripelje odpadnika in sovjetskega skladatelja Pjotra Ilija Boroffa. A ta želi ostati v mestu ob Seni. Nenazadnje mu je Canfield obljubil, da Boroffovo *Odo traktorju* spravi v nek ameriški igrani film.

V Parizu sta si Nina Yaschenko in Canfield kljub vsem razlikam zelo naklonjena. Toda Canfieldov svetovni nazor s komunističnimi pogledi Nine Yaschenko ni združljiv.

Režiser Max Hopp in njegovi sodelavci preusmerijo pozornost z različnih in nasprotujočih ideologij na skupen konsenz glede človeških vrednot. S prikupnim humorjem pripovedujeta zgodbo o znanih nasprotjih, ki se privlačijo, in o moči ljubezni, ki lahko premaga državne meje in politične ideologije.



Die Handlung



Erster Akt

Die sowjetischen Agenten Iwanow, Brankow und Bibinski reisen im Auftrag des sowjetischen Kulturkommissariats nach Paris. Sie sollen den Komponisten Pjotr Iljitsch Boroff zurück in die Heimat bringen. Dieser allerdings hat ein attraktives Angebot erhalten: Der amerikanische Filmproduzent und Künstleragent Steve Canfield will Boroffs *Ode an den Traktor* in einem amerikanischen Spielfilm platzieren.

Um den Komponisten vor dem Zugriff der Agenten zu schützen, gibt Canfield vor, Boroff habe einen französischen Vater und sei somit nicht nur sowjetischer, sondern auch französischer Staatsbürger, weswegen er nicht außer Landes gebracht werden kann.

Die drei Agenten beschließen, vorerst in Paris zu bleiben und den geplanten Filmdreh zu überwachen.

Um den „Fall Boroff“ zu lösen, wird die strenge, linientreue Offizierin Nina Yaschenko, genannt Ninotschka, vom sowjetischen Kulturkommissariat nach Paris geschickt.

Dort angekommen trifft sie auf Canfield. Er, ein Bonvivant, und sie, rational abgeklärt, könnten in ihren Lebensauffassungen unterschiedlicher nicht sein.

Dennoch nähern sich die beiden an, und Ninotschkas Mission tritt zunehmend in den Hintergrund.

Auch Filmdiva Janice Dayton ist in Paris eingetroffen. Sie will ihre Karriere als Hollywoods beliebteste Badenixe an den Nagel hängen und mit Canfields Unterstützung ihren ersten ernstesten Film drehen. Allerdings ist sie wenig überzeugt von der Filmmusik: Boroffs *Ode an den Traktor*. Janice fasst den Entschluss, das Drehbuch des Films komplett zu ändern und die Komposition einer tiefgreifenden Überarbeitung unterziehen zu lassen.

Ninotschka öffnet sich Canfield und der ihr fremden Lebensweise. Die beiden werden ein Paar.

Zweiter Akt

Ninotschka ist glücklich – in Paris mit dem amerikanischen Produzenten. Und genau aus diesem Grund plagen sie Schuldgefühle.

Canfield eröffnet ihr, dass er die Finte mit Boroffs französischem Vater nur erfunden habe, um den Komponisten in Paris halten zu können. Im gleichen Atemzug macht er Ninotschka einen Heiratsantrag. Sie nimmt an.

Schließlich wird die Filmszene mit Boroffs *Ode* gedreht. Die anwesenden Agenten, Ninotschka und der Komponist sind schockiert, da das Stück bis zur Unkenntlichkeit entstellt wurde.

Ninotschka fühlt sich von Canfield, der diesen Eingriff verheimlicht hatte, hintergangen. Die beiden gehen in einem Grundsatz-Streit über Werte und Prinzipien auseinander.

Canfield glaubt, Ninotschka verloren zu haben und lässt seiner Wut und Enttäuschung freien Lauf.

Sie aber kehrt entgegen ihrem Vorhaben doch nicht zurück in ihre Heimat, sondern entscheidet sich für die Liebe. Sie bleibt bei Canfield in Paris.





Ein Leben wie ein Hollywood-Film

Notizen über Cole Porter

Er bewegte sich in den besten Kreisen, schrieb Songs, die das amerikanische Lebensgefühl einfingen und sicherlich auch beeinflussten und war schon zu Lebzeiten eine schillernde Legende: Cole Porter.

Der Komponist wurde 1891 in der Kleinstadt Peru im Bundesstaat Indiana in eine schwerreiche Familie geboren. Sein Großvater, der Industriemagnat J. O. Cole, war seinerzeit einer der wohlhabendsten Menschen Amerikas. Diese glückliche Fügung ermöglichte Porter ein finanziell sorgenfreies Leben und stattete seine Eltern mit den nötigen Mitteln aus, um ihn an die Kunst heranzuführen. Er erlernte das Klavier- und Violinspiel, sein Vater vermittelte ihm die Liebe zur Lyrik und seine Mutter unternahm mit dem Jungen Bildungsreisen, auf denen er unter anderem mit dem Musiktheater in Berührung kam. Er sah Richard Wagners *Lohengrin* und war fortan fasziniert von dieser Kunstform.

Porters musische Begabung kristallisierte sich schnell heraus. Diese Entwicklung betrachtete der Großvater vermutlich mit Sorge und legte seinem

Enkel nahe, ein Jurastudium zu absolvieren. Porter kam zwar diesem Wunsch nach, studierte an den Elite-Universitäten Harvard und Yale, wechselte allerdings 1915 heimlich in den Fachbereich Musik und verbrachte einen Großteil seiner Zeit mit dem Schreiben von Songs.

Als die USA 1917 in den Ersten Weltkrieg eintrat, ging Porter als Assistent des amerikanischen Militär-Attachés nach Paris und verlor sein Herz an diese Stadt. Entgegen der weitverbreiteten Annahme, er hätte der Fremdenlegion angehört, führte der Komponist in der französischen Metropole das Leben eines Partylöwen. Sein natürliches Habitat? Bars, Hotels und Feierlichkeiten. Hier unterhielt er ein enthusiastisches Publikum mit immer neuen Songs. Auf einer der zahlreichen Partys lernte Porter seine zukünftige Ehefrau Linda Lee Thomas kennen. Auch sie bewegte sich in den besten gesellschaftlichen Kreisen und zählte etwa Persönlichkeiten wie den Autoren George Bernhard Shaw oder Winston Churchill zu ihrem Bekanntenkreis.

