



Sergej Prokofjew

Cinderella



THEATER
NORDHAUSEN
LOH-ORCHESTER
SONDERSHAUSEN



Sergej Prokofjew *Cinderella*

op. 87

**Ballett in drei Akten von Nikolai Wolkow
Bearbeitung: Daryl Griffith (reduzierte Fassung)**

*„Wir wachsen mit den Märchen auf –
mit Aschenputtel, Rotkäppchen und Schneewittchen,
mit Zwerg Nase, dem kleinen Muck und der Prinzessin und dem Schweinehirten,
und es sind oft grausige und sehr seltsame Geschichten,
die man uns da erzählt, wenn wir noch klein und ängstlich sind,
wenn unsere Herzen noch weich und unsere Köpfe noch leer sind.
Wir fürchten uns auch manchmal, wenn wir hören,
wie böse Stiefmütter in glühenden Schuhen tanzen müssen,
wie schöne Königstöchter hundert Jahre schlafen müssen,
wie der Wolf lebende Menschen verschlingt.
Aber wir sind ja gerade erst dabei, die Welt kennen zu lernen.
Wir halten alles noch für möglich, das Gute und das Böse,
wir nehmen es, wie es kommt.
Was wir nicht verstehen,
packen wir einfach weg in irgendeine hinterste Schublade.
Und wenn wir dann erwachsen sind (ach, das geht schneller, als man denkt!) –
da öffnet sich plötzlich die Schublade wieder,
und wir verstehen die Geschichten,
verstehen sie auf einmal ganz anders.“*

Elke Heidenreich

Spielzeit 2010/2011

DIE HANDLUNG

Cinderellas Mutter ist gestorben, nun hat der Vater eine Stiefmutter und zwei Stiefschwestern ins Haus geholt.

Schnell wird klar, wie die Hierarchie im Hause ist. Cinderella ist die Magd, die von der bösen Stiefmutter kommandiert wird und die das zickige Verhalten der beiden Zierpuppen und Giftkröten von Schwestern ertragen muss.

Die Familie erhält eine Einladung zum dreitägigen, königlichen Ball, auf dem der Prinz eine Braut wählen soll.

Während sich die Schwestern auf den Ball freuen können, bleibt dem Aschenputtel Cinderella nur übrig, von Schönen zu träumen. Auch für den Prinzen ist der Ball keine Freude: Er ist noch viel zu kindlich, als dass er ans Heiraten denken würde. Cinderella sieht die Fee der Liebe, die ihr die Liebe der Mutter bringt. Die Fee lässt sich mit ihren Helfern, Vertrauen, Ehrlichkeit und Hoffnung, sehen.

Das Ankleiden und Hoftanzüben der Schwestern reißt Cinderella aus ihren Träumen. Aber sie vertraut ihren Visionen, und so fällt ihr das Tanzen viel leichter als den anderen. Doch sie wird bei der Arbeit zurückgelassen.

Cinderella bleibt nur der sehnsüchtige Traum vom Ball. Eine Sehnsucht verspürt auch der Prinz – doch er weiß noch nicht wonach. Sein Vater, der König, und seine Begleiter freuen sich mit Orangen bereits auf den Ball. Cinderellas Vision wird wahr: Die Fee und ihre Begleiter kommen zu ihr und bringen ihr prächtige Kleider, damit auch sie zum Fest gehen kann. Doch die Fee weist Cinderella auch darauf hin, dass sie jeden Abend Punkt 12 das Fest verlassen muss!

Saal im Schloss. Das Fest beginnt. Die

Gäste erscheinen, nur der Prinz verspätet sich. Mit seiner Ankunft und dem ersten gemeinsamen Tanz wird der Ball eröffnet. Da betritt Cinderella den Ball, und es ist, als bliebe die Zeit stehen: Die schöne Unbekannte fasziniert alle. Selbst den Prinzen, der auch Cinderella gefällt. Zur Erfrischung werden den Gästen köstliche Orangen gereicht.

Pause

Der dritte Tag des Balls.

Der Prinz und Cinderella sind verliebt. Ihre Harmonie wird nur durch einen zeremoniellen Tanz gestört.

