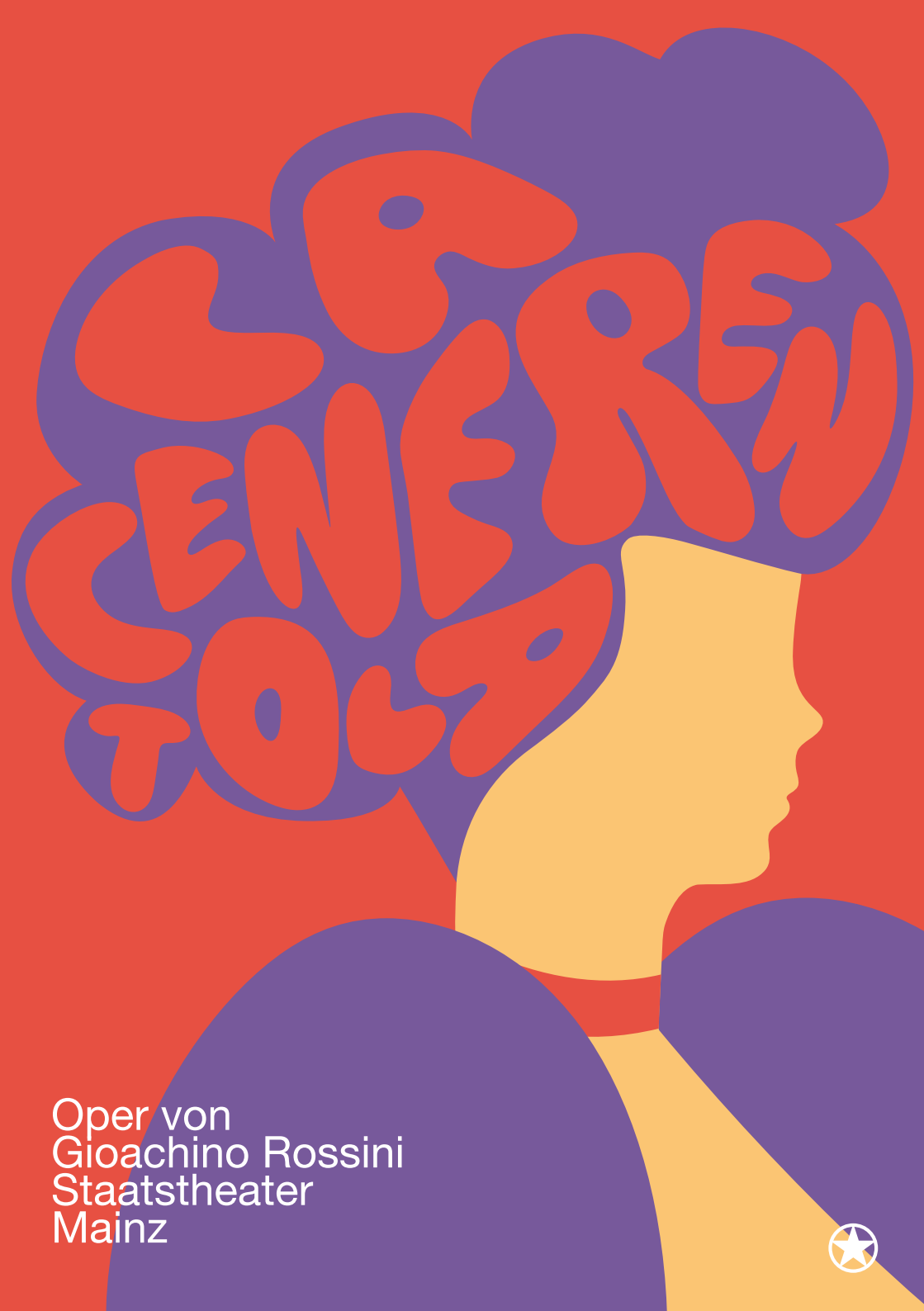
LA CENERENTOLA
Oper von
Gioachino Rossini
Staatstheater
Mainz

LA CENERENTOLA
Dramma giocoso in zwei Akten (1817)
von Gioachino Rossini
Libretto von Jacopo Ferretti

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Musikalische Leitung … Samuel Hogarth
Inszenierung … Stephanie Kuhlmann
Bühne und Kostüme … Bernhard Bruchhardt
Licht … Frederik Wollek
Chorleitung … Sebastian Hernandez-Laverny
Dramaturgie … Elena Garcia Fernandez

Angelina … Verena Tönjes / Karina Repova
Don Ramiro … Pablo Martínez / Mark Watson Williams
Dandini … Gabriel Rollinson
Don Magnifico … Vincenzo Nizzardo
Clorinda … Alexandra Samouilidou
Tisbe … Alexandra Uchlin
Alidoro … Stephan Bootz / Tim-Lukas Reuter

