

PLAYDEAD

DOUGLAS LEE



TNLOS!

Ballettabend



Douglas Lee
PLAYDEAD
Uraufführung



Spielzeit 2021/2022



BESETZUNG

1. Teil

Douglas Lee
PLAYDEAD
Uraufführung

Choreografie
Bühne, Kostüme
Sound-Design

Douglas Lee
Douglas Lee
Frank Henne

Ballett TN LOS!

Uraufführung am 25. Februar 2022, Theater Nordhausen, Großes Haus

Dramaturgie
Trainingsleitung und Assistenz
Ballettrepetition
Inspizienz

Juliane Hirschmann
Ilka von Häfen
Nivia Hillerin-Filges
Marja Haglund

Technische Leitung
Technische Einrichtung
Beleuchtung
Ton
Maske
Requisite

Kerstin Bayer
Tilo Bormann
Martin Wiegner
Jörg Wiegleb
Karolin Friedrich
Ronald Winter

Aufführungsdauer ca. 30 Minuten

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

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.

© & © für Simeon ten Holt: *Incantatie IV (Part I: Tableau I, Section 1, Part II: Tableau V Section 148)*, Donemus Publishing B.V.

© & © für den Titel von Ezio Bosso, Sony Music Entertainment Italy S.P.A.

AUSEINANDERSETZUNG MIT DER KINDHEIT

Blick des Choreografen Douglas Lee auf sein Stück »Playdead«

»Playdead« ist von Themen der Kindheit inspiriert und von der Beschäftigung mit der Frage, wie sich die Erinnerungen an diese Vergangenheit verändern, wenn wir älter werden. Ich hatte immer einen starken Bezug zu bestimmten Kindheitserinnerungen und Spielzeugen. Das Spielen war mein erster Schritt, etwas Kreatives aus meinem Leben zu machen. Ich denke auch, dass Puppen, Marionetten, Uhrwerkspielzeug und Automaten in vielerlei Hinsicht eng mit Tanz und Choreografie verbunden sind. Der Titel »Playdead« gefällt mir, weil er Verspieltheit impliziert, aber auch etwas Unheimliches in sich trägt. Was in der Kindheit noch unschuldig und einfach erscheint, kann in der komplexeren und an Erfahrungen reicheren Welt der Erwachsenen einen unheilvollen, bedrohlichen oder sogar beängstigenden Charakter annehmen. Je weiter wir uns von den Kindheitserinnerungen entfernen, desto schattenhafter und gebrochener können diese Bilder werden. Und wir kommen dem Tod näher. Denn wenn wir an die Kindheit denken, haben wir vielleicht auch im Hinterkopf, dass am anderen Ende des Lebens der Tod wartet.

Ich bin seit langem ein Fan von der Musik Siemeon ten Holts. Die Einfachheit und die Uhrwerk-/Spieldosen-Elemente in seiner Musik passen gut zu dem Thema meines Balletts. Die Leichtigkeit und die repetitiven Qualitäten der minimalistischen Partitur haben beinahe den Klang und den Rhythmus einer Spieluhr oder eines Uhrwerks, aber auch eine unheimliche, dunkle Seite. Diese wird durch die hinzugefügten Sounds von Frank Henne nicht nur unterstützt, sondern noch verstärkt. Die Klänge sind für mich wie ein Windhauch, der stetig durch ein offenes Klavier hindurchweht. Die Veränderungen in der Atmosphäre ermöglichen den Kontrast zwischen leichteren, bewegungsbehafteten Abschnitten einerseits und geheimnisvolleren Episoden andererseits. Das kleine Klavierstück aus dem Klavierzyklus »The 12th Room« von Ezio Bosso ist ein bisschen romantisch, ein wenig traurig. Es trägt auch eine Ambivalenz und ist wie das »Herz« meines Stücks.

Manchmal habe ich die Wände, die als Bühnenelemente durch das Stück bewegt werden, fast wie Grabsteine benutzt, aber ich habe auch gerne damit experimentiert, um zum Beispiel Körperteile zu verstecken und mit Illusionen zu spielen. Ich denke, sie können auch bedeuten, dass wir uns alle hinter Mauern verstecken.

Es gibt Momente in dem Stück, in denen ich sehr feste und spezifische Vorstellungen hatte, bevor ich mit der Probe begann, aber ich ließ mir auch viel Freiheit, um mich von den Tänzer*innen inspirieren zu lassen.

»Playdead« basiert sehr lose auf einer meiner früheren Choreografien. Im Grunde ist es ein ganz neues Stück geworden.



Laura Volpe, Luca Scaduto



Ballett TN LOS!

