

THEATERTHEATER
BASEL

Partner des Ballett Theater Basel
 **Basellandschaftliche
Kantonalbank**

TEWJE

09 SAISON 2015/2016

TEWJE

**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

TEWJE

**Ballett von Richard Wherlock
Musik von Olivier Truan
Uraufführung**

Tewje, der Milchmann **Frank Fannar Pedersen**
(**Florent Mollet**)

Golde, seine Frau **Ayako Nakano**
(**Alba Carbonell Castillo**)

Zeitel **Andrea Tortosa Vidal**
(**Raquel Rey Ramos**)

Hodel **Tana Rosás Sune**
(**Sidney Elisabeth Turtschi**)

Chave **Dévi Azélia Selly**
(**Lydia Caruso**)

Mottel, ein Schneider **Jorge García Pérez**
(**Ruben Banol Herrera**)

Pertschik, ein Student **Anthony Ramiandrisoa**
(**Armando Braswell**)

Fedja, ein junger Ukrainer **Ruochoen Wang**
(**Julian Juarez Castan**)

Jente, die Heiratsvermittlerin **Debora Maiques Marin**
(**Luna Mertens**)

Lejser-Wolf, ein Junggeselle **Javier Rodríguez Cobos**
(**Diego Benito Gutierrez**)

Rabbi **Sergio Bustinduy**
(**Gaetano Vestris Terrana**)

Dorfbewohner, Hochzeitsgäste, Flüchtlinge:
Camille Auble, Alba Carbonell Castello, Lydia Caruso,
Cintia Decastelli, Maria Del Mar, Debora Maiques
Marin, Luna Mertens, Kihako Narisawa, Raquel Rey
Ramos, Emma Kate Tilson, Sidney Elisabeth Turtschi,
Sara Wikström

Ruben Banol Herrera, Jivan Barseghyan, Diego Benito
Gutierrez, Armando Braswell, Sergio Bustinduy,
Julian Juarez Castan, Florent Mollet, Jeremy Nedd,
Piergiorgio Regazzo, Javier Rodríguez Cobos, Gaetano
Vestris Terrana, Ruochen Wang

Choreografie **Richard Wherlock**

Musik **Olivier Truan**

Musikalische Leitung **Alexander Mayer**

Bühne **Bruce French**

Kostüme **Catherine Voeffray**

Licht **Jordan Tuinman**

Video **Bruce French, Andreas Guzman**

Choreografische Assistenz **Cristiana Sciabordi,**
Thibaut Cherradi

Dramaturgisches Konzept **Hans Kaspar Hort**

Dramaturgie **Bettina Fischer**

Bühnenbildassistenz **Elisabeth Fritsch**

Kostümassistenz **Jessica Kube**

Inspizienz **Jean-Pierre Bitterli**

KOLSIMCHA

Komposition, Piano **Olivier Truan**

Klarinette **Michael Heitzler, Slava Cernavca**

Kontrabass **Daniel Fricker**

Schlagzeug **Christoph Staudenman**

Posaune **Simon Girard**

Es spielen Kolsimcha und das
Sinfonieorchester Basel

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Leitung Bühnenbetrieb **Michael Haarer**
Bühnenmeister **René Camporesi, René Flock,**
Mario Keller
Leitung der Beleuchtung **Roland Edrich**
Beleuchtungsmeister **Markus Küry, Guido Hölzer**
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann**
Leitung Möbel/Tapezierer **Rolf Burgunder**
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**
Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

Werkstätten-,/Produktionsleitung **René Matern,**
Johannes Stiefel
Leitung Schreinerei **Markus Jeger**
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin**
Leitung Malsaal **Oliver Gugger**
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten
hergestellt.

Premiere am 20. November 2015
im Theater Basel, Grosse Bühne

Aufführungsdauer 1.Akt 55 Minuten, 2.Akt 50 Minuten,
Pause nach dem ersten Akt

Bild- und Tonaufnahmen sind während der
Vorstellung nicht gestattet.

Dank an unsere Gönnerinnen und Gönner für
ihre Unterstützung

Partner des Ballett Theater Basel:
Basellandschaftliche Kantonalbank



MASSEL-TOV EUCH, REB TEWJE, WANN WIRD DENN, SO GOTT WILL, HOCHZEIT GEHALTEN?

Scholem Alejchem, «Tewje der Milchmann»



Tewje (Frank Fannar Pedersen)

DIE HANDLUNG

Die Handlung des Balletts spielt in einem ukrainischen Dorf an der Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert, zu einer Zeit, in der sich das Land in einem politischen Umbruch befindet. Das Leben fällt den traditionsbewussten jüdischen Dorfbewohnern, die ständigen Repressionen ausgesetzt sind, nicht leicht. Jedoch verlieren die Menschen trotz bitterer Armut und drohender Pogrome weder ihren Lebensmut noch ihre Lebensfreude.

ERSTER AKT

Das Stetl erwacht.

Tewje und seine Familie – bestehend aus ihm, seiner Frau Golde und den drei Töchtern Zeitel, Hodel und Chave – leben im Einklang mit den Sitten und Traditionen der Dorfgemeinschaft. Die Mädchen sind im heiratsfähigen Alter und verlieben sich in drei junge Männer.

Tewjes älteste Tochter Zeitel ist in den Schneider Mottel verliebt. Die beiden kennen sich seit frühen Kindheitstagen und möchten heiraten.

Hodel, Tewjes zweitälteste Tochter, trifft den Studenten Pertschik aus Kiew.

Chave, die jüngste und rebellischste der drei Schwestern, verliebt sich in Fedja, einen christlich-orthodoxen Ukrainer. Ein wohlhabender Junggeselle, genannt Lejser-Wolf, und die Heiratsvermittlerin Jente besuchen Tewjes Familie. Der lüsterne Lejser-Wolf will eine der Töchter heiraten.

Plötzlich ziehen Flüchtlinge durch das Dorf. Alles erstarrt und eine dunkle Vorahnung macht sich breit.

In diesem unaufhaltsamen Umbruch versucht Tewje mit grosser Mühe seine Familie zusammenzuhalten. Er und Golde geben Zeitel und Mottel ihren Segen.

ZWEITER AKT

Der Student Pertschik steckt voller revolutionärer Ideen, von denen sich Tewjes zweitälteste Tochter Hodel leicht begeistern lässt. Auf Zeitels Hochzeit beschliessen die beiden, das Dorf gemeinsam zu verlassen.

Tewje ist ratlos. Soll er auf den bewährten Traditionen beharren oder den Bitten seiner Töchter nachgeben? Während

er bei Hodel und Pertschik die traditionellen Hürden zu überspringen vermag, geht ihm die Verbindung der jüngsten Tochter entschieden zu weit: Einer Hochzeit mit einem Andersgläubigen kann selbst Tewje nicht zustimmen. Chave und Fedja heiraten daraufhin heimlich und werden verstossen.

Während Tewje noch mit den Problemen seiner Töchter beschäftigt ist, greift die Politik in das Leben im Stetl ein. Tewje, seine Familie und alle Juden werden aufgerufen, das Dorf innerhalb von vierundzwanzig Stunden zu verlassen. Lejser-Wolf kommt in den daraufhin entstehenden Unruhen ums Leben.

Die Dorfbewohner verlassen ihre Heimat.