Die 1920er Jahre verbrachte das Paar hauptsächlich in Paris und Venedig. Die beiden unternahm zahlreiche Reisen, waren etwa mit Scott Fitzgerald an der Riviera und mieteten Palazzi in Venedig. Der Nachruf auf Cole Porter in der Associated Press am 16. Oktober 1964 gewährt einen Einblick in dessen hedonistische Lebensweise: „Ihr Haus [, das der Porters] am linken [Seine-] Ufer in Paris hatte eine Platintapete und mit Zebrafell bezogene Stühle. Mr. Porter engagierte einmal das gesamte Ballett von Monte Carlo, um seine Hausgäste zu unterhalten. Für eine Party in Venedig, wo er den Palazzo Rezzonico für 4.000 Dollar im Monat mietete, engagierte er 50 Gondolieri, die als Bedienstete fungierten, und ließ eine Truppe von Hochseilartisten in einem Lichtermeer auftreten.“

Trotz dieser Extravaganzen in der Lebensführung arbeitete Porter kontinuierlich und diszipliniert an seinen Kompositionen – in der Hauptsache Songs. Ihnen widmete er sich mit voller Liebe und Leidenschaft und nahm aufgrund der Qualität und Bekanntheit seiner Songs alsbald eine herausragende Stellung in der amerikanischen Musikwelt ein. Der Journalist Howard Taubman beschrieb in seinem Artikel „Cole Porter ist wieder an der Spitze“ am 16. Jänner 1949 in der New York Times nicht nur das, was die Songs des Komponisten so besonders machte, sondern auch die Bedeutung des Künstlers für die Zeit, in der er lebte: „Ein Porter-Song ist [...] nicht mit dem eines anderen Meisters zu verwechseln. Jeder der großen Männer hat sein musikalisches Etikett. Das von Mr. Porter ist Raffinesse – eine Raffinesse, die sich zum großen



Teil aus der Verbindung von frechen und unerwarteten Texten mit temperamentvollen, aber im Allgemeinen konventionellen und durch und durch summbar Melodien ergibt. [...] Mit [Irving] Berlin, [George] Gershwin, [Jerome] Kern und [Richard] Rodgers gehört Porter zu den Auserwählten, deren Songs nicht nur die Modeerscheinung des Augenblicks sind, sondern auch ein geschätzter Ausdruck unseres Lebens und unserer Zeit.“

Die Einschätzung Taubmans, dass die Songs Porters keine Modeerscheinung seien, wird auch heute noch durch die Tatsache bestätigt, dass viele der Porter-Songs zu Evergreens avancierten und in den Reihen der Jazz-Standards eingingen, die nach wie vor mit Begeisterung gespielt werden.

Seine Werke schrieb Porter als Komponist und Textdichter in Personalunion.

Er gilt als Virtuose des frivolen Wortspiels und der süffisanten Doppeldeutigkeit. Seine geistreichen Texte sind voller Ironie. Meisterhaft jongliert er mit komplizierten Binnenreimen, Alliterationen, lautmalerischem „Razzle-Dazzle“. Auch typisch für ihn sind die sogenannten List-Songs, die weitschweifende Aufzählungen enthalten. Mit der Musik, bestehend aus langen, zwischen Dur und Moll changierenden Melodien, rhythmischer Vitalität und oft schwermütiger Chromatik, gehen die Texte eine unlösbare Einheit ein.

Die meisterhaften Songs integrierte Porter schon früh in größere Zusammenhänge wie etwa Revuen und alsbald auch in die musikalische Großform des Musicals.

Mit schwankendem Erfolg schrieb der Komponist 26 Musicals, diejenigen, die für Yale entstanden waren, eingerechnet. Im Gegensatz zu Zeitgenossen wie George Gershwin, Richard Rodgers oder Kurt Weill hatte Porter keine Ambitionen das Musiktheater zu revolutionieren. Vielmehr konzentrierte er sich auf die Songs, die er für die Musicals komponierte. Das Ineinanderfließen der Bühnenhandlung mit dem Inhalt des Songs hatte für ihn nicht die oberste Priorität. Seine Songtexte sind zwar brillant, entspringen aber oft nicht der theatralischen Situation oder treiben sie gar voran.

So zeigte er sich auch meist unkompliziert während Probenphasen und akzeptierte klaglos, wenn ein Song in einem Musical ersetzt werden musste.

Der Erfolg seines 1928 uraufgeführten Musicals *Paris* mit dem Welthit „Let's Do It“ führte den Komponisten ironischerweise weg aus der Seine-Metropole wieder zurück in die USA – nach New York. Trotz des bald folgenden Börsen-Crashes im Oktober 1929 brach mit den 1930er Jahren die Erfolgsdekade des Komponisten an.

Mit dem Musical *Anything Goes* feierte Porter 1934 schließlich einen seiner größten Erfolge am Broadway, an den nur noch *Kiss Me, Kate* 1948 heranreichen sollte. Auch Hollywood interessierte sich jetzt für ihn, was in der Komposition zahlreicher Filmmusiken resultierte.

Porter pendelte von nun an zwischen den Glitzerwelten Broadway und Hollywood, führte ein Leben wie es ein Film der Traumfabrik nicht strahlender hätte ausmalen können.

Plötzlich aber änderte ein schicksalhafter Reitunfall im Jahr 1937 alles. Die Verletzungen, die Porter davontrug, waren so schwer, dass in 21 Jahren 33 Operationen folgten, bis ihm 1958 das rechte Bein amputiert werden musste.

Seit dem Unfall brauchte er zur Bewältigung des Alltags einen Pfleger, musste starke Medikamente nehmen und verfiel in tiefe Depressionen.

1954 begann Cole Porter die Arbeit an seinem letzten Musical: *Silk Stockings*.

Die Hauptrolle der Ninotschka wurde auf den unbedingten Wunsch des Komponisten hin mit der deutschen Schauspielerin Hildegard Knef besetzt. Nachdem man die Proben für die Uraufführung beendet hatte, begab man sich, wie damals üblich, auf eine Test-Tournee außerhalb New Yorks. So konnte man anhand der Publikumsreaktionen etwaige Schwachstellen des Werks vor der Uraufführung am Broadway eruieren und korrigieren. Auch *Silk Stockings* wurde einigen Änderungen unterzogen. Um das Skript tiefgreifend umarbeiten zu können, trennte man sich in dieser Phase vom eigentlichen Autorenduo George S. Kaufman und Leueen MacGrath und engagierte Abe Burrows als „Play doctor“. Auch änderte und ersetzte Porter einige Songs und offenbarte einmal mehr die scheinbar unstillbare Fülle seiner kreativen Schaffenskraft. Hildegard Knef berichtete in einem Interview voller Bewunderung: „Während dieser Zeit hat Porter immer wieder umgeschrieben, immer wieder verbessert, immer wieder Lieder herausgenommen. Was Porter in dieser Zeit [...] weggeworfen hat an Liedern, an Melodien, an Texten – ich glaube, davon leben andere Komponisten und Textdichter ein Leben lang sehr bequem.“

Einen weiteren interessanten Einblick gewährt Knef in die Arbeitsweise des Komponisten: „In der Arbeit konnte er sehr emotional sein, konnte sich sehr engagieren, sich sehr freuen, sich auch sehr grämen und war mit einer Rasanz dabei, als hinge sein Leben, seine Karriere, alles davon ab – eben von dem Erfolg oder Nichterfolg dieses Stückes.“

Schließlich wurde *Silk Stockings* am 3. Februar 1955 im Imperial Theatre am Broadway erfolgreich uraufgeführt. Das Musical, dessen Ausgangspunkt ein abtrünniger sowjetischer Komponist im Ausland ist, wirft ein humoristisch aufgeladenes Streiflicht auf die ernste Situation der Kunstschaffenden in der Sowjetunion und kann somit auch als trauriges Zeugnis der Musikgeschichte gelten.

An eine freie künstlerische Äußerung war in diesem Land, ungleich der Situation in den USA, nicht zu denken, sie konnte gar lebensgefährlich werden.

Das bekannteste Beispiel hierfür ist Dmitri Schostakowitsch, der durch seine Kunst höchstes Ansehen erhielt, aber auch höchster Bedrohung ausgesetzt war.

