

CINDERELLA

PROKOFJEV



TNLOS!

THEATER NORDHAUSEN
LOH-ORCHESTER SONDRERSHAUSEN

Ballett



Sergej Prokofjew

CINDERELLA OP. 87

Ballett in 3 Akten

Bearbeitung: Daryl Griffith (reduzierte Fassung)

Spielzeit 2019/2020



BESETZUNG

Musikalische Leitung
Choreografie
Bühne und Video
Kostüme

*Henning Ehlert
Ivan Alborese
Wolfgang Kurima Rauschnig
Anja Schulz-Hentrich*

Cinderella
Cinderella als Kind
Prinz
Freund
Cinderellas Vater
Cinderellas Mutter/Gute Fee
Gräfin Tremaine, Stiefmutter
Drisella, Stiefschwester
Anastasia, Stiefschwester
Geister/Ballgäste/Gefolge

*Martina Pedrini (Otylia Gony)
Eva Dallmann, Johanna Maria Hentrich
Thibaut Lucas Nury (Urko Fernandez Marzana)
Nils Röhner (Joshua Raymond Lowe)
Joshua Raymond Lowe (Dominic Bisson)
Ayako Kikuchi (Hannah Law)
Camilla Matteucci (Ayako Kikuchi)
Andrea Giuseppe Zinnato (Dominic Bisson)
Eleonora Peperoni (Hannah Law)
Otylia Gony, Ayako Kikuchi, Hannah Law, Dominic Bisson,
Joshua Raymond Lowe, Urko Fernandez Marzana*

Loh-Orchester Sondershausen

Dramaturgie
Trainingsleitung und Assistenz
Ballettrepitition
Inspizienz

*Juliane Hirschmann
Ilka von Häfen
Nivia Hillerin-Filges
Annette Franzke*

Technische Leitung
Technische Einrichtung
Beleuchtung
Ton
Maske
Requisite

*Jürgen Bley
Ines Schöffl
Mario Kofend
Dierk von Domarus
Karolin Friedrich
Nadine Gerlach*

Herstellung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten der Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH:
Werkstattleiter *Jonny Wilken*, Gewandmeisterei/Damenschneiderei *Doris Gunkel*, Herrenschneiderei *Angela Kretschmer*, Tischlerei
Jens Grabe, Malsaal *Carsten Stürmer*, Schlosserei *Uwe Bräuer*, Dekorationsabteilung *Dörte Oeftiger*, Theaterplastik *Martina Berens*

Bitte schalten Sie vor Beginn der Vorstellung Ihre Mobiltelefone und die Stundensignale an Armbanduhren aus. Bild- und Tonaufnahmen während der Vorstellung können wir aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestatten.

Wir danken Henry Schulz für den Käfer Cabrio zu unserem Videodreh.

Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG

DIE HANDLUNG

1. TEIL

Cinderellas Mutter ist verstorben. Der Vater lebt mit einer neuen Frau zusammen, die zwei Töchter mitbringt. Die Stiefmutter und ihre beiden Töchter ärgern und demütigen Cinderella unentwegt. Der Vater hält sich zurück und tut nichts gegen die Zurückweisungen, die Cinderella durch die neue Frau und ihre Töchter erfährt. Er muss sich verabschieden. So bekommt er nicht mit, wie die Stiefschwester und -mutter Cinderella weiterhin schlecht behandeln und sie alles für sie tun lassen. Cinderellas leibliche Mutter begegnet ihr als Fee wieder. Der Prinz wird von seinem Freund dazu bewegt, sich eine Frau zu suchen und beginnt, Einladungen zu verschicken. Die Stiefschwester und deren Mutter sowie Cinderella erhalten eine Einladung zum Ball. Doch die Schwestern zerreißen Cinderellas Karte, die sie wieder zusammensetzen versucht.

Cinderella träumt von der Begegnung mit dem Prinzen und einem Tanz auf dem Ball. Die Fee lässt ein goldenes Ticket für sie herabfallen. Die Stiefschwester und -mutter begeben sich auf den Weg zum großen Fest. Dem Prinzen fehlt jede Vorfreude auf den Ball, er hat kein Interesse daran, eine Frau zu finden. Wieder ist es sein Freund, der ihn aufmuntert. In dem Festsaal tummeln sich die Frauen in prächtigsten Kleidern. Auch die Stiefschwester treffen ein. Alle Gäste versuchen, die Aufmerksamkeit des Prinzen auf sich zu ziehen und mit ihm zu tanzen. Doch wirkliches Interesse zeigt er erst an Cinderella, die in einem wunderschönen Kleid als letzter Gast auf dem Ball erscheint. Niemand erkennt sie. Der Prinz hat nur noch Augen für die unbekannte Schöne. Die Stiefschwester Drisella hat sich unterdessen in den Freund des Prinzen verliebt. Als es Mitternacht schlägt, verlässt Cinderella eilig das Fest. Sie läuft aus dem Ballsaal hinaus ins Freie und hinterlässt einen ihrer Schuhe auf der Treppe.



