

STAATSTHEATER NÜRNBERG



ØBALLETT

Choreografien von
Richard Siegal

NEW ØBALLETS RUSSES



SEIT 1902

RETTERSPI TZ



MIT ALLEN SINNEN

Entdecken Sie eine harmonische Verbindung aus
Modernität und Historie. Erleben Sie die
Welt von *Retterspitz*: im *Retterspitz* Flagship-Store –
ausgezeichnet mit dem iF Design Award sowie
einer „Special Mention“ der German Design Award Jury.
Herzlich Willkommen!

Retterspitz Flagship-Store · Augustinerhof 3 · 90403 Nürnberg

HEILEN, PFLEGEN UND WOHLFÜHLEN

NEW BALLET RUSSSES

STAATSTHEATER NÜRNBERG
BALLET OF DIFFERENCE

Choreografien von Richard Siegal

Pulcinella (Uraufführung) und *Petruschka*

Musik von Igor Strawinsky



LIEBES PUBLIKUM

Mit Spannung und großer Freude heißen wir Sie zur zweiten Premiere des Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference willkommen, die zugleich unsere erste Zusammenarbeit mit der Staatsphilharmonie ist.

Mit *New Ballets Russes* erinnern wir an eine Compagnie, welche die Entwicklung des Balletts revolutionierte. Serge Diaghilev's Les Ballets Russes modernisierten die Kunstform, indem sie sie mit ihrer eigenen Geschichte konfrontierten – nicht indem sie sie verwarfen, sondern indem sie ihr Potential durch mutige Kooperationen und künstlerisches Risiko entfesselten. Das Erbe der Les Ballets Russes ist zugleich wandlungsfähig und kompliziert. Um es heute zu nutzen, erfordert mehr als Ehrfurcht. Es verlangt danach zu überdenken, worin genau das Erbe besteht: was davon wir aufnehmen, was wir verwerfen und wie wir die Zukunft formen können und dabei gleichzeitig für unsere Vergangenheit Verantwortung übernehmen. Indem wir beständig auf unsere eigene Zukunft in der Kongresshalle zugehen, mit allen Verpflichtungen, welche dies mit sich bringt, erscheint uns diese Aufgabe besonders dringlich. Vergangenheit und Zukunft in einer Hand zu halten, ist für uns kein bloßes Symbol. Es ist unsere tägliche Praxis. Es ist die Arbeit selbst.

Wir freuen uns sehr darauf, diese Reise gemeinsam mit Ihnen fortzusetzen.

DEAR PUBLIC

It is with great excitement that we welcome you to the second premiere of the Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference, and to our first collaboration with the Staatsphilharmonie. With *New Ballets Russes*, we return to a company that altered the trajectory of ballet. Serge Diaghilev's Les Ballets Russes modernized the art form by confronting its own history – not by discarding it, but by unleashing its potential through daring collaborations and artistic risk. The legacy of Les Ballets Russes is both transformative and complicated. To engage it today requires more than reverence. It asks us to consider how exactly we inherit it: what we carry forward, what we cast aside, and how we shape the future by remaining accountable to our past. As we move steadily toward our own future at the Kongresshalle and the responsibilities that accompany it, this practice feels especially urgent. To hold past and future in the same hand is not symbolic for us. It is our daily practice. It is the work itself.

We are delighted to continue this journey together with you.

Herzlich
Warmly



Richard Siegal
Ballettdirektor und Chefchoreograf
Artistic Director and Resident Choreographer

NEW BALLETS RUSSES

Choreografien von Richard Siegal

Musik von Igor Strawinsky

Premiere: 21. Februar 2026, Opernhaus

Aufführungsdauer: 1 Stunde 40 Minuten, eine Pause

PULCINELLA

Uraufführung

Choreografie, Erzählung (Narrative): Richard Siegal

Musikalische Leitung: Jan Croonenbroeck

Bühne: Jean-Marc Puissant

Kostüme: Jean-Marc Puissant

Licht, Video: Matthias Singer

Video: Federico Gärtner Gutiérrez, Dominic Jaehner, Stefan Witter

Dramaturgie: Evan Supple

Pulcinella: Pier-Loup Lacour / Seu Kim

Pimpinella: Abigail Weber / Roberta Inghilterra

Columbiana: Livia Gil / Olga García

Furbo: Avery Reiners / Samuele Ninci

Prudenza: Ian Sanford / Abigail Weber

Rosetta: Renata Peraso / Benedetta Musso

Cloviello: Óscar Alonso / Avery Rainers

Florindo: Seu Kim / Giuseppe Schillaci

Chorus

Olga García / Luiza Yuk, Benedetta Musso / Sarah-Lee Michalas,
Roberta Inghilterra / Margarida Neto, Karin Honda / Livia Gil, Samuele
Ninci / Lucas Axel, Giacomo Altovino / Pier-Loup Lacour, Kaynan
Oliveira / Ian Sanford, Giuseppe Schillaci / Giacomo Altovino

Manuel Kastl / Sebastian Casleanu (1. Violine)

Camille Joubert / Christiane Seefried (2. Violine)

Lisa Klotz / Daniel Schwartz (Viola)

Christoph Spehr / Beate Altenburg (Violoncello)

Tae-Bun Park-Reger / Andreas Müller / Kathrin Münten (Kontrabass)

Staatsphilharmonie Nürnberg

PETRUSCHKA

Uraufführung: Ballet of Difference am Schauspiel Köln 2022 (Koproduktion mit der Oper Köln)

Choreografie: Richard Siegal
Musikalische Leitung: Jan Croonenbroeck
Bühne: Jean-Marc Puissant
Kostüme: Flora Miranda
Licht: Matthias Singer

Petruschka: Margarida Neto / Roberta Inghilterra
Ballerina: Luiza Yuk / Livia Gil
Soldat (Soldier): Seu Kim / Avery Reiners
Zauberer (Magician): Oscar Alonso / Samuele Ninci
Assistent des Zauberers (Magician's Assistant):
Pier-Loup Lacour / Seu Kim

Renata Peraso / Sarah-Lee Michalas, Abigail Weber / Karin Honda,
Giuseppe Schillaci / Giacomo Altovino, Ian Sanford / Kaynan Oliveira,
Karin Honda / Olga García, Benedetta Musso / Luiza Yuk, Livia
Gil / Benedetta Musso, Sarah-Lee Michalas / Renata Peraso

Staatsphilharmonie Nürnberg





DIE REVOLUTION REVOLUTIONIEREN: DAS NACHLEBEN VON LES BALLETS RUSSSES

Ein Gespräch zwischen Ballettdirektor und Chefchoreograf
Richard Siegal und dem Stellv. Ballettdirektor Evan Supple

Evan Supple:

Les Ballets Russes waren die Compagnie mit dem größten Einfluss auf das Ballett des 20. Jahrhunderts, und doch ist ihr Repertoire – einmal abgesehen von *Frühlingsoffer*, *Feuervogel* und vielleicht *Petruschka* – den meisten unbekannt. Warum also sollte man Les Ballets Russes neu beleben?

Richard Siegal:

Die Musik ist wundervoll! Zudem habe ich darüber reflektiert, welche Bedeutung der historische Kanon für alle zeitgenössischen Kunstformen hat. Vor kurzem habe ich Julie Heyward getroffen, die eine bahnbrechende Performance-Künstlerin der Generation und des Umfelds von Lori Anderson war. Sie wird von jungen Verehrer*innen zeitgenössischer Kunst und Trendsettern in ihren Zwanzigern regelrecht gefeiert. Ihr Bezugspunkt sind die 70er und 80er Jahre in New York als kulturelle Referenz, und dies gibt uns nach meinem Empfinden einen Eindruck der Authentizität und Legitimation von zeitgenössischer Kunst in unseren Tagen. Das ist interessant, denn viele dieser Arbeiten, die in den 80ern entstanden, waren aktuell, als ich gerade in der New Yorker Kunstszenen ankam. Also das führt uns zu der Frage: An welchem Punkt wird die Avantgarde ...

E. S.: ... gegenständlich?

R. S.: Ja, genau. Und gewinnt einen anderen Stellenwert, als kulturelles Gedächtnis. Aber damals muss sie sehr, sehr fremd und umstritten gewirkt haben. Sie hat die

Gesellschaft hin zu einer Modernität gedrängt, die als kontrovers oder vielleicht schmerzhaft oder aufregend gesehen wurde, und an einem gewissen Punkt wurde sie gegenständlich. Aus denselben Gründen schauen wir zurück auf die Zeit der Ballets Russes mit ihrer verborgenen Kraft. Wir fragen uns, was davon fort dauert: vor allem die Musik und die Mythen. Sogar die von dir erwähnten Ballette sind Rekonstruktionen oder Annahmen. Wir wissen nicht genau, wie die Choreografie aussah. Es ist in erster Linie die Musik, die unveränderlich ist, dank der Notation.

E.S.: Modernismus muss in gewisser Weise reaktiviert werden. Modernismus ist in sich selbst der Drang zum Neuen, allerdings besteht die Gefahr, dass dieser Drang zum Neuen selbst veraltet. Er muss sich also beständig revolutionieren.

R.S.: ... und neuerlich revolutionieren. Dabei ist es wichtig zu hinterfragen, wer die Revolution übernimmt. Für mich fühlt es sich immer noch ziemlich neu an, was Performance-Künstler*innen in den 80er Jahren in New York gemacht haben; junge Menschen allerdings betrachten diese Artefakte als historisch. Damit verlieren sie ihren Neuigkeitswert und werden ganz selbstverständlich Ziel von Befragung und Dekonstruktion.

