CENDRILLON

KAMMEROPER VON PAULINE VIARDOT

CENDRILLON

Kammeroper von Pauline Viardot
Orchesterfassung von Peter Häublein
Deutsche Fassung von Ralf Eger

Cendrillon Rebecca Reister
Baron Ronaldo Steiner
Maguellone Linda Joan Berg
Armelinde Anna-Maria Torkel
Prinz Jannes Philipp Mönnighoff
Kammerdiener Timo Rößner
Fee Christin Kullmann
Sophia Garcielo
Marie Sophie Richter
Henriette Grabe
Anne Kathrin Gratz

Statisterie Sonja Engelhardt, Julia Jankowski, Henrieke Max, Iga Olkusnik, Julia Otero, Anette Peikert, Johannes Reissig

Orchester
Rebecca Anne Hicks, Klavier
Haeyoon Park, Violine
Kristin Kühl, Bratsche
Youri Shin, Cello
Junhee Park , Flöte
Kefei Hu, Klarinette

Musikalische Leitung
Bettina Rohrbeck
Inszenierung Ralf Eger
Bühne Ralf Eger, Meggy Tucker, Wiebke Schlüter
Kostüme Wiebke Schlüter
Maske Johannes Reissig, Julia Otero
Requisite Meggy Tucker

Musikalische Assistenz/Korrepetition Rebecca Anne Hicks
Regieassistenz Meggy Tucker
Kostümassistenz Aline Dönselmann
Inspizienz Philipp Klotz
Video Wiebke Schlüter, Meggy Tucker

Dramaturgie/Musikvermittlung
Bettina Knauer

Mitwirkende Schülerinnen/ Musikvermittlung
Samira Bravo Ortega, Marsha Dinse, Julia Jankowski, Eva Justenhoven, Linda Kunow, Henrieke Max, Iga Olkusnik, Anette Peikert

Technische Leitung Heinz Ulbrich
Bühnenmeister Wolfgang Thieß
Beleuchtungsmeister
Birger von Leesen
Beleuchtungstechnik
Ramzi Chenitir, Andreas Kehler, Carsten Seider, Klaus Uhlich
Bühnentechnik Detlev Feist, Michael Haase, Andreas Heiß, Volker Teppich
Werkstättenleitung Andreas Heiß
Ton Katharina Raspe

junges forum Musik+Theater
Peter Krause (Leitung), Anna Novák

Fächerübergreifende Projektkonzeption und Projektleitung
Beatrix Borchard in Kooperation mit Bettina Knauer

Premiere: 16. Dezember 2010
Weitere Vorstellungen: 17., 18. und 31. Dezember 2010

Eine Produktion des Dekanat ZWOELF der Hochschule für Musik und Theater junges forum Musik + Theater

Für die großzügige Unterstützung danken wir:

Hapag-Lloyd Stiftung
Friedel und Walter Hoyer Stiftung
Oscar und Hera Ritter Stiftung
Mariann Steegmann-Foundation
Rudolf Augstein Stiftung

Musikvermittlungsprogramm in Kooperation mit Kulturforum21, Sophie-Barat-Schule und Niels-Stensen-Gymnasium Harburg.
www.kulturforum21.de

INHALT

VORWORT 9

„NICHTS WAR IHR FREMD – ÜBERALL WAR SIE ZU HAUSE“. 11
DIE SÄNGERIN UND KOMPONISTIN
PAULINE VIARDOT (1821–1910)

CENDRILLON –
EIN ZAUBERHAFTES MÄRCHEN 19

PAULINE VIARDOT UND DIE OPÉRETTE DE SALON 22
ODER: EINE VERGESSENE GATTUNG

VON EISBECHERN, SAHNEHÄUFCHEN UND ZWIEBELLOOK. 30
INTERVIEW MIT DER KOSTÜMBILDNERIN WIEBKE SCHLÜTER

UND DER JUNGE PRINZ,
DER RUFT ES LAUT ... 36

EINE KURZE GESCHICHTE DES SCHUHS 41

DAS ASCHENPUTTEL-SYNDROM 42
ODER: DIE ANGST DER FRAU VOR DER UNABHÄNGIGKEIT.
EINE NOTIZ

„...UND DIE ARME PAULINE WEINTE LEISE
ÜBER DEN KLEINEN PASTETEN UND ÄPFELN“. 44
DAS BILD PAULINE VIARDOTS IN RUSSLANDS PRESSE
DES 19. JAHRHUNDERTS

ZEITTAFEL 50

BIOGRAFIEN 53

IMPRESSUM / BILDNACHWEISE 62

Pauline Viardot (1821–1910), Fotografie von Pierre Petit.

Auf der Opernbühne gab es auch vor Pauline Viardot hochbegabte Frauen, allen voran die eigene Schwester, Maria Malibran, den Zeitgenossen Inbegriff einer romantischen Diva. Aber dass eine Musikerin eine vergleichbare Magnetfunktion entwickelte, gleich, wo sie weilte, eine Art Kunst-Biotop (Thomas Rübenacker) um sich herum bildete, worin nicht nur Musiker und Musikerinnen, sondern auch Maler und Dichter sich heimisch fühlten – das ist selbst für das „Zeitalter der Kunst", wie Paul Valéry das 19. Jahrhundert nannte, singulär. In der Erscheinung Pauline Viardot bündelt sich, wie in einem Brennglas, die europäische Kultur des 19. Jahrhunderts, es gibt fast niemanden, den sie nicht kannte, noch weniger, die sie nicht kannten. Im Gegensatz zu ihrer Schwester Maria Malibran, deren Stern zeitweise noch heller funkelte, erreichte Pauline Viardot das gesegnete Alter von fast 89 Jahren, sie starb 1910. Ihr Jahrhundert reichte also von Gioachino Rossini bis zu Claude Debussy, von Georg Wilhelm Friedrich Hegel bis zu den Positivisten, vom südlichsten Spanien incl. arabischen Einflüssen über die USA und Mexiko bis nach Russland und Finnland. Ihr geistiger Kosmos wurde durch heftige Debatten um einschneidende politische, technische und kulturelle Veränderungen bestimmt, darunter die sie besonders betreffenden Auseinandersetzungen über die gesellschaftliche Verantwortung des Künstlers in einer Welt, in der auch das Kunstwerk immer mehr zur Ware wurde, um die bürgerliche Gleichstellung von Männern und Frauen, von Juden und Christen, von Menschen verschiedenster sozialer Schichten, um die angemessene Staatsform, um freie Liebe oder Ehe, um die Frage, was denn Musik ist, das was erklingt oder der Notentext.

Und ihre Salonoperette *Cendrillon?* Musik und Text, die aus Lebenslust erwachsen. Ihr Witz besteht im Spiel mit dem Charakteristischen und Bekannten. Das Stück klingt wie ein vergnügtes Resumée eines Lebens in Musik der verschiedensten Stile und verschiedensten Zeitalter. Fünf Jahre zuvor hatte Massenet bereits eine Cendrillon als Märchenpoem komponiert. Mit Rossinis *La Cenerentola* hatte sie debütiert. Und nun ihre eigene Version. Was ist der Subtext ihrer Adaption des bekannten Märchenstoffes? So tun als ob? Die Rolle von Kleidern als Garant für die Zugehörigkeit zu verschiedenen Welten? Schuhe, die passen oder eben auch nicht? In ihrem durchaus sozialkritisch zu verstehenden Libretto, dem einzigen ihrer Bühnenstücke, das sie selbst geschrieben hat, geht es um Leben in *Parallel-Welten*. Hier liegt der Ansatzpunkt für die Inszenierung von Ralf Eger und seine deutschsprachige Bearbeitung der Dialoge, auch der Ansatzpunkt für die interdisziplinäre Projektarbeit mit Studierenden und mit Schülerinnen.

Beatrix Borchard & Bettina Knauer

„NICHTS WAR IHR FREMD – ÜBERALL WAR SIE ZU HAUSE“

DIE SÄNGERIN UND KOMPONISTIN PAULINE VIARDOT (1821–1910)

Pauline Viardot, ca. 1860.

Pauline Viardot war, glaubt man ihren Zeitgenossen, ein ungemein faszinierender Mensch. Zahlreich sind die Berichte über das Besondere, das Außergewöhnliche, das „Übermenschliche“ der Sängerin und Komponistin. Für Giacomo Meyerbeer war sie die grandiose Bühnensängerin, die in der Rolle der Fidès 1849 wesentlich zum Erfolg seiner Oper *Le Prophète* beitrug, und Franz Liszt veröffentlichte 1857 einen ausführlichen Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* über seine ehemalige Schülerin, in der er ihre Fähigkeiten in den höchsten Tönen lobte. Camille Saint-Saëns schließlich würdigte die Persönlichkeit Pauline Viardots in einem Nachruf 1911 mit den Worten: „Was an ihr vor allem fesselte, vielleicht mehr noch als ihre sängerische Begabung, das war ihr Wesen; es gehört zu den erstaunlichsten, die ich je erlebte. Sie sprach fließend spanisch, französisch, italienisch, englisch und deutsch und war daher auf dem Gebiet der Literatur anderer Länder auf dem Laufenden. Mit ganz Europa stand sie im Briefwechsel. […] Einer der verblüffendsten Wesenszüge von Madame Viardots Talent lag in der Fähigkeit, sich sehr leicht jedem Stil anzupassen, angefangen bei der alten italienischen Musik, in der sie aufgewachsen war […] bis hin zu Schumann, Gluck, sogar Glinka, dessen Lieder sie in russischer Sprache sang. Nichts war ihr fremd – überall war sie zu Hause.“ (Saint-Saëns, Reminiszenzen, S. 121ff.).

Tatsächlich war Pauline Viardot ihr Leben lang intensiv mit dem internationalen Musikleben verbunden. Am 18. Juli 1821 in Paris als jüngstes Kind der berühmten Sängerfamilie Garcia geboren, bereiste sie ab dem Alter von drei Jahren mit ihren Eltern und Geschwistern London, New York und Mexiko. Nachdem die Familie nach Paris zurück gekehrt war, erhielt Pauline Garcia, so ihr Mädchenname, zunächst eine Ausbildung als Pianistin, u. a. bei Frédéric Chopin und Franz Liszt, bevor sie sich – nach dem frühen Tod ihrer Schwester, der Sängerin Maria Malibran – 1836 dem Gesang zuwandte. Ihr Erfolg schien im wahrsten Wortsinn grenzenlos: Zwischen 1838 und 1863 trat Pauline Viardot auf nahezu allen großen Bühnen des damaligen Europas auf und lebte teilweise mehrere Monate lang in verschiedenen Metropolen, u. a. in Madrid, St. Petersburg, London, Berlin, Wien und Pest. Dort spielte sie unzählige Rollen in italienischen, deutschen und französischen Opern, die zudem häufig in der Landessprache einstudiert wurden. Parallel gab sie in den jeweiligen Städten eigene Konzerte, übernahm Oratorien-Partien und trat gelegentlich auch als Pianistin und Organistin öffentlich auf. Einen Eindruck von ihrer musikalischen Vielseitigkeit vermittelt die Kritik eines Konzertes, das sie am 27. Januar 1858 in Berlin gab. Die *Neue Berliner Musikzeitung* berichtete:

Pauline Viardot in der Rolle der Desdemona in Rossinis *Otello*.

„Das hervorragendste musikalische Ereigniss der vergangenen Woche bildete das am 27. stattgefundene Concert der Gesangsheroine Pauline Viardot-Garcia. Hat der Zeitraum von zehn Jahren, seitdem wir diese gefeierte Virtuosin nicht in Berlin gehört haben, von dem früheren metallischen Wohlklang ihrer Stimme, in den höheren Chorden, Weniges hinweggestreift, so ruft dennoch die ausgezeichnete Schule, der hochdramatische Vortrag und die staunenswerthe Kehlvolubilität noch immer die höchste Bewunderung hervor. Legte sie von der ersteren der genannten Eigenschaften in der Rossini'schen Arie: *Pensa alla patria* ein glänzendes Zeugniss ab, so steigerte sich das Entzücken des Auditoriums bei dem Vortrag des Schubert'schen ‚Erlkönigs', in welchem sie die drei handelnden Gestalten des Gedichts specifisch zu sondern und mit erschütternder Wirkung darzustellen vermochte, zu mehrmaligem Hervorrufe. Ein wahres Brillantfeuer von Fiorituren, eine reizende Girandola glänzender Passagen sprühte uns in der berühmten Arie: *Mi pacenti* aus ‚Britannicus' von Graun […] entgegen, so wie der humoristische Vortrag zweier spanischer Nationallieder das begeisterte Publikum zum Dacaporufe veranlasste, welchem Wunsche sie durch die unvergleichliche Ausführung einer Chopin'schen Mazurka, für Gesang meisterhaft transcribirt, bereitwilligst entgegenkam." (*Neue Berliner Musikzeitung* vom 3. Februar 1858, S. 43)

Nach ihrem Bühnenrückzug 1863 bis zum deutsch-französischen Krieg 1870/71 lebte Pauline Viardot gemeinsam mit ihrem Mann Louis Viardot, ihren Kindern und dem Schriftsteller Ivan Turgenev, ihrem engsten Freund, in Baden-Baden, einem Ort, an dem sich zu dieser Zeit ein überaus reges deutsch-französisches Leben in betulicher Beschaulichkeit abspielte. Hier unterrichtete Pauline Viardot einen internationalen Schülerkreis, veranstaltete regelmäßig Salonabende und ließ schließlich sogar ein kleines Privattheater bauen, in dem sie ihre drei eigens für ihre SchülerInnen und Freunde komponierten Opérettes de Salon *Le dernier sorcier*, *L'Ogre* und *Trop de femmes* inszenierte und aufführte. Ab 1871 konzentrierte Pauline Viardot dann ihren Wirkungskreis auf Frankreich. Sie engagierte sich in der neu gegründeten *Société nationale de musique* in Paris und nahm zwischenzeitlich eine Stelle als Gesangslehrerin am Pariser *Conservatoire* an. Zusätzlich zu ihren künstlerischen und pädagogischen Tätigkeiten führte sie eine umfangreiche Korrespondenz, u. a. mit LiteratInnen, KomponistInnen und MusikerInnen aus ganz Europa, lud in der Regel Donnerstag Abend zum offiziellen und Sonntag Nachmittag zum inoffiziellen Salon und war selbst ein regelmäßiger Gast in den Wohnungen von Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré und Charles Gounod.

