



STAATSOPERETTE



BROADWAY IN DRESDEN

CINDERELLA

Musik von RICHARD RODGERS

Gesangstexte von OSCAR HAMMERSTEIN II

Neues Buch von DOUGLAS CARTER BEANE

Originalbuch von OSCAR HAMMERSTEIN II

Deutsche Fassung von JENS LUCKWALDT

Orchestrierungen von DANNY TROOB

Musikalische Einrichtung und Arrangements von DAVID CHASE

Neue Orchestrierung von WILLIAM WARD MURTA

AUFFÜHRUNGSRECHTE

CONCORD THEATRICALS GMBH

TEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG **CHRISTIAN GARBOSNIK**
REGIE **GEERTJE BOEDEN**
BÜHNENBILD **PHILIP RUBNER**
KOSTÜME **SARAH ANTONIA RUNG**
CHOREOGRAPHIE **WINFRIED SCHNEIDER**
DRAMATURGIE **JUDITH WIEMERS**
CHOREINSTUDIENUNG **THOMAS RUNGE**

BESETZUNG

CINDERELLA **OLIVIA DELAURÉ**
PRINZ CHRISTOPHER **JANNIK HARNEIT**
MARIE **SILKE FRÖDE**
MADAME **INGEBORG SCHÖPF**
GABRIELLE **ANNA-LISA GEBHARDT**
CHARLOTTE **JEANNETTE OSWALD**
SEBASTIAN **MARCUS GÜNZEL / BRYAN ROTHFUSS**
JEAN-MICHEL **TIMO SCHABEL**
GRAF DINGELSTEIN **DIETRICH SEYDLITZ**
TANZSOLI **STEPHANIE BEYER / NINA KEMPTNER**
MELANIA MAZZAFERRO / MARICA RESTA
MARAT RAHM / SERGIY TONEVITSKY
VLADISLAV VLASOV / CHRISTIAN VITIELLO

STATISTIN **ANNA CAROLIN KISTER / MICHELLE LIPPE**

CHOR, BALLETT UND ORCHESTER DER STAATSOPERETTE

Doppelbesetzung: Die Abendbesetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen im Foyer.

STUDIENLEITUNG **NATALIA PETROWSKI**
MUSIKALISCHE EINSTUDIENUNG
UND KORREPETITION **MINSANG CHO, HOLGER MIERSCH,**
NIKI LIOGKA, EVE-RIINA RANNIK
KORREPETITION BALLETT **YOKO MEISSNER**
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG **MICHELLE LIPPE,**
JUDITH BOHLEN
MITARBEIT BÜHNENBILD **ALEXANDER GRÜNER**
INSPIZIENZ **KERSTIN SCHWARZER**
SOUFFLAGE **ANNETT BRÄUER**
TECHNISCHE DIREKTION **STEPHAN ALEITH**
TECHNISCHE EINRICHTUNG **JÖRG GERATHEWOHL**
LICHT **FRANK BASCHEK**
TON **PAWEL LESKIEWICZ**
WERKSTATT-PRODUKTIONSLEITUNG **MARCUS GROSSER**
ASSISTENZ KOSTÜM **ANKE ALEITH**
MASKEN UND FRISUREN **THORSTEN FIETZE**

Die Dekorationen, Kostüme und Requisiten wurden in den Werkstätten der Staatsoperette unter der Leitung von Katrin Falkenberg und Annette Opitz (Schneiderei), Franziska Schobbert (Malsaal), Torsten Ulrich (Tischlerei), Jörg Danke (Schlosserei), Angelika Meinerzhagen (Dekorationswerkstatt) und Avgoust Yankov (Requisite) hergestellt.

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus Urheberrechtsgründen nicht gestattet.
Photos, video and sound recordings during the performance are prohibited.

PREMIERE 5. NOVEMBER 2022, 19.30 UHR

DAUER CA. 2 STUNDEN 30 MINUTEN
PAUSE NACH DEM 1. AKT

HANDLUNG

1. Akt

Des Morgens im Märchenwald: Prinz Christopher wird vom Thronverwalter Sebastian zum Frühsport bestellt. Riesen und Drachen wollen bekämpft werden – eine Übung, die der Prinz spielend, jedoch unter großen Selbstzweifeln ausführt. Er fühlt sich nicht zum Prinz berufen und noch weniger zum König – eine Rolle, auf die er nach dem Tod seiner Eltern vorbereitet wird. Auf dem Weg zum Schloss begegnet der Prinz einer jungen Frau, die ihn mit ihrer Fürsorge für die wunderliche Bettlerin Marie beeindruckt. Es ist Cinderella, abgekürzt Ella, die seit dem Tod ihres Vaters von ihrer Stiefmutter Madame und deren Töchtern Gabrielle und Charlotte wie eine Angestellte behandelt wird. Im Schloss konfrontiert Sebastian den entsetzten Prinzen mit seinem neuesten Plan: Der Thronfolger muss heiraten. Auf einem Maskenball soll die Richtige gefunden werden. Madame wittert ihre Chance, zum Adel aufzusteigen, und prepares ihre beiden Lieblingstöchter für den Anlass. Jean-Michel, ein politischer Aktivist, bittet Ella, den Prinzen auf dem Ball zur Rede zu stellen und ihm von der sozialen Ungleichheit im Land zu berichten. Madame zerreißt Ellas Einladung, doch nun zeigt Marie ihre wahre Gestalt: Zur guten Fee verwandelt, ermutigt sie zur Fantasie. Und siehe da: Die gläsernen Schuhe und eine Kutsche stehen bereit. Um Mitternacht, warnt Marie, ist der Zauber vorbei. Angekommen beim Ball, sorgt Ellas herzliches Wesen für Verstörung beim Adel, bleibt aber selbst von ihrer Familie unerkannt. Nur der Prinz ist von ihrer Natürlichkeit begeistert. Nach dem Tanz rät Ella ihm, besser für sein unterdrücktes Volk zu sorgen. Um Mitternacht flieht sie, dicht gefolgt von Prinz Chris.

