

LYDIA

TANZSTÜCK VON
PHILIPPE KRATZ |
MUSIK VON JOSEPH
HAYDN, ANNA CLYNE
UND LUCRECIA DALT

LE SACRE DU PRINTEMPS

BALLETT VON EDWARD
CLUG | MUSIK VON
IGOR STRAWINSKY

AB 12 JAHREN



Foto: ©Bettina Stöß

Theater
Magdeburg

LIEBES PUBLIKUM,

„Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“

Friedrich Schiller

Theater ist ein Fenster zur Welt. Durch das Betrachten einer theatralen Szene können wir manchmal mehr über das Leben erkennen, als wir es im Alltäglichen tun. Theater setzt zusammen oder vermischt. Ambivalenzen treten in Erscheinung oder scheinbare Wahrheiten lösen sich auf.

Das eigene Theaterspiel, das eigene kreative, künstlerische Auseinandersetzen schafft weitere Möglichkeiten sich mit Themen auseinanderzusetzen. Das darstellerische Spiel öffnet Zugänge, die in der rein kognitiven Betrachtung nicht möglich sind.

Das vorliegende Übungsmaterialheft bietet als tanzpädagogische Begleitung die Möglichkeit, in einen spielerisch partizipativen Austausch mit den Inszenierungen *Lydia und Le Sacre du Printemps* zu kommen.

Wir wünschen Ihnen viel Freude mit *Lydia und Le Sacre du Printemps* und diesem Material.

Ihr künstlerisches Vermittlungs-Team
Theater Magdeburg

Tänze des Widerstands

Lydia

Der Choreograf Philippe Kratz wählte als Ausgangsmaterial seiner Neukreation mit dem Ballett Theater Magdeburg den Roman Lydia der Magdeburger Autorin Louise Aston. Die Astonstraße im Magdeburger Stadtteil Sudenburg erinnert an eine Schriftstellerin, die 1814 als Louise Franziska Hoche in Gröningen bei Halberstadt zur Welt kam, gegen ihren Willen mit dem englischen Fabrikanten Samuel Aston verheiratet wurde und sowohl für ihren extravaganten wie anarchischen Lebensstil als auch für ihren Einsatz hinsichtlich der Emanzipation der Frau und für die Propagierung freier Liebe bekannt war. In ihrem Roman Lydia deckt sie nicht nur den weiblichen, sondern auch den männlichen Wahnsinn als Konsequenz der bürgerlichen Geschlechterideologie und des patriarchalen Versagens aufgrund seiner überladenen Vorstellung von Weiblichkeit auf. Philippe Kratz greift die dem Roman inhärenten Kräfte- und Spannungsverhältnisse durch einen Raum im Bühnenbild auf, dessen Regeln einem intuitiven Zugang widersprechen. Die Tänzer:innen versuchen ihn zu durchschauen, testen seine Grenzen aus, begehren gegen ihn auf und finden Schlupfwinkel. Durch die Verwendung eines non-binären Kostüms transferiert Kratz das Sujet in die heutige Zeit. Musikalisch steht dem atmosphärischen, elektronischen Soundteppich der Musikerin Lucrecia Dalt mit Anna Clynes Sound and Fury sowie Ausschnitten aus Joseph Haydns 60. Sinfonie Il distratto live gespielte Orchestermusik gegenüber. Beide Seiten, die instrumentale wie die elektronische Musik, unterbrechen einander, versuchen an Einfluss zu gewinnen und greifen damit dynamische Verhältnisse aus der Vorlage auf und verdeutlichen die Verwundbarkeit des Ordnungsgefüges. Sarah Ströbele



Opferbereitschaft und Wahnsinn: Louise Astons Lydia

Die Handlung des Romans umkreist die Erlebnisse der Titelfigur Lydia, eines jungen Mädchens, in der nach damaligen Verhältnissen heikelsten Zeit einer Frau, die Zeit der Eheanbahnung und der ersten Ehephase:

