

Giselle

Ballett

Giselle

Ballett in zwei Akten mit Musik von Adolphe Adam

1 Stunde 45 Minuten mit Pause

1./2. Besetzung

Giselle – Serena Landriel / Gaia Mentoglio
Albrecht – Max Zachrisson / Elias Boersma
Giselles Mutter – Tana Rosás Suñé / Rachele Scott
Hilarion, Giselles Onkel – Daniel Rodriguez Domenech /
Rubén Bañol Herrera
Albrechts Verlobte – Celia Sandoya
Albrechts Freunde – Jared Brown, Diego Benito Gutierrez /
Mirko Campigotto, Francisco Patricio
Giselles Schwestern – Eva Blunno, Marina Sanchez Garrigós
Giselles Familienmitglied – Thomas Martino

Albrechts Familie und Gäste:

Jared Brown, Mirko Campigotto, Giovanna Doria,
Dayne Florence, Diego Benito Gutierrez, Lisa Horten-Skilbrei,
Aleix Labara, Nolan Millioud, Francisco Patricio,
Matias Rocha Moura, Giuliana Sollami, Sophie Vergères

Geister der Vergangenheit:

Eva Blunno, Giovanna Doria, Lisa Horten-Skilbrei,
Serena Landriel / Gaia Mentoglio, Marina Sanchez Garrigós,
Celia Sandoya, Giuliana Sollami, Sophie Vergères

Sinfonieorchester Basel

Choreographie/Bühne/Video – Pontus Lidberg
Musikalische Leitung – Thomas Herzog, Benjamin Pope
Kostüme – Rachel Quarmby Spadaccini
Lichtdesign – Patrick Bogårdh
Einstudierung – Nathanael Marie, Cristiana Sciabordi,
Manuel Renard, Fernando Carrión Caballero
Dramaturgie – Pontus Lidberg, Bettina Fischer, Sarah Brusis
Korrepetition – Maria Bugova

Bühnenmeister – Yaak Johannes Bockentien,
Jason Nicoll, Tobias Vogt
Beleuchtungsmeister – Thomas Kleinstück
Ton – Jan Fitschen
Inspizienz – Thomas Kolbe
Requisite – Zae Csitei, Tim Fiedler, Frederike Malke-Recinos,
Corinne Meyer, Ayesha Schnell, Bernard Studer-Liechty,
Hans Wiedemann
Maske – Susanne Tenner
Bühnenbildassistentz – Julia Kraushaar
Kostümassistentz – Mariana Carolina Wuethrich
Ankleidedienst – Jessica Kube, Florentino Mori,
Raquel Rey Ramos, Idil Mercan, Gerlinde Baravalle

Technischer Direktor – Joachim Scholz
Bühnenobermeister – Mario Keller
Leitung der Beleuchtung – Roland Edrich
Leitung Tonabteilung – Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen
Leitung Möbel/Tapezierer – Marc Schmitt
Leitung Requisite/Pyrotechnik – Mirjam Scheerer
Leitung Bühnenelektrik – Stefan Möller
Werkstätten-/Produktionsleitung – René Matern,
Oliver Sturm, Gregor Janson
Leitung Schreinerei – Markus Jeger, Stv. Martin Jeger
Leitung Schlosserei – Joel Schwob, Stv. Tobias Schwob
Leitung Malsaal – Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel
Leitung Bühnenbildatelier – Marion Menziger
Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz, Stv. Anna Huber
Gewandmeisterin Damen – Mirjam von Plehwe, Stv. Gundula
Hartwig, Antje Reichert
Gewandmeister:in Herren – Ralph Kudler,
Stv. Eva-Maria Akeret
Kostümbearbeitung/Hüte – Rosina Plomaritis-Barth,
Liliana Ercolani
Kostümfundus – Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin
Leitung Maske – Elisabeth Dillinger-Schwarz

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten
hergestellt.

Uraufführung am 2. Oktober 2012
im Le Grand Théâtre de Genève

Premiere am Theater Basel am 4. November 2022



Der Choreograph Pontus Lidberg über seine <Giselle>-Version

In Théophile Gautiers ursprünglichem Libretto stirbt Giselle an einem gebrochenen Herzen und erscheint später als Geist, als eine Willi.

Ich glaube weder an Geister, noch finden wir heute viele junge Menschen, die an einem schwachen Herzen sterben müssen. Aber es gibt sicher eine Menge junger Erwachsener, die in ihrem Leben einen gewissen Herzschmerz erleben und dabei so verzweifelt sind, dass sie an Suizid denken. Die Person, die dir das Herz bricht, geistert dir möglicherweise noch viele Jahre durch deine Gedanken. Und vielleicht auch die Person, der du das Herz gebrochen hast. In meiner Überarbeitung wird Giselle zu solch einem mentalen Geist.

Wie oft in meinen Arbeiten spielt meine <Giselle> zu keiner bestimmten Zeit und an keinem bestimmten Ort.