Eleonora Peperoni, Martina Pedrini, Andrea Giuseppe Zinnato

2. TEIL

Cinderellas Stiefmutter und die Stiefschwester fahren nach der Ballnacht zurück. Der Prinz hat inzwischen den Schuh Cinderellas gefunden. Er macht sich auf die Suche nach dessen Besitzerin. Keiner Frau passt der Schuh. Cinderella ist nach der Ballabend am nächsten Morgen erwacht. Sie träumt sich zurück zu dem Prinzen. Die Stiefschwester Drisella denkt an dessen Freund. Als die Stiefmutter den anderen Schuh Cinderellas im Kamin entdeckt, erkennt sie, wer die unbekannte Schöne vom vergangenen Abend war und greift sie, unterstützt von den beiden Töchtern, an. Sie lassen Cinderella im Kamin verschwinden.

Der Prinz kommt ins Haus. Auch hier passt der Schuh weder an die Füße der Stiefschwester noch an den Fuß der Mutter. Erst als Cinderella vor ihm steht, weiß er, wem der Schuh gehört, denn er erkennt sie wieder. Im großen Walzer vereinen sich die Stiefschwester und der Freund des Prinzen, Cinderellas Mutter und Vater und schließlich Cinderella und der Prinz.



Martina Pedrini, Ayako Kikuchi

BALLETT AUF UMWEGEN

von Juliane Hirschmann

Die Arbeit an dem Ballett „Cinderella“ begann Prokofjew im Sommer 1941, rund zweieinhalb Jahre nach der Uraufführung von „Romeo und Julia“, als Auftragswerk für das Kirow-Theater im damaligen Leningrad (bis 1935 und seit 1992: Marinskij-Theater). Das Libretto von Nikolai Wolkow folgt der Darstellung des Märchens bei Charles Perrault (1697). Mit der klar strukturierten, dem klassischen Nummernballett folgenden Partitur und einer Geschichte, in der das Gute über das Böse siegt, steht das Werk ästhetischen Prinzipien des Sozialistischen Realismus' nah.

Kriegswirren

Die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von „Cinderella“ ist eine reichlich turbulente. Sie fällt mitten in den zweiten Weltkrieg, der nach dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion am 22. Juni 1941 auch auf Prokofjews Leben und Schaffen erheblichen Einfluss hatte. Er erfuhr in Kratowo bei Moskau, wo er mit dem Ballett begonnen hatte,

„Im Unterschied zu Strawinsky, der seine russische Heimat nach der Oktoberrevolution nur ein einziges Mal wiedergesehen hat – es war im Jahr 1962 –, im Unterschied aber auch zu Schostakowitsch, der sie umgekehrt nur wenige Male für kurze Besuche verlassen hat, spiegeln sich in Prokofjews Leben die nationalen und die internationalen Sphären gleichermaßen wider: Nach der in Russland verbrachten, ihn tief prägenden Kindheits-, Jugend- und Studienzeit reist Prokofjew 1918, also als Siebenundzwanzigjähriger, in die USA und verbleibt danach lange im Westen, vorwiegend in Frankreich, wird aber im Laufe der dreißiger Jahre immer stärker vom Wunsch durchdrungen, in seine Heimat zurückzukehren und verbringt die letzten siebzehn Jahre seines Lebens in der UdSSR. Er stirbt am 5. März 1953, an genau demselben Tag wie Josef Stalin, dessen diktatorische Machtpolitik ihm so stark zugesetzt hatte. (...) Prokofjew war ein pluralistischer Komponist, vielfältig in der Wahl der Gattungen und nicht weniger vielfältig in stilistischer Hinsicht. Moderne steht neben Neoklassik, Lyrik neben Motorik.“
(Hermann Danuser)

vom deutschen Überfall, der ihn wie viele andere Komponisten eiskalt erwischte. Auch er hatte die drohende Kriegsgefahr nicht wahrgenommen, die offizielle Propaganda hatte bis dahin erfolgreich ein stabiles Bündnis mit Deutschland suggeriert. „Als ich an einem heißen sonnigen Morgen am 22. Juni am Schreibtisch saß, kam plötzlich die Frau des Wächters und fragte, ob uns wirklich ‚der Deutsche überfallen hätte‘ und schon Bomben auf unsere Städte fielen. Bestürzt begaben wir uns zu Sergej Eisenstein, der nicht weit von uns wohnte. Ja, das Gerücht bewahrheitete sich. Am 22. Juni hatten die deutschen Faschisten die Sowjetunion überfallen. Das ganze sowjetische Volk erhob sich zum Schutze der Heimat. Ein jeder wollte unverzüglich das Seinige dazu beitragen.“

Prokofjews Beitrag war die Unterbrechung seiner

Arbeit an dem neuen Ballett „Cinderella“, aber auch jener an der heiteren Oper „Die Verlobung im Kloster“, und die Hinwendung zur Komposition u. a. von patriotischen Werken, mit denen er in den folgenden Monaten und Jahren auf die Ereignisse reagierte. Prokofjew erlebte die erste Zeit nach dem Angriff in der Nähe von Moskau. „Wir wohnten fünfzig Minuten Fahrtzeit von der Stadt entfernt. Wenn diese Sommerfrische auch kein Angriffsziel darstellte, so erschienen doch oft in den Nächten feindliche Flugzeuge mit ihrem Geheul über uns und erhellten die Gegend mit Leuchtraketen, um sich zu orientieren (...). Der Himmel war von leuchtenden weißen Scheinwerferstrahlen überflutet. Die Scheinwerfer, die grünen Leuchtkugeln und die gelben, von Deutschen gesteckten Laternen schufen insgesamt eine Szene von ‚teuflischer Schönheit!‘“ Die Erlebnisse dieser Nächte gaben den Anlass zu der Komposition der Suite „Das Jahr 1941“ op. 90.