Die internationalen Kontakte, die Pauline Viardot auf diese Weise ein Leben lang pflegte und unterhielt, entsprachen jenem Kosmopolitismus, der in Paris seit den 1830er Jahren in ihrem gesamten Umfeld als grundlegende künstlerische Haltung gelebt wurde. Nationale Abgrenzungen spielten im praktizierten Musikleben bis 1870 so gut wie keine Rolle. Künstlerinnen und Künstler des 19. Jahrhunderts passten sich weder biographisch, noch künstlerisch politischen Staatsgrenzen an. Franz Liszt wohnte wahlweise in Paris, Weimar, Budapest oder Rom und war regelmäßig in Sankt Petersburg, Wien und vielen weiteren Metropolen zu Gast, und Giacomo Meyerbeer, in Berlin geboren, wurde zum Inbegriff eines französischen Opernkomponisten. Eine umfassende Mehrsprachigkeit, sowohl schriftlich als auch mündlich, war die Regel, ebenso wurden die meisten literarischen und musikalischen Werke – sofern sie auf Text basierten – mehrsprachig und in mehreren Ländern gedruckt. Fast scheint es, als hätte gerade dieser Kreis die kosmopolitische Idee einer Gelehrtenrepublik, wie sie im 15. und 16. Jahrhundert populär wurde, in eine transnationale Künstlerrepublik des 19. Jahrhunderts verwandelt.

Diese Form einer selbstverständlichen Transnationalität zeigt sich auch in den Werken Pauline Viardots. Bereits ihre ersten Kompositionen sind Lieder nach Texten von Ludwig Uhland, darunter *Die Kapelle* und *Ich bin vom Berg der Hirtenknab*; Pauline Viardot komponierte und sang die Lieder während ihrer Deutschlandtournee 1838, sich selbst am Klavier begleitend. Ihr weiteres Œuvre umfasst Kompositionen für Sologesang, u. a. nach Texten von Pierre de Ronsard, Eduard Mörike, Victor Hugo, Alexander Puschkin, Heinrich Heine, Sully Prudhomme, Victor Wilder und Henry Charles Read, sowie Instrumental- und Bühnenwerke. Entstanden in einem Zeitraum von mehr als 65 Jahren, spiegelt sich in ihnen nahezu das gesamte 19. Jahrhundert: Dort finden sich Volkslieder aller Nationen, eine große dramatische Gesangsszene, ein deutsches Lied, ein unterhaltendes Klavierstück mit spanischem Flair, die russische Romanze, die französische Mélodie der III^{me} République im Zeichen von Orientalisme und Exotisme und nicht zuletzt mitreißende Duette über Ungarische Tänze von Johannes Brahms.

Bis ins hohe Alter hinein blieb Pauline Viardot ungemein agil und erfüllt von immer neuen Ideen. Musikalische und auch andere musische Tätigkeiten, so z. B. das Zeichnen, blieben für sie Beruf und alltäglicher Lebensinhalt, waren gleichermaßen Erwerbstätigkeit und Freizeitgestaltung. Produktivität in allen Bereichen scheint ihr ungemein wichtig gewesen zu sein. Als Gabriel Fauré

Pauline Viardot, ungefähr zur Zeit der Entstehung von *Cendrillon*.

einmal ihrer Aussage, ein Komponist müsse vor allem schnell schreiben können, mit der Frage widersprach, wie man dann seine Kompositionen reifen lassen könne, antwortete sie: „Man kümmert sich ein bißchen weniger um sie, aber man ist produktiv!“ (zit. n. Launay 2006, S. 100) Ihre Wohnung am Boulevard Saint-Germain, die sie nach dem Tod ihres Mannes und Ivan Turgenevs (beide starben 1883) bezog, blieb ein Zentrum für SchülerInnen, Freunde und Bekannte aus aller Welt. Marie Reuter, eine deutsche Schülerin, die Ende der 1880er-Jahre bei ihr studierte, berichtete in ihren Memoiren über den wöchentlichen Salon Pauline Viardots zu dieser Zeit: „Es fing um zehn Uhr abends an und dauerte bis gegen drei Uhr morgens. […] Alle Menschen waren mir fremd. Mme. Viardot stand an der Tür ihres großen Besuchszimmers und empfing ihre Gäste in ihrer eigenartig herzlichen Weise. […] Gegen Mitternacht spielten Künstler Klavier, Violine, Cello, und Sänger und Sängerinnen gaben ihr Bestes. Oft ging es sehr gemütlich zu, z. B. wenn der alte Gounod sich ans Klavier setzte und seine eigenen Lieder sang. […] Nach dem Musizieren wurden die Flügel zum Eßzimmer geöffnet, dann holte sich jeder einen einfachen Imbiß. Es gab belegte Butterbrote, kleine Kuchen, Bayrisches Bier, Schokolade und Tee. Alle standen ungezwungen umher. […] Mme. Viardot wußte alle anzuregen, die Unterhaltung stockte keinen Augenblick. Die ersten Male konnte ich den Abend nur teilweise genießen, ich mußte so sehr mit einer schweren Schläfrigkeit kämpfen, daß ich förmlich Qualen ausstand, bis ich mich allmählich daran gewöhnte.“ (Marie Gallison-Reuter 1929, S. 143f.)

Als Pauline Viardot 1904, im Alter von 82 Jahren, die Opérette de salon *Cendrillon* für mehrere Aufführungen mit ihren Schülerinnen inszenierte, waren ihre Begeisterungsfähigkeit und ihr Engagement ungebrochen. Mit großer Lebendigkeit schrieb sie am 15. Februar 1904 an Hugues Imbert: „Leider habe ich morgen keine Zeit – ich habe eine Probe für mein Ungeheuer von einer Opérette und meine Abwesenheit wäre eine Katastrophe, denn ich vereine von 3 bis 10 Uhr abends alle Funktionen eines Theaters in mir, einschließlich der Köchin.“ (BNF Paris, Départ. Mus., LA-Viardot 39, Brief an Hugues Imbert vom 15.2.1904; Original französisch). Nie mit dem bereits Erreichten zufrieden, arbeitete sie noch bis zur Dernière an Musik und Inszenierung und dachte dabei auch gleich an die Zukunft ihrer Schülerinnen, die in der Opérette auftraten: „Versuchen Sie doch morgen die Dernière von Cendrillon zu hören“, bat sie im April/Mai 1904 den Musikkritiker Henri de Curzon. „Ich habe noch ein Duo für Barigoule und Pictordu im 3. Akt eingefügt und weitere kleine Bühnentricks, die sich nicht schlecht machen. Kommen Sie, ich bitte Sie, und wenn Sie die Möglichkeit haben, ein Wort über Mlle Lydia Lewis zu schreiben, würde das dieser jungen, vielversprechenden Künstlerin sicherlich gut tun. Wir haben eine Erkältungs- und Grippewelle unter unseren Choristen, nicht weniger als 12 Kranke! Aber der Gesang wird nicht darunter leiden. Bis morgen, nicht wahr? Liebe Grüße. P. Viardot.“ (Musée royal de Mariemont, S. 332; Original französisch)

Pauline Viardot starb am 18. Mai 1910 in Paris. Unter den vielen Nachrufen, die in der internationalen Presse erschienen, war auch jener eines „Bonhomme Chrysale“, der sich in den „Annales politiques et littéraires“ nochmals seine Begegnung mit der achtzigjährigen Pauline Viardot vor Augen führte: „Ihre Statur war gerade und beweglich geblieben, in ihren schwarzen Augen glitzerte eine jugendliche Lebendigkeit, in ihrem Gesichtausdruck hatte sie sich nach wie vor jenes Besondere an Leidenschaft und Stolz bewahrt, das ihr erlaubte, im Laufe einer bewundernswerten Karriere nahezu die gesamte Bandbreite menschlicher Gefühle zum Ausdruck zu bringen. […] Und während sie sprach, hielt ich mir vor Augen, was sie mehr als ein halbes Jahrhundert lang geleistet hatte – Was für ein Zauber!“ (*Les Annales politiques et littéraires* vom 29. Mai 1910, S. 324)

Silke Wenzel
DFG-Forschungsstelle Pauline Viardot
Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Quellen:
Camille Saint-Saëns: Pauline Viardot, in: Musikalische Reminiszenzen, Wilhelmshaven 1979, S. 120–125; Flaurence Launay: Les compositrices en France au XIXe siècle, Paris 2006; Malou Haine: 400 Lettres des Musiciens au Musée royal de Mariemont, Liège 1995, S. 332; *Les Annales politiques et littéraires* vom 29. Mai 1910, S. 324; Bibliothèque Nationale de France Paris, Départ. Mus., LA-Viardot 39, Brief an Hugues Imbert vom 15. 2. 1904; Original französisch; Marie Gallison-Reuter: Aus meinem Leben in zwei Welten, Kaiserswerth 1929, S. 143f.; *Neue Berliner Musikzeitung* vom 3. Februar 1858, S. 43.

Gustave Doré, Cendrillon (1862)

CENDRILLON – EIN ZAUBERHAFTES MÄRCHEN

Cendrillon, auch bekannt als Cinderella, Cenerentola, Aschenputtel oder Aschenbrödel, ist eines der beliebtesten Märchen, und als Kinder haben wir es natürlich unzählige Male erzählt bekommen – bloß in welcher Version? Schon im alten China und im Ägypten der Pharaonen gab es die Geschichte, nur dass damals nicht das Aschenputtel, sondern eine Kurtisane die Hauptrolle spielte. Von einem Pantoffel aber war schon die Rede.

La Cenerentola

Die erste, in Westeuropa erschiene Fassung des Märchens, *La Gatta Cenerentola*, schrieb Giambattista Basile (1575–1632). Die Version des italienischen Märchenerzählers wurde zur Quelle für weitere Bearbeitungen des Stoffs.

In Basiles Märchen gibt es einen Vater, der seine Tochter Lukrezia („Aschenkatze“) sehr liebt, doch die böse Stiefmutter macht ihr das Leben schwer. Lukrezia wendet sich an die Hofmeisterin, die ihr rät, die Stiefmutter umzubringen, was Lukrezia auch tut. Der Vater heiratet die Hofmeisterin, doch diese macht eine solche Wandlung durch, dass nun wieder eine böse Stiefmutter – mit ihren sechs Töchtern – das Haus beherrscht. Lukrezia wird nur noch Aschenkatze genannt, da sie die Hausarbeit verrichten muss. Nach einer Reise bringt der Vater seiner Aschenkatze einen Zweig und Gartenwerkzeug mit. Der eingepflanzte Zweig entwickelt sich zu einem Baum, aus dem später eine Fee zum Vorschein kommt. Als die Schwestern eines Tages zu einem Fest gehen, will Aschenkatze teilhaben; ihr Wunsch wird von der Fee erfüllt, in einem wundervollen Kleid bezaubert sie den König. Unerkannt entwischt sie, verliert am dritten Abend jedoch ihren Schuh. Der König lädt daraufhin zur „Pantoffelprobe“ ein. Auch Aschenkatze ist anwesend und der Schuh rutscht von selbst auf ihren Fuß. Happy-End: der König und Lukrezia heiraten.

Cendrillon

Eine andere Version des Stoffes gestaltete Charles Perrault 1697 mit *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre*. Er verwendete die Geschichte Basiles als Vorlage, lässt aber weitere magische Elemente einfließen.

