

DIE FANTASTICKS



STAATSOPERETTE



DIE FANTASTICKS

Buch und Liedtexte
von TOM JONES

Musik von
HARVEY SCHMIDT

Deutsche Übersetzung von NICO RABENALD

AUFFÜHRUNGSRECHTE

Originalverlag:
MUSIC THEATRE INTERNATIONAL (EUROPE) LTD, London

Bühnenvertrieb in Deutschland:
MUSIK UND BÜHNE Verlagsgesellschaft mbH, Wiesbaden

TEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG PETER CHRISTIAN FEIGEL
REGIE KATHRIN KONDAUROW
BÜHNE ESTHER DANDANI
KOSTÜME ANKE ALEITH
CHOREOGRAPHIE JÖRN-FELIX ALT
VIDEO VINCENT STEFAN
DRAMATURGIE JUDITH WIEMERS

BESETZUNG

EL GALLO CHRISTIAN GRYGAS
LUISA LAILA SALOME FISCHER
MATT GERO WENDORFF
HUCKLEBEE MARCUS GÜNZEL
BELLOMY BRYAN ROTHFUSS
HENRY DIETRICH SEYDLITZ
MORTIMER MARKUS LISKE

BAND

KLAVIER EVE-RIINA RANNIK
HARFE SIMONE GEYER
KONTRABASS MARCO ANTONIO ARRIAGADA CHACÓN
SCHLAGZEUG CLEMENS AMME
TASTENINSTRUMENTE PETER CHRISTIAN FEIGEL

BALLETT

DOMINICA HERRERO GIMENO | NINA KEMPTNER | LEONARDO PAOLI
GIORGIA SCOCCHERA | GABRUNE SABLINSKAITE | SERGIY TONEVITSKY
MARAT RAHM* | MELANIA MAZZAFERRO*

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

REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG	TONI BURGHARD FRIEDRICH
STUDIENLEITUNG	NATALIA PETROWSKI
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG UND KORREPETITION	EVE-RIINA RANNIK, ROBIN PORTUNE
KORREPETITION BALLETT	YOKO SUNAGAWA
CHOREOGRAPHISCHE ASSISTENZ	MANDY GARBRECHT
INSPIZIENZ	SARAH AGDE
SOUFFLAGE	SILKE FRÖDE
REGIEHOSPITANZ	STEFANIE NEUMANN
BÜHNENBILDHOSPITANZ	TOMMASO TEZZELE
TECHNISCHE DIREKTION	MARIO RADICKE
TECHNISCHE EINRICHTUNG	MATHIAS WEIDELHOFER
LICHT	UWE MÜNNICH
TON	PAWEL LESKIEWICZ, FELIX HIRTHAMMER
	RASMUS LEUSCHNER, ANDREJS ZARENKOV
WERKSTATT-PRODUKTIONSLEITUNG	MARCUS GROSSER
MASKE	THORSTEN FIETZE
KOSTÜME	KATRIN FALKENBERG
REQUISITE	AVGOUST YANKOV

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 Jankov (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.

DAUER CA. 2 STUNDEN 30 MINUTEN
PAUSE 25 MINUTEN

HANDLUNG

Willkommen in El Gallos „Show der Träume“!

1. Akt

Luisa und Matt sind verliebt. Über die von ihren verfeindeten Vätern errichtete Mauer hinweg begegnen sie sich heimlich, mit romantischen Gedichten, Liebesmetaphern, vor allem aber mit Fantasie. Das von den Vätern Bellomy und Hucklebee ausgesprochene Verbot, sich den Nachbarn zu nähern, beflügelt nur ihre Zuneigung. Doch nicht nur Matt und Luisa pflegen eine geheime Beziehung. Was sie nicht ahnen – die Feindschaft der Väter ist nur behauptet und dient allein einem Zweck: die fast erwachsenen Kinder zueinander zu bringen. Um der Inszenierung einen würdigen Abschluss zu verleihen und endlich eine offizielle Familienzusammenführung zu erwirken, buchen Bell und Huck die Dienste eines scheinbar professionellen Verbrechers, El Gallo. Dieser soll mithilfe der zwei TheaterVeteranen Henry und Mortimer mit allen Mitteln der Bühnenkunst eine dramatische Entführung Luisas fingieren, um Matt vor den Augen aller zum rettenden Helden zu machen. Der Plan geht auf, Matt besiegt die Angreifer während der ersten, mondgetränkten Liebesnacht des Paares und das gemeinsame Glück scheint im Happy End besiegelt.

2. Akt

Einige Zeit ist vergangen. Aus zwei Familien ist eine geworden, die Mauer zwischen den Häusern ist abgerissen, doch die Idylle ist trügerisch und die Realität hält nicht das, was die Fantasie versprach. Im grellen Tageslicht sind die Fehler und Marotten des Gegenübers sichtbar geworden: Huck und Bell wünschen sich zurück in die Zeit ihrer geheimen Treffen und Matt und Luisa sehnen sich nach einem Ausbruch aus ihrer nun zu klein gewordenen Welt. Als die Väter ihren Kindern gestehen, ihre Streitigkeiten und den versuchten Raub nur vorgegaukelt zu haben, kommt es zum Bruch. Matt beschließt, in der Ferne Erfahrungen zu sammeln und verlässt das gemeinsame Zuhause. Luisa hingegen hat ihre romantischen Fantasien auf ihren mysteriösen Entführer verlagert. Auftritt El Gallo, der beiden den Weg in ihr eigenes verheißungsvolles Abenteuer eröffnet. Im zum Rausch gewordenen Tanz muss Luisa erleben, wie Matt auf seiner Reise Schmerzen, Gefahr und Gewalt widerfahren. Als dieser schließlich zurückkehrt, können sich Luisa und Matt, ihrer romantischen Illusionen beraubt, neu begegnen und mit anderen Augen sehen. Auch Huck und Bell sind versöhnt. El Gallos Auftrag ist beendet, doch einen Ratschlag gibt er mit auf den Weg: Bewahrt euch immer eure Träume!



Laila Salome Fischer (Luisa), Gero Wendorff (Matt) und Christian Grygas (El Gallo)

DRUM WEG MIT DEM SCHEIN!?

Illusion, Spiel und Liebe in *Die Fantasticks*

von JUDITH WIEMERS

„Denk’ an die Zeit, an die Zeit im September ...“ Mit diesen Worten des zum Welthit gewordenen Lieds „Try to Remember“ lädt ein Bühnenwerk dazu ein, sich zu erinnern – an eine Zeit jugendlicher Sorglosigkeit und erster sinnlicher Liebeserfahrungen. Egal, ob diese Erinnerung zuverlässig ist oder fantasiert – sie soll die Akteur*innen auf der Bühne und Zuschauer*innen im Saal gleichermaßen der alltäglichen Tristesse entführen, sie träumen lassen und kurzerhand zu „Fantasticks“ machen.