Baron von Landsfeld trifft in Bad Pyrmont auf seine frühere Geliebte Alice von Rosen und ihren jetzigen Verehrer, Arthur Berger. Von Alice verlassen und der Liebe enttäuscht, beschließt Landsfeld sich zu rächen. Er plant die Verlobte Bergers, Lydia, zu seiner Gattin zu machen. Auf sein Bestreben wird Lydia über die Untreue Bergers aufgeklärt, worauf sie sich von diesem trennt. Schnell gewinnt der charismatische Baron ihre Zuneigung und später ihre Hand. Die Ehe mit der jungen Frau ist für Landsfeld zunächst ein Experiment, welches ihm den Glauben an die Weiblichkeit wiedergeben soll. Er rührt seine Gattin nicht an, um auf diese Weise ihre sexuelle Reinheit zu prüfen. Als er später in ihre Reinheit vertraut, wird Lydia von Berger entführt und entkommt nur knapp einer Vergewaltigung. Als Landsfeld nach ihrer Flucht von Berger dann mit ihr schläft, verfällt Lydia dem Wahnsinn und wird in die Psychiatrie eingewiesen. Als Landsfeld sie zwei Jahre später besucht und erfährt, dass das Kind, welches Lydia geboren hat, gestorben ist, erschießt er sich neben dessen Leichnam. Die herbeigeholte Lydia gesundet angesichts des Todesszenarios aus Schock: Landsfeld, der sich ihren Körper gegen ihren Willen zu eigen gemacht hat, liegt tot nun neben ihrem toten Kind.

Bevor sich der Roman den deformierten Wirkungen der gesellschaftlichen sakralisierten bürgerlichen Ehe nähert, schildert er im ersten Teil Mechanismen der Prägung und Formung von Frauen hin zum herrschenden Ideal der tugendsamen, passiven und demütigen Weiblichkeit sowie pathogene Konsequenzen dieser Prägung. Bis hin zu den blauen Augen inkarniert die Figur Lydia die Wunschvorstellung bürgerlicher Weiblichkeitstheoretiker und Pädagogen. Unschuldig, häuslich und ergebungsvoll, stellt sie den Gegenpol zur Figur der emanzipierten Alice dar, die raucht, sich sogar duelliert und freie Liebe praktiziert. [...] Lydia weiß nicht, was sie nicht wissen darf. Sie weiß nicht einmal, dass ein verbotenes Zimmer überhaupt existiert. Lydia besteht also die Probe ihrer Reinheit, doch der Zustand der Frau im Stande des Nicht-Wissens wird keineswegs als paradiesischer geschildert. Der Text stilisiert damit die weibliche Psychophysis noch einmal zum Ort der Wahrheit. Es ist eine andere Wahrheit als die, welche der an der Möglichkeit weiblicher Unschuld zweifelnde Mann sucht. Am Körper und in der Seele Lydias materialisiert sich die Wahrheit ihrer erotischen Natur, von der Lydia geprüftermaßen nichts weiß. Damit definiert der Text weibliche Natur adversativ zur herrschenden Geschlechterideologie, die ganz wesentlich auf dem Postulat der nicht-Sinnlichkeit der Frau basierte. Er führt die im Ideal der sexuellen Unschuld gefeierte weibliche Tugend als unnatürlich und pathogen vor.