E.S.: Nietzsche sagte, das wahrhaftig Neue verliert niemals seinen Neuigkeitswert. Wir haben betont, dass wir die Werke der Ballets Russes nicht rekonstruieren; wir erfinden sie neu oder reaktivieren sie. Wir würden nicht getreu dem Geist der Ballets Russes handeln, wenn wir ihre Werke nach unserer Vorstellung des Originals nachgestalten würden. Man muss etwas von diesem Geist aufnehmen und ihn im Kontext des Heute neu entfachen. Was ist für dich der Unterschied zwischen Rekonstruktion und Reaktivierung? Vielleicht ist *Petruschka* hier ein guter Einstieg: Es war eine der ersten kanonischen Arbeiten für dich.

R.S.: Rekonstruktion ist akademische Arbeit. Man muss also versuchen, etwas auf der Grundlage des Originals zu erschaffen und dies zum Kriterium für seine Entscheidungen machen. Was wir mit *Petruschka* versucht haben, ist nichts dergleichen. Für *Petruschka* haben wir die Bühnenanweisungen, die von Strawinsky überliefert sind, verwendet, aber wir haben in keiner Weise versucht uns vorzustellen, wie das Originalbühnengeschehen ausgesehen haben mag. Tatsächlich habe ich keine einzige Bearbeitung anderer davon angesehen.

E.S.: Hattest Du das Stück zuvor gesehen?

R.S.: Nein, ich kannte die Geschichte nicht. Ich wollte sie nicht kennen. Ich wollte die Geschichte selbst wählen. Aber die Geschichte ist Teil der Partitur, daher habe ich sie kennengelernt, als ich die Partitur las, und das kann man dann nicht rückgängig machen. Die Musik beschreibt alles. Das ist wie bei der genialen Vertonung eines Comics oder einer Filmmusik. Sie beschreibt in ihrer eigenen Sprache vollkommen sämtliche Figuren und ihre Psychologie, ihre Verhältnisse zueinander, die Konflikte ... Für mich manifestiert das Ballett das Überbordende der Musik und nimmt Besitz von den Tänzer*innen. Auch die Art und Weise, in der die Choreografie funktioniert und wie sie die Geschichte erzählt, ist für mich hinlänglich zeitgenössisch. Ich würde sagen, das Selbstbewusstsein darin ist zeitgenössisch. Ich genieße es, den Tänzer*innen bei der Umsetzung zuzusehen. Ich ermutige sie dazu, in ihrem Tanz, ihren Gesichtern, die Emotionen auszudrücken und den Subtext mit zu berücksichtigen. Das ist ohnehin etwas, wozu ich sie bei abstrakten Balletten sogar noch mehr anhalte. Denn diese sind häufig situativ.

E.S.: Auch wenn die abstrakteren Werke situativ sind, würde ich behaupten, dass sie nicht annähernd so emotional wie diese Stücke sind, und zugleich halte ich die emotionale Arbeit, die du den Tänzern abverlangst, nicht für geschmacklos. Sie ist expressiv und doch vermittelt

durch eine trockene Form von Abstraktion, was auch in deinen übrigen Arbeiten sichtbar wird. Es gibt kein oberflächliches Schauspielen, dies ist in jede Form des Werks eingearbeitet. Du forderst die Tänzer*innen nicht dazu auf, etwas „draufzusetzen“. Aber lass uns weitergehen: *Petruschka* war erst die zweite Arbeit, die du gemeinsam mit Liveorchester realisiert hast. Was war der Grund? Wie entwickelt sich heute deine Beziehung zu Orchestermusik?

R.S.: Vieles davon ist den Mitteln und den Kreisen geschuldet, in denen ich bisher gearbeitet habe. Wer kann es sich schon leisten, für Tanz mit einem Orchester zu arbeiten? Ich war daran auch nicht wirklich interessiert. Ich wollte mit Musik vom Band arbeiten und vor allem wollte ich mit elektronischer Musik arbeiten, besonders mit Neukompositionen. Aber in unserer Gesellschaft gibt es eine große Sehnsucht danach und ich finde es auch in politischer Hinsicht ziemlich eindrucksvoll, den kulturellen Muskel eines Orchesters spielen lassen zu können. Ich habe immer symphonische Musik gehört. Ich finde, es ist von Vorteil, eine gewisse Geläufigkeit bei den Hörgewohnheiten zu haben, wenn man in der Lage sein will, sie kritisch zu beurteilen.

E.S.: Wie näherst du dich einer choreografischen Erzählung an, besonders jetzt, da du *Pulcinella* kreiert hast? Ändert oder beeinflusst dies deine choreografische Herangehensweise?

R.S.: Absolut. Das ist auch eine Weiterentwicklung: Mein Interesse für die Erzählung. Bei *Pulcinella* habe ich tatsächlich eine Geschichte verfasst. Zusätzlich zu dieser Musik habe ich eine völlig andere Geschichte erfunden und nun, gemeinsam mit dir, einen Text geschrieben, der auf die Bühne projiziert wird. Das soll eine gewisse Dissonanz zu den Bildern erschaffen, die ich choreografiere. Es gibt eine gewisse Skepsis gegenüber der eigentlichen Geschichte, die mich dazu bringt, Dinge zu choreogra-

fieren, die etwas unaufrichtig oder klischeehaft sind. Darüber hinaus schaffe ich eine Art Meta-Ebene, welche dies wiederum überprüft. Ich möchte das Publikum nicht für dumm verkaufen und nur eine hohle Farce aufführen, etwas ohne jeglichen Nährwert, das nur unterhaltsam ist, ohne Fragen zu eröffnen.

E.S.: Pulcinella ist eine traditionelle Figur der Commedia dell'arte des 17. Jahrhunderts, die Leonide Massine für das Originalballett aus dem Jahr 1920 verwendet hat. Du nutzt die Energie der Commedia dell'arte in deiner Version von *Pulcinella*, in dem du zugleich dem Original Massines gegenüber treu bleibst und dich doch von ihm löst.

R.S.: Für mich als Künstler war es eine prägende Erfahrung, als ich einen Sommer lang als Teenager mit einer Schauspieltruppe aus Neuengland tourte, die Commedia dell'arte aufführten. Viele Jahre später ist es für mich jetzt interessant, diese Erinnerung mit meiner gegenwärtigen Arbeit zu verbinden. Damals war ich mir kaum der Tradition dieser Theaterform als politische Satire bewusst. Dieses Potential war ein wichtiger Aspekt und Zentrum meiner Aufmerksamkeit bei der Neuschöpfung von *Pulcinella*. Es birgt eine bittere Ironie, dass die Commedia als Ursprung von vielem betrachtet werden kann, was wir seit Shakespeare bis hin zu Sitcoms unter westlichen Komödienformen verstehen. Das abstoßende Verhalten der Protagonisten in *Pulcinella* entspricht recht bequem unseren Erwartungen an seichte Unterhaltung wie auch vielem aus dem durch die sozialen Medien befeuerten politischen Theater, das wir zu unserem Schaden konsumieren. Der große Unterschied zwischen Sitcoms und politischer Satire ist jedoch der Akt der Befreiung, wenn wir öffentlich moralisch bankrotte Führer lächerlich machen. Eine Freiheit, welche die Kraft des gesellschaftlichen Umbruchs beinhaltet – und eine, die deswegen immer mehr von denjenigen angegriffen wird, für die das Lachen bedrohlich ist.

- E.S.: Lässt dich etwas zögern, die Ballets Russes wieder zu beleben, trotz ihres elementar progressiven Kerns?
- R.S.: Trotz des berechtigten Anspruchs, ein Vorreiter der Moderne zu sein, ist das Erbe der Ballets Russes aus meiner Sicht nicht ohne Fallstricke. Viele Topoi ihres Repertoires, die Stereotypen hinsichtlich Geschlecht und Kultur, sind für die zeitgenössische Wahrnehmung schwer zu ertragen. Sich mit den Artefakten, die uns Diaghilev hinterlassen hat, auseinanderzusetzen, ohne auf ihrer originalen Bedeutung zu bestehen, lehrt uns ganz allgemein schwierige Fragen zu unserem Verhältnis zur Vergangenheit zu stellen, auch zu Kapiteln der Historie, die wir absolut nicht bewundernswert finden. So können wir Techniken entwickeln, die uns dabei helfen, unsere Ängste zu überwinden, unser Erbe anzunehmen, ob wir es mögen oder nicht. Allein deswegen sind die Ballets Russes relevant – vor allem auch mit Blick auf die Kongresshalle, das Projekt, das unsere Mission ist und dem wir täglich einen Schritt näher kommen.





REVOLUTIONIZING THE REVOLUTIONARY: THE AFTERLIFE OF LES BALLETS RUSSES

A Conversation Between Artistic Director and Resident Choreographer Richard Siegal and Associate Director Evan Supple

Evan Supple:

Les Ballets Russes had the greatest impact on ballet of any company in the 20th century and yet, its canon is – aside from *Rite of Spring*, *Firebird*, and perhaps *Petruschka* – is not widely known. Why revive Les Ballet Russes?

Richard Siegal:

The music was wonderful. And I've been thinking about the importance that historical canons play in all forms of contemporary art. I recently met Julie Heyward, who was a groundbreaking performance artist in the generation and the milieu of Lori Anderson. She's really revered by young contemporary art lovers and tastemakers in their 20s. They're hearkening back to a time in the 70s and 80s in New York as some sort of cultural reference for them to revere, and that gives, I think, some sense of authenticity or legitimacy to the contemporary art that's being created today. It's interesting because a lot of that work that they did in the 80s was stuff that was happening when I arrived on the scene in New York. So, it begs the question: at what point does the avant-garde become...

E.S.: Reified?

R.S.: Yeah, it does. And it gains a different status, as a cultural memory. But at the time, it must have been very, very strange and controversial. It yanked the society in a direction toward modernity that was controversial, or maybe painful or exciting, and then somewhere

along the way, it also became reified. Now, for the same reasons, we look back onto the period of Les Ballet Russes and the latent power that's contained within it. We ask questions about what remains: the music and the myths mostly. Even the ballets you mentioned are reconstructions, or suppositions. We don't really know what the choreography was. It's the music that's the most stable, thanks to notation.