Das so betitelte amerikanische Musical von Tom Jones und Harvey Schmidt basiert auf einem Lustspiel des französischen Dramatikers Edmond Rostand aus dem Jahr 1894. Was dort noch *Les Romanesques* hieß, wurde in der englischen Bearbeitung sechs Jahre später bereits zu *The Fantasticks*. Mitte der 1950er Jahre übernahm Theaterautor Jones dann für sein Musical-Skript nicht nur den wortschöpferischen Titel, sondern auch große Teile der Handlung nebst Figuren und zahlreichen konkreten Formulierungen des Rostand-Stücks. Hier wie dort haben wir es mit einer ironisch-süffisanten Interpretation von Shakespeares *Romeo und Julia* zu tun, die allerdings ohne tragisches Ende für die Liebenden auskommt und ergänzt wird mit dem Mauer-Motiv aus dem Mythenstoff *Pyramus und Tisbe*. Ein weiterer Unterschied zum Shakespeare-Original besteht darin, dass die Figuren der Väter trotz ihrer öffentlichen Querelen heimlich befreundet sind, ihre fast erwachsenen Kinder verkuppeln wollen und mit den Grundkonflikten eben jener literarischen Vorlagen vertraut sind. Zumindest dürfen wir das vermuten, denn um den Reiz des Verbotenen wissend, befeuern sie die romantischen Anwandlungen ihrer Sprösslinge mit der Inszenierung einer Feindschaft. Das Ergebnis ist vorhersehbar, denken sie, ganz wie beim Gemüsebau: Pflanzst du ein Radieschen, kriegst du ein Radieschen und pflanzst du Zwietracht zwischen Jugendlichen, erntest du eine zarte Liebe. Die Liebe als zentrales Lebensthema – genau darum geht es in *The Fantasticks*.

Ein Theaterwunder

Jones und Schmidt begannen ihre Karrieren im Musiktheater in den frühen 1950er Jahren mit gemeinsam realisierten Musicals für die Hochschulbühne. Ihre künstlerische Partnerschaft brachte im Verlauf der nächsten 20 Jahre mehrere erfolgreiche Produktionen hervor, darunter *110 in the Shade* (1963) und *I do! I do!* (1966). Keine jedoch sollte einen ähnlich nachhaltigen Eindruck hinterlassen wie das zum Auftakt ihrer Profi-Laufbahn entstandene *The Fantasticks*. Bevor sich im Mai 1960 der Premierenvorhang für das Musical das erste Mal im New Yorker Sullivan Street Playhouse hob, war Jones zunächst mit dem Komponisten John Donald Robb in die Bearbeitung des Rostand-Stoffs gestartet. Ihr Ehrgeiz war kein geringerer, als eine Broadway-Show vom Format eines Rodgers & Hammerstein-Musicals zu produzieren. Selbst choreographierte Cowboys in Revue-Opulenz sollte es geben, begleitet vom satten Klang eines üppig besetzten Unterhaltungsorchesters. Als das Konzept und damit das Unternehmen *Fantasticks* zu scheitern drohte, versuchte Jones mit einem neuen musikalischen Partner – Studienfreund Harvey Schmidt – eine radikale Kehrtwende: weg vom großen Broadway-Musical und hin zu einer intimen Form des Kammerspiels, mit sieben Darsteller*innen, einem Bretterboden als Einheitsbühnenbild, wenigen Requisiten und einem vierköpfigen Instrumentalensemble. Statt einer aufwändigen Bühnenshow mit allerlei Verwandlungseffekten sollte das traditionelle Handwerkszeug des Theaters bemüht werden. „Wir hatten uns in die Idee verliebt, eine Art der Darstellung zu erfinden, welche die Mechanismen und Tricks des Theaters betont, anstatt sie zu verstecken“, beschrieb Jones. „Wir wollten alles, was wir am Theater mögen, in einem kleinen Musical zusammenbringen.“ Dieses Mal ging das Experiment auf – wenn auch auf Umwegen, denn *The Fantasticks* war kein Übernacht-Wunder. Die ersten Rezensionen der Uraufführung waren verhalten und die von den Autoren sicherlich sehnsüchtig antizipierte Kritik der *New York Times* bescheinigte dem Musical zwar einen „schnörkellosen“ Charme und „reizvolle“ Musik, bemerkte aber nüchtern: „Vielleicht liegt es in der Natur dieses Werks, dass es seinen Zauber verliert, je länger es dauert.“ Man darf den Kommentar trotz seiner Beiläufigkeit auch als Prognose für den Erfolgsverlauf des Stücks werten. Umso bezeichnender, dass das renommierte Blatt mit seiner pessimistischen Einschätzung so deutlich danebenlag. Scharen von Zuschauer*innen sollten über mehrere Jahrzehnte in das kleine Off-Broadway-Theater kommen, um den *Fantasticks* nicht nur Kult-Status zu verleihen, sondern es als längsten „Run“ – ein in Folge gespieltes Werk – in die amerikanische Theatergeschichte einzuschreiben.

Spiel im Spiel

Was macht den Erfolg des Stücks aus? Zum einen vielleicht eben jenes konsequente, selbstreferentielle Bekenntnis zum Theater als Ort für Geschichten, Illusionen und Lebenslektionen. Schon die Ausgangssituation folgt diesem Leitgedanken: Ein Erzähler fordert das Publikum in direkter Ansprache auf, ihn in eine Geschichte zu begleiten, die sich als Parabel entpuppen wird. El Gallos Erzählebene umspannt als formaler Rahmen die eigentliche Handlung, vermischt sich mit ihr und löst sich am Ende gänzlich auf, wenn „seine“