TANZ – EIN SICHTBAR GEMACHTES GEFÜHL

Richard Wherlock über sein Ballett «Tewje»

Schon seit früher Jugend fühle ich mich durch Freunde und Bekannte meiner Familie der jüdischen Kultur verbunden, und vor diesem Hintergrund entstand auch 1993 mein Stück «Stetl», das von London bis Moskau getanzt wurde. Als ich hier in Basel vor mehr als zehn Jahren den Musiker und Komponisten Olivier Truan, Mitbegründer von Kolsimcha – Contemporary Klezmer traf, wurde der Gedanke an eine Zusammenarbeit geboren. Nachdem ich dann Oliviers Aufnahme mit dem London Symphony Orchestra gehört hatte, wusste ich, in welche Richtung ein gemeinsames Projekt gehen könnte, und ich habe dann bei ihm eine Komposition für das Ballett «Tewje», das auf Scholem Alejchems Buch «Tewje, der Milchmann» basiert, in Auftrag gegeben. Scholem Alejchems Geschichte über Tewje, die in einem osteuropäischen Stetl zu Beginn des 20. Jahrhunderts spielt, wurde in den sechziger Jahren vor allem durch das Broadway-Musical «Fiddler on the Roof» bekannt, das gleich mit der ersten Musiknummer den Fokus auf die grosse Bedeutung von Traditionen legt, um dann daran vor allem die Geschichten um die Wahl und Auswahl des «richtigen» Bräutigams für seine Töchter abzuarbeiten. Damit war klar, worauf das Musical besonderes Augenmerk legte: auf den Konflikt zwischen öffentlichem Druck und emotionaler Notwendigkeit. Vielleicht ist das der Grund, weshalb das Musical mit seinen 3000 Aufführungen über mehr als zehn Jahre das erfolgreichste Musical am Broadway blieb und auch in seiner deutschen Übersetzung als «Anatevka» ein Publikumsliebling wurde. Danach setzte der Musical-Film mit seinen drei Oscars diesen Trend fort.

Die Idee, das ukrainische Dorf, in dem die Geschichte spielt, aus dem Staub wieder auferstehen zu lassen, ergab sich aus dem Grundton des Materials: Tewje ist sich bewusst, was die Tradition von ihm verlangt, aber die Zeiten haben sich geändert. Durch die Pogrome waren schon etliche Juden nach Krakau, Odessa oder in die USA ausgewandert oder nach Sibirien verbannt worden. Innerhalb dieses



Stoffes wird das Thema der traditionellen Heiratsvermittlung im Kontrast zu den aus Liebe gewählten Beziehungen, mit denen der Held von Seiten seiner Töchter konfrontiert wird, noch um die Dimensionen von Vertreibung und Verbannung erweitert. Das Bedürfnis Tewjes, seinen Töchtern Traditionen aufzuzwingen, verstehen wir heute im Zusammenhang mit der Zerstörung der ostjüdischen Kultur im Laufe des 2. Weltkrieges. Auch sein Dorf wird im Staub der endlosen Steppen versinken. Dass sich Tewje selbst dann, wenn es ihn fast den Verstand kostet, trotzdem noch für sein Herz entscheidet, rettet nicht nur ihn, sondern letztlich auch seine Kultur. Die Idee der Heimatlosigkeit gibt es im Judentum in Form der Prophezeiung, dass es eine Rückkehr nach Jerusalem, ins gelobte Land, geben wird und dass jeder andere Ort immer Fremde bleiben muss. Inzwischen hat die Prophezeiung sich erfüllt. Zu Tewjes Zeit wurde diese Heimat auch als eine Art geistiger Zustand verstanden. Um in diesem Zustand «rein» zu bleiben, brauchte es eine kulturelle Disziplin, die in der Realität des Nebeneinanders von Kulturen und Identitäten den Menschen Klarheit und Gehorsam abverlangte. Der Leim, der diesen Zusammenhalt möglich machte, war die Tradition, die dadurch eine zentrale Rolle im jüdischen Selbstverständnis spielte. Wenn Tewje also seinen Töchtern verbieten möchte, aus dieser Tradition auszurechnen, ist er eigentlich kein prinzipientreuer Patriarch, sondern vor allem ein Vater, der um das Seelenheil seiner Töchter besorgt ist. Dies ist ausserhalb jener, inzwischen längst versunkenen Welt nicht ohne weiteres nachvollziehbar. Sowohl das Buch als auch das Musical sind auf eine Art archivierte Interpretationen einer ausradierten Welt geworden.

Auf dieser Grundlage boten sich mir für mein Ballett zwei Aspekte an:

Erstens erinnerte mich die Grundsituation von Scholem Alejchems Tewje und der Konflikt mit seinen Töchtern an Shakespeares Sommernachtstraum, in der Theseus Hermia deutlich zu verstehen gibt: Heirate den Mann, den dein Vater dir bestimmt hat, oder gehe ins Kloster, oder akzeptiere deine Hinrichtung. Die Liebenden flüchten in den Wald, und am Ende triumphiert dann doch die Liebe. Dieser Bogen befriedigt in seiner für mich grundlegenden Menschlichkeit jedes Theaterpublikum und hat auch meine Sympathie.

Zum Zweiten hat die Tradition, welcher Tewje seine Töchter opfern soll, ihren Sinn letztlich schon eingebüsst. Der Säuretest, in dem sie sich wird behaupten müssen, wird das Schicksal dieser Familie als Flüchtlinge sein. Sie wird ihre Kraft in einer Welt zeigen müssen, in der es ums nackte Überleben geht. Aber an diesem Punkt sind im Film, im Musical und in diesem Ballett immer schon die Schlussakkorde erklingen. Gleichwohl – wir, heute, wissen, wie die Geschichte und die Geschichten der Menschen aus dieser Zeit endeten.

Das Stück endet damit, dass Tewje und seine Familie vertrieben werden. Diese und die von mir hinzugefügte Szene im ersten Akt, in der ein Strom von Flüchtlingen durchs Dorf zieht, um sich in der Weite der ukrainischen Steppe zu verlieren, ist eine klare Referenz an die politische Wirklichkeit damals wie heute. Allerdings wird unsere Adaption inzwischen von der politischen Wirklichkeit eingeholt. Nicht in ihrer Tatsache, sondern in ihrem Ausmass. Selbst wenn ich mich nicht als einen Choreographen bezeichne, der in seinen Stücken politische Relevanz andeutet, werden die Bilder über Menschen auf der Flucht, die in den vergangenen Monaten die Nachrichten dominierten, uns in dieser Szene nie wirklich unberührt lassen. Natürlich stelle ich mir die Frage, wo ich in diesem Zusammenhang mit Tanz eine Aussage machen kann, ohne dabei in plakativer Banalität zu landen. Ich denke das geschieht dort, wo ich zeigen kann, dass Vertreibung Menschen ungerecht und quasi aus dem Nichts trifft und wo Tänzer und Tänzerinnen auf der Bühne zu Figuren, zu Menschen mit Schicksalen werden, die uns erlauben mitzufühlen. «Motion» führt zu «Emotion». Bewegung, Tanz ist für mich immer sichtbar gemachtes Gefühl, das uns Empathie erlaubt, ja geradezu zum Mitfühlen einlädt. Das macht aus Flüchtlingen dann plötzlich Mitmenschen, und wir verstehen vielleicht leichter, dass Sicherheit an Leib und Leben nicht verdient werden muss und dass hinter diesen Bildern menschliche Tragödien stehen. Die abstrakte Distanz schmilzt im besten Falle dahin und berührt uns durch die konkrete Verkörperung.