E.S.: Modernism must be reactivated in a way. Modernism itself is the drive toward the new, but the danger is that the drive toward the new itself gets old. It has to stay self-revolutionizing.

R.S.: ... and counter-revolutionizing. It's important to ask who is doing the revolutionizing though. What performance artists were doing in New York in the 80s for me still feels kind of new, but younger people understand those artifacts as historical. So, it loses its quality of newness and is therefore more naturally the target for interrogation or destruction.

E.S.: Nietzsche said the truly new never loses its novelty. We've been emphasizing that we're not reconstructing the works of Les Ballets Russes; we're reinventing them or reactivating them. We wouldn't be acting in fidelity to the spirit of Les Ballets Russes to recreate them with the image of the original in mind. One has to take something of that spirit and reignite it in the context of the now. What's the difference between reconstruction versus reactivation for you? Maybe a good entryway into this is *Petruschka*: it was one of the first canonical works you made.

R.S.: Reconstruction is academic work. That means trying to make something based on some kind of original that existed and to use that as your criteria for decision-making. I think what we did with *Petruschka* is nothing of the sort. With *Petruschka*, we took the stage directions Stravinsky left behind, but there was no effort whatso-

ever to try to imagine what the original staging of the thing was like. In fact, I didn't even look at any other versions of it that people have done.

E.S.: Had you seen it before?

R.S.: No. I didn't know the story. I didn't want to know the story. I wanted to choose the story. But the story is written into the score, so reading the score, I got the story, and then you can't un-ring that bell. The music is so descriptive. It's like brilliant cartoon music, or music for a silent film. It completely, in its own language, describes all of the characters and their psychologies, their interactions, the conflicts... I think the ballet physically manifests the exuberance of the music and it possesses the dancers. The manner in which the choreography works and how the narrative is told is sufficiently contemporary for me, too. There's a self-consciousness about it that I would say is contemporary. I'm enjoying watching the dancers do it. I'm encouraging them to emote in their dancing, in their faces, and to dance with subtext, which is anyway, something that I direct them on even in the more abstract ballets. Oftentimes they're situational.

E.S.: The more abstract works are situational, but I would say they're nowhere near as emotional as these works, but I don't think the emotional work you're asking the dancers to do now is outdated. It's expressive, but it's still mediated by the dry kind of abstractness that is visible in the rest of your work. It's not superficial acting; it's built into the very form of the work. You're not asking them to paste it on top. Moving on though: *Petruschka* was only the second work you've made with live orchestra. Why was that? How is your relation to orchestral music evolving now?

R.S.: A lot of it is about resources, and the type of circles I used to be working in. Who can afford to be working with an orchestra in dance? I also wasn't really interest-

ed. I wanted to be working with recorded music and, in particular, I wanted to be working with electronic music, especially new compositions. But in this society, there is a great desire for it and, politically speaking, I think that to be flexing this cultural muscle of an orchestra is quite impressive. I never had anything against orchestral music in general though. I always listened to symphonic music. I think it's good to have a certain fluency with these conventions of listening if we hope to be able to critique it at all.

E.S.: How are you approaching choreographing narrative, especially as you create *Pulcinella* now? Does it change or influence your choreographic process?

R.S.: Completely. This is another development: my interest in narrative. With *Pulcinella*, I've actually made the story. I've imagined a whole other complete fiction on top of this music and now, together with you, we're writing this text to be projected on the stage which is meant to create some dissonance with the images that I'm choreographing. There's some kind of incredulity toward the narrative itself that requires me to choreograph things which are somewhat insincere, or cliché. And on top of that I'm making this other sort of meta-layer which can then examine that. I don't want to assume that the audience is dumb and just perform some kind of farcical fluff, something that that doesn't really have any calories to it, something that is diverting without opening any questions.

E.S.: *Pulcinella* is a stock character from 17th century Commedia dell'arte, which Leonide Massine used to create the original ballet in 1920. You've harnessed the power of Commedia dell'arte in your *Pulcinella* to be both faithful to the original Massine version and to depart from it.

R.S.: One formative experience I had as a performing artist was a summer when I was a young teenager spent

touring New England with a group of actors performing Commedia dell'arte. It's interesting for me now, many years later, to tie this memory to my present work. At the time, I was less aware of the theatrical form's tradition of political satire. This aspect's potential has fully captured my attention in the reimagining of *Pulcinella*. That Commedia can be said to be the origins of much of what we understand as Western comedic forms, from Shakespeare to sitcoms, carries with it a bitter irony. The reprehensible behaviors of *Pulcinella*'s protagonists sit comfortably within our expectations not only for breezy entertainment but also for much of the social media fueled, political theater we have come to consume to our detriment. The powerful difference between sitcoms and political satire, however, is the freedom we enact when we publicly ridicule morally bankrupt leaders; a liberty that carries with it the power for societal change, and one that I see therefore as likely to be targeted more and more by those for whom laughter is threatening.

E.S.: Do you have any hesitation in reviving Les Ballets Russes, despite its essentially progressive core?

R.S.: Despite its rightful claim to being a harbinger of modernity, to my way of seeing things, the legacy of Les Ballets Russes is not without its pitfalls. Many of the repertoire's tropes, its gender and cultural stereotypes, strain our contemporary moral sensibilities. To grapple with the artifacts Diaghilev left behind, without insisting on their original meaning, is a manner by which to practice asking difficult questions about our relationship with the past in general, even chapters of our history for which we can find nothing at all to admire. It is a way of developing techniques to help us bypass our anxieties about embracing, like it or not, what we have inherited. For this reason alone, especially given the project we have been missioned with as we step closer each day toward the Kongresshalle, Les Ballets Russes is relevant.





MODERNISMUS, MYTHOS UND DAS ANDERE GESAMTKUNST- WERK

Les Ballets Russes, für viele nicht nur die einflussreichste Ballettcompagnie des 20. Jahrhunderts, sondern auch ein höchst bedeutender Beitrag zum ästhetischen Modernismus, sind und bleiben eine historische Größe, mit der man sich auseinandersetzen muss. Ihr Einfluss reicht und wirkt in die Gegenwart hinein.

1909 von Serge Diaghilev ins Leben gerufen und von ihm bis zu ihrer Auflösung infolge seines Todes 1929 geleitet, war die Compagnie für den Ethos ihrer Kooperationen berühmt. Diaghilev beauftragte aufstrebende Künstler aus den Bereichen Musik, bildende Künste und Mode, darunter Igor Strawinsky, Claude Debussy, Erik Satie, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, Henri Matisse, Léon Bakst und Coco Chanel – und brachte diese in Verbindung mit vielversprechenden choreografischen Stimmen wie Michel Fokine, Vaslav Nijinsky, Bronislava Nijinska und George Balanchine, die alle das Ballett entschieden modern

dachten. Die Ergebnisse dieser Zusammenarbeit waren, um es zeitgemäß auszudrücken, Höhepunkte der Interdisziplinarität. Einige der bekanntesten Werke der Compagnie sind: *Le Sacre du printemps*, *L'après-midi d'un faune*, *Carnaval*, *Les Noces* sowie – nicht zuletzt – *Petruschka* und *Pulcinella*.

Während Richard Wagner historisch betrachtet als Vater des Gesamtkunstwerks gilt, kann man ebenso berechtigterweise Diaghilev als Gründungsvater einer anderen, jedoch nicht weniger konsequenten Form des Gesamtkunstwerks ansehen, eine, die Tanz in den Vordergrund rückt und die Anerkennung des Tanzes als autonome Kunstform betreibt, und nicht nur als schmückendes Beiwerk für Oper oder Schauspiel.

Diaghilevs Wunsch, die Kunst zu revolutionieren, war Ausdruck eines umfassenderen revolutionären Geistes – wenn auch keineswegs eines radikal ikonoklastischen. Seine Leidenschaft für Innovation basierte nie auf einer Ablehnung der Geschichte. Im Gegenteil war er gerade aufgrund seines achtsamen und doch visionären Umgangs mit der Vergangenheit in der Lage, neuartige Werke zu schaffen.

Obwohl er in Russland in ländlicher Umgebung aufgewachsen war und seine Karriere in Sankt Petersburg begann, nahm Diaghilevs wichtigstes Schaffen 1906 mit seinem Umzug nach Paris Gestalt an. Seine Karriere in Paris startete mit Ausstellungen bildender russischer Kunst und Musik, gefolgt von einer äußerst erfolgreichen Saison mit russischer Oper. Als er in der Folgesaison jedoch versuchte, seinen eigenen Erfolg zu übertreffen, bekam er finanzielle Schwierigkeiten und wandte sich einem weniger kostspieligen Medium zu: dem Ballett. Mit Genehmigung des Zaren verpflichtete Diaghilev zahlreiche Tänzer des russischen kaiserlichen Balletts nach Paris. Dies war die Geburtsstunde von Les Ballets Russes.

In ihrer Sensibilität waren die ersten Aufführungen der Compagnie in vielerlei Hinsicht eher französisch als russisch. Diaghilev machte es sich zur Aufgabe, den Franzosen ein authentisches russisches Ballett vorzustellen. Paradoxerweise existierte eine solche Tradition noch nicht in festgelegter, allgemeingültiger Form. Was Diaghilev als genuin russisch präsentierte, gründete in Exotik, Primitivismus und Folklore und war eine bewusste Konstruktion. Indem sie sich auf zugleich getreue wie auch übertriebene Weise mit der Tradition auseinander-

setzten, um das französische Publikum anzusprechen, erschufen Diaghilev und seine Mitstreiter etwas ganz Neues. Was in Arbeiten wie *Der Feuervogel*, *Schéhérazade* und *Petruschka* als ein Vorzeigeprojekt russischen Kulturerbes erschien, war in Wirklichkeit eine durch und durch moderne Konstruktion, das Gegenteil zu einer reinen Nachahmung oder Rekonstruktion. Diaghilev schuf das Portrait eines Russlands, von dem er annahm, dass dies dem Wunsch entsprach, wie der Westen es sehen wollte. Die Moderne konnte nicht ohne den Mythos auskommen, und so wurde der Mythos selbst modern.