Cendrillon lebt mit ihren Stiefschwestern und der bösen Stiefmutter zusammen. Cendrillon wird von ihnen gedemütigt und muss die ganze Hausarbeit verrichten. Eines Tages veranstaltet das königliche Haus einen Ball. Die Stiefschwestern machen sich zurecht und auch Cendrillon würde sie gerne begleiten, muss jedoch zu Hause bleiben. In ihrer Not wendet sich Cendrillon an ihre Patin, eine gute Fee. Die zaubert ihr aus einem Kürbis eine Kutsche, aus Mäusen prächtige Pferde und Cendrillon selbst bekommt ein wunderschönes Kleid und gläserne Schuhe. Die Fee warnt jedoch davor, dass der Zauber nur bis Mitternacht anhält. Schon am ersten Ballabend zieht Cendrillon alle Blicke auf sich, bleibt aber unerkannt; am zweiten Abend vergisst sie die Zeit und verliert auf dem Rückweg einen Schuh. Der Prinz sucht sie und findet schließlich seine Cendrillon.

Cendrillons Geschichte ist bei Perrault in einen kultivierten Rahmen eingebettet. Witz und Ironie bestimmen das Werk. Perraults Fassung ist Grundlage für Pauline Viardots Oper *Cendrillon*, aber auch für den von Walt Disney produzierten Zeichentrickfilm *Cinderella*.

Schuh, wie der Fuß Sinnbild des Besitzes und der Macht, Zeichen der Erdverbundenheit. Nach altmodischem Recht ließ bei einer Adoption der Vater seinen angenommenen Sohn einen S. anlegen. In gewissen Gegenden überreichte der Bräutigam seiner Braut ein Paar S.e zum Zeichen der Verlobung (u. a. von Gregor v. Tours, *De vitis Patrum*, erwähnt). Im Zusammenhang mit einer Fruchtbarkeits- und Sexualsymbolik stehen das S.werfen als Eheorakel, der erotisch bedingte S.fetischismus und die Vorstellung vom S. als weiblichem Pendant zum männlichen (phallischen) Fuß; hier ist – in Verbindung mit dem Gedanken der Unterdrückung durch die Frau – auch die sprichwörtliche Redensart „unter dem Pantoffel stehen“ anzuführen. Die alte Fruchtbarkeitssymbolik zeigt sich noch bei dem am Nikolaustag vor die Tür gestellten S., der mit Äpfeln, Nüssen usw. gefüllt wird. Zwei Sandalen am Fußende ägyptischer Särge (Ptolemäerzeit) sinnbilden die Jenseitsreise zu Osiris. Im NT können die S.e zu einem Symbol der Bereitschaft werden, das Evangelium in alle Welt hinauszutragen (*Eph* 6,15). Schließlich sind S.e auch Standeszeichen; der Bundschuh wurde zum Feldzeichen aufständischer Bauern.

Quelle: Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1985, S. 606f.

Aschenputtel

In der Version des Gebrüder Grimm (1812–1822) sind einige Unterschiede zu erkennen: Aschenputtel, die Tochter eines Edelmanns, lebt mit dem Vater, ihrer Stiefmutter und den Stiefschwestern zusammen, erniedrigt zur Dienstmagd. Als der Vater eines Tages auf Reisen fährt, wünscht sich Aschenputtel als Mitbringsel nur einen kleinen Zweig. Sie pflanzt ihn auf das Grab ihrer leiblichen Mutter und es wächst ein großer Baum. Als der König Einladungen an alle Jungfrauen versendet, um seinem Sohn eine Gemahlin auszusuchen, kann Aschenputtel nicht mitgehen, da ihre Stiefmutter ihr zur Aufgabe gibt, die Linsen aus der Asche zu lesen. Tauben kommen Aschenputtel zur Hilfe. Dennoch will die Stiefmutter sie nicht zum Ball mit nehmen, da sie keine geeigneten Kleider hat. Der Wunschbaum hilft und wirft ihr ein schönes Kleid hinunter. Auf dem Ball verliebt sich der Prinz in Aschenputtel, doch sie muss vor Mitternacht wieder zu Hause sein. Am dritten Abend vergisst sie die Zeit und verliert auf dem Nachhauseweg ihren goldenen Schuh. Der Prinz sucht sie mit Hilfe des verlorenen Schuhs. Die Stiefschwestern tun alles, um in den kleinen Schuh hineinzupassen; die eine hackt sich die Ferse, die andere die Zehen ab. Auf dem Weg zum Schloss halten die Tauben den Prinzen und die Schwestern jedoch auf, in dem sie vom Blut im Schuh erzählen. Der Prinz findet schließlich sein Aschenputtel und sie heiraten.

Gleich ob Cendrillon, Cinderella, Cenerentola, Aschenputtel oder Aschenbrödel – in allen Versionen ist der Schuh Dreh- und Angelpunkt der Handlung. In Grimms *Aschenputtel* hacken sich die bösen Schwestern – ruckedieguh, Blut ist im Schuh – sogar die Ferse ab, damit er passt. Den Prinzen bekommen sie trotzdem nicht. Den erringt eine Frau, die sich nicht verstellt oder unter dem Diktat der Schönheit an sich schnippeln oder sägen lässt.

Samira Bravo Ortega & Linda Kunow
Niels-Stensen-Gymnasium Harburg

PAULINE VIARDOT UND DIE OPÉRETTE DE SALON
ODER:
EINE VERGESSENE GATTUNG

Eine Matinée in der Villa Viardot

In der gedruckten Ausgabe der Partitur von Pauline Viardots *Cendrillon*, die im Jahr 1904 in Paris erschien, ist das Werk mit dem Untertitel „Opérette de salon“ (dt.: Operette für den Salon) versehen. Diese Gattungsbezeichnung ist heute nicht mehr geläufig, Werke, die der Gattung angehören, werden kaum noch oder allenfalls (wie Viardots *Cendrillon*) nach langer Vergessenheit wieder aufgeführt und sind aus dem musikhistorischen Bewusstsein ebenso wie aus dem heutigen Musikleben verschwunden.

Der Begriff der *Opérette oder Opéra* de salon bezeichnet ein Musiktheaterstück ‚en miniature‘, das eigens für die Aufführung in dem kleinen und provisorischen Rahmen konzipiert war, wie ihn z. B. die Salons im 19. Jahrhundert darstellten. Die Gattung entstand um 1850 in Paris und existierte einige Jahrzehnte lang. Sie wurde durch die speziellen Bedingungen zu dieser Zeit an diesem Ort hervorgebracht und repräsentiert gleichsam eine Wechselwirkung zwischen dem Bereich des Pariser Musiktheaters und seinen Regeln auf der einen Seite und der Pariser Salonkultur auf der anderen Seite.

Um 1850 gab es in Paris allein acht große Opernhäuser, daneben zahllose mittlere und kleine, in privater Initiative betriebene Bühnen. Die großen Bühnen waren durch einen Erlass Napoleons I. seit 1807 in ein starres System offizieller ‚Theaterprivilegien‘ eingebunden, durch das festgelegt war, welche Art von Musiktheater auf welcher Bühne aufgeführt werden durfte. So war etwa das *Théâtre-Italien* auf das italienische Opernrepertoire festgelegt. Diese Privilegien betrafen aber nicht nur nationale Herkunft und Sprache der Werke sowie die Gattungen und Formen, sondern auch die Frage, welche Häuser neue Werke zur Uraufführung bringen durften. Dieses Recht hatten lediglich zwei, seit der Jahrhundertmitte drei Häuser inne, die aber neben den Uraufführungen immer auch Repertoirewerke im Programm hatten: Die *Opéra* war auf durchkomponierte Werke (also mit Rezitativen zwischen den Musiknummern) festgelegt, die *Opéra-Comique* war auf Werke mit gesprochenen Dialogen zwischen den Arien, Ensembles und Chören beschränkt, jedoch nicht auf komische Werke, wie der Name der Institution nahelegt. Vielmehr verlagerte auch dieses Haus sein Repertoire immer mehr auf Opern mit ernsten Stoffen. Das Repertoire des 1847 eröffneten *Théâtre-National* zeichnete sich dagegen durch eine Umfangsbeschränkung aus, es hatte das Privileg auf neue Werke von bis zu drei Akten. Außerdem sollten junge KomponistInnen und SängerInnen bevorzugt werden. Dennoch blieb es schwer für junge KomponistInnen, Aufführungen ihrer neuen Werke an den großen Bühnen zu realisieren, geschweige denn sich in der Pariser Musiktheater-Szene zu etablieren.

Die Mehrheit des chancenlosen Kompositions-Nachwuchses nahm den Ausweg der privaten Aufführung neuer Werke in einem der Salons der Hauptstadt, wobei die Orchesterbegleitung notgedrungen mit dem Klavier bestritten werden musste. Dies bot sich durchaus an, denn das Theaterspielen, also die szenische Darstellung in jeder nur denkbaren Form, mit oder ohne Musik, ist ein ganz wesentlicher Aspekt der Salonkultur des 19. Jahrhunderts – nicht nur in Paris, sondern auch in anderen europäischen Metropolen. Das Stichwort Salonkultur lässt uns zunächst vor allem an wohlhabende, gutbürgerliche Damen denken, die an einem festgelegten Wochentag zum so genannten ‚jour fixe' die Empfangsräume ihrer Privatwohnung für ebenso gutsituierte, ausgewählte Gäste öffneten und damit ein Podium für gepflegte Konversation und unterhaltsamen Kunstgenuss bereit stellten. Es klingen uns mehr oder weniger sentimentale klavierbegleitete Sololieder und Klaviermusik in den Ohren, wie zum Beispiel das vielzitierte „Gebet einer Jungfrau" von Thekla Badarzewska, die in der Regel von der Tochter des Hauses vorgetragen wurden.

Darüber hinaus gab es eigene Künstler- und Musiksalons; KünstlerInnen und MusikerInnen, die es sich leisten konnten, unterhielten selbst einen Salon und einen ‚jour fixe', und hier traten nicht musikalische Laien auf, sondern professionelle Musikerinnen und Musiker wie etwa Frédéric Chopin oder Franz Liszt, deren Karrieren eben in den Pariser Salons begannen. Meist spielten sie eigene Werke, die heute längst nicht mehr zu dem vage mit „Salonmusik" bezeichneten Repertoire gezählt werden. Das berühmteste Beispiel eines solchen Künstlersalons ist sicherlich die Einrichtung der Sonntagsmusiken von Fanny Hensel in Berlin.

Konversation, literarische Lesungen, Virtuosenkult inklusive Tastenlöwen und Teufelsgeigern – das alles verbinden wir mit dem Stichwort Salon. Aber ‚Theater im Wohnzimmer' scheint ein Widerspruch zu sein. Sprech- und Tanztheater, erst recht Musiktheater brauchen große Räume und am liebsten ein möglichst großes Publikum, es gehört in unserer Vorstellung auf die öffentliche Bühne. Seit dem Aufkommen der Nationaltheater im 19. Jahrhundert und fast bis heute gilt Theater als Bildungsinstitution mit hehrem ästhetischem und erzieherischem Anspruch. Doch auch wenn der Theater-, Opern- oder Konzertbesuch bis zur Entwicklung der Massenmedien sicherlich häufiger als Abendunterhaltung genutzt wurde als heutzutage, so war es doch stets ein kulturelles Bedürfnis, sich auch zu Hause, in den eigenen Räumen und in kleinerem vertrautem Personenkreis, zu unterhalten, sich zu bilden, Musik zu machen bzw. zu hören, und alles das zuschauend oder mitwirkend, in jedem

Falle möglichst abwechslungsreich. Kurz, die Geschichte des Theaterspielens zu Hause reicht ungefähr so weit zurück wie die Geschichte des Salons selbst, also weit in das 18. Jahrhundert hinein.

Es gibt verschiedene Hinweise darauf, wie verbreitet es im 19. Jahrhundert offenbar war, ‚große Bühnenwerke' für den Hausgebrauch einzurichten. Von den entsprechenden Notenausgaben ganzer Opern oder von Opernszenen im Klavierauszug über Repertoire-Listen mit Titeln wie „Die Oper im Salon. Ein reichhaltiges Repertoire von ein- und mehrstimmigen Opern-Gesängen, welche ohne oder mit Scenerie und Kostüm von Dilettanten leicht besetzt und ausgeführt werden können. Für alle Freunde des dramatischen Gesanges namentlich für Dilettantenbühnen und Gesangvereine" bis hin zu Werbeanzeigen in der französischen Zeitschrift *L'Illustration*: Hier wurden Theaterkulissen in Form von Paravents angeboten, mit deren Hilfe im eigenen Salon mit wenigen Handgriffen ein Bühnenbild aufgebaut werden konnte. *Ein* Paravent, so die ausführliche Erläuterung, genügte für die Darstellung der meisten bekannten Sprichwörter – also als Hintergrund für Charaden. Schon mit *zwei* Paravents, von denen einer einen Salon und einer einen Garten darstellte, könne eine große Auswahl an verschiedenen Theaterstücken aufgeführt werden.

