

Georges Bizet/Rodion Shchedrin/Julia Wolfe

Ballett von Ivan Alboresi

CARMEN



TNLOS!

Ballett

Georges Bizet/Rodion Shchedrin/Julia Wolfe

CARMEN

Ballett von Ivan Alboresi

Uraufführung



Spielzeit 2021/2022

*Federica Lamonaca, Alfonso López González, Laura Volpe, Erika Cucumazzo,
Thibaut Lucas Nury, Kíno Luque, Luca Scaduto, Vito Damiano Volpicella*



BESETZUNG

Musikalische Leitung
Choreografie
Bühne
Kostüme

Henning Ehlert
Ivan Alboresi
Wolfgang Kurima Rauschnig
Birte Wallbaum

Carmen
Don José
Der Tod
Toreador Escamillo
Leutnant
Garcia
Arbeiterinnen/Toreras/Banditinnen

Erika Cucumazzo
Alfonso López González
Jett Shoemith
Thibaut Lucas Nury
Kino Luque
Luca Scaduto
Otylia Gony, Federica Lamonaca/Erika Cucumazzo,
Camilla Matteucci, Zsófia Takács, Laura Volpe
Kino Luque, Luca Scaduto, Vito Damiano Volpicella,
Alfonso López González/Thibaut Lucas Nury

Soldaten/Toreadore/Banditen

Loh-Orchester Sondershausen

Uraufführung am 29. Oktober 2021, Theater Nordhausen, Großes Haus

Dramaturgie
Trainingsleitung und Assistenz
Ballettrepitition
Inspizienz

Juliane Hirschmann
Ilka von Häfen
Nivia Hillerin-Filges
Esther Nüsse

Technische Leitung
Technische Einrichtung
Beleuchtung
Ton
Maske
Requisite

Kerstin Bayer
Lennert Schmidt
Mario Kofend
Michael Scharif
Karolin Friedrich
Michael Stoff

Herstellung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten der Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH:
Werkstatteleiter *Jonny Wilken*, Gewandmeisterei/Damenschneiderei *Kati Herzberg*, Herrensneiderei *Angela Kretschmer*, Tischlerei
Jens Grabe, Malsaal *Carsten Stürmer*, Schlosserei *Uwe Bräuer*, Dekorationsabteilung *Dörte Oeftiger*, Theaterplastik *Jeannine Heymann*

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

Musikverlag Hans Sikorski, GmbH, Berlin
G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag GmbH

HANDLUNG

1. Teil

Don José wartet in einer Gefängniszelle auf seine Hinrichtung. Bei ihm ist der personifizierte Tod, mit dem er ringt. In diesen letzten Momenten seines Lebens, auf dem Weg zum Galgen, erzählt Don José im Rückblick wie es so weit kam.

Vor einer Zigarettenfabrik warten Wachsoldaten auf das Eintreffen der Arbeiterinnen. Die Frauen flirteten mit den zu ihrem Schutz bestellten Männern und genießen die Aufmerksamkeit, die sie ihnen schenken.

Unter den Frauen befindet sich auch Carmen, die mit dem später eintreffenden Don José kokettiert. Er hat gerade seine neue Position als Wachsoldat angetreten. Nach ihrer erotisch aufgeheizten Habanera bleibt Don José, von Carmens Ausstrahlung und Auftreten aufgewühlt, zurück.

Er versucht die in ihm aufkeimenden Gefühle zu beherrschen. Innerlich kämpft sein Begehren mit seinen Prinzipien und dem Treueversprechen gegenüber seiner entfernten Verlobten.

In der Fabrik wird die Pause eingeläutet. Die Arbeiterinnen kommen heraus, um sich zu entspannen und auszuruhen. Doch zwischen Carmen und einer der Frauen kommt es zum Konflikt. Die Auseinandersetzung wird zusehends handgreiflich, schließlich verletzt Carmen ihre Gegnerin mit einem Messer.

Don José und die Soldaten verhaften Carmen und bringen sie ins Gefängnis. Doch es gelingt ihr, Don José so zu verführen, dass sie entkommen kann. Dieser wird daraufhin degradiert.

Auf einem Straßenfest entdeckt Carmen einen attraktiven Leutnant und versucht ihn,

sehr zum Missfallen seiner Begleiterin, zu verführen. Zunehmend eifersüchtig beobachtet Don José das Geschehen aus der Ferne. Der Leutnant ist jedoch nicht der einzige Mann, der Carmens Interesse weckt: Als der ruhmreiche Toreador eintrifft, wendet sie sich auch ihm zu. Don José sieht, durch seine Eifersucht abtraumhaft verzerrt, vor seinem inneren Auge Carmen mit diesen beiden Männern im intimen Miteinander. Doch in der Realität lässt der Toreador Carmen stehen. Als Don José mitbekommt, wie sich anschließend der Leutnant an Carmen ranmacht, übermannt ihn die Eifersucht. Er ersticht ihn im Affekt und flieht.



Jett Shoemith, Erika Cucumazzo, Alfonso López González

2. Teil

Don José, nun Mörder und Deserteur, hat sich der Schmugglerbande um Carmen angeschlossen, um in ihrer Nähe sein zu können. Carmen gibt sich ihm zwar hin, verlässt ihn dann jedoch sogleich wieder. Sie will sich nicht festlegen, sondern ihre Freiheit behalten. Doch im Inneren ist auch sie nicht glücklich und sehnt sich nach einem anderen Leben.

Garcia, ein Bandit, mit dem Carmen bereits seit längerem in einer Beziehung ist, misshandelt und dominiert sie. Als Don José Zeuge davon wird, bringt er auch Garcia um. Carmen ist mittlerweile ermüdet von Don José und will ihn nicht mehr. Doch er nimmt sie sich gewaltsam.

Nach dieser Vergewaltigung wünscht Carmen sich zunächst den Tod, entscheidet sich aber doch im letzten Moment für das Leben.

Da begegnet sie erneut dem Toreador. Sie begleitet ihn bei seinem Einzug auf das nächste Fest, wo er von der Menge bejubelt und auf Händen getragen wird. Don José erscheint und drängt Carmen von der Gruppe ab, um mit ihr alleine zu sein. Doch sie gibt ihm zu verstehen, dass sie nichts mehr von ihm wissen will. In seiner Verzweiflung erwürgt er sie mit bloßen Händen. Auch für sich sieht Don José keinen anderen Weg mehr, als zu sterben. Doch der Tod gewährt ihm diese Gnade nicht und hält ihn davon ab, sich selbst umzubringen.

