

THEATER  
BASSEL

# THE COMEDY OF ERRORS

THE COMEDY OF ERROR(S)

126 SAISON 2018/2019

 Basellandschaftliche  
Kantonalbank

Partner des Ballett Theater Basel

# THE COMEDY OF ERROR(Z)

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

**Ballett von Richard Wherlock  
Musik von Antony Genn und Martin Slattery  
Uraufführung/Auftragswerk**

Antipholus von Ephesus **Jorge García Pérez**

Antipholus von Syrakus **Max Zachrisson**

Dromio von Ephesus **Giacomo Altovino**

Dromio von Syrakus **Diego Benito Gutierrez**

Egeon, der Vater **Piran Scott**

Emilia, die Mutter **Claudine Schoch**

Adriana, Frau des Antipholus von Ephesus

**Andrea Tortosa Vidal**

Luciana, Schwester der Adriana **Dévi-Azélia Selly**

Luce, Frau des Dromio von Ephesus

**Alba Carbonell Castillo**

Angelo, ein Modedesigner **Frank Fannar Pedersen**

Balthasar, ein Kaufmann **Javier Rodriguez Cobos**

Erotia, eine Kurtisane **Lydia Caruso**

Z **Carina Braunschmidt**

Bürger von Syrakus, Bürger von Ephesus,  
Schiffbrüchige **Paige Borowski, Lisa Horten-  
Skilbrei, Gaia Mentoglio, Raquel Rey Ramos,  
Tana Rosás Suñé, Marina Sanchez Garrigós,  
Claudine Schoch, Rubén Bañol Herrera,  
Armando Braswell, Mirko Campigotto,  
Florent Mollet, Max Ossenbergs-Engels,  
Anthony Ramiandrisoa, Piran Scott,  
Ismael del Valle**

Es spielen:

**Das Sinfonieorchester Basel**

**Antony Genn, Martin Slattery, Johnny Tomlinson**

Choreografie und Inszenierung **Richard Wherlock**  
Musikalische Leitung **Thomas Herzog**  
Komposition **Antony Genn, Martin Slattery**  
Bühne **Bruce French**  
Kostüme **Catherine Brickhill**  
Licht **Yaron Abulafia**  
Dramaturgie **Gregor Acuña-Pohl, Bettina Fischer**

Ballettmeister\_innen, choreografische Assistenz  
**Cristiana Sciabordi, Manuel Renard, Ayako Nakano**  
Persönliche technische Assistenz der Bühnenmusiker  
**Andrew David Smith, Andrea Cozzaglio**  
Orchestrierung, Arrangement und Notensatz **Olav Lervik**  
Kompositorische Mitarbeit Perkussion  
**Domenico Melchiorre**  
Korrepetition **Maria Bugova, Maria Rita Vizváriová**  
Bühnenbildassistentin **Leyla Gersbach**  
Kostümassistentin **Simone Caroline Seiterle**  
Inspizienz **Thomas Kolbe**  
Beleuchtungsinspiizienz **Fabian Degen**

Für die Produktion verantwortlich:  
Bühnenmeister **René Flock, Jason Nicoll**  
Beleuchtungsmeister **Guido Hölzer**  
Ton **Robert Hermann, Cornelius Bohn, Christof Stürchler, Denim Szram**  
Requisite **Corinne Meyer, Kerstin Anders, Ayesha Schnell, Mirjam Scheerer, Bernard Studer, Hans Wiedemann**  
Maske **Susanne Tenner, Elisabeth Dillinger-Schwarz**  
Ankleidedienst **Susan Hubacker, Jessica Kube, Gerlinde Baravalle**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

Technischer Direktor **Joachim Scholz**  
Bühnenobermeister **Mario Keller**  
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**  
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**  
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**  
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**  
Leitung Bühnelektrik **Stefan Möller**  
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern, Johannes Stiefel**  
Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**  
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**  
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**  
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**  
Gewandmeister Damen **Frauke Freytag, Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert**  
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret**  
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth, Liliana Ercolani**  
Kostümfundus **Murielle Vèyà, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin**  
Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

**Premiere** am 3. Mai 2019 im Theater Basel, Grosse Bühne

**Aufführungsdauer** 80 Minuten ohne Pause

Wir danken unseren Gönner\_innen für ihre Unterstützung.

Partner des Ballett Theater Basel:





# DIE HANDLUNG

Auf einer Schiffsreise bekommen Emilia und ihr Gatte Egeon zwei Zwillingsskneben und adoptieren zudem zwei weitere Zwillingsskneben. Bei einem Schiffbruch wird die Familie getrennt: Egeon verschlägt es mit einem Sohn und einem Ziehknaben zurück nach Syrakus, während Emilia ebenso einen Sohn und einen Ziehknaben vor dem Ertrinken retten kann, dann aber von den Buben getrennt wird. Ohne voneinander zu wissen, leben Emilia und die zwei von ihr geretteten Jungen in Ephesus.