Da schlägt die Uhr Mitternacht, und Cinderella muss mit ihren unsichtbaren Begleitern, der Fee der Liebe, Vertrauen, Ehrlichkeit und Hoffnung, überstürzt aufbrechen. Einer ihrer wunderschönen Schuhe bleibt zurück.

Der Prinz allein. Die Fee der Liebe schenkt ihm den Glauben, dass er finden wird, was er sucht.

Der Prinz macht seinem Vater klar, dass er die Frau suchen und finden muss, der der verlorene Schuh passt.

Bei Cinderella zu Hause. Noch einmal gibt sie sich dem Traum vom Ball mit dem Prinzen hin, doch schon muss sie ihre Rolle als Magd wieder annehmen. Auf seiner Suche nach der Unbekannten kommt der Prinz auch in Cinderellas Haus. Die Stiefschwestern probieren den dargereichten Schuh und hoffen, dass er ihnen passt – doch erfolglos. Gerade als auch die Stiefmutter den Schuh probiert, bemerkt der Prinz, dass aus Cinderellas Kleid der passende zweite Schuh fällt. Nicht nur der Prinz hat gefunden, wen er suchte, auch Cinderellas Visionen von der Zukunft sind durch Vertrauen, Ehrlichkeit und Hoffnung wahr geworden.



Nina Monteiro, Fumiko Okusawa

DER SOWJETISCHE EUROPÄER PROKOFJEW

von Anja Eisner

6 Wer bis zur Einigung Europas von Westen auf den 1891 geborenen Sergej Prokofjew blickte, sah den großen Komponisten, der der Macht der Sowjets 1918 durch Emigration in die USA entwich. Wer aus dem Osten über ihn etwas lernte, sah den großen Komponisten, der in den Dreißigern schließlich erkannte, dass sein Platz in der UdSSR war und der dort nach den Prinzipien des sozialistischen Realismus komponierte. Beide Ansichten wirken bis heute nach und werden Prokofjew absolut nicht gerecht.

Prokofjew war ein nach Perfektion strebender Mensch, der sich über Kunst entäußerte – sein Leben lang. Sechsjährig trat er bereits als Pianist auf, und als er dreizehnjährig am Konservatorium zu studieren begann, hatte er bereits vier Opern, eine Sinfonie, zwei Sonaten und weitere Klavierstücke im Gepäck.

Schonberg beschreibt, er war als Student „stets mit einer schlagfertigen

Antwort, einem irritierenden Lachen, einem berüchtigten Grinsen zur Stelle. Er war jemand, der sich nicht anzupassen vermochte, und dumme Menschen waren ihm unerträglich. Er musste immer genau sagen, was er dachte, und schon als Student befremdete er seine Professoren durch scharfe Urteile über ihre Werke oder ihre Lehrmethoden.

(So sollte er sein ganzes Leben lang bleiben, und man musste ihn sehr vorsichtig behandeln. Wenn er jemanden nicht mochte, konnte er bösartig werden.)“ Dass sein Konservatorium ganz der Romantik verpflichtet war, hinderte Prokofjew nicht, hier viel zu lernen, doch schon bei Studienbeginn wusste er, dass er nicht alle Lehrer mit allem konfrontieren durfte, was er komponiert hatte. Es hätte den Antirömantiker den Studienplatz kosten können. Geradlinig ging er mit Qualität seinen Weg: 1914 gewann er den Rubinstein-Preis für Klavier, obwohl er sich weigerte, ein vorgeschriebenes klas-

sisches Konzert zu spielen. Es gelang ihm, mit seinem eigenen 1. Klavierkonzert zu überzeugen.