2. Akt

Die Damen am Hof beklagen das Interesse des Prinzen an der Unbekannten. Derweil leitet Chris eine erfolglose Suchaktion im Wald. Cinderella ist zurück Zuhause und schwelgt gemeinsam mit Madame, Charlotte und Gabrielle in Erinnerungen an den Ball. Nur Gabrielle ahnt, dass Ella diejenige ist, in die der Prinz sich verliebt hat. Im Schloss wird Sebastians Politik erstmals von Chris kontrolliert. Der Prinz muss erfahren, dass das Volk in seinem Namen systematisch ausgebeutet wird. Er beschließt, ein Festmahl zu geben, um Ella endlich zu finden. Gabrielle will Ella ein Kleid leihen, doch Madame durchkreuzt die Pläne der Schwestern. Wieder ist es Maries Zauber, der Ella in ihrer Fantasie beflügelt: Aus Fetzen wird ein neues Kleid. Ella taucht in Begleitung Jean-Michels beim Festmahl auf und animiert Prinz Chris, die Regierungsgeschäfte zu übernehmen und eine demokratische Wahl auszurufen. Als sie um Mitternacht erneut fliehen muss, hinterlässt sie auf der Schlosstreppe ihren gläsernen Schuh: So wird Chris sie finden können. Und tatsächlich: Bei einer Schuhanprobe für alle Frauen im Reich erkennt Chris Ella sofort, auch ohne Ballkleid. Nun sind alle versöhnt – selbst Madame, der Ella verzeiht. Und wenn sie nicht gestorben sind ...



Olivia Delauré (Cinderella) und Gero Wendorff (Prinz Christopher)

EMPOWERMENT UND FANTASIE

von JUDITH WIEMERS

Jede Zeit braucht ihre Märchen – als Geschichten, die Austragungsorte für die Konflikte unserer eigenen Leben sind, stellvertretend ausgefochten und überstanden von fiktiven Figuren. Das heißt im Umkehrschluss, dass Märchen nicht immer zeitlos sind und wir den vermeintlich Immergrünen unter ihnen auf den Zahn fühlen müssen. Können sie uns noch wegweisend dienen, als moralische Instanz für Alt und Jung? Oder sind traumschöne Prinzen und knurrige Stiefmütter nicht länger die richtigen Protagonisten für Erzählungen, die uns aufbauen, amüsieren oder das Fürchten lehren sollen? Auch *Cinderella* darf man dazu befragen, obwohl oder vielleicht gerade weil es einer der beliebtesten und ältesten aller Märchenstoffe ist. Die Geschichte des Aschenputtels beginnt nicht erst mit den Grimm'schen Kinder- und Hausmärchen im frühen 19. Jahrhundert. Die literarische Grundlage für die Gebrüder war Charles Perraults Erzählung *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, die bereits 1697 erschien und ihrerseits auf bis ins Mittelalter nachzuverfolgende narrative Motive zurückgreift. Seitdem sind zahllose Versionen entstanden, für die Musiktheaterbühne, in der bildenden Kunst, in Filmen, Gedichten, Liedern und Comics. Cinderella begegnet uns im Opernrepertoire mit Rossinis *Cenerentola* und Massenets *Cendrillon*, sie wärmt uns jährlich zu Weihnachten in *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* am heimatischen Bildschirm die Seele und singt bunt animiert im Disney-Film.

Cinderella als Ur-Prinzessin

In all ihren Ausgestaltungen, auch in den satirischen, sehen wir Cinderella samt ihren Mit- und Gegenspieler*innen durch die Linse eines Zeitgeistes – angepasst in ihren Details an die konkreten Bedürfnisse einer Epoche und an ihre soziokulturellen Vereinbarungen. Was fast allen Variationen gleich ist, ist die im Kern der Geschichte verankerte Transformation des armen, verwahrlosten Mädchens zur strahlenden Prinzessin, eine Transformation, die sich zunächst visuell, dann emotional und schließlich ökonomisch vollzieht. Diese Verwandlung ist so unwiderstehlich reizvoll, weil sie so unwahrscheinlich ist und so verdient. Cinderella ist so etwas wie eine Ur-Prinzessin: Sie verdankt ihren Status nicht einer langen, blaublütigen Ahnengalerie, sondern einem glücklichen Zufall und etwas Märchenzauber, der gleichzeitig Belohnung ist für ein reines Herz in widrigsten Umständen.

Dasselbe, so dürfen wir träumen, könnte auch uns wiederfahren – wir müssen nur unsere persönliche gute Fee finden, dann findet der Prinz auch uns. Zugrunde liegt der Geschichte also auch die Idee eines sozialen Aufstiegs, der nur durch die Hände anderer geschieht. Oder präzise: Er gelingt einer mittellosen Frau durch die Hilfe eines wohlhabenden Mannes. Diese Prämisse liegt mehr oder minder bequem in ihrem jeweiligen zeitlichen und sozialen Kontext – und heute vielleicht unbequemer denn je.

Rodgers und Hammersteins *Cinderella*

Sehr eng mit ihrer Entstehungszeit verknüpft ist auch Richard Rodgers und Oscar Hammersteins *Cinderella*, das im März 1957 als *musical play* nicht etwa auf der Bühne Premiere feierte, sondern in einer 90-minütigen Fernsehsendung rund 100 Millionen Amerikaner*innen in ihren Wohnzimmern erreichte und einen Rekord in der US-Fernsehgeschichte markierte. In mehrfacher Hinsicht entsprang diese *Cinderella* den späten 1950er Jahren und kann auf mehrere Arten als spezifisch amerikanisch gelten. Zum einen gliedert sich das Stück ein in die Erzählart des sogenannten *book musicals*, das als Innovation um die Mitte des 20. Jahrhunderts besonders dem Team Rodgers und Hammerstein zugeschrieben wird. In Abgrenzung zu frühen *musical comedies*, in denen ein loser Handlungsfaden dürftig große Shownummern verband, standen Rodgers und Hammerstein seit ihrem Erstlingserfolg *Oklahoma!* für ein organisches Ineinandergreifen von anspruchsvollen Geschichten und handlungstragenden Liedern. Auch in *Cinderella* gelingt dies. Trotz mehrerer Songs, die in alter Broadway-Tradition aus anderen Werken in das Stück eingefügt sind (unter anderen „Me, Who am I“ aus *The King and I* und „The Loneliness of Evening“ aus *South Pacific*) spannt sich ein Bogen: Es gibt wiederkehrende musikalische Themen, das höfische Milieu wird durch Walzer und Gavotte definiert, die Partitur sprüht vor einkomponiertem Zauber und ist in vielen, besonders den humoristischen Momenten, filmisch illustrierend gedacht. Die Klangwelt verbindet den *symphonic jazz* eines Duke Ellington oder Paul Whiteman mit der beständigen amerikanischen Liebhaberei für wienerisches Kolorit und lässt doch nie Zweifel an den Anfängen der Autoren in der Songschmiede der Tin Pan Alley.