Golde (Ayako Nakano) und Tewje (Frank Fannar Pedersen)

WARUM ES BLECHERN, LAUT UND VORLAUT KLINGEN DARF

Der Komponist Olivier Truan im Gespräch

Der Basler Pianist und Komponist Olivier Truan prägt seit nunmehr 29 Jahren das musikalische Profil des Schweizer Klezmer-Quintetts Kolsimcha, das die jüdische Traditionsmusik zunächst auf Hochzeiten spielte, doch bald danach die internationalen Konzertsäle eroberte. Im Unterschied zu den meisten Klezmer-Bands pflegte Kolsimcha von Anbeginn eine faszinierende, weltumspannende und stilistische Offenheit, die neben den jüdischen Musiktraditionen Folklore und Tanzmusik aus dem gesamten Balkanraum bis in die Türkei und den vorderen Orient mit einbezog und diesen südosteuropäischen Musikteppich mit Jazzimprovisationen und Anleihen aus der abendländischen Klassik zu einer Art neuer Weltmusik, zu «Contemporary Klezmer», weiterentwickelte.

Die Musik von Kolsimcha basiert auf den Stilelementen aus dem traditionellen Klezmer, dem ihr zeitgenössische Komponenten und Elemente hinzugefügt habt: «Contemporary Klezmer» – was genau kann man sich darunter vorstellen?

Wir haben Kolsimcha damals gegründet, weil es in den 80ern noch kaum Klezmer-Bands in der Schweiz gab und wenn man ein Fest mit dieser Musik begleiten wollte, mussten die Leute Gruppen aus Deutschland oder Frankreich engagieren. Von Anfang an waren wir eine bunt zusammengewürfelte Truppe. Jeder kam aus einer anderen Musikrichtung, wie dem Jazz oder aus der Klassik, und brachte seinen eigenen Stil und seine eigene Virtuosität mit. Da dauerte es nicht lange, bis wir auch Lust verspürten, eigene Stücke zu schreiben und in unser Programm aufzunehmen.

Heute sind es ausschliesslich eigene Stücke, die ihr in Konzerten spielt.

Ja. Es entstanden Kooperationen mit Orchestern und nicht zuletzt ergab sich daraus tatsächlich ein ganz eigener Stil, der nur schwer zu beschreiben ist. Es ist eine

zeitgenössische Form von Klezmer, weil diese Tradition unserer Ausgangspunkt war und wir uns davon ausgehend weiterentwickelt haben. Und doch ist es unser ganz eigener Sound – Kolsimcha-Klezmer eben.

Und für diesen Kolsimcha Sound mit seiner stilistischen Vielfalt interessiert sich Richard Wherlock schon seit langem. Nun hat er ihn sich für sein neues Ballett gewünscht.

Wir haben in der Tat schon seit fünfzehn Jahren Kontakt und in dieser Zeit immer wieder davon gesprochen, etwas gemeinsam entstehen zu lassen. Irgendwann hatte ich ihm einfach mal wieder eine unserer neuen CDs in den Briefkasten gelegt, und kurz darauf hat er angerufen und erzählt, er hätte den Stoff gefunden, den er gemeinsam mit meiner Musik zu einem Ballett verarbeiten will: Die Geschichte von «Tewje, dem Milchmann», die man ja auch aus dem Musical «Anatevka» kennt. Aber natürlich wollte Richard da etwas ganz Eigenes und Neues. Sowohl szenisch als auch musikalisch.

Für «Tewje» hast du eine Komposition für Orchester, gemeinsam mit deinem Quintett geschaffen. Es gibt also eine choreographische und musikalische Uraufführung.

Es ist hier tatsächlich etwas ganz Neues entstanden. Für Tewje habe ich zum Beispiel die Flöte durch eine Posaune ersetzt. Natürlich gibt es Flöten im Orchester, aber ich wollte im Quartett die Posaune, weil sie für mich erdiger und wilder klingt. Das passte für mich besser zu Richards Choreographie. Als ich in den Proben seinen dynamischen Stil erlebt habe, empfand ich die Flöte zu blass. Es durfte ruhig blechern, laut und vorlaut klingen.

Das heisst, die Zusammenarbeit mit Richard Wherlock war ...

super! Ich war vom ersten Moment an total begeistert. Ich sah in den Ballett-Proben etwas und konnte das mitnehmen und in die Komposition einfließen lassen. Und umgekehrt hat Richard auch von meiner Musik die Dynamik und auch den Ausdruck übernommen. Es ist ein absolut fruchtbarer Austausch, der sich für mich sehr organisch und gegenseitig ergänzend anfühlte. Wir liessen uns beide die grösstmögliche Freiheit, und dadurch konnte sich die Kreation auf beiden Seiten stetig verändern. Aber es war auch hier wieder etwas ganz Neues für mich. Eine Komposition für ein

Handlungsballett muss anders sein als reine Konzertmusik, wie ich sie zum Beispiel für das London Symphony Orchestra komponiert habe. Zum Beispiel gab ich Richard Reiz- und Anhaltspunkte innerhalb der Komposition. Für die Choreographie ist es nicht sinnvoll, eine ruhige Grundlage zu schaffen, auf der sich dann ein fünfminütiges Klarinettensolo entfalten kann. In «Tewje» dürfen und sollen sich Klarinette und Posaune ruhig ein bisschen beißen.

Richard Wherlock nimmt für sein Ballett «Tewje» verschiedene Situationen und Erzählstränge aus dem Buch und aus dem Musical, die er dann tänzerisch umsetzt. «Tewjes» Geschichte erzählt auch von Antisemitismus und Vertreibung. Fließt diese politische Dimension in deine Komposition ein?

Ja, durchaus. Im ersten Teil des Balletts geht es hauptsächlich um die Wahl der Ehemänner von Tewjes Töchtern. Zum Ende hin übernimmt Richard aber auch das Thema Vertreibung. Die Menschen müssen innerhalb von nur vierundzwanzig Stunden ihr Hab und Gut packen und aus dem Dorf, in dem sie seit Generationen lebten, fortziehen. Dieser Gedanke ist so erschütternd und ja gleichzeitig so aktuell – hier musste natürlich auch in der Musik eine gewisse Dringlichkeit entstehen. Die gab es für mich, indem ich über die Perkussion eine Art Ticken der Uhr komponiert habe, die in der totalen Dissonanz kulminiert. Das ist für mich emotional der musikalische Höhepunkt des Abends. In der Zerstörung gehe ich dann für wenige Takte wieder zurück in die harmonischen Läufe des ersten Aktes – der Hochzeitsmusik zum Beispiel – um eine Art Reminiszenz an die schönen Momente der Vergangenheit zu evozieren. Am Ende bleibt dann die Melancholie in der Stille.





Mottel (Jorge García Pérez) und Zeitel (Andrea Tortosa Vidal)

DIE «PROSTE» UND DIE «SCHEJNEN»

Die Welt des Stetls ist untergegangen. Selbst die Erinnerung an die jüdische Kleinstadtgemeinde im Osten verblasst allmählich. Im Nachkriegseuropa gab es kaum jemand, der grösseres Interesse entwickelt hätte, die wenigen noch vorhandenen Zeugnisse jener durch den Holocaust zerstörten Kultur des osteuropäischen Judentums systematisch zu sammeln. Was nicht durch den Holocaust vernichtet wurde, fiel der Politik des Sowjetsystems zum Opfer, die mit der als rückständig geltenden Stetl Kultur nichts anfangen konnte. Wer heute durch Litauen oder das einstige Galizien reist, Orte besucht mit den früher so klangvollen Namen wie Wilna, Lemberg, Przemysl oder Brody, sucht vergeblich nach Spuren der osteuropäisch jüdischen Kultur, die bis in die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg lebendig war und in hoher Blüte stand.