Über seinen Dirigierdozenten Tscherepnew, den ersten Dirigenten der von Djaghilew in Paris gegründeten „Ballets Russes“, kam Prokofjew in Kontakt mit der russischen Avantgarde: „*Er sprach über die Neuerer in der Musik so, dass ich mir fast rückständig vorkam.*“ Prokofjew stand der Gruppe „Welt der Kunst“ und Kreisen um die Moskauer Zeitschrift „Muzyka“ nahe, die radikale moderne Musik förderten und – wie I. Nestjew schrieb – gegen „*volkstümliche Gefühlswärme der Musik Tschaikowskys, Rachmaninows und Kalinnikows*“ auftraten. Prokofjew lernte hier Werke von Debussy, Ravel, Reger, Strauss und Schönberg kennen und schätzen. Die russischen Gruppen hatten einen regen Austausch mit ähnlichen in Westeuropa und standen nicht nur der musikalischen, sondern der Kunstentwicklung aller Genres offen gegenüber. 1913 war der junge komponierende Pianist erstmals in Paris, der Wiege der Moderne. Von da ab gastierte er immer wieder in Westeuropa. Als er im Mai 1918 (mit sowjetischem Pass in der Tasche) Russland in Richtung USA verließ, geschah das im Einverständnis mit Bildungsminister Lunatscharski: „*Sie sind Revolutionär in der Musik, und wir sind es im Leben – wir müssten zusammenarbeiten. Aber wenn Sie nach Amerika wollen, werde ich Ihnen nichts in den Weg legen.*“ Die Reise nach Übersee brachte Prokofjew zwar nicht den erhofften USA-Erfolg, ermöglichte ihm aber Arbeit in Frieden und eröffnete neue Arbeitsmöglichkeiten, die die nächsten Jahre bestimmen sollten. 1920 zog er wieder nach Europa. Prokofjew arbeitete in

7 Paris für Djaghilew, knüpfte Kontakte zu Verlagen, konzertierte und hatte genügend Geld, um zu komponieren. Immer war er über den Gang der Dinge in seiner Heimat informiert, und auch die verfolgte seinen Weg in der Presse. 1927 besuchte er sie zum ersten Mal wieder: „*Ich komme zurück in meine Heimat, damit die lange Abwesenheit mich meinen Landsleuten nicht ganz entfremdet.*“ 1936 schließlich kehrte er mit seiner Familie aus Paris ganz in die Heimat zurück, um sich vor allem dem Komponieren hingeben zu können. Die Formalismusdebatte um Schostakowitschs „Lady Macbeth“ ließ Prokofjew nicht unberührt, aber er dachte „*viel über die künstlerischen Mittel unserer Musik nach und kam zu dem Entschluss, dass der bisherige Weg falsch war. Als Ergebnis folgten Werke von klarer und tiefer musikalischer Sprache.*“

Dazu gehörten Schauspiel- und exzellente Filmmusiken, aber auch die Ballette „Romeo und Julia“ und „Cinderella“. Was wie eine problemlose Einordnung in die Doktrin der Stalinära wirkt, täuscht: Als die Schule seines Sohnes geschlossen wurde, da nächtliche „Säuberungen“ in den Dreißigern die Einwohnerzahl im Viertel zu stark dezimiert hatten, wusste Prokofjew, dass freie Meinungsäußerung bis zum Tod führte. Dennoch brachte er es aber fertig, bei den Wahlen zum Obersten Sowjet 1937 ehrlich zu fragen, warum es nur einen Kandidaten gäbe! Und musikalisch suchte Prokofjew ohnehin von klein auf nach der für ihn perfekten Ausdrucksform.



Irene López Ros, Sergei Martinovich, Yuri Hamano, Fumiko Okusawa, Björn Helget, Julia Zeplichal, Beth Keasey

ZUR MUSIK

von Friedbert Streller

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 an, denen der musikalischen Formen und denen des klassischen Balletts von Tschaiwowskys „Dornröschen“ und „Schwanensee“. „Aschenbrödel“, schrieb Prokofjew, „folgte der Tradition des alten klassischen Balletts, mit Pas de deux, Adagio, Gavotte, einigen Walzern, Pavane, 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 ergeben, verschiedenartigen Charakters

sein und den Tänzern ausreichende Gelegenheit zum Zeigen ihres Könnens bieten sollten.“ (...) Prokofjews Absicht war nicht, tanzende Puppen zu begleiten und Vorstellungen des schönen Scheins zu erfüllen, ihm ging es mehr um die Geschichte des zu Unrecht verachteten Mädchens, um die Reinheit und Schönheit des schlichten Menschenkindes, das rechtens zum Lebensglück geführt wird. Deshalb schrieb er eine klar geformte Musik für das dreiaktige Märchen-Ballett, das aus einer losen Folge von 50 in sich geschlossenen Tänzen besteht (...). Obwohl ein solches Nummernballett dem Prinzip der sinfonischen Themenverarbeitung eigentlich keinen Raum lässt, gelingt es Prokofjew mit musikalischer Logik, die Leitthemen geschickt einzuarbeiten, die dem Werk den Charakter eines Märchen-dramas geben.



