

BALLET  
ZÜRICH



# GISELLE

Begleitmaterialien  
für den Unterricht

# GISELLE

Ballett in zwei Akten von Patrice Bart nach Jean Coralli und Jules Perrot  
 Libretto von Théophile Gautier und Jules Henri Vernoy Marquis de Saint-Georges  
 Musik von Adolphe Adam (1803-1856)  
 Zürcher Neufassung

Uraufführung: 28. Juni 1841 Pariser Oper  
 Zürcher Neufassung: 28. März 2015 im Opernhaus Zürich

## Besetzung

Choreografie	Patrice Bart
Dirigent	Ermanno Florio, Paul Connelly
Bühnenbild und Kostüme	Luisa Spinatelli
Lichtgestaltung	Martin Gebhardt
Choreografische Assistenz	Raffaella Renzi

Ballett Zürich und Junior Ballett Zürich  
 Philharmonia Zürich

	<b>1. Besetzung:</b>	<b>2. Besetzung:</b>
Giselle	Yen Han	Viktorina Kapitonova
Albrecht	Denis Vieira	Wei Chen
Hilarion	Cristian Assis	Filipe Portugal
Bauern-Pas de deux	Galina Mihaylova/ Wei Chen	Giulia Tonelli/ Arman Grigoryan
Wilfried	Matthew Knight	Tars Vandebeek
Bathilde	Juliette Brunner	Mélanie Borel
Herzog von Kurland	Filipe Portugal	Manuel Renard
Berthe	Eva Dewaele	Nora Dürig

Ballettmeister	Jean-François Boisson, Eva Dewaele, François Petit
Korrepetitoren	Christophe Barwinek, Luigi Largo



1

## VORBEMERKUNGEN

Das am 28. Juni 1841 an der Pariser Oper uraufgeführte Ballett Giselle zählt neben Schwanensee (1877) und Nussknacker (1892) zu den erfolgreichsten Balletten überhaupt. Ballett war das grosse Ereignis der französischen Romantik, und Giselle war das Ballett, das den Höhepunkt dieser Epoche markierte.

Das Ballett erzählt die Geschichte des Bauernmädchens Giselle, das sich ahnungslos in einen Herzog verliebt, in seiner Liebe verraten wird, dem Wahnsinn verfällt und stirbt. Als Tote wird Giselle in den Kreis der Willis aufgenommen, jener verlassenen Bräute, die als gespenstische Nachtwesen Reisende in einen erbarmungslosen, tödlichen Tanz hineinziehen. Um den Geliebten vor der Rache der Wilis zu schützen, tanzt Giselle für ihn, bis mit dem Morgengrauen die Macht der Willis endet. Nach über 170 Jahren gilt Giselle heute als Inbegriff des romantischen Balletts und ist zum Tanz-Mythos geworden. Für das Ballett Zürich choreografiert Patrice Bart nun eine neue Version, die auf der Originalchoreografie von Jean Coralli und Jules Perrot beruht

Die vorliegenden Begleitmaterialien zum Ballett Giselle richtet sich an Lehrpersonen der Oberstufe, die mit ihren Schülerinnen und Schülern eine Vorstellung des Balletts besuchen und diese vor- oder nachbereiten möchten.

In diesen Materialien finden Sie Informationen über das Ballett in der Romantik sowie Hintergrundinformationen zu Giselle. Ausserdem erhalten Sie Anregungen zur Vor- und Nachbereitung des Ballettbesuches für den Unterricht.

Wenn Sie Fragen zu diesen Materialien oder zum Ballett Giselle haben oder wenn Sie uns Ihre Kritik und Anmerkungen mitteilen möchten, können Sie sich gerne mit mir in Verbindung setzen. Ich freue mich auf Ihre Rückmeldungen und wünsche Ihnen und Ihren Schülerinnen und Schülern einen anregenden Besuch im Opernhaus Zürich!

Kontakt:  
Bettina Holzhausen  
Ballettvermittlung | Tanzpädagogik  
Mail: [bettina.holzhausen@opernhaus.ch](mailto:bettina.holzhausen@opernhaus.ch)  
Tel. 044 259 58 26

[www.opernhaus.ch](http://www.opernhaus.ch)

Seite	Inhalt
2	<b>Besetzung Giselle</b>
3	<b>Vorbemerkungen</b>
4	<b>Inhaltsverzeichnis</b>
5	<b>Portrait Ballett Zürich</b>
6	<b>Einführung</b>
7	<b>Inhaltsangabe</b>
8	<b>Das Romantische Ballett</b>
12	<b>Entstehung und Entwicklung des Balletts Giselle</b>
16	<b>Die Künstler/innen der Uraufführung von Giselle</b>
19	<b>Nurejew war mein Lehrmeister</b>
	Interview mit Patrice Bart
24	<b>Lebenslauf von Patrice Bart</b>
25	<b>Being Giselle</b>
	Portrait Yen Han
27	<b>Kostüme und Bühnenbild von Luisa Spinatelli</b>
29	<b>Spitzenschuhe und Tutus</b>
32	<b>Ideen für den Unterricht</b>
32	- Ballett-Pantomime
36	- Die Geisterwelt der Wilis
37	<b>Kleines Tanzlexikon</b>
42	<b>Merkblatt zum Vorstellungsbuch im Opernhaus Zürich</b>
43	<b>Literatur, Musik, nützliche Links und Quellenangaben</b>



2

## PORTRAIT BALLETT ZÜRICH

Die grösste professionelle Ballettkompanie der Schweiz wird seit der Saison 2012/13 von Christian Spuck geleitet. Beheimatet am Opernhaus Zürich, bestreitet das 36 Tänzerinnen und Tänzer umfassende Ensemble mit seinen Produktionen nicht nur einen wesentlichen Teil des Opernhaus-Spielplans, sondern wird regelmässig auch auf internationalen Gastspielen gefeiert.

Hervorgegangen aus dem einstigen Ballett des Stadttheaters Zürich, wurde die Kompanie von ihren Direktoren Nicholas Beriozoff, Patricia Neary, Uwe Scholz und Bernd Bienert geprägt. Der Schweizer Choreograf Heinz Spoerli, Ballettdirektor von 1996 bis 2012, etablierte die Kompanie innerhalb weniger Jahre unter den führenden europäischen Ballettformationen.

Unter Leitung des deutschen Choreografen Christian Spuck pflegt die Compagnie die gewachsenen Traditionen des Ensembles und setzt neue künstlerische Akzente. Mit neuen choreografischen Mitteln wird die traditionsreiche Form des Handlungsballetts weiterentwickelt. Ausserdem widmen sich die Tänzerinnen und Tänzer dem zeitgenössisch-abstrakten Tanz. International renommierte Choreografen wie William Forsythe, Paul Lightfoot, Sol León, Douglas

Lee, Martin Schläpfer, Jiří Kylián, Wayne McGregor, Marco Goecke und Mats Ek arbeiten in Zürich und garantieren eine stilistische Vielfalt des choreografischen Repertoires. Künstlerische Eigenverantwortung übernehmen die Mitglieder des Ensembles in der Reihe „Junge Choreografen“.

Als Einrichtung zur Förderung des tänzerischen Nachwuchses wurde 2001 das Junior Ballett ins Leben gerufen. Vierzehn junge Tänzerinnen und Tänzer aus aller Welt erhalten hier die Möglichkeit des betreuten Übergangs vom Ende ihrer Berufsausbildung bis zum Eintritt ins volle Berufsleben. Im Rahmen eines nicht länger als zwei Jahre währenden Engagements trainieren sie gemeinsam mit den Mitgliedern des Balletts Zürich, tanzen mit ihnen in ausgewählten Vorstellungen des Repertoires sowie jede Saison in einem eigens für sie zusammengestellten Ballettabend. So sammeln sie die für eine Tänzerlaufbahn nötige Bühnenerfahrung.

Begleitet werden die Vorstellungen des Balletts Zürich von einem umfassenden Rahmenprogramm mit Matineen vor den Ballettpremieren, Stück-Einführungen vor den Vorstellungen, regelmässig stattfindenden Ballettgesprächen und einer Vielzahl spezieller Kinder-, Jugend- und Schulprojekte.



3

## EINFÜHRUNG

Am 28. Juni 1841 fand an der Pariser Oper die erfolgreiche Uraufführung des Balletts *Giselle ou Les Willis* statt. Basierend auf dem Libretto von Théophile Gautier und Vernoy de Saint Georges nach einer von Heinrich Heine 1834 veröffentlichten Legende, erzählt das Ballett die Geschichte des Bauernmädchens Giselle, das sich ahnungslos in einen Herzog verliebt, in seiner Liebe verraten wird, dem Wahnsinn verfällt und stirbt. Als Tote wird Giselle in den Kreis der Willis aufgenommen, jener verlassenen Bräute, die als gespenstische Nachtwesen Reisende in einen erbarmungslosen, tödlichen Tanz hineinziehen. Um den Geliebten vor der Rache ihrer Gefährtinnen zu schützen, tanzt Giselle für ihn, bis mit dem Morgengrauen die Macht der Willis endet.

Nach über 170 Jahren gilt *Giselle* heute als Inbegriff des romantischen Balletts und ist zum Tanz-Mythos geworden, nicht zuletzt wegen der fantasievollen

und eingängigen Musik von Adolphe Adam. Erstmals arbeitet das Ballett Zürich mit dem französischen Choreografen Patrice Bart zusammen, dessen Karriere seit über fünfzig Jahren mit der Pariser Opéra verbunden ist. Nach seiner aktiven Tänzerkarriere wurde er Erster Ballettmeister und übernahm 1969 gemeinsam mit Eugène Polyakov die Verantwortung für die Pariser Compagnie. 1991 nahmen beide Künstler die 150. Wiederkehr des Premierendatums von *Giselle* zum Anlass, dieses Schlüsselwerk der Ballettgeschichte erneut zur Premiere zu bringen.

Für das Ballett Zürich choreografiert Patrice Bart nun eine neue Version, die auf der Originalchoreografie von Jean Coralli und Jules Perrot beruht.



4

## INHALTSANGABE

### AKT 1

Herzog Albrecht hat sich in das anmutige Bauernmädchen Giselle verliebt und gibt sich ihr gegenüber als Bauer namens Loys aus. Giselle erwidert seine Liebe. Der Wildhüter Hilarion, dem Giselle zur Frau versprochen ist, beobachtet den Fremden mit eifersüchtigem Misstrauen. Giselle ist von einer unbändigen Tanzsucht besessen. Besorgt warnt Mutter Berthe ihre Tochter, sie werde sich eines Tages noch zu Tode tanzen und als Wili enden. Der Herzog von Kurland und seine Tochter Bathilde, verlobt mit Herzog Albrecht, machen mit ihrer Jagdgesellschaft im Dorf halt. Die vornehmen Gäste werden von Berthe bewirtet. Giselle betrachtet voll Bewunderung die kostbaren Gewänder der adligen Herrschaften. Entzückt von ihrer Anmut schenkt Bathilde Giselle eine kostbare Kette. Winzerinnen und Winzer kehren von der Arbeit zurück. Die Weinernte ist beendet. Giselle wird zur Weinkönigin gekrönt. Hilarion ist in der Zwischenzeit in Loys Hütte eingebrochen und hat dort Albrechts Schwert mit dem Herzogswappen gefunden. Als Albrecht bestreitet, dass es sich um seine Waffe handle, ruft Hilarion die Hofgesellschaft zusammen und deckt Albrechts verwerfliches Doppelspiel auf. Albrecht erklärt alles für einen Scherz und verleugnet Giselle vor Bathilde. Giselle sieht sich schmäzlich verraten, verfällt dem Wahnsinn und stirbt.

### 2. AKT

Von ihrer Königin Myrtha gerufen, kommen die Wilis um Mitternacht aus ihren Gräbern. Giselle wird in den Reigen der Wilis aufgenommen. Wer in den Bannkreis der toten Bräute gerät, ist verloren. Die Wilis entdecken Hilarion an Giselles Grab, zwingen ihn zu einem erbarmungslosen Tanz und jagen ihn in den Tod. Auch Herzog Albrecht kommt an Giselles Grab, um zu trauern. Giselle liebt Albrecht über den Tod hinaus und weigert sich, ihm Böses anzutun. Um den Geliebten vor der Rache ihrer Gefährtinnen zu schützen, tanzt sie für ihn bis zum Morgengrauen. Beim Aufgehen der Sonne ist die Macht der Wilis gebrochen. Sie verschwinden in ihren Gräbern.



5 Marie Taglioni (1804-1884)

## DAS ROMANTISCHE BALLETT

### Zusammenfassung der Geschichte des Balletts bis Anfang 19. Jahrhundert

Das Ballett entwickelte sich im 15. und 16. Jahrhundert aus den Tanzeinlagen der an italienischen und französischen Fürstenhöfen aufgeführten Opern und Schauspielen. Zu dieser Zeit galt das Ballett noch nicht als eigenständige Kunstform. Balletteinlagen wurden in Form von «Intermezzi», als Zwischenspiele ohne inhaltlichen Zusammenhang, in Opern- und Schauspielaufführungen eingestreut. Die Führungsrolle in der Entwicklung des Tanzes ging im 16. Jahrhundert von Italien auf Frankreich über und 1661 gründete der französische König Ludwig XIV. die Académie Royale de danse in Paris. In dieser Zeit erfuhr das Ballett eine enorme Weiterentwicklung und wurde zunehmend von Berufstänzern ausgeführt. Damit trennte sich der Tanz als Kunstform vom höfischen Zeremoniell. Ab 1681 durften in Frankreich auch Frauen öffentlich tanzen, denn bis dahin war das Ballett nur männlichen Tänzern vorbehalten.

Unter dem Einfluss der Aufklärung entwickelte sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Tanzdrama oder Handlungsballett. Zuvor waren die Ballettaufführungen nur durch ein gemeinsames Motiv oder Thema, nicht aber durch eine durchgängige Handlung verbunden. Als Begründer des Hand-

lungsballetts gilt der französische Ballettmeister und Choreograf Jean Georges Noverre (1727-1810). Noverre kämpfte im Geist der bürgerlichen Aufklärung gegen die Erstarrung und Prachtentfaltung des höfischen Balletts, gegen Reifröcke und Perücken, für Natürlichkeit und Humanismus im Tanz und für das dramatische Handlungsballett (Ballet d'Action). 1760 veröffentlichte er seine Briefe über die Tanzkunst und das Ballett. Sie dürfen als Grundlagen für eine Ästhetik des Balletts bezeichnet werden und verhalfen dem Ballett zu einem hohen Ansehen. Noverre war überzeugt, dass man ein Drama mit den Mitteln des Tanzes gestalten könne. Einziges erhaltenes Handlungsballett aus jener Zeit, das auch heute noch aufgeführt wird, ist *La Fille mal gardée* (1789) von Jean Dauberval, einem Schüler Noverres.

In allen wichtigen Hauptstädten Europas entstanden Ballettkompanien, die sich stilistisch mehr oder weniger unterschieden und dem Ballett in Sachen Stil, Technik und Innovation jede auf ihre Art ihren Stempel aufgesetzten. Eine ganze Reihe von einflussreichen und innovativen Ballettmeistern und Ballettpädagogen und europaweit berühmten Ballerinas und Ballerinos prägten die Entwicklung des Balletts Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts.