In den Köpfen der Nichtjuden löst das Stetl zumeist Assoziationen folkloristischer Natur aus, die kaum noch etwas mit der einstigen Wirklichkeit zu tun haben. Kommt die Sprache darauf, so hat man fast automatisch Figuren vor Augen wie «Tewje, der Milchmann», der mit seinen Stosseufzern jüdische Existenz beklagt, die sich in einer feindlich gesinnten Umwelt behaupten muss. Der Schriftsteller Scholem Alejchem, dessen Erzählungen ein stark romantisierendes Bild des Stetls zeichnen, verewigte mit Tewje und anderen Figuren den Typus des ostjüdischen Kleinbürgers, den es wahrscheinlich so oder ähnlich gegeben hat. Andere suchen den Zugang über die berühmten Traumvisionen des aus Witebsk stammenden Malers Marc Chagall, von dem viele meinen, er hätte in seinem Schaffen nicht nur das Lebensgefühl des Stetls in grandioser Manier gespiegelt, sondern in und mit seinen Werken auch ein Stück authentischer Lebenswirklichkeit des osteuropäischen Judentums eingefangen.

Was das Stetl eigentlich war, darüber gibt es unter Wissenschaftlern keinen Konsens. Ein Kriterium für seine Grösse gibt es nicht. Allenfalls lässt sich sagen, dass in Orten mit Stetl Charakter, die manchmal weniger als tausend, manchmal bis zu 20 000 Bewohnern haben konnten, die Juden

innerhalb der Gesamtbevölkerung die Mehrheit bildeten. Am einleuchtendsten sind noch die soziokulturellen Definitionen, die das Stetl als «Lebensform» bezeichnen.

Das Stetl hatte seine eigenen Wertvorstellungen, seine eigenen Traditionen und Gesetze. Der Jude, der im Stetl lebte, verbrachte die Tage zwischen Synagoge, Heim und Markt. In der Synagoge diente er Gott, studierte er die Schriften und nahm er teil am Gemeindeleben. Das Heim war der Ort, wo die Familie zu ihrem Recht kam, wo er am Sabbat und beim Pessach Seder im privaten Bereich sein Judentum bewies. Der Markt schliesslich war die Stelle, wo er auch mit Nichtjuden, den sogenannten Gojim, verkehrte und sprach. Die Kombination dieser drei Orte war eine eigene Welt, die den in ihr Lebenden durch ihre Ordnung, ihre festgefühten Bräuche und Riten Geborgenheit vermittelte und ihm das sichere Gefühl gab, in einer Solidargemeinschaft aufgehoben zu sein, wo er sich darauf verlassen konnte, dass ein jeder für den anderen da war. Übertragende Bedeutung im Stetl hatte das intellektuelle Leben, das Studium der Heiligen Schriften «Die Thora ist das beste aller Güter» war ein populäres Wort unter osteuropäischen Juden. Der Vater unterstützte den Sohn, die Schwestern ihren Bruder, der Schwiegervater den Schwiegersohn, um ihm das Studium zu ermöglichen, denn Gelehrsamkeit war ein Wert, der über alles andere gestellt wurde. Dem Gelehrten brachte man besonderen Respekt entgegen. Wenn er sprach, dann unterbrach man ihn nicht. Begegnete man ihm, so grüsste man zuerst. Bei Gemeindeproblemen suchte man seinen Rat, und bei geschäftlichen Auseinandersetzungen war er häufig derjenige, dem man die Funktion des Schiedsrichters übertrug.

Grosser Wert wurde im Stetl auf die Erziehung und die Ausbildung der Kinder gelegt. Gelehrt wurde nach der sogenannten Cheder Methode, das heisst ständige Beschäftigung mit der Thora und ihrer Kommentare sowie die Einprägung des Gebetkanons. In der Regel beschränkte sich der Unterricht auf das Lesen und Schreiben des Hebräischen sowie auf das Auswendiglernen einiger Gebete. Weltliches Wissen wurde nicht vermittelt, allenfalls die einfachsten Grundlagen des Rechnens. Erteilt wurde der Unterricht von Kleinkinderlehrern, den sogenannten Melamdin,

die zumeist eine Mischung aus Hebräisch und Ostjiddisch sprachen. Sie waren nicht nur wenig ausgebildet, sondern prügelten auch die ihnen anvertrauten Kinder «Es verging kaum eine Stunde», schreibt der aus Lissa stammende Schriftsteller Ludwig Kaiisch, dem der Cheder Unterricht in denkbar schlechter Erinnerung geblieben ist, «ohne dass ein Schüler von seinem Lehrer oder dessen Alter Ego, dem Oberhelfer, gerüttelt und geschüttelt oder mit Rippenstößen und Stockschlägen bedacht worden wäre.»

Es war eine spezifische Art des Lernens, die im Cheder vermittelt wurde, angeblich sogar Vergnügen bereitet haben soll. Für den bocher, wie der Student genannt wurde, war es nicht ausreichend, nur den Text des Pentateuch zu lesen und zu übersetzen. Zusätzlich mussten der Kommentar und die Auslegung studiert werden. Die Worte und Sätze haben über ihren einfachen und direkten Sinn hinaus eine spezielle Bedeutung. Um diese zu verstehen, konnte das Studium des Kommentars des berühmten, im 11. Jahrhundert lebenden Raschi (Anfangsbuchstaben des Namens R[abbi] Sch[lomo] J[izchak]) weiterhelfen. Zum Beispiel steht in der Bibel: «Als Sarah starb im Alter von hundert und zwanzig und sieben Jahren.» Raschi fragt nun: «Warum die Wiederholung des und?» Die Antwort, die er anbietet, besagt nicht nur, dass sie bei ihrem Tode hundertsiebenundzwanzig Jahre alt war, sondern dass sie in diesem Alter so hübsch und jung aussah wie im Alter von zwanzig und im Alter von zwanzig so hübsch und so jung wie im Alter von sieben.

Für den einzelnen bestimmte sich das Leben im Stetl nach der jeweiligen Zugehörigkeit. Unterschieden wurde zwischen den Proste und den Scheijnen. Den höchsten Status hatten die Feinen, die schejne Jidn oder schejne Leit, wie sie mit einer gewissen Bewunderung genannt wurden. Damit war nicht die äussere Erscheinung gemeint. Das Wort «schön» wurde verwendet, um andere als physische Qualitäten zu bezeichnen. Man sprach auch von einer «schönen Tat» oder einer «schönen Begebenheit». Wenn ein Haus zum Beispiel schejn genannt wurde, hiess das nicht, dass sein Äusseres einen erfreulichen Anblick bot, sondern das der Haushalt ordentlich, fein und harmonisch war. Wurde ein Mann also als scheijn bezeichnet, dann war damit nicht nur gemeint, dass er Gelehrsamkeit und Vermögen besass, sondern dass er vor allem ein Mann von Ehre und Integrität war,

der seine Verpflichtungen gegenüber der Gemeinde erfüllte durch gute Dienste an der Gruppe und ihren Mitgliedern.