DIE MUSIK

Georges Bizet/Rodion Shchedrin

»Carmen-Suite« für Streichorchester und Schlaginstrumente (1967)

(Bearbeitung von Bizets Oper zum Ballett »Carmen«, uraufgeführt am 20. April 1967 am Moskauer Bolschoi-Theater mit der Primaballerina Maja Plissezkaja in der Titelrolle.)

Julia Wolfe

»Cruel Sister«, für Streichorchester (2004)

(Komponiert im Auftrag des Münchener Kammerorchesters, uraufgeführt im Herkulesaal der Münchener Residenz.)

»Fuel«, für Streichorchester (2007), Part II + IV

(Komponiert im Auftrag des Ensemble Resonanz, Hamburg, uraufgeführt 2007 in einer multimedialen Performance mit einem Film von Bill Morrison im Kaispeicher B im Hamburger Hafen.)

→ *»In der Tanzwelt ist das Stück von Rodion Shchedrin wirklich ein Klassiker, es ist gleichwertig mit dem »Schwanensee« von Tschaikowsky oder den großen Balletten von Strawinsky. Shchedrin benutzt für seine Bearbeitung der Oper »Carmen« eine besondere Orchesterbesetzung, ausschließlich mit Streichern und Schlagwerk. Er arbeitet so andere Facetten heraus. Bei ihm bekommt die Musik von Georges Bizet eine sehr starke und markante Rhythmik. Er gibt ihr eine Modernität, sie ist sehr dynamisch und kompakt, das heißt, die musikalischen Bögen sind kürzer, wodurch die Musik sehr tanzbar wird. Shchedrins Bearbeitung ist sozusagen ein Destillat der Oper und mit rund 45 Minuten nicht abendfüllend. Für mich war klar, dass es, um die Geschichte so erzählen zu können wie ich sie mir*

vorstelle, noch eine musikalische Ergänzung geben muss. Eine Ergänzung, die außerhalb dieser spanischen Klangwelt steht und die es mir ermöglicht, die Mehrschichtigkeit der Geschichte, wie sie sich in der literarischen Vorlage von Prosper Mérimée zeigt, herauszuarbeiten. Mit Julia Wolfe fand ich eine Komponistin, deren Musik perfekt dazu geeignet ist, Momente zu schaffen, in denen ich in die psychologische Tiefe der Figuren eindringen kann. Julia Wolfe verwendet mit einem Streichorchester ein klassisches Instrumentarium. Ihre Musik hat eine Schärfe, eine Klarheit, die mich sehr berührt. Sie ist puristisch und treibt einen zugleich nach vorne, stößt etwas in mir an. Sie hat eine gewisse Dramatik, ohne banal zu sein.« (Ivan Alboresi)

← *Die Musik in Bizets Oper »Carmen« hat selbst bereits einen sehr tänzerischen Charakter, wie u. a. der Musikwissenschaftler Egon Voss beschreibt, allerdings ohne, »dass sich in der Regel ein bestimmter Tanz als Muster nennen ließe.« Die Musik in »Carmen« ist daher, so Voss, »nicht nur Ausdruck der Stimme, sondern des gesamten Körpers. Die Körperlichkeit der Musik, wie man diese Eigenschaft nennen könnte, ist ein Wesensmerkmal der »Carmen«; sie macht die besondere Vitalität der »Carmen«-Musik aus [...].« Dies korrespondiert auch mit der Figur der Carmen, wie sie sowohl bei Mérimée als auch bei Bizet gezeichnet wird, denn sie ist Sängerin und Tänzerin. »Und schließlich war Andalusien, wo die Handlung der »Carmen« spielt, auch im 19. Jahrhundert schon berühmt für den »canto flamenco«, in dem Gesang und Tanz eng miteinander verbunden sind.« (Egon Voss, 1984, Musikwissenschaftler)*



DIE URSPRÜNGE DES NORDHÄUSER CARMEN-BALLETTS

von Juliane Hirschmann

Die Novelle »Carmen« von Prosper Mérimée (1845)

Georges Bizet bekam 1872 von der Pariser Opéra-Comique den Auftrag, eine heitere Oper zu schreiben. Sein Plan war, ein völlig neuartiges Werk zu schaffen. »Ich werde die Kunstgattung der Opéra comique erweitern, sie umformen«, ließ er seinen Freund Ernest Guiraud wissen und wählte die 1845 in der französischen Kulturzeitschrift »Revue des Deux Mondes« erschienene Novelle »Carmen« von Prosper Mérimée als Grundlage für seine Oper. Henri Meilhac und Ludovic Halévy, die schon mehrfach als Autorenduo für Operetten von Jacques Offenbach (darunter »La Belle Hélène«, 1864, und »Les Brigands«, 1869) in Erscheinung getreten waren, schufen daraus das Libretto.

In der Novelle fungiert ein Archäologe als Rahmenerzähler, der sich auf einer Forschungsreise in Spanien befindet und in Andalusien mehrfach auf den von der Polizei gesuchten Mörder Don José stößt. Als er diesem kurz vor dessen Hinrichtung erneut begegnet, erzählt der Verurteilte ihm seine Geschichte. Dabei wird von Beginn an deutlich, dass Don José ein impulsiver Charakter ist: Als junger Mann musste er seine baskische Heimat verlassen, da er einen Gegner im Spiel tötete. Er ist beim Militär tätig und hat gute Aussichten auf eine Beförderung, als er Carmen vor den Toren einer Tabakfabrik kennen lernt. Im Streit ersticht sie eine Arbeiterin. Don José soll sie abführen, doch kann sie durch eine List Reißaus nehmen, woraufhin er eine Haftstrafe absitzen muss. Nach der Freilassung beginnt die Abwärtsspirale. Er desertiert, um mit Carmen zusammen zu sein. Besitzergreifend und

schnell eifersüchtig tötet Don José, der Carmen in blinder Leidenschaft verfällt, einen ihrer Liebhaber sowie den einäugigen Garcia, der ihm als ihr Ehemann vorgestellt wird, und zu guter Letzt auch Carmen, da sie nicht bereit ist, sich an ihn zu binden. Dem Archäologen ist Carmen, als Don José seine Geschichte offenbart, keine Unbekannte, denn er war ihr auf seinen Reisen bereits selbst zuvor zufällig begegnet. Er teilt die Faszination für Carmen mit Don José.