Herrenchor des Staatstheater Mainz
Statisterie des Staatstheater Mainz
Philharmonisches Staatsorchester Mainz

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

Aufführungsdauer
2 Stunden und 40 Minuten, inklusive einer Pause nach dem 1. Akt

Premiere am 29. November 2025
Großes Haus

Regieassistenz und Abendspielleitung … Romika Eisold
Studienleitung … Fiona Macleod
Musikalische Assistenz … Andri Joël Harison
Korrepetition und Hammerklavier … Andri Joël Harison, Jake Walsh
Bühnenbildassistenz … Isabelle Jung
Kostümassistenz … José Miguel Hernández Labrot
Inspizienz … Eckhard Wagner
Soufflage … Giulia Mandruzzato
Regiehospitanz … Mirja Kost
Übertitelinspizienz … Anselm Breuer / Nele Schmitt
Leiterin der Statisterie … Mareike Piringer

Technischer Leiter … Dominik Maria Scheiermann
Werkstättenleiter … Bertil Brakemeier
Produktionsleitung und Konstruktion … Niels Sonnemann
*Mitarbeiter*innen der Technischen Leitung* … David Amend, Anne Bugner
Einrichtung Bühne und Leitung der Bühnentechnik … Justus Matla, Christian Quilitz
Leiter der Beleuchtung … Ulrich Schneider
Licht-Operator … Paul Spintig
Video … Christoph Schödel
Tontechnik … Peter Münch, Enis Potoku
Leiter der Ton- und Videotechnik … Andreas Stiller
Requisite … Stefanie Kaiser, Bärbel Stenzenberger, Franziska von Holst
Leiter der Requisite … Fred Haderk
Leiterin der Dekorationswerkstatt … Isabella Krupp
Leiter der Schreinerei … Ingo-Rainer Seefeldt
Leiter der Schlosserei … Erich Bohr
Leiterin des Malsaals … Bettina von Keitz

Kostümdirektorin … Ute Noack
Stellv. Kostümdirektorin … Antonia Hilchenbach
Damengewandmeisterinnen … Britta Hachenberger, Mareike Nothdurft
Herrengewandmeister … Thomas Kremer, Falk Neubert
Kostümfärberei … Lisa Maline Busse
Modistin … Petra Kohl
Fundusverwaltung … Ingrid Lupescu, Cora Volz
Koordination Garderobenwesen … Irina A. Kraft, Julia Seiler
Chefmaskenbildner … Guido Paefgen
Stellv. Chefmaskenbildner … Thomas Hilckmann
*Maskenbildner*innen Solo* … Anette Dold, Lara Köhler, Silvia Steppat, Yvonne Hoffmann
*Maskenbildner*innen* … Alma Baier, Annika Engels, Markus Dillmann, Nadine Ihmig, Sabine Feldhofer

Einem reichen Manne, dem wurde
seine Frau krank, und als sie fühlte,
dass ihr Ende herankam, rief sie ihr einziges
Töchterlein zu sich ans Bett und sprach:
„Liebes Kind, bleibe fromm und gut,
so wird dir der liebe Gott immer beistehen,
und ich will vom Himmel auf dich
herabblicken und will um dich sein.“

Jacob und Wilhelm Grimm: *Aschenputtel*

HANDLUNG

Erster Akt

Die Schwestern Clorinda und Tisbe wetteifern darum, wer von beiden die Schönere sei. Ihre Stiefschwester Angelina, die von allen als Aschenputtel behandelt wird, träumt indessen von einem König, der sich nicht von Äußerlichkeiten blenden lässt und eine Frau mit reinem Herzen zur Braut wählt.

Ein Bettler klopft an die Tür. Während Clorinda und Tisbe ihn verächtlich wieder hinauswerfen wollen, gibt Angelina ihm heimlich etwas Gebäck und Kaffee.

Kurz darauf erreicht die Schwestern die Nachricht, dass der Prinz Don Ramiro ein Fest veranstalten werde, um eine Braut zu finden. Aufgeregt berichten Clorinda und Tisbe ihrem Vater Don Magnifico von der bevorstehenden Brautschau. Dieser schärft ihnen ein, sich herauszuputzen und den Prinzen für sich zu gewinnen, da das Vermögen der Familie aufgebraucht und ihr Zuhause renovierungsbedürftig sei.

Um die Töchter Magnificos unauffällig studieren zu können, hat Prinz Ramiro mit seinem Diener Dandini die Rollen getauscht. Das Aschenputtel Angelina ist die erste, die ihm im Hause Magnificos begegnet, und Ramiro ist auf der Stelle von ihr verzaubert. Clorinda und Tisbe haben hingegen nur Augen für den vermeintlichen Prinzen Dandini, der sie zum Fest einlädt. Angelina bittet ihren Stiefvater Magnifico, auch mit auf das Fest gehen zu dürfen, doch dieser weist sie harsch zurück. Da schaltet sich Alidoro mit dem Hinweis auf das Melderegister ein, in dem drei Töchter Magnificos verzeichnet seien. Magnifico verleugnet Angelina und behauptet, die dritte Tochter sei verstorben. Tief getroffen, findet Angelina Trost bei Alidoro, der ihr verspricht, sie doch noch auf das Fest zu bringen.