Die Luftangriffe auf Moskau hielten an, die deutschen Truppen rückten weiter vor. Am 8. August griffen deutsche Jagdbomber Leningrad an und leiteten die bis Februar 1944 andauernde, für tausende von Menschen leidvolle Blockade ein. Bereits Anfang August 1941 sah sich die Regierung veranlasst, Kulturschaffende zu evakuieren. Auch Prokofjew erhielt die Aufforderung, nach Naltschik im Kaukasus überzusiedeln. Als die deutschen Truppen an den Kaukasus vordrangen, wurden die Evakuierten im November 1941 nach Tbilissi, die Hauptstadt Georgiens, gebracht. Hier widmete sich Prokofjew der Fertigstellung seiner Oper „Krieg und Frieden“ nach Tolstois gleichnamigem Roman: „Meine neue Oper nimmt eine der ruhmreichen Seiten russischer Geschichte auf, den Kampf mit den Heerscharen Napoleons. Es ist nicht das erste Mal, dass ich mich mit heroischer Vergangenheit unseres Landes beschäftige.“ In Tbilissi begann er auch mit der Kantate „Die Ballade vom unbekanntem Knaben“ op. 93 über einen Jungen, dessen Mutter und Schwester von Faschisten getötet wurden. Die „hart, barbarisch zuschlagend entlarvende Klangwelt“ früherer Werke



Camilla Mateucci, Martina Pedrini

(Friedberg Streller) nahm Prokofjew hier wieder auf. Ähnlich in seiner bereits 1939 begonnen, im Mai 1942 binnen weniger Tage vollendeten 7. Klaviersonate op. 83. Auch hier entstand unter dem Eindruck des Krieges eine Musik von radikaler Expressivität. Helleren Charakters hingegen ist die Ende des Sommers 1943 vollendete Sonate für Flöte und Klavier op. 94. Neu gewonnene Lebensfreude meinen viele Interpreten in dieser klassisch-klar gegliederten Musik zu finden. Die Schlacht bei Stalingrad Ende 1942/Anfang 1943 ließ eine Wende im Kriegsgeschehen erahnen. Prokofjew begann auch, an seinem Ballett „Cinderella“ weiterzuarbeiten.

Zurück zu „Cinderella“

Noch vor seiner endgültigen Rückkehr nach Moskau im Oktober 1943 war Prokofjew im Juni einer Einladung ins über 1100 Kilometer entfernte Perm im Uralvorland gefolgt, wo das noch immer aus Leningrad evakuierte Ensemble des Kirow-Theaters untergebracht war, der Auftraggeber seines



Johann Maria Henrich, Joshua Raymond Lowe, Ayako Kikuchi



Eleonora Peperoni, Nils Röhner, Martina Pedrini

Balletts „Cinderella“. Prokofjew: „Ich fand das sehr große Kollektiv des Theaters in den bescheidenen Räumen der städtischen Oper eingezwängt. Keine leichte Aufgabe war es für die Bühnenbildner, die Dekorationen den kleinen Abmessungen dieser Bühne anzupassen. Noch größere Schwierigkeiten hatte das an das Theater in Leningrad gewöhnte Ballettkorps, auf einem Fünfkopekenstück zu tanzen.“ Prokofjew wollte in Perm sein Ballett „Cinderella“ fertig stellen, um es dann dort vom Kirow-Ensemble uraufführen zu lassen. Doch es kam anders: Die Verhältnisse ließen eine Aufführung in Perm nicht zu, so dass das Werk zunächst im November 1945 in Moskau erstmals über die Bühne ging. Im April 1946 konnte das Ballett schließlich mit dem zurückgekehrten Kirow-Ensemble in Leningrad gespielt werden. Die Musik zum „Cinderella“-Ballett geht in ihrem ungemein lyrischen und markant-humorvollen Charakter in eine ganz andere Richtung als die unmittelbar zuvor seit Juni 1941 entstandenen Werke. Schnell entwickelte es sich in der Sowjetunion zu einem Repertoirestück und hielt auch in die Spielpläne der westlichen Länder Einzug. Bis heute ist es neben Peter Tschaikowskys „Der Nussknacker“ und „Schwanensee“ sowie Prokofjews „Romeo und Julia“ eines der meistgespielten Ballette überhaupt.

„Ich erinnere mich auch an den letzten Winter vor dem Kriege (...). Der Direktor des Kirow-Theaters, J. Radin, wollte durchaus die guten Beziehungen unseres Balletts zu Prokofjew weiterpflegen und bat ihn, etwas für uns zu schreiben. Eines Tages kam er mit ihm zu mir ins Hotel ‚Moskwa‘, und Prokofjew fragte mich sogleich, was ich wohl tanzen möchte. ‚Schneeflöckchen‘, antwortete ich. ‚Aber ich bitte Sie, das hat Rimski-Korsakow so gut komponiert, dass ich mich nach ihm an diesen Stoff nicht mehr heranwagen kann. (...) Wollen wir es vielleicht mit ‚Aschenbrödel‘ probieren?‘, fuhr er halb fragend, halb schon entschieden fort. (...) Zu der Zeit änderte sich nicht nur Prokofjews Einstellung zum Ballett; auf der Suche nach immer größerer Einfachheit des musikalischen Ausdrucks wurde auch er selbst ein anderer. In diesem Bestreben geriet er zuweilen auf Abwege, kehrte aber, von seinem großen Talent immer wieder richtig geleitet, auf den Weg des Natürlichen, auf den Weg großer menschlicher Gefühle und Erlebnisse zurück. (...) Er war so natürlich, so aufrichtig und einfach, gab sich so voll und ganz seinen Eindrücken hin, dass er ein großes Kind zu sein schien! (...) Die schnelle Verwirklichung des Vorhabens, ‚Aschenbrödel‘ zu vertonen, verhinderte der Krieg. (...)“ (Galina Ulanowa im April 1954, die russische Primaballerina tanzte die russische Erstaufführung von „Romeo und Julia“ und später auch vielfach die Hauptpartie in „Cinderella“)