Figuren sich emanzipiert selber aus dem Spiel entlassen. El Gallo haftet das Faszinosum des Unergründlichen an. Seine Fähigkeit, Wünsche buchstäblich von den Augen abzulesen, ist ebenso unheimlich wie unwiderstehlich. Laut den Autoren basiert diese Rolle auf einem berühmten spanischen Stierkämpfer – einem jener legendenumrankten Berufe irgendwo zwischen Überlebenskünstler, Extremsportler und Artist. Als charismatischer Conférencier, der zwischen weiteren Rollen als kühler Drahtzieher und brutaler Entführer changiert, erinnert El Gallo außerdem an die schillernden und geheimnisumwobenen Charaktere, die das Milieu des Varietés, Zirkus und Jahrmarkts bevölkern: Magier, Feuerschlucker, Dompteure, Seiltänzer und Gedankenleser. Wie Rostands Lustspiel geht auch das Textbuch der *Fantasticks* offensiv und selbstironisch mit diesen Verweisen auf die Welt der Bühne und der Literatur um. Es wird mit Shakespeare-Zitaten jongliert, es werden Liebesschwüre in hochstilisierten Versen vorgetragen und in Luisas und Matts gemeinsam gehegter Fantasie tummeln sich Protagonist*innen aus den großen Mythen und Sagen. Selbst dort, wo nicht direkt zitiert wird, greifen Dialoge und Lieder die allegorische Sprache der Shakespeare-Dramentexte auf. Jones gibt freimütig zu, sich am Symbolschatz des englischen Bardens bedient zu haben. In den Naturbeschreibungen und den Gegensatzpaaren von Tag und Nacht, Hitze und Kälte findet er sinnliche Bilder, die schon bei *Romeo und Julia* oder im *Sommernachtstraum* stellvertretend stehen für Gefühle im Wandel. Auch die Charaktere sind mehr oder minder lebendige Bühnengeschichte – allen voran die Schauspielveteranen Henry und Mortimer, die mit ihrem Arsenal an historischen Requisiten plausibel schon jahrhundertlang deklamierend durch die Kulissen wandeln könnten. Immer wieder setzen die Figuren selber Theaterprozesse in Gang, um für sich und ihre Mitmenschen eine behauptete Wirklichkeit zu inszenieren. So entstehen zahlreiche Überlagerungen von „Spielen im Spiel“: wenn die Väter ihre Animositäten vorgaukeln, wenn El Gallo seine junge Bewunderin in einen rauschartigen Zustand versetzt, um ihr die „Welt“ zu zeigen, und wenn Luisa und Matt sich mit Worten eine poetisierte Realität für ihre Beziehung bauen. Manchmal wirken die Protagonist*innen gar wie der *Commedia dell'arte* entsprungene Stereotypen – eine Einschätzung, die sie selber durchaus teilen: „Die Väter spielen, wie im Theater, immer die Narren“, bemerken die ebenfalls klischeehaft gezeichneten Liebenden.

Von Vaudeville bis Walzer

Wenn sie auch nicht als Clowns gelten mögen, so lassen sich Hucklebee und Bellomy doch vor allem musikalisch als Komiker-Duo definieren. Sie sind durch ihre Songs stilistisch im amerikanischen Vaudeville zu verorten, jenem Bühnengenre des frühen 20. Jahrhunderts, das in kurzen Sketchen auf schnelle Pointen und Slapstick setzte, um größtmögliche Unterhaltung – oftmals um jeden Preis – zu garantieren. Komponist Harvey Schmidt spielt mit diesen klug platzierten musikalischen Imitationen, die als solche kodiert sind und uns als Zuhörer durch einen wilden Reigen an Stilen führen: von der Schaubudenmusik der Ouvertüre über spanische Tänze bis hin zu Swing-Nummern, Walzern und der volksliedhaften Ballade „Try to Remember“, die weit über Amerika hinaus zu einem von zahlreichen Künstler*innen gecoverten Song werden

sollte. Als vereinheitlichendes Prinzip von Schmidts Partitur gilt wiederum der Gedanke des Schaustellens, der wie ein musikalisches Augenzwinkern einkomponiert ist. So etwa in den historisierenden, an die musikalische Renaissance anklingenden Nummern, der illustrierenden Stummfilm-Kinomusik des „Raubballetts“ oder dem musikalischen Lachen im vorläufigen Happy End. Die Instrumentierung mit solistischer Harfe, Klavier, Bass und Schlagzeug verstärkt dieses eigenwillige Klangbild noch. Doch längst nicht alles in den *Fantasticks* ist humoristische Überzeichnung.

Metapher für die Liebe

Obwohl das Stück keinen psychologischen Realismus behauptet, sind in den Figuren echte menschliche Konflikte, Wünsche und Sorgen angelegt. Wir erleben, wie zwei noch unbeholfene junge Menschen sich ihrer selbst gewahr werden, sich und ihre Umwelt verwundert betrachten und mittels ihrer Vorstellungskraft ein Idyll erschaffen, in dem jede Mondnacht zeichenhaft und der Nachbarsjunge der Traumpartner ist. Den Stoff für ihre Fantasien leiten sie ab aus der Literatur, die sie konsumieren – eine Idee aus der Zeit der Rostand'schen Vorlage, in der befürchtet wurde, dass Romane à la *Madame Bovary* besonders für die große Leserschaft der Frauen moralschädigend sein könnten. Auch Luisa lässt sich von erdachten Szenarien über dramatische Entführungen und verwegene Männergestalten verführen. Als ihr persönlicher Held kommt nur einer in Frage: Matt. Was wir als Zerrbild der romantischen Verklärung belächeln mögen, ist doch beneidenswert pur. Wenn uns Matts und Luisas ausschmückende Metaphern für die Liebe hochtrabend vorkommen, dann mitunter nur, weil wir vergessen haben, wie sich die erste Verliebtheit anfühlt. Als mit gewissen Erfahrungen ausgestattete „Erwachsene“ haben wir schließlich lernen müssen, dass romantische Einbildungskraft die Liebe „in ein vorgeifendes Gefühl verwandelt“, wie die Soziologin Eva Illouz konstatiert, „ein Gefühl also, das empfunden und erträumt wird, bevor es sich in Wirklichkeit einstellt.“ Die Crux liegt auf der Hand: Im Verhältnis zur Fantasie wird der reale Mensch zu einem blassen Spiegelbild. So ergeht es auch Matt und Luisa, deren Liebe in dem Moment ihren Reiz verliert, als die Fantasie wahr werden darf und somit erlischt. Doch nicht nur das: Solange sie mit einem Verbot belegt ist, wird ihre Beziehung wahrgenommen als etwas Selbsterstrittenes, ein Zeichen eines rebellischen und vor allem freien Willens. Sobald die Inszenierung auffliegt, können sich Matt und Luisa nur noch durch die Linse der elterlichen Fremdbestimmung sehen – egal, wie gut diese gemeint war. Der Nachgeschmack, so resümieren sie, „ist fade“.