Abgesehen von der musikalischen Gestaltung entlarven weitere Eigenheiten den Werkursprung in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Nicht nur, dass das Fernsehen als neues Massenmedium die Bühne und das Kino für die *Cinderella*-Premiere aussticht und die abendliche Unterhaltung in die häusliche Idylle der Kleinfamilie verlegt wird. Auch die Figurenzeichnung dieser Cinderella vertritt bürgerliche Werte der Zeit. Die Hauptrolle spielte Julie Andrews, die im Jahr zuvor als Eliza Doolittle in *My Fair Lady* – ebenfalls eine Aschenputtel-Geschichte – Furore gemacht hatte. Andrews galt, obgleich sie Britin ist, als Modell für die junge amerikanische Frau: anständig, höflich, gesund, attraktiv, ausgeglichen. Für eine Teenagerin, die systematisch schikaniert wird, bleibt diese Cinderella erstaunlich glatt, angepasst. Auch die gute Fee, immerhin eine Figur, die mit ihrem Zauberwerk die Gesetzmäßigkeiten des Hochadels aushebelt, ist allzu liebevoll, trotz ihres anarchischen Potentials.



Gero Wendorff (Prinz Christopher)



Silke Fröde (Marie) und Ballett (Tanzsoli)

Die Erzählung kommt ohne sichtbare Grausamkeiten oder erotisches Spiel aus, beides Facetten, die Wilhelm und Jakob Grimm gerne und ausgiebig bedienten. Hier gibt es keine Hofdamen, die sich die Füße für einen Schuh verstümmeln, um ins Königshaus einziehen zu können. Es ist also kein Wunder, dass Rodgers und Hammersteins *Cinderella* im Laufe ihrer Werkgeschichte einige Male adaptiert wurde. Nach weiteren Fernseh-Versionen der Jahre 1965 und 1997 war das Musical schließlich 2013 als großes Revival erstmals am Broadway zu erleben. Die neue Fassung, für die Douglas Carter Beane verantwortlich zeichnet, versucht einen Spagat. Der märchenhafte Aufstieg Cinderellas soll gelingen, aber unter neuen Vorzeichen und angepasst an den Erfahrungshorizont einer pluralistischen Gesellschaft im 21. Jahrhundert.

„Wer bin denn ich?“

Was diese Version der Geschichte leistet, ist zu hinterfragen, aus welchen uns bekannten Welten Cinderella und der Prinz jeweils kommen und wie sie zueinander finden. Traditionell rekurriert das Märchen hier auf die außerordentliche Schönheit Cinderellas, die den Prinzen blendet, und die Glückseligkeit des Paares beschließt. Aber ist das nicht ein bisschen dünn? Verbindet die beiden nicht etwas viel Substantielleres? Carter Beane verarbeitet in den Familienverhältnissen der beiden Hauptfiguren ein wichtiges Motiv des Aschenputtel Stoffs: Sowohl Cinderella als auch Prinz Christopher haben ihre Eltern verloren. Während die Eine wie eine unbezahlte Angestellte in einer komplizierten Patchwork-Familie lebt, in der sie täglich emotionalen Missbrauchserfahrungen ausgesetzt ist, fristet der Andere ein einsames Dasein als ahnungsloser Posterboy für die grausame Politik des Königshauses, das er übernehmen soll. Beide bewegen sich unsicher stolpernd zwischen Fremdbestimmung und eigenen Intuitionen, die sich einfach nicht überlagern wollen mit den Rollen, die ihr Umfeld für sie vorsieht. Und beide haben sich in den Nischen ihrer Welten eingerichtet, um sich hinauszuträumen aus ihrem ungeliebten Leben.

In ihrer geheimen Fantasie finden sie einen Schutzraum und entwickeln nicht nur erstaunliche Resilienz, sondern auch Humor. Als Opfer mag man sie nicht sehen. Denn obgleich diesen beiden unbeholfenen jungen Menschen nicht zugestanden wird, sich nach außen zu entfalten, wirken sie inmitten der machtgerigen, von Besitzansprüchen und Existenzängsten getriebenen Mitgliedern der „ordentlichen“ Gesellschaft, entwaffnend normal, unverdorben. Als sie sich auf dem Ball im Schloss begegnen, tun sie dies auf Augenhöhe, weil sich beide unwohl fühlen im Statusspiel des Adels und Mächtigen-Adels. Diese Perspektive auf das Paar betont nicht nur die romantische Liebe, sondern zeigt sie gleichsam als seelenverwandt. Ella und Chris sind zunächst Leidensgenossen und werden schließlich, zum Trotz aller, Komplizen. Als solche übertölpeln sie nicht nur mit ihrer natürlichen Wärme alle Anwesenden des Balls, sondern beschließen gemeinsam – auch das eine Eigenheit dieser Fassung – die Abkehr von der institutionellen Monarchie und den zaghaften Anfang einer parlamentarischen Demokratie.