„Wer Märchen sagt, der denkt zuallererst an Prinz und Prinzessin. Es sind Leitbilder, die da auftauchen, steuernde Bilder. Jeder von uns sucht, bewusst oder unbewusst, den Prinzen oder die Prinzessin im andern, aber auch den Prinzen oder die Prinzessin in sich selber.

Prinz und Prinzessin sind Figuren von einer selbstverständlichen Symbolik. Die leuchtenden Bilder des Schlosses, der Sonne und der Sterne, der Hauptfiguren, die dem Märchen das Gepräge geben, erwecken im Hörer, im Leser die Erwartung, dass Hohes, Königliches, Sonnenhaftes im Leben eines jeden möglich sei.

Im Märchen ist auch der Schweinehirt ein heimlicher Königssohn, das Aschenbrödel eine heimliche Prinzessin.

Die Welt der Bilder, in die das Märchen seine Hörer oder Leser, heute vor allem die Kinder, hineinführt, ist Nahrung der Seele. Eine der ersten und ursprüng-

lichsten Leistungen der Dichtung, der Kunst überhaupt: die Dinge aus der unübersichtlichen Wirklichkeit heraufzuheben und uns sichtbar zu machen, das Märchen vollbringt sie in seltener Reinheit.

Seine Bilder bringen eine Art Einweihung in das Wesen des Daseins. Das Märchen stilisiert die Wirklichkeit.

Die Erdschwere fällt ab, die Dinge werden durchscheinend, leicht und hell. Der Schein zerstiebt, der Mensch findet zum Wesentlichen hin – dies ist die Entwicklung, die das Märchen vorzeichnet, hoffend, dass solches sich auch in der Wirklichkeit ereigne.

Und wenn Aschenbrödel zur Königsbraut wird, so mag da wohl der Wunschtraum der Erniedrigten und Beleidigten mitspielen.

Wesentlich bleibt das Allgemeinmenschliche, die Berufung der Seele zu königlicher Entfaltung, zu einem hohen Dasein.“

(Max Lüthi, Schweizer Literaturwissenschaftler und Märcheninterpret, 1909–1991)



Ballett TN LOS!

DIE VIELEN GESICHTER DES ASCHENBRÖDEL-MÄRCHENS

von Juliane Hirschmann

Das Märchen vom Aschenputtel, das in rund 400 verschiedenen Varianten existiert, hat wie viele andere Märchen eine lange Geschichte hinter sich. Erste Spuren finden sich nicht nur in der griechischen und römischen Antike, sondern auch in China in einer Sammlung von Anekdoten und Geschichten aus dem 9. Jahrhundert.

Die in Deutschland am meisten verbreitete Version ist jene der Gebrüder Grimm. Sie erschien erstmals in den „Kinder- und Hausmärchen“, einer 1812 bis 1858 herausgegebenen Sammlung von Märchen, die die Brüder aus literarischen Quellen und mündlichen Erzählungen zusammenstellten. Charakteristisch für die Grimm'sche Variante des Märchens sind u. a. die Tauben als gute Helfer Aschenbrödels. Sie erledigen die sinnlose, dem Mädchen von der Stiefmutter aufgetragene Pflicht, einen Haufen Linsen von Asche zu trennen, in Windeseile. Der weiße Vogel in dem am Grab der Mutter gepflanzten Haselnussbaum wirft Aschenputtel später die schönen Kleider für den Ball beim Prinzen herab. Bei der Schuhprobe verstümmelt die Stiefmutter die Füße ihrer leiblichen Töchter, um den Schuh passend zu machen. Ihnen werden am Ende zur Strafe dafür, dass sie mit ihrer Stiefschwester so schändlich umgegangen sind, von den Tauben die Augen ausgehackt.

Eine andere, ebenfalls weit verbreitete und rezipierte Variante des Märchens verfasste bereits Ende des 17. Jahrhunderts der Franzose Charles Perrault. Seine Geschichte unter dem Titel „Cendrillon ou La petite pantoufle de verre“ („Aschenputtel oder Der kleine gläserne Schuh“) findet sich in seiner insgesamt acht Märchen umfassenden Sammlung „Histoires ou Contes du temps passé“ („Geschichten oder Erzählungen aus alter Zeit“), veröffentlicht 1697. Hier ist es eine gute Fee, die dem Mädchen durch Zauberei behilflich ist, die schönen Kleider für den Ball beschafft und aus einem Kürbis, sechs Mäusen, einer Ratte und drei Eidechsen eine goldene Kutsche mit Pferden, einem Kutscher und Bediensteten zaubert. Bei Perrault findet sich

die Auflage der Fee an Aschenputtel, den Ball bis Mitternacht zu verlassen, da ansonsten der Zauber verfliegt. Die Schuhprobe erfolgt, ohne dass die Mutter den Schwestern die Füße verstümmelt. Das Märchen endet versöhnlich, Aschenputtel verzeiht ihren Stiefschwestern.