Nach mehr als zwanzig Jahren, in denen Egeon immer wieder seine verschollene Frau und die beiden Söhne gesucht hat, ist Ephesus nun seine letzte Hoffnung, die Vermissten zu finden. Da er keine Aufenthaltsbewilligung für Ephesus hat, wird er sofort nach seiner Ankunft dort verhaftet.

In Ephesus herrscht reges Treiben. Antiphilus von Ephesus, einer der beiden leiblichen Söhne Emilias und Egeons, ist dort ein angesehener Geschäftsmann, und noch immer ist Dromio von Ephesus ihm wie ein Bruder zugewandt.

Die in Syrakus verbliebenen Söhne Egeons machen sich zu Hause Sorgen um den Vater und beschließen, ebenfalls nach Ephesus zu reisen. Dort angekommen, finden sie schicke Kleidung, die unachtsam auf den Boden geworfen wurde, und ziehen sich diese über.

Im Lauf des Tages treffen die Neuankömmlinge nun immer wieder auf Bewohner von Ephesus und machen die verwirrende Erfahrung, in einer fremden Stadt scheinbar jedermann bekannt zu sein.

Der Antiphilus, der erst seit wenigen Stunden auf der Insel weilt, versteht nicht, dass jeder ihn kennt, grüsst und beschenkt – und dass er darum gebeten wird, seinen ehelichen Pflichten nachzukommen, wo er doch gar nicht verheiratet ist.

Hingegen wundert sich der andere Antiphilus, der am Ort seit Jahren ansässig ist, warum ihm sein Heim verweigert wird, man Schulden bei ihm einfordert, die er nicht gemacht hat, und weshalb ihm plötzlich so manch anderes Ungemach widerfährt.

Am Ende lösen sich die Missverständnisse auf, und die seit Jahrzehnten getrennte Familie findet wieder zueinander.

# ÜBER DAS STÜCK

«Die Komödie der Irrungen» (englisch «The Comedy of Errors») entstand vermutlich um 1592 und ist sicher eines der frühesten Stücke Shakespeares. Von der Erstaufführung wissen wir nur, dass ein Stück mit diesem Titel im Dezember 1594 in Greenwich vor der Königin gespielt wurde – und noch am Abend desselben Tages bei einer turbulenten Veranstaltung des Gray's Inn, einer berühmten Londoner Juristenschule, aufgeführt wurde und dabei viel Spass herrschte. Eine weitere überlieferte Aufführung fand im Dezember 1604 bei Hofe statt. Über den Druck der Komödie ist zu Lebzeiten Shakespeares nichts bekannt; den einzig erhaltenen Text findet man in der ersten Gesamtausgabe von 1623.

Als Shakespeares Quelle für dieses Stück gelten die «Menaechmi» von Titus Maccius Plautus, einem römischen Dichter, der als einer der ersten und produktivsten Komödiendichter im alten Rom gilt. Plautus' Komödie konzentriert sich auf einen einzigen Verwechslungsvorgang: Von den beiden Zwillingssöhnen eines Syrakuser Kaufmanns geht einer im Alter von sieben Jahren verloren. Der andere wird von da an in Erinnerung an den Verschollenen in Menaechmus umbenannt. Dieser begibt sich später auf die Suche nach seinem Bruder und trifft nacheinander auf die Mätresse, die Ehefrau und den Schwiegervater seines Bruders. Man hält ihn für verrückt, sperrt aber schliesslich versehentlich den «richtigen» Menaechmus ein. Das Rätsel wird zu guter Letzt durch die Konfrontation beider Zwillinge gelöst.

Es wird angenommen, dass die bühnenwirksame Verdoppelung der Zwillinge eine Erfindung Shakespeares ist, der in Plautus' Komödie wirkungsvolle Typen und zentrale Handlungsmotive wie die Trennung der Brüder durch einen Schiffbruch und die Identitätsverwechslung vorfand. Durch diese Verdoppelung verstärkt er das farcenhafte Verwechslungsspiel noch, und die Änderung von Zeit und Schauplatz bieten ihm Material, das ihm aus seiner eigenen Zeit geläufig war: Ephesus ist für Shakespeare keine heidnische Stadt, keine antike Polis und Sklavenhaltergesellschaft, sondern eine Stadt der Renaissancezeit. Ephesus hat ein Kloster,

dem eine Äbtissin vorsteht. Die Personen nennen sich Christen, und es gibt die für seine Zeit typischen Handels- und Schifffahrtskonflikte. Ephesus stand zudem als Mittelpunkt der Auseinandersetzung des frühen Christentums mit dem Heidentum der Antike bei den Elisabethanern im Ruf, eine Stätte von Magie und Zauberei zu sein. Gleichsam ein Brennpunkt der Gefährdung und Bewahrung der christlichen Ordnung.