In der Zwischenzeit hat sich Magnifico mit dem Gefolge des Prinzen im Weinkeller niedergelassen. In seinem Rausch wähnt er sich schon als angesehener Mann und Großvater von zahlreichen Enkeln.

Ramiro will Dandinis Meinung über die beiden Schwestern hören. Dieser beschreibt sie als eine Mischung aus Hochmut und Eitelkeit. Um sein Urteil zu bestätigen, kündigt er Clorinda und Tisbe an, eine von beiden selbst heiraten und die andere seinem Freund zur Frau geben zu wollen. Entsetzt weigern sich die Schwestern, einen einfachen Diener als Mann zu akzeptieren.

In diesem Moment erscheint eine unbekannte Dame zum Fest. Clorinda und Tisbe blicken eifersüchtig auf die Rivalin, während Ramiro eine unbestimmte Ahnung überkommt. Als die Dame ihren Schleier lüftet, sind alle wie vom Donner gerührt: Die Unbekannte hat Ähnlichkeit mit Aschenputtel …

Zweiter Akt

Die Ähnlichkeit der Unbekannten mit Aschenputtel bereitet Magnifico Kopfzerbrechen. Er fürchtet, sein sicher geglaubter Plan, Clorinda oder Tisbe mit dem Prinzen zu verheiraten, könne ins Wanken geraten. Clorinda und Tisbe beruhigen den Vater: Dass eine von ihnen den Prinzen für sich gewinnen werde, sei absolut sicher. Magnifico stellt sich vor, wie er als Vater einer künftigen Prinzessin schon bald von Bittstellern umringt sein würde.

Ramiro geht die unbekannte Dame, die Aschenputtel ähnelt, nicht mehr aus dem Sinn. Aus einem Versteck heraus beobachtet er, wie die Unbekannte Dandini gesteht, dass sie sich in seinen Diener verliebt habe. Hochbeglückt verlässt Ramiro seinen Beobachterposten und zeigt sich ihr. Doch die Unbekannte hält ihn auf Distanz und übergibt ihm einen ihrer Schuhe. Er solle sie suchen, und wenn sie ihm dann immer noch gefalle, könnten sie zusammen sein.

Ramiro bleibt verwirrt zurück. Er fragt Alidoro um Rat, der ihm empfiehlt, auf sein Herz zu hören. Von seinen Liebesgefühlen beflügelt, tauscht Ramiro mit Dandini erneut die Rollen und macht sich als Prinz auf die Suche nach der Unbekannten.

Magnifico, der Dandini nach wie vor für den Prinzen hält, drängt diesen, sich nun endlich für Clorinda oder Tisbe zu entscheiden. Er zählt Annehmlichkeiten auf, die Dandini seiner zukünftigen Frau bieten sollte. Zu Magnificos Überraschung enthüllt Dandini jedoch, dass er nur wenig zu bieten habe, da er in Wirklichkeit ein einfacher Diener sei.

Angelina ist vom Fest zurückgekehrt und wieder in ihre alte Rolle als Aschenputtel geschlüpft. Wenig später kommen auch Magnifico und die Schwestern zurück. Böse blicken sie auf Angelina, während draußen ein Gewitter aufzieht.

Das Unwetter treibt auch Ramiro und Dandini ins Haus, wo sie bei Angelina den gesuchten Schuh entdecken. Ramiro erkennt in Aschenputtel die unbekannte Dame wieder und zeigt sich allen als der echte Prinz. Magnifico will Angelina wegschicken, da sie als Aschenputtel nichts in der hohen Gesellschaft zu suchen habe, doch Ramiro hindert ihn daran. Er offenbart, dass sie die Frau sei, die er liebe, und kündigt Rache an allen an, die sie schlecht behandelt haben. Magnifico und die Schwestern sind starr vor Schreck. Angelina bittet Ramiro, nachsichtig zu sein und ihnen zu verzeihen. Widerwillig fügen sich Magnifico, Clorinda und Tisbe ihrem Schicksal und huldigen Angelina als künftiger Prinzessin. Alle Anwesenden sind gerührt von ihrer großen Güte.

ES WAR EINMAL …

… vor über 2000 Jahren im alten Ägypten. Die schöne Sklavin Rhodopis war gerade beim Baden, als ihr ein Falke einen Schuh entwendete und ihn dem Pharao in den Schoß fallen ließ. Fasziniert von dem zierlichen Schuh, machte sich der Pharao auf die Suche nach seiner Besitzerin, fand Rhodopis und heiratete sie.