Die proste Jidn, das waren diejenigen, die in der Synagoge auf den hinteren Bänken sass, die «gewöhnlichen Juden» also, die die zahlenmässige Mehrheit bildeten. Einem Mann, der proste war, fehlte Gelehrsamkeit und die Attribute, die damit verbunden sind. Er wird beschrieben als ungeschliffen, ohne Manieren, als einer, der ungebührliche Reden führte und sich manchmal sogar «unjüdisch» benahm, das heisst nicht im Einklang mit der Tradition. Als proste wurden auch die bezeichnet, die «für andere arbeiten und nicht ihre eigenen Herren sind». Gemeint waren Schlächter, Schuhmacher, Schneider, diejenigen also, «die die dreckige Arbeit machen». Andererseits gab es auch unter ihnen durchaus noch Unterschiede. Einige waren sehr proste, praktisch Analphabeten. Andere konnten ein wenig lernen, waren deshalb weniger proste.

Die Jagd nach der Parnosse, der Bestreitung des Lebensunterhaltes, bestimmte weitgehend den Alltag im Stetl. Studierte der Mann, dann fiel diese Aufgabe der Frau zu. Sie war es, die nicht nur darauf zu achten hatte, dass die Speisegesetze eingehalten wurden, sondern sie hatte auch für das materielle Wohlbefinden der Familie zu sorgen. Es hiess, dass während der Woche hart gearbeitet wurde, um am Sabbat «etwas zu haben». Meist fehlten jedoch, wie mit einem ironischen Unterton formuliert wurde, «neunundneunzig Pfennig an der Mark». Für die Mehrzahl der Stetl Bewohner waren die Aussichten auf Selbsterhaltung sehr gering. Die Notwendigkeit, «zu den Leuten zu gehen» und um Hilfe bitten zu müssen, war eine tägliche Bedrohung.

So schwierig die äusseren Lebensumstände waren, das Geld war nicht der Massstab, an dem sich das Stetl Leben orientierte. Man wusste zwar, dass man sich mit ihm eine relative Freiheit erkaufen konnte, die Befreiung von säkularer Erziehung oder vom Militärdienst etwa. Geld war gut, aber nur zu einem bestimmten Zweck, nicht zum Selbstzweck. Der unterernährte Luftmentsch oder der fusskranke Hausierer, die sich mehr schlecht als recht durchs Leben schlugen, träumten zwar davon, reich wie Rothschild zu sein, waren sich aber dabei sehr wohl bewusst, dass

wichtiger als alles Geld die Familie war, die Gelehrsamkeit, die Identifikation mit der religiösen Tradition «Du kannst», war ein im Stetl umgehendes geflügeltes Wort, «alles für Geld kaufen, ausser Vater, Mutter und Verstand.»

Mit einer Schar Kinder gesegnet zu sein, war der Stolz einer jeden Familie im Stetl. Jungen waren dabei mehr erwünscht als Mädchen. Ein Junge konnte ein berühmter Gelehrter werden und vielleicht auch in jichuss, in wohlhabende Verhältnisse, hineinheiraten. Zudem war es seine Aufgabe, das kadisch zu sagen, das Gebet für die Eltern, wenn sie gestorben waren. Ein pflichtbewusster Sohn ging während des Jahres nach dem Tode der Eltern dreimal täglich zur Schul und sagte kadisch. Er half damit, das himmlische Wohlergehen der Verblichenen zu sichern.

Die Welt des Stetls, so farbig und abwechslungsreich sie im Rückblick auch erscheinen mag, war jedoch mehr oder weniger auf sich selbst beschränkt. Berührungspunkte zur nichtjüdischen Umwelt waren kaum vorhanden. Kontakte zu Nichtjuden beschränkten sich zumeist auf Geschäfts- und Verwaltungsangelegenheiten. Die Bauern der Umgebung, mit denen man allenfalls zu tun hatte, waren in der Regel Analphabeten und an den Werten und den Lebensumständen des Stetls nicht sehr interessiert. Sie neigten zu Exzessen beim Trinken und vor allem zu Gewalttätigkeiten, was die jüdische Bevölkerung nicht nur ängstigte, sondern auch abstoßend auf sie wirkte. Entsprechend waren denn auch die Bilder, die sich im Bewusstsein des Stetls festsetzten und von einer Generation auf die nächste tradiert wurden.

Prof. Dr. Julius H. Schoeps
Gründungsdirektor des Moses Mendelssohn Zentrums für
europäisch-jüdische Studien in Potsdam





Pertschik (Anthony Ramiandrisoa) und Hodel (Tana Rosás Sune)



Fedja (Ruo Chen Wang) und Chave (Dévi Azélia Selly)

Kurz und gut, es war so um die Schwuoszeit herum, das heisst: ich will nicht lügen, es war eine oder zwei Wochen vor Schwuos, und vielleicht auch ein paar Wochen nach Schwuos. Vergesst nicht, es ist schon – ich will es Euch ganz genau sagen – ein Jahr mit einem Mittwoch her, das heisst, es sind genau neun Jahre, vielleicht auch zehn und vielleicht auch etwas mehr. Ich war damals gar nicht der Tewje, wie Ihr mich jetzt seht; das heisst, eigentlich war ich derselbe Tewje, und doch ein anderer. Was heisst das? Nun, ich war damals ein siebenfacher Bettler. Die Wahrheit zu sagen, bin ich ja auch jetzt kein reicher Mann: was mir dazu fehlt, um so reich wie Brodskij zu sein, können wir uns beide wünschen, in diesem Sommer bis nach Ssukkos zu verdienen. Aber immerhin, im Vergleich mit damals bin ich heute ein reicher Mann, der ein eigenes Pferd und einen eigenen Wagen hat und auch, unberufen, ein paar Kühe, die sich melken lassen und von denen die eine bald kalben muss.

ÜBER DEN JÜDISCHEN WITZ

Die Einzigartigkeit

Der jüdische Witz nimmt in der Weltliteratur eine Sonderstellung ein. Er ist tiefer, bitterer, schärfer, vollendeter, dichter, und man kann sagen, dichterischer als der Witz anderer Völker. Ein jüdischer Witz ist niemals Witz um des Witzes willen, immer enthält er eine religiöse, politische, soziale oder philosophische Kritik. Er ist faszinierend, denn er ist Volks- und Bildungswitz zugleich, jedem verständlich und doch voll tiefer Weisheit.

Durch Jahrhunderte war der Witz die einzige und unentbehrliche Waffe des sonst waffen- und wehrlosen Volkes. Es gab – besonders in der Neuzeit – Situationen, die von den Juden seelisch und geistig überhaupt nur mit Hilfe ihres Witzes bewältigt werden konnten. So lässt sich behaupten: Der Witz der Juden ist identisch mit ihrem Mut, trotz allem weiterzuleben.

Historisches

Man geht davon aus, dass die ersten «Badchonim» – fahrende Volkssänger und Komödianten – auch die Begründer des jüdischen Volkswitzes waren. In der Heidelberger Universitätsbibliothek kann man heute eine Miniatur aus dem 14. Jahrhundert besichtigen, die den Badchen und Minnesänger Süsskind von Trimberg in einer lebhaften Unterhaltung mit einem christlichen Fürsten darstellt. Süsskind trägt die typische Tracht, den Bart und den spitzen Judenhut, den die Juden damals tragen mussten. Diese Badchonim, manchmal auch «Lejzim» genannt, waren in der Thora gebildet und haben auch den Talmud gelesen. Sie konnten daraus Sprichwörter zitieren und an die Schriften anknüpfen. So haben sie durch ihre witzigen und satirischen Erzählungen das Volk gleichzeitig unterhalten und belehrt. Zunächst durften sie nur auf Hochzeiten oder zum Purimfest auftreten. Es gab Zeiten, da war Badchen ein Ehrenberuf, dann wieder, besonders in Zeiten von und nach Pogromen, riefen die Rabbiner gegen «dieses Unwesen» auf. Aber in Ruhezeiten erfreuten sie die Menschen und stifteten Frieden zwischen den Feinden.