Obwohl als Kinder- und Wundergeschichten publiziert, richtete Perrault die Märchen an die höfisch-aristokratische Gesellschaft seiner Zeit und spiegelte darin deren Lebensformen und Werte. Er selbst wirkte als Literat und Unterhalter sowie als Kulturbeamter am französischen Hof unter König Ludwig XIV.

Im Gegensatz zu Perraults Märchen, die konkrete sozial-politische Verhältnisse reflektieren, stehen bei den Brüdern Grimm – in deren Sammlung auch die meisten Märchen von Perrault in Abwandlungen Eingang fanden – Bezüge zum Übersinnlichen und Grunderfahrungen wie Leben und Tod erheblich stärker im Vordergrund. Ihnen eigen ist auch ein ausgeprägter pädagogischer Zug.

Auf das französische „Cendrillon“ stützte sich der Librettist Nikolai Wolkow für Prokofjews Ballett, das den russischen Titel „Soluschka“ trägt: Hier erscheint die helfende Fee als Bettelfee. Es gibt eine Uhr, die um Mitternacht schlägt, damit Aschenputtel rechtzeitig vor Ende des Zaubers den Ball verlässt. Die Schuhprobe erfolgt wie bei Perrault ohne die Verstümmelung der Füße.

Erzählt wird das Märchen vom Aschenputtel in vielen Ländern in diversen Sprachen in verschiedenen Varianten. Gerade die inhaltlichen Unterschiede werfen ein Licht auf kulturelle Werte und historische Gegebenheiten. Gemeinsam ist den vielen Versionen jedoch als Protagonistin ein vom Schicksal beungünstigtes Mädchen, dem zumeist die behütende Hand der Mutter fehlt, das aber durch Schönheit und Zaubergaben die Liebe eines Prinzen gewinnt. Gemeinsam sind ihnen auch wiederkehrende Motive, deren Symbolik der Geschichte eine tiefgründigere Bedeutung geben als lediglich jene vom Sieg des Guten und Edlen über das Böse:

Asche:

Asche ist schmutzig, staubig. Schon im Alten und Neuen Testament wird „Asche“ in Verbindung mit Buße, Schmerz und Trauer genannt („In Sack und Asche gehen“, „Sich Asche auf das Haupt streuen“). Asche ist der Überrest von etwas, das vergangen ist, steht für das Zerstörte. Der Name „Aschenputtel“ überdeckt die hellen Tugenden des Mädchens. Ihre schönen Kleider kehren ihre innere Schönheit nach außen.

Vögel/Tauben:

Vögel verkörpern von alters her das himmlische und geistige Prinzip, sie stehen für Hoffnung und Freiheit. In den archaischen Kulturen symbolisieren Vögel auch Geister der Luft oder die zum Himmel aufsteigenden Seelen der Verstorbenen. Tauben gelten als Symbol des Friedens (Friedenstaube). Im Altertum sah man sie als Orakelwesen, ihnen ist der Zugang zum Paradies gegeben. In Grimms Erzählung vom Aschenbrödel sind sie die Verbindung zur Mutter und beschützen das Mädchen.

Baum:

Der Baum verbindet Diesseits (Wurzeln wachsen in der Erde) und Jenseits (Zweige ragen in den Himmel). Er ist ein Ort des Wunderbaren, des Göttlichen, Symbol des Lebens. Der Früchte tragende, Schatten und Schutz gewährende Baum ist auch weibliches bzw. mütterliches Symbol. In der psychoanalytischen Deutung hat er einen sinnbildlichen Bezug zur Mutter, steht er für die seelisch-geistige Entfaltung oder auch für Absterben und Neugeburt.

Schuh (Pantoffel, gläserner Schuh):

Der Schuh ist ein altes Symbol ehelicher Treue, hat aber auch erotische Konnotationen. Das Anziehen des Schuhs symbolisiert die Bereitschaft zu sexueller Verbindung mit dem, der den Schuh übergibt. Er steht auch für das weibliche Geschlecht, der Verlust des Schuhs für den Verlust der Jungfräulichkeit. Im Französischen ist das Märchen in zwei Varianten überliefert: In der einen ist vom Schuh aus Pelz, in der anderen von einem gläsernen Schuh die Rede. Letzterer ist besonders kostbar; damit er nicht zerstört wird, muss seine Trägerin sehr anmutig und zierlich sein.