VORGESTELLT: DOUGLAS LEE

Douglas Lee, geboren 1977 in London, war viele Jahre erster Solotänzer beim Stuttgarter Ballett, für das er auch etliche Choreografien schuf. Mit »Aubade« und »Lachrymal« präsentierte er seine ersten choreografischen Arbeiten für das Stuttgarter Opernhaus. Inzwischen ist Douglas Lee als freischaffender Choreograf international tätig. Bereits 2009 kam sein Stück »Lifecasting« zur Musik von Steve Reich für das New York City Ballet in »Time Out NY« als eines der herausragenden Tanzwerke des Jahres 2009 in die engere Wahl. Er schuf etliche Choreografien für viele verschiedene internationale Ensembles, darunter für das Norwegische Staatsballett (»5 for Silver«) oder für das Königliche Ballett von Flandern (»Rubicon Play«), das Tulsa Ballet in Oklahoma (»Septett«), das Ballett Augsburg (»Chimera«), Dortmund (»PianoPiece«), Mainz (»The Fade«) und Nürnberg (»Doll

Songs«) sowie das Ballet de l'Opéra national du Rhin (»Ophelia«). Seine Kreation »Snow Was Falling« für das Ensemble in Perm erhielt den Golden Mask Award für den besten Choreografen 2016. Weitere Arbeiten entstanden für das Atlanta Ballet (»Playground«) und das Ballett Zürich (u. a. »Iris« und »A-Life«). Zu den jüngsten Kreationen von Douglas Lee gehören »Earthlings« für Les Grands Ballets Canadiens de Montreal, »Petruschka« mit der Musik von Igor Strawinsky für das Ballett Nürnberg, »Puppet« für das Tschechische Nationalballett und die von der Kritik gefeierte Choreografie »Naiad« für die Stuttgarter Compagnie.

»Ich verfolge Douglas Lees Arbeit seit Jahren und wollte ihn schon lange nach Nordhausen einladen. Als ich mich entschied, »Petruschka« zu choreografieren, wusste ich, dass seine Handschrift dazu einen guten Gegenpol geben würde.

Seine Choreografien sind auch bekannt für stilisierte, manchmal marionettenhafte Bewegungen. Das ist ein Anknüpfungspunkt zu »Petruschka«. Eine weitere Verbindung zwischen unseren beiden Choreografien ist die Auseinandersetzung mit dem Thema »Kindheit, das wir beide sehr ambivalent betrachten.«

(Ivan Alboresi)

»Als Choreograf sieht man Tänzer oft als Körper und Gliedmaßen, und man probiert diese verrückten Positionen aus, in die sie sich begeben können. Das kommt der Verrenkung sehr nahe. Natürlich kann man damit Emotionen ausdrücken, aber manchmal kann man mit einer ungewöhnlichen Form oder einer dynamischen Bewegung auch eine emotionale Resonanz erzielen.« (Douglas Lee)

DIE MUSIK

von Juliane Hirschmann

Simeon ten Holt (1923–2012)

Incantatie IV für Klaviere, daraus:

Part I: Tableau I, Section 1

Part II: Tableau V Section 148

Ezio Bosso (1971–2020)

The 12th Room, daraus:

Gluck-Sgambati, Una melodia de Gluck

(»L'Orfeo ed Euridice«)

Frank Henne

Elektroakustische Sound-Collagen

Der 1923 im holländischen Bergen geborene Komponist **Simeon ten Holt** (Schüler u. a. von Arthur Honeger und Darius Milhaud in Paris) komponierte bis in die 1970er Jahre hinein Musik in verschiedensten avantgardistischen Stilrichtungen, schuf serielle Werke ebenso wie elektroakustische Musik. »Canto Ostinato« für ein oder zwei Klaviere ist der Auftakt zu minimalistischen Kompositionen vor allem für Klavier, darunter auch »Incantatie IV« (1990). Für ten Holt sind diese Stücke Reflexionen seines eigenen inneren Ichs, im Gegensatz zu jenen, die er vor »Canto Ostinato« schrieb. Die Minimal Music - in den 1960er Jahren in den USA analog zur US-amerikanischen Minimal Art entwickelt - ist eine Stilrichtung, für die repetitive Muster, also Wiederholungen von kleineren motivischen Einheiten mit einer bestimmten melodischen, rhythmischen und harmonischen Struktur, charakteristisch sind. Durch diese Aneinanderreihung, die nicht starr ist, sondern sich mit (geringfügigen) Variationen vollzieht, entsteht ein fließendes Kontinuum.

»Incantatie IV« bewegt sich zwischen komponierter und improvisierter Musik. Ten Holt kommentiert: »Obwohl es eine Partitur mit vorgeschriebenen Noten gibt, können die Ausführenden immer noch entscheiden, wann diese Noten zu

Klang werden. Wo Noten erscheinen, kann eine Stille herrschen, andererseits kann die Partitur keine Noten zeigen und dennoch ein Klang entstehen.« »Das Verfahren in dieser Komposition«, so ten Holt, »könnte mit dem Druckverfahren von Bildern in einer Druckerei verglichen werden. Dort werden die Farben in einer Reihe von Druckvorgängen aufgetragen. Auf die gleiche Weise werden die verschiedenen »Schichten« in dieser Partitur nacheinander hinzugefügt oder weggelassen. Alle Schichten sind von gleicher Bedeutung und dienen abwechselnd als Haupt- oder Nebenthema. Beherrschen und Nachgeben wechseln sich ab, ebenso wie Primärfarben und Sekundärfarben«. Wie Simeon ten Holt so widmete sich auch der italienische Komponist, Pianist und Dirigent **Ezio Bosso** der Minimal Music. In seinem Zyklus »The 12th Room« erkundet Bosso seelische Räume. Er ging davon aus, dass der Mensch im Leben zwölf innere Räume durchschreitet. Sobald der zwölfte von ihnen erreicht ist, kann er neu beginnen. Musikalisch kombinierte Ezio Bosso in diesem gleichermaßen meditativ wie sakral anmutenden Zyklus eigene Kompositionen mit ausgewählten Werken von J. S. Bach, Frédéric Chopin, Christoph Willibald Gluck und von John Cage. »Una melodia de Gluck« ist die Bearbeitung einer Melodie aus Glucks Oper »L'Orfeo ed Euridice« durch den Pianisten, Dirigenten, Komponisten und Liszt-Zeitgenossen Giovanni Sgambati.