Petruschka (1911) ist eines der eindrucklichsten Beispiele für die Paradoxie dieses modernen Traditionalismus. Im Rahmen des Shrovetide Fair (Jahrmarkt zu Masleniza) gestaltet, greift das Ballett auf die russische Folklore und die Figur der Petruschka-Puppe zurück – komisch, sogar grotesk, und zugleich durchdrungen von quasi-religiösen Untertönen. Auch Strawinskys dissonante Partitur zerstört die Nostalgie, auf der doch das Ballett eigentlich zu beruhen scheint. Michel Fokines Choreografie gewährt der Puppe Handlungsmacht und psychische Tiefe, hebt ihr komplexes Innenleben hervor, besonders in ihrer Interaktion mit der Ballerina, dem Soldaten und dem Magier, zu welchen die jeweiligen Beziehungen aber – familiär, klinisch oder romantisch – zweideutig bleiben. Das unaufgelöste Ende des Balletts – wobei es an uns liegt zu entscheiden, ob Petruschka stirbt bzw. tatsächlich seine materielle Form transzendiert – ist beispielhaft für die moderne Skepsis hinsichtlich der Vollendung einer Erzählung oder der Eindeutigkeit ihrer Interpretation.

Wenn *Petruschka* exemplarisch für die Bemühungen von Les Ballets Russes steht, die russische Identität neu zu erfinden oder zu (re)präsentieren, so war *Pulcinella* (1920) ein Paradebeispiel für ein gleichfalls radikales Aufbrechen und Überarbeiten westlicher europäischer Tradition. Sich auf die neapolitanische Commedia dell'arte des 18. Jahrhunderts stützend und durch Einbeziehung einer Partitur von Pergolesi in einer betont modernen Weise, markiert *Pulcinella* den Beginn von Strawinskys zweiter künstlerischer Schaffensphase: des Neoklassizismus. Strawinsky selbst bezeichnete dieses Werk als „Epiphanie“, durch die sein gesamtes späteres Schaffen ermöglicht wurde. In diesem Werk nähert er sich der Geschichte nicht mittels eines

übertriebenen Spektakels, sondern mit Hilfe von Zitaten, Ironie und formaler Zurückhaltung. Picassos kubistisches Bühnenbild und Massines Libretto und Choreografie spiegeln desweiteren die Vergangenheit durch eine moderne Sichtweise wider. Das Ergebnis war nicht die Wiederbelebung einer vergangenen Epoche, sondern eine wahrhaftige Transformation. Eine spielerische Befragung zeitloser Themen wie Täuschung, Vergebung, Fantasie und Liebe.

Pulcinella und *Petruschka* sind nur zwei Filter, mit denen das Erbe von Diaghilev und Les Ballets Russes untersucht werden kann. *New Ballets Russes* möchte nicht einfach nur diese Werke wiederholen, da die pure Wiedergabe vergangener Werke ungeachtet ihrer modernen DNA einem Verrat an der Aufgabe der Moderne selbst gleichkäme. Wenn es die Mission von Les Ballets Russes war, sich vom Alten zu trennen, gerade indem man sich treu diesem gegenüber verhielt, so verdoppelt *New Ballets Russes* diesen Aufbruch. Was bedeutet es, einen bereits revolutionären Geist zu revolutionieren? Was ist damit gemeint, Diaghilev nicht zu wiederholen, sondern ihn im zeitgenössischen Kontext zu reaktivieren?

Evan Supple





MODERNISM, MYTH, AND THE OTHER GESAMTKUNSTWERK

Known by many as not only the most influential ballet company of the 20th century, but also as one of the most significant contributors to aesthetic modernism, Les Ballets Russes stood, and still stands, as a historical force to be reckoned with, the impacts of which continue to reverberate into the present. Founded by Serge Diaghilev in 1909 and led by him until its dissolution in 1929 due to his death, the company was famous for its collaborative ethos. Diaghilev commissioned budding artists from music, visual arts, and fashion – among them Igor Stravinsky, Claude Debussy, Eric Satie, Vasily Kandinsky, Pablo Picasso, Henri Matisse, Léon Bakst, and Coco Chanel – and paired them with promising choreographic voices, such as Michel Fokine, Vaslav Nijinsky, Bronislava Nijinska, and George Balanchine, all of whom wished to make ballet decisively modern. The results of these collaborations were, to use the language of the present, pinnacles of interdisciplinarity. Some of the company's most notable works included *Rite of Spring*, *L'après midi d'un faune*, *Carnaval*, *Les noces*, and, of course, *Petruschka* and *Pulcinella*.

Whereas Richard Wagner is historically recognized as the father of the *Gesamtkunstwerk*, Diaghilev might equally be considered a founding father of a different but no less consequential form of *Gesamtkunstwerk* – one which foregrounds dance and, crucially, yields the recognition of dance as an autonomous artform and not a mere ornament adjunct to opera or dramatic theater.

It could be said that Diaghilev's desire to revolutionize the arts was grounded in a broader revolutionary spirit, although certainly not an altogether iconoclastic one. Diaghilev's passion for innovation was never predicated on the rejection of history. On the contrary, his ability to produce novel works was precisely because of his careful, and yet imaginative, engagement with the past. Despite having been raised in provincial Russia and having begun his career in St. Petersburg, Diaghilev's most impactful work took shape after he moved to Paris in 1906. His career in Paris began with exhibitions of Russian visual art and music, followed by a wildly successful season of Russian opera; however, when he attempted to outdo his own success the following season, he ran into financial difficulties and turned to a less expensive medium: ballet. With permission from the tsar, Diaghilev brought several dancers from Russian Imperial Theaters to Paris. With this, Les Ballets Russes was born.

The first ballets that the company performed were, in many respects, more French than Russian in terms of sensibility. Yet, Diaghilev made it his mission to give to the French people a truly 'Russian ballet'. Paradoxically, such a tradition did not yet exist in stable or unified form. What Diaghilev would come to present as 'authentically Russian', steeped in exoticism, primitivism, and folk imagery, had to be actively constructed. By engaging with tradition in a way that was both faithful and strategically hyperbolic in order to appeal to French audiences, Diaghilev and his collaborators were able to invent something novel. What appeared, in works like *The Firebird*, *Scheherazade*, and *Petruschka*, to be a showcase of Russian cultural heritage, was in fact a thoroughly modern construction, as opposed to a mimetic reconstruction. Diaghilev created a portrait of Russia based on how he imagined the West desired to see it. Modernism could not do without myth, and myth itself became modern.

Petruschka (1911) stands as one of the clearest expressions of this paradoxical modern traditionalism. Set during the Shrovetide Fair, the ballet drew upon Russian folk culture and the figure of the *Petruschka* puppet – comic, even grotesque, and at the same time imbued with quasi-religious undertones. At the same time, Stravinsky's dissonant score destabilizes the nostalgia the ballet otherwise seems to rely on. Michel Fokine's choreography granted the puppet agency and psychic depth,

foregrounding his complex inner life, particularly in his interactions with the ballerina, the soldier, and the magician, the type of relationship to whom – familial, clinical, or romantic – remains ambiguous. The ballet's unresolved conclusion, in which it is left to us to decide whether Petruschka dies or truly transcends his material form, exemplifies the modernist uncertainty toward narrative completion or stability of meaning.

If *Petruschka* exemplified Les Ballets Russes' efforts to reinvent and (re)present Russian identity, *Pulcinella* (1920) was an exemplar of an equally radical undoing and reworking of Western European tradition. Drawing on eighteenth century Neapolitan commedia dell'arte and interpolating Pergolesi scores, but in a clearly modern way, *Pulcinella* marks the beginning of Stravinsky's second artistic phase: the neoclassical. Stravinsky himself referred to it as 'the epiphany' through which all his late work became possible. In this work, history was approached not through hyperbolic spectacle, but through quotation, irony, and formal restraint. Picasso's Cubist set designs and Massine's libretto and choreography further refract the past through a modern lens. What resulted was not a mere resuscitation of a bygone era, but rather a genuine transformation. It was a playful examination of timeless themes such as deception, forgiveness, fantasy, and love.

Pulcinella and *Petruschka* are just two filters through which the legacy of Diaghilev and Les Ballets Russes can be examined. *New Ballets Russes* does not set out to simply repeat these works, for a mere repetition of past works, despite their modernist DNA, would amount to betraying the commitment to modernism itself. If the mission of Les Ballets Russes was to depart from the old precisely by acting in fidelity to it, *New Ballets Russes* redoubles this departure. What does it mean to revolutionize an already-revolutionary spirit? What does it mean not to repeat Diaghilev, but to reactivate him in the context of the present?