Wenn wir aber sehen, wie in der Mode wieder Stile aus den vergangenen Jahrzehnten getragen werden, dann könnte es durchaus heute spielen. Ganz klar ist aber, dass wir uns irgendwo in Europa befinden. Ich möchte, dass Ort und Zeit das Publikum ansprechen. Die Menschen sollen sich in den Figuren wiedererkennen.

Albrechts Familie und seine Freunde sind bürgerlich, wohlhabend, gebildet und wahrscheinlich seit Generationen einheimisch. Giselles Familie dagegen habe ich als eine ästhetische Mischung unterschiedlichster ethnischer Herkunft gezeichnet. Einwanderung ist ein höchst aktuelles Thema in Europa und hat in den meisten europäischen Ländern zu unvermeidlichen Klassen- und Kulturunterschieden geführt. Da die Unterschiede zwischen der Aristokratie und dem Bauernstand, wie sie im Originallibretto vorkommen,

nicht mehr bestehen, habe ich diesen Kontext der Unterschiede gewählt, weil er für unsere Zeit relevant ist.

Mein erster Akt ist fest in der Realität verankert, während der zweite Akt in einer Art Gedankenwelt spielt. In Albrecht wirken Erinnerungen, Schuldgefühle und Bedauern und haben Einfluss auf seine Lebenswirklichkeit. Um vorwärts zu kommen, muss er lernen zu akzeptieren und sich selbst zu vergeben. Das ist es, was im zweiten Akt geschieht.

Was mich darüber hinaus noch an diesem Stoff fasziniert hat, ist das Dilemma der Erwartungen. Nämlich, wenn wir uns eher in eine Vorstellung von einem Menschen verlieben, als in diese Person, wie sie wirklich ist. Es passiert doch recht häufig, dass zwei Menschen zwar den Moment der intensiven Liebesbeziehung miteinander teilen, aber keineswegs die gleiche Perspektive auf die Zukunft haben. Oder oftmals noch nicht einmal die momentane Situation annähernd gleich wahrnehmen. Albrecht und Giselle sind in ihre Gefühle und ihre gegenseitige Anziehungskraft verstrickt und beide handeln danach. Aus Giselles Sicht ist ihr Gefühl für Albrecht die einzig mögliche Art von Liebe. Sie kann sich die Komplexität anderer, vielleicht widersprüchlicher Formen von Liebe gar nicht vorstellen. Albrecht wiederum ist zwar verliebt, dazu erotisch angezogen und kann sich nicht beherrschen, aber sein nüchterner Plan ist es, eine andere zu heiraten.

Meine <Giselle>-Version handelt also nicht von einem schwachen Herzen, wie im Original, sondern eher von einem gebrochenen Herzen und den Auswirkungen und Konsequenzen für die beteiligten Figuren.





Ob Rekonstruktion oder Neuinterpretation – <Giselle> bleibt der Inbegriff des romantischen Balletts

<Giselle ou les Wilis> wurde am 28. Juni 1841 mit Carlotta Grisi in der Titelrolle an der Pariser Oper, damals noch Théâtre de l'Académie Royale de Musique, uraufgeführt. Die Synthese aus Drama, Musik und Tanz machten das Stück zu einem Höhepunkt romantischer Ballettkunst. Aus der Zusammenarbeit des Komponisten Adolphe Adam mit den Choreographen Jules Perrot und Jean Coralli und dem Librettisten Théophile Gautier entstand ein Meisterwerk des Tanztheaters der Romantik, das sich im internationalen Repertoire bis heute behaupten konnte.

Worin aber liegt die Faszination, die dieses Ballett zum Inbegriff des romantischen Balletts werden liess? Es ist die Geschichte einer in der Realität nicht lebbaren Liebe, die jedoch «unsterblich» ist und daher über den Tod hinaus ihre Wirkung zeitigt. In den <Giselle>-Rekonstruktionen tanzen weibliche Geisterwesen und Untote, die um Mitternacht Jagd auf Männer machen. Der Geist von Giselle beschützt Albrecht vor den nächtlich auferstandenen Bräuten und rettet ihm das Leben. Die literarische Vorlage für diesen Ballettstoff lieferte Heinrich Heine, der in seinen <Elementargeistern> jenen Wesen Gestalt verlieh, die sich in der Zwischenwelt von Leben und Tod befinden: den Wilis. Nach dem ersten Akt, der die Realität der unmöglichen Liebe zwischen Albrecht

und Giselle in einem bäuerlichen Milieu zeigt, folgt der so genannte «weisse Akt». Geisterhafte Wesen bevölkern die Ebene des Imaginären, die in dieser Zeit in den Ballettwerken regelmässig auftauchen. Eine Balletteinlage aus G. Meyerbeers Oper <Robert le diable> (Uraufführung 1831 in Paris) gilt in der Tanzgeschichte als der Ausgangspunkt für das romantische Ballett mit seinen weissen Akten: Angeführt von einer strengen Äbtissin stiegen in <Robert le diable> die Geister der verstorbenen Nonnen nachts aus ihren Gräbern. In ihren weissen Novizinnen-Trachten formierten sie sich zu einem Frauenkollektiv in symmetrisch angeordneten Reihen. Das hat nachfolgende Choreograph:innen zu den weissen Akten inspiriert. Wir finden in <Giselle>, ebenso wie in anderen Inszenierungen aus dieser Zeit, Geisterwelten vor, in denen neben dem Motiv des «zu Tode Tanzens» auch das Erlösungsmotiv eine zentrale Rolle spielt.