### Ballett in der Romantik

Mit der Romantik beginnt die geistige Gegenbewegung zum Rationalismus der Aufklärung. Man versucht die Kräfte des Gefühls, der Fantasie, des Unbewussten zu wecken und die dem Bewusstsein nicht zugänglichen Bereiche zu erfassen. Bevorzugte Themen sind die Rätsel und Abgründe der menschlichen Seele, das Unergründlich-Geheimnisvolle der Natur und der Ausbruch aus der Begrenzung der bürgerlichen Gesellschaft.



6 Vorstellung der Oper *Robert le Diable*, Nonnenballett, Gemälde von Edgard Degas (1831)

Die Geburt des romantischen Balletts ist eng verbunden mit dem Aufkommen des Spitzentanzes. Marie Taglioni war die erste wichtige Ballerina, die auf Spitzentanz tanzte. Ihr Auftritt im sogenannten „Nonnenballett“ von Filippo Taglioni im dritten Akt der Oper *Robert le Diable* von Giacomo Meyerbeer 1831, gilt als erstes typisch romantisches Ballett. Es handelt sich dabei um eine Szene, in der verstorbene Nonnen aus ihren Gräbern kommen, alle in Weiss gekleidet, und den Helden der Oper zu einem Verbrechen verführen. Die Choreografie zeichnet sich durch eine Reihe von Solo- und Ensemblestücke aus, die, anders als bei den sonst üblichen farbenfrohen und tänzerische sehr variantenreichen Balletteinlagen, durch einheitliche Kostüme und vielen synchronen Bewegungssequenzen einen Eindruck von Geschlossenheit vermitteln. Diese Wirkung haben bis heute die sogenannten «weissen Akte» oder «Ballets blancs», die neben dem Spitzentanz zu einem wesentlichen Merkmal des romantischen Balletts werden.

Am 12. März 1832 wird das Ballett *La Sylphide* in der Choreografie von Filippo Taglioni (1777-1871) und mit seiner Tochter Marie Taglioni (1804-1884) als Sylphide an der Pariser Oper uraufgeführt. In *La Sylphide* entwickelt Taglioni das Nonnenballett aus *Robert le Diable* weiter und stellt in einer knappen zweiaktigen Form das Fantastische dem Realen gegenüber. Marie Taglioni wird als Sylphide zum Inbegriff der romantischen Ballerina, mit engen Korsage, leichtem Gazerock und Spitzenschuhe. Ab jetzt ist die Ballerina definitiv die zentrale Figur des Bühnengeschehens. Ihr Tanz, vor allem auf der Spitze, vermittelt einen schwebenden Eindruck, welcher vor allem im zweiten Akt des Balletts, der meist an romantisch-bedrohlichen Schauplätzen wie Waldlichtungen oder Ruinen bei Mondlicht vollständig zur Geltung kommt. Hauptfiguren des romantischen Balletts sind Elementarwesen wie Luft-, Wasser- oder Erdgeister, die auf den menschlichen Mann eine unwiderstehliche Faszination ausüben.



7 Paul Taglioni und Marie Taglioni in *La Sylphide*, Gemälde von Francois Gabriel Guillaume Lepaulle (1832)

Schon bald scheint sich ein allgemeingültiges dramaturgisches Muster für romantische Ballette abzuzeichnen: Jeder Akt umfasst eine kommentierende, mimisch gestaltete Eingangsszene, auf die Gruppentänze (im 1. Akt meistens Charaktertänze, im weissen 2. Akt grosse Gruppenformationen) folgen. Die Ballerina und ihr Partner zeigen im Anschluss daran ein klassisches Pas de deux. Den Abschluss bildet wiederum ein mimisch gestaltetes Finale.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren eigentlich nur Solistinnen tanztechnisch fähig auf Spitze zu tanzen. Das Corps de Ballet tanzte damals noch in Schläppchen. Marius Petipa war stolz auf die Tänzerinnen seines Corps de Ballet am Marinskij-Theater in St. Petersburg, die ab ca. 1870 alle auf Spitze tanzten.

### Die romantische Ballerina

Das Publikum liebte die Stars der Bühnen: Wie Marie Taglioni wurde auch ihre grösste Konkurrentin Fanny Elssler (1810-1884) vom Publikum, von Intellektuellen und der Fachwelt gleichermaßen gefeiert. Dem



8 Fanny Elssler als Florinda im Tanz *La Cachucha* aus dem Ballett *Le Diable boiteux* (1836)



9 *Pas de Quatre* (1845)

ätherischen und elfengleichen Wesen der Taglioni stand ab 1834 das sinnliche und menschliche Temperament der Elssler gegenüber. Die Wienerin Fanny Elssler fiel durch ihre Charaktertänze auf und wird als Titelheldin in *La Fille mal gardée*, in *La Esmeralda* oder *La Gipsy* vom Publikum gefeiert. Die Titelheldin in der Uraufführung von *Giselle* 1841 tanzte aber weder die Taglioni noch die Elssler sondern die 1841 neu ins Ballett der Pariser Oper engagierte Tänzerin Carlotta Grisi (1819-1899). Weitere berühmte Ballerinen jener Zeit waren die Italienerin Fanny Cerrito (1817-1909) und die dänische Tänzerin Lucile Grahn (1819-1907).

Die Spielpläne der Opernhäuser in den grossen Städten richteten sich jetzt fast ausschliesslich nach den grossen Tänzerinnen der Zeit. Ein Höhepunkt des romantischen Ballerinenkults ist das Stück *Le Pas de Quatre* von Jules Perrot. Das Stück thematisiert die Kunst der Ballerina an sich und wurde von Taglioni, Grisi, Fanny Cerrito und Lucile Grahn 1845 in London uraufgeführt.

### Weiterentwicklung des romantischen Balletts

Die Pariser Oper verliert nach und nach ihren Einfluss und ihre Vorreiterrolle in der Ballettwelt. Als letzte wichtige Ballettpremiere dieser Epoche in Paris gilt *Coppélia* 1870. Der Erfolg dieser Uraufführung wird allerdings vom Deutsch-Französischen Krieg (1870/71) überschattet. Das Zentrum der Ballettwelt verschiebt sich allmählich nach Norden und Osten.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts entstehen in Dänemark und Russland zwei neue Zentren des Tanzes und zwei eigenständige Entwicklungslinien des romantischen Balletts. Antoine Bournonville, ein Schüler Noverres und später sein Sohn Auguste leiteten zwischen 1830 und 1877 das Königliche Ballett in Kopenhagen und machten das dänische Ballett weltberühmt.

Auch in Russland wirken französische Choreografen und Ballettmeister, der wichtigsten unter ihnen war Marius Petipa (1818-1910), der 1847 zunächst als Tänzer in St. Petersburg engagiert wurde. Von 1871 bis 1903 wirkte er als Premier Maître de Ballet des kaiserlichen Balletts in St. Petersburg und schuf in dieser Zeit über fünfzig Ballette, darunter legendäre Ballette wie *Schwanensee*, *Nussknacker*, *Dornröschen*, aber auch eine überarbeitete Fassung von *Giselle*.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird das Ballett als repräsentativer Schautanz höfischer Prägung zunehmend kritisiert. Man lehnt die geltenden Werte und Normen als überholt ab und sucht nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen. Die stilisierte Bewegung, die geometrischen Muster der «klassischen» Choreografien und die Zwänge der Tradition widersprechen dem individualistischen Menschenbild, das eine neue Zeit ankündigt.



10 Adelaide Giuri als Odette und Mikhail Mordkin als Prinz Siegfried in Aleksandr Gorskys *Schwanensee* nach Petipa/Ivanov, Bolshoi Theatre (1901)



11 Carlotta Grisi als Giselle und Lucien Petipa als Loys/Albrecht in der Uraufführung von *Giselle* (1841)

## ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG DES BALLETTS GISELLE

*Giselle* (1841) zählt neben *Schwanensee* (1877) und *Nussknacker* (1892) zu den erfolgreichsten Balletten überhaupt. Ballett war das grosse Ereignis der französischen Romantik, und *Giselle* war das Ballett, das den Höhepunkt dieser Epoche markierte, die auf der Ballettbühne mit *La Sylphide* (1832) begonnen hatte.

Nach der Julirevolution 1830 wurde die klare Aufteilung der Genres für ein höfisches und ein bürgerliches Publikum nach und nach aufgeweicht. Dadurch wurde die Konkurrenz unter den Theatern um die Gunst des Theaterpublikums umso härter. 1830 endete die Allmacht des Hofes über die Pariser Oper, wodurch auch Bürgerliche Zutritt zur Oper bekamen.

Zur gleichen Zeit lagen die Ideen Intellektueller und Literaten in der Luft die mit den Konservatismen der französischen Klassik brechen wollten. Die französische Romantik propagierte die Flucht aus den Zwängen der Realität. Nichtalltägliche Gestalten und Ereig-

nisse standen im Zentrum der «romantischen Dramaturgie». Wirkungsvolle Stoffe mit Lokalkolorit oder in historischer Ferne waren in Mode, Szenen des Wahnsinnigwerdens beliebt. Die Fortschritte der Bühnentechnik sorgten für die Faszination an der perfekten Illusion; die Erfindung der Gasbeleuchtung und des Rundhorizonts.

Einer der Protagonisten der französischen Romantik und Feuilletonist grosser Pariser Tageszeitungen, Théophile Gautier, ein genauer und gründlicher Beobachter und Kenner der Ballettwelt seiner Zeit, war es auch, der die Idee zum Libretto von *Giselle* hatte. Er erarbeitete eine erste Fassung von *Giselle*, die er dann mit dem theatererfahrenen Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges zum *Ballet fantastique Giselle, ou les Wilis* ausarbeitete. Wichtige Inspirationsquelle war eine kurze Erzählung von Heinrich Heine aus seinem Band *Über die Elementargeister*.

**Heinrich Heine**  
aus *Über die Elementargeister* (1837)

*Aber das Tanzen geht hin so schnell durch den Wald.*

*Der Tanz ist charakteristisch bey den Luftgeistern; sie sind zu ätherischer Natur, als daß sie prosaisch gewöhnlichen Ganges, wie wir, über diese Erde wandeln sollten. Indessen, so zart sie auch sind, so lassen doch ihre Füßchen einige Spuren zurück auf den Rasenplätzen, wo sie ihre nächtlichen Reigen gehalten. Es sind eingedrückte Kreise, denen das Volk den Namen Elfenringe gegeben.*

*In einem Theile Oestreichs giebt es eine Sage, die mit den vorhergehenden eine gewisse Aehnlichkeit bietet, obgleich sie ursprünglich slavisch ist. Es ist die Sage von den gespenstischen Tänzerinnen, die dort unter dem Namen „die Willis“ bekannt sind. Die Willis sind Bräute, die vor der Hochzeit gestorben sind. Die armen jungen Geschöpfe können nicht im Grabe ruhig liegen, in ihren toten Herzen, in ihren toten Füßen, blieb noch jene Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten, und um Mitternacht steigen sie hervor, versammeln sich truppenweis an den Heerstraßen, und Wehe dem jungen Menschen, der ihnen da begegnet! Er muß mit ihnen tanzen, sie umschlingen ihn mit ungezügelter Tobsucht, und er tanzt mit ihnen, ohne Ruh und Rast, bis er todt niederfällt. Geschmückt mit ihren Hochzeitkleidern, Blumenkronen und flatternde Bänder auf den Häuptern, funkelnde Ringe an den Fingern, tanzen die Willis im Mondglanz, eben so wie die Elfen. Ihr Antlitz, obgleich schneeweiß, ist jugendlich schön, sie lachen so schauerlich heiter, so frevelhaft liebenswürdig, sie nicken so geheimnißvoll lüstern, so verheißend; diese toten Bachantinnen sind unwiderstehlich.*

*Das Volk, wenn es blühende Bräute sterben sah, konnte sich nie überreden, daß Jugend und Schönheit so jähling gänzlich der schwarzen Vernichtung anheimfallen, und leicht entstand der Glaube, daß die Braut noch nach dem Tode die entbehrten Freuden sucht.*



12 Ankündigung der Uraufführung von *Giselle*

Théophile Gautier war ein enthusiastischer Verehrer von Carlotta Grisi, die erst vor kurzem mit ihrem Lebenspartner, dem französischen Tänzer und Choreografen, Jules Perrot in Paris angekommen war. Die Librettisten wandten sich also mit ihrem Werk direkt an Jules Perrot, der seinerseits den Komponisten Alphonse Adam aufsuchte. Adam seinerseits, überzeugt von dem Stoff, empfahl dem Direktor der Pariser Oper, Léon Pillet, *Giselle* schon sehr bald auf den Spielplan zu setzen und legte innerhalb einer Woche einen Arbeitsentwurf und nur kurze Zeit später die komplette Partitur vor.



13 Carlotta Grisi und Lucien Petipa als *Giselle* und Albrecht in der Uraufführung von *Giselle* (1841)

Die Einstudierung des Balletts wurde dem Ersten Ballettmeister der Oper, Jean Coralli, übertragen. Gleichzeitig war mit der Direktion vereinbart, dass Jules Perrot alle Szenen der Grisi und ihres Partners Lucien Petipa choreografieren würde. Jean Coralli seinerseits kümmerte sich um die Ensemble-Szenen.

### Die Choreografie

Typisch für die Ballette dieser Zeit – und auch für *Giselle* – ist die Verbindung von pantomimischen und tänzerischen Szenen. Die Choreografen der Uraufführung von *Giselle* – Jean Coralli und Jules Perrot – bemühten sich die Pantomime mit tänzerischen Elementen zu verbinden und auch im Tanz Entwicklungen der Geschichte und Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Hilfreich dabei ist natürlich, dass das Libretto selbst vom Tanzen handelt, was sich im zweiten Akt besonders gut zeigt, da dort das Tanzen Mittelpunkt der Handlung ist.

Besonders auffällig bei *Giselle* ist die grosse Betonung der „Arabesque“. Die Arabesque gehört seit je zum Vokabular des klassisch-akademischen Tanzes, wurde in der Romantik als Pose in allen Variationen sehr viel eingesetzt, da sie durch ihre lange Linie die Sehnsucht nach dem Unendlichen, die Weite, das Unerklärliche, tatsächlich das Lebensgefühl der Romantik wiederzugeben scheint.



14 Carlotta Grisi als Giselle (1841) in einer Arabesque-Pose

### Die Uraufführung

In der Premierenvorstellung am 28. Juni 1841 waren neben Carlotta Grisi als Giselle Lucien Petipa als Loys/Herzog Albrecht zu sehen. Ausserdem tanzten François Simon als Hilarion und Adèle Dumilâtre als Myrtha. Schon ab Juli 1841 wurde für den Bauern-Pas de deux eine musikalische Einlage von Johann-Friedrich Burgmüller (*Souvenir de Râtisbonne*, Zitat eines seinerzeit populären Walzers) verwendet, die in der Regel bis heute erhalten ist.

Nicht erhalten geblieben sind hingegen Szenen wie die Ankunft Bathildes und ihres Vaters auf echten Pferden, die Flugmaschine, mit deren Hilfe der Flug einiger Wilis von Baum zu Baum simuliert wurde, und die Schlusszene, in der Albrecht von seiner Verlobten Bathilde ins reale Leben zurückgeholt wird.