Keine Disney Prinzessin

Ella kommt in dieser Dynamik eine besondere Rolle zu. Anders als bei Grimm münden ihre humanistischen Züge nicht in resignierte Passivität, sondern in soziales Engagement und eine Gewohnheit, sich selbst an den Haaren aus dem Dreck zu ziehen. Diese Cinderella muss nicht gerettet werden und ihr persönliches Happy End hat sie letztendlich nicht ihrem Äußeren zu verdanken, sondern einer inneren Stärke und ihrem jugendlichen Sturkopf. Somit taugt diese Cinderella auch als Gegenentwurf zur klassischen Bilderbuch-Prinzessin, die sich beharrlich eingenistet hat in unserer Konsumwelt und Alltagskultur.

Das Märchen hat sich von der Buchseite auf den Bildschirm verlagert, wo Disney und TV Formate wie *Germany's Next Topmodel* oder *Das Aschenputtel-Experiment* den Traum von der plötzlichen Prinzessin-Werdung weiterspinnen, konzipiert für die jüngsten Mitglieder der Gesellschaft. Vor allem für Kinder ist die Produktpalette rund um die Disney-Prinzessinnen schier unendlich und erstreckt sich von Elsas Eiskristall-Kleid zur voll ausgestatteten Barbie-Kollektion, einmal von Schneewittchen bis Arielle und zurück. Trotz einzelner Versuche, diversifizierte und eigensinnigere Heldinnen zu erfinden, reproduziert ein Gros der Disney-Darstellungen eine einheitliche Ideal-Prinzessin, die sich definiert durch normative Schönheitsmerkmale, Weiblichkeit, Glamour und Reichtum. Bei *Germany's Next Topmodel* beschränkt sich der Findungsprozess eines Models als eine Art moderne Prinzessin schon längst nicht mehr nur auf ihre körperliche Attraktivität. Auch die Pflege individueller innerer Werte verspricht Marktwertsteigerung: Sei authentisch, sei zielstrebig, sei tugendhaft. Es wird sich auszahlen, so wird suggeriert: in Erfolg, Ruhm, Geld und Glück. Die Ella dieser Inszenierung kratzt an der Gültigkeit dieser vermeintlichen Kausalkette und konterkariert mit ihrem Desinteresse an Status, Besitz und Eitelkeiten die Modellprinzessin unserer Tage – auch weil sie am Beispiel ihrer Schwestern und Stiefmutter hautnah erleben muss, dass das rücksichtslose und aufopferungsvolle Streben nach Höherem nicht das einlöst, was es verspricht. Wenn Ella Prinzessin wird, dann nicht planmäßig, sondern quasi nebenbei und ohne große Konsequenzen – so dürfen wir zumindest hoffen – für ihre Persönlichkeitsstruktur.

„Mach aus Träumen Wirklichkeit“

Obwohl sich Ella gegen zwanghafte Selbstoptimierung positioniert, steckt in ihrer Figur das Motiv des verwirklichten, selbsterkämpften Erfolgs als Kern des *American Dream*. Ella hat zwar mit dem von Carter Beane neu hinzugedichteten Jean-Michel und Marie zwei Verbündete, aber eigentlich erfüllen beide lediglich eine Funktion: Ella dazu zu animieren, auf die eigenen Instinkte und Fähigkeiten zu vertrauen. Jean-Michel ist von hehren Idealen geleitet, plant die Revolution aber lieber im Wohnzimmer als in der Konfrontation mit dem Thronanwärter. Und Marie? Die ist eine sehr menschliche Fee, von der man kaum zu sagen vermag, ob sich tatsächlich übernatürliche Kräfte hinter der Maskerade als wunderliche Einsiedlerin verbergen. Es ist auch nicht wichtig. Mit feministischen Grundsätzen schwört sie ihren Schützling ein.



Marat Rahm (Tanzsolist) und Olivia Delauré (Cinderella)



Ballett

Denn Ella ist nicht nur in eigener Sache unterwegs, sondern agiert, laut Marie, „im Namen eines jeden Mädchens, das jemals die Welt ändern wollte“. Das Empowerment einer unterprivilegierten jungen Frau und eines jungen Mannes, der nicht länger akzeptieren kann, dass seine Privilegien gleichbedeutend sind mit der Unterdrückung anderer Menschen, liegt dieser Fassung als Prinzip zugrunde. Maries Credo „Heut’ kannst du sein, was immer du gerne wärst – mach aus Träumen Wirklichkeit“ soll die am Boden zerstörte Ella mobilisieren, ihr Leben in die Hand zu nehmen. Was als Selbstermächtigungsauftrag gemeint ist, darf aber durchaus auch kritisch bewertet werden: nämlich dann, wenn er impliziert, dass alle Verantwortung für ein gelingendes Leben oder für die sprichwörtliche Transformation vom Tellerwäscher zum Millionär ausschließlich in der persönlichen Anstrengung des Einzelnen liegt und nicht etwa an Lebensumstände, Gesundheit oder politische Systeme geknüpft ist.

So ist Maries Botschaft eher als kollektive Aufforderung zu begreifen. Über das Textbuch hinausgedacht, ließe sie sich vielleicht so formulieren: Alle Menschen sollten die Ressourcen und den Zugang zu Bildung haben, um zu mündigen Bürger*innen zu werden und unabhängig von sozialer Herkunft, geschlechtlicher Identität und Aussehen ihr Leben aktiv gestalten zu können. Diese Vision einer egalitären Welt entspricht unseren demokratischen Grundpfeilern und ist somit nicht neu und dennoch – auch das wird hier deutlich – immer noch nicht eingelöst. Vielmehr wird sie als soziale Utopie, als Märchen präsentiert. Denn obgleich diese *Cinderella* in eine Zeit fällt, in der Teenager mit ihrem politischen Engagement globale Bewegungen in Gang setzen und Frauen Präsidentinnen werden können, sind die sozialen Grundkonflikte der Aschenputtel-Geschichte weiterhin ernüchternd intakt: Noch immer ist eine alleinerziehende Mutter wie Madame, die aus wirtschaftlicher Not heraus handelt, nicht nur denkbar, sondern allgegenwärtig. Und noch immer müssen Kinder und Jugendliche täglich erleben, dass sie aus ethnischen, religiösen oder wirtschaftlichen Gründen als nicht „zugehörig“ gelten. Wenn Marie also zur Fantasie aufruft, ja, sie anmahnt, so sind wir alle gemeint und in die Pflicht genommen, besonders für die Jüngsten eine Welt zu schaffen, in denen ihnen – nicht nur im Märchen – Flügel gegeben sind.