Von der kleindimensionierten Einstudierung eines klassischen Dramas oder einer Oper mit Klavier- statt Orchesterbegleitung auf der Hausbühne über das Nachstellen berühmter Gemälde mit einigem Aufwand für Kostüme und Hintergrund, die so genannten „Tableaux vivants", bis hin zu Charaden, der spontanen szenischen Darstellung bestimmter Begriffe oder Redensarten, die die zuschauenden Salongäste zu erraten hatten – im 19. Jahrhundert, das weder Kino noch die Hifi-Anlage oder den Fernseher mit DVD-Player im Wohnzimmer kannte, waren zur abwechslungsreichen Gestaltung der Abendunterhaltung der Phantasie keine Grenzen gesetzt. Die Praxis, nicht nur Opernarien, sondern ganze Bühnenwerke für den Salon einzurichten und im Salon aufzuführen, und die oben beschriebene schwierige Situation für junge Komponistinnen und Komponisten in der Pariser Musiktheater-Szene, bereiteten schließlich den eigens für den Salon konzipierten szenischen Werken den Boden. Aufführungen eigener neuer Werke waren in den Salons sehr viel einfacher zu erreichen. Vermutlich entstanden schon sehr viel früher Werke für die Salons, aber in der zeitgenössischen Pariser Musikpresse lässt sich recht genau nachvollziehen, wie ab 1850 die ersten Berichte von Aufführungen solcher Werke erschienen, und wie die wachsende Zahl von Werken und deren Aufführungen als Entstehung einer neuen Gattung mit verfolgt und reflektiert wurde. Diese

zunehmende Aufmerksamkeit der Presse lässt vermuten, dass um die Jahrhundertmitte die *Opéra de salon* ihren Weg aus den Salons in die Konzertsäle der Stadt und damit in die Öffentlichkeit fand, denn die meisten Berichte beziehen sich auf solche Konzerte, die meist auf Initiative eines Musikers oder einer Musikerin gegeben wurden, der oder die befreundete KollegInnen einlud, mit aufzutreten.

Charakteristisches Merkmal der *Opéra* oder *Opérette de salon* ist das kleine Format auf allen Ebenen: Meist umfasst sie nur einen Akt, sie ist mit einer bis zu fünf Gesangsrollen und Klavier klein besetzt und so den räumlichen und akustischen Möglichkeiten eines Salons angepasst. Die Klavierbegleitung ist nicht selten vierhändig zu spielen, manchmal wird sie auch durch zwei oder drei Streichinstrumente erweitert. Ein kleiner Chor wie in Pauline Viardots *Cendrillon* findet sich eher selten; mit acht Rollen ist diese *Opérette* ohnehin vergleichsweise stark besetzt. Außerdem werden Dialoge stets gesprochen, den Werken ist ein ‚leichter', unterhaltsamer, komischer Charakter der Handlung gemeinsam sowie eine provisorische Art der Aufführung. *Opéras de salon* wurden wie gesagt keineswegs nur privat aufgeführt, aber wenn öffentlich, dann eben nicht in einem Theater mit einer Bühne, Bühnenbildern, Orchestergraben etc., sondern vielmehr in Konzertsälen, in denen wie in den Salons auch das Bühnenbild eigens gestaltet und provisorisch aufgebaut werden musste, weil es dafür keine vorinstallierte Mechanismen gab.

Als Pauline Viardot in den 1860er Jahren ihre ersten *Opérettes de salon* komponierte, war ihre Situation freilich eine ganz andere: Aufgrund ihrer beruflichen Laufbahn als europaweit erfolgreicher Opernstar war sie nicht darauf angewiesen, als Komponistin Geld zu verdienen. Pauline Viardot schrieb ihre *Opérettes de salon* vielmehr für den ‚Eigenbedarf', denn wo immer sie gerade ihren Wohnsitz unterhielt, führte sie einen eigenen Salon. Im Jahr 1863 hatte sie sich aus Paris und von der Bühne zurückgezogen, um sich verstärkt dem Unterrichten und dem Komponieren zu widmen. Sie lebte seitdem in Baden-Baden, zusammen mit ihrer Familie, mit dem russischen Autor und engen Freund Ivan Turgenev und im Kreis ihrer Schülerinnen, die aus ganz Europa nach Baden-Baden kamen. Als Gesangslehrerin genoss sie hohes Ansehen, und ihr Salon mit den familiär-geselligen Abenden und den musikalischen Matinéen zog internationale Gäste an. Einladungen in die Villa Viardot waren heiß begehrt. Viardots Salon bot zugleich gesellschaftliches Ereignis, Kunstgenuss und Auftrittsmöglichkeiten für ihre Schülerinnen, die sich bereits vor Beginn ihrer Karriere auf einem kleinen Podium ausprobieren konnten. In diesem und

für diesen Kontext komponierte Viardot zahlreiche Lieder und Instrumentalwerke, aber auch drei szenische Werke, die in Baden-Baden zur besonderen Attraktion wurden – ihre ersten *Opérettes de salon*, zu denen Ivan Turgenev die Libretti schrieb und der bei den Aufführungen die männlichen Hauptrollen übernahm. Auch in späteren Jahren, als die vielseitige Musikerin wieder in Paris lebte, wurden diese Baden-Badener Werke noch häufiger aufgeführt.

Pauline Viardots *Cendrillon* wurde am 23. April 1904 im Salon der Widmungsträgerin Mlle de Nogueiras in Paris aufgeführt, und es ist anzunehmen, dass dies die Uraufführung war. Nach derzeitigem Forschungsstand ist *Cendrillon* eine der letzten *Opérettes de salon*, die komponiert wurden. Doch wann Pauline Viardot das Libretto schrieb und die Musik komponierte, warum sie gerade diesen Stoff verarbeitete und aus welchem Anlass sie die Gattung nach 40 Jahren noch einmal aufgriff, ist nicht überliefert. Wie schon in den Baden-Badener Werken entfaltet Pauline Viardot auch im *Cendrillon* einen sehr eigenen musikalischen Stil, der Anspruch und Bedingungen der Aufführungssituation auf kunstvolle Weise einlöst: eine *Opérette de salon* soll geistreich und unterhaltsam sein, ihre Aufführung soll Mitwirkenden und Publikum vor allem Freude machen. So ist Viardots Musik zu ihrer Version des Märchens heiter, leicht und schwungvoll, auch in den dramatischen oder ernsten Szenen ohne dunkle Tragik, aber stets von einer subtilen Ironie durchzogen, die das Geschehen liebevoll-augenzwinkernd kommentiert.

Christin Heitmann
DFG-Forschungsstelle Pauline Viardot
Hochschule für Musik und Theater Hamburg

VON EISBECHERN, SAHNEHÄUFCHEN UND ZWIEBELLOOK

INTERVIEW MIT DER KOSTÜMBILDNERIN
WIEBKE SCHLÜTER

Woher wusstest du, dass du als Kostümbildnerin an der Oper arbeitet willst?
Eigentlich wollte ich Modedesign studieren und habe im Vorfeld ein Praktikum an der Oper gemacht, das mir sehr gefallen hat, da man dort die Zusammenarbeit von Menschen aus dem Bereich Kunst, Kostümbild, Literatur und Kultur hat. Studiert habe ich dann vier Jahre an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften hier in Hamburg.

Wie kommt man an eine solche Aufgabe wie an die Ausstattung von *Cendrillon*?
Ich habe vor drei Jahren den Regisseur Ralf Eger kennengelernt, als ich die Inszenierung für sein Diplom ausgestattet habe und da die Zusammenarbeit gut geklappt hat, rief er bei mir an und fragte mich, ob ich nicht Lust hätte bei *Cendrillon* mitzuwirken.

Wenn man dann erst einmal engagiert ist, wie geht man dann weiter vor?
Im Vorfeld gab es eine intensive Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur, Beatrix Borchard und Bettina Knauer. Wir haben uns das erste Mal im Mai und danach vier Wochen lang regelmäßig getroffen, um über das Stück zu reden: was sich jeder unter den Charakteren vorstellt und wie wir die Unterschiede zwischen den einzelnen Personen sehen. Nach den Gesprächen habe ich sehr viel gelesen und recherchiert; und ich habe mir aber auch Bilder von Eisbechern angeguckt, um die Ballszene zu gestalten. So habe ich mir nach und nach eine Bildwelt erstellt, bin mit den Bildern in die weiteren Gespräche gegangen. Da gibt es z. B. die Idee mit dem Zwiebelschalenkostüm für den Baron, der darin so gepanzert dargestellt wird, obwohl letztlich nur eine ganz

kleine schutzlose Gestalt darunter steckt. Kostümbild fast Interpretiertes ins Bild, es ist sozusagen der optische Teil der Figureninterpretation.

Das klingt nach viel Arbeit.
Oh ja. Aber so eine Produktion kann auch noch viel größere Maße annehmen; manchmal trifft man sich schon eineinhalb Jahre vorher.

Ist *Cendrillon* denn jetzt eine Märchenoper oder eher eine realistische Gesellschaftskomödie?
Nein, realistisch ist die Oper nicht, aber auch kein vollkommenes Märchen. Viardot hat sich intensiv mit dem Märchenstoff beschäftigt und diesen dann zum Teil in ihre Zeit transferiert. Wir sehen das ganze Stück eher als eine Art Parallelwelt. Für das Kostüm von Cendrillon habe ich ganz zarte, märchenhafte Elemente eingesetzt, wie diese Prinzessnähte und habe zugleich die „Alltagstauglichkeit" des Kostüms betont. Ich hab das Kostüm so schlicht wie möglich gehalten, um Cendrillon als einzige natürliche Figur innerhalb eines „Zucker-Sahnehaufens" herauszustellen. Sie entwickelt sich vom Mädchen zur Frau – ganz natürlich, und nicht „nur verkleidet". Es muss dabei alles eine gewisse Aura von Märchenhaftigkeit und Hofleben behalten, ohne dass es zu einem Disney-Verschnitt wird.

Du hast ja eben davon gesprochen, dass Cendrillon in einen „Zucker-Sahnehaufen" geworfen wird. Damit meinst du die Schwestern und auch den Ball?
Ja. Im Gegensatz zu Cendrillon gehen die Schwestern ja ganz anders vor, wenn sie sich auf den Ball vorbereiten. Bei ihnen ist keine Entwicklung, kein Wachstumsprozess zu sehen, sie verkleiden sich nur. Da liegt auch der ganz wichtige Unterschied zu ihrer Stiefschwester. Die Schwestern sind wie gepanzert, plustern sich auf und verwandeln sich in zwei „Leckerbissen". Dabei kann man aber gar nicht mehr sehen, was das nun eigentlich mit ihnen selbst zu tun hat, außer dass sie sich den Regeln der Show oder des Balles unterordnen.

Und als Sahnehaufen dann wirklich auftreten?
Sagen wir mal als Eisbecher. Ich finde, dass Eisbecher eine grandiose Opulenz haben, weil alles, was mit modernem Design, mit Schlichtheit und Funktion zu tun hat, an Eisbechern total vorbeigegangen ist. Dieses ganze Überbordende, Runde, Süße hat ja auch etwas mit den männlichen Blick auf die Frau zu tun. Wenn ma(n)n über weibliche Schönheit redet, ist dies oft mit Lebens-

mitteln assoziiert. Knackig oder süß zum Beispiel – oder gerade auch diese Pfirsichvergleiche. Ich denke auf diesem Gebiet ist noch eine Rebellion nötig; klar sollte sein, dass man eine Person ist und kein Eisbecher, keine zuckrige Süßigkeit. Sahne, Zucker oder Früchte konnotieren zudem etwas Einschmeichelndes. Das will ich in den Kontrast zu Cendrillon stellen. Diese zuckrig-süßen, leicht zugänglichen Schwestern treten außerdem immer zusammen auf, im Doppelpack, weil sie sich sonst unvollständig vorkommen – die eine das Spiegelbild der anderen.

Wenn man sich die Kostüme so ansieht,
fällt ja auf, dass sie sehr aufwendig gestaltet sind.
Ein Thema dieser Oper ist ja die Identitätssuche und häufig verwandeln sich die Charaktere. Am Ende wird immer etwas entlarvt, der Schein gebrochen. Mit so etwas muss man umgehen, auch in den Kostümen. Da kommt man natürlich an etwas aufwendigeren Kostümen nicht vorbei.

Also kann man auch wirklich viel mit den Kostümen bewirken.
Verstärken die Kostüme die Aussage über einen Charakter oder
können sie auch eine eigene, ganz andere Aussage machen?
Man kann viel mit dem Kostüm bewirken. Aber ich denke, es ist auch ein Missverständnis wenn man von *einem* Charakter spricht. Es gibt keinen festen Charakter, den man verstärken könnte, weil das Verständnis des Charakters subjektiv ist. Diese ganze Gestaltung dessen was man sieht, ist immer eine Interpretationsleistung, die Gesamtleistung von den Musikern, den Darstellern, dem Kostümbild und dem Regisseur. Theater ist ein Zusammenspiel von allen. Das Kostüm macht eine bestimmte Vorstellung sichtbar, aber nur wenn der Sänger auch wirklich einbezogen ist und diese Vorstellung auch stützt. Sonst läuft man in Gefahr, dass es lächerlich wird und umgekehrt ist es genauso; es ist schwierig eine sängerische Interpretation aufrecht zu erhalten, wenn das Kostüm nicht stimmt. Man kann sehr viel zerstören mit dem Kostüm, aber gleichzeitig auch sehr viel schaffen und stützen.