Der Franzose Mérimée, der sich vor allem mit seinen rund 25 Erzählungen einen Namen machte, arbeitete in »Carmen« zwei Erlebnisse seiner Spanienreise ein, die er im Jahr 1830 unternahm: die Begegnung mit einem schönen Mädchen namens Carmencita, die Zigarettenarbeiterin in Granada war, sowie die Bekanntschaft mit der späteren Ehefrau Napoleons III. Eugénie de Montijo, die eine enge Freundin Mérimées wurde. Von ihr hörte er vom berühmten spanischen Deserteur und Banditen namens Don José Maria Zempranito in den 1830ern. Mérimée war einer der ersten französischen Schriftsteller der Romantik, der Spanien für eine längere Zeit bereist hatte.

Die Opéra comique »Carmen« von Georges Bizet (1875)

Das Libretto zu Bizets Oper, an dem der Komponist selbst auch mitwirkte (so forderte er zum Beispiel »mehr Realismus, zu einem Mittelweg kann ich mich nicht verstehen«), verzichtet auf die Rahmenhandlung. Es konzentriert sich auf die Beziehung zwischen Carmen und Don José, weshalb zum Beispiel seine Morde am einäugigen Garcia und einem ihrer Liebhaber nicht vorkommen. Damit ist er in der Oper

weniger Schurke als in Mérimées Novelle. Um den dramatischen Konflikt jedoch zu schärfen, bauten die Librettisten Josés Novellen-Gegenspieler Lucas zu dem heldischen Torero Escamillo aus. Als dramaturgische und psychologische Kontrastfigur zu Carmen erfanden sie für die Oper das Bauernmädchen Micaëla. Sie ist in jeder Beziehung das Gegenteil zu Carmen. Sie verkörpert die treue Frau, die Don José in stiller Liebe ergeben ist. Doch gegen Carmen schafft sie es nicht, Don José vollends für sich zu gewinnen. Ihre Musik folgt, anders als jene der Carmen, eher traditionellen Mustern. Schon bei der Uraufführung wurde Micaëlas Arie beklatscht, da diese inmitten von allem Ungewohnten »noch recht nach altem Brauch« war (Ludovic Halévy). Keines der anderen Solonummern bildet ein in sich geschlossenes Ganzes: So wird Carmens »Seguidilla« im 1. Akt mehrmals von Don José unterbrochen, in ihrer »Habanera« ist der Chor und in ihrem »Chanson bohème« im 2. Akt sind ihre beiden Begleiterinnen Frasquita und Mercédès beteiligt. Carmen singt nicht in der »höchsten Klasse« des Gesangs, dem Sopran, so wie Micaëla, sondern im Mezzosopran, einer Stimmlage, die durch ihre Tiefe der männlichen näher ist und durch ihr größeres Volumen noch mehr Leidenschaft und auch Macht zum Ausdruck bringen kann.

Spanien war zu Bizets Zeiten selbst bei den französischen Nachbarn ein fremdes Sehnsuchtsland. Eindrücke aus Vorstellungen gastierender Tanzgruppen, aus Reiselektüren oder auch durch eigene Reisen inspirierten bildende Künstler, Literaten und Musiker gleichermaßen. Die Musik in der Oper »Carmen« klingt exotisch und vermittelt eine Ahnung von Spa-

nien, obwohl Bizet eine originär spanische Folklore nicht aufgegriffen hat. Er verarbeitete vielmehr das, was im 19. Jahrhundert als typisch spanisch galt. Das Vitale der Musik, das in den Ohren der Zeitgenossen mitunter hart und grell klang, steht im wirkungsvollen Kontrast zur Tragik des Geschehens.

Am 3. März 1875 ging in der Pariser Opéra-Comique die Oper »Carmen« das erste Mal über die Bühne. Sie sollte Bizets letztes Werk vor seinem Tod wenige Monate später sein. Am Abend der Uraufführung war nicht im Entferntesten daran zu denken, dass sie einmal zu den meistgespielten und -rezipierten Opern überhaupt gehören würde. Der Komponist war am Boden zerstört, »diesmal bin ich wirklich vernichtet«, äußerte er. Die Vorstellungen in den kommenden Monaten fanden meistens vor einem halbleeren Zuschauerraum statt. Kritiker fielen mit bösen Zungen über dieses Werk her: Carmen sei in ihrer unbedingten Freiheitsliebe »obszön«, eine »Inkarnation des Lasters« und sollte »polizeilich verboten werden«. Und: »Welche Realistik, aber was für ein Skandal! [...] Aus der niedersten Klasse nehmen neuerdings unsere Autoren die Hauptgestalten unserer Dramen, Komödien und jetzt sogar unserer Opéra comiques. [...] Carmen ist und bleibt ein schamloses Weib, eine liederliche Zigeunerin.« Zaghaft äußerten sich allerdings auch schon damals positive Stimmen. Der französische Schriftsteller Théodore de Banville etwa kommentierte: »Statt der himmelblauen und rosa Puppen, die die Freude unserer Väter waren, hat er versucht, wirkliche Männer und Frauen, verblendet und gequält von Leidenschaft, zu zeigen.« Die Erfolgsgeschichte der Oper begann jedoch erst nach dem Tod Bizets.



Ballett TN LOS!



Zsófia Takács, Laura Volpe, Federica Lamonaca, Otylia Gony, Camilla Matteucci, Erika Cucumazzo



Thibaut Lucas Nury, Luca Scaduto, Kino Luque, Vito Damiano Volpicella



Laura Volpe, Vito Damiano Volpicella, Erika Cucumazzo

»DAS LEBEN IST WIE EIN STIERKAMPF«

Ivan Alboresi zu seinem neuen Ballett »Carmen«

Wo liegt für dich das Interessante an der Geschichte von Carmen? Was ist dir besonders wichtig?