In Richard Wherlocks Ballett ist Ephesus ein Ort, der unserer Ersten Welt gleicht: Es herrscht Wohlstand, die Wirtschaft prosperiert. Mitten hinein in diese schöne reiche Welt werden Flüchtlinge gespült. Das Ballett beginnt mit Menschen, die auf einem Boot vom Sturm überrascht werden und verzweifelt versuchen, sich und das Leben ihrer Kinder zu retten. Eine Familie wird getrennt, und Jahre später versucht ein Vater, die damals verloren gegangenen Familienmitglieder in Ephesus wiederzufinden. Der Choreograf Richard Wherlock wollte in seinem Ballett nicht nur die Verwechslungskomödie inszenieren, sondern das Stück auch unserer heutigen Lebenswirklichkeit näherbringen. In seiner Neuinterpretation behält er im Groben die Struktur des Stücks bei, lässt aber mit den Menschen aus Syrakus und Ephesus zwei Welten aufeinanderprallen: Während die Schiffbrüchigen alles verloren haben und sich der Kampf ums nackte Überleben in ihre Bewegungen eingebrannt hat, lässt er seine Bürger von Ephesus geschäftig ihrem Alltag nachgehen, der vor allem aus Hektik und Konsumzwang zu bestehen scheint. Richard Wherlock möchte sein Ballett auch als Kritik an der heutigen Hightechgesellschaft verstanden wissen, in der Humanität verloren zu gehen scheint und die Menschen die Freude am Einfachen nicht mehr kennen – und vor allem die Begegnung mit dem Fremden scheuen. Konfrontiert mit Mitmenschen aus der Dritten Welt, fühlen sich die Bürger von Ephesus abgestossen und sehen diese entweder als Bedrohung oder aber als billige Arbeitskräfte. Am Ende bleibt für Richard Wherlock die Frage: worin liegt die wirkliche Glückseligkeit? Und ist das Dasein in dieser schönen neuen Welt wirklich die ultimative Lebensform?

# ILLUMINATING ERRORS

Dr. Yaron Abulafia über sein Lichtdesign für  
«The Comedy of Error(z)»

Richard Wherlocks zeitgenössische Adaption der «Komödie der Irrungen» von William Shakespeare konfrontiert uns ironischerweise mit einer Art (moralischer) Blindheit: mit sozialen Vorurteilen und der Angst vor dem «Andersein» fremder Menschen. Die Wiedervereinigung von zwei eineiigen Zwillingspaaren, die versehentlich getrennt wurden und sich nun in Ephesus begegnen, ist voller Identifikationsfehler. Diese Fehlinterpretationen zwischen den Zwillingbrüdern werden vor dem Hintergrund der nationalen Zuordnung und der Ungleichheit zwischen den mächtigen Einheimischen und den Schutz suchenden Vertriebenen verstärkt, so wie es heute bei Flüchtlingen der Fall ist, die aus Kriegs- und Krisengebieten an sichere europäische Küsten fliehen. So verschmilzt die Schattenwelt der eingezäunten Menschen aus Syrakus mit der kapitalistischen Welt von Ephesus. Das führt zu Situationen, die mit Vorurteilen, Kurzsichtigkeit und der Unfähigkeit, die Realität zu beobachten, wie sie tatsächlich ist, belastet sind. Ironischerweise entpuppen sich die Ausländer, die zunächst nicht willkommen sind, als die verlorenen (biologischen) Brüder – die eineiigen Zwillinge.

Als bildender Künstler, der mit Licht im Theater arbeitet, fasziniert mich die Erfahrung der im Theater künstlich hergestellten Realität, in der fiktive Charaktere handeln, die oft im Gegensatz zu den – meist tragischen – objektiven Umständen in der realen Welt stehen. Oft entsteht bei uns eine Lücke zwischen subjektiver Erfahrung, die von unserer Erinnerung, unseren Emotionen und von unserer Fantasie beeinflusst wird, und der objektiven Aussenansicht. Der französische Philosoph Henri Bergson bemerkte: «Das Auge sieht nur das, wozu der Verstand bereit ist.» Im Grunde genommen ist das, was wir sehen, eine Wahl – oder unsere «Auswahl». Denn wir sehen um uns herum nur das, wonach wir eigentlich gesucht haben. Wir wissen, was wir suchen, und was wir nicht kennen, können wir nicht sehen.

Wahrnehmung ist inzwischen zum Synonym für Realität geworden, aber letztlich hängt Wahrnehmung weniger davon ab, was wir sehen, als davon, wer wir sind.