### Das Ballett Giselle nach 1841

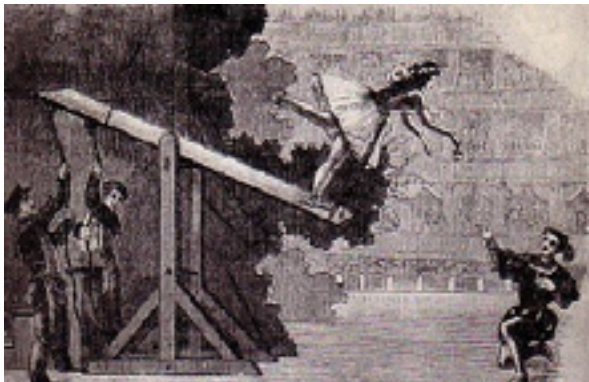
Bereits 1842, ein Jahr nach der Uraufführung, inszenierte Jules Perrot, nun offiziell „seine“ eigene Giselle, am Her Majesty's Theatre in London. Diesmal tanzte er selbst neben Carlotta Grisi die Rolle des Loys/Albrecht. Später wurde die Rolle der Giselle in London sehr erfolgreich von Fanny Elssner übernommen. Man muss davon ausgehen, dass schon in diesem frühen Stadium der Giselle-Geschichte choreografische Veränderungen vorgenommen wurden.



15 Alicia Markova als Giselle (1942)

1848 reiste Jules Perrot nach St. Petersburg, um dort *Giselle* im Auftrag des Zaren einzustudieren. Fanny Elssner und Carlotta Grisi tanzten beide mehrfach die Titelrolle in St. Petersburg. Die Rolle des Loys/Albrecht wurde von Marius Petipa, dem Bruder von Lucien Petipa, getanzt.

1884 präsentiert Marius Petipa, inzwischen Ballettmeister am Mariinski Theater, *Giselle* in einer überarbeiteten Form in St. Petersburg. Seine Version basiert auf der Uraufführung von Jean Coralli und Jules Perrot. Nach dem Winzermarsch im 1. Akt fügt er eine neue Variation für Giselle ein, die mit ihren auf Spitze gesprungenen Ronds de jambe, bis heute eine Brau-variation der Giselle geblieben ist. Die Musik für diese neue Variation stammt von Ludwig Minkus. Aus dem 2. Akt strich er den Einsatz der Flugmaschinerie, um die Tänze der Wilis abstrakter zu machen und liess auch die Gruppe der Wilis auf Spitze tanzen. Auf dieser Version von Marius Petipa beruhen die meisten der heute gezeigten klassischen *Giselle*-Interpretationen.



16 Auftritt von Myrtha, Königin der Wilis, mit Hilfe einer Flugmaschine in der Uraufführung von *Giselle* (1841)

### Rückkehr des Balletts *Giselle* nach Westeuropa

*Giselle* verschwand nach 1868 vom Spielplan der Pariser Oper. Erst 1910 wurde im Rahmen eines Gastspiels der Ballets Russes *Giselle* wieder in Paris aufgeführt. Diesmal waren es russische Solisten, die die Hauptrollen von *Giselle* tanzten: Tamara Karsawina und Wacław Nijinski. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahm die Popularität des klassischen Balletts zu und *Giselle* begeisterte als „das“ klassisch-romantische Ballettwerk das Publikum. Dazu trugen, wie schon bei der Premiere, legendäre Ballerinen und ihre Partner bei: Anna Pawlowa (ab 1910), Olga Spessiwzewa (ab 1924), Galina Ulanowa (ab 1932), Alicia Markowa (ab 1934), Yvette Chauviré (ab 1944), Margot Fonteyn, Natalia

Markowa, Carla Fracci, Alessandra Ferri, Polina Semionowa, ...

Neben mehr oder weniger originalgetreuen Interpretationen der klassischen Version von *Giselle* nach Coralli/Perrot/Petipa durch viele wichtige Choreografen des 20. Jahrhunderts, entstehen auch immer wieder modernisierte Fassungen des *Giselle*-Stoffes: Die Adaption des Dance Theatres of Harlem durch Arthur Mitchell (1984) oder eine völlig neue Lesart der *Giselle*-Geschichte durch Mats Ek für das Cullberg Ballet Stockholm (1982).



17 Wacław Nijinski als Albrecht, Ballets Russes, Paris, 1910



18 Yen Han als Giselle in der Version von Patrice Bart für das Ballett Zürich, Foto: Stefan Deuber

# DIE KÜNSTLER/INNEN DER URAUFFÜHRUNG VON GISELLE

**Libretto – Théophile Gautier und Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges**



19 Théophile Gautier, 1856, Foto: Felix Nadar

**Théophile Gautier** (1811-1872) war ein französischer Romancier und Literatur-, Kunst- und Theaterkritiker. Zunächst widmete sich Gautier den verschiedenen Theaterereignissen in Paris als Kritiker. Seine Veröffentlichungen erschienen regelmässig in zahlreichen Pariser Zeitungen. Seine Texte gelten bis heute als Fundgrube zu den Pariser Theaterereignissen Mitte des 19. Jahrhunderts. Gautier war aber auch ein wichtiger Autor und Lyriker der französischen Romantik und er interessierte sich sehr für das Ballett. Zunächst in Zeitungsartikeln und später in ausführlicheren Essays unter anderem über die Tänzerinnen Marie Taglioni und Fanny Elssner formulierte er den Grundsatz des Romantizismus im Ballett. In Carlotta Grisi, der er 1841 begegnete, sah er die Inkarnation des romantischen Ideals. Seine Liebe zu Carlotta Grisi blieb unerfüllt. Er heiratete ihre Schwester, die Sängerin Ernesta und starb 1872 in Paris.

**Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges** (1799-1875) war ein französischer Dramatiker und Librettist. Insgesamt schrieb Saint-Georges über 70 Theaterlibretti oft in Zusammenarbeit mit anderen Autoren. Zu seinen berühmtesten Libretti gehören das Ballett *Giselle*

(mit Théophile Gautier, 1841), die Oper *L'éclair* (1835), die Oper *La fille du régiment* (1840) für Donizetti und *La jolie fille de Perth* für George Bizet. Saint-Georges erscheint in seinem dramatischen Ansatz heute altmodisch: typischerweise bestimmen unwahrscheinlich viele Zufälle und unerwartete Wendungen die Handlung.

**Musik – Adolphe Adam**



20 Adolphe Adam, 1850

**Adolphe Adam** (1803-1856) war ein französischer Opern- und Ballettkomponist. Er wurde von seinem Vater Louis Adam, Komponist und Pianist, unterrichtet. Sein kompositorisches Talent wurde am Konservatorium von Paris von François Adrien Boieldieu entdeckt und gefördert. Nach seinem Studium war er zeitweise Leiter einer Operntruppe und konnte als Klaviervirtuose einige Erfolge feiern. Mit 26 Jahren schrieb Adam seinen ersten Einakter *Pierre et Cathérine* (1829). Daraufhin komponierte er innerhalb von knapp zwei Jahren fünf weitere Opern, meist im Stil der Opera Buffa. Sehr viel Erfolg hatte auch sein melodienreiches Ballett *Giselle*, das er in nur drei Wochen fertigstellte. Er war bekannt dafür, dass er in extrem kurzer Zeit zu komponieren verstand. Er schuf in einem Guss und korrigierte nur wenig. Adam gründete im Jahr 1847



ein eigenes Opernhaus in Paris, das anfangs fast unerhörte Erfolge erzielte, aber infolge der Februarrevolution 1848 bankrott ging, wobei Adam sein ganzes Vermögen verlor. Bald darauf wurde er zum Lehrer für Komposition am Konservatorium von Paris ernannt, wo er bis zu seinem Tod tätig war. Insgesamt komponierte er 53 Opern und Ballette.



21 Jean Coralli, Ballettmeister der Pariser Oper, 1852

### Choreografie – Jean Coralli und Jules Perrot

**Jean Coralli** (1779-1854) besuchte die Pariser Opernballettschule und gab dort 1801 sein Debut als Tänzer. Sein weiterer Lebensweg führte ihn durch ganz Europa. Er tanzte in Venedig, Mailand, Lissabon und Wien. 1815-1822 war er als Choreograf in Marseille tätig und dann ab 1826 in Paris. Zuerst schuf er Tanzeinlagen für Opern und Schauspiele, dann Ballette. 1831-1848 war Ballettmeister und Choreograf an der Pariser Oper, wo er seine wichtigsten Ballettwerke schuf. Seine Ballette enthielten typischerweise immer auch sogenannte «Pas espagnol» und «terre-à-terre»-betonte Tanzelemente, die so zum festen Bestandteil des romantischen Balletts wurden. Seine erfolgreichsten Ballette waren *La Tarantule* (1839), *La Tempête* (1834), *La Péri* (1843) und natürlich *Giselle* (1841). Die Uraufführung von *Giselle* wurde mit Jean Coralli als einzigem Choreografen angekündigt. Dies obwohl für *Giselle* Jules Perrot exklusiv für Solos und Duette seiner Partnerin Carlotta Grisi als *Giselle* verantwortlich war. Jean Corallis Handschrift erkennt man in *Giselle* unter anderem in den Tänzen der Wilis im zweiten Akt.



22 Jules Perrot, ca. 1850

**Jules Perrot** (1810-1892) war Sohn des Chefmaschinenisten des Theaters Lyon und trat als Kind in die Tanzklasse des Lyoner Theaters ein. Der berühmte Auguste Vestris nahm ihn als Schüler in seinen Unterricht auf und 1830 wurde er an die Pariser Oper engagiert. Er trat dort mit den wichtigsten Tänzern jener Zeit auf. Unzufrieden mit seinem Pariser Vertrag reiste er von Engagement zu Engagement durch ganz Europa und traf in Neapel schliesslich Carlotta Grisi, in die er sich verliebte. Gemeinsam mit ihr reiste er weiter durch Europa und erhielt zunehmend auch choreografische Aufträge: London, Mailand, Neapel und Wien. Ein erfolgreicher Auftritt der beiden 1840 in Paris führte sie schliesslich wieder an die Opéra de Paris. Für die Uraufführung von *Giselle* 1841 choreografierte er alle Solos und Duette der Hauptfiguren und war vermutlich auch für einige Ensembleszenen verantwortlich, auch wenn sein Name nicht auf dem Programm der Premiere erwähnt wurde. 1843 studierte er *Giselle* am Her Majesty's Theatre in London diesmal unter seinem Namen ein. Er blieb die folgenden Jahre in London und choreografierte für die Kompanie des Her Majesty's Theatre und als Gastchoreograf in Mailand, Paris und St. Petersburg. St. Petersburg inszenierte er 1851 auch wieder *Giselle* ein. Sein Assistent war damals der junge französische Tänzer Marius Petipa, der später über 30 Jahre als Ballettmeister und Choreograf am kaiserlichen Theater von St. Petersburg wirken sollte. Zunächst wurde aber Jules Perrot 1851 Ballettmeister in St. Petersburg. Er war ein aussergewöhnlicher Tänzer und einer der wichtigsten Choreografen des 19. Jahrhunderts.

### Ballerina – Carlotta Grisi



23 Portrait von Carlotta Grisi als Giselle von Alfred Chalon (1841)

**Carlotta Grisi** (1819-1899) stammte aus einer italienischen Musikerfamilie in Istrien. Im Alter von sieben Jahren begann sie ihre Ausbildung an der Ballettschule der Mailänder Scala und wurde schon mit zehn Jahren als Gruppentänzerin unter Vertrag genommen. Mit 14 Jahren unternahm sie erste Tournées durch Italien und traf bei dieser Gelegenheit Jules Perrot in Neapel, der sie zuerst als Schülerin förderte und dann als auf der Bühne und im Leben ihr Partner wurde. Die beiden hatten eine gemeinsame Tochter, heirateten jedoch nie. Nach vielen Tournées in Europa, trat Carlotta Grisi 1840 das erste Mal in Paris auf und wurde daraufhin 1841 an die Opéra de Paris engagiert. Théophile Gautier war ein grosser Bewunderer der Grisi und schrieb ihr mit dem Libretto zu *Giselle* ein Ballett auf den Leib, das zu einem rauschenden Erfolg wurde. Grisi tanzte weiter in Paris in Choreografien von Jean Coralli und Joseph Mazilier und unternahm, meistens gemeinsam mit Jules Perrot, zahlreiche Gastspielreisen durch Europa. In London tanzte sie zum Beispiel die Titelrolle von *La Esmeralda* (1844) oder im legendären *Pas de Quatre* (1845), ein Divertissement für die wichtigsten Ballerinen jener Zeit (Marie Taglioni, Fanny Elssner, Lucile Grahn und Carlotta Grisi), beides in der Choreografie von Jules Perrot. 1850-53 verbrachte sie zusammen mit Perrot in St. Petersburg und war als Solistin am kaiserlichen Theater engagiert. Mit 34 Jahren gab sie ihren Abschied von der Bühne und lebte zusammen mit ihrem Ehemann Prinz Radziwill und ihrer gemeinsamen Tochter bis zu ihrem Tod am Genfer See.



24

## NUREJEW WAR MEIN LEHRMEISTER

### Die französische Ballettlegende Patrice Bart über die Kunst, ein romantisches Ballett zum Leben zu erwecken

#### **Patrice Bart, fast 175 Jahre sind seit der Uraufführung von Giselle vergangen. Was zieht uns bis heute in den Bann dieses Balletts?**

Giselle ist das unerreichte Meisterwerk des romantischen Balletts. Das Libretto aus dem romantischen Geist Théophile Gautiers, die Vorlage von Heinrich Heine und die Musik von Adolphe Adam sind eine glückliche Verbindung mit der Choreografie von Coralli und Perrot eingegangen. Es ist ein sehr komplexes Werk. Mit Giselle haben die beiden Uraufführungschoreografen eine der anspruchsvollsten Rollen für eine Primaballerina geschaffen, die von den grössten Tänzerinnen der Ballettgeschichte interpretiert wurde. Von Generation wurde der Giselle-«Code» von Ballerina zu Ballerina, aber auch von Ballettmeister zu Ballettmeister weitergegeben. Und jeder wollte daran Anteil haben.

#### **Giselle gilt als Inkarnation des romantischen Balletts, aber was heisst das genau?**

Mit der Romantik, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, beginnt die geistige Gegenbewegung zum Rationalismus der Aufklärung. Man versucht die Kräfte des Gefühls, der Fantasie, des Unbewussten zu wecken und die dem Bewusstsein nicht zugänglichen Bereiche zu erfassen. Bevorzugte Themen sind die Rätsel und Abgründe der menschlichen Seele, das Unergründlich-Geheimnisvolle der Natur und der Ausbruch aus der Begrenzung der bürgerlichen Ge-

sellschaft, und genau diese Themen stehen im Zentrum des romantischen Balletts. Die Ballerina wird zur zentralen Figur des Bühnengeschehens. Ihr Tanz, vor allem auf Spitze, vermittelt einen schwebenden Eindruck. Oft sind es geheimnisvoll-bedrohliche Schauplätze wie Waldlichtungen oder Ruinen bei Mondlicht, an denen die Handlung spielt. Hauptfiguren des romantischen Balletts sind Elementarwesen wie Luft-, Wasser- oder Erdgeister, die auf den Mann eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausüben.