Fumiko Okusawa, Yuri Hamano, Björn Helget, Nina Monteiro, Jonathan dos Santos, Sergei Martinovich

*Die Armut
und
die Hoffnung
sind
Mutter und Tochter.
Indem man sich
mit
der Tochter unterhält,
vergisst man
die andere.*

Jean Paul

*So eng auch
Freundschaft,
Liebe
und Ehe
Menschen verbinden:
Ganz
ehrllich
meint jeder es
am Ende
doch nur
mit sich selbst
und höchstens noch
mit seinem Kinde.*

Arthur Schopenhauer

*Freundschaft
und
Liebe
bedürfen des
Vertrauens,
des tiefsten und eigentlichsten,
aber bei
großartigen Seelen
nie der
Vertraulichkeiten.*

Wilhelm von Humboldt



Björn Helget



Yuri Hamano



Jonathan dos Santos

MYTHOS STIEFMUTTER

von Anja Eisner



Fumiko Okusawa, Auke Swen, Irene López Ros

Die Stiefmutter tritt nicht nur im 19. Jahrhundert in den Märchen der Brüder Grimm (u. a. „Brüderchen und Schwesterchen“, „Hänsel und Gretel“, „Schneewittchen“, „Frau Holle“ und natürlich „Aschenputtel“), sondern auch in den Überlieferungen anderer Völker (Litauen kennt „Die böse Stiefmutter“, die das Stiefkind Mohn aus der Asche auslesen lässt, und im Altisländischen existieren Stiefmuttermärchen seit dem 12. Jahrhundert!) als bösartiger oder gar hexisch-dämonischer Gegenspieler des Helden auf. Für die reale Gegenwart belegt eine aktuelle Studie aus Hessen, dass zwei Drittel der Stiefmütter von ihren 10- bis 15-jährigen Kindern nicht akzeptiert werden.

In den ersten Aufzeichnungen der Brüder Grimm ist bisweilen dort, wo wir heute vom Tun der Stiefmutter lesen, noch von der Mutter die Rede. Mag der Gedanke Pate gestanden haben, dass man nur eigene Kinder wirklich lieben kann, so hatten die Grimms durchaus die Möglichkeit, sich in der Realität davon zu überzeugen, ob das so sein muss. Gerade im 19. Jahrhundert, als unser Bild von der bürgerlichen Familie mit dem Ernährer Vater, der den Haushalt führenden und die Kinder aufziehenden Mütter sowie den zu späteren Vätern und Müttern heranwachsenden Kindern entstand, gab es sehr viele Stiefmütter. Die hohe Sterblichkeit Gebärender führte dazu, dass viele Männer ihre Ehefrau verloren, und die dann allein mit Kindern in der damaligen Gesellschaft nicht überleben konnten. Es war selbstverständlich, dass der Vater eine neue Frau nahm, die u. U. auch eigene Kinder mitbrachte. Bruno Bettelheim stellte die Theorie auf, dass die böse Stiefmutter eine

Phantasiegestalt ist. „Die dem Märchen eigene Aufteilung der Mutter in eine gute (meist gestorbene) Mutter und eine böse Stiefmutter ist dem Kind sehr dienlich, nicht nur als Mittel, das Bild der ganz und gar guten Mutter zu bewahren, sondern auch als Ventil für den Ärger auf die böse“, denn diese ist aktuell da, straft oder gewährt Wünsche nicht. Carl Gustav Jung's analytische Psychologie kennt den „Mutter-Archetypus“, innerhalb dessen die Stiefmutter in den Augen des Kindes die Umkehrung, also eine Mutter mit zerstörerischen und verschlingenden Zügen ist.