Diese Geschichte, die der griechische Geograf Strabo erzählt, ist vermutlich die Ur-Form des *Aschenputtel*-Märchens. Sie enthält bereits das Motiv des verlorenen Schuhs, das sich später auch in einer chinesischen Version aus der Tang-Zeit (9. Jh. n. Chr.) findet. Hier trägt die Heldin den Namen Yeh Xian und weitere Aspekte der Geschichte treten hinzu: der Tod der Mutter und die Wiederverheiratung des Vaters sowie magische Kräfte, die Yeh Xian zu ihrem Glück verhelfen.

Im 17. Jahrhundert taucht Aschenputtel dann in Italien auf. In Gianbattista Basiles Märchensammlung *Pentamerone* machen ihr gleich zwei Stiefmütter das Leben schwer. Die erste behandelt sie so schlecht, dass Aschenputtel sie auf Anraten der Amme in eine Situation lockt, in der sie sich das Genick bricht. Anschließend überzeugt sie den Vater, die Amme zur Frau zu nehmen, doch diese schikaniert die junge Frau nun noch ärger. Sie bringt ihre eigenen Töchter ins Haus und verlegt die Schlafstätte der Stieftochter ans Herdfeuer – wodurch diese ihren italienischen Namen erhält: Gatta Cenerentola (Aschenkatze).

Auf Grundlage von Basiles Erzählung entwirft Charles Perrault rund 60 Jahre später eine französische Version: *Cendrillon*. Zu den einprägsamsten Momenten dieser Fassung gehört, wie Cendrillons feenhafte Patin aus einem Kürbis eine Kutsche zaubert, die Cendrillon zum Fest bringt. Eine Besonderheit bei Perrault sind auch die den Märchen angefügten moralischen Sentenzen, die im Fall von *Cendrillon* bewusst widersprüchlich ausfallen. Die erste besagt, dass mit wahrer Anmut alles gelingen könne. Die zweite ergänzt, dass alle edlen Eigenschaften nichts nützten, wenn nicht eine helfende Patin zur Seite stünde.

Eine reale Verkörperung der Märchenfigur will die Literaturwissenschaftlerin Monika Wozniak ausgemacht haben: Madame de Maintenon, Mätresse und zweite Ehefrau Ludwigs XIV. am Hof von Versailles. Sie kam aus einer angesehenen, doch verarmten Familie und gelangte als Gouvernante für die unehelichen Kinder des Königs an den Hof. Dort verliebte sich Ludwig in sie und heiratete sie nach dem Tod seiner ersten Frau. Maintenon nutzte ihre nun einflussreiche Position, um sich für andere Frauen einzusetzen. In der Nähe von Versailles gründete sie das Institut von Saint-Cyr, wo junge Frauen nicht nur unterrichtet wurden und eine kleine Aussteuer bekamen, sondern sich Maintenon auch persönlich

darum kümmerte, gute Ehemänner für sie zu finden.

Ähnlich gütig handelt auch Cendrillon am Ende von Perraults Märchen. Sie vergibt ihren Stiefschwestern, nimmt sie am Hof auf und vermittelt ihnen zwei angesehene Ehemänner.

In der Fassung von Jacob und Wilhelm Grimm, die 1812 in den *Kinder- und Hausmärchen* erscheint, ist den Stiefschwestern hingegen kein so versöhnliches Ende beschieden. Auf der Suche nach der Besitzerin des Schuhs kommt es zu einer grausamen Szene, wie sie für den Märchenkosmos der Brüder Grimm typisch ist: Die Schwestern hacken sich Zeh und Ferse ab, um in den fremden Schuh zu passen. Doch der Prinz sieht das Blut, bringt die falschen Bräute zurück und findet schließlich in Aschenputtel die rechtmäßige Besitzerin des Schuhs und seine Braut. Den beiden Stiefschwestern picken die Vögel, die in dieser Märchenversion Aschenputtels magische Helfer sind, zuerst das eine, dann das andere Auge aus.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts erobert Aschenputtel dann auch das neue Medium des Zeichentrickfilms. 1930 schlüpft Betty Boop, die erste Zeichentrickfigur, die mit ihrem koketten Augenaufschlag, Bubikopf und kurzem Kleid betont sexy gezeichnet ist, in dem Max-Fleischer-Cartoon *Poor Cinderella* in die Rolle des Aschenputtels. 1950 folgt Walt Disneys deutlich biederere Version der *Cinderella*. Das darin dargestellte Frauenbild ist verwandt mit dem in der Werbung dieser Zeit, in der glückliche Hausfrauen gezeigt werden, um die Amerikanerinnen, die während des Krieges zu unabhängig geworden waren, wieder an den Herd zurückzuholen. Doch dieses Frauenbild gerät bald in die Kritik und auch Aschenputtel gelingt es, sich zu emanzipieren.