Häng ihn ab, den gold'nen Mondschein

Der zerplatzten Seifenblase der kindlich-illusorischen Weltanschauung folgt die Suche nach neuen Identifikationsmöglichkeiten. Die jungen Erwachsenen der Geschichte ziehen in die sprichwörtlich weite Welt hinaus und erleben dort, dass ihre Wunschträume mit Verlusten und Ängsten einhergehen. Dass dies kein unglückliches Einzelschicksal ist, sondern eine unumgängliche Erfahrung des Lebens, beteuert El Gallo, wenn er von der



Christian Grygas (El Gallo), Marcus Günzel (Hucklebee), Laila Salome Fischer (Luisa) und Gero Wendorff (Matt)



Christian Grygas (El Gallo) und Laila Salome Fischer (Luisa)

„Umbarmherzigkeit der Zeit“ spricht. Diese These wird außerdem mit allerlei schwerem Literaturgeschütz als Referenzkosmos des Musicals unterfüttert. So kann man im Fernweh und der Flucht Matts Motive aus Goethes Bildungsromanen lesen, Voltaires *Candide* blitzt auf und selbst die Ur-Lehrstunde der Menschheit wird nachgezeichnet: die Vertreibung aus dem Paradies oder besser gesagt – dessen Demontage. Die Szenerie des blühenden Gartens als Spielplatz romantischer Gefühle im ersten Akt wird im zweiten ersetzt durch eine Bilderwelt, die von sengender Hitze spricht. Der Mond ist von der gnadenlos brennenden Sonne des Alltags verdrängt, die jede Ecke der Persönlichkeit und des Körpers ausleuchtet. Doch obwohl die Flucht der Protagonist*innen aus diesem Brennglas in eine Erlebniswelt führt, in der Rausch und Wahnsinn, Ekstase und Schmerz nahe beieinanderliegen, ist *Die Fantasticks* keine pädagogische Warnschrift. Im Gegenteil, weltliche Verführungen, auch wenn sie uns versehen, werden als Teil des Lebens-Karussells deklariert. Ohne sie ist, ganz wie bei den Düngern der Wahl im väterlichen Garten, kein Wachstum möglich – und keine Weisheit. Dies ist die tröstliche und vielerorts im Stück so lustvoll humoristisch servierte Botschaft, die für Kinder ebenso gilt wie für Väter, respektive Eltern. Lasst die Kinder frei wuchern, scheint die Geschichte vorzuschlagen, die fantastischen Auswüchse werden von ganz alleine gestutzt und ein selbst gelebtes Leben hält immer noch die besten Lehren parat. Das Stück spricht noch eine weitere Empfehlung aus, die besonders im Hinblick auf den Stückursprung im Amerika der 1950er und 1960er Jahre relevant erscheint – eine Zeit, die geprägt war vom Bild der am Herd stehenden Hausfrau und des funktionierenden, seine Emotionen vergrabenden Ehemanns: In Ermangelung einer Abenteuerreise im „echten“ Leben kann die Welt des Theaters ein Ersatz sein. Hier dürfen im geschützten Rahmen der inszenierten Behauptung Höhenflüge unternommen und tragische Wendungen ausgehalten werden.

Lasst die Mauer stehen

Die Illusion als Vertreter für die entzauberte Wirklichkeit – dafür steht und wirbt Schlüsselfigur El Gallo. Er ist zwar ein Fantasienräuber, doch stiehlt er Träume scheinbar nicht aus Bössartigkeit, sondern in Absenz eigens gelebter oder bewahrter. Sie selber erträumen kann er nicht mehr, lediglich sammeln als Souvenirs. Denn trotz seiner okkulten Ausstrahlung ist El Gallos Wissen doch auch ganz profan eine Weisheit des Alters, die nicht mehr einzutauschen ist gegen die Naivität der Jugend – selbst wenn man wollte. Dieses Dilemma lässt selbst den so unnahbar wirkenden Erzähler menschlich, gar melancholisch werden. Baudrillard sagte einst, dass „niemand, der nicht selbst verführt ist, in der Lage sein wird, Andere zu verführen.“ Auch in El Gallos Fall ist diese Reversibilität festzustellen, in dem Moment nämlich, in dem er sich von Luisas Fähigkeit, an ihre noch unversehrten romantischen Fantasien zu glauben, „berühren“, bzw. verführen lässt. Hier verwischen die Grenzen zwischen Verführer und Verführter, Opfer und Täter. Vielleicht ist El Gallo zu verstehen als der personifizierte Anteil von uns, der mit dem Älterwerden oft verlorenzugehen scheint: unsere idealistische, verträumte, verspielte, irrationale – unsere jugendliche Seite. Die Pointe der *Fantasticks* mag uns zynisch erscheinen, besteht sie

doch darauf, dass ein junger Mensch seiner Illusionen beraubt, oder um es drastischer mit dem Textbuch auszudrücken, „verbrannt“ werden muss, um zu einem mündigen, aufgeklärten Erwachsenen zu werden. Aber zu diesem Fazit gibt es eine Fußnote, eine kleine Bemerkung El Gallos am Stückende, die das bestätigt, was das Stück durchweg subtil vermittelt und die eigentlich der stärkere von beiden Gedanken ist: Man möge sich, so sein Rat, der gleichzeitig Warnung ist, ein Stück Fantasie bewahren, als bewusstes Mittel gegen die nüchterne Realität. Nicht als Parallelwelt, sondern als Ressource. Ein Mond, eine Mauer, eine geheim gehegte Sehnsucht – als kleine, aber wirksame Zutaten, die die Vorstellungskraft beflügeln und Schutzräume schaffen können, für jeden Einzelnen oder aber als Illusionsvereinbarung zwischen mehreren Menschen: seien es Verliebte, Väter, oder Theaterdarsteller*innen und ihr Publikum.

„Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
von unbekannten Dingen ausgebiert,
gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.“

WILLIAM SHAKESPEARE, *Ein Sommernachtstraum*, 1600



FANTASIEN UND TAGTRÄUME

Der da betörte meines Kindes Herz. –
Ja! Du, Lysander, du hast Liebespfänder
mit ihr getauscht, du stecktest Reim' ihr zu;
Du sangst im Mondlicht unter ihrem Fenster
mit falscher Stimme Lieder falscher Liebe;
Du stahlst den Abdruck ihrer Phantasie
mit Flechten deines Haares, buntem Tand,
mit Ringen, Sträußen, Näschereien (Boten
von viel Gewicht bei unbefangner Jugend)

William Shakespeare, *Ein Sommernachtstraum*, 1600

Darin [in den Romanen] wimmelte es von Liebschaften, Liebhabern, Liebhaberinnen, von verfolgten Damen, die in einsamen Pavillonen ohnmächtig, und von Postillionen, die an allen Ecken und Enden gemordet wurden, von edlen Rossen, die man Seite für Seite zuschanden ritt, von düstren Wäldern, Herzenskämpfen, Schwüren, Schluchzen, Tränen und Küssen, von Gondelfahrten im Mondenschein, Nachtigallen in den Büschen, von hohen Herren, die wie Löwen tapfer und sanft wie Bergschafe waren, dabei tugendsam bis ins Wunderbare, immer köstlich gekleidet und ganz unbeschreiblich tränenselig. [...] Sie war in eine Wunderwelt eingetreten, in der alles Leidenschaft, Verzückung und Rausch war. Blaue Unermeßlichkeit breitete sich rings um sie her, vor ihrer Phantasie glänzte das Hochland der Gefühle, und fern, tief unten, im Dunkel, weit weg von diesen Höhen, lag der Alltag.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857

**„WER VERSTEHT,
WIE DER
FRÜHLING AUS
DES WINTERS
SCHMERZ
ENTSTEHT.
WARUM WIR
ALLE EIN WENIG
STERBEN, BEVOR
ES WEITERGEHT.“**

TOM JONES, HARVEY SCHMIDT, deutsch von NICO RABENALD, *Die Fantasticks*



Gero Wendorff (Matt) und Ballett



Christian Grygas (El Gallo) und Laila Salome Fischer (Luisa)



Ensemble



Ballett



Bryan Rothfuss (Bellomy) und Marcus Günzel (Hucklebee)



Laila Salome Fischer (Luisa), Gero Wendorff (Matt) und Marcus Günzel (Hucklebee)



Laila Salome Fischer (Luisa) und Ballett



Christian Grygas (El Gallo) und Gero Wendorff (Matt)

PARABEL ÜBER DAS LEBEN

Regisseurin Kathrin Kondaurow, Musikalischer Leiter Peter Christian Feigel und Choreograph Jörn-Felix Alt im Gespräch

Die *Fantasticks* ist seit der Uraufführung 1960 ein Kult-Hit in Amerika. In Deutschland ist das Musical bisher kaum gespielt worden. Was hat dich an dem Stück interessiert?

KK: Das Stück ist eine wahre Perle – eine Fundgrube an stilistischen und musikalischen Motiven und Elementen, aber im Kern vor allem eines: eine Liebeserklärung an das Theater. Diese Stilvielfalt und das Spiel mit klassischen Theatermitteln haben mich von Anfang an gereizt und stellen gleichzeitig auch die Herausforderung des Stücks dar: Wie die poetische mit der komödiantischen Ebene zusammenbringen, wie die intimen Kammerspielszenen neben den Showmomenten wirken lassen, wie den erzählerischen Gestus neben den Literaturziten gestalten, ohne zu pathetisch zu werden?

Welche Übersetzung habt ihr gefunden für den Raum und die in ihm angesiedelten Figuren?

KK: Wesentliche Stichworte, an denen wir uns abgearbeitet haben, entstammen auf der einen Seite dem Spektrum Jahrmarkt mit Schaustellertum, *theatrum mundi* und Karussellprinzip, und auf der anderen Seite dem klassischen Theaterkanon mit Stilziten aus Shakespeares *Romeo und Julia* sowie *Ein Sommernachtstraum*. Gleichzeitig hat uns das Thema der Natur im Raum interessiert, so dass die Mauer, die das Paar trennen soll, metaphorisch aber für die Welt der Träume und Fantasie steht, ein auf dem Kopf stehender Baum des Lebens geworden ist, dessen Krone die Gefühlswelt der Protagonist*innen spiegelt. Insofern sind wir in der Lage, romantische Naturfantasien und reine Showmomente sehr wandelbar miteinander zu verknüpfen und damit schnell neue Räume für die Protagonist*innen zu schaffen.

Auch die Musik stellt das Theatrale bewusst aus. Welche Stilzitate klingen hier an und wie hängt die solistische Harfe mit der angesprochenen Liebeserklärung an das Theater zusammen?

PCF: Bei großen symphonischen Besetzungen im Musical haben wir die Harfe natürlich oft mit im Graben, aber sie ist sehr ungewöhnlich in einer Konstellation mit nur vier solistisch besetzten Instrumenten. Die Verwendung bei *Die Fantasticks* hat sicher mit dem Stoff zu tun und der Spielsituation einer Parabel. Dass die Harfe so exponiert vorkommt, prägt ganz wesentlich die

besondere Klangwelt des Stücks. Stilzitate gibt es viele. Schon die Ouvertüre klingt fast wie eine Mozart-Kopie. Manchmal hört man hier und dort etwas Puccini heraus. Weitere Farben bringen lateinamerikanischen Tänze, die oft nur sehr subtil angedeutet werden, aber relativ deutlich imitiert sind. Es ist, als ob ein Kammerensemble Theater spielt: Plötzlich interpretiert eine Harfe eine Swing-Nummer! Hätte man hier möglichst authentisch einen Broadway-Sound erreichen wollen, wäre wohl ein Saxophon besetzt worden – auch sehr schön, aber nicht annähernd so originell!

Wie schlägt sich der große Fundus an musikalischen Stilen nieder in der Bewegungssprache der Choreographie?

JFA: Durch das Spiel im Spiel gibt es viel Raum für die Tänzer*innen, zwischen den verschiedenen Ebenen zu wechseln. Mich interessieren Geschichten und Charaktere, keine reinen Bewegungsabfolgen. Diese unterschiedlichen Charaktere mit den Tänzer*innen zu kreieren, die in ihrer Überzeichnung immer etwas Wahrhaftiges haben müssen, hat mir großen Spaß gemacht.

Die *Fantasticks* ist ein kleinbesetztes Musical, aber die wenigen Figuren verhandeln sehr viel. Worin liegt der Kern des Stücks für euch?

KK: Der Untertitel des Stücks spricht von einer „Parabel über die Liebe“. Ich würde sogar weitergehen und von einer Parabel über das Leben sprechen. Im Grunde gleicht das Stück einem philosophischen Diskurs analog zu Leonard Bernsteins *Candide* und verhandelt eine *coming-of-age*-Geschichte zweier Jugendlicher, die erste Liebe, den Generationenkonflikt, den Reiz und gleichzeitig die Entzauberung der weiten „echten“ Welt als Sehnsuchtsort. Das Musical beschreibt einen Reife- und Bewusstwerdungsprozess auf vielen Ebenen. Gleichzeitig ist der Titel *Die Fantasticks* Programm: Im Deutschen nicht in einem Wort zu fassen, bedeutet es zugleich Fantast und Träumer. El Gallo als Spielmacher und Verführer steht für das Reich der Fantasie und Träume, führt die Figuren durch seine Welt, um sie mit den Mitteln und dem Zauber des Theaters ihrem Erkenntnisprozess zuzuführen: Denn erst aus einer Verlust- oder Schmerzerfahrung heraus könne eine Weiterentwicklung im Leben stattfinden. Gesucht wird also nichts weniger als des Pudels Kern ...