Dominic Bisson, Joshua Raymond Lowe, Thibaut Lucas Nury, Nils Röhner, Urko Fernandez Marzana

SO TÄNZERISCH WIE MÖGLICH

von Friedbert Streller

Prokofjew erarbeitete mit Nikolai Wolkow ein Libretto, in dem er – wie er es sagte – „die romantische Liebe Aschenbrödels und des Prinzen, ihr Aufkeimen und ihre Entfaltung, die Hindernisse in ihrem Verlauf und die Erfüllung ihres Traums (in Musik setzen wollte). Eine große Rolle spielte in meiner Arbeit an ‚Cinderella‘ die Märchenwelt, die mir als Komponisten eine Reihe interessanter Aufgaben stellte – das Geheimnisvolle der guten Fee; das Phantastische der zwölf Zwerge, die um Mitternacht aus der (...) Uhr springen und Aschenbrödel an die Rückkehr nach Hause erinnern (...).“

Mit der Hinwendung zum klassizistischen Märchenballett ging Prokofjew den Weg weiter, den er bei der Komposition der „Verlobung im Kloster“ beschritten hatte. Er knüpfte an klassische Traditionen des russischen Balletts von Tschairowskys „Dornröschen“ oder „Schwanensee“ an. „Aschenbrödel“ – schrieb Prokofjew – „folgte der Tradition des alten klassischen Balletts, mit Pas de deux, Adagio, Gavotte, einigen Walzern, Pavan, Passepied, Bourrée, Mazurka

und einem Galopp (...). Jede handelnde Person hat ihre Variation.“ Denn – so heißt es weiter – „abgesehen vom dramatischen Aufbau ging es mir besonders darum, dass das ‚Aschenbrödel‘-Ballett soviel wie möglich tänzerisch wurde, dass die Tänze sich aus der Handlung ergäben, verschiedenartigen Charakters sein und den Tänzern ausreichende Gelegenheit zum Zeigen ihres Könnens bieten sollten.“ Dem Komponisten kam es dabei nicht auf die lineare Schönheit des „weißen Balletts“ an, sondern er wollte die klassischen Formen für eine neue tänzerische Ausdrucksgestik genutzt wissen: „Ich war bestrebt, in der Musik den Charakteren des zarten, träumerischen Aschenbrödels, des schüchternen Vaters, der bösen Stiefmutter, der eigensinnigen, unleidlichen Schwestern und des leidenschaftlichen jungen Prinzen genügend Ausdruck zu verleihen, um den Zuschauer ihren Schicksalen und ihren Freuden gegenüber nicht gleichgültig bleiben zu lassen“. So hat er z.B. für Aschenbrödel drei Themen vorgesehen: „Das erste Thema ist das des erniedrigten

Aschenbrödels, das zweite das des reinen und träumerischen, das dritte, breit angelegt, das des liebenden, glücklichen Aschenbrödels.“

Prokofjew schrieb eine klar geformte Musik für das dreiaktige Märchenballett, das aus einer losen Folge von 50 in sich geschlossenen Tänzen besteht, die nur hier und da durch einige Leitmotive miteinander in Verbindung stehen. Obwohl ein solches Nummernballett dem Prinzip der sinfonischen Themenverarbeitung eigentlich keinen Raum lässt, gelingt es Prokofjew mit musikalischer Logik, die Leitthemen geschickt einzuarbeiten. (...) Das Ballett wird zu einer Art Zusammenfassung und Wertung der bisherigen künstlerischen Entwicklung: Stilisierung alter Tanzsätze in den Kinder- und Jugendjahren, Aufnahme der Klangmittel der „Orangenoper“ – der berühmte Marsch daraus erklingt beim Ball, Prägung satirischer Züge im Geiste des „Narrenballetts“, Nutzung der Studien in nationalen Stilen in den Tänzen zu Beginn des 3. Aktes, dem stürmischen Galopp des Prinzen bei der Suche nach Aschenbrödel überall auf der Welt (orientalischer, spanischer, russischer Tanz). Aber die grotesken Züge der früheren Ausdrucksformen sind ausgeglichener. In seinen autobiografischen Skizzen, die er 1941 anlässlich seines 50. Geburtstages in der Zeitschrift Sowjetskaja Musyka veröffentlichte, erklärt der Komponist: „In jedem Falle erhebe ich Einspruch gegen das Wort ‚grotesk‘ (...). In der Anwendung auf meine Musik möchte ich es lieber ersetzt wissen durch die seine drei Abstufungen wiedergebenden Worte: Scherz, Lachen, Spott.“ So ist auch die Gestalt Aschenbrödels in keiner Weise ironisch gezeichnet, sondern ernst und wahrhaftig, götig menschlich, eine echt märchenhafte Verkörperung von Menschlichkeit, Reinheit, Bescheidenheit und Arbeitsliebe, so wie es für eine Märchengestalt zutreffend ist.

„Wenn man als Dirigent die Möglichkeit hat, nur eines der beiden großen Ballette Prokofjews dirigieren zu dürfen, kann man sich wahrhaft glücklich schätzen. Nun habe ich die Chance, nach ‚Romeo und Julia‘ mit ‚Cinderella‘ beide Meisterwerke realisieren zu können – was für eine Freude!

Prokofjews ‚Cinderella‘ steht nach Tschairowsky und Strawinsky in der Tradition des klassischen russischen Handlungsballetts. Das Werk wurde, gemäß den Quellen, allgemein gut angenommen, vielleicht, weil es in vielerlei Hinsicht nach Tschairowskys Balletten gestaltet ist. Mich persönlich erinnert die Partitur in ihrer Farbigkeit und der raffinierten Instrumentierung sehr an den ‚Nussknacker‘. In den drei großen Walzern klingen die Schwermütigkeit und Melancholie von ‚Schwanensee‘ an.

Die große Meisterschaft Prokofjews liegt in der feinen musikalischen Ausdeutung der Hauptfiguren. Die Themen sind nicht nur repräsentativ für die Handlungen der Charaktere, sondern auch für die wahre Psychologie der Protagonisten. Dabei bedient sich der Komponist einer Technik, in der Leitmotive eine wichtige Rolle spielen.