Definition

Carlo Schmid schreibt: «Der jüdische Witz ist heiter hingegenommene Trauer über die Gegensätze dieser Welt. Er zeigt immer wieder auf, dass – eben in dieser Welt voller Logik – die Gleichungen, die ohne Rest aufgehen, nicht stimmen können.»

Sigmund Freud vermochte zwar sein Lebtag keinen einzigen Patienten mit Hilfe seiner Psychoanalyse zu heilen, er erkannte aber mit genialer Hellsicht: «Der Witz ist die letzte Waffe des Wehrlosen.»

Salcia Landmann hat den Ursprung des jüdischen Witzes erforscht. Sie zeigt in ihren Büchern frappierende Beispiele auf und folgert überzeugend, dass er nur unter dem Druck unrechtmässigen Leidens, das man erdulden musste, gepaart mit der umfassenden Talmudbildung, die es möglich machte, jeden Lebensbereich gründlich und kritisch-sarkastisch auszuleuchten, gedeihen konnte. Beides Bedingungen und offenbar unentbehrliche Voraussetzungen für den einzigen Volkswitz, der diese gewaltigen Dimensionen in sich trägt.

Wenn von jüdischen Witzen die Rede ist, sind viele Menschen der Meinung, es handele sich dabei um Witze über Juden. Die meisten dieser für den Geist und das Wesen des jüdischen Volkes wenig schmeichelhaften Scherze sind jedoch nichts weiter als spöttische Verulkungen, die sich in Niveau und Qualität wesentlich von dem unterscheiden, was den echten jüdischen Witz ausmacht: Er stellt die Regeln des Lebens von innen her in Frage. In vielen dieser jüdischen Witze steckt etwas Spezifisches, das in Dimensionen führt, vor denen die Witze anderer Völker halt machen.

Da steht das Gesetz, unerbittlich genau in seinen Vorschriften, das ganze Leben durchflutend. Aber da ist auch das Leben selbst mit all seinen Ansprüchen und Notwendigkeiten, mit seinen Genüssen und Verlockungen. Und da gibt es abseits vom Gesetz das Wissen, dass das Leben seine Wahrscheinlichkeiten, Möglichkeiten und Eventualitäten hat. Und letztendlich ist da auch die Schwachheit des Menschen, der Gesetz, Leben und sich selbst vereinen muss. Da hilft nichts anderes als Ironie. Wie soll man denn sonst all die kleinen Treulosigkeiten dem Gesetz gegenüber verantworten und die unerwarteten Veränderungen der Lebensregeln hinnehmen? Und was nützt einem überhaupt das Wissen um die Regeln, wenn die Natur doch immer wieder

vergisst, konkrete Situationen nach den Regeln einzurichten? Ist man denn nicht der Hereingefallene, wenn man das Wahrscheinliche mit dem Existenten gleichsetzt? Jeder Mensch weiss, dass Hunde, die bellen, nicht beißen. Aber – weiss es der Hund auch?

Die Herkunft der Witze

Die Spässe der Juden im Mittelalter sind kaum als spezifisch jüdische Witze zu bezeichnen. Es sind bloss grobe Streiche von Narren und Albernheiten, wie sie zum Beispiel den Bürgern von Schilda angedichtet wurden. Die Juden erzählten damals ähnliches über die Einwohner des Stetls Chelm. Man erzählte auch kluge Entscheidungen von Rabbinern – genauer betrachtet sind es die gleichen Geschichten, die sich Orientalen von ihren Kadis erzählten.

Beliebt waren auch Posen von klugen Juden, die einen dummen Nichtjuden hereinlegen – es sind genau dieselben Posen, welche sich Nichtjuden mit umgekehrten Vorzeichen erzählten: Dort sind sie es, die den dummen Juden überlisten. Und die gleichen Geschichten erzählen sich die Armenier über Türken, die Polen über Ukrainer und die Ungarn über die Sinti.

Einzelne Berufsstände und allgemeine menschliche Fehler werden ebenfalls aufs Korn genommen. Das alles ist jedoch nicht «Jüdischer Witz» im engeren Sinne. Bestenfalls ist es «Witz der (oder über) Juden».

Erst die besondere neuzeitliche Situation der Juden in Europa, die nicht mehr die mittelalterliche Naivität und Gottergebenheit besaßen, zwang sie entweder zur Flucht aus dem Judentum, zur Verzweiflung – oder eben zum Witz. Und wirklich sind diese Witze zahlreicher, schlagender und tiefsinniger als die Witze der anderen Völker. Sie weisen ganz andere Variationen auf, als etwa die Schottenwitze. Sie verspotten nur selten einzelne komische Eigenschaften des Menschen, sondern stellen oft die gesamte menschliche Situation mit Schmerz und Bitterkeit in Frage.

Der Zweifel an religiösen Tatsachen und an der Richtigkeit der gesamten Weltordnung durchdringt uns bei dieser Art von Witz. Auch Schopenhauer war der Auffassung, dass das Nichts besser gewesen wäre als die Welt, so wie sie ist. Ein Ingenieur kommt in ein polnisches Städtchen, bestellt beim jüdischen Schneider dort eine Hose. Die Hose wird nicht rechtzeitig fertig und der Ingenieur fährt weg. Jahre

später kommt er wieder hin – da bringt ihm der Schneider die Hose. Ingenieur: «Gott hat die Welt in sieben Tagen erschaffen, und Sie brauchen sieben Jahre für eine Hose!» Der Schneider streicht zärtlich über die Hose: «Ja. Aber schauen Sie sich an die Welt – und schauen Sie sich an diese Hose!»

**Was wir gegen Moses haben?
Er hat uns auf Gottes Geheiss
vierzig Jahre lang durch die
Wüste geschleppt um uns an
den einzigen Ort im Nahen
Osten zu bringen, wo es kein
Öl gibt!**

Golda Meir

Nein, stellen Sie sich vor, zum Beispiel, Sie sind an Tewjes Stelle, und sagen Sie mir, auf mein Wort, aber offen, wie einem wahrhaft guten Freund: Wie hätten Sie's gehalten? ... Und wenn Sie es mir nicht gleich sagen können, lass ich Ihnen Zeit, damit Sie's sich überlegen ... Derweil muss man aber gehen, die Enkel warten schon auf mich, schauen heraus auf den Grossvater. Sie müssen wissen, dass Enkel noch tausendmal teurer sind und ans Herz gewachsen sind als Kinder. «Kinder und Kindeskind» – eine Kleinigkeit? Bleiben Sie gesund, und nehmt es mir nicht übel, dass ich Ihnen den Kopf vollgeplappert habe. Dafür werdet Ihr immerhin was zu schreiben haben ... Wenn Gott es so will, werden wir uns gewiss wieder einmal sehen. Einen guten Tag!