Die *Fantasticks* wurde konzipiert für ein kleines Off-Broadway Theater mit begrenzten Mitteln, obwohl die Autoren das Stück eigentlich gerne als opulente Broadway-Show herausgebracht hätten. Was waren die Herausforderungen des Stücks in einer Setzung für die große Bühne?

KK: Interessanterweise changiert das Stück auch in der kleinen Form zwischen Kammerspiel und Showmomenten. An diesem Punkt haben wir angesetzt – und einen Weg gesucht, die intimen, kammerspielartigen Momente einzufangen und gleichzeitig die Showmomente zu vergrößern. Die größte Herausforderung bestand aber vor allem darin, das Stück aus seiner scheinbar starren Form des Einheitsraums und Tableaus herauszulösen und in eine stringente spielerische Handlung zu überführen.



Nina Kemptner



Gero Wendorff (Matt) und Laila Salome Fischer (Luisa)

JFA: Um die Showelemente erzählen zu können, haben wir das Ballettensemble als Entourage El Gallos hinzugefügt. Die Tänzer*innen helfen ihm, Bilder zu kreieren und somit unsere Protagonisten in andere Welten zu führen, beziehungsweise zu werfen. Sie springen dafür aus ihrer düsteren, geheimnisvollen Grundhaltung in überzeichnete Charaktere.

PCF: Musical-Produktionen der 1960er Jahre waren üblicherweise mit großen Unterhaltungsorchestern in der Cole-Porter-Tradition besetzt. Es ist absolut auffällig, dass uns – bis auf einen Kontrabass – Bläser und Streicher fehlen. Manchmal vermisste ich es, Flächen erzeugen zu können – gerade in einer Setzung für die große Bühne. Die Musik könnte man als Kammermusik mit deutlichen perkussiven Elementen bezeichnen. Aber für die großen Linien haben wir natürlich die Sänger*innen! Es gibt größere Orchestrierungen für das Stück, etwa von Jonathan Tunick, die sehr kunstvoll gemacht ist, bei der die Musik aber nicht mehr so besonders klingt wie in unserer Besetzung. Diese funktioniert immer dann sehr gut, wenn die Musik sehr schlicht ist, zum Beispiel in der Charakterisierung des Liebespaars – dort klingt sie ein bisschen wie naive Malerei.

Es gibt keinen Chor und keine großen Ensemble-Szenen – die einzelnen Stimmen sind sehr herausgestellt. Ist das eine besondere Herausforderung für die Sänger*innen?

PCF: Es ist eine große Chance, weil man dadurch Freiheit gewinnt – und Freiheit ist immer Risiko und Angebot gleichzeitig. Da die Musik zunächst für einen kleinen Raum geschrieben wurde, sind wir herausgefordert, gut aufeinander zu hören. Ich muss als Dirigent nicht so streng führen, wie wenn 100 Menschen auf der Bühne und im Graben sind. Für die Sänger*innen besteht keine Gefahr, vom Orchester zugedeckt zu werden, und sie müssen sich nicht, wie oft, in einen großen Apparat mit vielen Zwängen einfügen. Natürlich gibt es durch den Orchestergraben immer noch eine gewisse räumliche Trennung, aber wir versuchen, kammermusikalisch zu arbeiten.

Ein Charakteristikum des Stücks ist die bildhafte Sprache – welche Funktion hat sie?

KK: Die Sprache etabliert die Gefühlswelt der Figuren. Das junge Paar, das zunächst einer überhöhten romantischen Fantasie von Liebe anhängt, durchläuft analog zu ihrem Entwicklungsprozess auch sprachlich eine Veränderung – von stilisierter, metaphorischer Sprache hin zu einer direkten Ansprache, die konkrete Gefühle zulässt und ausdrückt. Bei El Gallo dominiert das Element des Verführers und Moderators: Seine Sprache nimmt zum einen das Publikum an die Hand und führt in die verschiedenen Handlungsebenen der Erzählung ein, zum anderen tritt er in direkten Dialog mit den Protagonist*innen, manipuliert und kommentiert sie. Aber vor allem ist die Sprache Mittel zum Zweck – Tom Jones als Textautor geht sehr spielerisch mit der Sprache um, nutzt Literaturzitate, um die fantastisch-träumerische Gefühlswelt der Protagonist*innen zu illustrieren. Diese erscheint spätestens, wenn sie ihre Reifeprüfung vollzogen haben, in neuem – wenngleich zum Glück nicht entzauberten – Licht.



Sprache ist in *Die Fantasticks* auch essentiell wichtig für die Gestaltung der Musiknummern. Was bedeutet das für die Vorbereitung mit den Solist*innen?

PCF: Das kommt auf die stilistische Herkunft der Sänger an – in Bezug auf ihre originäre Ausbildung. Klassische Sänger sind, wenn sie nicht gerade viel Alte Musik machen, gewöhnt, lange Bögen im romantischen Sinne zu denken und Entwicklungen nachzuzeichnen, die ihr Ziel oft im Ende eines Tones oder einer Phrase finden. Wenn man sich einer Musik über die Sprache nähert, wie in modernen Musical-Stilistiken üblich, ist es wichtig, lange Bögen herstellen zu können, ohne durchgehend binden zu müssen, sondern bei Satzzeichen abzusetzen und Zäsuren zuzulassen. Im Probenprozess galt es, diese Differenzierung zu erarbeiten bzw. diese Philosophie zu verinnerlichen.

Welche Rolle übernimmt das Element des Videos in der Inszenierung?

KK: Über das Video sind wir in der Lage, das Paradiesbild um den Baum des Lebens herum zu gestalten und gleichzeitig dessen Veränderung, das zerstörte Paradies, analog zum Gefühlszustand der Protagonist*innen aufzuzeigen. Darüber hinaus können wir über Live-Kamera-Einstellungen und vorproduzierte Videos in Zeiten von Kontaktbeschränkungen aufgrund der Corona-Pandemie Nähe zwischen den Figuren erzeugen, Berührungen, erotische Momente werden möglich und sinnlich erfahrbar.