Die Wahrnehmung der Realität (wie auch die der Bühne) hängt vom Licht ab. In der Performance ist Licht weit mehr als nur Beleuchtung. Licht kann uns helfen, das zu sehen, was wir bereits wissen, aber es kann uns auch helfen, mehr über die Natur dessen zu erfahren, was wir sehen. Durch das Licht wird der Betrachtende manipuliert. Man sieht das Geschehen wie durch eine Brille. Es rekonstruiert gleichsam die visuelle Wahrnehmung der Realität und beeinflusst, wie wir unsere Aufmerksamkeit priorisieren. Licht ist also ein echter Augenöffner, es lenkt unsere Wahrnehmung und unser Denken. Folglich ist Licht ein Argument, ist Rhetorik! Für mich ist Licht auch ein Werkzeug, um die Fantasie anzuregen. Es kann unseren Geist triggern und ihn zu den persönlichsten und kreativsten Orten lenken. Es beeinflusst die Art und Weise, wie wir uns in Bezug auf jede einzelne Sache fühlen, die um uns herum existiert. Licht kann unsere Emotionen beeinflussen und beispielsweise Mitgefühl, Zweifel oder Abscheu in uns stimulieren. Ich glaube, dass Licht genutzt werden kann, um Theaterzuschauer\_innen in einer emotionalen Intensität zu bewegen, die kein anderes Medium erreichen kann. Es mag an den flüchtigen und transluzenten Qualitäten liegen, mit denen Licht jeden Raum und jedes Objekt aufladen kann. Wir bemerken das Licht selten getrennt vom Raum und den Objekten, die wir sehen, aber der Einfluss des Lichts auf unsere momentane Gefühlsempfindung ist entscheidend. Im Gegensatz zur Architektur ist Licht ein immaterielles Medium und in der Tat unerlässlich, damit die visuelle Wahrnehmung überhaupt möglich wird. Da es ohne Licht keinen Raum gibt, zumindest nicht in der visuellen Wahrnehmung, sind wir es gewohnt, Raum und Licht gemeinsam wahrzunehmen.

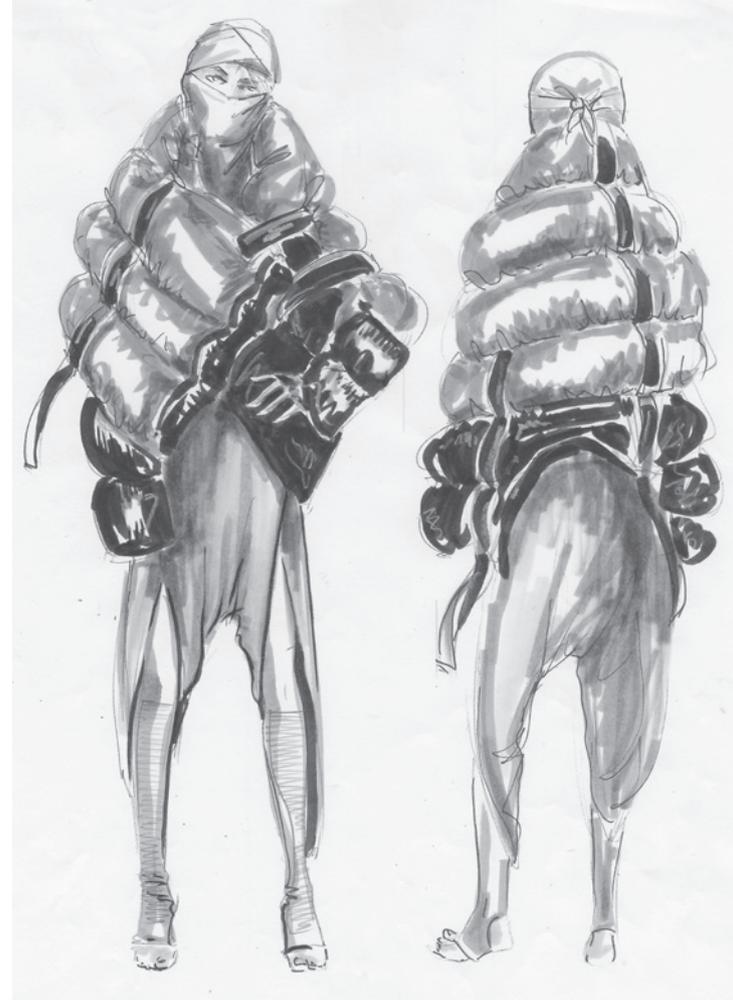
In «The Comedy of Error(z)» verortet Richard Wherlock die Handlung in einem modernen Käfig aus verblassendem Gold, der an das griechische Amphitheater erinnert. Dieser kulturell ikonische Raum, der sich mit Demokratie und bürgerlicher Gleichheit beschäftigte und auch die zentrale Rolle der Kunst bei der Erziehung der wohlhabenden griechischen Gesellschaft zu besserem Selbstverständnis

widerspiegelt, verwandelt sich heuchlerisch in einen riesigen Käfig, der von Gittern umgeben ist. Man kann das Bühnenbild als ein zeitgenössisches Amphitheater sehen, das von Zäunen rundum geschützt ist, aber indem man seinen Raum mit Zäunen umgibt, sperrt man nicht nur andere aus, sondern ebenso sich selbst ein.