Das Interview führte Eva Justenhoven
Sophie-Barat-Schule

UND DER JUNGE PRINZ, DER RUFT ES LAUT …

… wem der Schuh gehört ist meine Braut.
Allen Mädchen war er viel zu klein,
Aschenputtel passt er ganz allein.

Schuhtrends haben wir schon einige erlebt, viele davon ungemütlich, eine beträchtliche Anzahl gar schmerzhaft. Vom hallux valgus (Ballenzeh) bis hin zu Haltungsschäden oder Durchblutungsstörungen nehmen Frauen alle möglichen Folgen exzessiven Absatztragens in Kauf. Schließlich alles nur Langzeitfolgen …

Frauen schlüpfen in Schuhe die ihnen, je nach Verständnis, ein gewisses Image versprechen. Ist man erst einmal wie auf wundersame Weise 10 cm gewachsen hat frau gleich einen ganz anderen Blick auf die Welt und, wie man insgeheim hofft, die Welt auch auf sie. Der Spaß, den Frauen an High Heels haben ist durchaus verständlich – und bis zu einem gewissen Grad auch, dass für dieses Vergnügen, das mit den schwindelerregenden Absatzhöhen einhergehende Gesundheitsrisiko hingenommen wird.

Doch Schuhdesigner wie Jimmy Choo, Manolo Blahnik, Stuart Weitzman und Christian Louboutin haben die 10cm Grenze in ihren Kreationen schon längst überschritten. Pythonhaut oder Raubtierfell schmücken Louboutins Schuhe, hochkarätige Diamanten die Schöpfungen Weitzmans. Sündhaftteures Schuhwerk, dessen Materialkosten ganze Familien ernähren könnten. Schuhwerk, das gar nicht mehr zum darin Laufen, vielmehr als Schmuckstück gemeint ist, wie Louboutin in einem Interview mit der *Welt* äußert:

High Heels sind toll fürs Bett und meine Modelle weiß Gott nicht nur fürs Laufen gemacht. Wer laufen will soll zu Adidas gehen. Es ist eh nicht gut, ständig durchs Leben zu rasen, man rennt doch an allem vorbei. Ich denke sogar darüber nach, eine eigene Bett-Kollektion zu kreieren. Schuhe für den reinen Sexgebrauch. Ein Schuh kann sehr erregend sein.

Schuhe nicht mehr zum Zweck des Laufens sondern als „Bettschuhchen“, für welchen Zweck auch immer? Dass High Heels „Sexappeal“ haben und Frauen sich dessen durchaus bewusst sind, ist nicht zu verleugnen. Wozu aber noch tragen wir High Heels? Um Selbstbewusstsein zu gewinnen, unsere Unabhängigkeit zu demonstrieren, einfach nur, weil wir Pumps & Co. als schön und ästhetisch empfinden? Oder tragen wir sie gehorsam, weil Mann es verführerisch, anziehend findet, lassen wir uns von der Männerwelt Schmerzen diktieren, begeben wir uns auf High Heels in eine Inszenierung, in der wir nicht mehr selbst Regie führen dürfen?

Sind Schuhe Waffe der Frau oder des Mannes? Dass wir unsere Schuhwahl bewusst vornehmen und wissen, was dieses oder jenes Paar aussagt, spricht für ersteres. Wir bestimmen, auf welche Blicke wir in unserer Umwelt stoßen, wie wir uns darstellen. Louboutin jedoch hat da eine ganz andere Sicht auf seine Kundinnen:

Frauen sind eigentlich ganz einfach. Sie haben nur zwei Seiten: Unter sich sind sie vollkommen frei. Aber die Anwesenheit eines Mannes verändert sie total. Männer haben eine irre Macht auf Frauen, nur das ist Frauen gar nicht so bewusst. Plötzlich achten sie ganz anders auf sich, sie werden verletzbar, unsicher, kontrollierter.

Ach so. Louboutin verallgemeinert eine allenfalls traurige Minderheit der Frauen, macht sie zu „den Frauen“. Für genau diese schöpft er seine Meisterwerke. Andererseits: *„Eine labile Frau tut sich keine hohen Absätze an. Sie würde dauernd umknicken.“*

Was genau Louboutin mit „labil“ meint, erläutert er nicht weiter. Ausdrücken könnte Louboutins brillante Schlussfolgerung jedoch dies: Absatzträgerinnen sind zwar selbstbewusst, aber eigentlich stehen sie letztlich doch auf die starken Männer, denen sie mit High-Heels im Bett imponieren wollen. Daraus folgt: Nicht-Absatzträgerinnen sind schwach. Nein, nicht die Frauen, die sich von der Modewelt nichts vorschreiben lassen und für die Chic und Stilbewusstsein nicht Synonyme für „Schau-mich-an-ich-bin-sexy“ sind, sind die selbstbewussten Frauen. High Heel-Ladies zeigen wo es lang geht. Und die nehmen dafür alles in Kauf, wie ein *Spiegel*-Artikel veranschaulicht:

Also, sie haben ein V in den Knochen meines großen Zehs geschnitten, der hatte sich nämlich schon ganz zur Seite geneigt, und haben ihn wieder gerade geschraubt. Dann haben sie vom Knochen meines kleinen Zehs etwas abgehobelt, haben meinen zweiten, dritten und vierten Zeh aufgeschnitten und Teile der Mittelknochen entnommen, um die Zehen zu kürzen. Ach ja, und Fett haben sie auch noch abgesaugt.

Wie bitte? Ein neuer Trend: was nicht passt, wird passend gemacht. Der Designerschuh im Geschäft hat uns bezaubert, aber unsere Füße wollen partout nicht hineinpassen? Kein Problem! Die Fuß-OP Welle aus den USA rollt auf uns zu, Fußchirurgie als logische Antwort auf den High Heel-Trend. Und da der Schuh, der möglichst viel nackten Fuß präsentiert, in Mode ist, muss der Fuß auch dementsprechend ansehnlich sein. Da hilft, ganz klar, nur der Termin beim Chirurgen. Hat man früher noch verächtlich ob der Dummheit der Stiefschwestern in der Grimmschen Variante von Aschenputtel aufgelacht, gilt fortan wieder: „Hau die Zehe ab: wenn du Königin sein willst, so brauchst du nicht mehr zu Fuß zu gehen." Abgesehen von der Tatsache, dass frau sehr wohl zu Fuß gehen muss, nur eben auf Füßen in die gespritzt und von denen abgesaugt, an denen geschnippelt und geschliffen wurde: Was helfen noch so königliche Füße in noch so königlichen Pumps, wenn mit Folgeschäden zu kämpfen ist, die ein Fortkommen auf den eigenen zwei Füßen unmöglich machen? Aber High Heels sind ja auch toll fürs Bett und Louboutins Modelle weiß Gott nicht nur fürs Laufen gemacht.

Wie weit gehen Frauen in ihrer Leidenschaft für High Heels? Steckt in jeder eine Schwester, die hofft, mit dem richtigen Schuh werde ihr Prinz sie endlich finden? Will die Frau ihrem Spiegelbild gefallen oder den Männern? Welches Label ziehen wir uns da tatsächlich an, sobald wir in einen Schuh gleiten? Muss der Fuß inzwischen zum Schuh passen, und nicht anders herum?

Sobald wir Absätze tragen, beginnt ein Balanceakt – und der besteht nicht nur darin, sein Gleichgewicht auf mehr oder weniger hohen Absätzen zu halten. Es ist ein Balanceakt zwischen Selbstinszenierung, dem Spaß am Schuh, aber auch der Gefahr, dass dies in Wahn ausartet. Je höher, je nackter und teurer, desto besser. Welche Persönlichkeit da eigentlich im Schuh steckt, ist nicht mehr von Bedeutung.

Damit wir nicht umknicken, sollten wir uns immer wieder eine Frage stellen. Welchen Schuh wollen wir uns anziehen?

Henrieke Max
Niels-Stensen-Gymnasium

ANZEIGE

KÖNIGSKINDER
FRISUREN

ALSTERDORFER STR. 69A
22299 HAMBURG
TEL. 040/220 63 25

MONTAG – SAMSTAG

„OH, WIE WINZIG SIE SIND! WIE GEBROCHENE BAMBUS-SCHÖSSLINGE IM WINTER, WIE DREIECKIGE REISS-KLÖSSCHEN IM MAI, SO DUFTEND, SO SÜSS. WIE DIE DUFTENDE KASTANIEN-BLÜTE IM JUNI, SO ZART UND SPITZ.“
(CHINESISCHER DICHTER)

EINE KURZE GESCHICHTE DES SCHUHS

13. Jahrtausend v. Chr.
Tierhäute um die Füße

5. Jahrhundert v. Chr.
„Schnürschuhe, bitte!“
bei Kelten und Germanen

3. Jahrtausend
bis 3. Jahrhundert v. Chr.
Pharao trägt Goldsandalen –
Volk läuft barfuss

1. Jahrhundert v. Chr.
Kleopatra bevorzugt weißes Leder
mit goldenem Skarabäus

8. Jahrhundert v. Chr.
bis 8. Jahrhundert n. Chr.
Wer ohne Schuhe ist, ist Sklave

10. Jahrhundert n. Chr.
bis 1930
Mit kleinen Füßen und großen
Qualen … Lilienfüße in China

15. Jahrhundert
Rekord erreicht: der Schnabelschuh
mit 60 cm-Spitze

16. Jahrhundert
Turmhoch für den Kaiser und
für die Mätresse „Chopines“

17. Jahrhundert
Gesetz erlassen: nur Adlige dürfen
rote Absätze tragen

18. Jahrhundert
Brokat, Seide, Edelsteine –
Absolutismus am Schuh

1789
Französischer Revolutionsschuh:
anmutig, bequem, grazil

19. Jahrhundert
„Darf ich bitten zum Tanz?“ –
Napoleon führt den Tanzschuh ein

Ende 19. Jahrhundert
Der Schuhe wird Mode und geht
in die Massenanfertigung

Julia Jankowski
Niels-Stensen-Gymnasium Harburg

DAS ASCHENPUTTEL-SYNDROM ODER: DIE ANGST DER FRAU VOR DER UNABHÄNGIGKEIT

EINE NOTIZ

Es soll Frauen geben, die Angst vor der Unabhängigkeit haben. Zumindest beschreibt Colette Dowling 1990 in *The Cinderella Complex* ein solches Phänomen, besser: Syndrom, bündelt es doch eine Vielzahl von Symptomen. Das Syndrom zeigt sich nach Dowling im Verzicht der Frau auf ein eigenständiges Engagement im Job und in der Freizeit, mit Rücksicht auf die Familie, aber vor allem aus Anlehnungsbedürftigkeit an den Mann. Dowling, geschiedene Mutter von drei Töchtern, machte all dies selbst mit. Nach einer Scheidung sorgte sie erst jahrelang allein für ihre Familie, verliebte sich dann aber in einen neuen Prinzen und ließ nun alles für sich besorgen, wurde zum Heimchen am Herd. Bis schließlich der Prinz anfing zu rebellieren und nicht mehr Alleinverdiener sein wollte. Sie flüchtete sich in die Ausrede „Ich bin nicht erzogen worden, für mich und die meinen zu sorgen." Dowling entdeckte das Aschenputtel in sich, das trotz Emanzipation und Karrieremöglichkeiten letztlich die starke männliche Schulter wählt.

Dowlings Buch erregte nicht nur in den USA großes Aufsehen; es wurde in 17 Sprachen übersetzt. Im Aschenputtel-Syndrom wird ein Widerspruch fassbar, der von der Frauenemanzipation bis dahin nicht hinreichend analysiert wurde: der Wille zur Unabhängigkeit bei gleichzeitiger Angst davor. Dowling weiß diesen Widerspruch auch im Leben Simone de Beauvoirs aufzuzeigen. Mit 21 Jahren gerät Beauvoir in den Bann Sartres und glaubte, wie sie selbst schreibt, „dass er mir diese absolute, unerschütterliche Sicherheit schenken würde, die ich früher von meinen Eltern oder von Gott bezogen hatte." Ein Jahr dauerte dies, bis Beauvoir feststellen muss: „Ich hatte aufgehört, mein eigenes Leben zu leben, und war nur noch ein Parasit." Beauvoir verlässt Sartre, arbeitet als Lehrerin und kehrt ein Jahr später zu ihm zurück. „Ich wusste, dass ich mich jetzt auf mich selbst verlassen konnte." Frauen werden erst dann nicht mehr von anderen definiert, wenn sie sich selbst definieren, das ist Beauvoirs wie Dowlings Resumee.