Tänze des Widerstands

Le Sacre du Printemps

Das Ballett zu Igor Strawinskys *Le Sacre du Printemps* entwickelte der Choreograf Edward Clug 2012 mit dem Ballett Maribor in Hinblick auf das 100-jährige Jubiläum des musikalischen Jahrhundertwerkes, das 1913 zur Uraufführung unter der Choreografie von Vaslav Nijinsky gekommen war. Am Theater Magdeburg ist Clugs Version in einer Einstudierung des hiesigen Ballettensembles zu sehen. Ausgangspunkt ist dem Originalwerk entsprechend das um die Auserwählung und Opferung kreisende Ritual eines heidnischen slawischen Volkes. In der Rezeption des Werkes sind z. B. für den Musikkritiker Alex Ross das Menschenopfer und Strawinskys Klänge von „trampelnden Horden und die urbanen Geräusche“ eine Metapher für den Blutdurst der westlichen Welt um die vorletzte Jahrhundertwende, die fieberhaft nach Sündenböcken für die Übel der Modernisierung sucht. Konkretisierend führt Ross die zeitgenössischen Judenpogrome in russischen Städten, das Lynchen junger Schwarzer durch weiße Amerikaner und das Bejubeln der antisemitischen Kampagne gegen den jüdischen Patrioten Alfred Dreyfus in Frankreich an. Die Historikerin Lynn Garafola wiederum sieht in der Auserwählten und ihrem ekstatischen Akt der Selbstzerstörung, deren Rolle Strawinsky konzipiert hatte und die von Nijinsky übernommen wurde, eine Schöpfung verunsicherter männlicher Sexualität im zwanzigsten Jahrhundert. Im Unterschied zu Nijinsky, in dessen Choreografie vor dem Auswahlprozess der auserwählten Rituale der rivalisierenden, archaischen Stämme thematisiert werden, ist in Clugs Choreografie schon bei der Öffnung des Vorhangs die Entscheidung über das Opfer gefallen. Die Auserwählte wird zur Opferhandlung nicht etwa gezwungen, sondern entscheidet sich der Ehre wegen selbst dazu. Lediglich die Bärte der Männer sowie die Zöpfe und Wangenbemalung der Frauen referieren in der Fassung des slowenischen Choreografen auf die Ursprungschoreografie Nijinskys.

Sarah Ströbele

Spiel, Ritual und Tanz

»Ich bin der Ansicht, dass die Musik ihrem Wesen nach unfähig ist, irgendetwas ›auszudrücken‹, was es auch sein möge«. Mit dieser berühmten Formulierung wollte Igor Strawinsky der Musik keinesfalls jede Bedeutung über das rein Klangliche hinaus absprechen. Vielmehr polemisierte er gegen eine übersteigerte Psychologisierung der Musik um die Jahrhundertwende, die sich in immer feineren Ausdrucksnuancen verlor und damit – aus seiner Sicht – ihre Kraft einbüßte.

Auf der Suche nach einer nicht-psychologischen Deutung seiner Musik stößt man auf Begriffe wie Ritual und Spiel. Der Musikwissenschaftler Theo Hirsbrunner formuliert: »Jedes Spiel und jedes Ritual sind an bestimmte Regeln gebunden. Innerhalb bestimmter Grenzen besteht vor allem beim Spiel die Möglichkeit, »Züge« zu wählen. Der Gewinner und der Verlierer stehen nicht von Anfang an fest, während das Ritual von Anfang an und vielleicht schon seit undenklicher Zeit fest steht und nur seine Ausführenden braucht, die fraglos in einer bestimmten Tradition stehen. Jedes Spiel und jedes Ritual zeichnen sich durch einen bestimmten Verlauf, eine Zeitstruktur aus.« In *Le Sacre du Printemps* finden sich beide – Spiel und Ritual: Während im ersten Teil des Werkes – »Anbetung der Erde« – das Spielerische im Vordergrund steht und der »Gewinner und der Verlierer« – das Opfer – noch nicht fest stehen, gibt es im zweiten Teil – »Das Opfer« – kein Entrinnen mehr. Über diese inhaltliche Entsprechung hinaus führen die Begriffe Ritual und Spiel aber noch tiefer in Strawinskys Musik hinein; denn dieser Blickwinkel ermöglicht es seiner vom rhythmischen Empfinden geprägten Musik, sichtbar zu werden. Für Strawinsky gehörten die Gebärden der Ausführenden zur Musik dazu, Musik hören mit geschlossenen Augen behagte ihm nicht – seine Musik drängt nach außen. Er wollte »die Ordnung der Musik in Bewegungen des menschlichen Körpers sichtbar machen« (Hirsbrunner). Ritual und Spiel sind Kernbegriffe für den tänzerischen Charakter von Strawinskys Musik. Georges Balanchine beschreibt seine Erfahrung als Choreograf: »Das tänzerische Element ist der dominierende Pulsschlag in Strawinskys Musik. Er ist immer spürbar, eindringlich, stets überzeugend. Man fühlt ihn sogar in den Pausen. Er hält jedes Werk zusammen und durchdringt sie alle. Strawinskys strenges rhythmisches Empfinden ist das Zeichen seiner Autorität: über die Zeit – und seine Interpreten. «Die musikalisch geordnete Zeit im Ritual befreit zum Tanz – das kann auch auf Musik zutreffen, die nicht als Ballettmusik konzipiert wurde, wie Arvo Pärts *Psalóm* seine 3. Sinfonie. Auch Pärts Musik verweigert sich der psychologisierenden Ausdrucksästhetik, wobei der estnische Komponist mehr als ein halbes Jahrhundert nach *Sacre* einen anderen Weg der musikalischen Gestaltung als Strawinsky einschlug: Die Struktur beider Werke ist weniger rhythmisch als melodisch geprägt, wobei der gregorianischen Choral mit seiner linearen und rhythmisch freien Gestaltung Pärt auf seiner Suche nach neuer Einfachheit und Wahrheit in der Musik maßgeblich beeinflusste. Pärt gibt sich nicht wie Strawinsky als »Herr der Zeit«, der alles – bis hin zum Choreografen – unter Kontrolle hat, sondern er schafft einen rituellen Raum, in dem die Zeit sich bis zum völligen Stillstand verlangsamt. In diesem Raum kann sich die Choreografie spielerisch entfalten.