„EINE
KRUNE IST
NUR EIN
HUT,
IN DEN ES
HINEIN-
REGNET.“

FRIEDRICH II. – „DER GROSSE“



Ensemble

„DISCO IM PALAST“

„Ich will hier raus aus diesem Knast,
da ist 'ne Disko im Palast.
Ich will ein Glitzer-Festgewand,
ich will 'ne Kutsche, viergespannt,
zwei Silberpumps und auch Geschmeide
und Nylons von rasanter Seide.
Komm ich zum Ball so rausgeputzt,
was wetten, dass der Prinz da stutzt.“

(...)

Doch da erschien im Lichterstrahl
die gute Fee nun noch einmal.
Sie schwang den Zauberstab mit Macht
und rief: „Sei auf 'nen Wunsch bedacht!
Sei er auch noch so sonderbar,
mein Aschenbrödel, er wird wahr!“
„Oh, liebe Fee!“, rief Aschi munter,
„diesmal wünsch ich mir kein Wunder.
Wozu denn Prinz und Pomp und Pracht?
Nun sei ein kluger Wunsch gemacht.
Ich bin auf einen Mann nur scharf,
wenn ich den Kopf behalten darf.“

Auszug aus: Roald Dahl, *Cinderella*, 1982



Gero Wendorff (Prinz Christopher) und Chor



Gero Wendorff (Prinz Christopher), Marcus Günzel (Sebastian) und Ballett



Dietrich Seydlitz (Graf Dingelstein) und Chor



Olivia Delauré (Cinderella) und Silke Fröde (Marie)

ZAUBER UND ALLERLEI WUNDERSAMES

Mittlerweile war es Nacht geworden und der Mond stand hoch am Himmel. Ronja ruhte am Weiher aus, sie saß auf einem Stein und spürte die Stille in ihrem Wald. Sie lauschte, hörte aber nichts Anderes als Stille. Der Wald in der Frühlingsnacht schien voller Geheimnis zu sein, voll Zauber und allerlei Wundersamen und Uraltem. Auch alles Drohende und Gefährliche war wohl jetzt da, aber Ronja fürchtete sich nicht.

Hier im Wald würde sie also fortan leben. Mit Birk. Jetzt fiel ihr ein, dass er in der Bärenhöhle auf sie wartete. Warum saß sie dann noch hier und grübelte? Sie stand auf und nahm ihr Bündel. Es war ein weiter Weg bis zu ihrem Ziel, und dort hin gab es weder Weg noch Steg. Aber sie wusste, wie sie zu gehen hatte. So wie Tiere es wissen und alle Rumpelwichte und Dunkeltrolle und Graugnome des Waldes es wissen.

ASTRID LINDGREN, *Ronja Räubertochter*, 1981



Gero Wendorff (Prinz Christopher) und Chor

„KINDNESS VERÄNDERT DIE WELT“

Die Regisseurin Geertje Boeden, die Kostümbildnerin Sarah Antonia Rung und der Bühnenbildner Philip Rubner im Gespräch mit der Dramaturgin Judith Wiemers.

Was sind die Herausforderungen, wenn man ein Märchen wie *Cinderella* inszeniert? Gibt es eine Botschaft, die für alle Generationen Gültigkeit beanspruchen darf?

GB: Ich denke, dass manche Märchen besser altern als andere, sowohl was die Botschaft, die gute alte Moral von der Geschichte, betrifft als auch die Stereotypen, Geschlechterrollen und Charaktere, die im Märchen agieren. Und genau daraus resultiert eine der Herausforderungen: ein Märchen zu überprüfen von unserem heutigen Entwicklungsstandpunkt der Gesellschaft aus. Ein einfaches „Das Gute triumphiert über das Böse“ reicht nicht aus. Wir müssen nach dem „Warum“ fragen. Das heißt dann auch, dass wir bestimmte Stereotypen aufbrechen, was gar nicht so einfach ist. Zum Beispiel bei *Cinderella*. Man könnte da schnell landen bei „Nur, wenn man schöner aussieht als die anderen, wird man bemerkt und dann rettet einen der strahlende Prinz aus einem repressiven Familienverhältnis“. Diese Botschaft finde ich nicht nur fragwürdig, sondern geradezu schädigend. Eine andere, wunderbare Herausforderung ist der Umgang mit dem Element der Zauberei, der Magie, der Fantasie in einer eigens erfundenen Bühnensprache!

In der Neubearbeitung für den Broadway agieren einige der auftretenden Charaktere „untypisch“, wenn wir an die Grimm’sche Vorlage denken und an berühmte Bearbeitungen für das Musiktheater. Besonders für die Titelfigur Cinderella trifft dies zu. Sie scheint aktiver und widerstandsfähiger. Was interessiert dich an ihr?

GB: Zum Glück sind einige der Charaktere untypisch! An der Cinderella-Figur interessiert mich genau das, was du sagst. Man könnte fast sagen, sie ist widerborstiger. Ich musste bei der Entwicklung unseres Konzeptes oft an den Film *Die fabelhafte Welt der Amélie* denken. Wie diese benutzt Ella ihre Fantasie, um der Realität etwas entgegenzusetzen: Das ist ihre Art, humorvoll und spielerisch mit der Unterdrückung und dem Verlust, den sie erlebt hat, umzugehen. Sie spielt absichtlich nicht in dem überdrehten Adelsspiel des „Ridicule“ mit, setzt



Ingeborg Schöpf (Mutter), Dietrich Seydlitz (Graf Dingelstein), Gero Wenddorf (Prinz Christopher) und Olivia Delauré (Cinderella)

ganz bewusst *kindness*, also Nettigkeit dagegen und inspiriert den Prinzen dazu, sich von den Zwängen, die ihm auferlegt werden, zu befreien. *Kindness* verändert die Welt.