Evan Supple





Igor Strawinsky

Igor Strawinsky wird am 17. Juni 1882 als dritter Sohn des Opernsängers Fjodor Ignatjewitsch Strawinsky und seiner Frau Anna Cholodovsky in Oranienbaum bei St. Petersburg geboren. Ab 1891 erhält er Klavierunterricht, und um 1897 entstehen erste Kompositionen. Strawinsky absolviert zunächst ein Jurastudium, das er 1905 abschließt. Parallel nimmt er Unterricht bei Nikolaj Rimsky-Korsakow bis zu dessen Tod 1908. Im selben Jahr stirbt auch Strawinskys Vater. 1906 heiratet Strawinsky seine Cousine Catherine Nossenko, mit der er zwei Söhne und zwei Töchter bekommt. Einige seiner Kompositionen werden 1907 erstmals aufgeführt. 1908 begegnet Strawinsky Sergei Diaghilev, dem späteren Gründer und Leiter der Ballets Russes (1909–1929). Diese Begegnung wird prägenden Einfluss auf Strawinskys weiteres Schaffen haben. Diaghilev erteilt Strawinsky seinen ersten Kompositionsauftrag für ein Ballett, *L'Oiseau de feu* (*Der Feuervogel*). Anlässlich der Uraufführung des *Feuervogels* reist Igor Strawinsky 1910 zum ersten Mal nach Paris und anschließend weiter in die Schweiz. Bereits 1911 folgt mit *Petruschka* seine zweite Uraufführung für die Ballets Russes. Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs hält sich Strawinsky zum letzten Mal in Russland auf, bevor er sich dauerhaft in der Schweiz niederlässt. 1915 tritt er in Genf erstmals als Dirigent in Erscheinung. Reisen nach Spanien und Italien führen ihn später zu seiner ersten Begegnung mit Pablo Picasso. 1920 wird in der Pariser Opéra *Pulcinella* für die Ballets Russes uraufgeführt. Im selben Jahr übersiedelt Strawinsky mit seiner Familie nach Frankreich. Hier beginnt seine Freundschaft mit Vera Sudeikina (de Bosset), der späteren zweiten Frau Strawinskys. Ab 1924 führen ihn Konzertreisen als Pianist und Dirigent durch ganz Europa und in die USA. 1934 wird Strawinsky französischer Staatsbürger. Nach dem Tod seiner Frau heiratet Strawinsky 1940 Vera de Bosset und lässt sich mit ihr in Kalifornien nieder. 1945 nimmt Strawinsky die amerikanische Staatsbürgerschaft an. 1951 unternimmt Strawinsky eine erste Europatournee nach Ende des Krieges und reist 1962 auch nach Moskau und Leningrad. Letzte Kompositionen entstehen 1966, 1967 dirigiert Strawinsky sein letztes öffentliches Konzert in Toronto. Am 6. April 1971 stirbt Igor Strawinsky in New York und wird am 15. April in Venedig begraben.

Igor Stravinsky was born on June 17, 1882, in Oranienbaum near St. Petersburg, the third son of opera singer Fyodor Ignatyevich Stravinsky and his wife Anna Kholodovsky. He began taking piano lessons in 1891, and by around 1897 he had composed his first works. Stravinsky initially pursued a law degree, which he completed in 1905. At the same time, he studied with Nikolai Rimsky-Korsakov until the latter's death in 1908. That same year, Stravinsky's father also passed away. In 1906 Stravinsky married his cousin Catherine Nossenko, with whom he had two sons and two daughters. Some of his compositions were performed publicly for the first time in 1907. In 1908 he met Sergei Diaghilev, the future founder and director of Les Ballets Russes (1909–1929) – a meeting that would profoundly shape Stravinsky's artistic path. Diaghilev commissioned from him his first ballet score, *L'Oiseau de feu* (*The Firebird*). For its premiere in 1910, Stravinsky traveled for the first time to Paris, and from there continued on to Switzerland. His second premiere for Les Ballets Russes, *Petruschka*, followed in 1911. Shortly before the outbreak of the First World War, Stravinsky visited Russia for the last time before settling permanently in Switzerland. In 1915 he appeared for the first time as a conductor, in Geneva. Travels to Spain and Italy later led to his first meeting with Pablo Picasso. In 1920 *Pulcinella* premiered at the Paris Opéra for Les Ballets Russes. That same year Stravinsky and his family moved to France, where his friendship began with Vera Sudeikina (de Bosset), who would later become his second wife. From 1924 onward, concert tours as a pianist and conductor took him throughout Europe and to the United States. In 1934 Stravinsky became a French citizen. After the death of his wife, Stravinsky married Vera de Bosset in 1940 and settled with her in California. He became a U.S. citizen in 1945. In 1951 he undertook his first European tour after the war, and in 1962 he also traveled to Moscow and Leningrad. His final compositions date from 1966, and in 1967 Stravinsky conducted his last public concert, in Toronto. Igor Stravinsky died on April 6, 1971, in New York and was buried in Venice on April 15.



Richard Siegal

Choreografie, Erzählung (Choreography, Narrative)

Richard Siegal ist Gründer und künstlerischer Leiter von The Bakery (2006) und dem Ballet of Difference (2016). Er wurde mit dem New Yorker *Bessie*-Preis, dem Theaterpreis *Der Faust* und dem Münchner Tanzpreis ausgezeichnet. Sein Werk, das international wahrgenommen wird, umfasst Performances, Projekte mit digitalen Medien sowie Workshops und Publikationen. Er hat Auftragsarbeiten für viele renommierte Institutionen, Festivals und Compagnien realisiert, darunter das Bayerische Staatsballett, Berliner Staatsballett, Ballet National de Marseille, Göteborg Operans Danskompani, Cedar Lake Contemporary Ballet, São Paulo Dance Company, Opera Ballet Vlaanderen, Bodytraffic, Festival d'Automne, das Internationale DANCE Festival München, The Forsythe Company, Tanz im August, Ballett Frankfurt und Théâtre National de Chaillot. Viele Arbeiten entstanden zudem für und in Zusammenarbeit mit Museen, darunter das Centre Pompidou Paris, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Museum Brandhorst und Pinakothek der Moderne München sowie das Kolumba Museum Köln. Musikalisch hat er u. a. mit Igor Levit, Lorenzo Bianchi Hoesch, Alva Noto, Alberto Posadas, L'Ensemble Intercontemporain, Diane Labrosse, Arto Lindsay und Hubert Machnik zusammengearbeitet. In den Bereichen Bildende Kunst, Architektur und Industriedesign entstanden Kooperationen mit Anish Kapoor, Konstantin Grcic, François Roche, Didier Faustino und Zimoun. Zusammenarbeiten bei Kostüm- und Modedesign gab es mit Alexandra Bertaut, Flora Miranda, Bernhard Wilhelm, Becca McCharen / Chromat und Marta Jakubowski zusammen mit der Stylistin Edda Gudmundottir. Richard Siegal war Artist-in-Residence bei der Ruhrtriennale, The Baryshnikov Arts Center, ZKM Karlsruhe, Bennington College, Festspielhaus St. Pölten und Muffatwerk München. Von 2005 bis 2015 war er Associated Artist der Forsythe Company. Er ist MacDowell-Stipendiat und Ehrenmitglied von Benois de la Danse des Bolschoi-Balletts. 2016 gründete Richard Siegal das Ballet of Difference in München. Von 2019 bis 2024 war dieses am Schauspiel Köln angesiedelt. Seit der Spielzeit 2025/26 ist Richard Siegal Ballettdirektor und Chefchoreograf am Staatstheater Nürnberg.

Richard Siegal is the founder and artistic director of The Bakery (2006) and Ballet of Difference (2016). He has been honored with the New York *Bessie Award*, the German Theater Prize *Der Faust*, and the Munich

Dance Prize. His internationally recognized body of work encompasses performances, digital media projects, workshops, and publications. Siegal has created commissioned works for numerous prestigious institutions, festivals, and companies, including the Bavarian State Ballet, Staatsballett Berlin, Ballet National de Marseille, GöteborgsOperans Danskompani, Cedar Lake Contemporary Ballet, São Paulo Dance Company, Opera Ballet Vlaanderen, Bodytraffic, Festival d'Automne, International DANCE Festival Munich, The Forsythe Company, Tanz im August, Ballett Frankfurt, and Théâtre National de Chaillot. Many of his works have also been conceived for and in collaboration with major museums, among them the Centre Pompidou in Paris, the ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, Museum Brandhorst and Pinakothek der Moderne in Munich, as well as the Kolumba Museum in Cologne. Musical collaborators have included Igor Levit, Lorenzo Bianchi Hoesch, Alva Noto, Alberto Posadas, L'Ensemble Intercontemporain, Diane Labrosse, Arto Lindsay, and Hubert Machnik. In the fields of visual art, architecture, and industrial design, he has worked with Anish Kapoor, Konstantin Grcic, François Roche, Didier Faustino, and Zimoun. Collaborations in costume and fashion design include projects with Alexandra Bertaut, Flora Miranda, Bernhard Willhelm, Becca McCharen / Chromat, and Marta Jakubowski together with stylist Edda Guddmundottir. Siegal has been Artist-in-Residence at the Ruhrtriennale, The Baryshnikov Arts Center, ZKM Karlsruhe, Bennington College, Festspielhaus St. Pölten, and Muffatwerk Munich. From 2005 to 2015, he was an Associate Artist with The Forsythe Company. He is a MacDowell Fellow and an honorary member of Benois de la Danse of the Bolshoi Ballet. In 2016, Richard Siegal founded Ballet of Difference in Munich. From 2019 to 2024 it was based at Schauspiel Köln. With the 2025/26 season, Richard Siegal is Artistic Director and Resident Choreographer at the Staatstheater Nürnberg.

Jan Croonenbroeck,

Musikalische Leitung (Musical Direction)

Jan Croonenbroeck wuchs in Münster auf und studierte Orgel und Orchesterleitung in Detmold und Stuttgart. Als Organist und Liedbegleiter gewann er mehrere Wettbewerbe und wirkte an CD-Produktionen mit. Sein Operndirigierdebüt gab er 2012 in Detmold. Von 2013 bis 2017 war er Repetitor an der Staatsoper Stuttgart und leitete dort u. a.

die Neuproduktion *Benjamin* – von Gion Antoni Derungs. Zudem ist er musikalischer Leiter des 2016 gegründeten Ensembles Seicento Vocale, dessen Debütalbum *Friedensrufe* – für den Vierteljahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik und den ICMA Award nominiert wurde. In der Spielzeit 2017/18 war Jan Croonenbroeck als Solorepetitor mit Dirigierverpflichtung am Staatstheater Nürnberg engagiert. Ab 2018/19 war er Studienleiter und Kapellmeister am Staatstheater Darmstadt und dirigierte dort ein breites Opern- und Konzertrepertoire. Bei den Bayreuther Festspielen arbeitete Jan Croonenbroeck als Musikalischer Assistent seit 2018 bei den Produktionen *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Parsifal* und dem *Ring des Nibelungen* mit Christian Thielemann, Pietari Inkinen, Cornelius Meister, Nathalie Stutzmann und Pablo Heras-Casado. Gastierverpflichtungen führten ihn zum SWR-Vokalensemble, zum Rundfunkchor Berlin, zur Staatsoper Berlin, an die Opéra National de Paris, zum Hawaii Opera Theatre, zur Dresdner Philharmonie sowie als Konzertdirigent zur Deutschen Philharmonie Merck, der Philharmonie Jena und für zwei Opernpremierens am Stadttheater Gießen. Seit der Spielzeit 2023/24 ist er Erster Kapellmeister am Staatstheater Nürnberg.