Nach Jahren der Anerkennung begann im Januar 1936 der stalinistische Terror gegen den Komponisten mittels eines Feldzugs der Tageszeitung *Prawda*. Diese war die mächtigste Zeitung des Landes und das Sprachrohr der kommunistischen Partei. Seinen Ursprung hatte das Unheil in einer Aufführung von Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk*, die aufgrund ihrer Thematik, Ehebruch, Mord, sexuelle Freiheit und Vergewaltigung, nicht dem Bild des glücklichen sowjetischen Volks entsprach. Das missfiel Josef Stalin. Im Artikel *Chaos statt Musik* wurde mit dem Komponisten abgerechnet, was ihn fortan in existenzielle Angst versetzte. Die *Prawda*-Kampagne und die damit verbundene Säuberungsaktion der sowjetischen Kunst hielt zwei Jahre an. Zwei Jahre, in denen Schostakowitsch permanent damit rechnete, verhaftet zu werden. Er schlief in Straßenkleidung, den gepackten Koffer neben dem Bett. Während andere Künstler exekutiert wurden, blieb er aber verschont.

Nach dem Tod Stalins 1953 schien sich das innenpolitische Klima in der Sowjetunion deutlich zu bessern. Die sogenannte Tauwetter-Periode unter Nikita Chruschtschow war angebrochen. Dieser distanzierte sich zwar von den Methoden Stalins, verachtete aber auch zeitgenössische Kunst und gänzelte Kunstschaffende weiterhin.

In eben jener Post-Stalin-Phase entstand *Silk Stockings* und die zuvor im Stoff nicht vorhandene Figur des sowjetischen Komponisten Boroff wurde in die Handlung eingeführt. Somit wurde nicht nur der Konflikt zwischen der Sowjetunion und dem Westen aufs Tapet gebracht, sondern auch die Freiheit der Kunst in den Mittelpunkt des Musicals gestellt – eine Notwendigkeit, die es zu wahren gilt.

Nach der Amputation seines rechten Beines im Jahr 1958 verstummte Cole Porter. Er zog sich aus der Öffentlichkeit zurück und verstarb 1964. Der Stern eines der größten amerikanischen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war in aller Stille verglüht.





Über Seidenstrümpfe, liebevolles Augenzwinkern und große Shownummern

Produktionsdramaturgin Christin Hagemann im Gespräch
mit Regisseur Max Hopp, dem Musikalischen Leiter Koen Schoots,
Ausstatterin Marie Caroline Rössle und Choreographin Martina Borroni

Christin Hagemann Was ist das Besondere an dem Musical *Silk Stockings*?

Max Hopp *Silk Stockings* vereint viele Elemente in sich. Es ist eines der facettenreichsten Musicals, das ich kenne. Dramatisches Spiel mit tiefen, anrührenden Momenten steht neben der Komödie und großen Revuenummern, die an das Vaudeville und die alte Tradition der Clownerie heranreichen. Auch die Musik spiegelt all das wider. Die Dialoge sind stark. Man merkt, dass die Vorlage ursprünglich ein Theaterstück war, da das szenische Material eine schöne, feinsinnige Substanz besitzt.

Koen Schoots Cole Porter hat es geschafft, eine perfekte Verbindung von Wort und Musik zu erschaffen – in seinem gesamten Schaffen, nicht nur in *Silk Stockings*. Da er Komponist und Textdichter in Personalunion war, musste er nie einen Kompromiss in die eine oder andere Richtung eingehen. Text und Musik fließen organisch ineinander.

Deswegen haben wir uns auch dazu entschieden, die Songs in ihrer Originalsprache, dem Englischen, zu belassen. Wir spielen die Songs von Cole Porter also genauso, wie er sie geschrieben hat, wie er sie selbst gehört hat.



Christin Hagemann Der Grundkonflikt des Werks birgt in unserer heutigen Lebensrealität eine traurige Brisanz.

Wie geht man in der aktuellen weltpolitischen Lage mit dem im Musical verhandelten Konflikt zwischen dem Westen und der Sowjetunion um?

Max Hopp Aktuell geht es mir wie vermutlich vielen Menschen: Man steht fassungslos vor der Tatsache, dass ein Krieg in Europa möglich ist. Vor diesem Hintergrund erscheint es mir obsolet, auf der Bühne darüber zu sprechen, ob der Kommunismus oder der Kapitalismus die bessere Gesellschaftsform ist.

Worauf wir uns in der Inszenierung konzentrieren, ist, eine Geschichte über Menschen zu erzählen, die trotz der scheinbaren Unmöglichkeit zusammenzukommen, weil sie unterschiedlich sozialisiert sind und konträr ausgerichteten Ideologien entstammen, den Mut besitzen, zueinander zu finden – durch Neugier, einen unverstellten Blick und ein offenes Herz. Unterschiedlicher als *Ninotschka* und *Canfield* kann man nicht sein. Und trotzdem verliebt sich dieses Paar ineinander. Eigentlich erzählen wir von einer Vision, die der einzige Ausweg aus der geopolitischen und gesellschaftlichen Situation ist, in der wir uns derzeit befinden.

Christin Hagemann Wie geht man in einer heutigen Inszenierung mit der Darstellung verschiedener Nationalitäten und den darauf beruhenden Klischees um?

Max Hopp Das ist eine Ermessenssache. Meines Erachtens beinhaltet das Stück von Melchior Lengyel und auch die Verfilmung *Ninotschka* von Ernst Lubitsch ein liebevolles Augenzwinkern in der Betrachtung der unterschiedlichen Nationen. Dieses liebevolle Augenzwinkern sehe ich bei Lubitsch in der Erzählung etwa der Figur Markowitsch, dem sowjetischen Kulturkommissar, oder den drei Agenten. An eben jene Art des Erzählens versuchen wir uns zu halten. Und so denunzieren wir auch etwa Figuren wie die drei Agenten nicht, nur weil sie gewisse komödiantische Elemente bedienen.

Außerdem ist es für mich eine Voraussetzung, jede Figur zu lieben und sie aus diesem Blickwinkel heraus zu erzählen.

Marie Caroline Rössle Auf dem Aufeinandertreffen der verschiedenen Nationalitäten basiert die Handlung des Musicals. Man kann diesen Fakt schlichtweg nicht umgehen.

Ich habe die verschiedenen Parteien nicht realhistorisch ausgestattet, sondern habe zitathaft gearbeitet. Ich habe verschiedene Farbwelten entwickelt. Die Farbe der sowjetischen Uniformen ist ein Grün, aber eben eines, das nicht deckungsgleich mit dem Farbton von Militäruniformen ist.

Die französische Welt unterscheidet sich von der sowjetischen hauptsächlich über die Silhouetten. Freie, organische Schnitte stehen strikten, klar umrissenen Formen gegenüber. Zuerst denkt man vielleicht, dass nun die bunte Welt gegen die eintönige sowjetische gestellt wird. Später aber zeigt sich, dass beide Welten bunt sind.

Auch gibt es einen Stern, der der Hollywood-Welt entstammt, dann aber in der Welt des sowjetischen Kulturkommissars Markowitsch mit einer anderen Bedeutung aufgeladen wird.

Wir erzählen eine Geschichte über Menschen, die alle in ihrer jeweiligen Gesellschaft sozialisiert sind. Und die treffen mit einem Mal aufeinander. Das Fazit, das man aus dieser Begegnung zieht? Alle sind nur Menschen!