Mein Ballett »Carmen« sehe ich als Psycho-drama. Ich gehe zurück auf die Novelle von Mérimée, die Vorlage Bizets, und erzähle die Geschichte aus der Sicht von Don José. So lässt sich sein persönliches Drama nachzeichnen, lässt sich zeigen, was ihn antreibt, warum er etwas so und nicht anders tut. Wir sehen in seinen Kopf, seine Gedanken, Vorstellungen und Alpträume hinein. Dazu gibt es eine Figur, die immer wieder in Erscheinung tritt: der Tod, als Personifikation des Schicksals. Ich glaube, dass der Tod nicht am Ende unseres Weges auf uns wartet, er läuft während unseres ganzen Lebens mit, taucht immer wieder auf, geht in unsere Gedanken ein und beeinflusst unsere Entscheidungen. Das zeige ich in meiner Version der Geschichte, besonders in Bezug auf die Figur des Don José, aber auch in Bezug auf Carmen. Für mich ist sie eine moderne, emanzipierte Frau, die sich nimmt, was sie will. Ihr Freiheitsdrang übersteigt dabei sogar ihre Sehnsucht nach Bindung und Geborgenheit. Und doch bleibt sie eine Getriebene. Erlösung und Befreiung aus dem konstanten inneren Widerspruch findet sie nur im Tod.

Du fügst zur Bearbeitung von Shchedrin noch Musik der US-amerikanischen, zeitgenössischen Komponistin Julia Wolfe ein. Wo inspiriert dich die bearbeitete Musik von Bizet, und wo genügt sie nicht für das, was du zum Ausdruck bringen möchtest?

Die Musik von Bizet/Shchedrin trägt die eigentliche Handlung der Geschichte. Immer, wenn wir die Musik von Julia Wolfe hören,

wechseln wir die Ebene: Wir sind im Kopf von Don José, wir sind bei dem, was ihn antreibt, was in seinem Inneren geschieht. Wir hören die Musik von Julia Wolfe nie ohne Don José. So beginnt der Abend mit ihrer Musik: Don José wartet auf seine Hinrichtung, als ihm der personifizierte Tod erscheint. Er beginnt als Rückblick seine Geschichte zu erzählen, hierzu erklingt dann erstmals Shchedrin.

Was interessiert dich an Don José? Du hättest ja auch die Titelfigur ins Zentrum rücken können.

Nachdem ich die Novelle gelesen hatte, war mir klar, dass ich auch Don José's Perspektive zeigen muss. Carmens Geschichte lässt sich nicht vollständig erzählen, wenn wir nicht nachvollziehbar machen, wie und warum Don José sich so in sie verliebt hat und er in diesen ausweglosen Strudel des Wahnsinns und Mordens geraten ist. Er konnte ihr, die ihn genommen und wieder fallen gelassen hat, nicht widerstehen.

Ich habe meinen Tänzer*innen immer gesagt, dass Carmen wie »Wasser« ist, man kann sie nicht festhalten, sie rinnt einem immer durch die Finger. Carmen kommt und geht wie sie will. Sie braucht ihre Freiheit, kann sich nicht binden, will nicht abhängig sein. Sie ist aber die treibende Kraft, die in den anderen etwas bewegt. Bei Don José weckt sie die Liebe und in der Folge die Eifersucht. Diese nimmt Carmen die Freiheit und schließlich ganz wörtlich die Luft zum Atmen: Bei uns wird Carmen nicht erstochen, sondern erwürgt.

So wie Carmen sind auch die anderen Frauen in meinem Ballett stark, emanzipiert und selbstbewusst. Sie sind »Anpackerinnen«, die sich nicht von den Männern dominieren las-



Thibaut Lucas Nury, Alfonso López González

sen. Auch ohne die traditionellen spanischen Röcke sind sie sehr weiblich und wissen ihre Reize gezielt einzusetzen.

Bizets Oper und Mérimées Novelle leben auch von den Klischees, die sie bedienen. Sei es – in der Oper – von den Klischees spanischer Musik, von dem, was man sich damals unter dem Leben der »Zigeuner« vorstellte oder dem Klischee Spanien überhaupt. Spielt die Farbe »Spanien« für dich eine Rolle?

Wenn man genau hinschaut, dann kann man Andeutungen von Gestik aus der spanischen Tanztradition sehen, aber sie ist natürlich

nicht vordergründig vorhanden, sondern mehr eine Nuance. Wir werden zwar keinen Flamenco auf der Bühne sehen, aber spanisches Temperament und Leidenschaft.

Dazu sind der spanische Stier und der Stierkampf durch die zwei überdimensionalen Hörner im Bühnenbild von Wolfgang Kurima Rauschning omnipräsent. Wenn Don José in den Knast geht und kurz vor seiner Hinrichtung ist, dann ist es so, als wenn er in eine Arena hineinläuft. Das Leben ist wie ein Stierkampf, manchmal ist man der Stier, manchmal der Toreador. Die Machtposition ist immer anders.

ANSICHTEN AUF CARMEN

Eine Zusammenstellung

»Ihre Augen waren schräg, doch wunderbar geschnitten; ihre Lippen schön gezeichnet, aber etwas zu voll; zwischen ihnen leuchteten Zähne, weißer als geschälte Mandeln. Ihr vielleicht ein wenig zu starkes Haar war schwarz mit dem bläulichen Schimmer des Rabengefeders. [...] Sie war von seltsamer wilder Schönheit. Ihr Gesicht befremdete einen zuerst, aber man konnte es nicht vergessen. Insbesondere hatten ihre Augen einen wollüstigen und zugleich bösen Ausdruck, wie ich ihn im Blicke keines andern Menschen wiedergefunden habe.« (Prosper Mérimée, 1845, in der Novelle »Carmen«)

»Der Name gibt Rätsel auf. Plausibler als die etymologische Herleitung aus dem Lateinischen, wo Carmen »Lied« bedeutet, ist der Verweis von Thomas Macho auf die »Virgen del carmen«, die Jungfrau vom heiligen Berg Carmel [i.e. die Schutzheilige der Fischer und Seefahrer], deren Fest jährlich mit großem Pomp in Spanien und Lateinamerika gefeiert wird und die im spanischsprachigen Kulturkreis so populär ist, dass Carmen – nach Maria – zu einem der beliebtesten Mädchennamen geworden ist. In Mérimées Novelle gibt es deutliche Hinweise auf diese biblisch-christliche Genealogie [...].« (Aus dem Vorwort zu dem Sammelband »Carmen«. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst«, 2011)