Ulrike Schörder



Spielanregungen zur Vorbereitung für den Unterricht

Das Tanzstück *Lydia* und das Ballett *Le Sacre du Printemps* laden mit tänzerisch beeindruckenden Choreografien sowie stimmungsvollen und musikalisch kraftvollen Momenten dazu ein, selbst kreativ zu werden und in Bewegung zu kommen.

Hierfür haben wir Ihnen in Anlehnung an das Stück Übungen aus den Bereichen der Tanz- und Theaterpädagogik zusammengestellt, mit welchen Sie das Ballett in Ihr Klassenzimmer holen können.

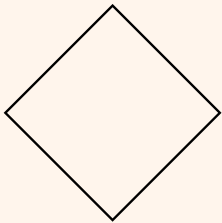
Das Warm-Up dient der Vorbereitung auf die choreografische, spielerische Arbeit und steht am Anfang der Probe. Nach einem tänzerisch einsteigendem Spaßspiel liegt der Fokus des folgenden Warm-Ups auf der Wahrnehmung. Die Wahrnehmungsschulung ist zentral für den gesamten choreografischen Prozess. Sie ermöglicht das sinngeladene Erforschen des eigenen Körpers, verstärkt die synästhetische Wahrnehmung der Partner:in, der Gruppe und des Raumes.





Warmtanzen

Material: Musik, Lautsprecher, Platz im Raum



Die Klasse positioniert sich in Form einer Raute im Raum, sodass vier Spitzen entstehen und der Rest der Gruppe sich im Inneren der Raute befindet. Alle drehen sich nun in Blickrichtung zu einer Person an einer Spitze, diese wird dann mit der Übung beginnen. Die Musik startet und die Person an der Spitze beginnt Bewegungen zu gestalten/ zu tanzen und der Rest der Gruppe kopiert diese Bewegungen. Die vortanzende Person wechselt, indem er/sie sich entschieden im Uhrzeigersinn zur nächsten Person an der Spitze dreht und die Gruppe der Bewegung folgt. Jemand aus der Mitte tauscht jetzt mit der Person, die vorgetanzt hat. Das Spiel geht so lange, bis jede:r einmal an einer Spitze und damit Vortänzer:in gewesen ist.