Koen Schoots Unter diesem Aspekt ist es auch interessant, dass Porter nur wenig Lokalkolorit in die Musik einfließen lässt. Man könnte erwarten, dass er in einer Kontrastdramaturgie die sowjetische, französische und amerikanische Musiksprache nebeneinanderstellt. Das tut er aber nicht, sondern bleibt seiner originären Musiksprache treu. An der ein oder anderen Stelle klingen gewisse Kolorite an, werden allerdings nicht auf die Spitze getrieben.

„Hail Bibinski“, eine Nummer, die militärisch anmutet, ist nicht eindeutig Russisch. Sie könnte genauso gut dem amerikanischen Komponisten John Philipp Sousa zugeordnet werden. Ein Stück, das durch und durch die russische Klangsprache tragen müsste, ist Boroffs *Ode an den Traktor*. Der Witz ist aber, dass diese im Original-Musical nie erklingt. Alles, was man davon zu hören bekommt, ist die große Shownummer „Josephine“ – eine Bearbeitung von Boroffs Stück, die Janice Dayton in Auftrag gegeben hat. Sie lässt es aber so umarbeiten, dass am Ende nichts mehr davon übrig bleibt bis auf vielleicht dezent osteuropäische Anklänge.

Christin Hagemann *Silk Stockings* ist ein Musical, das nur selten auf Spielplänen zu finden ist. Welche Herausforderungen waren aus der musikalischen Warte mit der Realisierung dieses Werks verbunden?

Koen Schoots Da *Silk Stockings* sehr selten gespielt wird, ist auch das Notenmaterial ein besonderes. Es bestand bislang aus Kopien von Kopien von Kopien des Uraufführungsmaterials aus dem Jahr 1955 und war kaum noch lesbar. Manche Stellen waren durch diesen Prozess komplett geschwärzt. Da wir aber mit dem vorhandenen Material umgehen mussten, haben wir es erst einmal eins zu eins in ein Notationsprogramm übertragen. Dann haben wir vorhandene Fehler eruiert und korrigiert. Was komplett unlesbar war, mussten wir rekonstruieren. Zuzüglich der Einrichtung des Materials für unsere Produktion war das eine Arbeit von knapp zwei Jahren. Nun aber existiert neues Notenmaterial des Stücks und es kann wieder problemlos überall gespielt werden.





Christin Hagemann In der Grazer Fassung des Musicals erklingen nicht nur die Songs, die originär für dieses Musical geschrieben wurden, sondern auch weitere Hits von Cole Porter. Wie kam es dazu?

Koen Schoots Als Max und ich an dem Musical gearbeitet haben, stellten wir fest, dass in der Struktur des Stücks einige musikalische Höhepunkte fehlen. So haben wir diese ergänzt – natürlich mit Musik von Cole Porter. Da das Stück in Paris spielt, hat sich zum Beispiel Porters Welthit „I love Paris“ angeboten. Hinter die eigentliche Schlussnummer, den „Red Blues“, haben wir den Song „I get a kick out of you“ gesetzt, um die Liebesgeschichte der beiden Protagonist:innen zu Ende zu erzählen und die Möglichkeit zu haben, das gesamte Ensemble noch einmal in einem großen Finale auftreten zu lassen.

Max Hopp Der erste Teil des Musicals ist voll von großen Tanznummern und wunderbaren Songs. Im zweiten Teil allerdings sinkt die Energiekurve, weshalb wir hauptsächlich hier einige Zusatzsongs eingefügt haben. Diese Zusatzsongs dienen auch der Vertiefung und Erweiterung der Figuren. Die Hinzunahme ermöglicht es, eine Mehrdimensionalität der verschiedenen Charaktere zu erreichen und sie somit zu komplettieren.

Christin Hagemann Wie passt man die Songs, die nicht originär in *Silk Stockings* enthalten sind, an die spezifische Klangfarbe des Musicals an?

Koen Schoots Indem man sie für die Besetzung des Musicals arrangiert. In diesem Fall ist es eine Big Band-Besetzung mit Streichern. Die Arrangements wurden für uns von einer echten Broadway-Legende geschrieben: Larry Blank. Er hat zum Beispiel die Uraufführung von *La Cage aux Folles* geleitet. Larry ist nicht nur eine Enzyklopädie des Musicals und des Broadways auf zwei Beinen, sondern auch ein Spezialist für die alten Broadway-Klassiker. Er war also genau der Richtige, um den authentischen Klang Cole Porters zu kreieren.

Christin Hagemann In welchem Grundsetting spielen die Grazer *Seidenstrümpfe*?

Max Hopp Wir erzählen unsere Geschichte in einem Filmstudio. Dieser Ort ist, genau wie ein Theaterraum, ein Fantasieraum. Fast jeden Ortswechsel der Geschichte erzeugen wir, beziehungsweise Canfield, durch die Mittel, die ein Filmstudio besitzt.

Wenn Canfield und Ninotschka etwa einen Spaziergang durch Paris machen, entwickelt dieser sich durch die Zauberei einer Straßenlandschaft im Filmstudio. Vor den Augen Ninotschkas entsteht Paris, und zur gleichen Zeit entsteht es auch vor den Augen des Publikums. Straßenlaternen, auf denen Liebespaare stehen, werden in das Filmstudio gefahren. Der Zauber entfaltet sich und die Illusion wird zur Realität. Unversehens befinden wir uns in einem Traum von Paris.

Der Fantasieraum hat gesiegt. In diesem Raum ist es auch möglich, zu sagen und zu denken, was man will, auszusehen, wie man will, das zu tun, was man will.

Marie Caroline Rössle Das Filmstudio schafft einen Rahmen, in dem man sich inszenatorisch sehr frei bewegen kann. Wir beginnen auf der leeren Bühne, somit sind die Verwandlungen, die stattfinden, umso eindrucksvoller, da man von einem nüchternen Filmstudio auf einmal in einen Traum abtaucht.

Unter dem Filmstudio befindet sich aber auch noch eine kontrastreiche Gegenwelt: Moskau, genauer gesagt, das Büro des Kulturkommissars. Dieses haben wir in das Hubpodium eingebaut. Wenn es aus der Unterbühne hochfährt, wirkt es wie ein massiver, bedrohlicher Monolith. Man könnte es auch so deuten, dass Ninotschkas sowjetische Herkunft unter ihren Füßen brodel!

Christin Hagemann Wie entwickelt sich Ninotschka im Laufe des Stücks?

Max Hopp Zu Beginn lernen wir die Figur als emotionalen Eisberg kennen. Sie gibt sich verschlossen und humorlos. Man weiß nicht, was diese Frau fühlt, oder ob sie überhaupt etwas fühlen kann. Dennoch geht von ihr eine Faszination aus. Das spürt auch Canfield. Er fühlt sich angezogen von diesem besonderen Wesen, das kalt und humorbefreit erscheint, wobei ihre Humorlosigkeit auf uns und Canfield lustig, sympathisch und berührend wirkt.



Durch ihre Sozialisierung ist die Offizierin darauf ausgerichtet, die Welt nur genau aus einer Perspektive zu betrachten. Sie kommt nach Paris, begegnet dem Lebemann Canfield und zu ihrer eigenen Überraschung setzt nun ein langsamer, aber steter Perspektivwechsel, ein innerer Wandel ein – durch Erlebnisse, Begegnungen und die Liebe. Es wird etwas in ihr zu Tage gefördert, das in ihr schlummerte, aber von der Übermacht der systemischen Ordnung, in der sie aufgewachsen ist, überdeckt war – nämlich sie selbst.