Anfang der 70er Jahre entwirft der tschechische Drehbuchautor František Pavlíček ein Skript für einen Märchenfilm mit dem Titel *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel*, das sein Freund und Regisseur Václav Vorlíček erfolgreich verfilmt. Die Titelheldin wird darin als kluge und geschickte Figur dargestellt. Sie ist nicht auf den Mund gefallen und begegnet dem Prinzen auf Augenhöhe. In der Schlussszene des Films reiten beide auf einem eigenen Pferd durch die Winterlandschaft in Richtung des Schlosses.

Wer Cinderellas Castle einmal selbst besuchen möchte, kann heutzutage ins Disneyland nach Florida reisen oder am Pariser Standort in der Auberge de Cendrillon einkehren.

Zeitgenössische Versionen des *Aschenputtel*-Stoffes kommen auch aus Südafrika, Vietnam oder der Karibik. Durch kulturspezifische Elemente spiegeln sie stärker noch als die früheren Fassungen die eigene Landschaft und Kultur. So wird Aschenputtels Märchen in immer neuen Variationen weitererzählt und verbreitet. Und wenn sie nicht gestorben ist, dann lebt sie noch morgen.

EIN EILIGES ASCHENPUTTEL

„Genau zwei Tage vor Weihnachten 1816 luden mich der Impresario Cartoni und Maestro Rossini zu einer Zusammenkunft ein. […] Ich schlug zwanzig bis dreißig Themen für ein melodramma vor, aber das eine erschien zu diesem Zeitpunkt für Rom zu ernst […], das nächste würde den Impresario zu viel gekostet haben […] und schließlich würde ein anderes nicht für die Virtuosen passen, die vorgesehen waren. Ich wurde müde, Vorschläge zu machen, und murmelte im Halbschlaf mitten beim Gähnen: *Cinderella*. Rossini, der ins Bett geklettert war, um besser überlegen zu können, setzte sich so gerade auf wie Alighieris Farinata. ‚Würden Sie den Mut haben, mir eine *Cinderella* zu schreiben?‘ Ich meinerseits fragte ihn: ‚Würden Sie den Mut haben, sie zu komponieren?‘ Er: ‚Wann kann ich einen Entwurf haben?‘ Ich: ‚Wenn ich nicht einschlafe, morgen früh.‘ Rossini: ‚Gute Nacht!‘ Er wickelte sich in seine Bettdecke ein, streckte seine Glieder aus und schlief, wie die Götter bei Homer, friedlich ein. Ich […] lief mit gekreuzten Armen hin und her und kreuz und quer in meinem Schlafzimmer, und als Gott es so wollte und ich das Bild vor mir sah, schrieb ich den Entwurf zu *La Cenerentola* nieder. Am nächsten Tag sandte ich ihn zu Rossini hin. Er war mit ihm zufrieden.“

So beschreibt der Librettist Jacopo Ferretti die Ideenfindung und Entstehung des Textbuchs in seinen Memoiren. Seine Erzählung mag idealisiert sein – insbesondere seine Aussage, das Libretto in nur einer Nacht gedichtet zu haben, muss durch die Tatsache relativiert werden, dass er sich dabei auf zwei bereits existierende Libretti stützte –, im Kern spiegelt sie jedoch das atemberaubende Tempo wider, in dem diese Oper entstand. Da bis zur Uraufführung nur etwa vier Wochen Zeit blieben, musste auch die Komposition schnell vonstatten gehen. Rossini griff daher auf das bewährte Pasticcio-Prinzip zurück: Er nahm eigene und fremde Kompositionen mit in die neue Oper auf. So entlehnte er die Ouvertüre aus seiner Oper *La gazzetta* und Teile von Cenerentolas Finalarie aus einer für den *Barbiere* nachkomponierten Arie. Andere Nummern wie Alidoros Arie „Vasto teatro“ oder die Secco-Rezitative ließ Rossini von seinem Komponistenkollegen Luca Agolini anfertigen.

Die Reaktion des Uraufführungspublikums am 25. Januar 1817 in Rom war verhalten. Möglicherweise konnte sich das Ensemble aufgrund der knappen Einstudierungszeit nicht auf dem üblichen Niveau zeigen. Doch Rossini war von seiner neuen Oper überzeugt: „Bevor der Karneval vorbei ist, wird man sie lieben […] Die Impresari werden um sie kämpfen und noch mehr die Prime Donne.“ Und er sollte recht behalten – bis heute hält sich seine *Cenerentola* erfolgreich in den Spielplänen.

DEM INNEREN KOMPASS FOLGEN

Die Regisseurin Stephanie Kuhlmann und der musikalische Leiter Samuel Hogarth im Gespräch mit Dramaturgin Elena Garcia Fernandez

Elena Garcia Fernandez: Gioachino Rossini gilt als einer der produktivsten und erfolgreichsten Opernkomponisten des frühen 19. Jahrhunderts. Was zeichnet seinen Stil aus?