#### **Eine besondere Faszination bezieht Giselle natürlich auch aus der Tatsache, dass der Tanz hier selbst zum Thema gemacht wird. Giselle ist Tänzerin in der Handlung.**

Nicht nur Giselle, sondern auch ihre Winzerfreundinnen im ersten Akt sind von dieser Leidenschaft für den Tanz erfüllt. Nachdem Giselle an der Verzweiflung über ihre unerfüllte Liebe gestorben ist, wird sie zur Wili, einer jener Geistererscheinungen verlassener Bräute, die ihre untreuen Liebhaber zu Tode tanzen. Das ganze Ballett ist eine Apotheose des Tanzes.

#### **Ihre Karriere ist über 50 Jahre hinweg mit der Pariser Opéra verbunden, wo Sie ein halbes Jahrhundert Ballettgeschichte mitgeschrieben haben.**

Es stimmt, ich habe dort mein ganzes Leben verbracht. Sämtliche Stufen einer Tanz-Laufbahn habe

ich durchlaufen. Ich habe im Corps de ballet begonnen, brachte es zum Étoile der Pariser Oper, war Assistent von Rudolf Nurejew, wurde Chef des Balletts, war Associate Director. Vor allem die Erfahrungen aus meiner sechsjährigen Zusammenarbeit mit Rudolf Nurejew haben entscheidend dazu beigetragen, dass ich selbst Choreograf wurde.

### **Haben Sie selbst in *Giselle* getanzt?**

Albrecht war immer meine Lieblingsrolle. Es ist eine Traumrolle für jeden klassischen Tänzer. Man kann so viele Seiten eines Charakters zeigen. Am Anfang ist er der sich als Dorfbewohner ausgebende Edelmann, der auf eine etwas machohaft Art seinen Spass sucht. Doch ehe er sich's versieht, verliebt er sich in Giselle und betritt durch sie eine für ihn völlig neue Gefühlswelt. Mit dem Tod Giselles erfährt die Rolle eine dramatische Steigerung. Dabei hat mich immer fasziniert, dass die Musik die ganze Geschichte erzählt und einen fast automatisch in die jeweilige Stimmung versetzt. Wenn man gern spielt, macht sie es einem leicht und trägt einen durch das Stück.

### **Dieser Albrecht, der der naiven Giselle den verliebten Bauernjungen vorgaukelt, ist aber alles andere als ein Sympathieträger ...**

Natürlich ist er ein Lügner, und seine Unehrllichkeit ist ein entscheidender Wesenszug. Er ist ja nicht nur unaufrichtig gegenüber Giselle, sondern auch gegenüber seiner Verlobten Bathilde und der Hofgesell-

schaft. Es ist eine Herausforderung für jeden Interpreten, ihn so darzustellen, dass man trotzdem Anteil an seinem Schicksal nimmt.

### **Hat sich Ihre Auffassung Albrechts beim Wechsel der Perspektive vom Tänzer zum Choreografen verändert?**

Mich hat Albrecht von Beginn meiner Tänzerkarriere an interessiert, und ich habe versucht, mich auch von den grossen Interpreten der Rolle inspirieren zu lassen. Serge Lifar, einen der besten Darsteller des Albrecht, habe ich am Ende seiner Karriere selbst noch erlebt. Auch wenn da tänzerisch nicht mehr alles perfekt war, so hat er mich doch hingerissen mit seiner Darstellung. Andere Tänzer zu beobachten, ist immer hilfreich. Ich habe da unheimlich viel für meine eigene Interpretation gelernt. Als ich anfang, Giselle als Choreograf für die Bühne wiederzubeleben, habe ich mich auch mit den anderen Rollen des Balletts im Detail auseinandergesetzt, um die ganz unterschiedlichen Charaktere richtig zu erfassen. Und im Laufe meines Lebens hat sich mein Wissen in der Beschäftigung mit *Giselle* ständig erweitert. Sechs oder sieben Mal habe ich das Ballett inzwischen auf die Bühne gebracht, wobei ich immer offen für Adaptationen bin, zu denen mich die verschiedenen Giselles und Albrechts inspirieren. Jede neue Version ist mit den jeweiligen Interpreten verbunden, denn jede Kompanie bringt unterschiedliche Voraussetzungen mit.



***Giselle* wurde 1841 in Paris uraufgeführt, doch für die Werkgeschichte war auch Marius Petipa wichtig, der das Ballett in St. Petersburg weiterentwickelte.**

Dem kann ich nicht ganz zustimmen. Die Veränderungen, die Petipa an *Giselle* vornahm, betrachte ich eher als eine Art Missverständnis. In Russland hat man *Giselle* an den dortigen Stil angepasst, der wenig mit dem zu tun hatte, was sich Théophile Gautier und Adolphe Adam in Paris ausgedacht hatten. Im ersten Akt wurde beispielsweise ein grosses Solo für *Giselle* eingefügt, dessen Musik nicht von Adolphe Adam, sondern von Ludwig Minkus stammt. Aber bis heute ist die Rollenauffassung vieler Ballerinen natürlich von der Petipa-Tradition geprägt, und man kommt nur schwer daran vorbei.

**Welche Quellen benutzen Sie für Ihre Inszenierung?**

Meine Fassung baut auf zwei Säulen auf. Das ist zum einen der unverfälschte französische Stil, den ich mir im Laufe der Jahre an der Pariser Oper angeeignet habe. Und es sind Erkenntnisse, die ich der 1984 verstorbenen Mary Skeaping, einer ehemaligen Ballerina aus England, verdanke. 1925 tanzte sie in der Kompanie von Anna Pavlova und trat in zahlreichen *Giselle*-Versionen auf. Sie stellte umfangreiche Recherchen in den Archiven der Pariser Oper an und rekonstruierte viele Details der ersten *Giselle*-Aufführungen. Als profunde Kennerin des Balletts in seiner französischen Urform versuchte sie, das romantische Ballett des 19. Jahrhunderts einem heutigen Publikum zu erschliessen, unter anderem mit einer berühmt gewordenen Inszenierung für das London Festival Ballet im Jahr 1971. Durch Mary Skeaping habe ich begriffen, dass *Giselle* etwas ganz Besonderes ist und man eine neue Version möglichst eng mit der Entstehungszeit verbinden muss. Von dieser Position aus kann man *Giselle* mit frischem Leben erfüllen.

**Sie berufen sich auf Coralli und Perrot, aber worin besteht der choreografische Anteil von Patrice Bart?**

Das ist eine gute Frage. Niemand kann sagen, wie diese Ballette im 19. Jahrhundert genau ausgesehen haben. Wir verfügen heute zwar über ein grosses Wissen, aber den exakten Ablauf der Choreografie kennt keiner. Man kann ein romantisches Ballett heute nicht mehr so inszenieren wie 1841. Ein respektvoller Umgang mit der Tradition ist mir wichtig, doch das bedeutet nicht, in Ehrfurcht zu erstarren. Ich sehe meine Verantwortung vor allem in der Reorganisation der Choreografie und versuche, ausgehend von meiner



26

Tänzererfahrung, Kleinigkeiten dazu zu erfinden. Gerade wenn man diese Ballette am Leben erhalten will, muss man einige Aspekte der Choreografie reorganisieren, vor allem in den pantomimischen Szenen. Es darf nicht der Eindruck entstehen, als würden in diesen Szenen Komödientenschauspieler aus dem 19. Jahrhundert agieren. Das ist nicht mehr zeitgemäss. Gerade in den Pantomimen versuche ich zu verkürzen und zu reduzieren. Den Tänzern sage ich: «Macht das so, wie ihr es draussen auf der Strasse machen würdet, im normalen Leben. Gestikuliert nicht wie schlechte Tänzer! Seid normal! Wenn ihr «Hallo» sagt, ist das auch nicht mit einem Rede- und Gesteschwall verbunden.» Das Geheimnis besteht in der Kombination von Reduktion und Genauigkeit. Nur wenn die Interpretation genau und im Einklang mit der Musik ist, wird sie verstanden.

**Als Teil einer grossen Balletttradition sind Sie besonderen Erwartungen ausgesetzt, was die Authentizität angeht. Wie wird diese Tradition eigentlich bewahrt?**

Die Überlieferung erfolgt mündlich als ein Weitergeben persönlicher Erfahrung. In fünfzig Jahren ist da einiges zusammengekommen. Ich habe keine Bü-

cher, keine Aufzeichnungen. Gar nichts. Natürlich lese ich viel über Aufführungsgeschichte und schaue mir Filmaufnahmen von Ballerinen aus der Vergangenheit an. Ich habe Lifar gesehen und die unvergleichlich Yvette Chauviré, für mich die wunderbarste Giselle überhaupt. Da lernt man so viel über die Essenz und das «Aroma» dieser Ballette. Am Ende sollte man keine Ansammlung von tänzerischen Attraktionen, sondern ein Stück sehen. Davon muss man die jungen Tänzer überzeugen. Und sich selbst. Sonst funktioniert es nicht. Es ist beeindruckend, wie die Tänzer hier in Zürich ein wirkliches Gespür für ihre Rollen entwickeln und eine Geschichte erzählen wollen. Die Arbeit am tänzerischen Detail ist sehr wichtig. Der romantische Stil definiert sich zum grossen Teil über Kopfpositionen. Es geht um Handbewegungen, um Blicke. Aber all diese Details müssen an der richtigen Stelle sitzen und mit der Musik verbunden sein.

**Hier in Zürich arbeiten Sie einmal mehr mit der grossen italienischen Bühnen- und Kostümbildnerin Luisa Spinatelli zusammen, die viele Aufführungen an den bedeutendsten Theatern der Welt ausgestattet hat. Was ist das Geheimnis Ihrer Zusammenarbeit?**

Luisa Spinatelli verfügt über eine unerschöpfliche Kenntnis der verschiedenen Stilepochen und beein-

druckt mich immer wieder mit ihrem untrüglichen Stilempfinden und ihrem Zeitgefühl. Ihre Ausstattungen bestechen durch eine Detailtreue, die immer aus dem jeweiligen Geist einer Epoche abgeleitet ist. Wir haben uns entschlossen, bei unserer Giselle das gängige Mittelalter-Ambiente zu verlassen und unsere Inszenierung im 19. Jahrhundert, zur Zeit der Romantik, anzusiedeln. Das funktioniert sehr gut, weil es konsequent aus dem Geist des Librettos und der Musik entwickelt ist, und es gewährt eine neue Perspektive auf die Choreografie von Coralli und Perrot.

**Wie erleben Sie Ihre Zusammenarbeit mit dem Ballett Zürich? Was ist anders als in Paris?**

Mich hat vor allem die Lebendigkeit überrascht, die man hier vom Direktor bis zu den Tänzern spürt. Es ist nicht diese typische Stimmung einer Ballettkompanie, wo sich gelegentlich eine gewisse Routine breit macht. Jeden Tag spüre ich die Freude, mit der alle bei der Sache sind. Im 21. Jahrhundert haben sich hier wie überall moderne Aspekte in den Vordergrund geschoben, es geht nicht mehr um Tradition allein. Deshalb erkläre ich hier sehr viel. Vielen Tänzern ist die Handlung von Giselle vertraut, aber ich erläutere die einzelnen Situationen immer noch einmal. Wir sind nicht an der Pariser Oper, wo man mit Balletten wie diesem sein ganzes Leben verbringt. Das Ballett



in Paris ist sehr viel hierarchischer organisiert, was in Zeiten eines gewandelten Demokratieverständnisses gelegentlich natürlich auch zu Problemen führen kann. Aber Ballett funktioniert anders. Ich würde es mit einer Pyramide vergleichen – mit einer Person an der Spitze und einer breiten Basis. Und gerade jungen Tänzern kann man nur schwer erklären, warum jemand Giselle tanzt und ein anderer «nur» Bauer ist.

**Sie haben auch viele eigene Ballette kreiert, wie etwa *Das flammende Herz*, *La Petite Danseuse de Degas* oder *Tschaikowsky*. Wie würden Sie Ihren eigenen Stil beschreiben?**

Mein Stil ist geprägt vom Einfluss vieler Künstler, mit denen ich im Laufe der Jahre zusammengearbeitet habe, aber in erster Linie, wie schon angedeutet, von Rudolf Nurejew, dessen Assistent ich war und mit dem mich eine enge Freundschaft verband. Von ihm habe ich nicht nur gelernt zu choreografieren, sondern auch sehr viel über die Auswahl von Ausstattern, Lichtdesignern, Dirigenten erfahren ... Theaterpraxis eben. Rudolf war für mich nicht nur ein grosser Tänzer, sondern ein wirklicher Theatermensch. Manchmal wird mir vorgeworfen, ihn zu kopieren. Aber das stimmt nicht. Die Zusammenarbeit mit ihm hat mich geprägt, das ist in mein Blut übergegangen. Ich habe meine eigene Art – meine eigene Musikalität, meine Energie. Choreografie ist für mich keine wahllose Positionierung von Tänzern, sondern fast wie die Komposition eines Gemäldes. Gerade in Giselle ist es nicht zuletzt auch die hohe Kunst der Geometrie. Die allerdings darf nicht der bestimmende Eindruck sein, sondern es geht um das Leben, mit dem man die Geometrie erfüllt.

Das Gespräch führte Michael Küster (MAG 27)



28

## LEBENS LAUF VON PATRICE BART

Patrice Bart, Jahrgang 1945, ist untrennbar mit der traditionsreichen Ballettschule der Opéra de Paris verbunden. 1957 trat er in die Schule ein und wurde bereits 1959 Mitglied des Corps de ballet. Als Coryphée erhielt er 1963 den Prix René Blum, der den vielversprechendsten jungen Tänzern verliehen wird. 1969 gewann er als Premier danseur die Goldmedaille beim Tänzerwettbewerb in Moskau und wurde 1972 zum Etoile ernannt. Patrice Bart tanzte die männlichen Hauptrollen in Balletten wie *Schwanensee*, *Petruschka*, *Dornröschen*, *Don Quixote*, *Der verlorene Sohn* und trat in Kreationen wie *Constellations* (Serge Lifar, 1969), *Mouvances* (Roland Petit, 1976) und *Métaboles* (Kenneth McMillan, 1978) auf. Von 1970 bis 1982 gastierte Bart regelmäßig als Etoile beim London Festival Ballet, dem jetzigen English National Ballet. Er war ausserdem mit zahlreichen Kompanien auf den bedeutendsten internationalen Bühnen zu sehen. Noch vor seinem offiziellen Bühnenabschied im Jahre 1989 begann Patrice Barts Karriere als Ballettmeister, der sich mehr und mehr mit Direktionsaufgaben befasste, nach dem Weggang von Rudolf Nurejew auch, zusammen mit Eugen Poljakow, für einige Zeit als Interimsdirektor. Danach war Patrice Bart über mehr als zwei Jahrzehnte als der Direktion assoziierter Ballettmeister wesentlich mitverantwortlich für die Aufrechterhaltung und Weiterführung der ausser-

gewöhnlichen Tradition und des hohen Standards der französischen Elite-Compagnie. 1991 inszenierte er, zusammen mit Eugen Poljakow, die Pariser *Giselle*-Produktion aus Anlass des 150. Jahrestags der Uraufführung. 1992 assistierte er Rudolf Nurejew bei der Einstudierung von *La Bayadère*. 1993 brachte er seine eigene *Don Quixote*-Produktion an der Berliner Staatsoper heraus, die auch vom Finnischen Nationaltheater übernommen wurde. Für die Mailänder Scala inszenierte er eine neue *Giselle*, deren Premiere 1996 im Fernsehen europaweit live übertragen wurde. Ebenfalls 1996 brachte er mit *Coppélia* seine erste abendfüllende Eigenproduktion für die Opéra de Paris heraus. 1997 hatte seine Neufassung von *Schwanensee* an der Deutschen Staatsoper in Berlin Premiere. 1998 schuf er für das Bayerische Staatsballett eine neue, komplettierte Fassung von Petipas *La Bayadère*. Es folgten für Berlin *Der Nussknacker* (1999) und *Romeo und Julia* (2002). Ausserdem kreierte er einige ganz neue, eigene Stoffe: *Verdiana* (Berlin 1999, Florenz 2001), *La Petite Danseuse de Degas* (Paris 2003), *Tschaikowsky* (Helsinki 2005), *Gustav III.* (Stockholm 2008), *Das flammende Herz* (Berlin 2009) und *Chopin* (Warschau 2010). Patrice Bart erhielt zahlreiche Auszeichnungen und ist Officier des Arts et Lettres, Officier de l'Ordre national du Mérite und Chevalier de la Légion d'honneur.