Die Sound-Collagen von **Frank Henne** fügen der Klaviermusik stetig Klänge hinzu, die einen dunklen »Untergrund« erzeugen und so die bereits im Titel implizierte Ambivalenz schärfen. Frank Henne studierte Elektrotechnik, inzwischen ist er u. a. als Komponist im Bereich elektroakustischer Musik schöpferisch tätig und hat bereits Klänge für viele Choreografien von Douglas Lee geschaffen.



Alfonso López González, Kino Luque



Erica Cucumazzo

WAS KINDHEIT FÜR MICH BEDEUTET

Gedanken und Erinnerungen der Tänzer*innen des Balletts TN LOS!

»Kind zu sein ist wirklich einfach. Kind zu sein ist wirklich lustig!!! Du kannst spielen, tanzen, singen, malen ... alles ohne Urteil. Wenn du ein Kind bist, ist die Erfüllung deiner Träume das Hauptziel, und wenn du es geschafft hast, kann das Gefühl erstaunlich sein. Wenn man sich mit jemandem gestritten hat, ist es so leicht, sich zu versöhnen. Ein Kind zu sein bedeutet, das Leben in vollen Zügen zu genießen. Ein Kind zu sein ist erstaunlich.« (Erica Cucumazzo)

»Ich glaube, dass es tief in uns immer einen Teil der Kindheit gibt, und zwar unser ganzes Leben lang. Sie folgt uns wie ein Schatten. Sie ist der Beginn unserer Entwicklung, unseres Versagens, unserer Freude, unserer Traurigkeit und der Entdeckung des Lebens. Es kann sowohl eine fröhliche als auch eine traumatische Kindheit geben, und ich denke, dass das Stück von Douglas Lee beide Aspekte aufgreift, daher auch der Name »Playdead«. Obwohl wir erwachsen werden, prägen uns unsere Erinnerungen. Meine Kindheit war unglaublich, und ich habe so viele schöne Erinnerungen. Sie tragen mich, wenn ich dunkle Zeiten durchmache. »Playdead« ist eigentlich eine Reise in die Vergangenheit, und diesmal verkörpern wir sogar unsere besten und schlimmsten Momente. Die schwarzen Boxen repräsentieren diese Rückkehr, dieses Versteckspiel, in dem jeder seine Kindheit wiederfindet.« (Otylia Gony)

»Ich erinnere mich daran, dass es als Kind sehr schön war. Wie könnte ich das tiefe Erstaunen vergessen, das ich unbewusst für alles empfand, was sich vor meinen kleinen Augen abspielte, dieses Gefühl intensiver Befriedigung bei der Entdeckung der Welt, die mich umgab. Es war so befriedigend, in einer kleinen Blase zu leben, in der Verantwortung, Sorgen und die Zukunft keine Rolle spielten und in der jede Minute eine Gelegenheit war, glücklich zu sein.

Der einzige Makel für meine Eltern, von dem sie mir heute noch erzählen und den ich gerne teilen möchte, war, dass ich ein leicht hyperaktives Kind war. Und das war schließlich der Grund, warum sie beschlossen, mich in ein Tanzstudio zu bringen. Ach, wie schön wäre es, das Kind, das ich war, fragen zu können, was es von der Erwachsenen hält, die ich geworden bin.« (Federica Lamonaca)

»Wenn ich an meine Kindheit zurückdenke, nehme ich Unbeschwertheit, Freude, Freiheit und Sicherheit wahr. Als Kind hat man keine Ahnung, was das Leben einem bringen kann, man denkt nicht an zukünftige Probleme und wie man die Herausforderungen des Lebens meistern wird. Aber ich wusste, dass ich großes Glück hatte: Meine Familie war immer für mich da, ließ es mir nie an etwas fehlen und gab mir das Gefühl von Sicherheit und Freiheit.

Ich blicke auf so vieles zurück: auf das Lachen und Scherzen mit meinem Bruder bis hin zu den Kämpfen um umstrittene Spielsachen oder ein zusätzliches Stück Schokolade, auf das Schimpfen meiner Eltern bis hin zu ihren engen Umarmungen, die ich nie missen musste.