Zudem geht es in <Giselle> um Standesunterschiede. Die Liebe zwischen dem Bauernmädchen und Albrecht, dem Herzog, scheitert auch aus gesellschaftlichen Gründen. Das Stück greift politische Ordnungen auf und nimmt Bezug auf soziale Strukturen.

Hier setzt auch Pontus Lidberg in seiner Version an. Giselle und ihre Mutter sind Migrantinnen, die als Putzfrauen arbeiten. Albrecht, in den Giselle sich verliebt, gehört zur gehobenen Mittelschicht und lässt putzen. Beide definieren sich über soziale Zusammenhänge und die gesellschaftliche Integration in ihr jeweiliges Umfeld. Das Mädchen Giselle ist überzeugt davon, dass Albrecht sie heiraten wird. Sie findet ein Hochzeitskleid, das sie für ihres hält. Als sie ihr Missverständnis realisiert, ist sie zutiefst unglücklich. Giselle begeht in ihrer Verzweiflung Suizid. Lidberg zeigt uns im zweiten Akt Albrechts schlechtes Gewissen, das sich in einem bedrückenden Albtraum manifestiert. Auch Lidberg konstruiert hier die Ebene des Übernatürlichen, magisch-

symbolischen nächtlichen Mythos. Es sind weiss gekleidete und verschleierte Bräute – unter ihnen Giselle – die ihm im Traum erscheinen und ihn bedrängen.

Seit der Uraufführung wurde das Stück auf den Tanzbühnen der Welt immer wieder neu interpretiert, und rekonstruiert. Ein schwieriges Unterfangen, da es ein «Original-Giselle-Ballett» aus choreographischer Perspektive gar nicht gibt. Bereits ein Jahr nach der Uraufführung wurde es in der St. Petersburger Rekonstruktion stellenweise stark verändert und an die geschmacklichen Vorlieben des dortigen Publikums angepasst. Schon der Ort der Handlung weicht bald nach der Uraufführung von Théophile Gautiers Libretto ab. Dieser lässt seinen Schlesischen Herzog (le Duc Albert de Silésie) auf einer Burg in Thüringen residieren. Im Zuge der Romantisierung des Rheins durch Dichtung und Malerei wurde die Handlung schon bald in ein Tal am Mittelrhein zur Zeit der Weinlese verlegt und aus Albert wurde Albrecht. Seither folgten unzählige Rekonstruktionsversuche im Sinne einer traditionellen Aufführungspraxis, aber auch Neuinterpretationen des Stoffes.

Eine der populärsten und aussergewöhnlichsten ist sicher die <Giselle> des Schweden Mats Ek aus dem Jahr 1982. In seiner skurril unromantischen Neudeutung verliert seine Protagonistin den Verstand und der gesamte zweite Akt spielt in der Psychiatrie. Auch unser Ballettdirektor Richard Wherlock hat 2011 eine Giselle-Version choreographiert. Er schickte seine Giselle im zweiten Akt ins Kloster.