30

## JUST BEING GISELLE

### Die Ballerina Yen Han über ihre Interpretation einer Traumrolle

Wenn es eine Rolle gibt, die wirklich jede Ballerina gern tanzen möchte, so ist das Giselle. Das Winzermädchen, das von Herzog Albrecht betrogen wird, ihm als Wili vergibt und so sein Leben rettet, ist ein Charakter, der mich in seiner Fragilität und seiner übergrossen Liebe und Leidenschaft immer wieder in seinen Bann zieht. In Giselle verbinden sich Lyrik und Dramatik. Was es so schwer macht, diese Rolle zu tanzen, ist die entwaffnende Reinheit dieses Mädchens, die mit einer ungeheuren tänzerischen Präzision einhergehen muss.

Ich war vierundzwanzig, als ich in Heinz Spoerlis Inszenierung hier in Zürich erstmals als Giselle auftrat. Federico Bonelli, der heute als Solist im Londoner Royal Ballet tanzt, war mein Herzog Albrecht. Wahrscheinlich war ich damals zu jung für diese Rolle, die man in diesem Alter doch mehr spielt, als sie wirklich zu leben. Inzwischen hat meine Giselle-Interpretation an Tiefe gewonnen. Gefordert sind ja nicht nur das korrekte Ausführen von Schritten und der richtige

Stil, sondern es geht vor allem darum, in die romantische Atmosphäre, in die Stimmung des Stücks, einzutauchen und sie dem Publikum zu vermitteln. Das gelingt mir heute natürlicher als damals, und sicher bringe ich jetzt auch mehr Lebenserfahrung in meine Interpretation hinein.

Da das Ballett relativ kurz ist, hat man nur wenig Zeit, den Charakter zum Leben zu erwecken und diese Rolle zu kreieren. Hinzu kommt, dass die beiden Akte in ihrer Anlage ganz unterschiedlich sind. In vielen Szenen wird die Geschichte durch Pantomime erzählt, und da muss ich jedes Mal sehr genau abwägen, was zu viel und was zu wenig ist. Wie zeige ich die Naivität dieses Mädchens, das so voller Lebenslust ist und ganz in seiner Leidenschaft für Albrecht, aber auch in seiner Passion für den Tanz aufgeht? Giselle nimmt alles, was sie tut, überaus ernst, und es ist ihre Naivität, aus der letztlich die Dramatik des Geschehens erwächst. Sie glaubt an das, was man ihr erzählt – egal, ob es sich um Albrechts Liebesschwüre

oder den unheimlichen Bericht ihrer Mutter über das Schicksal der Wilis handelt. Das macht sie verletzlich. Dass Giselle am Ende des ersten Akts verrückt wird, glaube ich nicht. Die Erkenntnis, dass sie einer Lüge aufgefressen ist, löst einen Schock aus, an dem sie zugrunde geht.

Eine gute Verbindung zum Interpretieren des Albrecht ist ganz wichtig. Wir müssen präzise aufeinander reagieren. Albrecht sollte Reife und Männlichkeit ausstrahlen, denn Giselle verfällt dem Charme dieses selbstbewussten Mannes. Er vermittelt ihr ein Gefühl von Sicherheit und lässt sie ihm Vertrauen und Liebe schenken.

Was die tänzerische Seite der Rolle angeht, so mag ich diesen klassischen Stil mit seiner Portion Bournonville und der typisch französischen Fussarbeit. Eine absolut saubere Technik ist Grundvoraussetzung. Dieser Stil kommt mit ganz kleinen Bewegungen aus und verzichtet auf bombastische Sprünge. Alles ist sehr fein und delikate. Nicht nur bei den Schritten, sondern in der gesamten Koordination des Körpers ist Feinheit und Erfahrung beim Umsetzen der Gesten und Posen gefordert. Wie hält man den Kopf, wo sind die Arme? Und dann ist da natürlich der berühmte zweite, weiße Akt auf einer fast leeren Bühne. Es ist gar nicht so einfach, es mühelos und «nach nichts» aussehen zu lassen. Für das Publikum muss der Eindruck entstehen, man würde durch die Luft schweben. Wie ein Seidenschal, der sich pausenlos im Wind bewegt. Das gelingt jedoch nur, wenn man nicht nur den Eindruck dieser Weichheit erzeugen, sondern gleichzeitig die

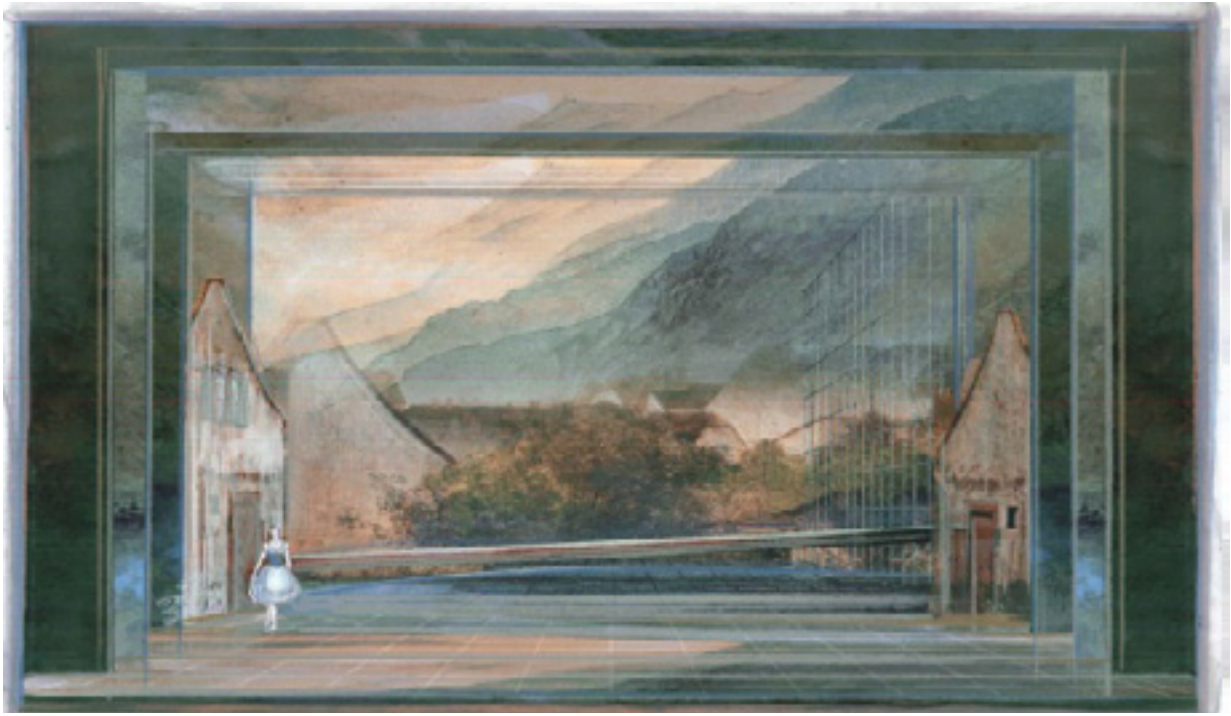
geforderte Akkuratess, gerade in der Beinarbeit, gewährleisten kann.

Natürlich ist Giselle auch die Geschichte der grossen Ballerinen, die in den vergangenen fast 175 Jahren am Mythos dieses Balletts mitgeschrieben haben. Mich hat vor allem die Giselle der italienischen Tänzerin Carla Fracci inspiriert. Die Primaballerina der Mailänder Scala und des American Ballet Theatre hat die Rolle mit Partnern wie Rudolf Nurejew, Mikhail Baryshnikov und – auch in einer berühmten Verfilmung – Erik Bruhn getanzt, und sie verkörpert für mich genau jene Reinheit, von der die Glaubhaftigkeit der Geschichte so entscheidend abhängt. Doch auch wenn man all die grossen Ballerinen im Hinterkopf hat, muss man sie doch auch hinter sich lassen, um zur eigenen Interpretation der Rolle zu finden. Ich erinnere mich, dass ich am Anfang meiner Laufbahn Szene für Szene des Balletts analysiert und genau für mich definiert habe, wann und wo ich wie zu sein hätte. Heute versuche ich einfach, Giselle zu sein. Die Situation und die Umgebung zu erspüren und mit meinen Schritten die Rolle aus mir herauswachsen zu lassen. Man hat auch in der genau definierten Form des romantischen Balletts, wie zum Beispiel bei einer Arabesque, alle Möglichkeiten und die Freiheit, durch Bewegung den Charakter zu erschaffen. Gleich am Anfang zum Beispiel kann man mit den Sprüngen Giselles sehr viel von ihrer Frische verraten und ihre Lebenslust zeigen. Und da ist das klassisch-romantische Ballett dann plötzlich gar nicht so weit vom modernen Ballett entfernt.

Notiert von Michael Küster (MAG 27)



## KOSTÜME UND BÜHNENBILD VON LUISA SPINATELLI



31 Bühnenbildentwurf 1. Akt *Giselle* von Luisa Spinatelli



32 Bühnenbildentwurf 2. Akt *Giselle* von Luisa Spinatelli

### Bühnenbild und Kostüme: Luisa Spinatelli

Luisa Spinatelli wurde an der Akademie der Schönen Künste im italienischen Brera zur Bühnen- und Kostümbildnerin ausgebildet. Heute ist sie dort als Dozentin tätig. Ihr erstes Bühnenbild entwarf sie 1965 an der Mailänder Scala für das Ballett Francesca da Rimini. Auch auf dem Gebiet des Schauspiels und der Oper machte sie sich bald einen Namen. Opern wie Attila, La forza del destino, Andrea Chénier oder Fedora waren an der Mailänder Scala in ihrem Bühnenbild zu sehen. Für das Teatro Regio in Turin entwarf sie die Ausstattung für Kiss me, Kate und Die Jungfrau von Orléans sowie für das Teatro Massimo in Palermo Luisa Miller. Ihre ureigenste Domäne ist aber stets das Ballett geblieben. In ihrer Ausstattung gelangte 1976 Der Nussknacker in der Arena di Verona zur Aufführung, den Klassiker stattete sie auch 1999 für die Staatsoper Unter den Linden und 2002 beim Tulsa Ballett aus. Sie entwarf Bühnenbilder und Kostüme für Robert Norths Choreographie Orlando am Teatro dell'Opera in Rom, für die Dornröschen-Inszenierung des Royal Opera House Covent Garden, für Pierre Lacottes Paquita am Bolschoi Theater Moskau, für eine Inszenierung der Pique Dame am Nationaltheater Tokio oder für George Balanchines Choreografie Ein Sommernachtstraum an der Mailänder Scala. Für ihre Ausstattung von Schwanensee, den Patrice Bart 1997 für die Staatsoper Unter den Linden choreografiert hat, wurde sie mit dem Benois de la danse ausgezeichnet, und 2005 wurde ihr für die Ausstattung von Raymonda in Tokio der Premio Akiko Tachibana verliehen. Luisa Spinatelli und Patrice Bart haben bereits mehrfach zusammengearbeitet.





34

## SPITZENSCHUHE UND TUTUS

### Spitzenschuhe

Spitzenschuhe sind Schuhe für den Ballett-Tanz ohne rechts-links-Unterscheidung mit einer versteiften Schuhspitze (Box), deren Spitze als Standfläche abgeflacht ist, und einer aufrecht stehenden Ledersohle, auch ‚Wirbelsäule‘ genannt. Box und Sohle verleihen den nötigen Halt und sorgen dafür, dass die Belastung optimal verteilt wird. In einem Spitzenschuh steckt der Fuss vertikal wie ein Korken im Flaschenhals. Die Spitze oder Box der Schuhe besteht aus mehreren Schichten von Leinen, Pappmaché und Leim. Die Sohle ist innen durch Lederfaser-Pressspan verstärkt. Die Schuhe werden mit Bändern am Unterschenkel befestigt.

Die ersten Ballerinen, die auf Spitze getanzt haben sollen, waren Amalia Brugnoli (1800-1830) und Geneviève Gosselin (1791-1818). Marie Taglioni (1804-1884), eine der wichtigsten Ballerinen ihrer Zeit, soll 1823 zum ersten Mal Amalia Brugnoli auf Spitze tanzend gesehen haben und begann daraufhin selbst mit Spitzenschuhen zu trainieren. 1832 tanzte sie die Titelrolle im Ballett *La Sylphide* komplett auf Spitze. Um die schmerzende Belastung der Füße besser ertragen zu können, stopften die Tänzerinnen Baumwolle in die Kappen ihrer Tanzschuhe, die dann nach und nach

durch härteres Material verstärkt wurden. Zunächst tanzten nur Solistinnen auf Spitze. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Spitzentanz für alle Balletttänzerinnen ein Muss.

Die Form und die Ausführung des Spitzenschuhs wurden über Generationen von erfindungsreichen Schuhmachern verbessert und weiterentwickelt und hat sich in den vergangenen 150 Jahren stark verändert. Vor allem die Standfläche ist erheblich breiter geworden, so dass die im Romantischen Ballett angestrebte Illusion des Schwebens über dem Boden aufgrund des sichtbar grösseren Bodenkontakts nicht mehr vollkommen erreicht wird. Dafür ermöglicht der heute gebräuchliche Spitzenschuh Schrittkombinationen und Bewegungen auf Zehenspitzen, die mit den Schuhen der Marie Taglioni undenkbar wären.