Die Liebe ist die einzige Kraft, die uns in unserer ureigenen Schönheit wachsen lässt. Wenn wir einem Gegenüber begegnen, das zu uns Ja sagt, können wir wachsen, weil wir uns sicher und bejaht fühlen. Genau das findet zwischen Canfield und Ninotschka statt.

Die beiden sind zwei in sich selbst verschlossene Planeten. Er ist zwar der Macher, der im Filmstudio mit den Bällen jongliert, der für Ninotschka eine Welt zaubern kann, ihr Paris und das Leben zeigt, aber im Kern trägt er eine unerfüllte Sehnsucht in sich: die Sehnsucht, geliebt zu werden. Die beiden treffen sich also in ihrer Verschlossenheit und unerfüllten beziehungsweise erwachenden Sehnsucht.



Marie Caroline Rössle Zu Beginn des Stücks strahlt Ninotschka eine enorme Strenge aus. Sie trägt einen Rock, eine Uniformjacke und eine Pelzkappe auf dem Kopf. Ihre Silhouette ist klar. Im Laufe ihrer Entwicklung schält sie sich aus ihrer Uniform und entfernt sich somit auch von ihrer Ideologie. Schließlich endet sie in einem „Audrey Hepburn-Kleid“. Eine ähnliche Entwicklung durchlaufen auch die drei Agenten.

Martina Borrioni Diese Entwicklung habe ich auch in ihren Choreographien nachvollzogen. Ninotschka zeigt sich in ihrer ersten Tanznummer passiv. Die Liebespaare tanzen um sie herum, sie aber nimmt nur die Position der Beobachterin ein. In der Nummer „Chemical Reaction“ geht sie schon einen Schritt weiter. Die Szene beginnt mit einer großen räumlichen Distanz zwischen Canfield und Ninotschka. Eine Annäherung scheint kaum möglich. Dann aber beginnt die Tanzeinlage. Ninotschka wird berührt und fühlt sich plötzlich frei. Im Grunde übernimmt der Tanz hier die Funktion, die harte Schale der Offizierin zu öffnen. Plötzlich wird sie zu einem Menschen, der sich der Liebe hingeben kann.

Koen Schoots Auch musikalisch hat Cole Porter diese Wandlung Ninotschkas deutlich gemacht. In ihrer ersten Nummer „Paris loves Lovers“, einem Duett mit Canfield, lässt sie sich nicht auf die melodische Gesangslinie ein, sondern bringt nur kalte, monotone Einwüfe hervor. Canfield besingt den Zauber von Paris, sie hingegen zeigt sich äußerst rational und ablehnend. Auch in der Nummer „Chemical Reaction“, in der es eigentlich um die Anziehungskraft zwischen Mann und Frau geht, beschreibt sie Liebe als einen rein chemischen Prozess, fernab jeder Romantik. Wenn sie aber am Ende des 1. Aktes „Without Love“ singt, merkt man, dass sie ihrer romantischen Seite mehr und mehr Raum gibt. Ihr Gesangsduktus wird romantischer und gewinnt Wärme. Diese Entwicklung wird durch den von uns eingefügten wunderbar romantischen Song „I love Paris“ weiter erzählt.



Christin Hagemann Mit der quirligen Janice Dayton und der strengen Sowjet-Offizierin Ninotschka prallen zwei komplett unterschiedliche Frauen aufeinander.

Max Hopp Ja, die beiden Frauenfiguren sind absolute Gegenpole. Janice Dayton wirft mit Emotionen nur so um sich und wirkt dabei als Charakter erstmal oberflächlich. Mir ist es aber wichtig, jede Figur eines Stückes ernst zu nehmen, ihr Würde zu verleihen und ihr die Möglichkeit zu geben, sich in verschiedenen Facetten zu zeigen. Auch wenn eine Figur wie Janice Dayton im Skript eher eintönig angelegt zu sein scheint. Kein Mensch ist eintönig. Wir zeigen uns manchmal vielleicht nur in einer Farbe, aber ich glaube nicht daran, dass wir alle nur eine Farbe haben. Durch den eingefügten Song „Miss Otis Regrets“ bekommt ihr Charakter eine unerwartete Wendung, eine Tiefe. Plötzlich wird aus dem quirligen Wirbelwind ein sensibles Wesen.

Martina Borrioni Janice hat aber auch die großen Shownummern. Wenn sie auftritt, flutet sie die Szene mit ihrer Energie. Sie ist eine sehr aktive Figur. Das habe ich in ihren Choreographien herausgearbeitet. Etwa in „Stereophonic Sound“ oder „Josephine“. Das sind große Shownummern, die sie als Filmdiva in den Mittelpunkt stellen und glänzen lassen.

Marie Caroline Rössle Die Farbwelt, in der sich Janice bewegt, setzt sie deutlich von den Anderen ab. Ihre Kostüme changieren zwischen pink, violett und orange und sind alle durchweg extravagant. Wenn sie das erste Mal bei der Pressekonferenz für ihren neuen Film die Bühne betritt, werden Banner aus dem Schnürboden heruntergefahren. Sie orientieren sich ästhetisch an der Popart, erinnern an die amerikanische Flagge, entstammen aber Janices Farbwelt.

Christin Hagemann Welche Rolle spielen nun die titelgebenden Seidenstrümpfe im Stück?

Max Hopp Für mich sind die Seidenstrümpfe das Symbol der Verwandlung Ninotschkas – der inneren Wandlung, die Dinge zu betrachten, weil sie schön sind, und sie nicht nur auf ihre Nützlichkeit hin zu befragen.

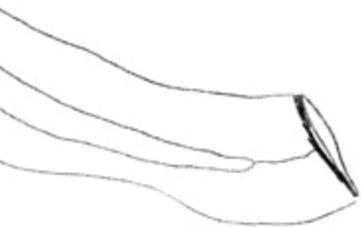
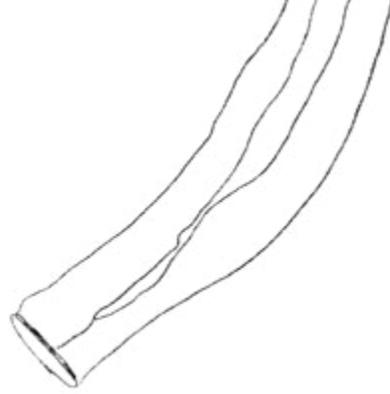
Christin Hagemann Und was wäre die Kernaussage des Musicals?

Marie Caroline Rössle Dass Liebe keine Grenzen kennt! Das Musical ist aber auch ein Beispiel dafür, dass man sich offen und vorurteilsfrei begegnen kann, wenn man sich aus den gewohnten Denkmustern herausschält.

Am Ende des Stücks fließen die verschiedenen Welten ineinander und man stellt fest, dass die Menschen, entgegen der anfänglichen Annahme der unvereinbaren Unterschiede, nicht wirklich unterschiedlich sind.

Martina Borroni Man kann sich trotz oder gerade wegen der jeweiligen Andersartigkeit respektieren, sich einander annähern und lieben – wenn man mit einem offenen Herzen aufeinander zugeht und einander zuhört.