RICHARD WHERLOCK

Choreographie, Inszenierung

Geboren in Bristol (GB). Studium an der renommierten Ballet Rambert School London, und Tänzer in deren Kompanie. Von 1991 bis 1996 Ballettdirektor am Theater Hagen, anschliessend für drei Spielzeiten Direktor des Luzerner Balletts, dann künstlerischer Leiter und Choreograph des Berlin Ballett an der Komischen Oper Berlin. Seit 2001/2002 Direktor und Chefchoreograph des Ballett Basel und von 2004 bis 2009 Intendant des Festivals «basel tanzt». Seit 2001/2002 Direktor und Chefchoreograph des Ballett Basel für das er zahlreiche Choreographien schuf. Besonders erfolgreich sind seine Adaptionen der grossen Klassiker wie «A Swanlake», «Traviata – Ein Ballett», «Carmen», «Giselle», «Snow White», «Juditha Triumphans» oder «Eugen Onegin». Abendfüllende Handlungsballette, die Wherlock mit zeitgenössischer Tanztechnik neu interpretiert hat. Als Choreograph arbeitete er u.a. für folgende Kompanien: New English Contemporary Ballet, Tanzforum Köln, Scapino Ballet Rotterdam, Finnish Dance Theatre Helsinki, Ballett Staatstheater Braunschweig, Rumänisches National Ballett, The Icelandic Ballet, Ballet National de Nancy et de Lorraine, Ballet National de Marseille, Ballet de l'Opéra de Nice, aalto ballett theater essen, Europa Danse (UNESCO), Ballett der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf, Singapore Dance Theatre, Ballett der Vereinigten Bühnen Graz, Introdans in Armheim (NL), Ballett des Badischen Staatstheaters Karlsruhe, Phoenix Dance Theatre Leeds und Ballet Contemporaneo del Teatro San Martín/Argentinien. Ausserdem schuf er einen Ballett-abend für Les Étoiles de l'Opéra National de Paris und dem Ballet du Grand Théâtre Bordeaux. 2014 arbeitete er Zu seinen Arbeiten für Film und Fernsehen gehört die Choreographie für den Film «Hasards ou Coïncidences» von Claude Lelouch. Diese Arbeit wurde 1998 an der Biennale in Venedig sowie den Festivals von Montréal und Chicago präsentiert. Für den mehrfach prämierten Tanzfilm «Passengers» – vom Schweizer Fernsehen SRF, RM Associates und 3SAT produziert – erhielt er den Prix Italia 2000. Sein erfolgreicher Film «One bullet left» – ebenfalls vom SF DRS produziert – wurde 2003 mit der «Rose d'Or» beim Internationalen Festival der Fernseh-Unterhaltung ausgezeichnet. 1999 wurde Richard



Wherlock für den internationalen Tanzpreis «Benois de la Danse» nominiert. Er ist Jurymitglied bei zahlreichen internationalen Wettbewerben und Jury-Präsident der Migros Stipendien für Tanz.

OLIVIER TRUAN

Musik

Olivier Truan ist Gründungsmitglied von Kolsimcha. Er absolvierte sein Studium am Berklee College of Music in Boston und promovierte magna cum laude. Nach zusätzlichen Studien an der Manhattan School of Music und der Musikakademie Basel spielte er zahlreichen Aufnahmen ein und konzertierte u. a. mit Dee Dee Bridgewater, Lew Soloff und Rick Margitza.

Als musikalischer Leiter und Komponist war er an grossen Häusern in Deutschland und der Schweiz bei Theaterproduktionen wie «Bullets over Broadway», «Ghetto», «Der Revisor», «Die Vögel», «Hochzeit» u.v.a. federführend. Er co-komponierte für das Staatstheater am Gärtnerplatz in München das Jazz-Musical «Marilyn», und komponierte ein abendfüllendes Ballett mit dem Titel «La Ferosa». Für das Theater Basel schrieb er die Musik zu den Balletten «Mayday» und «Ballettabend II» sowie die Musik zum Stück «Das Geisterschiff» mit Kolsimcha. Für das Theater Solothurn schrieb er Musik für mehrere Stücke u.a. «Odyssee» und «Pinocchio». Ausserdem co-komponierte er die Filmmusik zu «Gripsholm» von Oscar Preisträger Xavier Koller und «Anna annA» von Jürgen Brauer. Truan komponiert auch klassische Werke, die von zahlreichen Orchestern und Solisten gespielt werden, so schrieb er unter anderem für François Leleux ein Konzert für Oboe und Orchester. Er war ausserdem als Sound Designer tätig und produzierte preisgekrönte Sample Libraries, die von Künstlern wie Elton John, Stevie Wonder und Prince benutzt wurden.

ALEXANDER MAYER

Musikalische Leitung

Alexander Mayer ist ein saarländischer Dirigent, der zurzeit als Musikdirektor beim Ensemble Symphonique Neuchâtel

(seit 2010) und bei der Sinfonietta de Lausanne (seit 2013) tätig ist. Er absolvierte sein Studium der Kirchenmusik und der Orchesterleitung an der Hochschule für Musik Saar, unter anderem bei Leo Krämer und Max Pommer. Meisterkurse führen ihn nach seinem Studium zu Neeme Järvi, Gennady Rozhdestvensky, Frieder Bernius und Stefan Parkman, Assistenzen zu John Nelson und Donald Runnicles. 2003 gewinnt er den Internationalen Dirigierwettbewerb Tokio. Alexander Mayer lebt seinen Beruf in einem sehr umfassenden Sinne: Neben seiner Arbeit mit professionellen Orchestern und Chören arbeitet er leidenschaftlich gerne auch mit Jugendlichen (Erster Gastdirigent des LJO Saar seit 2008) und Amateuren (Chefdirigent des Sinfonieorchesters des Landkreises Kaiserslautern 1999-2013). Mayer engagiert sich ausserdem intensiv in der Musikvermittlung, unterrichtet und tritt regelmässig als Pianist und Organist auf.

BRUCE FRENCH

Bühnenbild, Video

Der Engländer absolvierte seine Ausbildung an der St. Martins School of Art in London. In zahlreichen Theater- und Tanzproduktionen zeichnete er für das Bühnenbild und die Kostüme verantwortlich, darunter für Shakespeare in the Park, die English Shakespeare Company und das Royal Ballet in London. Für seine Arbeiten ist er mehrfach mit Preisen ausgezeichnet worden. Frenchs Schaffenshorizont ist breit: so hat er auch für das Fernsehen gearbeitet (BRIT-Awards) und Events sowie Shows von namhaften Popgrössen (u.a. The Rolling Stones, The Spice Girls und Björk) gestaltet. Für das Ballett Basel hat er das Bühnenbild von «A Midsummer Night's Dream», «A Swan Lake», «Traviata – ein Ballett», «Carmen», «Giselle» «The Fairy Queen», «Eugen Onegin», «Snow White» und «Juditha Triumphans» entworfen.

CATHERINE VOEFFRAY

Kostümbild

Catherine Voeffray schloss ihre Ausbildung in Modedesign 1989 in Zürich ab. 1993 wurde sie als Kostümbildnerin fest