Eine Stiefmutter hat immer schlechte Karten: Sie ist in der Familie neu, muss sich eingewöhnen, evtl. Hemmungen überwinden, sie muss zwischen eigenen und mitgeheirateten Kindern vermitteln, sie kämpft womöglich mit Schuldgefühlen (denn heute kann man auch zur Stiefmutter werden, weil sich der Vater von der natürlichen Mutter hat scheiden lassen), sie ist womöglich eifersüchtig, weil der Vater sein eigenes Kind ebenso liebt wie er sie liebt, und schließlich können sich Überforderung und Verbitterung einstellen. Während die Stiefmutter im Allgemeinwortschatz negativ belastet ist, kommt dem Stiefmütterchen eine ganz andere Bedeutung zu: Die seit dem Mittelalter beliebte Zier- und Heilpflanze wurde im 19. Jahrhundert zur gefragten Gartenblume kultiviert! Seiner häufigen Dreifarbigkeit wegen steht das Stiefmütterchen als Symbol der Dreifaltigkeit, und es gilt als Sinnbild der Schüchternheit junger Mädchen und der Treue von Liebenden. In Bezug auf eine Eigenschaft böser Stiefmütter sagt man ihm aber wenigstens auch nach, dass es ebenso Sinnbild des Neides sei.

ICH BIN AUF EINEM PROKOFJEW-TRIP

Interview mit der Choreographin Jutta Ebnother

Du choreographierst seit gut sieben Jahren. Doch erst jetzt gibt es ein klassisches Ballett von Dir zu sehen. Warum? Was ist anders daran als bei Deinen bisherigen Arbeiten?

Jetzt ist die Zeit reif dafür. Es kam mir vor, als wenn ich mich über sieben Jahre herangetastet habe, mich mit einem Stoff zu beschäftigen, der schon da ist. Ich habe eine neue Herausforderung gesucht, und das ist es auch. Einerseits kennt den Stoff jeder als Märchen, andererseits ist Prokofjews Ballett in der ganzen Musikwelt ein Begriff. Damit war auch meine Herangehensweise eine ganz andere als sonst. Ich konnte meinen Stoff nicht frei erfinden, sondern es war etwas da, das man auseinander nimmt – nicht, um es neu zusammenzusetzen, sondern um es richtig zu erfassen. Viele Choreographen haben sich mit „Cinderella“ bereits auseinandergesetzt, und das stellt dann auch eine Herausforderung dar.

Warum „Cinderella“, warum nicht „Schwanensee“, „La fille mal gardée“ oder „Giselle“?

Ich glaube, dass mir dieses Ballett am nächsten ist. So eine Entscheidung hat mit Kindheitserinnerungen zu tun. Als ich im Mai nach Amerika geflogen bin, habe ich auf dem Flughafen in Dallas eine Oma mit zwei Enkeln getroffen. Das Mädchen hatte einen Rucksack, auf dem drei Prinzessinnen drauf waren: Dornröschen, Cinderella und Schneewittchen. Ich habe die Dreijährige angesprochen: „Das sind doch drei Prinzessinnen“, und habe sie dann gefragt, welche ihre Lieblingsprinzess-

sin ist. Und sie sagte: „Cinderella.“ – Das ist die Antwort.

Glaubst Du an Märchen? Hast Du Märchenhaftes erlebt?

Ich weiß nicht, ob man das so sagen kann, dass ich Märchen erlebt habe. Wer immer mit offenen Augen und offenem Herzen durch die Welt geht, der wird wohl immer auch Märchenhaftes erleben. So gesehen kann ich sagen, dass mir Märchenhaftes passiert ist – *(lachend:)* der Traum vom Prinzen wurde wahr!

Du vermeidest es auffallend, tänzerisch in der Musik zu schwelgen, wenn sie Konventionen bedient. Warum?