»Die zeitgenössische kritische Lesart des Carmen-Mythos, insbesondere in den Kulturwissenschaften, folgt zwei gegensätzlichen Tendenzen. Diejenigen, die sich an der feministischen Theorie orientieren, sehen in ihr eine Affirmation des freien Willens, der Unabhängigkeit und der Befreiung; diejenigen, die der postkolonialen Theorie folgen, enthüllen die frauenfeindlichen und

racistischen Untertöne, die diese emanzipatorischen Impulse letztlich neutralisieren.« (José Colmeiro, 2002, Literaturwissenschaftler)

»Über die Herkunft und ethnische Zugehörigkeit entspinnt sich [zwischen Carmen und dem Ich-Erzähler in der Novelle von Mérimée] ein längerer Wortwechsel – der Erzähler rät vergeblich verschiedene Möglichkeiten (aus Cordoba, Andalusien, Maurin, Jüdin), bis Carmen sich als »Zigeunerin« vorstellt. [...] Die magischen Kräfte, die er bei Carmen vermutet, wecken seine Neugier und Faszination. Im Folgenden benutzt der Erzähler aber verschiedene oft abwertende Namen und Bezeichnungen für Carmen, nennt sie eine Gitanelle, Hexe, Teufelsdienerin, »Zigeunerin«, Satans Patenkind oder Teufelsmädchen. [...] An der Diskussion über Fragen der Herkunft wird deutlich, wie schwer Carmens ethnische oder nationale Identität zu fassen ist bzw. wie sehr sie sich einer Einordnung nach festen Identitätskategorien entzieht. [...] Carmen fügt sich nicht in ein traditionelles Frauenbild: Sie raucht, handelt mutig, lässt sich auf keine Rolle festlegen, ist bindingslos und freiheitsliebend. [...] Im Gegensatz zu ihr verlangt es Don José, der immer noch darunter leidet, dass er seine baskische Heimat verlassen musste, nach Sicherheit, nach einer stabilen Identität. [...] Für Don José ist Carmen, die ihn zugleich fasziniert, in ihrer sprachlichen Flexibilität, Mehrdeutigkeit und der Verwirrung, die sie stiftet, Auslöser und Verstärker seiner Ängste und Unsicherheiten [...]. Die zwiespältige Faszination des Fremden und der fremden Lebensweise, die sich in der Carmen-Novelle spiegelt, ist die Folie, vor deren Hintergrund der Carmen-Mythos bis heute nicht an Aktualität verloren hat.« (Kirsten Möller, 2011, Literaturwissenschaftlerin)

»Aus der Literatur und der Oper wandert Carmen bereits Anfang des 20. Jahrhunderts in ein neues Medium ab: Der Film wird zu ihrer neuen Heimat. Carmen wird zu einer internationalen Ikone und immer dann verstärkt in Szene gesetzt, wenn es um die Bewältigung von Alteritäts- und Emanzipationskrisen geht. Als ungebundene Frau wird sie – vor allem unter dem Einfluss der Emanzipationsbewegung nach 1968 – zu einer Figur, auf die Sehnsüchte nach Freiheit, aber auch Ängste vor dem Fremden projiziert werden. Sie ist eine Wiedergängerin der femme fatale der Jahrhundertwende.« (Aus dem Vorwort zu dem Sammelband »Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst«, 2011)

»Durch Bizet gewann die »Carmen«-Fabel den Rang des Archetypischen: Carmen als Urweib, Don José als hypnotisiertes Opfer, Escamillo als Typ des leichtfertigen Eroberers und Micaëla als Inbegriff scheuer, aufopfernder Zuneigung. Angesiedelt ist diese Fabel im Spanien der Zigeuner: in einer Szenerie aus südländischer Leidenschaft und unbehauster Ursprünglichkeit. Bizet hat nie spanischen Boden betreten. [...] Er verließ sich, höchst romantisch, auf Intuition und Vision [...]. »Das Meisterwerk der Grausamkeit«, wie [der französische Schriftsteller] Henry de Montherlant »Carmen« genannt hat, führte über den romantischen Exotismus des »Hispanismo« und über die bewegliche Form der Opéra comique hinaus an die Grenze zum Verismus. »Carmen« ist so etwas wie die Mutter des musikalischen Naturalismus, und die veristische Oper der Jahrhundertwende bezeugte stets ihre Dankbarkeit.« (Karl Schumann, 1976, Musikkritiker, aus einem Einführungstext zu Georg Soltis Gesamteinspielung der Oper)

»Carmen ist vor allem eine sich ihrer Weiblichkeit vollbewusste Frau. Mehr noch: Ich bin überzeugt, dass Mérimée mit dieser Gestalt einen Frauentyp geschaffen hat, in dem sich das Weibliche als vollkommen verwirklicht darstellt – und daher ihr universeller Wert als literarische Schöpfung. Modern gesprochen könnte man sagen, dass Carmen einen Idealtyp der echt emanzipierten Frau verkörpert, das heißt, sie ist frei, sicher und Herrin ihrer Entschlüsse. Carmen ist keine leichtfertige oder oberflächliche Frau, launisch oder unbesonnen und erst recht keine Prostituierte – wie sie allzu häufig interpretiert wird. Nein. Bei gründlichem Nachdenken über diese Gestalt muss doch auffallen, dass Mérimée sie als Zigeunerin beschreibt. Diese sehr besondere Angabe trägt, statt die weiblichen Züge Carmens zu überschatten, im Gegenteil dazu bei, sie noch hervorzuheben, gerade eben durch den Umstand, dass Carmen aus jeder Zugehörigkeit zu einer konkreten Kultur und Gemeinschaft herausgelöst wird. Mehr noch, ich möchte so weit gehen zu behaupten, dass die Stärke und Ausdruckskraft Carmens, die gelassene Annahme ihres Schicksals und besonders ihres Todes uns in gewisser Weise einen Vergleich mit den großen tragischen Figuren des antiken Theaters nahelegen. [...] [Don José] ist ein Mann ohne Persönlichkeit, Opfer aller Arten von familiären und religiösen Komplexen. Ein Mann, der sich zum Beispiel schämt, einfacher Soldat zu sein. [...] Ein Mann, der sich – im Werk Mérimées – selbst noch in seiner Todesstunde weigert, zu seiner persönlichen Verantwortung zu stehen.« (Teresa Berganza, 1977, Mezzosopranistin und Carmen-Darstellerin)



Erika Cucumazzo, Alfonso López González



Ballett TN LOS!