Brief des Librettisten Théophile Gautier an Heinrich Heine

Mein lieber Heinrich Heine

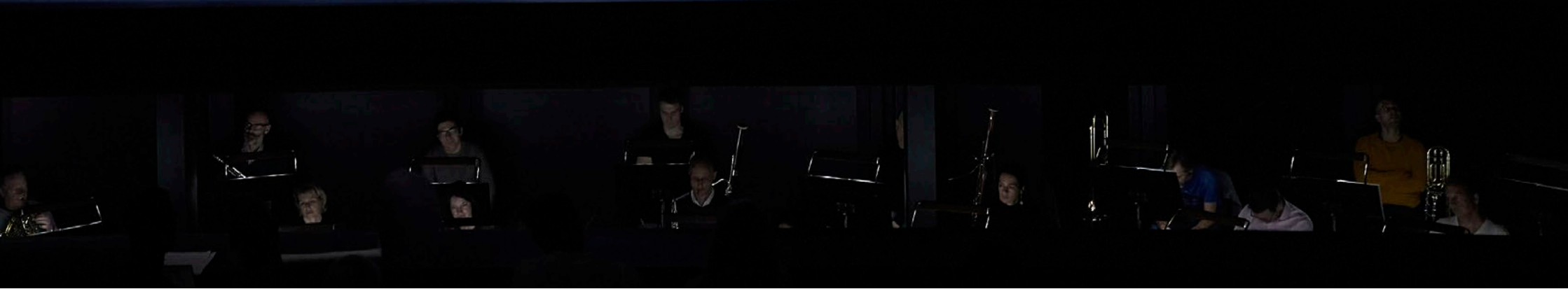
Vor einigen Wochen, beim kritischen Lesen Ihres schönen Buches <De l'Allemagne>, stiess ich auf eine bezaubernde Passage – man braucht nur Ihr Buch auf gut Glück aufzuschlagen, um es gleich zu finden – ich meine jene Stelle, wo Sie von weissgekleideten Elfen sprechen, deren Rocksäume immer feucht sind, von Nixen, deren kleine atlas-seidene Füsse an der Decke von Brautgemächern entlang huschen, von schneeweissen Irrlichtern, die ohne Erbarmen sich unaufhörlich im Kreise drehen müssen, – also von all jenen deliziösen Gespenstern, die Ihnen in den Wäldern des Harzes und des Ilstal begegneten in einem Nebeldunst, durch den silbrig ein deutscher Mondschein webt. Und unwillkürlich kam mir die Idee: «Ob das nicht ein hübsches kleines Ballett ergeben würde?»

Im Schwunge der Begeisterung nahm ich sogar einen schönen Bogen weissen Papiers und gab ihm in prächtigen Buchstaben die Überschrift: <Les Wilis – un Ballet>. Dann lachte ich und warf den Bogen fort, ohne einen weiteren Gedanken daran zu wenden. Denn ich sagte mir, dass es wohl unmöglich wäre, eine so abgründige nächtliche Poesie in die Sprache des Tanztheaters zu übersetzen und mit so unheilschwangeren Hirngespinnsten und legendären Effekten ein Ballett aufzufüllen, das dem unsrigen herkömmlichen kaum entspräche.

Abends dann in der Oper, während mir Ihre Geister noch im Kopf spukten, traf ich im Foyer, quasi zwischen Tür und Angel, auf den Mann, der mit genügend eigener Phantasie gleich wusste, wie man die ganze feenhafte Stimmung

tänzerisch schmackhaft machen könnte. Ich erzählte ihm die Geschichte von den Wilis.

Drei Tage später war das Ballett <Giselle> angenommen. Am Ende der Woche hatte Adolphe Adam die Musik bereits aus dem Ärmel geschüttelt, die Bühnenbilder waren beinahe fertig und die Proben in vollem Gange. Sie sehen, mein lieber Heinrich, wir sind nicht ganz so ungläubig und prosaisch, wie wir Ihnen vorkommen. Da schreiben Sie, vielleicht mit etwas zu grimmigem Humor: «Paris ist kein Ort für Gespenster. Zwischen zwölf und ein Uhr, der Stunde, die nun einmal von jeher den Gespenstern zum Spuken angewiesen ist, rauscht noch das lebendigste Leben in den Gassen von Paris. In der Oper klingt eben dann das brausendste Finale, aus den Variétés und Lustspieltheatern strömen die heitersten Gruppen; und das tänzelt und schäkert auf den Boulevards, und man geht in die Soirée. Wie unglücklich müsste sich ein armes spukendes Gespenst in dieser schwärmenden Menge fühlen!» Schon recht – aber ich brauchte ihre zartblauen und charmanten Geschöpfe der Phantasie nur an die schemenhaften Fingerspitzen zu nehmen und sie zu präsentieren, um ihnen den höflichsten Empfang in der Welt zu sichern. Der Direktor und das Publikum äusserten nicht die geringste Ablehnung à la Voltaire (in Deutschland hätte man damals vielleicht gesagt: eine Kritik aus reiner Vernunft). Also haben die Wilis ihr Einwohnerrecht in der sonst nicht gerade phantasiereichen Rue Lepelletier erhalten. Ein paar Zeilen von Ihnen, die wir an den Anfang des Szenarios stellten, haben den hübschen Wesen als Passierschein gedient.



Kalligrafie der Körper Tanz – Soziale Wirklichkeit und ihr romantisches Abbild: Von der Macht der Ordnung und der Liebe zur Hierarchie im klassischen <ballet blanc>

Gabriele Brandstetter

Sie gelten als der Inbegriff des klassischen Balletts: in regelmässigen Figuren, in Kreisen, Linien und Spiralen gereihete Ballerinen, gehüllt in Kleider von reinstem Weiss. In den weissen Akten von <La Sylphide> (1832), <Giselle> (1841), <Schwanensee> (1894) fasziniert der Zauber dieser ätherischen Ornamente. Sie sind bewegt, doch sie kommen fast ganz ohne Handlung aus. Das «ballet blanc», das Genre des puren Tanzes, erscheint im Romantischen Ballett wie ein lebendes Bild. Die filigranen Raummuster, von den weissen Figürchen des Corps de ballet in mystisch bläuliches Licht gezeichnet, sind freilich mehr als nur dekorativ; denn die weissen Bräute, die Sylphiden und Schwäne verkörpern die Essenz des Romantischen. Das Geisterreich, aus dem diese weiblichen Elementarwesen stammen, wird durch andere Gesetze und andere Ordnungen regiert als die bürgerliche oder adlige Menschenwelt, in der die Ballett-Stoffe des 19. Jahrhunderts spielen. In die soziale Realität bricht die Sphäre des Phantastischen ein.