Dank all dieser Momente bin ich zu der Person geworden, die ich bin. Ich hoffe, dass ich das eines Tages mit meinen Kindern wiederholen kann.« (Camilla Matteucci)

»Die Kindheit ist für jeden Menschen eines der größten Erlebnisse. In dieser Zeit nehmen wir alles um uns herum, auch uns selber, besonders intensiv wahr. Unsere Identität entsteht. Ich denke sehr oft an meine Kindheit zurück, die eine sehr geborgene und glückliche Zeit war. Ich bin in einer sehr fürsorglichen Familie aufgewachsen, die mich bis in mein Erwachsenenalter geprägt hat. Ohne meine Kindheit wäre ich nicht die Person, die ich heute bin.« (Zsófia Takács)

»In Italien gibt es ein Sprichwort, das besagt, dass der Schein trügen kann. Laura mag als Kind tatsächlich schüchtern und introvertiert gewirkt haben, manchmal sogar ängstlich. Aber was die Leute von außen nicht wahrnehmen konnten, war, dass meine Vorstellungskraft und Fantasie in meinem Inneren ununterbrochen am Werk waren. Wenn ich an meine Kindheit denke, stelle ich mir vor, wie ich in Bücher vertieft bin: Ich habe immer gern gelesen oder mir Geschichten erzählen lassen. Deshalb wirkte ich vielleicht wie ein ruhiges Kind, aber in Wahrheit war ich mit meinem Geist sehr aktiv. Er brachte mich dazu, den ganzen Tag lang zu reisen, zu spielen und Abenteuer zu erleben. Im Laufe der Jahre haben praktische Dinge und Verantwortungen meine Prioritäten überlagert, aber ich gebe meiner Fantasie immer wieder Raum, indem ich tanze und meine innere Energie durch Bewegungen nähre.« (Laura Volpe)

»Ich vermisse die Unschuld von damals, als ich ein kleiner Junge war, nichts war mir wichtig, alles war ein Spiel.« (Alfonso López González)

»Mich erinnert »Playdead« an die Zeichentrickfilme, die ich in meiner Kindheit gesehen habe. Viele von ihnen erzählten lustige Geschichten und waren mit witzigen Aktionen und Bewegungen gespickt, sie wurden immer von Geräuschen und Orchestermusik begleitet, und es gab keinen verbalen Ausdruck. Andererseits verbinde ich das Stück mit dem unschuldigen Humor der Kindheit, wenn wir, ohne uns dessen bewusst gewesen zu sein, Situationen mit einer enormen Komik schufen.« (Kino Luque)

»Ich hatte eine sehr glückliche und verspielte Kindheit, so dass ich eine tolle Erinnerung an meine jungen Jahre habe. Manchmal werde ich nostalgisch, wenn ich daran denke, dass ich zu Hause stundenlang mit meinen Spielsachen spielen konnte, ohne mich um etwas kümmern zu müssen. Als Kind bestand meine einzige Sorge darin, mich mit Freunden zu amüsieren, z. B. mit Versteckspiel im Wald hinter dem Haus meiner Eltern.

In »Playdead« tauchen wir ständig hinter diesen Mauern auf oder verschwinden. Wir verstecken Teile unseres Körpers, und von außen betrachtet wirkt es sehr lustig, wie ein Spiel.« (Thibaut Lucas Nury)

»Kindheit bedeutet für mich, in einen Abgrund zu blicken, während ich bereits in ihn hineinfalle. Die Erinnerungen, die ich habe, sind eine überwältigende Mischung von Gefühlen, die mich jedes Mal aus dem Gleichgewicht bringen, wenn ich daran denke.« (Luca Scaduto)

»In meiner Kindheit habe ich Lebenserfahrungen gemacht, die mich heute prägen. Ich kann mich an all die Dinge erinnern, die ich in jungen Jahren in Australien gelernt habe. Als Kind bin ich jeden Tag ohne Sorgen und Verantwortung am Strand auf und ab gelaufen, manchmal musste ich Entscheidungen treffen, auch Opfer bringen. Mit alledem bin ich der geworden, der ich heute bin.« (Jett Shoemith)

»Ein Kind zu sein ist einfach!

Du bist unbeschwert, jeder macht dir Komplimente und sagt immer wieder den gleichen Satz, der dich stolz macht: »Wie groß du geworden bist, es kommt mir vor, als wäre es erst gestern gewesen, dass du laufen gelernt hast, und jetzt bist du ein kleiner Mann!« Wenn es jedoch an der Zeit ist, unabhängig zu werden, stellt man fest, dass es gar nicht so einfach ist, einen echten Freund zu finden, es ist manchmal wie die Nadel im Heuhaufen suchen. Aber als Kind ist man unschuldig, man denkt sich Notlügen aus, löst Probleme und versöhnt sich in Sekundenschnelle. Als Erwachsener passiert das alles nicht! Giovanni Pascoli, ein bekannter italienischer Dichter, glaubte, dass in jedem Menschen ein »fanciullino«, ein »kleines Kind« steckt. Gemeint ist damit ein sensibler Geist, der einem die Fähigkeit verleiht, über winzige Dinge zu staunen, so wie es Kinder tun.