Samuel Hogarth: Im Grunde ist Rossini ein Genre für sich. Ich würde ihn ganz grob dem Klassizismus zuordnen, da er mit klaren Texturen und starken Kontrasten arbeitet. Wir haben die Gewohnheit, in klar abgegrenzten historischen Epochen zu denken. Doch wenn wir uns anschauen, dass *La Cenerentola* 1817 uraufgeführt wurde und Händel, der ein wichtiger Einfluss für Rossini war, erst 1759 gestorben ist, wird deutlich, dass beides recht nah beieinander liegt. Die Struktur der *Cenerentola* folgt einem klaren Wechsel von Rezitativen und musikalischen Nummern, wie es in der klassischen Oper, aber auch in der Barockoper üblich war. Besonders die Temporale, eine rein instrumentale Gewittermusik, die Rossini in den zweiten Akt eingefügt hat, hat von ihrer Ästhetik her etwas sehr Barockes und erinnert mich an Rameau oder Vivaldi. Das hat meine Fantasie angeregt, Rossinis Farbpalette durch diese Klangwelt hier und da etwas zu erweitern.

EGF: Die Geschichte vom Aschenputtel ist zu Rossinis Zeit bereits ein bekannter Märchenstoff. Welches sind die Besonderheiten seiner Fassung?

Stephanie Kuhlmann: Ich finde zwei Punkte ziemlich wichtig und prägnant: Zum einen hat Cenerentola in Rossinis Oper überhaupt keine familiären Verbindungen mehr und ist wirklich völlig allein. In anderen Fassungen gibt es noch einen Vater oder eine Mutter, aber hier sind beide Elternteile gestorben und die Schwestern vermutlich nur angeheiratet. Zum anderen entfernen Rossini und sein Librettist Jacopo Ferretti alle magischen Elemente und erzählen die Geschichte sehr rational. Dies hat zur Folge, dass Cenerentola sich viel mehr selbst helfen muss und dadurch zu einer stärkeren Figur wird. Das zeigt sich besonders auf dem Fest. Sie will sich dort nicht von einem Mann auswählen lassen, sondern formuliert selbst Eigenschaften, die sie sich an einem Partner wünscht. Außerdem verliert sie nicht zufällig ihren Schuh, sondern drückt ihn dem Prinzen ganz bewusst in die Hand und fordert ihn damit auf, nach ihr zu suchen.

EGF: Rossini komponierte seine Cenerentola *in nur knapp einem Monat. Welche Konsequenzen hatte dies für die Gestalt dieser Oper?*

SH: Was ich daran faszinierend finde, mehr noch als die kurze Kompositionszeit, ist die kurze Einstudierungszeit. Wenn zwischen der Konzeption und der Uraufführung einer Oper nur wenige Wochen

liegen, muss sie dafür geeignet sein, schnell auswendig gelernt zu werden. Und das sehen wir bei der *Cenerentola*: Die Arien und bis zu einem gewissen Punkt auch die Duette sind ziemlich regelmäßig aufgebaut. Die größeren Ensemblenummern und Finale sind ein bisschen freier komponiert, aber trotzdem in einer sehr klaren, nachvollziehbaren Struktur.

Die kurze Einstudierungszeit könnte auch ein Grund sein, warum im Notentext manche Parameter wie etwa Dynamik oder Artikulation nicht so genau definiert sind. Oder vielleicht wollte Rossini einfach auf das Mitdenken der Ausführenden setzen. Als Dirigent finde ich das spannend, weil es mir den Freiraum gibt, gemeinsam mit den Sänger*innen und dem Orchester eigene Akzente zu setzen. Überhaupt fasziniert mich das Wechselspiel zwischen Werk und Interpretation. Ich habe mich beispielsweise intensiv mit dem Thema Verzierungen beschäftigt, weil die Variationen und Individualisierung der Rollen absolut zentrale Aspekte des Rossini-Gesangs sind. Wir haben in unserer Produktion zwei tolle und sehr unterschiedliche Sängerinnen in der Hauptrolle und ich habe mit beiden die Partie sehr individuell entwickelt. Diese Freiheit bei Rossini genieße ich sehr.

EGF: Wie charakterisiert Rossini die Titelheldin musikalisch?

SH: Als Aschenputtel gehört Angelina eigentlich einer niedrigen sozialen Schicht an. Musikalisch wird sie aber, und das zunehmend im Verlauf des Stückes, als aristokratische Figur charakterisiert. Schon bei ihrem allerersten Gesangseinsatz fällt auf, dass sie sich von den Schwestern stark unterscheidet. Sie hat die Ambition, aus den bescheidenen Verhältnissen herauszukommen, was wir gleich aus ihrer ersten Canzone heraushören können. Die Schwestern hingegen, die als Töchter eines Barons eigentlich der aristokratischen Klasse angehören, werden musikalisch eher als Buffo-Figuren dargestellt, ebenso wie ihr Vater, der eine ganz klassische Buffo-Figur ist.