Im Idealfall sitzen Spitzenschuhe eng wie eine zweite Haut am Fuss. Jede Tänzerin muss selbst durch Probieren herausfinden, welche Schuhe für sie am besten geeignet sind. Professionelle Tänzerinnen tragen meistens auf Mass gefertigte Spitzenschuhe. Auch in diesem Fall gilt, dass ein hoher Aufwand an Zeit und Arbeit investiert werden muss, ehe Spitzenschuhe so



35 Marie Taglioni als La Sylphide mit Spitzenschuhen und im ersten romantischen Tutu (1832)

geschmeidig sind und so am Fuss sitzen, dass sie bei Proben und Aufführungen getragen werden können. Spitzenschuhe sind recht empfindlich und werden je nach Beanspruchung beim Tanzen schnell zu weich und damit unbrauchbar. In Balletten mit einem „weißen Akt“ wie Giselle oder Schwanensee ist der Bedarf an Schuhen besonders hoch: Man rechnet mit einem Paar Schuhen pro Akt.

#### Empfohlene Videolinks über Spitzenschuhe:

- Video über die Herstellung und Vorbereitung von Spitzenschuhe (englisch): What's in a Ballet Shoe?: <https://www.youtube.com/watch?v=RKBTtVTT3qA>
- Video über die Vorbereitung der Spitzenschuhe durch Tänzerinnen des Australien Ballet: [https://www.youtube.com/watch?v=P1w8zbEf\\_Qg](https://www.youtube.com/watch?v=P1w8zbEf_Qg)

*«Wir nehmen sie aus ihrer Plastikhülle, schütten Fabulon (Produkt für das Versiegeln von Böden) in die Spitzen (damit sie härter werden), benähen sie mit Stoff- und Gummibändern, schneiden den Satin an der Spitze ab (er rutscht zu sehr), entfernen die Einlegesohle (sie ist überflüssig), weichen die Spitzen in Wasser oder Alkohol ein (sie sind zu hart und zu eng), treten darauf (sie sind zu rund), biegen die Gelenke (sie sind zu steif), rauhen mit einem Reibeisen das Sohlenleder auf (es ist zu glatt) und schlagen sie gegen die Wand (sie machen zu viele Geräusche). Dann treten wir einen Viertelstunde darin auf, und sobald sie vorbei sind, werfen wir sie weg (es ist kein Leben mehr in ihnen) ... für uns sind sie nichts weiter als Spitzenschuhe–unerlässlich, aber Feinde, die man schlagen muss.»*

aus Toni Bentley: *Tanzen ist beinahe alles*



## Tutus

Marie Taglioni verhalf nicht nur dem Spitzentanz zum Sieg – an ihre Person knüpft sich auch die Einführung des «Tutu». Bei dem von Eugène Lamy entworfenen «romantischen Tutu» fiel der Musselinrock flockiger und gab den Bewegungen genügend Raum. Das «romantische Tutu» wurde zum Standardkostüm des 19. Jahrhunderts. Gedacht war es anfangs als Unterstützung der Priouette; es sollte den Eindruck des Rotierens optisch verstärken. Aber seine Form signalisiert mehr; einerseits betont das Tutu das Keusche, Reine der Ballerina, andererseits ist es leicht durchsichtig und lässt die Beine der Ballerina reizvoll zur Geltung bringen. Durch den Tüll wird ein künstlicher Radius geschaffen, der Nähe verwehrt – eine Art magische Aura. Das Tutu enthüllt indem es verhüllt. Das romantische, wadenlange Tutu von Marie Taglioni ist für die romantischen Ballette wie *La Sylphide* und *Giselle* gebräuchlich. Zum Ende des 19. Jahrhunderts hin wurde es immer kürzer, bis zum steif abstehenden Tüllrock, wie er zum Beispiel für *Schwanensee* ver-

wendet wird. Mit dem kürzeren und leichteren Tutu konnten die Tänzerinnen höhere Sprünge ausführen und ihre Beine wurden sichtbar, was zu Beginn 19. Jahrhundert noch nicht möglich gewesen wäre.

Ein Tutu besteht aus mehreren Schichten Tüll (für ein kurzes oder akademisches Tutu sind es 4 Lagen steifer Tüll, für ein romantisches Tutu bis zu 16 Lagen). Seit Marie Taglioni, die 1832 in *La Sylphide* zum ersten Mal im Tutu auftrat, wurde es zum gebräuchlichen Kostüm einer Ballerina. Davor trugen die Tänzerinnen Panniers (Reifröcke) oder klassische lange Kleider.

Der Begriff «Tutu» wurde vom Publikum geprägt. Die billigen Plätze im Theater waren früher im Parkett (oftmals nur Stehplätze), während die reichen und noblen Damen und Herren auf dem Balkon und in den Logen saßen. Vom Parkett aus konnten die Zuschauer hin und wieder einen Blick unter die Röcke der Tänzerinnen erhaschen und ihre Popos sehen. Umgangssprachlich heisst Popo auf Französisch «cucu», woraus sich dann «tutu» entwickelte.



37 Viktorina Kapitonova in einem akademischen Tutu als Odette in *Schwanensee* (Ballett Zürich 2013)

## IDEEN FÜR DEN UNTERRICHT



### Ballett-Pantomime

Art	zuerst im Plenum, dann in Gruppen von 2-4 Personen aufgeteilt
Dauer	ca. 30 Minuten
Fach	Deutsch/evtl. Musik
Raum	Singsaal. Aula oder Klassenzimmer (Bänke und Stühle wegräumen, so dass ein grösserer leerer Raum zu Verfügung steht.)
Ziel	non-verbale Kommunikation erfahren und in Zusammenhang mit der Handlung von <i>Giselle</i> stellen.

Ballete in der Zeit der Romantik bestanden mindestens zur Hälfte aus Szenen, in der die Handlung durch Pantomime dargestellt wurde. Die andere Hälfte waren Tanzszenen.. Damals wurde die Geschichte des Balletts zu grössten Teilen durch Gestik dargestellt und in getanzte Sequenzen wurde nicht erzählt, sondern das technische Können der Tänzer/-innen zur Schau gestellt.

Dieselben Gesten werden in unzähligen Balletten angewandt und wurden vom damaligen Publikum verstanden. (Beispiele s. Illustration nächste Seite).

#### **Aufgabe: Pantomime zu ausgewählten Szenen aus *Giselle* selber entwickeln**

##### Schritt 1

- Alle Schüler/-innen versuchen die auf der Zeichnung (folgende Seite) dargestellten Ballett-Gesten zu machen: *schlafen, Angst haben, bitten, ich verspreche, lesen, tot sein/Tod, töten/umbringen, Mutter und Kind, warum?*
- Mit den Schüler/-innen zusammen einige eigenen Gesten entwickeln. Ideen sammeln und diese von allen ausprobieren lassen.

##### Schritt 2

Jeweils 2-4 Schüler/-innen arbeiten in Gruppen zusammen und übersetzen einen der nachfolgend beschriebenen vier Szenen in Pantomime. Sie benutzen die vorgegebenen Gesten und erfinden auch eigene, neue Gesten dazu. Die Szenen müssen so gut geübt sein, dass sie fließend und ohne Unterbruch aufgeführt werden können. Die beteiligten Personen bleiben während der ganzen Szene in ihren Rollen, denn die Gesten allein erzählen nicht alles; auch der Gesichtsausdruck und die Körperhaltung spielen eine wichtige Rolle.

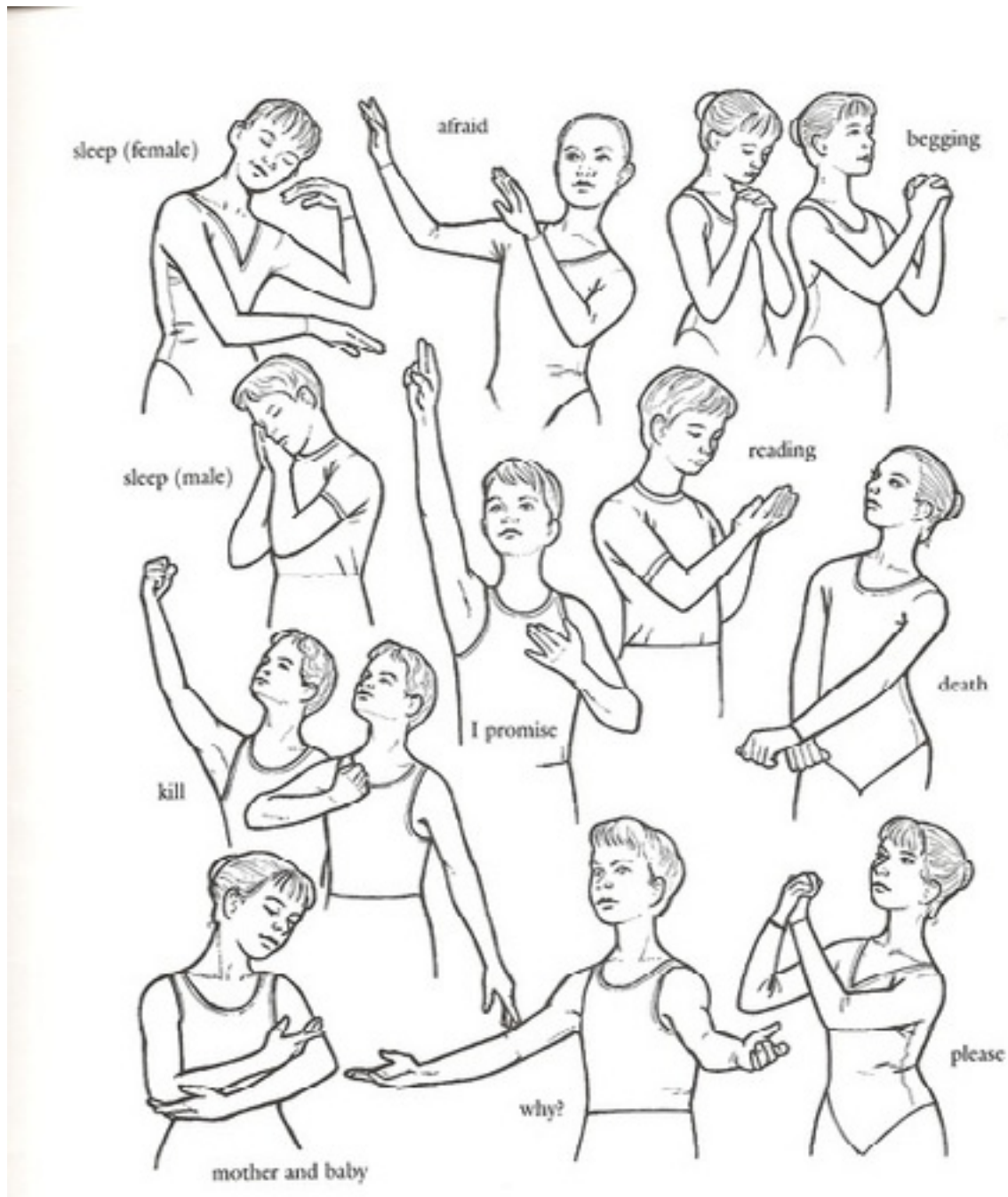
Option: Die Szenen mit Musik unterlegen.

##### Schritt 3

Präsentation der Pantomimen-Dialoge/Szenen vor der ganzen Klasse.

Als Beispiel empfehle ich folgenden Videolink: <https://www.youtube.com/watch?v=kfs882PTSHg>





38 Auswahl von häufigen Ballett-Gesten

### **Dialog 1 - Personen: Giselle und Albrecht/Loys**

Albrecht trifft Giselle und schlägt vor, dass sie sich zusammen auf eine Bank setzen. Giselle willigt ein und setzt sich. Albrecht schaut sie fragend an und sie rutscht ein bisschen zur Seite. Er setzt sich. und schaut ihr tief in die Augen, dann hakt er sich bei ihr ein. Ihr ist es zu nah, sie zieht ihren Arm weg und rutscht ein wenig von ihm weg. Er macht das gleiche nochmals. Dieses Mal steht Giselle auf und entfernt sich ein paar Schritte von ihm. Er steht auch auf, hält sie auf und macht ihr eine Liebeserklärung. Sie will es nicht recht glauben und holt eine Blume, mit der sie sich wieder auf die Bank setzt. Sie zupft ein Blütenblättchen nach dem anderen: er liebt mich, er liebt mich nicht, .... Dann zählt sie die Blätter und stellt fest, dass es am Ende „er liebt mich nicht.“ heißen wird. Sie wirft die Blume weg und steht enttäuscht auf. Albrecht hebt die Blume auf und zupft ein Blättchen weg, zählt nach und zeigt Giselle triumphierend, dass es doch aufgeht. Giselle freut sich sehr. „Fang mich doch“, neckt Giselle Loys und weicht seinen Umarmungen und Küssen spielerisch aus.

### **Dialog 2 - Personen: Giselle und ihre Mutter**

Giselles Augen glänzen. Sie ist so glücklich und tanzt verliebt herum. Da tritt Giselles Mutter vor die Tür. Sie hält nichts von der Tanzleidenschaft ihrer Tochter und ist voller Sorge um Giselles Gesundheit. „Unglückliches Kind! Du wirst dich zu Tode tanzen, und nach deinem Tod eine Wili werden!“ und sie beginnt die unheimliche Geschichte der Wilis zu erzählen: „Die Wilis sind Bräute, die kurz vor der Hochzeit gestorben sind. Die armen jungen Geschöpfe können nicht ruhig im Grab liegen, in ihren toten Herzen, in ihren toten Füßen, bleibt noch jene Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten. Um Mitternacht steigen sie hervor, versammeln sich im Wald, und Wehe dem jungen Mann, der ihnen da begegnet! Er muss mit ihnen tanzen ohne Ruh und Rast, bis er tot niederfällt.“ Giselle unterbricht ihre Mutter. Sie glaubt ihre Erzählung von den Wilis nicht, die Mutter aber fährt fort: „Geschmückt mit ihren Hochzeitkleidern, Blumenkronen und flatternde Bänder auf den Häuptern, funkelnde Ringe an den Fingern, tanzen die Wilis im Mondglanz wie Elfen. Ihr Antlitz, obgleich schneeweiss, ist jugendlich schön, sie lachen so schauerlich heiter, so liebenswürdig, sie nicken so geheimnisvoll; diese toten Tänzerinnen sind unwiderstehlich.“ Giselle aber kümmert sich nicht um die Warnungen ihrer Mutter. Sie tanzt weiter, denn Loys und der Tanz sind ihr ganzes Glück.

### **Dialog 3 - Personen: Giselle und Bathilde**

Noble Herrschaften sind ins kleine Dorf gekommen und voller Ehrfurcht vor ihren Brokatkleidern und Juwelen macht Giselle einen tiefen Knicks und bietet den Besuchern einen erfrischenden Trank an. Nachdem Giselle die Gäste bedient hat, betrachtet sie staunend das wunderbare Kleid der jungen Edelfrau Bathilde und berührt ehrfürchtig ihre lange Schleppe aus wertvollem Stoff. Da spricht Bathilde sie an: „Sag mir, Liebes“, fragt Bathilde, „was tust du den ganzen Tag über?“ „Ich tanze gern“, gibt Giselle zu und vollführt einige Schritte. „Bist du auch verliebt?“, erkundigt sich Bathilde. „Ja“, strahlt Giselle, „ich bin sehr verliebt, mein Verlobter wohnt dort“ und sie zeigt aus Loys Hütte, die gleich neben der ihren liegt. Bathilde ist entzückt von dieser jungen Braut und fühlt mit ihr, denn auch sie wird bald heiraten. Als Geschenk legt sie ihr eine ihrer goldenen Halsketten um. Giselle, ganz verzaubert von diesem wunderbaren Geschenk, dankt ihr aus vollem Herzen und ist ausser sich vor Glück.