Die Welt der Sylphiden bildet geradezu eine Gegenordnung, die die vernünftigen und moralischen Normen der Bürgerwelt bedroht durch Wahnsinn und Tod. Heinrich Heines Dichtung über jene «Willis» genannten «Corps-Brides» aus dem Totenreich bildet die literarische Vorlage von <Giselle>. Seine «Elementargeister» bewegen sich schwebend im Jenseits, in einem Raum der Unerlöstheit. Und der Tanz ist ihr Medium, denn – so schreibt Heine – «sie sind zu ätherischer Natur, als dass sie prosaisch gewöhnlichen Ganges, wie wir, über diese Erde wandeln sollten». Ihre ideale Verkörperung war Marie Taglioni: Unirdisch abstrakt und zugleich weiblich-verführerisch schwebte sie als «Elementargeist» zwischen Himmel und Erde. Die Liebe der sylphidischen Wesen ist todbringend. Zugleich symbolisieren Undinen, Feen, Sylphiden und Willis in einer Zeit der Entzauberung der Natur die Sehnsucht nach dem «verlorenen Paradies», nach Unberührtheit und Geheimnis.

In <Giselle, ou les Willis> (so der Titel des Balletts von 1841) treibt die enttäuschte Liebe zu einem treulosen Herzog das Bauernmädchen Giselle in den Tod. Sie kehrt in das Geisterreich der Willis ein: Willis sind jene Bräute, die ihre Hochzeitsnacht nie erlebt haben. Und als Wili begegnet sie ihrem bürgerlichen Verlobten Hilarion und ihrem Geliebten, Herzog Albrecht, wieder. Hier beginnt der dämonische Zauber der weissen Feen. Dies ist der Raum des ballet blanc, der von Tanzlust und Tanzzwang besetzt wird – in einer nächtlich-rauschhaften Bewegung, die in die Leerstelle der unerfüllten Sexualität eintritt. Es ist ein Zwang zur Wiedergängerei und zur bacchanalischen Wiederholung der einen traumatischen Erfahrung durch den Tanz: die Willis, unter der Herrschaft ihrer Königin Myrtha – sie trägt das Symbol der ewigen Braut schon im Namen – entfalten ihre Macht, indem sie den Mann buchstäblich «zu Tode tanzen». Heinrich Heine hat diese Szenen literarisch ausgemalt: Die Geschichte von den «gespenstischen Tänzerinnen», die vor ihrer Hochzeit gestorben sind, eine

elfenhafte, «geheimnisvoll lüsterne» unwiderstehliche Schar, die in der Mitternachtsstunde ihre Tanzlust befriedigen, 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 tot niederfällt.» Die romantische Idealisierung der unschuldig-weiblichen Bräute schlägt um in Besessenheit. So kehrt die asketische schöne Tote wieder; und nur über ihre Leiche entfaltet sich der bestrickende Zauber des Tanzes: Es sind die Schauer einer schwarzen Romantik, die die blütenartigen Ornamente des ballet blanc grundieren. In den weissen Akten feiert das klassische Ballett den Höhepunkt der akademischen Technik. Das Ideal der fragilen Leichtigkeit, der Elevation in der Kunst des Tanzes auf der Fussspitze zeigt sich hier ebenso makellos wie das Bild der reinen und unberührten Braut. Die weiss verschleierte Körper der Tänzerinnen wirken, als wären sie mit dem Brautkleid und zugleich mit dem Totenhemd bekleidet. Mit dem ballet blanc beginnt eine neue Kleiderordnung: Weiss ist nun die beinahe einzige anerkannte Farbe des Balletts; nicht selten im Kontrast mit Schwarz, als Bild für die Nachtseite der Seele, wie in der Doppelgestalt der begehrten Frau, Odette-Odile, im weissen und schwarzen Schwan von Petipas <Schwanensee>. Die Roben des ballet blanc verändern sich im Lauf des 19. Jahrhunderts: von den knöchellangen, weich schwingenden Mousselin-Kleidern in <La Sylphide> und <Giselle> zu den kurzen wippenden Tutus aus Tüll in <Schwanensee>. Das Material der Stoffe, die viellagige Verarbeitung in der Textur trägt wesentlich zum Körperbild der Ballerina bei: Das Weiss ist nicht einfach blanc, sondern äusserst vielgestaltig. Das Ornament des Corps de ballet ist nicht zuletzt durch die Plissées, Rüschen und Stoffwolken in den Raum gezeichnet. Das Tutu materialisiert und erhöht die Technik der Leichtigkeit. Mit dem Tutu und dem Tanz auf der Fussspitze – seine Erfindung wird Marie Taglioni zugeschrieben –

beginnt eine neue Ära im Ballett. Die schwebenden Gestalten der Sylphiden, der Spitzentanz der Willis, das Gleiten der Schwäne: Die Bewegungsmuster folgen dem romantischen Ideal ätherischer Schwerelosigkeit.