ans Stadttheater Bern engagiert. Von 1997 bis 2001 war sie dort stellvertretende Leiterin der Kostümbteilung. Sie kreierte für zahlreiche Produktionen in den Sparten Schauspiel, Oper und Ballett des Stadttheater Bern die Kostüme. Seit 2001 ist Catherine Voeffray ausschliesslich freischaffend tätig. Sie entwarf u.a. die Kostüme für «Die Entführung aus dem Serail» beim Maggio Musicale Fiorentino 2002 und 2012 für die dortige Produktion des «Rosenkavalier» (Regie: Eike Gramss, Dirigent: Zubin Mehta). Es entstanden die Kostüme für «Madama Butterfly» am Teatro Del Giglio in Lucca, ebenfalls in einer Inszenierung von Eike Gramss. Ausserdem war sie Kostümbildnerin bei zahlreichen Ballettabenden des Choreographen Martin Schläpfer am Staatstheater Mainz und ab 2009 an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf. Regelmässig arbeitet sie mit dem Choreographen Stijn Celis zusammen, so bei seinen Produktionen am Hessischen Staatstheater Wiesbaden, bei «Les Grands Ballets Canadiens» in Montréal, beim Cullberg Balletten, an der Oper Göteborg sowie von 2003-2007 am Stadttheater Bern. Ihre letzten gemeinsamen Arbeiten waren die US Premiere von «Le sacre du printemps» beim Cederlake Contemporary Ballet New York, «Skulls and Bees» mit dem Nederlands Danstheater, «Sonata» beim Cullberg Balletten Stockholm, das Ballett «Undine» am Theater der Philharmonie Essen und im September 2012 Mozarts «Grosse Messe in c-Moll» an der Opera Stockholm. Für Massimo Rocchis Opernregiedebüt «Lo speciale» am Theater Basel gestaltete sie 2012 das Kostümbild. An der Dresdner Semperoper entwarf sie 2013/2014 Kostüme für Stijn Celis Ballettproduktionen von «Romeo und Julia» und «Josephslegende». Auch für das Ballett Basel entwarf Catherine Voeffray schon zahlreiche Kostüme. So für die Produktionen «Cinderella», «Eugen Onegin», «Snow White» und «Juditha Triumphans».

JORDAN TUINMAN

Licht

Jordan Tuinman wurde 1977 in Rotterdam (NL) geboren. Er absolvierte 1999 eine Ausbildung an der Technikabteilung des Nederlands Dans Theater (NDT), und tourte während 6 Jahren mit NDT 1, 2 und 3 durch Europa, Asien und Nordamerika. Er arbeitete mit den Choreographen Jirí Kylián,

Hans van Manen, Lightfoot/Leon und Ohad Naharin und kreierte das Licht für zahlreiche NDT Workshops und Ballette. Eines davon ist «1st Flash» von Jorma Elo, das 2005 auch vom Ballett Basel aufgeführt wurde. Heute ist Jordan freischaffender Lichtdesigner. Er arbeitet für kommerzielle Firmen und Theater-Kompanien der ganzen Welt wie das Royal New Zealand Ballet und Aspen-Santa Fe Ballet (USA) uva. Für Basel schuf er das Licht für Richard Wherlocks «Verdi Code», «A Swan Lake», «Running Red», «Traviata – ein Ballett», «Carmen», «Giselle», «Milk & Honey» «La Valse», «Spectre de la Rose», «Eugen Onegin», «The Fairy Queen», «Snow White» und «Juditha Triumphans».

ANDREAS GUZMAN

Video

Andreas Guzman ist Filmschaffender und schloss sein Studium mit einem Bachelor of Fine Arts an der University of North Carolina School of the Arts ab. Er agiert als Regisseur, Schauspieler, Editor, Drehbuchautor und Kameramann in verschiedenen Genres. Sein Hauptaugenmerk liegt beim Tanz. Er arbeitete mit Ethan Stiefel, ehemaliger Solist beim American Ballet Theater, Johan Kobborg, künstlerischer Direktor des Bucharest National Ballet, und Jean-Philippe Dury, ehemaliger Solist an der Compañía Nacional de Danza-Spanien, mit denen er auch diverse Tanzfilme gedreht hat. In Dury's Stück «Cel Black Days», das vom Ballett Basel im Oktober 2014 aufgeführt wurde, kreierte er das Video. Er erhielt bereits zahlreiche Preise für seine Arbeit, zum Beispiel den Jury Prize Award des Director's Guild of America, für seinen Kurzfilm «Rémy» (2013).

Kurz und gut, welcher Wochenabschnitt geht jetzt bei Ihnen? Wajikru? Für mich ist's ein anderer Wochenabschnitt: der Wochenabschnitt lech lechu – «Zieh fort. «Zieh fort», hat man mir gesagt – du sollst fortziehen, Tewje – «von deinem Land» und «von deinem Geburtsort» – und von deinem Dorf, wo du geboren bist und alle Tage deines Lebens verbracht hast, «in das Land, das ich dir zeigen werde» – wohin dich die Augen führen werden! Und wann denkt man daran, Tewje diesen Vers aufzusagen? Ausgerechnet dann, wenn er schon alt und schwach und einsam ist, wie wir Rosch-Haschono in den Gebeten sagen: «Verwirf mich nicht im Alter» ... Aber ich greife vor, beinahe habe ich vergessen, dass wir noch am Anfang sind und ich Ihnen noch nicht erzählte, was es im Lande Israel Neues gibt. Was soll es dort Neues geben, mein lieber Freund? Ein Land – mögen wir beide so ein gutes Jahr haben –, «ein Land, in dem Milch und Honig fliessen» – heisst es schon in der Tojre! Es hat bloss einen Nachteil, dass das Land Israel im Lande Israel ist, und ich bin, wie Sie sich überzeugen können, vorläufig noch nicht im Lande Israel. Über Tewje, scheint es, ist der Vers in der Megille gesagt worden: «und wie ich verloren bin, so werde ich verloren sein», ich war ein Pechvogel, und als Pechvogel werde ich schon sterben. Man sollte meinen, ich stand schon mit einem Fuss sozusagen dort drüben im Heiligen Lande. Es galt nur noch, die Fahrkarte zu lösen, das Schiff zu besteigen und – verschwinden!

Bei uns spielt Kultur die Hauptrolle.

Ihr Einkauf bei uns unterstützt einen lebendigen Basler Kulturplatz.

Bücher | Musik | Tickets
Aeschenvorstadt 2 | CH-4010 Basel
www.biderundtanner.ch



Bider & Tanner

Ihr Kulturhaus in Basel

Für eine optimale Performance.



Als Partner des Ballett Theater Basel freuen wir uns auf ausgezeichnete Inszenierungen.

Partner des Ballett Theater Basel.



TEXTNACHWEISE

Das Gespräch mit Olivier Truan führte Bettina Fischer im Oktober 2015 Die «Proste» und die «Schejnen» von Prof. Dr. Julius H. Schoeps, Gründungsdirektor des Moses Mendelssohn Zentrums für europäisch-jüdische Studien.

Jüdische Migration nach, in und aus Europa von Prof. Dr. Alfred Bodenheimer, in: Religion im Wandel. Transformation religiöser Gemeinschaften in Europa durch Migration – Interdisziplinäre Perspektiven; Regina Polak/Wolfram Reiss (Hg.), V&R Unipress Göttingen 2015.

Auszüge aus Tewje, der Milchmann von Scholem Alejchem

Über den jüdischen Witz, Eine Zusammenfassung und Abwandlung der Arbeiten von Salcia Landmann, Chaim Bloch, Hermann Hakel und Hai Frankl; Mit freundlicher Genehmigung von haGalil; www.hagalil.com

BILDNACHWEISE

Videostills von Bruce French und Andreas Guzman

Partner des Ballett Theater Basel



Medienpartner



Herausgeber Theater Basel, Postfach, CH-4010 Basel, Heft Nr. 10, Spielzeit 2015/2016 **Intendant** Andreas Beck **Verwaltungsdirektorin** Danièle Gross **Redaktion** Bettina Fischer **Konzept und Gestaltung** Raffinerie AG für Gestaltung, Zürich **Druck** werk zwei Print+ Medien Konstanz GmbH **Planungsstand:** 15. Oktober 2015, Änderungen vorbehalten

**ICH WEISS.
WIR SIND
DEIN AUSER-
WÄHLTES
VOLK. ABER
KANNST DU
DIR NICHT AB
UND ZU EIN
ANDERES
AUSSUCHEN?**