### **Dialog 4 - Personen: Giselle, Loys/Albrecht, Hilarion und Bathilde**

Giselle und Loys tanzen zusammen und strahlen einander verliebt an, doch plötzlich tritt Hilarion zwischen sie. Er hält einen langen Samtumhang und einen glänzenden, silbernen Degen in der Hand, den er in Loys Hütte gefunden hat. Kein Zweifel, Loys ist ein Betrüger, ein Verführer, der mit der Leichtgläubigkeit Giselles gespielt hat. Er hat nur vorgegeben ein Bauer zu sein, eigentlich ist er der Herzog Albrecht von Schlesien, den Prinzessin Bathilde heiraten wird. Hilarion wirft Loys/Albrechts Schwert vor Giselles Füße. „Frage Loys danach“, forderte er sie auf. „Er ist gar kein Bauer, er hat dich betrogen.“ Giselle weiss nicht, wem sie glauben soll und schaut verwirrt von Hilarion zu Loys/Albrecht. Sie versucht Hilarion zu besänftigen. Dieser macht sich von ihr los und rennt zur Hütte, wo die Jäger ein Jagdhorn zurückgelassen haben, es und bläst wie wild hinein. Die Jagdgesellschaft eilt herbei, unter ihnen auch der Herzog von Kurland mit seiner Tochter Bathilde. Bathilde ist sehr erstaunt, Herzog Albrecht als Bauer verkleidet anzutreffen. „Herzog Albrecht, was hat das zu bedeuten?“, ruft Bathilde aus. Albrecht/Loys gibt vor, seine Verkleidung sei nur ein Spass. Giselle versucht ihn zur Rede zu stellen, aber er verleugnet Giselle vor Bathilde und beteuert Bathilde, dass er ihr Verlobter sei und dieses Bauernmädchen nichts zu bedeuten habe. Giselle versteht langsam, dass sie von Loys/Albrecht belogen und verraten wurde. Ihr Herz verkrampft sich vor Schmerz, ihr Verstand verwirrt sich, ihre Beine zittern, sie schwankt. Sie ergreift die Spitze des Degens, den Hilarion aus Loys/Albrechts Hütte gebracht hat, schwingt ihn herum. Albrecht versucht ihr den Degen zu entreissen, aber es gelingt ihm nicht. Giselle taumelt und bricht schliesslich mit einem tiefen Seufzer zusammen und stirbt.

## IDEEN FÜR DEN UNTERRICHT



### Die Geisterwelt der Wilis

Art	Klasse in Paare aufgeteilt
Dauer	1-2 Lektion
Fach	Deutsch, bildnerisches Gestalten
Raum	Klassenzimmer
Hilfsmittel	Schuhschachteln oder Schachtel ähnlicher Grösse, Papier und Bleistift, Farbstifte, Kreide, Wasserfarbe, farbiges Papier, Halbkarton.etc.

Der zweite Teil des Balletts Giselle spielt in einer Geisterwelt. Die Schüler/-innen sollen Bühnenbild und Kostüme für eine eigene Geisterwelt entwerfen.

#### **1. Schritt**

Text *über die Elementargeister* von Heinrich Heine lesen (s. Seite 13)

#### **2. Schritt**

Die Gruppen sammeln Ideen zum Bühnenbild und Kostüm der Wilis. Der Text ist nur eine Inspiration. Die Geister der verstorbenen Mädchen können auch anders aussehen als im Text beschrieben!

Der Bühnenraum ist rechteckig etwa im Verhältnis 1: 2.

-

**Wichtig:** Theater ist nicht Kino! Versucht realistische, vielleicht sehr detailreiche Ideen zu vereinfachen und zu reduzieren!

#### **3. Schritt**

Sich auf eine Idee zum Bühnenbild und eine Kostümidée einigen:

- Bühnenbild: In einer Schachtel ein dreidimensionaler Entwurf erstellen.
- Kostümentwürfe als Zeichnungen erstellen. (s. Figurinen Giselle auf S. 28)



39 Beispiel eines Bühnenbildmodells von Emma Ryott für das Ballett *Leonce und Lena*

# KLEINES TANZLEXIKON

Erklärungen zu Fachausdrücken aus dem Bereich Bühnentanz, Musik und Bühne

Abstrakter Tanz/Ballett	Tanz, der keine Geschichte erzählt. Beispiele: George Balanchine: Seine Werke sind nach eigener Aussage «sichtbar gemachte Musik», Merce Cunningham u.a.m.
Akademischer Tanz	siehe klassisches Ballett
Aufwärmen	Vor einem Einsatz in Proben oder Aufführungen benötigen die Muskeln und Bänder des tanzenden Körpers eine gute Durchblutung und Erwärmung. Ohne Aufwärmtraining besteht für den Tänzer Verletzungsgefahr.
Ausdruckstanz	auch freier bzw. expressionistischer Tanz, entstand als Gegenbewegung zum klassischen Ballett mit dem beginnenden 20. Jh. Er dient dem individuellen und künstlerischen Darstellen von Gefühlen der tanzenden Personen.
Ballerina/ Primaballerina	(ital. Tänzerin) ist eine Solotänzerin. Eine Primaballerina ist die beste und erfahrenste Ballerina einer Kompanie.
Ballett	Drei Bedeutungen: 1. der in künstlerisch stilisierter Form dargebrachte Bühnentanz des abendländischen Kulturkreises. 2. das in der oben genannten Form dargebotene Werk. 3. eine Kompanie, die solche Werke präsentiert. Heute versteht man unter Ballett sehr unterschiedliche Erscheinungsformen des Bühnentanzes, wobei der akademische Ursprung weiterhin durchscheint. Das Wort kommt von italienisch «balletto»: Diminutiv von «ballo», das bedeutet «Tanz»; «ballar» bedeutet «tanzen». An den Höfen Italiens wurden in der Renaissance festliche Aufzüge präsentiert, in denen Zwischenspiele («intermezzi») vorgesehen waren, zumeist als Tanzeinlagen. Ab ca. 1550 bezeichnete man diese Einlagen als «balletti». Aus diesen «balletti» entwickelten sich später die französischen «ballets de cour» (Hofballette).
Ballettdirektor	leitet eine Ballettkompanie. Er trifft alle künstlerischen Entscheidungen und wählt die Tänzer und weitere Mitarbeiter der Kompanie aus.
Ballettmeister	leitet das tägliche Training der Tänzer und assistiert den Choreografen bei der Erarbeitung einer Choreografie. Er übt die Tanzstücke mit den Tänzern und studiert bestehende Choreografien neu ein.
Barre	(franz. Stange) Der erste Teil des Ballett-Trainings findet an der Stange statt. Die Tänzer halten sich mit einer Hand an der Stange, während sie Übungen ausführen. Dadurch werden sie beim Halten des Gleichgewichts unterstützt. Der zweite Teil des Trainings findet dann «au milieu» statt; freistehend in der Mitte des Raumes.

Beleuchtung	Die Beleuchtung, also das «Licht», macht sichtbar, was auf der Bühne vor sich geht. Das «Licht» unterstreicht die Kulissen, den Tanz und die Musik, also die dargestellten Stimmungen und Situationen auf der Bühne, es hebt bestimmte Dinge hervor und lässt andere wiederum in den Hintergrund treten.
Besetzung	Alle mitwirkenden Tänzer einer Choreografie und ihre Rollenzuteilung.
Bewegungsmaterial	Alle Tanzschritte und -kombinationen, die in einem Tanzstück vorkommen. Viele Choreograf/innen sind an der Art ihres Bewegungsmaterials zu erkennen.
Bühne	In einem Theater besteht die Bühne meistens aus verschiedenen Bereichen: Seitenbühne (rechts und links), Vorderbühne, Hinterbühne, Unterbühne und Hauptbühne. Meistens wird nur die Hauptbühne genutzt. Der Zuschauer sieht bei einer Guckkastenbühne (wie im Opernhaus Zürich) nur den relativ kleinen Ausschnitt der gesamten Bühne, der durch die Proszeniumsöffnung einsehbar ist. Die Hauptbühne befindet sich direkt in der Mitte. Die Seiten- und Hinterbühne wird zur Bereitstellung von Dekorationsteilen benutzt. Die Vorderbühne befindet sich vor dem Bühnenportal.
Bühnenbild	Gesamtheit aller Bühnenbauten und Kulissen, auch Dekor genannt.
Bühnenbildner	überlegt sich, wie die Kulisse, Dekorationen und Requisiten für ein Stück aussehen sollen. Dabei richtet er sich nach den Ideen der anderen Künstler, das Bühnenbild entsteht gemeinsam mit dem Choreografen oder dem Regisseur.
Bühnentanz	Tanzvorstellungen mit einer künstlerischen Vision, die vor Zuschauern präsentiert werden.
Choreograf	ist der kreative Gestalter einer Choreografie. Er ist gleichzeitig Erfinder und Regisseur des Stückes und repräsentiert somit im Vergleich zum Schauspiel gleichermaßen die Rolle von Autor und Regisseur.
Choreografie	(altgr. χορός «Tanz» und γράφειν «schreiben») bezeichnet das Erfinden und Einstudieren von Bewegungen, meist in Zusammenhang mit Tanz. Eine Choreografie wird ebenso wie eine musikalische Komposition als Kunstwerk betrachtet und reicht vom kurzen Solo- oder Showtanz bis zur mehrstündigen Inszenierung eines Tanztheaterstückes mit vielen Personen und komplexer Handlung.
Choreologie	s. Tanznotation
Corps de ballet	(frz. Körper/Korpus des Balletts) sind die Mitglieder des Ballettensembles, die im Gegensatz zu den Solotänzern in der Regel als große Gruppe auftreten.
Dirigent	Musikalischer Verantwortlicher einer Ballettaufführung mit Orchesterbegleitung. Er interpretiert die Partitur und koordiniert das Orchester (und den Chor)

Dramaturg	Wirkt bei der Entstehung neuer Tanzstücke mit. Er sorgt für die Verständlichkeit des Handlungsablaufs und arbeitet durch Ideen und Vorschläge beratend mit. Er macht Recherchen zum Stoff des Stücks, verfasst Texte für das Programmheft und weitere Publikationen zu den Hintergründen und der Aufführungspraxis des Werkes.
Duett	Ein Tanzstück oder Teil eines Tanzstücks für zwei Tänzer. Wird auch Pas de deux genannt.
Eiserner Vorhang	(Schutzvorhang) ist eine bauliche Brandschutzeinrichtung in Theatern, die das Bühnenhaus vom Zuschauerraum in Form eines feuerundurchlässigen Schutzvorhangs trennt, um eine sichere Flucht der Zuschauer zu gewährleisten und den Übergriff des Feuers in andere Gebäudeteile zu verhindern.
Ensemblestück	Ein Tanzstück oder ein Teil eines Tanzstücks, das für eine Gruppe Tänzer bestimmt ist.
Guckkastenbühne	Bühnentyp, der durch den Portalrahmen eine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum erzeugt. Sie hat drei Wände, die «vierte Wand» zum Publikum hin ist offen.
Handlungsballett	Ein Tanzstück, das eine Geschichte erzählt.
Inszenierung	Das gesamte Bühnengeschehen bei einer Tanz-, Theater- oder Opernaufführung.
Interpretation	Interpretation im Tanz, Darstellung einer Handlung oder eines Gefühlsausdrucks. In der Musik und im Tanz ist die Aufführung eines Werkes immer schon eine Interpretation (Tänzer und Musiker nennt man darum auch Interpreten).
Isolationen	Das unabhängige Bewegen einzelner Körperteile.
Klassisches Ballett/ Akademischer Tanz	ist der seit dem 17. Jh. entwickelte und immer mehr perfektionierte Theatertanz, dessen Schritt- und Bewegungsfolgen in der Danse d'école strikt kodifiziert sind und im Exercice zur Vervollkommnung der Technik des Tänzers täglich repetiert werden. Im 17. Jh. und 18. Jh. trugen Paris, im 19. Jh. Mailand und St. Petersburg entscheidend zur Weiterentwicklung des klassischen Balletts bei. Das Hauptmerkmal des klassischen Balletts ist das Ausdrehen der Hüften und Füße. Alle Tanzschritte haben französische Namen.
Klavierauszug	Zusammenfassung einer Orchesterpartitur für Klavier; wird unter anderem zum Erarbeiten und Proben einer Choreografie verwendet.
Kostümdesigner/ Kostümbildner	entwirft in Rücksprache mit dem Choreografen die Kleidung, die die Tänzer während der Vorstellung tragen.
Labannotation	s. Tanznotation

Lichtdesigner	entwirft und realisiert die Lichtstimmungen für das Stück.
Markieren	Ein Tänzer markiert einen Part, wenn er ihn in der Probe nicht voll aus- tanzt, sondern nur andeutet.
Moderner Tanz	Modern Dance ist eine Variante des Bühnentanzes, die sich seit 1900 in den USA aus Erneuerungsbestrebungen des klassischen Balletts und ver- schiedener avantgardistischer Strömungen entwickelt hat.
Motiv	Kleinste Sinneinheit in einer tänzerischen oder musikalischen Komposi- tion.
Pantomime	Pantomime ist eine szenische Darbietung durch wortlose Gestik, Mimik und Gebärdenspiel.
Partitur	Zusammenstellung aller Instrumental- und Singstimmen eines Bühnen- werks. In gedruckter Form die Grundlage für die Arbeit des Dirigenten.
Pas	(franz. Schritt). Bedeutet Tanzschritt, wobei immer die Bewegung des ganzen Körpers gemeint ist und nicht nur die Füße. In der Fachsprache des Balletts wird Pas meist in Zusammenhang mit anderen Worten ge- braucht. Als Bezeichnung für einen bestimmten Schritt wie in «Pas de bourrée», «Pas de chat» usw., aber auch als Bezeichnung für eine be- stimmte Form - wie in «Pas d'action» für eine dramatisch akzentuierte Szene oder um die Anzahl der mitwirkenden Tänzer zu definieren: «Pas de deux», «Pas de trois» etc. Tanzstück oder Teil für zwei, drei usw. Tänzer.
Pas de deux	Ein Tanzstück oder Teil eines Tanzstücks für zwei Tänzer, auch Duett genannt.
Proszenium	stammt über das Lateinische (proscenium) vom altgriechischen πρό «pro» (vor) und σκηνή «skene» (Bühnenhaus). Im modernen Theater ist das Proszenium der vordere Teil der Bühne zwischen Vorhang / Portal- öffnung und Orchester. In der Proszeniumsöffnung befindet sich im Allgemeinen der gesetzlich wegen des Brandschutzes vorgeschriebene «Eiserne Vorhang».
Requisit	Beweglicher Gegenstand, der zur Ausstattung von Szenen in Theater, Film und Oper dient.
Repertoire	Die verschiedenen Tanzstücke, die von einer Kompanie aufgeführt werden.
Saison / Spielzeit	Zeitraum, in dem ein Theater Aufführungen veranstaltet, meist vom Spät- sommer bis zum Frühsommer des Folgejahres.
Solo	Ein Tanzstück oder Teil eines Tanzstücks für einen Tänzer oder Tänzerin.
Spielplan	Verzeichnis aller während einer Spielzeit an einen Theater aufgeführten Werke.