Es liegt an uns, die richtigen Leute auszuwählen, die wahrhaftig sind, von denen wir wissen, dass sie uns nie im Stich lassen oder verraten werden, und mit denen wir vielleicht für einen Moment wieder ein Kind werden können.« (Vito Damiano Volpicella)



Kino Luque («Playdead»)



Luca Scaduto («Playdead»)



Die Musik Strawinskys ist sehr sprechend, erzählt, charakterisierend: Kann man sich ihr beim Choreografieren entziehen? Hast du das Gefühl, dass sie dir besonders viel vorgibt?

Die Musik ist sehr atmosphärisch und unterstützt mich sehr beim Schaffen unterschiedlicher Stimmungen. Sie hat so viel Humor, aber auch Drama. Obwohl ich manchmal eine andere Lesart der Musik gewährt habe, gehe ich bewusst nicht gegen sie. Die Charakterisierung des Beispiel, die bei Strawinsky so klar ist, werde ich nicht über Bord. Allein die Instrumente, die Strawinsky für jeden einzelnen Typen benutzt, sind sehr sprechend und aussagekräftig, zum Beispiel die Trompete für Petruschka. Da kann und will ich nicht drüber wegschauen. Auch die Reihenfolge der Tableaus ist genau so, wie von Strawinsky gedacht. Das alles bedeutet aber nicht, dass ich jeden Akzent verwende. Ich nehme mir auch den Freiraum für meine eigene Interpretation.

Du choreografierst in dieser Spielzeit nach »Car-men« nun ein zweites Handlungsballlet. Macht es dir Spaß, oder bist du im Grunde jemand, der gerne etwas Abstrakteres zum Ausdruck bringst?

Was ist abstrakt? Ich glaube, es ist ein Irrtum zu denken, dass das etwas anderes ist. Wir erzählen immer Geschichten, ganz gleich, ob es ein abstraktes Thema ist oder nicht. Konfrontationen, sich streiten, sich vereinigen – auch in einer scheinbar abstrakten Choreografie treten die Tänzer*innen in ein Verhältnis zueinander und kommen Gefühle ins Spiel. Reine Ästhetik der Bewegung ist etwas sehr Schönes, doch ich möchte nicht ohne emotionalen Inhalt choreografieren. Für mich steht immer an erster Stelle die Frage: Was möchte ich erzählen, egal ob es eine offensichtliche Geschichte gibt oder nicht. Deswegen macht es für mich keinen Unterschied, ob ich einen Ballettabend mache wie »Petruschka“ oder einen wie »Inside Us« (aus »TANZ!«) vor zwei Spielzeiten.



Thibaut Lucas Nury, Kino Luque, Olylia Gony

PUPPEN ALS SPIEGEL DER MENSCHLICHEN SEELE

Ivan Alboresi über die Hintergründe seiner Choreografie

menschlicht. Ein Teil von ihnen – Petruschka – wird ausgestoßen, das Kindliche im Magier also ganz unterdrückt. Am Schluss merkt er, dass dieser Teil von ihm fehlt, und er versucht das Geschehene rückgängig zu machen. Wir brauchen diesen kindlichen Anteil, um innerlich im Gleichgewicht zu bleiben.

«Petruschka» bildet auch choreografisch einen Kontrapunkt zum Prolog «Der Beginn». Wir haben eine große Dynamik durch die Kirribesucher, viel Aktivität, viel Trubel. Wir sehen junge Leute, die scherzen, spielen, streiten und sich verleben. Die Tänzer*innen bewegen sich mit hoher Geschwindigkeit. Das spiegelt auch den Trubel in der Musik wider. Im zweiten Teil wird die Choreografie noch schneller, die Situation noch absurder: Die Menschen verkleiden sich als Bären oder Matroschka, und die Puppen werden zu Menschen. Es ist, als würden die Leute loslassen, keinen Filter mehr haben.

Was ist Wirklichkeit, was ist Fiktion? Die Welten verschimmen in Strawinskys Ballett, die Wahrnehmung ist gewissermaßen verunkart. Du hast diese Thematik in deinem Ballett auf eine ganz eigene Art eingebracht.

Durch die Videoprojektionen von Philipp Conntag-Lada, einem kreativen und sehr erfolgreichen Medienkünstler und «Projektionisten», wie er sich selbst bezeichnet, konfrontiere ich das Publikum mit dieser Frage. Bei diesen Projektionen weiß man nicht mehr, was echt ist, was unecht, was nur eine Halluzination? Wir spielen genau mit dieser Dualität. Zweidimensionale Bilder wechseln sich mit dreidimensionalen Effekten ab, wir bieten optische Täuschungen und Illusionen und versuchen so, ein modernes Äquivalent zu finden für den Zauber, den ein Jahrmarkt in früheren Zeiten für die Menschen hatte.

Du erzählst in deiner Choreografie die Geschichte aus Strawinskys Ballett »Petruschka« im Großen und Ganzen so, wie man sie kennt. Und doch sind deine Sicht auf das Stück und deine Herangehensweise eine ganze eigene ...