Eine der wichtigen Aufgaben für das Licht in dieser Produktion ist es, die verschiedenen Orte der Erzählung darzustellen und herauszuheben, obwohl sich auf der Bühne selbst während der achtzig Minuten nur wenig verändert. In diesem Amphitheater wird sowohl der tragische Schiffbruch als auch das alltägliche Leben oder die glamouröse Fashionshow beleuchtet. Es soll darum gehen, dem Betrachter verschiedene Perspektiven zu bieten. Die Dualität von Schönheit und Grausamkeit, die in diesem Raum aufeinandertrifft, ergibt eine kontrastreiche Situation: Einerseits die privilegierten, in Frieden lebenden Menschen von Ephesus, und andererseits die, die auf der «falschen Seite des Zauns» geboren wurden. Ich freue mich darauf, in «The Comedy of Error(z)» mit meinem Lichtkonzept die Aufmerksamkeit des Publikums zu lenken – und vielleicht gelingt es sogar, damit ein Stück näher zum Wesen der Charaktere und zum Kern des Stücks vorzustossen.

**Man sagt, die Stadt sei von Betrügern voll:  
Von raschen Gauklern, die das Auge täuschen.  
Von Zauberern im Dunkeln, die den Sinn verwirren.  
Seelenbetörer, die den Geist und Leib verhexen.  
Vermummte Schwindler, schwatzende Scharlatane.  
Und krasse Gauner aller Art und Weise.**

William Shakespeare, «Die Komödie der Irrungen»



# «WAS FÜR BEFRIEDIGUNG BEGEHRST DU NOCH?»

**Warum Shakespeare der meistgespielte Dramatiker auf der Tanzbühne ist**

William Shakespeare (1564–1616) ist unangefochten der «meistgetanzte» Dramatiker auf den Bühnen der Welt. Werke wie «Romeo und Julia» (1597), «Ein Sommernachtstraum» (1595/1596), «Macbeth» (um 1606), «Othello» (1603/1604) und viele andere haben den Weg auf die Tanzbühne gefunden. Würde man den Versuch unternehmen, die Werke Shakespeares aufzuzählen, die bereits choreografiert wurden, käme man schnell zu dem Schluss, dass es einfacher ist, die Stücke zu benennen, die es noch nicht sind. Offenbar ist Shakespeare prädestiniert für eine tänzerische Interpretation. Betrachten wir die Dramen einmal aus dramaturgischer Sicht, um uns der Antwort auf die Frage zu nähern, was sie für den Tanz so anziehend macht.

«Sie spricht, doch sagt sie nichts: was schadet das?» (Romeo über Julia.) «Sein oder Nichtsein», «Es war die Nachtigall und nicht die Lerche», «Etwas ist faul im Staate Dänemark» – diese und viele andere Verse sind wie selbstverständlich Bestandteil unseres deutschen Sprachschatzes geworden, ohne dass sie jeder, der sie verwendet, wirklich der Dichtung Shakespeares, geschweige denn dem richtigen Stück zuordnen könnte. Ebenso selbstverständlich ist Shakespeare wie gesagt der meistgespielte Dramatiker aller Zeiten auf den internationalen Ballettbühnen. Das ist besonders vor dem Hintergrund bemerkenswert, dass gerade seine Worte in dieser Kunstform gar nicht mehr vorkommen. Was also bleibt eigentlich von Shakespeare respektive was geht von ihm «verloren», wenn er auf die Ballettbühne gelangt?

Seit dem 18. Jahrhundert und bis heute werden in der Shakespeare-Forschung immer wieder Zweifel an der Urheberschaft des urkundlich verbürgten William Shakespeare aus Stratford-upon-Avon laut, da dieser ein einfacher Mann von geringer Bildung aus der Provinz gewesen sei.

Als Autoren hinter dem «Pseudonym» Shakespeare werden stattdessen Dichter wie Sir Francis Bacon, andere dichten- de Adlige oder gar Autorengruppen vermutet. Ein weiteres Argument in dieser Debatte ist, dass es keine originalen Handschriften von Shakespeare gibt, was allerdings im 16. Jahrhundert keine Ausnahme ist. Im Hinblick auf die Veröffentlichung niedergeschrieben wurden die Dramentexte von jemand anderem zu einem späteren Zeitpunkt als den jeweils ersten Aufführungen. Autor der Werke also, wie wir sie heute kennen, war Shakespeare – wer auch immer er war – im engeren Sinne tatsächlich nicht, weil der überlieferte Wortlaut der Stücke womöglich nicht von ihm stammt. Shakespeares Worte könnten uns demnach gar nicht verloren gehen.