Prokofjew weist Cinderella drei verschiedene Themen zu, die je nach ihrem Gemütszustand Traurigkeit, Glück oder Liebe ausdrücken. Sie ist eine einfache Figur mit vielen Facetten. Eine Frau, die durch familiären Missbrauch verletzt ist, von etwas Besserem für die Zukunft träumt und eine tiefe Leidenschaft in sich trägt. Demgegenüber steht die neidische Umwelt der Heldin. Herausragend und von besonderer Komik ist die musikalische Charakterisierung der einfältigen bösen Stiefschwestern. Die Musik des Prinzen zeigt ihn als kräftigen, athletischen Mann mit einem starken und leidenschaftlichen Charakter.

Bereits in der Introduction erklingt erstmals das ausladende Liebesthema der beiden Protagonisten, bevor es am Ende nochmals in seiner ganzen Blüte erstrahlt. Daneben gehören das große Pas de deux auf dem Ball und die leidenschaftlichen Walzer wohl zum Schönsten, was je für die Gattung Ballett geschrieben wurde.“

(Henning Ehlert, musikalischer Leiter von „Cinderella“)



„JEDER KANN CINDERELLA SEIN“

Gedanken des Choreografen Ivan Alboresi zu „Cinderella“

Mit „Cinderella“ choreografiert du nach „Romeo und Julia“ das zweite große Ballett von Sergej Prokofjew. Hat das einen bestimmten Grund? Bist du Prokofjew-Fan?

Prokofjew schlägt einen wunderbaren Bogen zwischen moderner und klassischer Musik, man hat bei ihm diesen wunderschönen romantischen, aber auch den etwas schrägen Ton, etwas andere Rhythmen, es kommt Traditionelles und Folkloristisches hinein. Er schafft es, sehr filmisch zu sein, erzählt immer sehr viel, ist sehr bildlich. Nach den dramatisch endenden Balletten „Schwanensee“ und „Romeo und Julia“ und dem eher komödiantischen „Sommernachtstraum“ wollte ich etwas Poetisches, ein schönes Liebesende. Ich wollte ein märchenhaftes Handlungsballett. So bin ich dann ganz schnell auf Prokofjews „Cinderella“ gekommen.

Das Originallibretto von Prokofjews Ballett erzählt die Geschichte von Cinderella ein wenig anders, als du es tust. Als Choreograf hast du die Freiheit, der Geschichte andere Schwerpunkte zu geben. Wie bist du vorgegangen?

Erst einmal soll es ein Ballett für meine Kompanie sein. Ich habe 12 Tänzer, jeder von ihnen ist ein anderer Typ. Ich fragte mich dann, wie ich die Geschichte heutiger, für junge Leute interpretieren kann. Was kann ich neu machen? Wie können die Charaktere eine Entwicklung durchmachen, so dass sie nicht einseitig sind? Ich habe mehrere Versionen von Cinderella gelesen und angeschaut, die klassischen Erzählungen, das Musical, die Opern, Ballette. Dann habe ich mir vorgestellt, was für mich am besten passt, um die Geschichte zu erzählen. Ich fand vieles sehr gut und habe ver-

sucht, eine Linie für mich selbst zu finden. Dann habe ich alles sortiert und ein für mich schlüssiges Libretto geschrieben.

Eignet sich die Geschichte von Cinderella für ein Ballett ganz besonders? Im Mittelpunkt steht der Ball, der Tanz von Prinz und Cinderella, in dem sich die Liebe zwischen beiden artikuliert. Oder sind für dich andere Aspekte naheliegender?

Der Ball ist der Teil in dem Märchen, den jeder kennt. Aber für mich ist anderes wichtiger. Zum Beispiel, wie die Menschen sich wandeln, wenn sich die Situation im Leben in eine positive oder negative Richtung verändert. Was passiert zum Beispiel, wenn Kinder alleine gelassen, sogar misshandelt werden so wie Cinderella? Sie fliehen vielleicht in eine Traumwelt. Man sieht im Normalfall womöglich nur das Märchen, die gute Fee, die hilft. Aber warum kommt sie? Was zeigt sie? Sie ist

die unsichtbare Freundin, wenn es dem Kind nicht gut geht. Am Ende unserer Geschichte braucht Cinderella den Halt nicht mehr, sie ist stark geworden.

Wir erzählen auch, wie ein vordergründig böses Kind einfach so geworden ist, weil die Eltern es entsprechend erzogen haben, so wie eine unserer Stiefschwestern, die sich immer der Mutter angepasst hat und am Ende aber ihren eigenen Weg und eben auch im Freund des Prinzen eine ganz eigene Liebe findet. Nur die Mutter und eine der Töchter bleiben unverändert, sie machen keine Entwicklung mit.

Für was steht Cinderella aus deiner Sicht?

Sie ist die Hoffnung. Trotz allem, was einem im Leben widerfährt, braucht man den Glauben an das Gute und daran, dass es zu einem zurückkehrt, wenn man selbst gut handelt. Das Leben ist ein

Kreis, daher auch der Kreis in unserem Bühnenbild. Das, was man tut, bekommt man wieder zurück.

Cinderella hofft, dass alles irgendwann gut wird. Das ist das, was sie antreibt, noch bevor sie den Prinzen trifft.