Aber – das sei zum Schluss gefragt und in Kenntnis von Pauline Viardots Bearbeitung des Aschenputtel-Stoffes und der Inszenierungsidee – wird von Dowling die Figur des Aschenputtel nicht für ein Syndrom vereinnahmt, das besser mit der Figur Dornröschens bezeichnet wäre? Aschenputtel/Cendrillon nimmt nämlich ihr Schicksal in Vertrauen auf sich und die Mächte, die ihr zur Verfügung stehen, in die Hand. Bitte überzeugen Sie sich.

Iga Olkusnik
Niels-Stensen-Gymnasium Harburg

„…UND DIE ARME PAULINE WEINTE LEISE ÜBER DEN KLEINEN PASTETEN UND ÄPFELN“

DAS BILD PAULINE VIARDOTS IN RUSSLANDS PRESSE DES 19. JAHRHUNDERTS

Rund 60 Jahre, bevor Pauline Viardots Kammeroper *Cendrillon* uraufgeführt wurde, erschien in der russischen Zeitung *Die Nördliche Biene* ein Artikel mit der Überschrift „Eine neue Cendrillon“. Protagonistin des Artikels: Pauline Viardot selbst. Zu jener Zeit setzte die rege Berichterstattung über die Sängerin und Komponistin Pauline Viardot in Russland gerade ein, eine Berichterstattung, die Pauline Viardot in unterschiedlichem Gewand zeichnete – vom Aschenputtel über die erhabene Kämpferin für Gerechtigkeit bis hin zu einer feurigen Spanierin.

„‚Du Arme!’ sagte die Greisin und fragte Pauline, ob sie denn jemals singe“

Obschon Pauline Viardot erst im November 1843 das erste Mal in Russland auf der Bühne stand, hatte man Nachricht von ihren Auftritten in Großbritannien und Frankreich, und Pauline Viardots Ruf als gefeierte Opernsängerin eilte ihrer Ankunft in Sankt Petersburg voraus. Und noch bevor sich die russische Presse aus Anlass des Debüts der berühmten Sängerin in Russland mit Rezensionen überschlagen konnte, erschienen in einigen Blättern Artikel über Pauline Viardot, die weder Rezensionen noch nüchterne Berichte sind, sondern vielmehr wie fiktive Erzählungen anmuten. Ein Beispiel hierfür ist der Artikel „Eine neue Cendrillon“, den *Die Nördliche Biene* im März 1843 abdruckte. In den Mittelpunkt des Textes wird die Beziehung Pauline Viardots zu ihrer 13 Jahre älteren Schwester Maria Malibran gerückt, ihrerseits eine berühmte Opernsängerin. Nachdem Pauline am Anfang des Artikels als kleines 14-jähriges Mädchen vorgestellt wird, das im Schatten ihrer großen Schwester aufwächst, von ihrer Familie vernachlässigt wird und auf keinen Ball mitkommen darf, kommt bald der Wendepunkt:

> An jenem Abend fuhr Malibran auf irgendeinen Ball. Pauline blieb allein und weinte leise über den kleinen Pasteten und Äpfeln, die man ihr daließ, um sie in ihrer Einsamkeit zu trösten. Plötzlich klopfte es an der Tür. […] Pauline öffnete die Tür und sah eine alte Frau und einen alten Mann, die um Almosen baten. Geld hatte das junge Mädchen nicht, aber sie gab ihnen all ihre Leckereien […]. Es entspann sich ein sehr ausholendes Gespräch, in dem Pauline von ihrem Los erzählte. „Du Arme!“ sagte die Greisin und fragte sie, ob sie denn jemals singe, auch wenn nur für sich. […] „Versuche doch

was, Herzchen!“ sagte sie, und Pauline gehorchte. Der Begleiter der Greisin hörte Pauline aufmerksam zu und umarmte sie voller Bewunderung, nachdem sie gesungen hatte. […] „Eccellenza! Ich nehme mich dieses Mädchens an. Sie hat größtes Potenzial!“ Es stellte sich heraus, dass die Besucher Paulines Patentante und der Kapellmeister [Ferdinando] Paër, ihr Patenonkel, waren.
Die Nördliche Biene (Severnaja pčela), 18. Februar / 2. März 1843

Nach heimlichen Übungsstunden mit Paër tritt Pauline schließlich, mit einem Schleier verhüllt, in einer der vornehmsten Gesellschaften von Paris auf und singt auch ein Duett mit ihrer ebenfalls anwesenden Schwester. Dass die mysteriöse Sängerin die kleine Pauline war, erfährt man jedoch erst am nächsten Morgen, als ihre im Durcheinander des schnellen Abgangs vergessenen Noten vorbeigebracht werden – der Schuh in dieser Cendrillon-Geschichte. Als Cendrillon (Sandril’ona) wird Pauline Viardot hierbei explizit zweimal in dem Artikel bezeichnet. Dass sowohl in dem Titel als auch im laufenden Text die französische Bezeichnung des Aschenputtels der russischen Variante (Zoluška) vorgezogen wird, könnte in der europäischen Operngeschichte des 19. Jahrhunderts gründen: Bereits 1810 wurde in Sankt Petersburg die Oper *Cendrillon* von Daniel Steibelt, dem damaligen Direktor der Französischen Oper in Sankt Petersburg, erfolgreich uraufgeführt; im gleichen Jahr hatte auch Nicolo Isouards Oper *Cendrillon* Premiere in Paris und daraufhin Erfolg in ganz Europa. Für die Darstellung der Kindheit Pauline Viardots vor der Folie des Aschenputtel-Märchens in „Eine neue Cendrillon“ mag indes Pauline Viardots Repertoire ausschlaggebend gewesen sein: In ihrer allerersten Saison 1839 trat sie nämlich u. a. in der Rolle des Aschenputtels in Rossinis Oper *La Cenerentola (Aschenputtel)* in London auf.

„Es erschien vor mir eine Frau, blass im Gesicht, majestätisch wie die Statue einer Göttin“

In London im Jahr 1839 finden auch jene Ereignisse statt, mit denen der Artikel „Gespenstische Ähnlichkeit“ eingeleitet wird, erschienen im Februar 1842 in der *Nördlichen Biene*. Wie der Titel bereits ahnen lässt, präsentiert dieser Text nicht etwa eine Opposition zwischen den beiden Schwestern, sondern entwirft eine schwesterliche Verbundenheit, die über den Tod Maria Malibrans hinausgeht. Die beiden Schwestern werden hier nacheinander eingeführt – zuerst Maria Malibran, sodann Pauline Viardot: Der Erzähler, ein Reisender, berichtet von dem Besitzer des Hotels, den er immerzu vor demselben Zimmer des Hotels erstarrt sieht. Auf Nachfragen erzählt der Besitzer, dass er dort den Geist einer Frau vermutet, die ihn einmal vor seiner eigenen Eifersucht rettete. Vor einigen Jahren fand er nämlich heraus, dass seine Frau jeden Sonntag heimlich ein Kind besucht, und wurde rasend:

Ich wollte mich schon auf meine Frau stürzen, da erschallte plötzlich ein Schrei … […] Zuerst konnte ich nichts verstehen, im selben Augenblick jedoch erschien vor mir eine Frau, blass im Gesicht, majestätisch wie die Statue einer Göttin. Sie streckte mir ihre Hand entgegen. „Fasse deine Frau nicht an“, sagte mir die Unbekannte, „bevor ich ihre Unschuld nicht nachweisen kann.“
Die Nördliche Biene (Severnaja pčela), 24. Januar / 5. Februar 1842

Die Unbekannte gab dem Mann einen handgeschriebenen Zettel, der ihm Eintritt ins Italienische Theater gestattete. Dort sah er *Otello*, die mysteriöse Unbekannte spielte Desdemona. Der Mann war über das Schicksal der „unschuldigen Ehefrau“ Desdemona, die von ihrem Mann Otello wegen mutmaßlichen Ehebruchs umgebracht wird, so tief erschüttert, dass er seiner Frau sofort vergab. Die Unbekannte versprach ihm daraufhin eines Tages zu erzählen, wieso seine Frau unschuldig ist, starb jedoch, bevor sie ihr Versprechen einlösen konnte. Nun glaubt der Besitzer, der Geist jener Unbekannten wohne in seinem Hotel und trage sogar das gleiche Kostüm, das die Frau damals im Italienischen Theater anhatte. Plötzlich öffnet sich die Tür des geheimnisvollen Zimmers, eine junge Dame kommt heraus und sagt:

„Ich brachte mit, was dir versprochen wurde.“ Die Dame reichte dem Besitzer einen versiegelten Brief. Der Mann fiel auf die Knie: „Die Handschrift meines Zettels“, flüsterte er, „die Verstorbene schreibt mir … Kommen Sie aus dem Jenseits?…“ Doch er fasste Mut, öffnete den Brief, las ihn und schrie vor Begeisterung: „Ist es denn möglich? …“ „Ja“, entgegnete die junge Dame, „meine Schwester kannte die ganze Intrige. Deine Frau ist unschuldig; das Kind, das sie als ihr eigenes erzogen hatte, gehört der Tochter eines Adligen … Deine einfache Frau hat die Ehre eines vornehmen Hauses gerettet. Es ist jetzt aber alles vorbei: Miss G. hat den Vater dieses Kindes geheiratet!“ „Und meine Frau hat all die Vorwürfe

ertragen?“ „Um dir Reichtum zu verschaffen! Deiner Frau wurde eine Summe von Tausend Pfund Sterling verordnet. Meine Schwester wusste deine Wut zu beruhigen, lieber Herr, und beorderte dich in die *Otello*-Aufführung: Sie wollte beweisen, dass ein eifersüchtiger Ehemann eine unschuldige Ehefrau verleumden kann …
Nun bist du glücklich, bete für meine arme Schwester!
Die Nördliche Biene (Severnaja pčela), 24. Januar / 5. Februar 1842

Am Ende des Textes fragt der Erzähler die junge Dame nach dem Namen ihrer Schwester sowie ihrem eigenen, und es stellt sich heraus, dass es sich bei der verstorbenen Schwester um Maria Malibran handelt, bei ihrem „gespenstischen Abbild“ – um Pauline Viardot, die ihr Operndebüt in London in der Rolle der Desdemona hatte.

„In ihren glühenden Augen spiegelt sich das Gefühl des heldenhaften Andalusiens wider“, oder: Die Flucht in die Rezension

Die Artikel „Gespenstische Ähnlichkeit“ und „Eine neue Cendrillon“, die mit Abstand von rund einem Jahr voneinander in der Nördlichen Biene veröffentlicht wurden, sind prägnante Beispiele für den typischen Inhalt des Blattes: *Die Nördliche Biene* (1825–1864), eine der ersten privaten Tageszeitungen Russlands, war zwar bei weitem nicht das einzige russische Periodikum, in dem faktische und fiktive Texte nach Belieben vermengt wurden. Innerhalb der Presselandschaft Russlands im 19. Jahrhundert, als die Professionalisierung des Journalismus gerade erst einsetzte, galt allerdings *Die Nördliche Biene* selbst bei den Zeitgenossen als Paradebeispiel für skrupellosen Journalismus. Der Herausgeber und Chefredakteur der Zeitung, Thaddäus Bulgarin (Faddej Bulgarin), wurde von Journalistenkollegen insbesondere wegen seiner engen Kontakte zu der so genannten Dritten Abteilung Seiner Majestät höchsteigenen Kanzlei, der Zensurbehörde, verachtet. Diese wandelte zwar einzelne Zensurbestimmungen von Leiter zu Leiter und von Erlass zu Erlass ab, blieb jedoch in ihrer Verfolgung kritischer politischer Berichterstattung noch bis ins ausgehende 19. Jahrhundert meist radikal. Und so soll Bulgarin einmal den Leiter der Dritten Abteilung gefragt haben: „Worüber soll man denn dann schreiben?“, worauf dieser antwortete: „Theater, Ausstellung, Verkaufshalle, Trödelmarkt, Gasthäuser, Konditorei – das ist dein Bereich, und weiter als dies wage keinen einzigen Schritt.“ (*Die Nördliche Biene [Severnaja pčela]*, in: Enzyklopädisches Wörterbuch [Enciklopedičeskij slovar’], Bd. 32, Leipzig: Brockhaus und Sankt Petersburg: Efron, 1901).
Die Auftritte Pauline Viardots an der Italienischen Oper in Sankt Petersburg, die sich bald als großer Erfolg herausstellen würden, zählten demnach zu den ungefährlichen Themen. Und so ließen die Rezensenten ihrer Begeisterung über die „feurige Spanierin“ quer durch die russische Presselandschaft freien Lauf, der Begeisterung, die mit Pauline Viardots Debüt im November 1843 begann:

In ihren glühenden Augen spiegelt sich das Gefühl des heldenhaften Andalusiens wider. Es ist ein Jammer, andere Sängerinnen anzusehen, wenn sie mit der größten Mühe singen, während Frau Viardot beim Singen eine außerordentliche Anmut erlangt. Ihr sieht man im Gegenteil keinerlei Anstrengung an, sondern es scheint, dass sie ihre Brust erleichtere, die von Melodie und Harmonie schwer ist …
Die Nördliche Biene (Severnaja pčela),
30. Oktober / 11. November 1843

Frau Viardots Äußeres verrät die Amerikanerin in ihr, freilich sieht man auch, dass dieses leidenschaftliche Künstlerherz unter dem tropischen Himmel reifte, in der glühenden Atmosphäre spanischen Lebens.
Die Literarische Zeitung (Literaturnaja gazeta),
31. Oktober / 12. November 1843

Solch eine Italienische Oper verspricht uns mehr als flüchtige Genüsse […] Wer weiß, mit welchen Wundern uns Rubini, Viardot und Tamburini überraschen und erfreuen können? Wer weiß, ob sie mit der Zeit nicht einen wohltätigen Einfluss sogar auf den Stil einiger russischer Journalisten haben werden! …
Vaterländische Notizen (Otečestvennye zapiski),
Nr. 12 (Dezember) 1843

Anastasia Mattern
DFG-Forschungsprojekt Pauline Viardot
Hochschule für Musik und Theater Hamburg

ZEITTAFEL

1821 · Michelle Ferdinande Pauline Garcia wird am 18. Juli in Paris als Kind spanischer Eltern geboren.