SHCHEDRINS »CARMEN«: NEUES IM BEKANNTEN GEWAND

von Andrew Lindemann Malone

Seitdem sich das Musikpublikum von seiner anfänglichen Abneigung gegen Georges Bizets »Carmen« im Jahr 1875 erholt hat, wurde der unerschöpfliche Fundus an einprägsamen Melodien der Oper für Potpourris, Fantasien und Suiten genutzt. Das Ballett, das der russische Komponist Rodion Shchedrin 1967 auf der Grundlage der Partitur schuf, hebt sich etwas von den meisten dieser Werke ab. Shchedrin hielt es für unmöglich, ein Carmen-Ballett ohne Bizets Musik zu schreiben, nicht zuletzt, weil nur wenige Zuschauer die herrliche Partitur von Bizet vergessen können (oder wollen), während sie eine neue Bearbeitung der Geschichte hören. Aber Shchedrin wollte der Musik auch seinen eigenen Stempel aufdrücken und sich, wenn schon nicht als gleichberechtigter Partner, so doch zumindest als Arrangeur profilieren. Dies gelang ihm zunächst dadurch, dass er die Suite für Streicher und Schlagzeug komponierte, was ihn dazu zwang, neue Klangfarben zu finden, die jene bei Bizet ersetzen konnten. Die berühmte Habanera wird hier unter anderem vom Vibraphon schwungvoll im Duett mit den Streichern vorgetragen – sicherlich ein Klang, der weit von Bizets Gedanken entfernt, aber deswegen nicht weniger einnehmend ist. An anderen Stellen setzt Shchedrin

das Schlagwerk ein, um die melodische Linie unerwartet zu erschüttern, wie in der Szene »Changing of the Guards« (»Wachablösung«), wenn das Klirren und Klappern auf die einzelnen Noten des Themas einprasseln. Shchedrin arbeitet auch mit subtileren Verfremdungen, indem er Noten, Rhythmen und Akkorde so verändert, dass sie dem Original von Bizet nur geringfügig unähnlich klingen, was der Partitur gelegentlich eine neoklassizistische Note verleiht. Mitunter werden Melodien für einen »gefundenen« Kontrapunkt kombiniert; manchmal werden sie auch gekürzt oder ohne Begleitung belassen [...]. Dennoch sind die großen Melodien alle gut erkennbar, und die dramatische Kraft der Partitur hält Shchedrins Eingriffen mühelos stand; das Ganze hat die seltsame Eigenschaft, sich gleichzeitig respektlos und zutiefst demütig zu geben. Das Finale veranschaulicht dies perfekt: Melodien werden verdreht, auf exotisches Schlagwerk geworfen und anderweitig zertrampelt, aber die daraus resultierende Musik mit ihrem leidenschaftlichen Höhepunkt und der Coda aus entfernten Glocken und Pizzicato-Streichern hat immer noch Schwere und Tiefe, was sowohl auf Bizet als auch auf Shchedrins Eingriffe zurückzuführen ist.

BALLETT FÜR EINE RUSSISCHE PRIMABALLERINA

von Juliane Hirschmann

Der heute fast 90-jährige Komponist Rodion Shchedrin war bereits zu Sowjetzeiten international präsent. Auf Schostakowitschs Bitte hin wurde er 1973 Präsident der russischen Sektion des Sowjetischen Komponistenverbandes. Bis

1990 hatte er dieses Amt inne (im Unterschied zum Komponistenverband der gesamten UdSSR herrschte, so Shchedrin, in der einst von Schostakowitsch gegründeten russischen Sektion »ein anderer Blick auf die Musik, ein toleran-

terer, offenerer, selbständigerer Blick«). Mitglied der Kommunistischen Partei war er nie. Heute lebt Shchedrin abwechselnd in München und Moskau. In der schillernden Vielfalt seiner Werke verbinden sich Musik seiner russischen Heimat mit Einflüssen westlicher Traditionen, vereinen sich Gegenwart und Vergangenheit. Seit 1958 war er mit der 2015 verstorbenen Primaballerina Maja Plissezkaja verheiratet, einer der erfolgreichsten Tänzerinnen weltweit, die für einige seiner Ballettmusiken wie »Anna Karenina« nach Leo Tolstoi sowie »Die Möwe« nach Anton Tschechow eigene Choreografien entwickelte. In der Choreografie des Kubaners Alberto Alfonso tanzte sie am 20. April 1967 am Moskauer Bolschoi-Theater auch die Uraufführung des einaktigen Balletts »Carmen« mit Musik von Georges Bizet in der Bearbeitung ihres Mannes.

Die Idee für dieses Projekt kam von ihr. Sie verfasste zudem das Libretto. Für die Umarbeitung der Musik von der Oper zum Ballett wandte sie sich zunächst an Schostakowitsch. Doch dieser lehnte ab, »ich habe Angst vor Bizet«, äußerte er. »Alle sind so sehr an die Oper gewöhnt, dass du sie enttäuschen wirst, egal was du schreibst.« Schließlich nahm sich Shchedrin diesem Projekt an. Aber auch für ihn war es kein ganz einfaches Unterfangen: »Ich dachte an die Worte von Schostakowitsch – er ist ein weiser Mann, ein weiser Mann – und so musste ich etwas kombinieren. Auf der einen Seite sollte es etwas Frisches sein, auf der anderen Seite eine Verbindung zu diesen berühmten Melodien geben. Und die Idee war, glaube ich, eine glückliche, nur Streicher und Schlagzeug zu verwenden, weil es dann eine ganz moderne Kombination gibt.« Für Shchedrin war die Partitur von Bizet »fantastisch«, »eine der

besten in der gesamten Musikgeschichte. Ich habe nicht nur »Carmen«, sondern auch »L'arlesienne« und andere Werke von Bizet verwendet.« Die damaligen Gegebenheiten am Bolschoi-Theater mögen Shchedrins Entscheidung für sein Instrumentarium mit beeinflusst haben: »Zu dieser Zeit waren die Streicher im Orchester des Bolschoi-Theaters unglaublich, denn es war das Jahr 1967 und verboten, aus der Sowjetunion auszuwandern. Die besten Streicher gab es am Bolschoi-Theater und in der Leningrader Philharmonie. Später, irgendwann in den Jahren 1972-1973, begann die jüdische Auswanderung aus Russland nach Israel [...] Und es gab auch eine hervorragende Gruppe von Schlagzeugern im Bolschoi-Theater zu dieser Zeit.«