Max Hopp Das, was uns fremd ist, sollten wir nicht mit Argwohn, sondern mit Neugierde betrachten. Das ist manchmal ein schwieriger Schritt bei all den aufgeladenen Emotionen, die um uns herumfliegen. Das ist die Botschaft, die dem Stück innewohnt. Es ist eine Vision über die Verwirklichung einer scheinbar unmöglichen Liebe, indem zwei Menschen sich wahrhaft erkennen und somit den Mut und die Kraft gewinnen, die Grenzen, die zwischen ihnen stehen, zu überwinden. Aber vor allem ist es ein unglaublich unterhaltsames Meisterwerk, das zu den großen Musicals des 20. Jahrhunderts gezählt werden darf.





Satin, Silk and Celluloid

Die Geschichte des *Ninotschka*-Stoffs auf der Kinoleinwand

von Johanna Niedermair

Die 1937 als Theaterstück *Ninotschka* verschriftlichte Grundidee für den Plot von *Silk Stockings* stammt vom ungarischen Dramatiker Melchior Lengyel und bietet in ihrer Simplizität hervorragenden Stoff für einen Hollywood-Film: Eine sowjetische Kommissarin, mit Leib und Seele ihrem Land und dem Kommunismus verpflichtet, verfällt nach und nach den Reizen des westlichen Kapitalismus, verkörpert durch einen attraktiven Mann, der als aktiver Anstifter der Verführung auftritt.

1939 kommt es zur ersten Verfilmung des Stoffes, die Titelrolle wird von Greta Garbo verkörpert. Es ist die erste Komödie der Schauspielerin, deren bis zu diesem Zeitpunkt fast zwanzig Jahre umfassende Karriere beinahe ausschließlich tragische und bisweilen melodramatische Rollen umfasst. Da die getragene Schwere der typischen Garbo-Rollen parodierteif und für das Studio Metro-Goldwyn-Mayer finanziell nicht mehr ertragreich

zu werden droht, ist ein Imagewandel vonnöten – eine Garbo-Komödie. In Anlehnung an den Werbespruch von Garbos erstem Tonfilm *Anna Christie* – „Garbo Talks!“ („Die Garbo spricht!“) – wird *Ninotschka* mit einem ähnlichen Etikett versehen: „Garbo Laughs!“ („Die Garbo lacht!“).

1930 wurde so vonseiten des Filmmarketings Neugierde auf die noch nie gehörte Sprechstimme der Garbo geschürt, neun Jahre später lockt man das Publikum mit dem Versprechen ihres Lachens ins Kino. Es ist ein Treffer ins Schwarze – was nicht Garbos Talent allein zuzuschreiben ist, sondern auch Ernst Lubitschs Regie und einem hervorragenden Drehbuch aus der Feder von Billy Wilder und Charles Brackett.

Das Resultat dieser fruchtbaren Zusammenarbeit ist gleichermaßen US-amerikanisch wie europäisch verankert, ein klassisches Produkt des maßgeblich von europäischen

Emigrant:innen und Exilant:innen geprägten „Golden Age of Hollywood“. Auch wenn die Weichen für den Kalten Krieg 1939 in Ansätzen schon gestellt sind, hat dieser noch nicht begonnen und das politische Geschehen ist von einer wesentlich präsenteren Bedrohung bestimmt. *Ninotschka* erscheint am 6. Oktober 1939 in den Kinos, also knapp einen Monat nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf Polen, der den Zweiten Weltkrieg einläutet, und bildet somit das politische Klima unmittelbar vor dem Krieg ab, was durch den folgenden, nachträglich hinzugefügten Text zu Beginn des Films zweifelsfrei klargestellt wird: „Dieser Film spielt in Paris in jenen herrlichen Tagen, als eine Sirene noch brünett war ... und ein Franzose, der das Licht ausknipste, dies nicht aufgrund eines Luftangriffs tat.“

Paris repräsentiert hier nicht nur den kapitalistischen Westen, sondern ein romantisierendes (West-) Europa, das bald in dieser Form nicht mehr existieren sollte.

Ninotschka ist also in seinem politischen Kontext ein Spätprodukt der Vorkriegszeit, so auch in der Darstellung des kommunistisch-kapitalistischen Konflikts. 1939 ist die Februarrevolution, das Ende der russischen Zarenherrschaft, schließlich erst gut 20 Jahre her. Wie der Filmwissenschaftler Rick McCormick in *Sex, Politics and Comedy* festhält, sind die Antikommunisten in *Ninotschka* keine Fabrikbesitzer, Filmproduzenten oder Firmenchefs, sondern Aristokraten, dekorative Überbleibsel des europäischen Feudalismus. Hier reist die sowjetische Delegation nach Paris, um dort Juwelen der enteigneten russischen Zarenfamilie zu verkaufen. Doch die in Paris exilierte weißrussische Großherzogin Swana erhebt Anspruch auf diese Juwelen und wird somit zu *Ninotschkas* Widersacherin im Streit um Schmuck und Mann. Betreffender Mann ist hier noch kein Filmproduzent, sondern ein verarmter Graf und müßiger Bonvivant namens Léon d'Algout, der als Luxus-Gigolo von der Großherzogin finanziell unterhalten wird.

Eben jene Besetzung mit Aristokrat:innen ist ein wesentlicher Punkt, in dem sich Porters Musical-Adaption maßgeblich vom Original unterscheidet. In den 1950ern ist die Erinnerung an Aristokratie und europäischen Feudalismus hinter den Eindrücken verblasst, die der Zweite Weltkrieg und das ihm folgende Wirtschaftswunder hinterlassen haben. Die materialistische Verführung *Ninotschkas* wird nicht mehr in Form von Kronjuwelen

Du bist wie meine zweite Haut.

einer untergegangenen Adelsdynastie zum Symbol verdichtet, sondern in Form von Seidenstrümpfen – ein synthetisch und maschinell hergestelltes Luxusprodukt der Nachkriegszeit, das Assoziationen mit US-amerikanischem Wohlstand und Fortschritt weckt. In ihrer Funktion, Ninotschka nach Paris zu bringen, wandeln sich die Juwelen der Zarenfamilie in einen teuer gehandelten sowjetischen Komponisten, aus den Aristokrat:innen Léon und Swana werden Filmproduzent Steve Canfield und Filmdiva Janice Dayton – ein humorvoller Verschnitt von Schwimffilmstar Esther Williams. Die Angehörigen der kapitalistischen Fraktion sind also in dieser Version Repräsentant:innen der US-amerikanischen Filmindustrie, die als hyperkapitalistisch und von marktwirtschaftlichen Faktoren maßgeblich beeinflusst dargestellt wird. Das war in Hollywood seit der Geburtsstunde des narrativen Films der Fall, und diese Tendenzen verstärken sich noch mit der fortschreitenden Technologisierung der Filmindustrie. Wenige Jahre vor der Uraufführung des Musicals *Silk Stockings* im Jahre 1955 betritt ein gefährlicher Konkurrent des Kinofilms das Spielfeld der Medienlandschaft: das Fernsehen. Um mit dem Komfort des Wohnzimmers mithalten zu können und ihren Prestigevorsprung zu wahren, muss die Filmindustrie alle Geschütze auffahren. Dies inkludiert die Nutzung der neuesten technischen