1821–1832 · Familie Garcia bereist Paris, London, New York und Mexiko.

1832 · Tod von Pauline Garcias Vater, Manuel Garcia im Alter von 57 Jahren.

1836 · Tod der Schwester Marie Felicité Garcia(Künstlername Maria Malibran). Pauline Garcia wird zur Fortführung der Familientradition als Sängerin gedrängt.

1837 · 13. Dezember / Bühnendebüt in Brüssel. Pauline Garcia begeistert mit ihrer musikalischen Vielfältigkeit und ihrem ungewöhnlichen Stimmumfang.

1838 · Deutschlandtournee Pauline Garcias mit Charles Bériot mit besten Kritiken. In Leipzig Konzert mit Clara Wieck; Bekanntschaft mit Robert Schumann.

1839 · 9. Mai / Operndebüt Pauline Garcias als Desdemona in Rossinis *Otello* in London. Im Oktober Aufführung in Paris, mit darauffolgendem Erstengagement am „Théâtre Italien“, dessen Direktor Louis Viardot ist.

1840 · Heirat mit Louis Viardot. Robert Schumann widmet Pauline Viardot seinen Liederkreis op. 24.

1841 · Im Frühjahr Engagement in London. 14. Dezember Geburt der Tochter Louise in Paris.

1842 · Große Spanientournee. Engagement am „Théâtre Italien“ in Paris.

1843–1846 · Konzerte in London, Berlin, Dresden, Wien. Engagements an der der italienischen Oper in Moskau und St. Petersburg. 13. November 1843 erste Begegnung mit Iwan Turgenjew. 1843 erscheint George Sands *Consuelo*, ein Portrait der Sängerin.

1844 · Erwerb des Schlosses Courtavenel bei Paris.

1847 · Tournee durch Deutschland (u. a. Weimar, Dresden, Berlin).

1848–1859 · Regelmäßige Engagements an der „Covent Garden Opera“ in London.

1848 · Tournee: Hamburg, Breslau, Paris. Bei einem Konzert mit Chopin singt Pauline Viardot u. a. einige ihrer Vokalarrangements von Chopins Mazurken, die dieser sehr schätzt.

1849 · Pauline Viardot als Fidès in der Uraufführung von Meyerbeers *Le Prophète* sehr erfolgreich. Tod von Chopin, bei seiner Trauerfeier singt Pauline Viardot das Alt-Solo in Mozarts *Requiem*.

1850–1851 · Auftritte in Berlin, London, Paris.

1851 · Uraufführung von Gounods Oper *Sapho* mit Pauline Viardot in der Titelrolle.

1852 · 21. Mai / Geburt der Tochter Claudie in Paris.

1853 · Auftritte in Moskau und St. Petersburg.

1854 · 15. März / Geburt der Tochter Marianne.

1855 · Auftritte in Paris und London. Pauline Viardot als Azucena in der englischen Erstaufführung von Verdis *Il Trovatore* in London.

1857 · 20. Juli / Geburt des Sohnes Paul.

1859 · Pauline Viardot singt in Dublin in Verdis *Macbeth* die Lady Macbeth. Aufführung von Glucks *Orpheus* in der Berliozschen Fassung in Paris, mit Pauline Viardot in der Titelrolle.

1860 · Privataufführung des 2. Aktes von Richard Wagners *Tristan und Isolde* im Hause Viardot in Paris. Der Komponist singt die Hauptrolle, Pauline Viardot Isolde, am Flügel Karl Klindworth. Anwesende Gäste sind nur: Maria Kalegis und Hector Berlioz.

1861 · Aufführung von Glucks *Alkestis* in der Berliozschen Fassung in Paris, Pauline Viardot singt die Titelrolle.

1863 · Rückzug von der Bühne und Verlassen Frankreichs aus politischen Gründen. Niederlassung der Familie Viardot in Baden-Baden (bis 1870); Turgenjew schließt sich an. Besuche Richard Wagners, private Konzerte mit Clara Schumann.

1867 · Fertigstellung und Aufführung von den Operetten *Trop de femmes* und *Der letzte Zauberer* im „Théâtre du Thiergarten“ in Baden-Baden.

1868 · Uraufführung von Pauline Viardots Oper *L'Orgre* im „Théâtre du Thiergarten“ in Baden-Baden.

1869 · 8. April / Uraufführung von Pauline Viardots Oper *Le Dernier Sorcier* in deutscher Übersetzung in Weimar. Am 24. August Aufführung dieser Oper in der Villa Viardot in Baden-Baden unter der Leitung von Johannes Brahms.

1870 · Pauline Viardot singt die Uraufführung der *Alt-Rhapsodie* von Johannes Brahms.

1871 · Nach längerem Aufenthalt in London Rückkehr nach Paris, wo Pauline Viardot bis zu ihrem Tod lebt. Im Mai liest sie in der Zeitung von ihrem eigenen Tod.

1873 · Uraufführung von Jules Massenets Oratorium *Marie Magdeleine* in Paris mit Pauline Viardot in der Titelrolle.

1875 · Die Familie Viardot erwirbt die Villa „Les Frénes" in Bougival bei Paris, wo sie bis 1883 zusammen mit Turgenjew die Sommermonate verbringt.

1876 · Charles-Camille Saint-Saëns widmet seine Oper *Samson et Dalila* Pauline Viardot.

1883 · 5. Mai / Tod von Louis Viardot im Alter von 84 Jahren.
3. September / Tod von Iwan Turgeniew im Alter von 65 Jahren.

1886 · Aufführung von Saint-Saëns' *Karneval der Tiere* mit Franz Liszt in Pauline Viardots Salon.
Treffen mit Peter I. Tschaikowsky.

1892 · Pauline schenkt das um 1859 erworbene Autograph der Partitur von Mozarts *Don Giovanni* der Bibliothek des Pariser Conservatoire.

1904 · Uraufführung von *Cendrillon*.

1910 · 18. Mai / Tod Pauline Viardots in Paris. Sie wird auf dem Friedhof Montmatre begraben.

Zusammengestellt von
Sonja Engelhardt & Rahel Geier
Studierende an der Hochschule für
Musik und Theater Hamburg

BIOGRAFIEN

Ralf Eger (Inszenierung, Bühne)

promovierte zunächst in Elektrotechnik an der Universität Karlsruhe. Nach kurzer Tätigkeit in der Internet-Branche, widmete er sich ab 2002 ganz dem Theater. Nach ersten Projekten und einer privater Schauspielausbildung studierte er erneut, diesmal Musiktheater-Regie an der Theaterakademie Hamburg, wo er mit Auszeichnung abschloss. Eigene Regiearbeiten waren unter anderem die Uraufführung der Oper *Werden wir die Arbeit los – die 1 Euro Oper* am Theater Madeburg sowie die Kammeroper *Fräulein Julie* von Antonio Bibalo an der Staatsoper Hamburg. Seit 2006 arbeitet er als freier Regisseur regelmäßig mit dem Münchner Rundfunkorchester unter Ulf Schirmer zusammen. Dort entstand ein Lehár-Zyklus, bei dem er die Dialogregie übernahm. Außerdem ist die Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen Teil seines Schaffens. Das letzte Projekt 2010 war ein musiktheatrales Festival zum Thema Fußball auf Kampnagel mit über 500 beteiligten Schülern.

Bettina Rohrbeck (Musikalische Leitung)

geboren in Frankfurt/Main, studierte an der Musikhochschule Würzburg Klavier, Komposition und Dirigieren. Sie ist Studienleiterin und Kapellmeisterin an den Bühnen der Landeshauptstadt Kiel und hat einen Lehrauftrag an der HfMT Hamburg inne. Konzertreisen führten sie durch Europa, Asien und Südamerika, dazu kamen Verpflichtungen beim Schleswig-Holstein-Festival, den Eutiner Opernfestspielen, den Opernfestspielen Freistadt, dem Rossinifestival auf Rügen, Schloß Johannisberg im Rheingau, dem Grieg-Festival-Bergen, den Weber-Tagen Eutin, bei den Goethe-Instituten in Lima, La Paz, Bogota, Caracas, dem Center of the Arts Singapore, der Universität Brasilia, der ISAF Afghanistan, dem Kulturhuse Odense und anderen Konzertveranstaltern. Als Dirigentin arbeitete sie in Frankreich und Österreich sowie an Opernhäusern in Deutschland und der Schweiz.

Wiebke Schlüter (Kostümbild, Bühne)

sammelte erste praktische Erfahrungen bei der Arbeit in dem Berliner Modeatelier der Firma „Blitz“ und in der Kostümabteilung der deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf. Seit 2006 studiert sie Kostümbild u. a. bei Reinhard von der Thannen an der HAW in Hamburg. Eigene Kostümbilder waren zu sehen im Forum der HfMT Hamburg, im Thalia in der Gaußstraße und in der Opera stabile Hamburg. Zuletzt war sie Kostümassistentin von Reinhard von der Thannen bei Hans Neuenfels’ Neuinszenierung des *Lohengrin*, Bayreuther Festspiele.

Rebecca Anne Hicks (Korrepetition, musikalische Assistenz)

ist seit 2007 als musikalische Leiterin bei SeeLive Tivoli Hamburg tätig. Sie arbeitete in Melbourne/Australien als Pianistin, Korrepetitorin, Chorleiterin, Lehrerin und Dirigentin. Sie hat einen Bachelor of Music (Piano), ein Licentiate in Music Australia (Piano) und ein Post Graduate Diploma in Education der University of Melbourne. Außerdem studierte sie Dirigieren und Korrepetition am Victorian College of the Arts. 2005 erhielt sie ein Stipendium des Goethe-Instituts. Höhepunkte ihrer musikalischen Arbeit waren bisher Stravinskys *Pétrouchka* (Pianistin, Melbourne Youth Orchestra) und Dvoráks Sinfonie Nr. 2 (Dirigentin, Victorian Youth Symphony Orchestra). Ihr Musical-Repertoire umfasst *Les Misérables, Jesus Christ Superstar, The Wizard Of Oz, Chess, Hello Dolly, Guys And Dolls, Rent* und *Sweeney Todd*. Rebecca Hicks schließt zur Zeit ihr Dirigierstudium and der HfMT Hamburg bei Prof. Christof Prick ab. Im Februar 2011 dirigiert sie Benjamin Brittens *The Rape Of Lucretia* an der Opera stabile Hamburg.

Meggy Tucker (Regieassistenz, Bühne)

studierte an der University of Georgia (USA) bei dem Bariton Frederick Burchinal. Sie schloss ihr Studium mit einem Bachelor of Arts in Interdisciplinary Studies, Vocal Performance und Tanz ab. Sie arbeitet als Sängerin, aber auch im Produktions- und Video/Technikbereich, u.a. für die „Court 13“-Produktionsstätten. In dem international preisgekrönten Film *Glory at Sea!* wirkte sie als Schauspielerin mit.
Als Fotografin hat sie Produktionen für die Athena Grand Opera Company betreut.

Aline Dönselmann (Kostümassistenz)

geboren 1988; erste Erfahrungen im Bereich Kostüm sammelte sie als Hospitantin am Hamburger Schauspielhaus und im Forum der HfMT. Außerdem wirkt sie seit 2007 als Schauspielerin im Jugendtheaterclub „Backstage“ des Hamburger Schauspielhauses mit. Seit 2010 studiert sie in der Kostümklasse der HAW Hamburg u.a. bei Reinhard von der Thannen.