Shchedrins Bearbeitung wurde nach der Uraufführung im April 1967 zunächst von den sowjetischen Machthabern als »respektlos« gegenüber dem originalen Werk Bizets abgewertet. Die sowjetische Kulturministerin Jekaterina Furtsewa verbot sie nach der Uraufführung, sie sei eine »Beleidigung« von Bizets Meisterwerk: »Wir können nicht zulassen, dass sie aus Carmen, der Heldin des spanischen Volkes, eine Hure machen«. Doch dank des Einsatzes von Dmitri Schostakowitsch für die Bearbeitung Shchedrins wurde sie kurze Zeit später am Bolschoi-Theater wieder aufgenommen. Heute ist sie eines von Shchedrins meistgespielten Werke.

Shchedrins »Carmen«-Bearbeitung enthält folgende 13 Sätze: I. Einleitung, II. Tanz, III. Erstes Intermezzo, IV. Wachablösung, V. Carmen-Auftritt und Habanera, VI. Szene, VII. Zweites Intermezzo, VIII. Bolero, IX. Torero, X. Torero und Carmen, XI. Adagio, XII. Wahrsagung, XIII. Finale



Jett Shoemith, Alfonso López González

JULIA WOLFE: MUSIK VON GROSSER KRAFT

von Juliane Hirschmann

Julia Wolfe, geboren 1958 in Philadelphia, ist eine namhafte zeitgenössische US-amerikanische Komponistin und Professorin für Komposition an der New York University. Die Kraft und Energie ihrer Musik fordern Publikum und Interpreten gleichermaßen. Sie erhielt eine klassische musikalische Ausbildung an der University in Michigan, der Yale School of Music und der Princeton University, ein Fulbright Stipendium ermöglichte ihr zudem einen Aufenthalt in Amsterdam.

Wolfe's kompositorisches Schaffen fußt im Post-Minimalismus. In vielen ihrer Werke schwingt zudem der Geist von Pop und Jazz im Hintergrund mit. Zu ihren Einflüssen zählt sie auch Funk, Hip-hop oder die Rockband Led Zeppelin. Inspirationen sucht sie weniger in der Literatur, Philosophie oder Wissenschaft als in Alltagserlebnissen, die sie in ihre Kunst einbezieht, in Klängen und Rhythmen des Urbanen, Eindrücken aus Film, Comic und Cartoon. Wolfe's 2014 in Philadelphia uraufgeführtes Oratorium »Anthracite Fields«, das sich dem Leben der Arbeiter in den Kohle-

minnes Pennsylvanias widmet, brachte ihr 2015 den Pulitzer Prize for Music ein.

»Fuel« (deutsch s.v.w.: Kraftstoff, Brennstoff) für Streichorchester komponierte Julia Wolfe im Auftrag des Hamburger Ensemble Resonanz und wurde, wie die Komponistin selbst es beschreibt, »von den feurigen Streichern« des Ensembles inspiriert. »Die Mitglieder der Gruppe forderten mich auf, etwas Rauschendes und Virtuoses zu schreiben und die Gruppe bis an die Grenzen zu treiben. Diese Aufforderung verschmolz mit den Klängen von Verkehr und Häfen – New York und Hamburg –, von großen Schiffen, knarrenden Docks, pfeifenden Geräuschen und einer unerbittlichen Energie.« »Cruel Sister« (»Grausame Schwester«) hingegen erzählt die in einer alten englischen Ballade überlieferte Geschichte von zwei rivalisierenden Geschwistern. Entstanden im Auftrag des Münchener Kammerorchesters wurde dieses Werk für Streichorchester im Mai 2004 unter der musikalischen Leitung von Christoph Poppen im Herkulesaal der Münchener Residenz uraufgeführt.

CARMENS GESCHICHTE GETANZT - EIN ÜBERBLICK

von Juliane Hirschmann

Dass Carmen singt und tanzt, beschreibt bereits Mérimée in seiner Novelle. Bizets Musik hat einen ausgeprägten rhythmischen Impuls. Die Geschichte der Carmen mit der Musik von Bizet zu vertanzen hat daher schon viele Choreografen gereizt.

Das erste Carmen-Ballett entstand jedoch noch vor Bizets Oper: Der französische Balletttänzer und Choreograf Marius Pepita ließ sich zu der Zeit, als er als erster Tänzer am Teatro Real in Madrid wirkte (1844-1847), von der Geschichte bei Mérimée zu dem Ballett »Carmen et son Toréro« inspirieren. Es sind leider keine Quellen überliefert, die über die verwendete Musik Aufschluss geben.

Um die Wende zum 20. Jahrhundert gab es am Alhambra Theatre im Londoner West End drei verschiedene Carmen-Ballette zu sehen. Sie waren von allen damals dort gezeigten Balletten am erfolgreichsten. Im späten 19. Jahrhundert wurden Tänzer zumeist nur für Balletteinlagen in Opern eingesetzt. Anders war es in London, wo es sowohl am Alhambra Theatre als auch im Empire Theatre, - beides Theater, die leichtere Unterhaltung boten - florierte. Das Alhambra Theatre hatte eine eigene große Ballettcompagnie und engagierte bedeutende Choreografen. Das Carmen-Ballett in der Choreografie von Aimé Bertrand aus dem Jahr 1897 verwendete Musik von Georges Jacobi, die anderen zwei entnahmen die Musik aus Bizets Oper (1903, Choreografie von Lucia Cormani; 1912, Choreografie von Augustin Berger).