Entwicklungen des Mediums – wie sie die Nummer „Stereophonic Sound“ in Porters Musical augenzwinkernd aufgreift – und zunehmend aufwändige Projekte mit einem Produktionswert, den das Fernsehen erst in den späten 2000ern oder frühen 2010ern erreichen soll. Besonders beliebte Vehikel, um die Möglichkeiten des Kinos gegenüber dem Fernsehen zu demonstrieren, sind Musicalverfilmungen wie *Singin' in the rain* und *An American in Paris*. Auch kostspielige historische Epen scheinen den Hollywood-Studios zu diesem Zweck geeignet. In diesen Trend zu investieren, wirft in den 1950ern und 1960ern ungeheure finanzielle Erfolge ab wie beispielsweise William Wylers *Ben Hur*. Jedoch bleiben auch Misserfolge nicht aus. So wird Joseph L. Mankiewiczs *Cleopatra* – zu diesem Zeitpunkt der teuerste bislang produzierte Hollywood-Film – zu einem legendären Flop und einem finanziellen Desaster, das 20th Century Fox beinahe in den Konkurs treibt. Die Figur Janice Dayton in Porters Musical zeigt sich also mit ihrer Idee, das Leben Joséphine de Beauharnais, der Ehefrau Napoleons, als prunkvoll-aufwändiges Musical zu verfilmen, durchaus am Puls der Zeit. Und natürlich wird auch *Silk Stockings* bald für die Kinoleinwand verfilmt – nur zwei Jahre nach der Uraufführung.

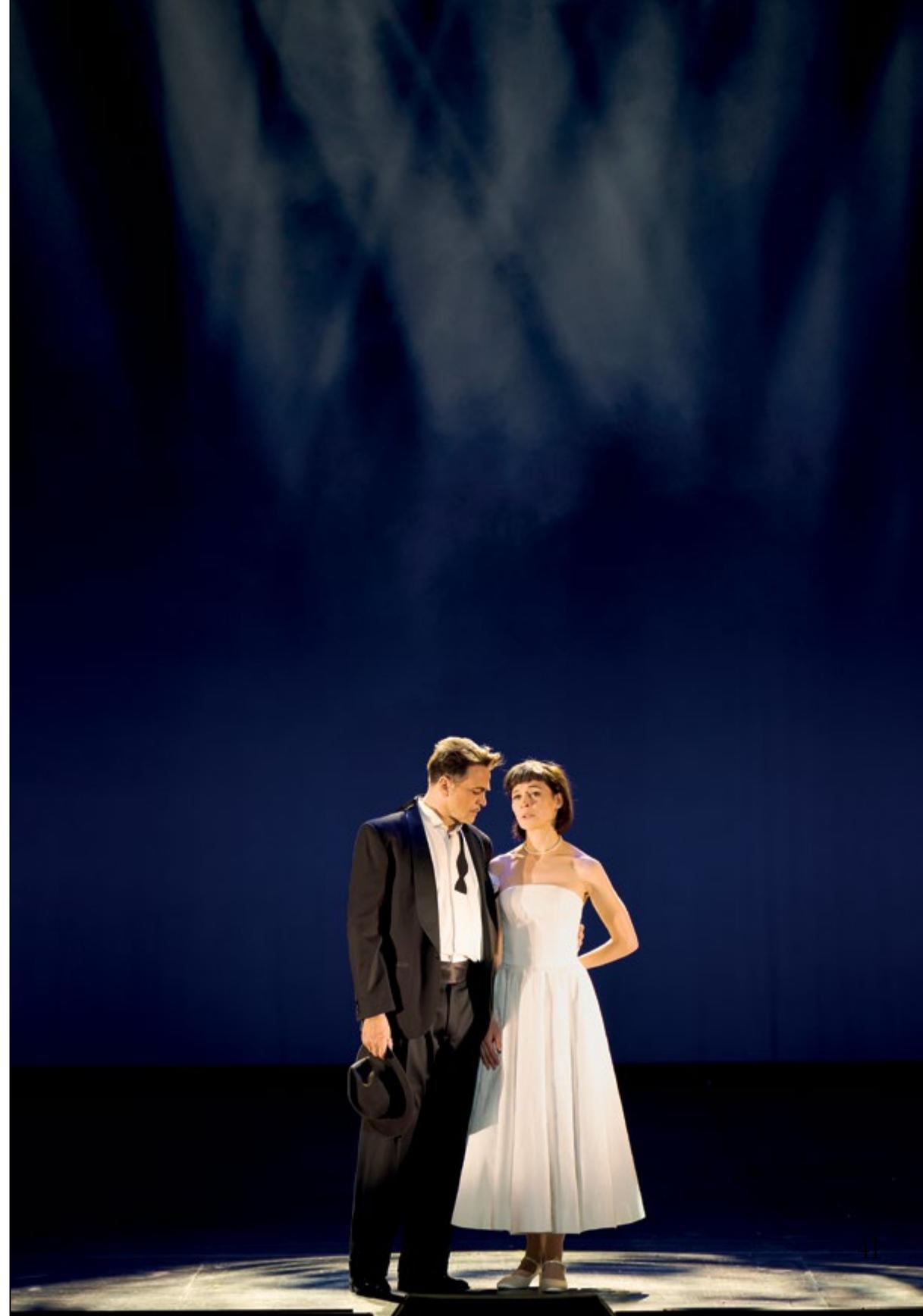
Es ist eine relativ konventionelle Übertragung des Bühnenmusicals in das Medium Film und dementsprechend solide, wenngleich nicht gerade bahnbrechend. Das wärmste Lob vonseiten der zeitgenössischen Filmkritik geht an Fred Astaire und Cyd Charisse in den Hauptrollen. Regisseur Rouben Mamoulian ist für seine Affinität zu Musical, Tanz und Spektakel bekannt, gilt aber eher als ein technischer und stilistischer Innovator, nicht als Meister von Ironie und subtilen Zwischentönen, wie einst Lubitsch und Wilder. Alles in allem ist *Silk Stockings* sowohl auf der Bühne als auch auf der Kinoleinwand weniger doppelbödig und deutungs offen als *Ninotschka*, was zum Teil wohl auch dem politischen Umfeld der 1950er Jahre, geprägt von Kaltem Krieg und McCarthyismus, der die US-amerikanische Filmindustrie fest in der Hand hat, zuzuschreiben ist. Im Zuge einer von Verschwörungstheorien befeuerten Kommunismuspanik kommt es in den Jahren von 1947 bis 1956 vonseiten des US-amerikanischen Staats zu paranoiden Ermittlungen gegen echte und vermeintliche Kommunist:innen sowie Sympathisant:innen, was dazu führt, dass zahlreiche Filmschaffende auf eine „Schwarze Liste“ geraten und Arbeitsmöglichkeiten verlieren.

Obwohl der von Lengyel gelieferte Plot inhärent reaktionär anmuten mag, ist Lubitschs *Ninotschka* keine zeigefingerhebende Verdammung des Kommunismus, sondern politisch eher ambivalent und vielschichtig. Es handelt sich nicht um die Zähmung einer Widerständigen, der naiv-absurde Ideale ausgetrieben werden müssen, um sie in die Schablone einer passiven westlichen Hausfrau zu zwingen, sondern um eine auf Sympathie beruhende gegenseitige Beeinflussung. *Ninotschka* stellt sich als doch nicht ganz immun gegen die Frivolitäten der Pariser Mode heraus und gönnt sich einen von ihr eingangs noch als lächerlich bezeichneten und zugegebenermaßen etwas bizarren Hut. Léon lernt die Liebe und die sozialen Anliegen, die *Ninotschka* so wichtig sind, ernst zu nehmen. *Ninotschka* selbst gibt ihre Ideale nicht auf, lernt jedoch, sie nicht so dogmatisch zu sehen, und entwickelt einen Sinn für Humor.