Jan Croonenbroeck grew up in Münster and studied organ and orchestral conducting in Detmold and Stuttgart. As an organist and song accompanist, he won several competitions and took part in numerous CD recordings. He made his opera conducting debut in Detmold in 2012. From 2013 to 2017, he served as a répétiteur at the Stuttgart State Opera, where he conducted, among other projects, the new production of *Benjamin* by Gion Antoni Derungs. In addition, he is the musical director of Ensemble Seicento Vocale, founded in 2016. The ensemble's debut album *Friedensrufe* was nominated for the Quarterly Critics' Award of the German Record Critics' Association as well as for the ICMA Award. In the 2017/18 season, Jan Croonenbroeck was engaged as a principal répétiteur with conducting duties at the Staatstheater Nürnberg. From the 2018/19 season onwards, he worked as Head of Music Studies and Kapellmeister at the Staatstheater Darmstadt, where he conducted a wide-ranging operatic and concert repertoire. Since 2018, Jan Croonenbroeck has collaborated as Musical Assistant at the Bayreuth Festival on productions of *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Parsifal*, and *Der Ring des Nibelungen*, working with Christian Thielemann, Pietari Inkinen, Cornelius Meister, Nathalie Stutzmann, and Pablo Heras-Casado. Guest engagements have taken him to the SWR

Vokalensemble, the Rundfunkchor Berlin, the Berlin State Opera, the Opéra National de Paris, Hawaii Opera Theatre, and the Dresden Philharmonic, as well as appearing as a concert conductor with the Deutsche Philharmonie Merck and the Jena Philharmonic, and conducting two opera premieres at the Stadttheater Gießen. Since the 2023/24 season, he has been First Kapellmeister at the Staatstheater Nürnberg.

Jean-Marc Puissant

Bühne (Stage Design) *Petruschka*, *Pulcinella*

Kostüme (Costumes) *Pulcinella*

Jean-Marc Puissant ist Bühnen- und Kostümbildner und arbeitet für darstellende Künste und Ausstellungen. Genreübergreifend ist seine Arbeit in der kulturellen und praktischen Identität der jeweiligen Kunstformen verwurzelt. Im Zentrum steht dabei die Zusammenarbeit: Jean-Marc versteht seine Arbeit als Unterstützung des handwerklichen Könnens der Ausführenden und als verbindendes Element zu einem vielfältigen, multikulturellen und zeitgenössischen Publikum. Erzählen – narrativ oder abstrakt – ist ein zentrales Element seiner künstlerischen Praxis. Er arbeitet mit renommierten Regisseur*innen, Choreograf*innen, Kurator*innen und Marken zusammen und realisiert Produktionen an bedeutenden Opernhäusern, Theatern und Museen in den USA (Metropolitan Opera House, Lincoln Center, Opernhäuser in Santa Fe, Chicago Lyric, Los Angeles und St. Louis, Brooklyn Museum), im Vereinigten Königreich (Royal Ballet, Royal Opera, Scottish Opera, Scottish Ballet, Sadler's Wells), in Europa (Opéra de Paris, Wiener Staatsoper, Théâtre du Châtelet, Biennale di Venezia), in Japan (New National Theatre, Bunkamura) sowie in Australien (Australian Ballet). Zu seinen jüngsten Arbeiten zählen *Oscar* und *Corybantic Games* (Wheeldon), *Kallirhoe* und *Tchaikovsky Overtures* (Ratmansky), *Soirée Ravel* (Breiner / Siegal), *Ballet Impérial* (Balanchine) und *La Boutique* (Bond). Zukünftige Aufträge umfassen *Paquita* (Legris), *Madama Butterfly* (Santa Fe Opera, Wiederaufnahme) sowie Produktionen für das Royal Danish Ballet und das Stuttgarter Ballett. Seine Arbeiten wurden mit mehreren Laurence Olivier Awards, South Bank Show Awards und Critics' Circle National Dance Awards ausgezeichnet. Als Finalist des World Stage Design 2013 wurde er 2016 für die Vielfalt seiner Arbeiten über mehrere Produktionen hinweg als Bester Bühnenbildner für den Benois de la Danse nominiert. Im August 2019 kuratierte Jean-Marc ein von der Kritik hochge-

lobtes Programm für das Festival des Joyce Theater in New York. 2018 erhielt er ein Resident Fellowship am Center for Ballet and the Arts der New York University, wo er das multidisziplinäre Forschungsprojekt *Kingdom of Shades – Dance Beyond Choreographic Identity* entwickelte. Jean-Marc ist Jurymitglied und Ausschussmitglied des Linbury Prize for Stage Design sowie Gastdozent für Szenografie an der Central School of Speech and Drama in London. Er absolvierte den Motley Theatre Design Course in London und studierte Kunstgeschichte an der Sorbonne in Paris. Zudem war er Trustee von Dance Umbrella, dem internationalen Festival für zeitgenössischen Tanz in London, sowie von Dancers' Career Development, einer britischen Stiftung zur Unterstützung von Tänzer*innen beim Übergang in neue berufliche Laufbahnen nach dem Ende ihrer Bühnenkarriere. Seine Laufbahn begann Jean-Marc als professioneller Tänzer beim Stuttgarter Ballett und beim Birmingham Royal Ballet. Er tanzte und kreierte Rollen im klassischen wie im zeitgenössischen Repertoire. Seine Ausbildung absolvierte er am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris sowie an der Schule des Pariser Opernballetts.

Jean-Marc Puissant is a set and costume designer creating for the performing arts and exhibitions. Working across genres, Jean-Marc's work is rooted in the cultural and practical identity of art forms, in collaboration, committing to support the craft of performers and connect with a varied, multicultural, contemporary audience. Story-telling, narrative or abstract, is central to his practice. He collaborates with renowned directors, choreographers, curators and brands, at major opera houses, theatres and museums across the U.S. (Metropolitan Opera House; Lincoln Center; operas in Santa Fe, Chicago Lyric, Los Angeles, St Louis; Brooklyn Museum), the UK (Royal Ballet, Royal Opera; Scottish Opera, Scottish Ballet; Sadler's Wells), Europe (Opéra de Paris; Vienna State Opera; Théâtre du Châtelet; Venice Biennale), Japan (New National; Bunkamura) and Australia (Australian Ballet). Recent commissions include *Oscar and Corybantic Games* (Wheeldon), *Kallirhoe* and *Tchaikovsky Overtures* (Ratmansky), *Soirée Ravel* (Breiner / Siegal), *Ballet Impérial* (Balanchine) and *La Boutique* (Bond). Future commissions include *Paquita* (Legris), *Madame Butterfly* (Santa Fe Opera, revival) and works for Royal Danish Ballet and Stuttgart Ballet. His productions have won several Laurence Olivier, South Bank Show and Critics' Circle National Dance Awards. A finalist of World Stage Design 2013, he was nominated as Best Scenographer at the 2016 Benois de la Danse

for the diversity of his work across several productions. In August 2019, Jean-Marc curated a critically acclaimed program for New York's Joyce Theater's Festival. He was awarded a 2018 Resident Fellowship at New York University's Center for Ballet and the Arts, researching a multi-disciplinary project, *Kingdom of Shades – Dance Beyond Choreographic Identity*. Jean-Marc is a judge and committee member of Linbury Prize for Stage Design, and a guest tutor in scenography at London's Central School of Speech and Drama. He trained at the Motley Theatre Design Course, London, and studied Art History at La Sorbonne, Paris. He was a trustee of Dance Umbrella, London's international contemporary dance festival, and of Dancers' Career Development, the UK based charity supporting dancers transitioning into alternative careers after retiring. Jean-Marc's career began as a professional dancer with Stuttgart Ballet and Birmingham Royal Ballet; he danced and created roles across classical and contemporary repertoires. He graduated from the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris and School of Paris Opera Ballet.

Flora Miranda

Kostüme (Costumes) *Petruschka*

Flora Miranda ist eine österreichische Modedesignerin und bildende Künstlerin mit Sitz in Wien und Antwerpen. Nach ihrem Master an der Königlichen Akademie der Schönen Künste in Antwerpen arbeitete sie für Iris van Herpen, bevor sie ihr eigenes Studio gründete. Ihr Schaffen kreist um den menschlichen Körper, seine Empfindungen, Identitäten und Wahrnehmungen – im physischen wie im virtuellen Raum. Sie lehnt traditionelle Zwänge praktischer Mode ab und bevorzugt konzeptuelle, experimentelle und immersive Arbeiten, die „andereweltliche“, extravagante Universen evozieren. Miranda erforscht Fragen digitaler Identität und verknüpft Storytelling mit Materialexperimenten. Sie arbeitet mit 3D-Scanning und -Druck, Laserschneiden, maschinellem Lernen und generativem Design. Mit ihrem Ansatz *IT Pieces* (seit 2017) übersetzt sie Daten in maßgeschneiderte, poetische und tragbare Formen und kooperiert dafür mit Unternehmen aus Wissenschaft, Finanzen und Technologie. Ihre Arbeiten präsentiert sie als performative, räumliche Erlebnisse, in denen Tanz, Musik, Licht und Architektur zusammenwirken. Dafür kollaboriert sie mit Künstler*innen wie Esther Stocker, Signe Pierce und Simone Niquille. Internationale Institutionen wie HEK Basel,

HKW Berlin, Z33 Hasselt und MAK Wien zeigen ihr Werk; Auszeichnungen wie der Henry van de Velde Award 2024 und der Good Design Award 2018 würdigen ihr grenzüberschreitendes Schaffen. Seit 2018 entwirft sie die Kostüme für Richard Siegals Ballet of Difference und arbeitet regelmäßig an Bühnenproduktionen mit.