Dabei ist diese Utopie des Antigraven unlösbar an eine strenge körpertechnische Disziplin der Tänzerin gebunden. Diese Reinheit der Figur, die Ausbildung eines Kunstkörpers für den Tanz, ist nur durch hartes tägliches Exercice möglich. Das Lächeln der Tänzerin legt den Schein des Mühelosen über die höchsten Anforderungen virtuoser Tanztechnik. Sie selbst wird zum Zeichen für Grazie und feenhafte Unschuld.

Die Ornamente der ballets blancs sind rein weiblich: zusammengesetzt aus Reihen und Linien identisch gekleideter Frauenkörper. Man mag spekulieren, weshalb das so ist. Es sei die unterdrückte Natur in einer von Vernunft und Technik regierten Welt, die durch das Weibliche symbolisiert werde, sagen die einen. Es seien Männerphantasien, die sich in der Polarisierung des Weiblichen in eine «heilige» und eine dämonische Seite der Frau zeigen, sagen die anderen. Und wieder andere bringen das tanzhistorische Argument, dass die romantische Technik und Ästhetik des Spitzentanzes die Ballerina zum Star der Bühne machte und die Tänzer mehr und mehr in die Rolle eines stützenden Partners verwies.

Die Ordnung wird jedoch gestört, sobald ein Mann in diese metaphysische Welt eindringt. Das rein weibliche Corps de ballet spiegelt sich in seiner Schönheit in sich selbst, folgt eigenen Gesetzen. Der Schritt eines Mannes in diesen abgeschlossenen Raum stiftet Verwirrung und Unordnung. Wenn der Prinz im Ballett <Schwanensee> im weissen Akt durch die Reihen der Schwanen-Tänzerinnen eilt, auf der Suche nach der verzauberten Prinzessin Odette, und die Figuren öffnet und wendet, so schliessen sie sich wieder wie eine vorübergehende Spur auf dem Wasser sich glättet und bewahren das Geheimnis.

Anders Hilarion, der Verlobte Giselles, auf der Suche nach seiner toten Braut. Er irrt nachts durch die Reihen, Kreise, Sternmuster der Willis und erfährt am eigenen Leibe die tödliche Macht dieser anderen Ordnung des «Geisterreichs». Unter der Regie ihrer Königin Myrtha erscheinen die weissen Willi-Bräute als ein «Corps», das sich in strenge Formationen von Linien, Kreisen – «Elfenringen» –, von Blöcken und Dreiecken gliedert. In der vollkommen synchronen Bewegung, den Fächerbewegungen und Bögen der Arme, den Battus der Beine öffnen sie eine lange Reihe in die Diagonale: den Raum des Todestanzes, den Hilarion, getrieben, gejagt, eingekreist durch die Willis, bis zur restlosen Erschöpfung zu tanzen gezwungen wird.

Die Schönheit und die Macht dieser Raumornamente gründen auf der Vielgliedrigkeit der wie ein einziger Körper agierenden Corps de ballet und seiner weiss-leuchtend ins Dunkel der Bühne gestickten Muster. Diese Körper-Ornamente sind mit der Ordnung des Kosmos verglichen worden; die kunstvoll verschlungenen Raumwege der Choreographie ähneln, so schreibt Friedrich Schiller in seiner Elegie <Der Tanz>, den Bahnen der Sterne. Hier wird der Tanz zu einem Spiegel des Traums von einer harmonisch geordneten Gesellschaft, von der Versöhnung zwischen Natur und Kultur durch die Kunst.

Symmetrie in der Anordnung und perfekte Synchronisation in den feinsten Bewegungsabläufen ist die Basis jener ziselierten arabesken Wirkung, die das bewegliche Ornamentgefüge des ballet blanc so faszinierend macht. Ein Leitgedanke der Ästhetik besagt jedoch, dass strenge Symmetrie zuletzt doch sehr statisch erscheint: der Ballett-Körper als Architektur. Die bewegliche Schönheit eines lebendigen Körpers, seine Grazie, in stets veränderlichen Ansichten, zeigt sich hingegen in einer leicht asymmetrischen Figur, nämlich in der Raum-Zeit-Linie des S. Die Schönheitslinie, «the line of beauty» nennt der englische Kunstphilosoph

William Hogarth diese Bewegungs-Zeichnung.