Ist diese *Cinderella*-Bühnenversion insbesondere die Geschichte der Selbststärkung einer jungen Frau?

GB: Ich finde, dass man das so lesen kann oder vielleicht sogar muss.

Oft tauchen in *Cinderella*-Darstellungen, egal ob auf der Opern- und Musicalbühne oder im Film, ähnliche Motive auf. Vor allem das ausladende Ballkleid der Protagonistin ist uns als Bild geläufig. Sarah, deine Kostüme entsprechen nicht unbedingt dieser Ästhetik.

SR: Mir war es wichtig, die von Geertje erörterte Persönlichkeit dieser Figur durch das Kostüm zu unterstreichen und dabei nicht zu plakativ zu werden. Außerdem soll man sich mit dieser Cinderella identifizieren können. Die Nahbarkeit wird auch hergestellt durch ein Kostüm, das aus heutigen Moden zusammengesetzt wird, sich aber trotzdem in die Fantasiewelt einordnen lässt.

Ihr stellt in der Inszenierung dem Gegensatzpaar von Volk und Adel ein weiteres gegenüber: das von natürlich und künstlich. Wie ergänzen sich diese Begriffe hier?

GB: Wir haben lange überlegt, wie wir uns diesem Märchen, das zum Großteil von einer Verhandlung über Äußerlichkeiten bestimmt ist, nähern. Und so kamen wir darauf, Cinderella eben auch äußerlich nicht mitspielen zu lassen in dem ganzen Rummel des Adels, sondern innerlich und äußerlich durch eine Einfachheit und eine Natürlichkeit, ein Anders-Sein zu kennzeichnen. Da Ella zum Volk gehört, haben wir so das Gegensatzpaar Volk/Natürlichkeit versus Adel/Künstlichkeit noch verschärft. Und ganz entscheidend: Unser Prinz Chris ist im gesellschaftlichen Korsett des Adels eingeschnürt und findet in Cinderella eine Freundin, die ihm aus dem Herzen spricht – mit ihrer Natürlichkeit.

Wie wurden die angesprochenen Gegensätze im Bühnenbild und Kostüm gestalterisch übertragen?

PR: Die Treppenskulptur, die wie ein Monolith aus dem Bühnenboden emporwächst, besteht aus Furnierholzwänden, welche offen sichtbar sind. Je höher wir in der Struktur kommen, desto weißer ist die Oberfläche behandelt, so dass gemeinsam mit den weißen Kostümen des Adels eine künstliche Skulptur entsteht. Die beiden voneinander unabhängig rotierenden Treppenelemente bilden die verschiedenen Räume, etwa eine Serpentine für die Schuhanprobe, die lange elegante Treppe zum Ballsaal oder Cinderellas beengtes Zuhause. Die Architektur spiegelt immer wieder die Diskrepanz zwischen Adel und Volk. Ein anderes Hauptelement sind



Dietrich Seydlitz (Graf Dingelstein), Gero Wendorff (Prinz Christopher) und Chor



Timo Schabel (Jean-Michel) und Chor

Scherenschnitte aus einer Holzbohle, die realistische Konturen von Bäumen nachzeichnen. Sie kontrastieren die harte, klare Form der Treppe.

SR: Im Kostüm übertragen sich die Kontraste über die Stofflichkeiten und Materialien, aber auch über die Farben. So ist unser Volk eher in weichen und natürlichen Stoffen, in bunten, aber erdigeren Farbtönen, in lockerer Form und Silhouette gehalten, unser Adel hingegen in steifem Material und kühlen, harten Farbkontrasten.

Das Musical lebt von den Momenten des Zaubers und der ungezügelter Fantasie. Laut Textbuch verwandelt sich etwa ein Kürbis in eine Kutsche. In dieser Produktion kommen zusätzlich die Geister hinzu, die mit Tänzer*innen besetzt sind. Wie bewahrst du dir so etwas wie eine kindliche Vorstellungskraft?

GB: Das habe ich wohl meiner Mama zu verdanken, sie hat in meiner Kindheit meine Fantasie gefördert (lesen, lesen, lesen), mir Geschichten über Naturwesen und die Welt erzählt und mich immer dazu angehalten, in allen Lebenslagen meine Vorstellungskraft zu benutzen. Außerdem bin ich ein großer Fan von japanischen Anime-Filmen, die immer eine ganz besondere Fantasie erzählen und fördern. Ich fürchte, ich bin wohl einfach ein Kindskopf und finde, dass ohne Fantasie das Leben trostlos ist.

Was hat euch für diese Szenen in Hinblick auf die Bühnengestaltung inspiriert?

PR: In der Konzeptionsphase haben wir uns viel mit Bilderbuch-Ästhetik, Scherenschnitt-Kunst, aber auch klassischem Schattenspiel beschäftigt – also zweidimensionalen Formen, die wir in den Bühnenraum setzen. Der Riese etwa kommt aus dieser Welt. Marie ist mit einem Spezialrequisit bestückt, welches den Zauber vom kleinen in den großen Raum überträgt.

Da wir eben von Natürlichkeit sprachen. Für die Ausstattung spielen auch Nachhaltigkeit und Recycling eine Rolle. Wie seid ihr vorgegangen in der Materialbeschaffung und im künstlerischen Arbeitsprozess?

PR: Nachhaltigkeit und Bühnenbild sind meist leider noch unvereinbare Begriffe. Jedoch haben wir in der Umsetzung versucht, nachhaltiger zu arbeiten. In der Gestaltung einiger Elemente im Bühnenbild greifen wir auf alte Materialien wie ausrangierte Prospekte und Stoffe zurück und haben regionale Recycling-Materialien wie zum Beispiel Wabenplatten benutzt.

SR: Im Kostüm wurden ausgediente Stofftiere, die wir im Dresdner Stadtraum gesammelt haben, verarbeitet. Vielen Dank an alle Spender*innen!