Spitzenschuhe	Spezielle Tanzschuhe, mit denen die Tänzerin auf ihren Zehen stehen kann. Sie haben eine versteifte Schuhspitze (Box), deren Spitze als Standfläche abgeflacht ist, und einer aufrecht stehenden Ledersohle, auch ‚Wirbelsäule‘ genannt. Box und Sohle verleihen den nötigen Halt und sorgen dafür, dass die Belastung optimal verteilt wird. In einem Spitzenschuh steckt der Fuss vertikal wie ein Korken im Flaschenhals. Die Schuhe werden mit Bändern um den Knöchel befestigt.
Synchron	Bewegungen, die von mehreren Tänzern zeitgleich und auf exakt die gleiche Weise ausgeführt werden.
Tanz	Tanz ist ein Sammelbegriff für jede Art spielerisch-rhythmischer Körperbewegung, die Musik- oder Geräuschbegleitung interpretiert, begleitet oder auch Teil davon ist. Tanzen bezieht sich allgemein auf Bewegung als Ausdrucksform oder soziale Interaktion. Tanz kann in einem spirituellen Kontext vorkommen oder auf einer Bühne präsentiert werden
Tanznotation	ist die symbolische Repräsentation von Tanzbewegungen. Heute verwendete Notationssysteme sind die Labanotation oder Kinetografie (entwickelt von Rudolf Laban) und die Choreologie oder Benesh Movement Notation (entwickelt von Rudolf und Joan Benesh)
Tanzstile	Hip Hop, Breakdance, Jazztanz, Musicalsanz, Ballett, Volkstanz, Gesellschaftstänze, Afrikanischer Tanz, Flamenco, Tango, Salsa, Bauchtanz, Steptanz, usw.
Tutu	(frz. «Ballettröckchen») ist ein kurzes, aus mehreren Stoff-Lagen (meist Gaze oder Tüll), gefertigtes, gelegentlich auch versteiftes Ballettkostüm. Knöchellang war es das Kostüm der Elfen- und Feengestalten des Romantischen Balletts (ab ca. 1832). Mit der Weiterentwicklung des klassischen Tanzes hat sich auch das Tutu in seiner Form verändert und ist nicht nur traditionelles Kostüm, sondern neben den Spitzenschuhen Symbol der klassischen Tänzerin geworden. Heute unterscheidet man dem choreografischen Stil entsprechend im Wesentlichen zwei Formen: das lange oder so genannte romantische Tutu und das kurze so genannte akademische Tutu.
Wiederaufnahme	Neueinstudierung einer bereits früher erarbeiteten Inszenierung /Choreografie.
Zeitgenössischer Tanz	Unter dem Sammelbegriff zeitgenössischer Tanz versteht man die choreografische Bühnentanzkunst der Gegenwart. Dabei steht der individuelle Stil des Choreografen im Vordergrund.

# MERKBLATT ZUM VORSTELLUNGS- BESUCH IM OPERNHAUS ZÜRICH

Wir freuen uns, dass ihr eine Vorstellung im Opernhaus Zürich besucht und euch fürs Musiktheater interessiert. Alle Mitwirkenden werden ihr Bestes geben, um euch eine packende Vorstellung zu präsentieren. Die Oper und das Theater sind Orte der Begegnung zwischen Künstlern und Zuschauern. Die Darbietenden kreieren die Emotionen und die Stimmungen auf der Bühne jeden Abend neu. Die Zuschauer gestalten ihrerseits die Atmosphäre durch ihre aktive Anwesenheit mit und tragen wesentlich zu einer gelungenen Vorstellung bei. Ihr spielt also eine wichtige Rolle; erst durch eure Konzentration, euer Mitdenken und Mitfühlen entsteht eine spannende Aufführung.

Damit sowohl ihr als auch die anderen Zuschauer und die Künstler eine gelungene Vorstellung erleben können, bitten wir euch folgende Regeln einzuhalten:



Die Platzverhältnisse im Zuschauerraum sind eng. Jacken, Schirme, Rucksäcke und Sonstiges dürfen aus feuerpolizeilichen Gründen nicht in den Zuschauerraum mitgenommen werden. Das Benutzen der Garderoben ist kostenlos.



Getränke und Esswaren dürfen nicht in den Zuschauerraum mitgenommen werden.



Mobiltelefone und sonstige elektronische Geräte bleiben in der Jackentasche und sind ausgeschaltet.



Bei einem ersten Opernbesuch ist vieles neu, interessant und vielleicht auch ungewohnt. In der Pause und nach der Vorstellung könnt ihr euch gerne darüber austauschen. Gespräche während der Aufführung stören die anderen Zuschauerinnen und Zuschauer.

## psst!

Die Sängerinnen und Sänger auf der Bühne singen ohne Mikrofon und auch das Orchester ist unverstärkt. Die Akustik im Haus ist so konzipiert, dass alles, was auf der Bühne gesungen und gespielt wird, überall im Zuschauerraum zu hören ist. Genauso verhält es sich auch mit Geräuschen, die im Zuschauerraum produziert werden.



Bitte kommt früh genug ins Opernhaus, damit ihr das spezielle Ambiente im Haus erleben und rechtzeitig eure Plätze einnehmen könnt. Beachtet, dass nach Beginn der Vorstellung bis zur Pause kein Einlass mehr möglich ist.



Natürlich könnt ihr euch kleiden, wie ihr wollt. Seid euch jedoch bewusst, dass ein Opernbesuch für viele Besucherinnen und Besucher ein besonderes Ereignis darstellt und sie dies dementsprechend auch mit ihrer Kleidung unterstreichen.

**Wir wünschen euch einen anregenden Abend und hoffen, dass euch die Vorstellung gut gefällt!**

# LITERATUR, MUSIK, NÜTZLICHE LINKS UND QUELLENANGABEN

## Literatur

- Théophile Gautier/Jules-Henri Vernoy de Saint Georges: *Giselle, ou les Willis – Ballet fantastique en deux actes*, Libretto, 1840/41
- Deborah Jowitt: *Time and the Dancing Image*, University of California Press, 1988
- Jutta Krautscheid: *Schnellkurs Tanz: Bühnentanz von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Dumont Verlag Köln, 2004
- Carol Lee: *Ballet in Western Culture*, Routledge New York/London, 2002
- Verna Lorenz: *Primaballerina – Der zerbrechliche Traum auf Spitze*, Athenäum Verlag Frankfurt a.M., 1987
- Vesna Mlakar: *Inbegriff der Romantik, Oper & Tanz*, 2005/06:  
<http://www.operundtanz.de/archiv/2006/05/tanz-giselle.shtml>
- Opernhaus Zürich: *Giselle*, Choreografie: Heinz Spoerli (Programmheft), 2003
- Marian Smith: *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, 2000
- Walter Sorell: *Der Tanz als Spiegel der Zeit – eine Kulturgeschichte des Tanzes*, Verlag Heinrichshofen Wilhelmshafen, 1985
- Staatsoper unter den Linden Berlin: *Giselle – ein Ballettführer*, Insel Verlag, 2001

## Musik:

- Alphonse Adam: *Giselle*, 1841
- Johann-Friedrich Burgmüller: *Souvenir de Râtisbonne*; ??
- Ludwig Minkus: *Variation der Giselle 1. Akt*, (ab 1887 in der Fassung von Marius Petipa)

## Ballett:

*Giselle, ou les Willis – Ballet fantastique en deux actes*

Choreografie: Jean Coralli und Jules Perrot, Musik: Alphonse Adam, Libretto: Théophile Gautier und Jules-Henri Vernoy de Saint Georges, Solisten: Giselle: Carlotta Grisi, Albrecht: Lucien Petipa

Uraufführung: Pariser Oper, 28. Juni 1841 (danach im Repertoire der Pariser Oper bis 1868)

### spätere Versionen von *Giselle* (Auswahl)

- 1884/87: Choreografie: Marius Petipa, Ballett St. Petersburg
- 1924: Choreografie: Nikolai Sergejew, Ballett der Pariser Oper
- 1944: Choreografie: Leonid Lawrowski, Bolschoi Theater Moskau
- 1966: Choreografie: Peter Wright, Stuttgarter Ballett
- 1971: Choreografie: Nicholas Beriozoff, Opernhaus Zürich
- 1976: Choreografie: Heinz Spoerli, Basler Ballett
- 1983/2000: Choreografie: John Neumeier, Hamburger Ballett
- 1982: Choreografie: Mats Ek, Stockholm
- 1984: Choreografie: Arthur Mitchell, Dance Theater of Harlem, New York
- 1986: Choreografie: Patrice Bart, Teatro Scala Mailand

### Berühmte Interpretinnen der Giselle:

Olga Spessivtseva, Alicia Markowa, Galina Ulanowa, und Eva Evdokimova, Anna Pawlowna Pawlowa, Tamara Karsavina, Alicia Alonso, Natalia Makarowa, Gelsey Kirkland, Carla Fracci, Alessandra Ferri und Polina Semionova.

## Links

### Über Giselle von Patrice Bart

- Ausschnitte aus Proben und Interviews: Giselle von Patrice Bart an der Scala in Mailand mit Alessandra Ferri, 1986: [https://www.youtube.com/watch?v=PBxyqp\\_COtU](https://www.youtube.com/watch?v=PBxyqp_COtU) und <https://www.youtube.com/watch?v=0k7wnwVNO6w>
- Making of Giselle, Staatsballett Berlin, 2014: [https://www.youtube.com/watch?v=2Kjf7a\\_lpK0](https://www.youtube.com/watch?v=2Kjf7a_lpK0)
- Erklärungen zur Pantomie von Giselle und Albrecht: <https://www.youtube.com/watch?v=kfs882PTSHg>

### Über Ballett allgemein

- Video über die Herstellung und Vorbereitung von Spitzenschuhe (englisch): What's in a Ballet Shoe?: <https://www.youtube.com/watch?v=RKBTtVTT3qA>
- Video über die Vorbereitung der Spitzenschuhe durch Tänzerinnen des Australien Ballet: [https://www.youtube.com/watch?v=P1w8zbEf\\_Qg](https://www.youtube.com/watch?v=P1w8zbEf_Qg)
- Video über die Herstellung von Tutus: New York City Ballet Recreating a tutu: <https://www.youtube.com/watch?v=PEdw3UkQMG8>

### Textnachweis

- Toni Bentley: *Tanzen ist beinahe alles*, Rowolt Verlag, 1985
- Théophile Gautier/Jules-Henri Vernoy de Saint Georges: *Giselle, ou les Willis – Ballet fantastique en deux actes*, Libretto, 1840/41
- Deborah Jowitt: *Time and the Dancing Image*, University of California Press, 1988
- Jutta Krautscheid: *Schnellkurs Tanz: Bühnentanz von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Dumont Verlag Köln, 2004
- Verna Lorenz: *Primaballerina – Der zerbrechliche Traum auf Spitze*, Athenäum Verlag Frankfurt a.M., 1987
- Opernhaus Zürich: *Giselle*, Choreografie: Heinz Spoerli (Programmheft), 2003
- Opernhaus Zürich: MAG 27, März 2015
- Marian Smith: *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, 2000
- Staatsoper unter den Linden Berlin: *Giselle – ein Ballettführer*, Insel Verlag, 2001

### Bildnachweis:

- 1) Yen Han als Giselle und Denis Vieira als Albrecht © Gregory Batardon
- 2) Corps de ballet in Giselle 1. Akt © Gregory Batardon
- 3) Viktorina Kapitonova als Myrtha, Königin der Willis © Gregory Batardon
- 4) Corps de ballet und Viktorina Kapitonova © Gregory Batardon
- 5) Portrait Marie Taglioni (1804-1884), kolorierte Lithographie
- 6) Vorstellung der Oper *Robert le Diable*, Szene: Nonnenballett, Gemäde von Edgar Degas (1831)
- 7) Paul Taglioni und Marie Taglioni in *La Sylphide*, Gemälde von François Gabriele Guillaume Lepaulle (1832)
- 8) Fanny Elssner als Florida tanzt *La Cachucha* aus dem Ballett *Le Diable Boîteux* (1836)
- 9) *Pas de Quatre* von Jules Perrot in der Besetzung der Uraufführung (1845): Marie Taglioni, Fanny Elssner, Carlotta Grisi und Lucile Grahn
- 10) Adelaide Giuri als Odette und Mikhail Mordkin als Prinz Siegfried in Aleksandr Gorskys *Schwanensee* nach Petipa/Iwanow, Bolshoi Theater Moskau (1901)
- 11) Carlotta Grisi als Giselle und Lucien Petipa als Albrecht in der Uraufführung von *Giselle* (1841)
- 12) Ankündigung der Uraufführung von *Giselle* am 28. Juni 1841 in der Pariser Oper
- 13) Carlotta Grisi als Giselle und Lucien Petipa als Albrecht in der Uraufführung von *Giselle* (1841)
- 14) Carlotta Grisi als Giselle im 2. Akt des Balletts (1841)
- 15) Alicia Markova als Giselle (1942)
- 16) Auftritt der Myrtha, Königin der Willis, mit Hilfe einer Flugmaschine in der Uraufführung von *Giselle* (1841)
- 17) Waclaw Nijinski als Albrecht, Ballet Russes, Paris 1910
- 18) Yen Han als Giselle in der Version von Patrice Bart für das Ballett Zürich (2015) © Stefan Deuber
- 19) Théophile Gautier (1856), Foto: Felix Nadar

- 20) Adolphe Adam (1850)
- 21) Jean Coralli (1852)
- 22) Jules Perrot (ca. 1850)
- 23) Carlotta Grisi im Kostüm der Giselle (1841), Gemälde von Alfred Chalon
- 24) Patrice Bart in Proben zu *Giselle* mit dem Ballett Zürich © Stefan Deuber
- 25) Viktorina Kapitonova und Denis Vieira © Gregory Batardon
- 26) Yen Han als Giselle © Gregory Batardon
- 27) Corps de ballet 2. Akt © Gregory Batardon
- 28) Portrait Patrice Bart © Stefan Deuber
- 29) Yen Han, Viktorina Kapitonova und Corps de Ballett © Gregory Batardon
- 30) Yen Han und Denis Vieira © Gregory Batardon
- 31) Bühnenbildentwurf 1. Akt *Giselle* von Luisa Spinatelli
- 32) Bühnenbildentwurf 2. Akt *Giselle* von Luisa Spinatelli
- 33) Übersicht der Kostümentwürfe zum Ballett *Giselle* von Luisa Spinatelli
- 34) Moderne Spitzenschuhe verschiedener Hersteller
- 35) Marie Taglioni als *La Sylphide* mit Spitzenschuhen und im ersten romantischen Tutu (1832)
- 36) Moderne Spitzenschuhe
- 37) Viktorina Kapitonova in einem akademischen Tutu als Odette in *Schwanensee* (Ballett Zürich 2013) © Bettina Stöss
- 38) Häufige Ballett-Gesten
- 39) Beispiel eines Bühnenbildmodells von Emma Ryott für das Ballett *Leonce und Lena*