Neben der Geometrie der Bewegungen – wie sie etwa Henri Justamant für die Choreographie von <Giselle> aufgezeichnet hat – ist es die Auflösung dieser Ordnung, die für die reizvollen Effekte einer malerischen Raum-Illusion sorgen sollte. Die pittoresken Elemente von Girlanden, Spitzengewebe, Bänder-Flechtwerk erinnern nicht zufällig an Bilder. Die Nähe zur Kunstgeschichte des Ornamentalen ist schon in der romantischen Theorie des Balletts formuliert. Carlo Blasis, der grosse Ballettmeister und Begründer des Ballett-Systems des 19. Jahrhunderts führt die Arabesken und Figuren des Tanzes direkt auf die antiken Bas-Reliefs und auf die Fresken-Designs von Raphael im Vatikan zurück. Aus einer abstrakten Linie wird so eine Anleitung für die Schönheit einer Bewegung: Das Ballett entfaltet seine körperliche Grazie wie beim Nachzeichnen eines Ornaments. Besteht also die Faszination des ballet blanc vor allem in einer räumlich geordneten Körper-Kalligrafie? Durchaus nicht nur! Denn einen wesentlichen Anteil an der Stimmung und an der Form der Bewegung besitzt die Musik. Das ballet blanc ist im 20. Jahrhundert so erfolgreich, weil es den Dialog von Choreographie und Musik zu ihrem Thema macht – etwa in <Les Sylphides> (1907/08) von Michel Fokine zur Musik von Frédéric Chopin, oder <Sinfonie in C> (1947) von George Balanchine zur Musik von Bizet.

Wie klar diese Strukturen schon in den weissen Akten im 19. Jahrhundert ausgebildet wurden, ist das Thema einer Inszenierung von Jérôme Bel. Sie trägt den Titel <Véronique Doisneau> (2004) und wurde für das Ballett der Pariser Oper geschaffen. Jérôme Bel bewegt jedoch nicht das gesamte hierarchisch gegliederte Corps de ballet auf der Bühne, sondern eine einzige Tänzerin dieses Ensembles, eben Véronique Doisneau. Sie geht über die leere Bühne, in Trainingskleidern, bis an die Rampe, und erzählt zunächst ihre persönliche Geschichte in diesem traditionsreichen

Ensemble. Sie ist Mitglied des Corps de ballet, ihr Traum, als Solistin einmal Giselle zu tanzen, bleibt ein Traum – doch sie ist «sujet», was in der Hierarchie des Pariser Opern-Balletts bedeutet, dass sie Halbsolistin ist. Zugleich aber ist sie selbst (und das Pariser Opernballett) auch «sujet», d. h. das Subjekt und das Thema dieser Inszenierung! Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Perspektive des ballet blanc, die ungewöhnlich ist. Im weissen Akt von <Schwanensee>, so erläutert sie, hat das Corps de ballet über viele Takte hinweg unbeweglich in einer Pose zu verharren. «In solchen Passagen sind wir (die Tänzerinnen im weissen Akt) ein lebendiges Dekor für die Solist:innen», sagt Véronique Doisneau. Und sie zeigt dies an einem Beispiel: Allein, in einer der Posen, die üblicherweise das grosse Ensemble in den Raum zeichnet, verharrt sie lange in dieser Stellung, während die Musik zum Pas de deux <Odette / Siegfried> eingespielt wird. Der Effekt dieser durch einen einzigen Körper aus diesem grossen, vielgliedrigen Raumornament übrig gebliebenen ballet blanc-Szene ist bizarr: Gerade durch die filigrane Tänzerinnen-Gestalt, die einsam auf der Bühne die Choreographie des Ensembles markiert, wird deutlich, dass die Bewegungssynchronisation vieler Körper das Material für die Raum-Bilder des ballet blanc bilden. Die Einzelfigur – Véronique Doisneau – wirkt wie das Negativ einer Schwarz-Weiss-Photographie. Eine Inszenierung wie diese macht wie ein Umspringbild auf die Ordnungs-Muster von Choreographien des 19. Jahrhunderts aufmerksam: auf die kaleidoskopartigen Bilder in Bewegung, die durch das weisse Rauschen des ballet blanc generiert werden. Im 20. Jahrhundert erfährt das ballet blanc und seine Ordnungsidee eine verzweigte Geschichte: Als Raum-Klang-Körper werden die Ornamente des Corps de ballet zu einem visuellen Dialog mit der musikalischen Partitur, in den sinfonischen Balletten etwa von Leonide Massine, George Balanchine, Jiří Kylián. In einer anderen Linie des Tanzens, im Kontext von Film, Varieté und Revue, wird

das pure Bewegungsornament zu einem Faktor der Kultur-industrie, das Siegfried Kracauer das «Ornament der Masse» (1926) genannt hat. Er beobachtet die Revue-Auftritte der Tillergirls und anderer Paraden – Darbietungen von gleicher geometrischer Genauigkeit – und nennt sie «unauflöslche Mädchenkomplexe». Ihre Figuren bilden ein Liniensystem, in dem, so Kracauer, das Ornament «Selbstzweck» sei. Seine kritische Perspektive auf die ökonomische und technische Seite dieser Körper-Geometrie findet eine Entsprechung in Filmen wie etwa Charlie Chaplins <Modern Times>. Vom verführerischen Zauber des romantischen Weissen Balletts ist in den abstrakten Revue-Ornamenten nichts mehr übrig. Denn dessen Ordnung in Figuren und Mustern ist flüchtig; sie löst sich immer wieder auf – wie der Wirbel des Schneeflocken-Waltzers im Weihnachtsmärchen des <Nussknacker>-Balletts.