Ich mache das sehr bewusst, denn die Geschichte ist auch nicht so ganz konventionell. Ich erzähle die Geschichte von Cinderella, und ich erzähle sie aus meiner Sicht: Cinderella ist ein ehrlicher Mensch, der seine Gefühle auch zeigt und auf der Suche ist. In Musik zu schwelgen, in etwas abzudriften, das hat sich für meine Nacherzählung einfach nicht richtig angefühlt. Deshalb gehe ich ganz bewusst dagegen an, d. h. aber, ich ignoriere die Musik auch nicht.

Du hast bei der Einrichtung des Balletts für Deine gegenüber der Uraufführung am Moskauer Bolschoi-Theater sehr kleine Kompanie vor allem inhaltlich Spezifizierungen vorgenommen. Welche Rolle spielt für Dich die Musik Prokofjews?



Auke Swen, Fumiko Okusawa, Irene López Ros

Die Hauptcharaktere habe ich natürlich behalten: Cinderella, Prinz, König, Stiefmutter, die Schwestern und die gute Fee. Diese Personen halten das Ganze zusammen. Der guten Fee gebe ich sehr viel Bedeutung. Für Cinderella ist sie die Vision ihrer verstorbenen, richtigen Mutter. So kann ich die Geschichte aus der Sicht der Mutter erzählen, die ihre Tochter begleitet, obwohl sie gar nicht mehr da ist. Da Cinderella einen Glauben an das Gute im Leben hat, erscheinen keine vier Jahreszeiten-Feen im Glitzertutu, von denen ich eine wegen der Größe der Kompanie sowieso hätte streichen müssen. Für Cinderella sind Attribute wie Liebe, Hoffnung, Vertrauen und Ehrlichkeit wichtig. Diese vier Komponenten begleiten sie die ganze Zeit – und tun ihr auf zauberhafte Weise Gutes wie die Feen im Originallibretto: die Fee, die für die Liebe steht, also ihre Mutter, und die „guten Geister“ Vertrauen, Hoffnung

und Ehrlichkeit. Das führt dazu, dass Cinderella am Ende ihrer Suche bei sich selber ankommt – oder man kann auch sagen, sie ist einen Schritt in ihrem Leben weitergekommen. Die Musik unterstützt diese Sicht. Was sie erzählt, nehme ich unbedingt auf und stemme mich nicht dagegen. Gerade was die Stiefmutter und die Schwestern betrifft, ist musikalisch deren Handeln und Motivation so deutlich formuliert, dass mich das sehr inspiriert und unterstützt hat. Prokofjews Musik ist so logisch und so gehaltvoll. „Cinderella“ stellt sich als Weiterentwicklung von „Romeo und Julia“ dar, aber beim Hören habe ich vor allem verstanden, wo die Unterschiede zum Vorgängerballett liegen. „Gehaltvoller“ ist das richtige Wort, „Cinderella“ ist gehaltvoller. Deshalb bin ich jetzt auch auf einem Prokofjew-Trip ...

PROKOFJEW UND DIE ORANGEN

von Anja Eisner

14 In Perraults „Cendrillon“, auf das sich Prokofjews Ballett bezieht, werden auf dem Ball zur Erfrischung Zitronen gereicht. Sie stehen als Sinnbild für eine besondere, aus dem Süden eingeführte Köstlichkeit. Prokofjew hat für sein Ballett entschieden, Orangen reichen zu lassen – und das ganz sicher nicht, weil Orangen süßer sind! Schon einmal hatte er (zwanzig Jahre bevor er an „Cinderella“ zu arbeiten begann) Orangen auf die Bühne gebracht. Als er im Auftrag der Oper Chicago zur Uraufführung 1921 eine Oper komponierte, wählte er als Stoff eine Commedia dell'arte von Carlo Gozzi: „Die Liebe zu den drei Orangen“. Diese Commedia hatte er nicht zufällig kennen gelernt. Prokofjew, der nach zeitgenössischen Ausdrucksmöglichkeiten in der Musik und auf dem Theater suchte, war sehr vom Theater Wsewolod Meyerholds ange-
tan, das den platten Realismus von der