Dem Musical-Skript von Kaufman, McGrath und Burrows wird das Thema Filmproduktion über den Produzenten Steve Canfield und die Filmdiva Janice Dayton hinzugefügt.

Eben jenes thematische Feld greift Regisseur Max Hopp in seiner Inszenierung des Stoffes an der Oper Graz auf und definiert ein Filmset als Hauptspielort. Das Filmset als ein Ort, an dem Fantasien geboren und verbildlicht werden können, ein Ort, der es vermag, Illusionen heraufzubeschwören. Dieses Themenfeld lässt Spielraum für narrative Doppelbödigkeiten in der Erzählung der Geschichte. Auf der als Filmset inszenierten Bühne herrscht fortwährend geschäftiges Treiben – das Publikum kann dabei zusehen, wie der Schauplatz der Handlung aufgebaut wird. Zu diesem Zweck hat Canfield stets einen Haufen aufmerksamer „Stagehands“ auf Abruf, die eilig Requisiten wie Bistrostühle, Champagnerflöten und bewegliche Straßenlaterne herbeizaubern. Voilà: das romantische Paris bei Nacht! Auf dem Filmset entsteht das „alte“ Paris, das Cole Porter so geliebt hat und wir sehen mit Ninotschkas Augen, wie verspielte Requisiten sich nach und nach mit emotionaler Bedeutung aufladen.

Die Geschichte von Ninotschka, der sowjetischen Eiskönigin, deren Kälte von Liebe und Pariser Frühlingsluft zum Schmelzen gebracht wird, ist mittlerweile fast neunzig Jahre alt. Die Welt hat sich seither politisch wie gesellschaftlich verändert. Dennoch funktionieren sowohl der Film *Ninotschka* als auch das Musical *Silk Stockings*, ohne einen Aktualitätsbezug übergestülpt zu bekommen, weil die erzählte Geschichte über einen emotionalen Kern mit endlosem Resonanzpotential verfügt. Schlussendlich handelt es sich hier nicht um ein politisches Drama, sondern um eine Liebesgeschichte, deren politische Aspekte in erster Linie die Funktion erfüllen sollen, einen Konflikt zwischen den beiden Verliebten zu inszenieren, der im Laufe der Handlung bewältigt wird. Wenn man die stetigen Wandlungen unterworfenen polihistorischen Details ausklammert, bleibt der zeitlose Grundgedanke, der auch der Arbeitstitel von Wilders Drehbuch war: *Love is not so simple*.



Premiere: 14. Dezember 2024, 19.30 Uhr

Musikalische Leitung Koen Schoots
Inszenierung Max Hopp
Choreographie Martina Borroni
Bühne & Kostüme Marie Caroline Rössle
Licht Sebastian Alphons
Tontechnik Zhanna Komp
Dramaturgie Christin Hagemann
Chor Georgi Mladenov

Nina Yaschenko, genannt Ninotchka Natalia Mateo
Janice Dayton Nina Weiß
Steve Canfield Michael Rotschopf
Iwanow Markus Murke
Brankow Falk Witzurke
Bibinski Christian Scherler
Boroff Michael Großschädl
Markowitsch János Mischuretz

Gitarrist Hanspeter Kapun

Mitglieder des Ballett Graz

(Fabio Agnello, Brandon Carpio, Stephanie Carpio, Kirsty Clarke, Yuka Eda, Isabel Edwards, Lorenzo Galdeman, Mireia González-Fernández, Savanna Haberland, Philipp Imbach, Thibaut Lucas Nury, Rosa Maria Pace, Diego del Rey, Gionata Sargentini)
*Swing

Chor der Oper Graz

Grazer Philharmoniker

Statisterie der Oper Graz

Impressum

OperGraz

Opernhaus Graz GmbH
Kaiser-Josef-Platz 10, A-8010 Graz
Tel +43 316 8008
oper@oper-graz.com
www.oper-graz.com

Ein Unternehmen der
bühnen graz
Für den einen Moment.

Geschäftsführender Intendant Ulrich Lenz

Medieninhaber und Herausgeber Opernhaus Graz GmbH

Unter der zusätzlichen Verwendung der Cole Porter-Songs „Don't fence me in“, „Miss Otis regrets“, „I love Paris“, „Friendship“, „Just one of those things“, „I get a kick out of you“.

Die Arrangements von „Don't fence me in“, „I love Paris“, „Just one of those things“ und „I get a kick out of you“ wurden eigens für diese Produktion von Larry Blank angefertigt.

Die *Ode an den Traktor* komponierte Michael Großschädl.

Programmtexte:

Die Handlung, den Text *Ein Leben wie ein Hollywood-Film* und *Für Eilige* verfasste Christin Hagemann für dieses Heft. [*Für Eilige*-Übersetzungen von Joe Monaghan (Englisch), Mattia Scassellati (Italienisch), Andreja Pignar Tomanič (Slowenisch)]. Die Übertragung in einfache Sprache wurde geprüft durch das inklusive Redaktionsteam von LebensGroß.]

Das Interview *Über Seidenstrümpfe, liebevolles Augenzwinkern und große Shownummern* und der Text *Satin, Silk and Celluloid* sind Originalbeiträge für dieses Heft.

Fotos: Werner Kmetitsch fotografierte bei der Klavierhauptprobe am 05. Dezember 2024.
U1: Michael Rotschopf, Natalia Mateo | U2 (Inserat Steiermärkische Sparkasse): Michael Rotschopf, Natalia Mateo | S. 2/3: Michael Rotschopf | S. 8: Nina Weiß, Ballett Graz, Chor der Oper Graz | S. 10/11: Christian Scherler, Falk Witzurke, Markus Murke, Ballett Graz, Chor der Oper Graz | S. 14: Rosa Maria Pace, Michael Großschädl, Savanna Haberland | S. 20/21: Markus Murke, Michael Großschädl, Natalia Mateo, Ballett Graz, Chor der Oper Graz | S. 22: Natalia Mateo | S. 26: János Mischuretz | S. 29: Nina Weiß, Ballett Graz, Chor der Oper Graz, Statisterie der Oper Graz | S. 33: Natalia Mateo, Michael Rotschopf | S.34/35: Christian Scherler, Falk Witzurke, Markus Murke | S. 41: Michael Rotschopf, Natalia Mateo | S. 43: Natalia Mateo | S. 44: (Inserat art&event): Nina Weiß, Ballett Graz, Chor der Oper Graz

Gestaltungskonzept: Jung von Matt Donau GmbH
Layout: Vanessa Lenka Katyi-Narr
Druck: Medienfabrik Graz
Stand: 10.12.2024
Druckfehler und Änderungen vorbehalten.

LebensGroß



www.art-event.com



Meister:innen hinter den Kulissen

Herstellung Bühnenbild und Kostümbild für
„Silk Stockings“, Oper Graz 2024/25
Inszenierung: Max Hopp
Bühne & Kostüme: Marie Caroline Rössle

design: edignat

Die Stimme der Region. Seit 1904.

OperGraz
oper-graz.com