Wahrnehmungsschulung

Material: Musik, Lautsprecher, Platz im Raum

Raumwahrnehmung

Raumerkundung

Die Teilnehmenden laufen kreuz und quer durch den Raum und achten dabei auf ihre Atmung, ihre Entspannung und darauf, den Raum möglichst gut auszufüllen (wie Luftmoleküle). Wenn dies gut funktioniert, kann die Spielleitung die Wahrnehmung fokussieren. Zum Beispiel können die Teilnehmenden ihre Aufmerksamkeit auf die Lichtverhältnisse im Raum, Farben oder die Bodenbeschaffenheit legen. Im Anschluss kann sich über die veränderte Raumwahrnehmung ausgetauscht werden.

Körperwahrnehmung

Bewegungsmöglichkeiten erproben

Die Klasse positioniert sich so im Raum, dass jede Person genügend Platz hat. Über Berührungen mit der Hand an verschiedenen Körperteilen sollen die Teilnehmenden ihren eigenen Körper in Bewegung bringen. Zum Beispiel, indem sie die Hand an das Becken legen und es zur Seite schieben, die Hand an den Kopf legen und diesen seitlich neigen, mit der Hand den Ellenbogen des anderen Armes nach hinten führen. Wenn dies gut funktioniert, kann die Hand weggelassen und den Körperteilen nun selbst die Führung überlassen werden. Die Teilnehmenden bewegen sich jetzt durch den Raum, wobei je ein Körperteil den Antrieb und die Bewegungsrichtung bestimmt, z. B. führt der kleine Finger eine Person kreuz und quer durch den Raum, eine andere läuft rückwärts und das Steißbein gibt die Bewegung vor. Die Körperteile können beliebig gewechselt werden.

Partner:innen-/ Gruppenwahrnehmung

Bewegungsimpulse geben

Die Teilnehmenden finden sich zu zweit zusammen und vereinbaren, wer A und wer B ist. Person A legt die Hand für einen Moment auf ein Gelenk von B. B löst daraufhin mit diesem Gelenk eine Bewegung aus. A legt die Hand nun auf ein anderes Gelenk von B und bringt den Körper von B dadurch in Bewegung. Person B lässt sich so durch den Raum führen. Im Anschluss findet ein Partnerwechsel statt.

Do-Listen-Go

Die Teilnehmenden gehen bzw. laufen im Kreis. Die Aktion Richtungswechsel wird von der Gruppe gemeinsam ohne Zeichen über die gegenseitige Wahrnehmung entschieden: Alle Teilnehmenden versuchen möglichst gleichzeitig die Richtung zu wechseln. Wenn dies gut funktioniert, können die Aktionen des gemeinsamen Stopps und Go's hinzugefügt werden. Dies lässt sich beliebig mit anderen Aktionen erweitern, z. B. hüpfen, hocken, klatschen etc.



Musikstrukturen erkunden

Mit Musik
den Tanz
ergründen

Annette Hartmann schreibt in ihrem Werk *Das große Tanzlexikon* über die Musik von Strawinskys *Le Sacre du Printemps* Folgendes:



Kurze, prägnante Motive, ähnlich Bausteinen immer wieder neu montiert und übereinander geschichtet bei gleichzeitiger Akzentverschiebung und gezielt eingebauten Brüchen, charakterisieren die Komposition und erzeugen entsprechend Strawinskys ästhetischem Credo von einer an körperlicher Aktion orientierten Musik eine klangliche Motorik, deren kinetische Umsetzung geradezu zwingend scheint.



Diese klangliche Motorik soll nun im Klassenzimmer ergründet und die kinetische Umsetzung erprobt werden.

Die folgende Übung hat deshalb zum Ziel, Bewegungen zu finden, die durch die musikalische Analyse eines Ausschnitts von *Le Sacre du Printemps* generiert werden (*Link zur Musik: <https://bit.ly/40ZFy5W>*).