Stichwort Pandemie: Was sind die besonderen Anforderungen an einen Choreographen und das Ensemble in diesen Zeiten?

JFA: Um unseren Cast zu schützen, müssen selbstverständlich gewisse Regeln eingehalten werden. Zu Beginn der Entwicklung der Choreographie und der Proben mit dem Ballettensemble und den Solist*innen fühlten sich diese Maßnahmen zunächst wie Einschränkungen an, die den künstlerischen Prozess einengen. Mein Ziel und mein Ehrgeiz waren es, dass trotz all der Regeln in den verschiedenen Nummern ein Gefühl von Sinnlichkeit, Ekstase oder auch Gefahr entsteht.

Der Song „Try to Remember“ („Denk an die Zeit“) ist berühmt geworden, auch über die Musiktheater-Szene hinweg. Darin beschrieben wird eine magische „Zeit im September“. Wofür steht dieses Bild?

KK: Im Probenprozess haben wir im Spaß den Slogan „Fifty Shades of September“ entwickelt – denn in der Tat steht dieser Monat im Stück für vielfältige besondere Momente und Erinnerungen: die erste Liebe, die erste Trennung, den Verlust eines Menschen, die Erfahrung von Schmerz, von Einsamkeit, aber auch das Gefühl von Geborgenheit und Nähe. Im Prinzip meint „September“ den Kreislauf des Lebens mit all seinen Facetten und Schattierungen.

Das Gespräch führte Judith Wiemers.



Markus Liske (Mortimer), Gero Wendorff (Matt) und Dietrich Seydlitz (Henry)



Bryan Rothfuss (Bellomy) und Marcus Günzel (Hucklebee)

„HEARD
MELODIES
ARE SWEET,
BUT THOSE
UNHEARD
ARE
SWEETER ...“

JOHN KEATS, *Ode on a Grecian Urn*, 1820

„BÄREN AUF ROLLSCHUHEN“

Entertainment im Vaudeville

Jeder Performer hat so wenig Zeit zur Verfügung, dass ihr oder sein Reiz sofort offensichtlich sein muss. Dieser Reiz versteckt sich nicht hinter subtilen Andeutungen, sondern ist direkt und schamlos. Er schaut dem Publikum ins Gesicht und sagt gleichsam, „Schau MICH an! Ich bin hier um dich zum Staunen zu bringen!“ Er versucht nicht, distanziert oder allgemein zu sein, sondern kommt vor bis zur Rampe, im direkten Gegenüber mit dem Publikum und sagt: „Wir sind nur zu euem Vergnügen hier.“ Um dem Publikum wirkliches Vergnügen zu bereiten, muss man sich als Darsteller durch ein Attribut auszeichnen, was jeden einzelnen Zuschauer zu übertreffen in der Lage ist. Wenn das Medium der Attraktion besonderer Mut ist, muss das eingegangene Risiko größer sein – oder zumindest so erscheinen – als jenes, das der Mann in der ersten Reihe wagen würde auf sich zu nehmen. Wenn Humor das Mittel der Wahl ist, darf nicht eine einzige Pointe verfehlt werden. Wenn es Vulgarität ist, muss sie schockierender sein, als das Publikum es als Einzelpersonen ertragen könnte. Wenn man durch Kunstfertigkeit überzeugen will, muss sie bewiesen werden im Moment des Auftritts. Der Effekt muss eindeutig, unmittelbar und eindrucksvoll sein!

Was das Vaudeville über allem auszeichnet, ist seine Vielfalt und Abwechslung. Alles, was amüsieren kann, was Interesse weckt und unsere Neugierde befriedigt, ist gefragt. Nur kann das, was gefragt ist, sich schnell erschöpfen, und wenn der Reiz der Novität das einzige Kriterium ist, wird die Attraktion nicht länger als ein paar Tage bestehen. Daher kann es nicht verwundern, wenn es abstruse und unausgegorene Ideen gibt. Alles Denkbare, sei es lebendig oder leblos, wird überprüft auf sein Potential zu nterhalten. Man bedient sich gerne beim Zirkusrepertoire und verpflichtet allerlei Tiere: Da gibt es Bären auf Rollschuhen, Glocken-spielende Ponies, sowie Hunde, Katzen, Kaninchen und Tauben, die Gepflogenheiten der dominierenden Rasse imitieren – manchmal auf sehr entstellende Art und Weise.

Caroline Caffin, *Vaudeville*, 1914



Dietrich Seydlitz (Henry) und Markus Liske (Mortimer)



Markus Liske (Mortimer), Gero Wendorff (Matt) und Dietrich Seydlitz (Henry)

„WERKZEUGE DER GEFÜHLE“

Die Trickkiste des Theaters

Wir alle lachen und weinen über dieselben Dinge. Es ist ein Fehler anzunehmen, dass wir uns im Hinblick auf unsere fundamentalsten Emotionen nicht ähnlich sind. Was unsere Gefühle angeht, sind wir im Prinzip alle gleich. Selbst die klügsten Köpfe der Weltgeschichte haben sich unterhalten lassen von einfachen Possen ... Das Gefühlsleben aller Menschen folgt einem festgelegten System [...]. Wir alle weinen über dieselben Dinge, lachen über dieselben Dinge, und diese Erfahrungen sind meistens kunstlos und simpel – so simpel, dass wir empört leugnen, dass sie uns bewegen könnten. Aber der Theatermensch kennt sie genau: Er hat sie erfunden, er hat sie geerbt. Seine Vorfahren haben sie wieder und wieder genutzt, seine Nachfahren werden sie bis zum Ende der Zeit nutzen. In seiner eigenen Sprache nennt er sie „Trickkiste“, oder, manchmal, etwas würdevoller, „Werkzeuge der Gefühle“. Im richtigen Moment gebraucht, verfehlen diese „Werkzeuge“ ihre Wirkung nie und treffen dem Publikum direkt in die Magengrube. Sie beherrschen die Wissenschaft des „Kloß im Hals“. Man mag sie als Keime oder Zellen der Gefühle verstehen. Der Theatermensch kann sein Publikum mit ihnen impfen und ebenso klare Ergebnisse erzielen wie Wissenschaftler, wenn sie ihre Meerschweinchen mit den Mikroben einer Krankheit impfen. Und er tut es ebenso bewusst. Diese Gefühlskeime gibt es in Hunderten und sie fallen logisch in drei große Kategorien: 1. Ängste, 2. Lacher; 3. Nervenkitzel.