Bei ihrer ersten Begegnung mit Ramiro erscheint Cenerentola auch musikalisch noch ziemlich durcheinander. Sie versucht, ihm ihren familiären Hintergrund zu erklären, bekommt aber nur unvollständige Sätze heraus. Am Ende ihres Duetts mit Ramiro singt Cenerentola jedoch die gleiche Musik wie er und wird somit als dem Prinzen ebenbürtig dargestellt.

Wenn sie später als Dame auf dem Fest erscheint, hören wir zum ersten Mal einen neuen Tonfall von ihr, mit großem Tonumfang und Koloraturen. Es ist ein sehr selbstbewusster Auftritt, der Grandezza ausstrahlt.

SK: Ich denke, Cenerentolas Entwicklung hängt mit Gelegenheiten zusammen. Am Anfang wird sie ständig unterdrückt; immer wenn sie versucht, sich einzuschalten, wird ihr das Wort abgeschnitten oder sie wird ausgeschlossen. Mit Ramiro kommt plötzlich jemand in ihr Leben, der sie aussprechen lässt und ihr zuhört. Das ist ungewohnt für sie und sie gerät zunächst ins Stottern. Die innere Größe hat sie zwar schon von Anfang an, aber noch keine Erfahrung damit, sie auszudrücken. Ihr Auftritt auf dem Fest ist dann ein wichtiger Moment der Selbsterkenntnis. In ihrer Verkleidung merkt sie: Das bin ich und bleibe es auch, wenn ich wieder in die Rolle des Hausmädchens zurückkehre.

EGF: Welche Gedanken und Ideen haben dich und den Ausstatter Bernhard Bruchhardt zum Raum für Cenerentola *inspiriert?*

SK: Ausgegangen sind wir von der Frage, warum diese relativ selbstbestimmte Cenerentola in einer Situation der Unterdrückung verharrt. Der Grund dafür musste in unseren Augen mit dem Ort verbunden sein. Etwas musste sie dort an ihre glückliche Vergangenheit, an ihre verstorbenen Eltern erinnern. Und so sind wir auf die Idee gekommen, das Stück in einem ehemaligen Grandhotel spielen zu lassen, das ihre Eltern einmal gegründet haben. Damit hatten wir zum einen eine gute Vorlage für die Hierarchien geschaffen, die im Stück immanent sind, und zum anderen einen Ort, der die Nostalgie und Sehnsucht nach der Vergangenheit mit der aktuellen Situation verbindet, die nicht so schön ist. Denn Magnifico und die Schwestern haben das Hotel heruntergewirtschaftet und lassen sich von vorne bis hinten bedienen. Die einzige, die arbeitet und die anderen bedienen muss, ist Cenerentola. Und das tut sie aus Liebe zu diesem Familienerbe, von dem sie hofft, dass es irgendwann einmal wieder im alten Glanz erscheint.

EGF: Aus dem Figurenensemble sticht Alidoro heraus. Er gehört weder zur Familie Magnificos noch zu Ramiro und dessen Gefolge. Gleichzeitig ist er derjenige, der die Strippen zieht und Cenerentola auf das Fest bringt. Welche Rolle spielt er in deiner Inszenierung?

SK: Ich sehe Alidoro als Äquivalent zur guten Fee. Auch wenn er sehr rational geführt ist, hat er in meinen Augen dennoch etwas Magisches, allein dadurch, dass er immer mehr weiß als alle anderen und ein Interesse daran hat, die Geschichte in gute Bahnen zu lenken.

Wir haben überlegt, welche Position jemand in einem Hotel haben könnte, der über alles Bescheid weiß und die Fäden in der Hand hält, und sind auf den Portier gekommen. Und da Verkleidungen in dieser Oper eine wichtige Rolle spielen, verkleidet sich bei uns auch Alidoro – als Portier, um die Geschehnisse eins zu eins mitverfolgen und beeinflussen zu können.

EGF: La Cenerentola *wird als Dramma giocoso, als heiteres Drama, bezeichnet. Wie seht ihr das Verhältnis von Komik und Ernst in dieser Oper?*

SH: Für mich ist es auf jeden Fall ein komisches Stück. Komik in der Musik entsteht ja meist dadurch, dass eine Erwartungshaltung

etabliert und dann unterlaufen wird. Das macht Rossini immer wieder, etwa durch unerwartete Akzente im falschen Teil des Taktes. Darüber hinaus hat er aber eine Klangwelt geschaffen, die eine große Leichtigkeit ausstrahlt. Und es macht mir Spaß zu schauen, wo wir Verbindungen zwischen der Musik und dem Geschehen auf der Bühne knüpfen können. Da ist es in meinen Augen völlig legitim, in den Rezitativen auf dem Hammerklavier ab und zu auch ein bisschen Blödsinn zu machen.