Die Teilnehmenden hören sich einen Ausschnitt der Musik unter der Analysefrage an, welche musikalischen Parameter besonders prägnant sind. Im Anschluss werden Bewegungsaufgaben zu einem oder mehreren Parametern formuliert, z. B.:

Tonhöhe: Hohe oder tiefe Töne in Bewegung übersetzen – z. B. durch Wechsel der Raumbene (Boden, Oben, Mitte)

Tonstärke/Dynamik: Lautstärken in Muster von Anspannung und Entspannung übertragen; Dynamikübergänge als Geschwindigkeitshinweise nehmen oder Personenanzahl steigern bzw. reduzieren

Klangfarbe: Welche Bilder oder Assoziationen löst die Klangfarbe aus? Wie können diese in Bewegung übersetzt werden?



Beziehungen in Bewegung

Mit Tanz
Beziehungen
ergründen

Ich will, dass du bleibst! Ich muss gehen.

Claudia Hauser beschreibt die Beziehung zwischen Lydia und Landfeld folgendermaßen:

“ Durch die Erziehung zum Opfer präsentiert, erweist sich Lydia im Folgenden als ausgesprochen geeignetes Objekt für den diabolischen Plan Landfelds. Sein Projekt, sich über den Erwerb einer Frau an einem anderen Mann und seiner früheren Geliebten zu rächen, reduziert Lydia auf ein Abfallprodukt im triangulären Geflecht und zeugt überdies von einer enormen, gesellschaftlich sanktionierten Misogynie. [...] Dennoch soll Lydia Landfeld nun von seinem negativen Frauenbild kurieren, beziehungsweise ihm als Heilmittel seiner verlustig gegangenen Liebesfähigkeit dienen.

” Landfelds Beziehung zu Lydia ist zerrissen zwischen dem Zustand der massiven Abneigung und seinem Bedürfnis, Liebe zu empfinden. Diese Beziehungsdynamik lässt sich tänzerisch ergründen.

Es finden sich zwei freiwillige Personen, der Rest der Teilnehmenden nimmt die Position der aktiven Zuschauenden ein. Eine Person A bekommt den Satz: *Ich will, dass du bleibst.* (Landfeld will durch Lydia das Vertrauen in die Liebesfähigkeit wiederfinden). Person B den Satz: *Ich muss gehen.* (Lydia, die ihm dies nicht geben kann, später heilt sie nur sein Tod).

Im Folgenden treffen die beiden Figuren aufeinander und beide Parteien wollen unbedingt ihren Standpunkt durchsetzen. Sie verhandeln so lange ihre Situation aus, bis eine der beiden Parteien gewonnen hat, also B geblieben oder gegangen ist.

Im Anschluss kann das gleiche erneut gespielt werden, nur dass jetzt ausschließlich Körper und Bewegungen erlaubt sind, um den Konflikt zu verhandeln.



Gesprächs Anregungen zur Nachbereitung für den Unterricht

Bei vielen Schüler:innen (und auch Lehrer:innen) ist die Vorstellung verbreitet, dass es im Theater eine *richtige* Interpretation gibt, die es zu entschlüsseln gilt.

Daraus entstehen kann eine Angst, die richtige Interpretation wiedergeben zu müssen oder weitergedacht gar Hemmungen, überhaupt über das Theater zu sprechen. Eine richtige Lesart gibt es unserer Meinung nach nicht.

Daher raten wir, folgende Grundregeln vor einem Theaterbesuch oder vor Beginn des Nachgesprächs mit den Schüler*innen zu besprechen.

- Jede:r kann über das Gesehene im Theater sprechen.
- Jede:r empfindet andere Ereignisse als sehenswert, sich darüber auszutauschen ist das Spannende daran!
- Häufig ist es spannender, Gesehenes genau zu beschreiben und sich zu überlegen, warum manche Sachen so gezeigt wurden, anstatt sie zu bewerten.
- Keine Sorge, niemand kann etwas *Falsches* sehen. Alles, was auf der Bühne geschieht, und sei es noch so klein, ist für eine Interpretation interessant.