Rebekka Reister (Cendrillon)

geboren in Freiburg i. Br., studiert seit Oktober 2003 an der HFMT Hamburg und ist seit diesem Semester eingeschrieben im Master-Studium Lied in der Liedklasse von Prof. Burkhard Kehring und in der Gesangsklasse von Prof. Carolyn Grace James. Ihr Operndiplom hat sie im Juli 2010 mit Auszeichnung bestanden. Sie ist Preisträgerin des Mozart-Preises für Gesang der Absalom-Stiftung der Freimaurer zu Hamburg. Neben Liederabenden wirkte sie in Opernprojekten mit, zuletzt in der Oper *Susannah* von Carlisle Floyd, in der sie die Titelrolle sang und in Eunyoung Esther Kims *Minutenspuren*, die für die Biennale in München im April 2008 entstanden. Im Juni 2008 war sie als Adele in Johann Strauß’ *Fledermaus* im Forum der HfMT zu sehen, im April 2010 sang sie die Partie der Bellezza in Händels *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*. Im Januar 2009 nahm sie an einer Konzertreihe teil, die sie in namhafte Konzertsäle führte, darunter die Laeiszhalle in Hamburg, den Herkulessaal in München, das Konzerthaus und die Philharmonie in Berlin, das Gewandhaus Leipzig und die Philharmonie Dresden. Für Januar 2011 ist eine weitere Konzertreise nach Belgien geplant. Seit Oktober 2010 ist Rebekka Reister als Gast in der Oper Kiel in der Rolle der Siren in Händels Oper *Rinaldo* zu sehen.

Ronaldo Steiner (Baron)

studierte an der Universidade do Estado de Santa Catarina in Florianópolis im Süden Brasiliens. Zwischen 2005 und 2007 arbeitete er als Solist mit dem Orchester Opera de Santa Catarina, dem Camerata Florianapólis Orchester und dem Polyphonia Khoros. Opern- und Konzertaufführungen brachten Steiner nach Brasilien, Argentinien und Uruguay. Er besuchte von 2007 bis 2009 den Opernkurs der University of Georgia (USA) und erhielt währenddessen ein Lehrassistenzstipendium. Unter der Leitung des Baritons Frederick Burchinal schloss Steiner sein

Studium mit einem Master of Music in Vocal Performance ab. In den USA konnte man Steiner mit symphonischen Orchestern in Georgia und South Carolinas erleben. In Deutschland hat er mit dem Hamburger Symphonikern und an der HfMT Hamburg gearbeitet. Ronaldo Steiners bereits vorgeführtes Repertoire umfasst die Rollen des Don Giovanni in Mozarts *Don Giovanni*, Enrico in Donizettis *Il Campanello*, King Melchior in Menottis *Amahl and the Night Visitors*, Mikado in Gilbert & Sulivans *The Mikado*, Marquis D'Obigny in Verdis *La Traviata*, Marullo in Verdis *Rigoletto*, Sprecher, Zweiter Priester und Zweiter Geharnischter in Mozarts *Die Zauberflöte*. Im Konzertbereich sang er die Baritonpartien in Brahms *Ein Deutsches Requiem*, Bachs *Magnificat*, Durufles *Requiem*, Schuberts *Messe in G* und Händels *The Messiah*.

Linda Joan Berg (Maguellone)

stammt vom Niederrhein und studiert seit 2006 Musik für das Lehramt an Grund- und Mittelstufen an der HfMT Hamburg. Unterstützt als heimisches Fördertalent durch die Deutsche-Schubert-Gesellschaft konnte die junge Nachwuchssopranistin bereits an diversen Meisterkursen teilnehmen und tritt seither in öffentlichen Konzerten auf. Seit dem Wintersemester 2009/10 studiert sie außerdem Gesang an der HfMT Hamburg bei Prof. Jörn Dopfer.

Anna-Maria Torkel (Armelinde)

wurde 1985 in Bremen geboren. Bereits mit sechs Jahren erhielt sie Geigenunterricht, 2002 ihren ersten Gesangsunterricht. Seit 2009 studiert die Mezzosopranistin an der HfMT Hamburg Gesang, zunächst bei Prof. Yvi Jänicke und seit Oktober bei Prof. Geert Smits. Zuvor studierte sie Mathematik und Musik auf Lehramt in ihrer Heimatstadt und schloss das Studium mit dem ersten Staatsexamen ab. Während ihres Lehramtsstudiums wirkte sie in verschiedenen Opernprojekten der Hochschule für Künste Bremen mit, u. a. in Mozarts *Zauberflöte* und als Pinocchio in der Uraufführung der gleichnamigen Kinderoper von Rucsandra Popescu im Bremer Konzerthaus „Die Glocke".

Jannes Philipp Mönnighoff (Prinz)

ist lyrischer Tenor und studiert in der Gesangsklasse von Prof. Elisabeth Bengtson-Opitz an der HfMT Hamburg. Bereits zu Anfang seines Studiums trat er als Solist und mit verschiedenen Ensembles in zahlreichen Konzerten und Produktionen auf, u. a. in der Laeiszhalle Hamburg, an der Akademie der Künste Berlin und am Sankt Petersburger Konservatorium „N. A. Rimski-Korsakow". Jannes Mönnighoff gab im Jahr 2010 Liedkonzerte in Deutschland, Schweden und Großbritannien und gastierte mit dem Winga-Quartett in der Villa San Michele auf Capri, Italien. Als Erasmus-Student verbrachte er ein Semester an der „Högskolan för scen och musik" in Göteborg, Schweden und konzertierte dort mit dem renommierten Rilke Ensemble. Im Januar 2011 wird er mit Franz Schuberts Liederzyklus *Die Schöne Müllerin* im Rudolf Steiner Haus Hamburg debütieren.

Timo Rößner (Kammerdiener)

wurde 1987 in Berlin geboren und studiert seit Oktober 2009 Gesang an der HfMT Hamburg bei Prof. Mark Tucker. Er sang in Laienproduktionen 2008 die Partie des Dr. Stone in G. C. Menottis *Help, help, the Globolinks* und 2009 den Monostatos sowie den 1. Geharnischten in W.A. Mozarts *Die Zauberflöte*. An der Hamburgischen Staatsoper wirkte er kürzlich im Kammerchor der Opernstudioproduktion von J. P. Rameaus *Les Indes Galantes* mit. 2010 war er in der HfMT Hamburg bei Studioprojekten als 1st Boy in L. Bernsteins *Trouble in Tahiti* sowie in den Titelpartien in G. Gazzanigas *Don Giovanni* und Rameaus *Pygmalion* zu hören.

Christin Kullmann (Fee)

studiert seit 2006 an der HfMT Hamburg im Diplom-Studiengang Gesang bei Prof. Ingrid Kremling und in der Liedklasse von Prof. Csilla Schulter. Zusätzlich studiert sie Musikerziehung. Sie wirkte in den Hochschul-Produktionen *Gespräche der Karmeliterinnen*, *Die Fledermaus* sowie in Konzerten der Reihe Opernstars von Morgen mit. Im Frühjahr 2010 wurde sie in die Opernklasse der HfMT Hamburg aufgenommen.

Marie Sophie Richter (Sophia Garcielo)

wurde 1989 in Flensburg geboren. Schon mit sechs Jahren bekam sie Cello- und Klavierunterricht und begann 2005 Gesangsunterricht bei Ks. H.G. Ahrens in Kiel zu nehmen. Sie studiert seit Oktober 2009 Gesang an der HfMT Hamburg bei Prof. Yvi Jänicke. Sie wirkte in mehreren Produktionen der Oper Kiel mit. U. a. 2009 als adelige Waise im *Rosenkavalier* von Richard Strauss. Im Frühjahr 2010 sang sie dort in Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* einen Lehrbuben.

Anne Kathrin Gratz (Henriette Grabe)

wurde in Pforzheim geboren. Nach ihrem Abitur 2005 studierte sie Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken. Nach einem studienvorbereitenden Jahr an der Berufsfachschule für Musik Dinkelsbühl begann sie ihr Gesangsstudium 2008 am Hamburger Konservatorium bei Ilse Christine Otto. Seit Oktober 2009 studiert sie an der HfMT Hamburg bei Prof. Turid Karlsen und Prof. Dr. Raminta Lampsatis. Sie wirkte u. a. in Projekten wie *Les Indes Galantes* an der Opera stabile und als La Statue in Rameau's *Pygmalion* mit.

Eva Justenhoven, Marsha Dinse, Anette Peikert, Julia Jankowski, Iga Olkusnik, Samira Bravo Ortega, Linda Kunow, Henrieke Max.
Mitwirkende Schülerinnen vom Niels-Stensen-Gymnasium Harburg und der Sophie-Barat Schule im Bereich Musikvermittlung und der Kooperation mit Kulturforum21.

DFG-Forschungsprojekt
an der Hochschule für
Musik und Theater Hamburg:

ORTE UND WEGE EUROPÄISCHER KULTURVERMITTLUNG DURCH MUSIK: DIE SÄNGERIN UND KOMPONISTIN PAULINE VIARDOT

Leitung: Prof. Dr. Beatrix Borchard

Wissenschaftliche Mitarbeiterinnen:
Dr. Christin Heitmann
Silke Wenzel, M. A.
Anastasia Mattern, M. A.
Verena Mogl , M. A.

WWW.VIARDOT.DE

MUGI

Musik und Gender im Internet

mugi.hfmt-hamburg.de

Multimediale Internetplattform
zum Thema Musikerinnen (Komponistinnen, Pädagoginnen, Interpretinnen, Förderinnen, Autorinnen) und zum Forschungsgebiet Musik und Gender

Literaturhinweis:

2011 erscheint im Böhlau Verlag Köln
in der Reihe „Europäische Komponistinnen“ die Biographie:

BEATRIX BORCHARD

MUSIKBOTSCHAFTERIN EUROPAS.
PAULINE VIARDOT-GARCIA
ZUR PHYSIOGNOMIE
EINER UNIVERSELLEN MUSIKERIN

DEMNÄCHST IM FORUM:

TESEO

OPER VON
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

MUSIKALISCHE LEITUNG: RUDOLF KELBER
INSZENIERUNG: SEBASTIAN GRUNER
BÜHNENBILD: NIKOLAUS WEBERN
KOSTÜME: ADA GENSKE UND SILJA OESTMANN

MIT LUKAS ANTON, SHEIDA DAMGHANI, BETTY KLEIN, MICHAEL LIEB, HARALD MAIERS, SUSANNE WIENCIERZ UND HANNA ZUMSANDE

ES SPIELT DAS CYTHARA-ENSEMBLE.

Abschlussinszenierung im Studiengang Musiktheater-Regie der Theaterakademie Hamburg

Forum
der Hochschule für Musik und Theater Hamburg

A-Premiere am Donnerstag, 3. 2. 2011 um 19.30 Uhr
B-Premiere am Samstag, 5. 2. 2011 um 19.30 Uhr
Weitere Vorstellungen:
Dienstag, 8. 2. 2011 um 19.30 Uhr
Freitag, 25. 2. 2011 um 19.30 Uhr
Sonntag, 27. 2. 2011 um 16.00 Uhr
Dienstag, 1. 3. 2011 um 19.30 Uhr

Karten-Vorverkauf
Konzertkasse Gerdes 040 /44 02 98 oder 45 33 26
und bekannte Vorverlaufsstellen

Impressum
Redaktion: Beatrix Borchard, Bettina Knauer
Gestaltung: Veronika Grigkar, grigkar.de
Druck: diedruckerei.de

Bildnachweise
(S. 2-3) Fotos: © Eva Justenhoven.
(S. 6) Wiebke Schlüter, Figurine „Cendrillon“.
(S. 8) Sammlung Manskopf, Frankfurt a. M., Fotografie von Pierre Petit. (Signatur: http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7802042, Stand: 29. 11. 2010).
(S. 10) Sammlung Manskopf, Frankfurt a. M., Fotografie Heinrich Graf. Mit freundlicher Genehmigung der Universitatsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M. (Signatur: http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7802033, Stand: 29. 11. 2010).
(S. 12) Sammlung Manskopf, Frankfurt a. M. Lithographie von Weld Taylor (Maler: J. Graf). England ca. 1839. Mit freundlicher Genehmigung der Universitatsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M. (Signatur: http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7904566, Stand: 23. 11. 2010).
(S. 15) Fotografie o. O., o. D., hier reproduziert auf einem Blatt von „Speemanns Musik-Kalender“, ca. 1930. Mit freundlicher Genehmigung der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Schwerin (Signatur: BISA 1126).
(S. 22) Sammlung Manskopf, Frankfurt a. M. Mit freundlicher Genehmigung der Universitatsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M. (Signatur: http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7806957, Stand: 29. 11. 2010).
(S. 28+29) Wiebke Schlüter, Figurinen zu *Das Fest*.
(S. 31) Wiebke Schlüter, Figurine *Baron*.
(S. 33) Wiebke Schlüter, Figurine *Fee*.
(S. 34) Wiebke Schlüter, Figurine *Prinz*.
(S. 40+41) Röntgenaufnahmen eines *Lilienfußes*, Library of Congress, USA, Abteilung für Drucke und Fotografien, digitale ID cph.3c04036.

Hochschule für Musik und Theater

Eine Produktion des
Dekanat ZWOELF der Hochschule für Musik und Theater

junges forum
Musik + Theater