Dazwischen kommen aber auch immer wieder die echten Emotionen zum Vorschein. Hier finde ich es wichtig, nicht mit einer allgemeinen Komik darüber hinwegzugehen, sondern auch diese sehr ehrlichen Momente in der Musik ernst zu nehmen und ihnen Raum zu geben.

SK: Die Leichtigkeit, von der du gesprochen hast, hängt meiner Meinung nach auch mit der überwiegend sehr jungen Personnage zusammen. Außer Alidoro und Magnifico sind alle Figuren junge Erwachsene, die viele Dinge zum ersten Mal erleben und damit natürlich auch erst einmal überfordert sind. Der Prinz schlüpft in die Rolle des Dieners, der Diener versucht sich als Prinz und die Schwestern wollen sich einen Prinzen angeln, haben aber wahrscheinlich noch nie irgendeine Art von Flirtversuch unternommen.

EGF: Warum ist Rossinis Cenerentola *auch heute noch ein sehenswertes Stück?*

SK: Was mich an diesem Märchen fasziniert, ist die ermutigende Botschaft, dass ein Mensch, der sich von seinem Glauben an das Gute leiten lässt, auch am Ende zu einem glücklichen Ziel kommen kann – und das ohne sich auf Streitigkeiten mit denen einzulassen, die schöner, reicher oder einfach lauter sind. Das ist in meinen Augen sehr aktuell und in dem zunehmend rauer werdenden gesellschaftlichen Klima unserer Zeit umso wichtiger, bei sich selbst zu bleiben und sich nicht von Scheindebatten beeinflussen zu lassen. Oder um es mit Cenerentola zu sagen: Es geht nicht um Rache, sondern um Vergebung und darum, gemeinsam weiterzumachen.

Was im großen Hotel erlebt wird, das sind keine runden, vollen, abgeschlossenen Schicksale. Es sind nur Bruchstücke, Fetzen, Teile; hinter den Türen wohnen Menschen, gleichgültige oder merkwürdige, Menschen im Aufstieg, Menschen im Niedergang; Glückseligkeiten und Katastrophen wohnen Wand an Wand. Die Drehtür dreht sich, und was zwischen Ankunft und Abreise erlebt wird, das ist nichts Ganzes. [...] Und was hinter den Türen des Lebens geschieht, das ist nicht starr wie Säulen einer Architektur, nicht vorgezeichnet wie der Bau einer Symphonie, nicht berechenbar wie eine Sternenbahn – sondern es ist menschenhaft, flüchtiger und schwerer zu greifen als Wolkenschatten, die über eine Wiese wandern.

Vicky Baum: *Menschen im Hotel*

FOTOS

S. 5 V. Tönjes, S. Bootz
S. 8 oben: S. Bootz, P. Martínez, G. Rollinson; unten: Herrenchor, A. Uchlin, G. Rollinson, A. Samouilidou, V. Nizzardo, P. Martínez
S. 12/13 A. Uchlin, G. Rollinson, V. Nizzardo, A. Samouilidou, Herrenchor, P. Martínez, V. Tönjes, S. Bootz
S. 14 V. Nizzardo, G. Rollinson
S. 19 A. Samouilidou, G. Rollinson, A. Uchlin, P. Martínez
S. 20 S. Bootz
S. 23 A. Uchlin, V. Tönjes, P. Martínez

NACHWEISE

Jacob und Wilhelm Grimm: *Aschenputtel*, in: Dies.: *Kinder- und Hausmärchen*, Berlin 1812–1815. Die Handlung und die Texte *Es war einmal …* und *Ein eiliges Aschenputtel* schrieb Elena Garcia Fernandez, das Interview *Dem inneren Kompass folgen* ist ebenfalls ein Originalbeitrag für dieses Heft. Vicky Baum: *Menschen im Hotel*, Köln 2007.

Alle Probenfotos stammen von
© Andreas J. Etter

Wir danken der LBBW Landesbank Baden-Württemberg für die großzügige Unterstützung.

Impressum

Spielzeit 2025/2026

Herausgeber
Staatstheater Mainz
www.staatstheater-mainz.com

Intendant
Markus Müller

Geschäftsführender Theaterdirektor
Erik Raskopf

Redaktion
Elena Garcia Fernandez

Druck
Seltersdruck & Verlag Lehn GmbH & Co. KG, Selters

Visuelle Konzeption
Neue Gestaltung, Berlin

Nicht länger sitze ich am Herd
und singe das alte Lied.

Angelina in *La Cenerentola*

www.staatstheater-
mainz.com