Genau! Für mich ist der Magier Mittelpunkt der Geschichte. Und die drei Puppen sind nicht einfach die Puppen dieses Gauklers auf einem Jahrmarkt. Sie sind für mich viel mehr! Ihre Entstehungsgeschichte erzähle ich in einer Art Prolog im ersten Stück, «Der Beginn», mit Musik von Dmitri Schostakowitsch. Der Mensch, der hier im Zentrum steht, erlebt einen schwierigen Moment in seinem Leben. Er hadert mit sich selbst und seiner Situation. Etwas Traumasches ist ihm passiert, vielleicht der Verlust eines geliebten Menschen, vielleicht eine schmerzhaft Trennung. Das Geschehene löst in ihm existenzielle Fragen aus. Die Puppen repräsentieren im Grunde seine Gedanken, seine Sehnsüchte, seine Ängste und Erinnerungen. Jede einzelne ist ein Teil seiner Persönlichkeit. Petruschka zum Beispiel entspricht dem Kind, das jeder von uns in sich trägt. Die Managerpuppe steht für die dominante, die Ballerina für die narzisstische Seite der Persönlichkeit. Und ähnlich wie bei vielen von uns kann es, wenn wir erwachsen werden, passieren, dass unser inneres Kind in eine Ecke gedrückt wird und wir die Leichtigkeit und Unbeschwertheit des Lebens verlieren.

Die drei Puppen werden am Anfang auf der Kirribes nur von den drei Tänzern bewegt. Der Mensch ist dahinter zu erkennen, er verschwindet nicht wie sonst im Puppentheater. Für mich symbolisiert er die Seele der Puppen. Die Szenen werden im Laufe des Abends immer unabhängiger, und zwar so weit, dass sie zu eigenständigen Handlungen werden und den Magier nicht mehr brauchen. Am Ende sind sie ver-

Strawinsky ist in der Interpretation von Iván Alboresi der »Manager«). Auch Strawinskys Musik hat vielseitige Bezüge zur russischen Folklore. Gleichzeitig ist sie sehr komplex und verlässt die Spätromantik in Richtung Moderne. Revolutionär war zum Beispiel sein Verfahren, Volks- und Trinklieder, Drehorgel- und Spieluhrenmusik, verschiedene Taktarten, Rhythmen und Harmonien gleichzeitig erklingen zu lassen und mit dieser neuartigen Collagetechnik den Trubel des Jahresmarktes realistisch abzubilden. Die Figurenzeichnung ist sehr präzise und mit wenigen Mitteln erreicht. So kombinierte Strawinsky in der Musik des Petruschka zwei Harmonien miteinander, die im Abstand einer übermäßigen Quarte (Fis-Dur, C-Dur) zueinander stehen, eines so genannten »Tritonus«, oder auch »Teufel in der Musik«. Er wird seit jener verbunden mit dem Diabolischen, Düsleren, aber auch dem Schmerz und ist der passende Klang für den eifersüchtigen, schnell aufbrausenden und zugleich melancholischen Petruschka. Strawinsky entfaltet in seiner Musik insgesamt die breite Skala von Petruschkas Gefühlen. Mohr und Ballerina sind wesentlich schlichter gezeichnet. Hölrig wirkt deren jede Sinnlichkeit entbehrende Tanz. Es ist eine von vielen Stellen in der Partitur, in der Strawinsky baukastenartig (disparate) musikalische Teile zusammenfügt: Der »cantabile« vorzutragende Tanz der Ballerina im Stile Joseph Lanners und die unbeholfene Melodie (im Fagott) des Mohren verbinden sich nicht miteinander. Sinnbild dafür, dass die beiden nicht zusammenpassen. 1947 überarbeitete Strawinsky die Partitur gründlich und verschlankte und schärfte das musikalische Klangbild. In dieser Fassung erklingt die Musik am Theater Nordhausen.

Es bot ein Experimentierfeld, in dem auch im Bereich des Musiktheaters mit neuen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten gespielt wurde. Bei der Konzeption des Werks stützten sich die Schöpfer auf eigene Kindheitserinnerungen, auf bildliche Darstellungen, auf Sammlungen historischer Spielfiguren und vieles mehr. Zum Figurenpersonal im Puppentheater gehörte neben Petruschka u. a. der »Mohr«. Als »Mohren« wurden im zaristischen Russland Diener aus dem damaligen Kaiserreich Absenden bezeichnet. Im Puppentheater traten sie im Zwischenspiel als prächig gekleidete Figuren auf und traktierten sich gegenseitig mit Stöcken. Für die Dreieckskonstellation im Lesedrama des Balletts stand die auch auf den Jahrmärkten dargebotene pantomimische Commedia dell'Arte, die Stegreifkomödie, Pate. Dort waren es Pierrot, Harlequin und Colombine, im Ballett wurden diese zu Petruschka, Mohr und Ballerina (der »Mohr« bei



»BALLETT DER STRASSE«

von Juliane Hirschmann

Am 25. Juni 1910 erlebte das Publikum des Théâtre National de l'Opéra in Paris die Uraufführung von Igor Strawinskys erstem Ballett, dem »Feuervogel« (»L'Oiseau de feu«). Strawinsky wurde mit diesem Abend schlagartig zum international bekannten Komponisten. Zugleich war »Der Feuervogel« Auftakt zur Zusammenarbeit mit dem Impresario Sergej Diaghilew und dessen Truppe Ballets Russes, die dem modernen Tanztheater den Weg ebnete.