Darüber hinaus sollten wir nicht vergessen, dass man im deutschsprachigen Raum seine Werke oft nicht in der Originalsprache, das heisst im Englisch der Shakespeare-Zeit kennt. Sondern bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein sind Übersetzungen beziehungsweise Bearbeitungen von Dichtern der Romantik, vor allem von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck, hier geläufig. Diese deutschen Fassungen haben nämlich durchaus das Ihre geleistet zur Verklärung ursprünglicher Intentionen. Gar zu derbe Formulierungen zum Beispiel, wie sie selbstverständlich für die Unterhaltbarkeit eines Volkstheaters im elisabethanischen England waren, sind im Deutschen gar nicht angekommen. Rechnen wir dann noch die heutigen, noch einmal zweihundert Jahre späteren Lesarten von Regisseuren dazu, muss ernsthaft die Frage gestellt werden: Was von dem, das wir da sehen, ist eigentlich noch Shakespeare?

Es ist das dramatische Gerüst beziehungsweise die Dramaturgie, also der Aufbau jedes einzelnen Werks mit seinen Protagonisten und dem Hauptkonflikt, an dem sie alle handelnd beteiligt sind. Bereits der griechische Philosoph Aristoteles formulierte in seiner «Poetik», wie wir inzwischen wissen, dass das Ziel allen Dramas die Handlung sei; so hält es natürlich auch Shakespeare in seinem Werk. Und wie es scheint, können seine Figuren ihre Intentionen auch ganz hervorragend vermitteln, ohne dabei zu sprechen. Die Personage und die Konflikte bergen ganz offensichtlich ein hohes choreografisches Potenzial. Bertolt Brecht würde von «Vorgängen» sprechen, die man zu jeder Szene

erstellen könnte. Er würde jedem der Protagonisten einen «Gestus» zuschreiben und könnte «Drehpunkte» benennen, an denen sich die Verhältnisse der Personen und damit ihre Handlungen ändern. Und nichts anderes arbeitet der Choreograf heraus: Denn was tun Tänzerinnen und Tänzer anderes, wenn sie auf der Bühne handeln, als mit individuellem Gestus vorzugehen?

Zwei Beispiele sollen hier helfen zu erläutern, wie das gemeint ist. In «Othello» zielen die Handlungen des Intriganten Jago und seiner Frau Emilia darauf ab, den Feldherrn Othello glauben zu machen, dass seine schöne Frau Desdemona ihn mit dem jungen Leutnant Cassio betrüge. Jago gelüstet es nämlich nach Rache, weil Othello den unerfahrenen Cassio an seiner Statt befördert hat. Als Hauptbeweismittel der Intrige gilt ein Taschentuch, ein Brautgeschenk Othellos, das Desdemona Cassio als Liebespfand gegeben haben soll. Tatsächlich hatte sie es, von Emilia bemerkt, verloren, und Jago spielte es dem ahnungslosen Cassio zu. Daher kann Desdemona es nicht mehr vorzeigen, um ihre Unschuld zu beweisen, als Othello genau dieses Taschentuch in der Schlüsselszene einfordert, in der er sich entscheiden wird, ob er Jago oder seiner Frau glauben soll. Nun fragt Othello nicht sofort frei heraus danach, sondern beginnt mit mehrdeutigen Komplimenten, seine Frau in Sicherheit wiegend einzukreisen. Sie lässt sich auch vorerst nichts ahnend umschmeicheln. Dann bedrängt Othello sie durch plötzliche und wiederholte Fragestellung auf direktem Weg, doch ihr gelingt es, ihm auszuweichen. Der Vorgang als dramaturgisch-choreografischer Untertext dieser Szene könnte lauten: Er umgarnt sie. Sie lässt es sich gefallen und lässt es zu. Dann greift er sie direkt an. Sie jedoch weicht ihm geschickt und geschmeidig aus.

Egal, wie die Szene im Detail choreografiert würde – bei Beachtung dieser Vorgänge bliebe ihr dramatischer Gehalt bestehen und sichtbar. José Limón (1908–1972) etwa, einer der bedeutendsten Vertreter des Modern Dance, hat das ganze Werk auf die Verhältnisse dieser vier Figuren – Othello, Desdemona, Jago und Emilia – beschränkt und ihre Handlungen miteinander choreografisch in «The Moor's Pavane» (1949, nach der Musik von Henry Purcell) verwoben. Er hat jede seiner Figuren mit einem deutlichen choreografischen Gestus und die einzelnen Szenen mit klaren

Vorgängen ausgestattet, sodass sich die Handlung des Werks durch den tänzerisch dargestellten Hauptkonflikt zwischen diesen vier Figuren auf hervorragende Weise erschliesst.