George Cohan and George J. Nathan, *The mechanics of emotion*, 1913



Simone Geyer, Peter Christian Feigel, Clemens Amme, Eve-Riina Rannik, Marco Antonio Arriagada Chacón

„Der Zeitpunkt war gekommen –
sie hatte sich verliebt.
So wird ein in die Erde gefallener Samen
vom Frühlingsfeuer zum Leben erweckt.
Längst hatte ihre Phantasie,
sich verzehrend in Sinnlichkeit und Sehnsucht,
gelechzt nach dieser schicksalhaften Speise,
längst hatte Herzensschmachten
ihr die junge Brust zugeschnürt;
die Seele wartete – auf irgend einen.“

ALEXANDER PUSCHKIN, *Eugen Onegin. Ein Versroman*, 1833

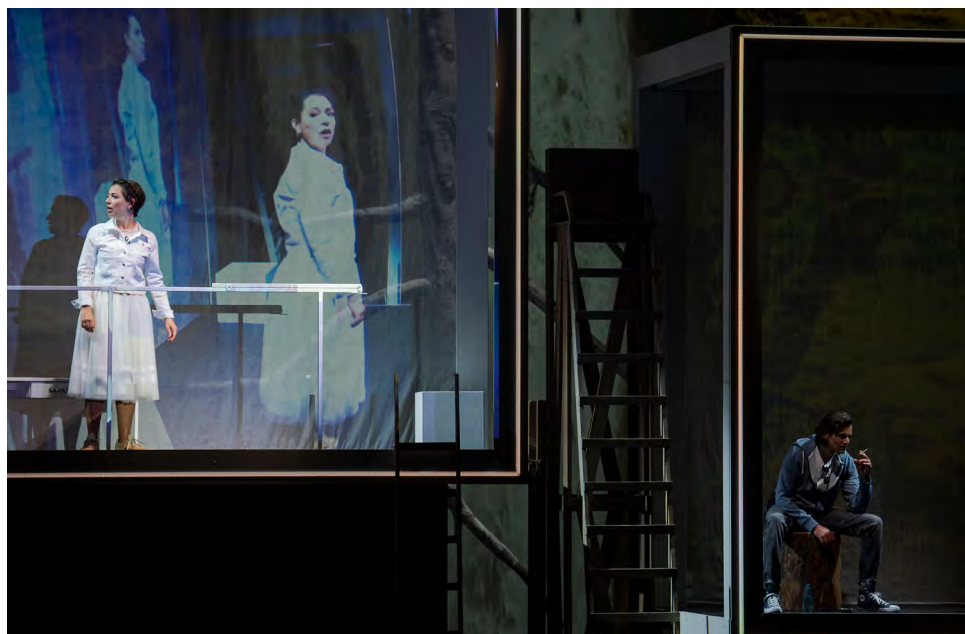
SYNOPSIS

The Fantasticks

Welcome to El Gallo's "Show of Dreams"!

Luisa and Matt are in love. If only their fathers weren't enemies! To maintain their secret relationship, they exchange vows of love, verse and song over the wall erected between their neighbouring houses – very *Romeo and Juliet*, they think. Their fathers' warnings of each other only serve to enliven their shared fantasy. Little do they know that the animosities between Hucklebee and Bellomy, their respective fathers, are nothing but a well-executed show. It's been designed to achieve exactly what is unfolding before the fathers' eyes: their children fall in love and the two old pals can finally plan a family union. As the icing on the cake, Hucklebee and Bellomy hire a professional villain to stage an attempted abduction of Luisa. This, they hope, will give Matt the chance to fashion himself as a hero and present them with the rationale for bringing the families together officially. El Gallo is the man for the job, but he wouldn't dare a big production without bringing Shakespeare veterans Henry and Mortimer along for good measure. The scene is a success: Matt fights off the aggressors, Luisa is "rescued" and the families celebrate their happy end.

Some time has passed. The families have conjoined, the wall has been torn down, but reality does not hold what fantasy promised. In the light of day, cracks are showing in the perfect façade, bad habits and imperfections have emerged. Hucklebee and Bellomy dream of the times when they met in secret, and Matt and Luisa feel trapped in their neat lives. When they find out that their fathers' disdain for each other was fake, the attempted raid make-belief and the moon made from cardboard, the conflict escalates. Matt decides to leave home, seeking adventure in travel. Meanwhile, Luisa dreams of escaping with the mystery bandit. Enter El Gallo, who promises to fulfil both their desires. In their devilish dance, El Gallo puts Luisa in a state of intoxication, which lets her see visions of Matt experiencing violence and pain on his journey. With their illusions broken, Luisa and Matt meet again when he returns dishevelled from his trip. This time, they can see each other as their true selves. El Gallo's job is done, but he has one more lesson to teach: while living with your eyes open, always keep a little fantasy alive.



Laila Salome Fischer (Luisa) und Gero Wendorff (Matt)



Gero Wendorff (Matt)

TEXTNACHWEISE

Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1857], rev. Übersetzung von Arthur Schurig, Frankfurt, 1981

Alexander Puschkin, *Eugen Onegin. Ein Versroman* [1833], übersetzt von Sabine Baumann unter Mitarbeit von Christiane

Körner, Frankfurt, 2009 | John Keats, *Ode on a Grecian Urn* [1820], zitiert nach Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München: Hanser, 1930 | William Shakespeare, *Ein Sommernachtstraum* [1600], übersetzt von A. W. Schlegel, Leipzig: Reclam, 2008 | George Cohan and George J. Nathan, „The mechanics of emotion“, *McClure's Magazine*

42 (November 1913), S. 70 – 77. Übersetzung von Judith Wiemers | Caroline Caffin, *Vaudeville*, New York: Mitchell Kennerley, 1914, S. 9 – 227, Übersetzung v. Judith Wiemers | Handlung, Synopsis, Interview, „Drum weg mit dem Schein!“,

Originalbeiträge von Judith Wiemers

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

BILDNACHWEISE

Titel: Dominica Herrero Gimeno, fotografiert von Esra Rotthoff

Probenfotos vom 15. und 16. April 2021 fotografiert von Pawel Sosnowski

Film Stills von Vincent Stefan

Die Staatsoperette dankt ihren Sponsoren und Partnern für die Unterstützung.



IMPRESSUM

HERAUSGEGEBEN VON DER STAATSOPERETTE DRESDEN

SPIELZEIT 2020/21

INTENDANTIN KATHRIN KONDAUROW

REDAKTION DR. JUDITH WIEMERS

ARTWORK | KONZEPT & FOTOGRAFIE ESRA ROTTHOFF

SATZ HARTMUT GERASCH, ANDREAS GROSSMANN

DRUCK DRUCKEREI THIEME MEISSEN GMBH