Sergej Diaghilew kam 1906 nach Paris, um russische Kunst in der westlichen Welt bekannt zu machen. Zunächst organisierte er eine umfangreiche Ausstellung und veranstaltete Konzerte mit russischen Künstlern und Komponisten. Schließlich wandte er sich dem Ballett zu. Seiner Ballettruppe gehörten berühmte Tänzer der kaiserlichen Theater in St. Petersburg und Moskau wie Vasilav Nijinsky an. Progressive Choreografen schuf u. a. Michel Fokine, Bühnen und Kostümbildner kreierten Kunstwerke wie Léon Bakst oder Alexandre Benois. Eine von Diaghilews bedeutendsten Entdeckungen war Strawinsky, dessen Werke für die Ballets Russes zu den wichtigsten Schöpfungen von Ballettmusik im 20. Jahrhundert gelten. Auf den »L'Oiseau de feu« folgten 1911 »Petrouchka« und »Le Sacre du Printemps«. Später schrieb Strawinsky für die Ballets Russes u. a. »Pulcinella« (1920) und »Les noces« (1923).

Strawinsky hatte im September 1910 zunächst ein burleskes Werk für Klavier und Orchester begonnen. In seinen Erinnerungen zeichnet sich die spätere Ballettdee bereits deutlich ab: »Beim Komponieren der Musik hatte ich das klare Bild einer plötzlich entfesselten Puppe im Kopf, die durch ihre Kaskaden von diabolischen Arpeggien die Geduld des Orchesters überreizt, das ihr sei-

nerseits mit drohenden Fanfaren antwortet. Es er gibt sich ein schrecklicher Kravall, der, auf dem Höhepunkt angekommen, mit dem schmerzhaftesten und klagendsten Erschließen der armen Puppe endet. [...] Einem Tages sprang ich vor Freude in die Luft. Petruschka! der ewige und unglückliche Held aller Jahrmärkte, aller Länder!« Diaghilew erkannte in der Musik das Potenzial für ein Ballett auszubauen. Szenario und Dekorationen sollte Alexander Benois entwickeln, Michel Fokine das Werk choreografieren.

Strawinskys Ballett »Petrouchka« entfaltet ein Märchen, dessen Figuren und Handlungselemente inspiriert sind von Kindheitserinnerungen an russische Jahrmärkte, wie sie bis um 1900 stattfanden, sowie von der u. a. dort typischen Tradition russischen Volks- und Puppentheaters. Puppentheater war damals allgemein ein vogue, das Interesse an dieser Kunstform an vielen Orten Europas, darunter auch Paris, groß.



Laura Voppe, Zsófia Takács, Erica Cucumazzo, Camilla Mateucci

WER IST PETRUSCHKA? von Juliane Hirschmann

Petruschka entstammt dem russischen Puppentheater und entspricht der Figur des Kasperls in der deutschsprachigen Tradition. Der stets dem Guten zum Sieg verheißende Kasperling vermurrtlich aus dem Hanswurst des Wiener Volkstheaters hervor und ist seit dem Ende des 18. Jahrhunderts im volksnahen Puppentheater des deutschen Sprachraums bekannt. Der russische Petruschka wurde im 17. Jahrhundert populär. Der Name ist eine Verkleinerung von »Pjotr« (Peter) und meint in der russischen Sprache »Petersilie«. Anders als Kasperl ist Petruschka »ein grober Krakeeler, der Polizisten und andere Figuren tötet, seine Frau schlägt, schließlich vom Teufel in die Hölle geschickt wird.« (Christoph Flamm) Er gilt jedoch als Held, der sich traut, gegen weltliche und kirchliche Obrigkeiten zu rebellieren. Das Handpuppenspiel Petruschka war im 19. und 20. Jahrhundert ein beliebtes und verbreitetes Straßentheater auf russischen Jahrmärkten und den Plätzen der Dörfer und Städte. Als sich das Puppentheater mehr zum Kindertheater entwickelte, legte Petruschka das Vulgäre und Aggressive ab. Der traditionelle Petruschka unterscheidet sich von der Figur in Strawinskys Ballett: Hier ist Petruschka Opfer von Gewalt, allerdings auch auftrabend, jähzornig. Zugleich trägt er melancholische Züge und ist somit dem aus der Commedia dell'Arte abstammenden französischen Pierrot ähnlich, der im Fin de Siècle, der Kultur um die Jahrhundertwende, allgegenwärtig war (bekannt sind z.B. »Pagliacci« von Leoncavallo, 1892, oder Schönbergs »Pierrot lunaire« mit Gedichten von Albert Giraud aus dem Jahr 1912).



Der Beginn

Ein sensibler Außenseiter ist alleine in einem eng begrenzten Raum. Tief in sich selbst entdeckt er verborgene, schmerzhaft Erinnerungen an Spot und gewaltsame Übergriffe und versucht diese Erinnerungen zu fassen, zu konkretisieren und zu materialisieren. Der Raum vergrößert sich, der Außenseiter wird von der Dunkelheit in eine andere Dimension transportiert, bevor sich seine Persönlichkeit in den Naïven, den Narzissen und den Dominanten spaltet, als gesichtslose Schattenwesen aufscheinend.