Die wohl bekannteste aller Shakespeare-Ballettszenen ist die sogenannte Balkonszene aus «Romeo und Julia». Obwohl es einen Balkon nach der Szenenanweisung in dem Drama gar nicht gibt, ist sie unter diesem Titel berühmt. In den Balletten gibt es den Balkon selbstverständlich. Und möglicherweise hat gerade das Ballett zur Musik von Sergej Prokofjew (1891–1953), das 1935 entstand, einen nicht unwesentlichen Anteil an der Verbreitung dieses Szentitels auch auf dem Sprechtheater. In dieser «Balkonszene» nun wird Wichtiges besprochen, was choreografisch nur bedingt zu lösen ist. Da ist zu Beginn die Frage der Familienzugehörigkeit, nach den Namen der untereinander verfeindeten Familien von Julia und ihrem Romeo, die die Gefahren für diese junge Liebe verdeutlicht. Oft legt Romeo in dieser Szene mit leichter Hand seinen Umhang ab, der ihn in den meisten Inszenierungen als Mitglied seiner Familie kennzeichnet. Am Ende ist eine Verabredung für das nächste Zusammensein zu treffen. Auch hier lässt sich unabhängig von den uns bekannten Versen gut beschreiben, was in der Szene eigentlich vorgeht beziehungsweise wie die Handelnden vorgehen. Beide Protagonisten offenbaren sich gegenseitig ihre Zuneigung – neigen sich also einander zu – und nähern sich an. Dabei kommunizieren respektive handeln sie allerdings, offensichtlich ihren unterschiedlichen Motivationen folgend, haarscharf aneinander vorbei. Im Grunde bedrängt Romeo Julia im ersten Teil der Szene permanent seinen Trieben folgend, ohne sie wirklich zu «bekommen», während Julia von ihm das bloss verbale Offenbaren und Eingestehen von Liebe erwartet. Als Romeo dies endlich erkennt, kann er nicht glauben, dass sie ihn allen Ernstes so «unbefriedigt» gehen lassen will. Worauf Shakespeare sie entgegen lässt, welcher Befriedigung er denn in dieser Nacht noch bedürfe (bei Tieck steht hier übrigens «ungetröstet» und «Tröstung» ...). Auf der Tanzbühne wäre also ein Herantasten auf unbekanntem Terrain und ein so vorsichtiges wie missverständliches Miteinanderumgehen zu zeigen, das nicht der Komik entbehren dürfte.

Mit der hier kurz dargestellten Methode lassen sich gerade die Werke von Shakespeare auf hervorragende Weise in Bezug auf ihre «bewegungsmotivierenden» Handlungsstränge analysieren. Dabei ist der Vorteil dieser «Übersetzung» Shakespeares, dass der Tanz die Bedeutung des ursprünglichen Dramentexts womöglich sogar potenzieren kann, indem er, was mit Worten nicht zu sagen ist, wenn es sich zum Beispiel um Emotionen handelt, umso expressiver durch Bewegung auszudrücken vermag.

Nebenbei gefragt, wie steht es eigentlich um den Tanz im Werk von Shakespeare selbst? Viele seiner Stücke kommen nämlich nicht ohne Tanzszenen aus, die jedoch immer dramaturgisch begründet sind: Denken wir nur daran, dass Romeo und Julia sich selbstverständlich auf einem Ball, beim Tanzen kennenlernen. Wo auch sonst?

Zusammenfassend formuliert: Es kommt beim tänzerischen Gestalten von Shakespeare darauf an, den dramatischen Intentionen, den elementaren Handlungssträngen des Werks zu folgen, um das Handeln auch der Tanzdarsteller zu motivieren. Das scheint bisher vielen Choreografen gelungen zu sein und zu gelingen. Nicht von ungefähr sind Werke wie Kenneth MacMillans Emotionalität und Virtuosität vereinende Version von «Romeo und Julia» (1965) oder John Crankos «Der Widerspenstigen Zähmung» (1969) mit seiner expressiven Bewegungskomik weltbekannt, und nicht von ungefähr werden stets neue choreografische Fassungen der Shakespeare'schen Dramen erarbeitet.

Theater, egal ob Musik-, Sprech- oder Tanztheater, führt uns seit jeher exemplarisch das Handeln von Menschen in Extremzuständen vor. Romeo und Julia, aber auch Othello und Desdemona zeigen uns, wozu etwa Liebende fähig sind. Die Figuren und Geschichten sind so genial angelegt, dass sie dem Publikum, egal welcher Epoche, immer etwas zu sagen haben. Denn wer kann sich nicht auf irgendeine Weise mit den Liebenden identifizieren, kennt nicht die Leidenchaften oder die Nöte, denen sie unterworfen sind? Wahrhaftigkeit und Wahrscheinlichkeit sind die stärksten Mittel, eine Handlung glaubwürdig und nachvollziehbar zu gestalten. Der Zuschauer erkennt, dass das, was ihm auf der Bühne vorgespielt wird, genauso im wirklichen Leben passiert oder passieren könnte. Dies ist in jedem Shakespeare'schen Werk aufs Vortrefflichste ausgeführt.