Es geht aber nicht darum, ein gutes Leben zu haben, nur weil man einen reichen Prinzen gefunden hat. Geld alleine macht bekanntlich nicht glücklich. Es geht eher um die Hoffnung, einen Menschen zu finden, der einen glücklich macht, oder überhaupt um ein Leben, das für einen harmonisch ist. Jeder von uns kann im Grunde Cinderella sein.

Wir sehen auch die Entwicklung von einem jungen Mädchen zu einer erwachsenen Frau, die selbst initiativ wird. Cinderella zieht den Schuh aus und hinterlässt ihn für den Prinzen auf der Treppe. Sie möchte gefunden werden und tut etwas dafür.

Wie kann man sich die Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Wolfgang Kurima-Rauschnig und der Kostümbildnerin Anja Schulz-Hentrich vorstellen?

So ein Ballett muss für mich immer ein Gesamtkunstwerk sein. Am Anfang ist alles erst ganz vage, dann werden meine Ideen immer klarer. Ich sage, was ich mir vorstelle, und dann denken wir gemeinsam. Es ist eine Zusammenarbeit, ich bin niemand, der sagt „Mach etwas“. Ich hatte diese Idee mit dem Kreis, wollte etwas Rundes. Er soll eine Art Lebenskreis sein, der immer auf der Bühne sichtbar, allgegenwärtig ist. Einige Figuren steigen im Verlauf unserer Geschichte aus dem Lebenskreis aus, andere bleiben darin. Ich finde das ein starkes Bild.





ZUM WEITERLESEN UND -HÖREN

Die Nordhäuser Stadtbibliothek „Rudolf Hagelstange“

hält folgende Bücher, CDs und DVDs zu Prokofjews Ballett „Cinderella“ bereit:

Literatur

Thomas Schipperges, Sergej Prokofjew, Reinbek bei Hamburg 2005 (2. Auflage). (158 Seiten)

Charles Perrault, Cinderella, das Aschenputtel, nacherzählt von Guido Stocker, Illustrationen von Loek Koopmann, Gossau 1999. (26 Seiten)

Die schönsten Märchenklassiker, nacherzählt von Ingrid Annel, Illustrationen von Aurélie Blanz, Witzenhausen 2014. (96 Seiten)

Walt Disney, Cinderella, London o.J. (64 Seiten), mit Illustrationen

Christine Fehér, Ballettfieber, Ravensburg 2008. (336 Seiten)

Doris Rübel, Komm mit ins Ballett (=Wieso? Weshalb? Warum? 54), Ravensburg 2011. (16 Seiten), mit Illustrationen

CDs

Sergej Prokofjew, Cinderella, aufgeführt von der Basel Sinfonietta unter Leitung von Emilio Pomàrico, mit einem Erzähltext von Elke Heidenreich, Zürich: Kein & Aber 2002.

Cinderella, Hörspiel nach Sergej Prokofjews „Cinderella“, Ballett in 3 Akten, München: Süddeutsche Zeitung 2015.

DVDs

Cinderella, Regie: Sir Kenneth Branagh, Darsteller: Lily James, Cate Blanchett, Richard Madden, Stellan Skarsgård, Holliday Grainger, Walt Disney Company 2015. (101 Minuten + Extras)

Cinderella Story, auf Immer und Ewig, Regie: Andy Tennant, Darsteller: Drew Barrymore, Anjelica Huston, Dougray Scott, Musik: George Fenton, Frankfurt/Main 2015. (116 Minuten)

→ [Stadtbibliothek „Rudolf Hagelstange“: Nikolaiplatz 1, Tel. \(0 36 31\) 69 62 67](#)

Textnachweise:

Zitat Hermann Danuser, in: Hermann Danuser u. a. (Hrsg.), Sergej Prokofjew. Internationales Musikfestival Sergej Prokofjew und zeitgenössische Musik aus der Sowjetunion, Duisburg 1990, S. 13/14; Zitat Galina Ulanowa, in: Programmheft der Städtischen Bühnen Erfurt zur Produktion von „Cinderella“, Premiere: 01.11.1992; Max Lüthi, Auszüge aus: Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens, Göttingen 2008 (Auswahl von Märcheninterpretationen in den Büchern „Es war einmal“ (1962), „So leben sie noch heute“ (1969)); Friedbert Streller, Sergej Prokofjew und seine Zeit, Laaber 2003, S. 263–265 (gekürzt).

Die Artikel auf den Seiten 8–10 und 12/13 sowie die Zusammenfassung der Handlung sind Originalbeiträge von Juliane Hirschmann für dieses Programmheft. Die Fragen auf den Seiten 16/17 stellte Juliane Hirschmann. Der Absatz zur Musik von Henning Ehler (S. 15) ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

Die Probenbilder von Leszek Januszewski entstanden eine Woche vor der Premiere auf der ersten Kostümprobe.



Impressum:

Herausgeber: Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH

Intendant: Daniel Klajner, Käthe-Kollwitz-Straße 15, 99734 Nordhausen, Tel: (0 36 31) 62 60-0

Programmheft Nr. 3 der Spielzeit 2019/2020

Premiere: 25. Oktober 2019

Redaktion und Gestaltung: Dr. Juliane Hirschmann

Satz und Layout: Ralph Haas, Abteilung Kommunikation und Marketing des Theaters Nordhausen