Anregende Reflexionsfragen

Bevor Sie mit dem Nachgespräch beginnen, sollten Sie bei den Schüler:innen erfragen, ob stückspezifische Themen aufgekommen sind, die nicht in der großen Runde besprochen werden sollen. Auch können Sie das Veto-Prinzip einführen: Sollten Punkte in der Diskussion aufkommen, die von einer oder mehreren Personen als belastend wahrgenommen werden, kann die entsprechende Person ein Veto einlegen und das Thema beenden oder den Raum verlassen, ohne sich erklären zu müssen.

Folgende Fragen dienen zur Inspiration:

- Was kommt euch als Erstes in den Kopf, wenn ihr an die Aufführung denkt? Ein Moment oder eine Tänzer:in, vielleicht einfach nur ein Wort oder eine Farbe?
- Wie ging es dir während der Theateraufführung? Hat sich das im Verlauf des Stückes verändert?
- Was hat dich besonders überrascht?
- Was hat dir besonders gefallen?
- Welche Momente im Stück empfindest du als nicht gelungen? Und warum?
- Gab es eine Geschichte, die sich dir erzählt hat?
- Welche Mittel (Bühnenbild, Licht, Kostüm, etc.) aus dem Stück sind dir am prägnantesten in Erinnerung geblieben? Welche Wirkung hatten diese auf dich?
- Wie hat sich die Musik entwickelt?
- Welche Erlebnis- und Wahrnehmungsräume haben sich dir durch die Musik eröffnet?
- In welchem Verhältnis stehen Musik und Tanz zueinander?
- Wie findet die Übersetzung der Themen aus dem Roman Lydia in das postmoderne Tanzstück statt?
- Welche Qualität haben zeitgenössische Tanzstückentwicklungen im Vergleich zu historischen Werken?
- Welche Rolle haben in der heutigen Zeit Rituale und Opfergaben? Und welche gibt es noch?
- Welche Erlebnisräume haben sich dir durch das Mittel des Wassers eröffnet?

Offene Fragerunde zu Beginn

Vielleicht haben die Schüler:innen Fragen, die sich ihnen beim Theaterbesuch aufgedrängt haben. Vielleicht haben sie etwas nicht verstanden oder wollen mehr über die Machart des Stückes wissen. Beginnen Sie mit einer einstimmenden Fragerunde, in welcher all die Fragen Platz finden, die sich nicht um den inhaltlichen Austausch oder der künstlerischen Interpretationen drehen.



Literaturhinweise

- **Text: Lydia/ Le Sacre du Printemps**
Programmheft, Theater Magdeburg. Geschrieben von Sarah Ströbele, 2023.
- **Text: Opferbereitschaft und Wahnsinn: Louise Astons Lydia (1848), Zitat S. 14**
Claudia Hauser: Politiken des Wahnsinns. Weibliche Psychopathologie in Texten deutscher Autorinnen zwischen Spätaufklärung und Fin de siècle. Georg Olms Verlag. Hildesheim, 2001.
- **Zitat, S. 12**
Annette Hartmann: Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen Epochen Personen Werke. Laaber-Verlag. Laaber, 2016,
- **Text: Spiel, Ritual und Tanz**
Programmheft, Theater Magdeburg. Geschrieben von Ulrike Schröder, 2013/2014.

Impressum

Herausgegeben von:

Theater Magdeburg

Otto-von-Guericke-Str. 64

39104 Magdeburg

Tel.: (0391) 40 490 1212

www.theater-magdeburg.de

Künstlerische Vermittlung und Partizipation

Dorothea Lübbe

Leitung Bürger:innenensemble

Tel.: (0391) 40 490 4032

dorothea.luebbe@theater-magdeburg.de

Anja Engelhardt

Schwerpunkt Musiktheater

Tel.: (0391) 40 490 4034

anja.engelhardt@theater-magdeburg.de

Tillmann Staemmler

Schwerpunkt Schauspiel

Tel.: (0391) 40 490 4033

tillmann.staemmler@theater-magdeburg.de

Spielzeit: 2022/2023

Betreuende Theaterpädagogin: Anja Engelhardt