THERE'S MUSIC IN YOU

„Now you'll hear
something new.
Someone's playing
the music in you.

Now you're living,
you know why.
Now there's nothing
you won't try.

Move a mountain,
light the sky,
make a wish come true.
There is music in you.

Now you can go wherever you want to go.
Now you can do whatever you want to do.
Now you can be whatever you want to be,
and love is a song you will sing your whole life through.“

**OSCAR HAMMERSTEIN II, RICHARD RODGERS,
Auszug aus „There's Music in You“, 1953**

Wichtig für die Dynamik einer Märchengeschichte sind natürlich auch ihre kontrastreichen Figuren, die vermeintlichen Bösewichte und komischen Rollen. Sarah, wie hast du diese Extreme ins Kostüm übertragen?

SR: Auch hier sind, neben der Stoffauswahl, die Farben ganz entscheidend. Zum Beispiel in der Figur der bösen Stiefmutter, die farblich erst einmal extrem rausfällt. Auch in der Maske und den Perücken lassen sich gut Überzeichnungen veranschaulichen, ebenso in den Silhouetten der Kostüme.

In der Fassung von Douglas Carter Beane geht es plakativer als bei Hammerstein um sozialpolitische Themen. Wie fügt sich das in eine Geschichte, für die die Leichtigkeit des Märchenzaubers essentiell wichtig ist?

GB: Letztendlich gibt es ja im Märchen immer einen sozialen Gestus. Da ist das für mich nur eine Konsequenz weitergetrieben. Und vor allem kommt hier wieder die Fee Marie ins Spiel.

Welche Funktion hat sie in eurer Interpretation der Geschichte?

GB: Eine ganz entscheidende. Marie ist bei uns die moderne Strippenzieherin, die Spielmacherin, die Regisseurin! Sie hat den Auftrag *Cinderella* vom obersten Feen-Komitee erhalten. Sie reist mit ihrer Zauberkiste dorthin, wo sie gebraucht wird. Und sie ist nicht allein unterwegs: Sie ruft ihre vier Hilfsgeister herbei. Marie ist es, die den Anstoß gibt, die Gesellschaft zu einer gerechteren zu verändern. Also alle teilhaben zu lassen, nicht nur Cinderella, die nach „oben heiratet“. Alle verarmten und enteigneten Untertanen bekommen einen gerechten und guten König und ein Stück vom Kuchen ab. Wenn man es genau nimmt, ist das ja noch viel märchenhafter, als wenn es nur Cinderella wäre. Und Marie emanzipiert Ella, ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen, und gemeinsam mit dem Prinzen die Demokratie, eine Utopie einer friedlichen und egalitären Gesellschaft, einzuführen. Sie hat also alle Hände voll zu tun.

Eigentlich gibt es in *Cinderella* viele sehr ernste Themen: es geht um zwei junge Menschen, die Elternteile verloren haben und um ein ausbeuterisches System. Und trotzdem steckt so viel Witz in den Figuren. Wie gehst du mit diesem Spagat um?

GB: Meine Devise ist, im tiefsten Ernst eigentlich immer auch einen Funken Humor zu finden. Und ein gewisses Maß meiner persönlichen Albernheit gehört wahrscheinlich auch dazu!



Timo Schabel (Jean-Michel), Gero Wendorff (Prinz Christopher) und Olivia Delauré (Cinderella)



Ensemble

„ALLES AUSPROBIEREN“

Richard Rodgers und Oscar Hammerstein im Interview

Vor genau 14 Jahren feierte ein Musical namens *Oklahoma!* Premiere – ein Musical, das über fünf Jahre am Broadway laufen würde. Heute Abend wagen seine Väter, Richard Rodgers und Oscar Hammerstein II, ihren ersten Vorstoß in die Welt des Fernsehens. Um 20 Uhr wird *Cinderella* als einmalige 90-minütige Sendung um 20 Uhr auf Columbia Broadcasting System ausgestrahlt. Rodgers und Hammerstein glauben jedoch nicht, dass ihre Arbeit des letzten Jahres ab morgen nur noch eine schöne Erinnerung sein wird. „Wir gehen optimistisch in ein solches Projekt“, so Rodgers, Komponist des Teams. „Wir dürfen nicht davon ausgehen, dass wir nur auf eine einzige Übertragung hinarbeiten.“ „Wir sind sicher, unsere *Cinderella* wird mehrmals zu sehen sein“, bestärkte Librettist Hammerstein. „Die Show wird gut genug sein, um sie auf der Bühne zu zeigen, im Film, oder erneut im Fernsehen.“ Ihre Entscheidung, in die Wohnzimmer der Nation zu kommen, verdankten sie einer einzigen guten Idee, erklärt Rodgers. „Die Idee für eine musikalische Bearbeitung von *Cinderella* kam von Julie Andrews, die die Titelrolle spielen wird, und ihrem Manager. Sie stellten sie dem Sender vor, der dann seinerseits bei uns anfragte. Es war die erste wirklich attraktive Idee, die uns von Fernsehproduzenten vorgestellt wurde.“

Rodgers und Hammerstein widersprechen entschieden der Auffassung, nach der im Fernsehen nur das gezeigt werden kann, was zu gehaltlos für die Bühne oder das Kino ist. „Ich glaube, das ist eine schlechte Einstellung, auch wenn dies nun großspurig klingen mag“, so Rodgers. „Wenn man eine Sendung für das Fernsehen macht, sollte man sie so gut machen wie möglich, oder es gleich lassen.“ Hammerstein ergänzt: „Wenn wir die Produktion für die Bühne machen würden, wären wir es nicht anders angegangen. Wir haben uns für die Geschichte interessiert, ohne im Sinne eines bestimmten Mediums zu denken und auch ohne für spezifische Stars zu schreiben, obwohl wir das Glück haben, oft mit wunderbaren Darstellern zu arbeiten. Sicherlich wollten wir auch keine unkonventionelle Version der *Cinderella* realisieren – lediglich eine musikalische Adaption des Märchens.“ Dass voraussichtlich tausende Menschen an den Bildschirmen zuschauen werden, schüchtert die beiden nicht ein. „Man sollte über ein Massenpublikum nicht anders denken, als über jedes andere“, konstatiert Oscar Hammerstein.