Der Komponist Adolphe Adam

Der Komponist des berühmten Balletts <Giselle> – Adolphe Charles Adam – wurde am 24. Juli 1803 in Paris geboren. Sein Vater war Professor am Pariser Konservatorium und engagierte sich stark für die musikalische Ausbildung seines Sohnes. Am Konservatorium erkannte François Adrien Boieldieu die kompositorischen Fähigkeiten des jungen Adam und nahm ihn in seine Kompositionsklasse auf. Im Alter von 26 Jahren schrieb er seinen ersten Einakter <Pierre et Cathérine>, daraufhin schuf er innerhalb von nicht einmal zwei Jahren fünf weitere Opern, meist im Stil der Opera buffa. Insgesamt komponierte er dreiundfünfzig Opern und Ballette, von denen heute <Regine> und <Si j'étais Roi> die bekanntesten sind. 1847 eröffnete Adam nach einem Streit mit dem Direktor der Opéra Comique ein eigenes Theater, das aber ein Jahr später aufgrund von Revolutionswirren wieder geschlossen werden musste. Adam verlor dabei sein gesamtes privates Vermögen. Er übernahm daraufhin die Professur seines verstorbenen Vaters am Pariser Konservatorium. Als kenntnisreicher Klavierpädagoge und geistreicher Kritiker war er in Paris sehr geschätzt. In seinen späteren Jahren hat er sich nicht nur als Opern- und Ballettkomponist, sondern mit einigen Psalmen und Messen auch als geistlicher Musiker betätigt. Adolphe Adam starb am 3. Mai 1856 in Paris.

«Es ist nicht das Bewusstsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewusstsein bestimmt.»

Karl Marx



Kantonsspital
Baselland
genau für Sie



**Medical Partner
des Ballett
Theater Basel**

WWW.KSBL.CH/ORTHOPAEDIE

Janine Wolf, Physiotherapie; Dr. med. Dominic Mathis, Orthopädie & Traumatologie mit Gaia Mentoglio

BuchBasel

Internationales
Literaturfestival

18.–20.
November
2022

Unsere Verantwortung



**Wir sind auf der ganzen
Welt zuhause –
und in der Schweiz daheim**

 **NOVARTIS** | Reimagining Medicine

Wollen Sie das Ballett in Basel auch unterstützen?

Wir freuen uns auf Ihre
Spende oder Mitgliedschaft.

Alle Infos und Anmeldung unter
www.baslerballettgilde.ch



bbg
basler ballett gilde

**Alles nur
Theater?**

**Nein.
Auch Oper,
Schauspiel
und Ballett.**

Wir sind Kulturpartnerin des Theater Basel.
Denn die Vielfalt des Dreispartenhauses soll
für alle zugänglich sein.

 **BLKB**
Was morgen zählt

Impressum

Herausgeber
Theater Basel
Postfach
CH-4010 Basel

Spielzeit 22/23

Intendant: Benedikt von Peter

Textnachweise:

Gabriele Brandstetter: «Kalligrafie der Körper. Tanz – Soziale Wirklichkeit und ihr romantisches Abbild: Von der Macht der Ordnung und der Liebe zur Hierarchie im <ballet blanc>»; in Max Joseph Magazin der Bayerischen Staatsoper, vol. 4, 2009, pp. 52–57.

Der Brief von Théophile Gautier an Heinrich Heine erschien als offener Brief in «La Presse» am 5. Juli 1841.

Der Text «Ob Rekonstruktion oder Neuinterpretation – <Giselle> bleibt der Inbegriff des romantischen Balletts» und die Biografie von Adolphe Adam sind Originalbeiträge für dieses Heft von Bettina Fischer.

Photos: Lucia Hunziker, Ingo Höhn (S. 16/17)

Graphik: Claudiabasel

Druck: Gremper AG
Gedruckt in der Schweiz.

Diese Drucksache ist nachhaltig
und klimaneutral produziert
nach den Richtlinien von FSC
und Climate-Partner.



© 2022 Theater Basel

Medical Partner
**Kantonsspital
Baselland**

Die bz – Zeitung für
die Region Basel
ist Medienpartnerin
des Theater Basel.

THEATER-BASEL.CH