Flora Miranda is an Austrian fashion designer and visual artist based in Vienna and Antwerp. After completing her Master in Fashion Design at the Royal Academy of Fine Arts Antwerp, she worked for Iris van Herpen before founding her own studio. Her practice centers on the human body, its sensations, identities and perceptions, in both physical and virtual spaces. She favours conceptual, experimental and immersive work that evokes 'otherworldly', extravagant universes. She explores questions of digital identity through storytelling and material experimentation, combining 3D scanning and printing, laser cutting, machine learning and generative design. Through her design approach *IT Pieces* (since 2017), she translates data into bespoke, poetic and wearable forms, collaborating with institutions from science, finance and technology. Her work appears as performative, spatial experiences integrating dance, music, light and architecture. She collaborates with artists such as Esther Stocker, Signe Pierce and Simone Niquille. International institutions including HEK Basel, HKW Berlin, Z33 Hasselt and MAK Vienna have presented her work, and awards such as the 2024 Henry van de Velde Award and the 2018 Good Design Award highlight her cross-disciplinary impact. Since 2018 she has created the costumes for Richard Siegal's Ballet of Difference and contributed to various stage productions.

Matthias Singer

Licht, Video (Light, Video)

Matthias Singer ist Lichtkünstler an der Schnittstelle von Kunst, Design und Architektur. Sein Werk umfasst Installationen in Museen, temporäre und permanente Architektur-Installationen, Bühnenbilder und Lichtgestaltung mit vielfältigen Licht- und Video-Systemen. Seit dem Studium an der TU München entwickelt er Lichtinstallationen für Nachtclubs, später für verschiedene andere Bereiche, und entwirft dank seines technischen Hintergrunds maßgeschneiderte Elektronik – Planung, Schaltungen und Programmierung. Dadurch erweitert er

die Möglichkeiten interaktiver, immersiver Lichtkunst und integriert modernste Technologie. Er arbeitet häufig mit Künstlern, Designern, Architekten, Regisseuren und Choreografen zusammen. Werke u.a. im Vitra Design Museum, V&A Dundee, Elbphilharmonie Hamburg, Kolumba Köln, Oper Antwerpen, Staatsoper Berlin und Ruhrtriennale.

Matthias Singer is a lighting artist working at the intersection of art, design, and architecture. His practice encompasses museum installations, temporary and permanent architectural lighting projects, stage design, and lighting concepts using a wide range of light and video systems. Since his studies at the Technical University of Munich, he has been creating light installations for nightclubs, later expanding into diverse fields, and – drawing on his technical background – designing bespoke electronics, including planning, circuitry, and programming. This approach extends the possibilities of interactive, immersive light art and integrates cutting-edge technology. Singer frequently collaborates with artists, designers, architects, directors, and choreographers. His works are included in major institutions such as the Vitra Design Museum, V&A Dundee, Elbphilharmonie Hamburg, Kolumba Museum Cologne, Opera Antwerp, Staatsoper Berlin, and Ruhrtriennale.







Óscar Alonso erhielt seine Tanzausbildung in Bajadoz und am Real Conservatorio Mariemma in Madrid. Engagements führten ihn u.a. zur Santamaría Compañía de Danza und zum Festival FIB Danza Benicàssim. Seit 2010/11 ist er Mitglied des Staatstheater Nürnberg Balletts und tanzte u.a. Werke von Montero, Duato, Kylián und Goecke.

Óscar Alonso received his dance training in Badajoz and at the Real Conservatorio Mariemma in Madrid. He has danced with Santamaría Compañía de Danza and at the FIB Danza Benicàssim Festival, among others. Since the 2010/11 season he has been a member of the Staatstheater Nürnberg Ballet, performing works by Montero, Duato, Kylián and Goecke.

Der Sizilianer **Giacomo Altovino** wurde in Catania ausgebildet und erhielt ein Stipendium an der Schule des Hamburg Ballett. Er tanzte beim NRW Juniorballett, Ballett Dortmund und Ballett Theater Basel und arbeitete u. a. mit Forsythe, Eyal und Inger. Seit der Spielzeit 2025/26 tanzt er am Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference.

Sicilian-born Giacomo Altovino trained in Catania and was awarded a scholarship to the Hamburg Ballet School. He has danced with the NRW Juniorballett, Ballett Dortmund and Ballett Theater Basel, working with choreographers such as Forsythe, Eyal and Inger. With the 2025/26 season he joined Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference.

Lucas Axel erhielt seine Ausbildung am Bolshoi Theater Joinville und tanzte erste Rollen bei CIA Jovem Bolshoi. Engagements führten ihn zur São Paulo Companhia de Dança, zum Balé da Cidade de São Paulo und später zum Staatstheater Augsburg. Seit 2019/20 ist er Mitglied des Staatstheater Nürnberg Balletts.

Lucas Axel trained at the Bolshoi Theater School in Joinville and danced his first roles with CIA Jovem Bolshoi. Engagements led him to São Paulo Companhia de Dança, Balé da Cidade de São Paulo and later Staatstheater Augsburg. He has been a member of the Staatstheater Nürnberg Ballet since the 2019/20 season.

Die Spanierin **Olga García** wurde in Avilés und am Real Conservatorio Mariemma ausgebildet. Erste Bühnenerfahrungen sammelte sie mit der Compagnie Larreal sowie beim Ballet Nice Méditerranée. Seit 2018/19 ist sie festes Mitglied des Staatstheater Nürnberg Balletts.

Spanish dancer Olga García trained in Avilés and at the Real Conservatorio Mariemma. She gained her first stage experience with Compagnie Larreal and Ballet Nice Méditerranée. Since the 2018/19 season she has been a full member of the Staatstheater Nürnberg Ballet.

Livia Gil stammt aus Rio de Janeiro und studierte nach dem Prix-de-Lausanne-Erfolg an der English National Ballet School. Engagements führten sie nach Leipzig, Augsburg, Wiesbaden/Darmstadt, Köln und Lyon. Seit 2020 beim Ballet of Difference, setzt sie ihre Laufbahn ab 2025/26 in Nürnberg fort.

Rio de Janeiro-born Livia Gil studied at the English National Ballet School after her success at the Prix de Lausanne. Engagements have taken her to Leipzig, Augsburg, Wiesbaden/Darmstadt, Cologne and Lyon. A member of ballet of Difference since 2020, she continues her career in Nürnberg from the 2025/26 season onward.

Karin Honda stammt aus Japan und absolvierte Bachelor und Master Tanz in Mannheim. Sie tanzte u. a. in Schwerin, Coburg und Eisenach in Werken von Cranko, Vámos und Arias. Seit 2022 beim Ballet of Difference, setzt sie ihre Laufbahn ab 2025/26 in Nürnberg fort.

Karin Honda is from Japan and completed both her Bachelor's and Master's degrees in dance in Mannheim. She has performed in Schwerin, Coburg and Eisenach in works by Cranko, Vámos and Arias. A member of ballet of Difference since 2022, she continues her career in Nürnberg from the 2025/26 season onward.

Roberta Inghilterra studierte an der Accademia Teatro alla Scala und der Tanz Akademie Zürich. Sie tanzte u. a. in Dortmund, Hagen und bei der Dresden Frankfurt Dance Company. Seit 2023 beim Ballet of Difference, setzt sie ihre Laufbahn ab 2025/26 in Nürnberg fort.

Roberta Inghilterra trained at the Accademia Teatro alla Scala and the Tanz Akademie Zürich. She has danced in Dortmund, Hagen and with the Dresden Frankfurt Dance Company. A member of ballet of Difference since 2023, she continues her career in Nürnberg from the 2025/26 season onward.

Der Japaner **Seu Kim** wurde an der Australian Ballet School ausgebildet und gewann u. a. Silber in Varna. Engagements führten ihn zum Schwedischen und Irischen Nationalballett sowie zur Compagnie Oldenburg. Seit der Spielzeit 2025/26 tanzt er am Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference.

Japanese dancer Seu Kim trained at the Australian Ballet School and won several awards, including silver in Varna. He has danced with the Swedish and Irish National Ballets and with Compagnie Oldenburg. With the 2025/26 season he joined Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference.

Pier-Loup Lacour wurde in Montréal ausgebildet und tanzte bei Les Grands Ballets Canadiens, Les Ballets Jazz und Ballet of Difference. Sein Repertoire umfasst Werke von Balanchine bis Goecke; internationale Auftritte führten ihn u.a. zum Cirque du Soleil. Seit 2022 beim Ballet of Difference, setzt er seine Laufbahn ab 2025/26 in Nürnberg fort.

Pier-Loup Lacour trained in Montréal and danced with Les Grands Ballets Canadiens, Les Ballets Jazz and Ballet of Difference. His repertoire ranges from Balanchine to Goecke, and international engagements have taken him to companies such as Cirque du Soleil. A member of ballet of Difference since 2022, he continues his career in Nürnberg from the 2025/26 season onward.

Die Südafrikanerin **Sarah-Lee Michalas** wurde in Kapstadt ausgebildet und tanzte u.a. bei CYDC, CDC und dem Cape Town City Ballet. Ihr Repertoire umfasst Werke von Breiner, Neumeier, Paeper und Kylián. Seit 2019/20 ist sie Mitglied des Staatstheater Nürnberg Balletts.