„Falls es einen Unterschied geben sollte, ist er uns nicht bekannt.“ „Sobald man versucht, für jemanden anderes als sich selbst zu schreiben, geht es garantiert schief“, bestätigt Richard Rodgers. „Es gibt keine Formel. Die Arbeit wird in dem Moment zum Erfolg, wenn sich der eigene Geschmack mit dem des Publikums deckt.“ Noch gibt es keine Pläne, weitere Aufträge für das Fernsehen anzunehmen, aber beide sind offen für Ideen. „Ich bin bereit, alles auszuprobieren“, fasst Rodgers zusammen: „Ich hätte keine Bedenken, selbst mal eine Show für einen Nachtclub zu schreiben. Das wäre aufregend, mal etwas Anderes. Einmal hab' ich es sogar schon gemacht, das war 1926. Es war ein riesiger Spaß, und ein gewaltiger Flop!“

Richard F. Shepard, New York Times, 1957



Gero Wendorff (Prinz Christopher), Dietrich Seydlitz (Graf Dingelstein) und Chor

SYNOPSIS

Cinderella

Act 1

Once upon a time in a magic forest... Prince Christopher enjoys a moment of solitude when the royal family's advisor Sebastian summons him to his daily exercise: slaying dragons and giants. Chris is weary: since the death of his parents, the King and Queen, he is being prepared for the royal office, but he would much rather be a bookish private man. The delegation runs into beggar woman Marie, who is accompanied by Ella. Chris is immediately taken by her warmth. She likes him, too. Back at home, Ella hides in her favourite corner to dream of far-away adventures. Meanwhile, in the palace, Sebastian has a plan: Chris must get married. The right partner is to be chosen at a masked ball. Ella's stepmother Madame prepares her two favourite daughters Charlotte and Gabrielle for the occasion. A young political activist with disarming idealism, Jean-Michel, urges Ella to confront the prince with the social injustice inflicted on the people by the crown. Ella, however, is not invited. Marie, who reveals herself as a fairy, comes to the rescue, with an invite and proper attire. At the ball, Ella goes unrecognised but attracts attention by being unusually kind. Chris is smitten but must learn from Ella that crimes are committed in his name. At midnight, Marie's magic spell ends and Ella flees.

Act 2

Chris instructs a search party to find Ella – without success. Hoping to lure her to the palace one more time, he announces another function: a banquet. Gabrielle has warmed to her sister and realises that Ella is the mystery woman the prince is looking for. She offers to lend her a dress, but Madame shatters their plan. Ella is distraught. Again, it is Marie who encourages her to use her imagination: and the magic spell begins anew. At the palace, Chris is overjoyed to see Ella, who has brought Jean-Michel in tow. The prince decides to finally take over governmental duties and calls a democratic election – to Sebastian's great dismay. As the clock strikes midnight, Ella flees again, keen to hide her real identity as the spell expires. She does however leave a glass slipper for Chris to find. The next day, he launches an identity parade, with every woman in the kingdom having to try on the shoe. When Ella appears, he recognises her instantly. The couple is finally united. Even Madame apologises for her behaviour and is forgiven... and they lived happily ever after.



Bryan Rothfuss (Sebastian)



Ensemble

TEXTNACHWEISE

Roald Dahl, „Die wahre Geschichte von Aschenbrödel“, übersetzt von Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, *Konfetti*, Hamburg: Rowohlt, 1986, S. 30 – 32. | Astrid Lindgren, *Ronja Räubertochter*, Hamburg: Friedrich Oetinger Verlag, 2019 (1981), S. 141 – 142. | Astrid Lindgren, Rede anlässlich ihrer Ehrung mit dem Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, 22/10/1978, zitiert in Karina Brehm, „Unerschrockene Mädchen, sanfte Jungs. Gleichstellung und Geschlechterrollen in der schwedischen Kinder- und Jugendliteratur von traditionellen Märchen zu aktuellen Bilderbüchern“, in Maren Conrad, Hrsg., *Moderne Märchen: Populäre Variationen in jugendkulturellen Literatur- und Medienformaten der Gegenwart*, Königshausen & Neumann Verlag, 2020, S. 187 – 213. | Emmeline Pankhurst, *Ein Leben für die Rechte der Frauen*, Göttingen: Streidl Verlag, 1996 (1914), S. 3 – 4. | Richard Rodgers und Oscar Hammerstein II, „There's Music in You“ aus *Cinderella*, Berlin: Concord Theatricals, 2013 (1953). | Richard F. Shepard, „Rodgers and Hammerstein leap to TV, hopes high and fingers crossed“, *New York Times*, 31/03/1957, übersetzt von Judith Wiemers | Judith Wiemers, Handlung, Synopsis, „Kindness verändert die Welt“ und „Empowerment und Fantasie“, Originalbeiträge.

Auslassungen sind nicht immer gekennzeichnet. Die Überschriften sind zum Teil redaktionell ergänzt.

BILDNACHWEISE

Titel: Gero Wenddorf, fotografiert von Pawel Sosnowski

Probenfotos vom 20. und 27. November 2020, fotografiert von Pawel Sosnowski

Durch Corona-bedingte Verschiebungen der Produktion ist es zu einzelnen Änderungen in der Besetzung gekommen.

Die Staatsoperette dankt ihren Sponsoren und Partnern für die Unterstützung.



IMPRESSUM

HERAUSGEGEBEN VON DER STAATSOOPERETTE DRESDEN

SPIELZEIT 2023/24

INTENDANTIN KATHRIN KONDAUROW

REDAKTION DR. JUDITH WIEMERS

ARTWORK | KONZEPT & FOTOGRAFIE ESRA ROTTHOFF

SATZ HARTMUT GERASCH, ANDREAS GROSSMANN

DRUCK SAXOPRINT GMBH