Erfolgreich war auch das Ballett, das der französische Choreograf Roland Petit im Jahr 1949 für seine eigene Compagnie »Les Ballets de Paris« schuf. Die Geschichte folgt derjenigen Mérimées, die Musik ist von Bizet und wurde von

André Girard gekürzt und neu arrangiert. Die Uraufführung des Balletts fand im Februar 1949 am Shaftesbury Theatre in London statt. In den folgenden 50 Jahren gab es das Werk weltweit rund 5000 Mal zu sehen. 1967 schrieb Rodion Shchedrin seine Bearbeitung für das am Bolschoi-Theater aufgeführte, rund 45 Minuten dauernde Ballett. Abendfüllend ist das Ballett des britischen Choreografen John Cyril Cranko nach Mérimée mit Musik von Wolfgang Fortner in Zusammenarbeit mit Wilfried Steinbrenner aus dem Jahr 1971. Die auf der Oper von Bizet basierenden Collagen sind in der Zwölftontechnik verfasst.

Bis heute regt der Carmen-Stoff zahlreiche Choreografen zu Balletten an, die zumeist die Musik von Bizet, mitunter in der Umsetzung von Shchedrin - der bekanntesten »Carmen«-Bearbeitung überhaupt - verwenden und sich nicht selten auf die Novelle von Mérimée beziehen.

1983 brachte der Regisseur Carlos Saura einen Tanzfilm mit Antonio Gades und Laura del Sol heraus, in dem die Bühnendarsteller, die eine »Carmen«-Aufführung erarbeiten, die Geschichte der Novelle selbst erleben. Realität und Fiktion vermischen sich miteinander. Die Musik kombiniert jene von Bizet mit Flamenco von Paco de Lucía, dem »Großmeister« der Flamenocogitarre. Dass Bizets Musik eine choreografische Umsetzung geradezu herausfordert, fand schließlich auch der Produzent Horant H. Hohlfeld, als er im Jahr 1990 seinen Tanzfilm »Carmen on Ice« für Eiskunstläufer entwickelte. Die Titelrolle besetzte er prominent mit Katharina Witt. Sie war schon 1988 bei den Olympischen Spielen in Calgary in einer Kür zu Bizets Musik als Carmen angetreten und hatte damit den Olympiasieg davongetragen.

ZUM WEITERLESEN UND -HÖREN

Die Nordhäuser Stadtbibliothek »Rudolf Hagelstange« hält folgende Medien zum Ballett »Carmen« bereit:

Literatur:

Georges Bizet, Carmen:

Marius Flothius: Artikel zu »Carmen«, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.): Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 1, München, Zürich 1896, S. 355-361.

Curt A. Roesler, Siegmund Hohl (Hrsg.): Bertelsmann Opernführer. Werke und Komponisten, München 1995, S. 62-64, 430-431. (607 Seiten), Illustrationen.

Ballett:

Kristina Scharmacher-Schreiber: Ballett mit anderen Augen, München 2018. (32 Seiten), Illustrationen. (Die Welt des Balletts für Kinder)

Spanien:

David Baird: Sevilla & Andalusien, München 2016. (288 Seiten), zahlreiche Illustrationen + 1 Karte.

Sonstiges:

Genevieve Fraiss, Michelle Perrot: Geschichte der Frauen, Bd. 4, 19. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1994. (608 Seiten), Illustrationen.

Françoise Thébaud: Geschichte der Frauen, Bd. 5, 20. Jahrhundert, Frankfurt 1995. (718 Seiten), Illustrationen.

CDs und DVDs:

Georges Bizet: Carmen. Oper in 3 Akten nach einer Novelle von Prosper Mérimée. Lorin Maazel, Orchester der Deutschen Oper Berlin, Chor der Deutschen Oper Berlin, BMG Music, P 1979; C 1995. (2 CDs)


Rodion Shchedrin: Carmen Suite. Transcription of Fragments from Bizet's Opera »Carmen«. Olympia, P 1987. (1 CD)

Georges Bizet: Carmen. Chor und Orchester der Wiener Staatsoper unter der Leitung von Carlos Kleiber, TDK Marketing Europe GmbH 1978. (1 DVD, ca. 154 Min.)

→ **Stadtbibliothek »Rudolf Hagelstange«: Nikolaiplatz 1, Tel. (0 36 31) 69 62 67**

Textnachweise: S. 7: Zitat Egon Voss, in: Attila Csampa, Dietmar Holland (Hrsg.): Georges Bizet, »Carmen«. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 16; Zitate S. 16/17: Prosper Mérimée: Carmen, übers. von Arthur Schurig, Zürich 1983, S. 35; Kirsten Möller, Inge Stephan, Alexandra Tacke, aus dem Vorwort zu: Dies. (Hrsg.): Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst (=Literatur - Kultur - Geschichte. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte Bd. 28), Köln, Weimar, Wien 2011, S. 7/8; José Colmeiro, zitiert in: Kirsten Möller: Prosper Mérimées »Carmen«. Eine französisch-spanische Beziehungsgeschichte, in: Dies., Inge Stephan, Alexandra Tacke (Hrsg.): Carmen. Ein Mythos, S. 13; Kirsten Möller, in: Ebd., S. 13-22; Karl Schumann, zitiert in: Attila Csampa, Dietmar Holland (Hrsg.): Georges Bizet, »Carmen«, S. 266; Teresa Berganza, zitiert in: Ebd., S. 259. Artikel von Andrew Lindemann Malone (S. 18) auf: www.allmusic.com. Die Zusammenfassung der Handlung sowie die Artikel auf den Seiten S. 10/11 und S. 18-20 sind Originalbeiträge von Juliane Hirschmann für dieses Programmheft. Fragen auf S. 14/15 von Juliane Hirschmann.

Die Probenbilder von Ida Zenna entstanden eine Woche vor der Premiere auf der ersten Kostümprobe.



*»Weil ich dich liebe, bin ich des Nachts
So wild und flüsternd zu dir gekommen,
Und dass du mich nimmer vergessen kannst,
Hab ich deine Seele mit mir genommen.*

*Sie ist nun bei mir und gehört mir ganz
Im Guten und auch im Bösen;
Von meiner wilden, brennenden Liebe
Kann dich kein Engel erlösen.«*

(Hermann Hesse)

Impressum:

Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH

Spielzeit 2021/2022, Intendant: Daniel Klajner

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

Premiere: 29. Oktober 2021

Programmheft Nr. 6 der Spielzeit 2021/2022

Redaktion und Gestaltung: Dr. Juliane Hirschmann

Satz und Layout: Dorothee Probst, Abteilung Kommunikation und Marketing des Theaters Nordhausen