Bühne verbannte und spielerisch physiologische Vorgänge unmittelbar mit psychologischen verknüpfte. Meyerhold, der das der Commedia entlehnte Pseudonym „Dr. Dapertutto“ nutzte, entwickelte seine „Biomechanik“ des Theaters in einem Experimentalstudio und begleitete es von 1914 bis 1916 mit dem „Journal des Dr. Dapertutto“, das den Titel „Die Liebe zu den drei Orangen“ trug. In den trotz einer geringen Auflage von 300 bis 500 Exemplaren hoch geachteten 17 Nummern, erschien z. B. ein in Versen gehaltener Briefwechsel Anna Achmatowas mit Alexander Blok und Bloks Zyklus „Carmen“. Differenzen zwischen Blok und dem spielerisch denkenden Meyerhold führten schließlich zur Einstellung des Journals. In Prokofjews Orangen lebt die Erinnerung daran und an den 1940 von Stalin ermordeten Meyerhold auf der Bühne weiter.



Fumiko Okusawa, András Virág, Julia Zeplichal, Emanuel Schonkalla




Zoé von Soden

Quellen:

S. 3: zit. nach www.hoergold.de/audiobooks/listings/index.htm?f_bid=08a0d9fdf47daf6000ee051dc6e2de7&f_text=lang. S. 4: Die Handlung wurde für das Programmheft von Jutta Ebnother und Anja Eisner erzählt. S. 6/7: Originalartikel für dieses Programmheft unter Verwendung von Schipperges, Thomas, Sergej Prokofjew, Reinbek b. Hamburg 1995; Schonberg, Harold C., Die großen Komponisten, Bindlach 1990; Streller, Friedbert, Sergej Prokofjew und seine Zeit, Laaber 2003. S. 8: Artikel zitiert unter neuem Namen aus Streller, Friedbert, a. a. O., S.263f. S. 9: Zitate aus Schopenhauer, Arthur, Aphorismen zur Lebensweisheit, Stuttgart 1990 und Puntsch, Eberhard, Zitate Handbuch, Augsburg 1990. S. 11: Originalartikel für dieses Programmheft unter Verwendung von Becker, Udo, Lexikon der Symbole, Frechen o.J.; Ulf Diederichs, Who's who im Märchen, Düsseldorf 2006; Frei, Karin, Gute böse Stiefmutter – Sieben Porträts und ein Leitfaden, Zürich 2005; www.hekaya.de/txt/hx/die-boese-stiefmutter-maerchen-europa_317; www.paradisi.de/Freizeit_und_Erholung/Familie/Stiefeltern/News/2826.php?PHPSESSID=d7a2cd23a14cc39dbdfc715f5e6a1fc3. S. 12: Originalinterview für dieses Programmheft. S. 14: Originalartikel unter Verwendung von www.silverage.ru/magazins/3apelsina.html. S. 16: zit. nach <http://zitate.webmart.de/index.cfm?q=Zitate&p=953> und Streller, Friedbert, a. a. O.

Urheber der Bilder ist Tilmann Graner (www.foto-tilmann-graner.de). Sie entstanden auf der ersten Kostümprobe im Bühnenbild.



„Niemand wiederholt sich die Geschichte, sondern ist überall neu und frisch, unaufhörlich wiedergeboren wird die Sage.“
Jacob Grimm

Bei der Einstudierung des Balletts in Moskau im November 1945 erhielt Galina Ulanowa (...) die Titelpartie. Ihr schien ein anderes Klangbild vorzuschweben, denn sie meinte, der Komponist solle doch das Thema der gütigen Fee für Aschenbrödel nutzen. Prokofjew wies das energisch zurück. „Er“, so erinnert sich die Primaballerina Assoluta, „ist ein Mann, der in seiner hoch und heilig geliebten Sache nicht zu den geringsten Zugeständnissen fähig ist. Wenn sein inneres Ohr ein Thema einmal als das der (...) Fee vernommen hatte, konnte keine Macht der Welt ihn wankend machen oder umstimmen.“

Impressum:

Herausgeber: Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH
Tel.: (0 36 31) 62 60 - 0, Intendant: Lars Tietje, Programmheft Nr. 3 der Spielzeit 2010/2011, Premiere: 15. Oktober 2010, Redaktion und Gestaltung: Dr. A. Eisner
Layout: Landsiedel | Müller | Flammeyer, Nordhausen