Er enthüllt die Gesichter dieser Schatten, um seine drei Persönlichkeiten zu Puppen werden zu lassen. Er verwandelt sich selbst in den Magier.

1. Tableau: Jahrmarkt in der Fastenwoche Petruschka

Auf dem Jahrmarkt herrschen lebhaftes Treiben und Gedränge. Der Magier tritt auf, mys-



Erica Cucumazzo, Luca Scudato

tisch und geheimnisvoll, und präsentiert mit der Ballerina und dem Manager zwei seiner Puppen, gefolgt von Petruschka. In der Geschichte, die der Magier nun vorführt, verliebt sich Petruschka in die Ballerina, wird jedoch vom Manager unsanft verscheucht.

2. und 3. Tableau: Bei Petruschka und dem Manager

Die Puppen haben ihre materiellen Körper verlassen und nun ein Eigenleben gewonnen. Petruschka entdeckt, dass er sich so frei bewegen kann wie er möchte und nicht mehr unter der Kontrolle des Magiers steht. Mit der Ballerina und dem Manager vollzieht sich das gleiche. Petruschka und der Manager haben gleichermaßen weiterhin ein Auge auf die Ballerina geworfen. Dem verliebten Petruschka schenkt sie kaum Beachtung, von der Stärke des Managers hingegen ist sie beeindruckt und kommt ihm näher. Später folgt sie dem noch dem Wink Petruschkas. Die Eifersucht des Managers wächst.

4. Tableau: Jahrmarkt in der Fastenwoche gegen Abend

Das Fest wird immer lauter und chaotischer. Die Menschen verkleiden sich als Bären und Matroschkas, ein verliebtes Paar streift über den Markt. Der Magier kehrt zurück und will das große Finale seines Stücks präsentieren. Doch etwas stimmt nicht mit seinen Puppen: Die zu Fleisch und Blut gewordenen, vermenschlichten Figuren entziehen sich seiner Kontrolle, als der Manager Petruschka in eifersüchtiger Wut tötet. Der Magier, unter Schock, kann nicht begreifen, was geschehen ist und versucht vergeblich, alles Geschehene rückgängig zu machen ...

BESETZUNG

2. TEIL

Choreografie
Bühne
Kostüme
Videos
Ivan Alboresi
Ronald Winter
Birte Wallbaum
Philip Contag-Lada

DER BEGINN
Musik von Dmitri Schostakowitsch
(aus der Kammerinstrumente op. 110a)
Uraufführung

Magier Alfonso López González
P. Kino Luque/Luca Scaduto
B. Otylia Gony/Camilla Matteucci
M. Thibaut Lucas Nury

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

Uraufführung am 25. Februar 2022, Theater Nordhausen, Großes Haus

Dramaturgie
Trainingsleitung und Assistenz
Ballettrepetition
Inspeizienz

Juliane Hirschmann
Ilka von Hagen
Nivia Hillerin-Filges
Marja Haglund

Technische Leitung
Technische Einrichtung
Beleuchtung
Ton
Maske
Requisite

Kerstin Bayer
Tilo Bormann
Martin Wiegner
Jörg Wiegleb
Karolin Friedrich
Ronald Winter

Aufführungsdauer ca. 50 Minuten

Herstellung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten der Theater Nordhausen/Loth-Orchester Sonderhausen GmbH:
Werkstatteleiter *Jonny Wilken*, Gewandmeister/Damen Schneider *Kati Herzberg*, Herrenschneider *Angela Kretschmer*, Tischlerei
Jens Grabe, Malsaal *Carsten Stirmer*, Schlosserei *Uwe Brüder*, Dekorationsabteilung *Dörte Oeffinger*, Theaterplastik *Jeanine Heymann*
Physiotherapie *Christian Wenzel*

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.

Musikverlag Hans Sikorski GmbH, Berlin (für Dmitri Schostakowitsch, Kammerinstrumente op. 110a, 1. Satz: Largo)
Boosey & Hawkes - Bote & Bock GmbH für Hawkes & Sohn (London) Ltd. (für Igor Strawinsky, Petruschka,
revidierte Fassung von 1947)



Ivan Alboresi
DER BEGINN
Musik von Dmitri Schostakowitsch
(aus der Kammersternfonie op. 110a)
Uraufführung

Ivan Alboresi
PETRUSCHKA
Musik von Igor Strawinsky
Uraufführung

Spielzeit 2021/2022





Textnachweise:

Alle Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Sämtliche Probenbilder von Julia Lormis entstanden eine Woche vor der Premiere auf der ersten Kostümprobe.

Impressum:

Herausgeber: Theater Nordhausen/Loth-Orchester Nordhausen GmbH

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

Programmheft Nr. 13 der Spielzeit 2021/2022

Premiere: 25. Februar 2022

Redaktion und Gestaltung: Dr. Juliane Hirschmann

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

Alfonso López González, Kino Luque, Olylia Gony, Thibaut Lucas Nury

TIOS!

Ballettabend



PETRUSCHKA
IVAN ALBORESI