South African dancer Sarah-Lee Michalas trained in Cape Town and has performed with CYDC, CDC and Cape Town City Ballet. Her repertoire includes works by Breiner, Neumeier, Paeper and Kylián. She has been a member of the Staatstheater Nürnberg Ballet since the 2019/20 season.

Benedetta Musso studierte an der Bolschoi-Akademie in Moskau und tanzte u.a. beim Bayerischen Junior Ballett und Aalto Ballett Essen. Zuletzt war sie Teil von Richard Siegals Ballet of Difference. Seit 2022 beim Ballet of Difference, setzt sie ihre Laufbahn ab 2025/26 in Nürnberg fort.

Benedetta Musso trained at the Bolshoi Academy in Moscow and danced with the Bayerisches Junior Ballett and Aalto Ballett Essen, among others. Most recently she was part of Richard Siegal's Ballet of Difference. A member of ballet of Difference since 2022, she continues her career in Nürnberg from the 2025/26 season onward.

Die Portugiesin **Margarida Neto** wurde in Lissabon und Zürich ausgebildet und war Mitglied der Junior Company des Bayerischen Staatsballetts. Sie ist Gründungsmitglied des Ballet of Difference und wirkte an zahlreichen internationalen Projekten mit. Seit 2017 beim Ballet of Difference, setzt sie ihre Laufbahn ab 2025/26 in Nürnberg fort.

Portuguese dancer Margarida Neto trained in Lisbon and Zürich and was a member of the Junior Company of the Bavarian State Ballet. She is a founding member of Ballet of Difference and has been involved in numerous international projects. A member of ballet of Difference since 2017, she continues her career in Nürnberg from the 2025/26 season onward.

Samule Ninci wurde an der Mailänder Scala ausgebildet und tanzte u.a. in Bordeaux und beim Königlich Schwedischen Ballett. Seit 2022 arbeitet er freischaffend und regelmäßig mit Ballet of Difference. Seit 2023 beim Ballet of Difference, setzt er seine Laufbahn ab 2025/26 in Nürnberg fort.

Samuele Ninci trained at La Scala in Milan and has danced in Bordeaux and with the Royal Swedish Ballet. Since 2022 he has been working as a freelance artist and regularly collaborates with Ballet of Difference. A member of ballet of Difference since 2023, he continues his career in Nürnberg from the 2025/26 season onward.

Der Brasilianer **Kaynan Oliveira** wurde an der Bolschoi-Schule Brasilien ausgebildet und vielfach ausgezeichnet. Er tanzte bei der Companhia Jovem Bolshoi, der São Paulo Companhia de Dança und war zuletzt Solist in Split. Seit der Spielzeit 2025/26 tanzt er am Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference.

Brazilian dancer Kaynan Oliveira trained at the Bolshoi School Brazil and has received numerous awards. He danced with Companhia Jovem Bolshoi, São Paulo Companhia de Dança and most recently as a soloist in Split. With the 2025/26 season he joined Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference.

Die Brasilianerin **Renata Peraso** tanzte in Paraguay, Argentinien und Uruguay, bevor sie sechs Jahre bei der São Paulo Companhia de Dança engagiert war. Ihr Repertoire umfasst u.a. Werke von Forsythe, Kylián und Scholz. Seit 2021 ist sie Mitglied des Staatstheater Nürnberg Balletts.

Brazilian-born Renata Peraso danced in Paraguay, Argentina and Uruguay before joining São Paulo Companhia de Dança for six years. Her repertoire includes works by Forsythe, Kylián and Scholz. She has been a member of the Staatstheater Nürnberg Ballet since 2021.

Avery Reiners wurde in den USA an renommierten Schulen wie SAB, ABT JKO, Boston Ballet School und San Francisco Ballet School ausgebildet. Engagements führten ihn u.a. nach Portland, Madrid, Leipzig und Straßburg. Er tanzte Werke von Forsythe, Dawson, Duato, Naharin und Balanchine. Seit der Spielzeit 2025/26 tanzt er am Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference.

Avery Reiners trained in the United States at renowned institutions including SAB, ABT JKO, Boston Ballet School and San Francisco Ballet School. His engagements have taken him to Portland, Madrid, Leipzig and Strasbourg. He has danced works by Forsythe, Dawson, Duato, Naharin and Balanchine. With the 2025/26 season he joined Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference.

Ian Sanford studierte Tanz an der Juilliard School und erhielt Stipendien der Noble Foundation und Benjamin Harkarvy Foundation. Er war international auch als Model aktiv. Seit 2021 beim Ballet of Difference, setzt er seine Laufbahn ab 2025/26 in Nürnberg fort.

Ian studied dance at The Juilliard School and was awarded scholarships from the Noble Foundation and the Benjamin Harkarvy Foundation. He has also worked internationally as a model. A member of ballet of Difference since 2021, he continues his career in Nürnberg from the 2025/26 season onward.

Der Italiener **Giuseppe Schillaci** wurde an der Tanz Akademie Zürich ausgebildet und tanzte am Opernhaus Zürich. 2024 war er bester Schweizer Kandidat beim Prix de Lausanne und erhielt ein Stipendium der Ballettschule Hamburg. Seit 2024/25 ist er beim Staatstheater Nürnberg Ballett engagiert.

Italian dancer Giuseppe Schillaci trained at the Tanz Akademie Zürich and danced at Zurich Opera House. In 2024 he was the best Swiss candidate at the Prix de Lausanne and received a scholarship to the Hamburg Ballet School. He has been engaged at the Staatstheater Nürnberg Ballet since the 2024/25 season.

Abigail Weber stammt aus Texas und studierte an der European School of Ballet in Amsterdam. Sie gewann zahlreiche Preise, u.a. den YAGP Award für Choreografie. Seit der Saison 2024/25 gehört sie zum Ensemble des Staatstheater Nürnberg Balletts.

Abigail Weber is from Texas and trained at the European School of Ballet in Amsterdam. She has won numerous awards including the YAGP Award for Choreography. She has been an ensemble member of the Staatstheater Nürnberg Ballet since the 2024/25 season.

Luiza Yuk wurde in Brasilien und am Bolschoi-Theater Moskau ausgebildet. Sie tanzte u.a. beim Coastal City Ballet, Ballett Dortmund und über zehn Jahre als Solistin bei der São Paulo Companhia de Dança. Seit der Spielzeit 2025/26 tanzt sie am Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference.

Luiza Yuk trained in Brazil and at the Bolshoi Theatre in Moscow. She has danced with Coastal City Ballet, Ballett Dortmund and spent more than ten years as a soloist with São Paulo Companhia de Dança. With the 2025/26 season she joined Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference.





BILDLEGENDE

Titel Livia Gil / S. 7 Ian Sanford / S. 8 Seu Kim, Óscar Alonso / S. 15 Luiza Yuk, Óscar Alonso, Livia Gil, Pier-Loup Lacours / S. 16 Ian Sanford, Renata Peraso / S. 22–23 Pier-Loup Lacour, Ensemble Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference / S. 28–29 Ensemble Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference / S. 33 Pier-Loup Lacour, Luiza Yuk, Margarida Neto, Seu Kim / S. 34 Luiza Yuk, Seu Kim / S. 37 Seu Kim / S. 46–47 Pier-Loup Lacour, Ensemble Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference / S. 48 Renata Peraso / S. 54–55 Luiza Yuk, Margarida Neto, Seu Kim, Ensemble Staatstheater Nürnberg Ballet of Difference

Fotos: Pedro Malinowski / Die Szenenfotos wurden während der Probe am 12. Februar 2026 gemacht.

NACHWEISE

Das Konzeptionsgespräch mit Richard Siegal führte Evan Supple am 29. Januar 2026.
Der Text von Evan Supple auf Seite 24 und 30 ist ein Originalbeitrag.

Aufführungsrechte:

Boosey & Hawkes – Bote & Bock GmbH für Hawkes & Son (London) Ltd.
Richard Siegal wird vertreten durch den Verlag der Autoren Frankfurt am Main

Programmheft zur Premiere von „New Ballets Russes“ am 21. Februar 2026 am Staatstheater Nürnberg / Herausgeber: Staatstheater Nürnberg / Staatsintendant: Jens-Daniel Herzog / Ballettdirektor und Chefchoreograf: Richard Siegal / Redaktion: Hans-Peter Frings / Gestaltung: Jenny Hobrecht / Corporate Design: Bureau Johannes Erler / Herstellung: Gutenberg Druck + Medien GmbH / Das Staatstheater Nürnberg ist eine Stiftung öffentlichen Rechts unter gemeinsamer Trägerschaft des Freistaats Bayern und der Stadt Nürnberg.

UNSER DANK GILT

Premium-Partner:



Partner:



BMW
Niederlassung Nürnberg



Ballettfreunde Staatstheater Nürnberg e.V.

Vorsitzender: Michael Schöpe
Kontakt: service.info@ballettfreundestaatstheaternurnberg.clubdesk.com

FÖRDERVEREIN
BALLETTFREUNDE STAATSTHEATER
NÜRNBERG E.V.

Allianz gegen Rechtsextremismus
in der Metropolregion Nürnberg





AEG

MADE IN
GERMANY

AEG SAPHIRMATT®
BÜHNE FREI FÜR
SCHÖNHEIT, DIE BLEIBT

Erlebe ein Induktionskochfeld der neuesten Generation, das mit seinem eleganten, mattschwarzen Design alle Blicke auf sich zieht – und dank überlegener Kratzresistenz länger schön bleibt. AEG SaphirMatt® perfektioniert den Look deiner Küche und bewahrt dir die Freude am Kochen auf lange Sicht.

FÜR ALLE DIE MEHR ERWARTEN

AEG.DE