Die Geschichte der beiden Liebenden von Verona hat sich einerseits vielleicht tatsächlich zugetragen, und ist gleichzeitig das grosse Sinnbild für die ewige und unlösliche Verknüpfung von Liebe mit Leid.

Und so werden mit jeder neuen Choreografie eines Shakespeare'schen Werks nicht ausschliesslich der vermeintliche Autor und seine Intentionen revitalisiert, sondern das immer gültige und immerwährende menschliche Handeln in emotionalen Grenzsituationen variiert. Da dies vermutlich ewig so bleiben wird, kann der Verbindung von Shakespeares Werken mit dem Tanz eine langanhaltende und erfolgreiche Zukunft vorausgesagt werden.

Ralf Stabel

**Du bist im Oberhause, scheints,  
nicht recht gesund.  
Ich habe weder eine Frau, noch stahl ich.  
Den Mantel hätt ich angehabt,  
behauptest du?**

Titus Maccius Plautus, «Die Zwillinge»







# SKULPTURALE VOLUMEN UND ABGESTREIFTE SCHLANGENHAUT

Im Gespräch mit der Modedesignerin Catherine Brickhill

Für das Ballett «The Comedy of Error(z)» arbeitet Richard Wherlock zum ersten Mal mit der Modedesignerin Catherine Brickhill zusammen. Die Figurinen und Kostümentwürfe auf diesen Seiten stammen von der Britin, die noch während ihrer Masterpräsentation 1995 an der berühmten Modeschule Central Saint Martins in London vom legendären Designer Alexander McQueen entdeckt wurde, der sie als erste Designerin für sein eigenes Modestudio auswählte. In den nächsten fünf Jahren arbeitete sie mit McQueen zusammen und erhielt von ihm den Spitznamen «Die Lederkönigin». Heute lebt und arbeitet Catherine Brickhill in Paris, wo sie für französische Modehäuser wie Givenchy und Montana arbeitet. Im Jahr 2004 brachte sie ihre eigene Kollektion auf der Paris Fashion Week auf den Markt. Sie ist ausserdem beteiligt an verschiedenen Projekten zeitgenössischer Marken wie John Richmond, Barbara Bui und dem italienischen Luxuslabel Haute, wo sie als Co-Creative Director tätig war. Zuletzt entwickelte sie die Ready-to-wear-Kollektion für das Label ASH, bei dem sie als Artistic Director mitwirkte.

**Seit über zwanzig Jahren bist du in der Modebranche tätig und kreierst jetzt zum ersten Mal Kostüme für ein Ballett. Was sind deine ersten Eindrücke von dieser Art von Arbeit?**

Das Entwerfen der Kostüme für ein Ballett ist für mich ein ganz neuer Ansatz, der es mir ermöglicht, die Perspektive zu wechseln und die Funktionalität von Kleidung in einem kreativ unbegrenzten Rahmen neu zu sehen. Meine Inspiration hierfür ziehe ich aus einer Reihe von Themen, darunter Musik, Kunst und auch Anthropologie. Trotzdem bleiben für mich meine «Designwerte», wie ich sie nenne, auch bei Kostümen für ein Ballett gleich: Instinkt, Neugier und Erfindungsreichtum.

**Ein Kostüm für eine Tänzerin oder einen Tänzer in einem Handlungsballett muss sowohl der Rolle gerecht werden als auch maximale Bewegungsfreiheit lassen. War das eine besondere Herausforderung für dich?**

Obwohl ich in meiner Arbeit als Modedesignerin immer gern eine gewisse Bewegungsfreiheit schaffe, brauchte ich nun beim Kreieren der Kostüme für die spezielle Physis der Tänzerinnen und Tänzer und ihren äusserst extremen körperlichen Ausdrucksbereich einen völlig neuen Ansatz. Mein Ausgangspunkt war diesmal die Idee einer Schlange, die sich aus ihrer Haut schält.

**Das Häuten einer Schlange, das klingt, als würden die Kostüme die Bewegungen mittanzen oder sogar ein Eigenleben entwickeln.**

Ja, es sind Kleidungsstücke, die – halb übergeworfen, fliegend und fast schwebend, dekonstruiert wie abgestreifte Schuppenhaut, um den Körper geschlungen – mit minimalem Bewegungsaufwand skulpturale Volumen erzeugen und die Tänzerinnen und Tänzer gleichzeitig von den Einschränkungen normaler Kleidung befreien. Die Kostüme sind für mich fast eher Accessoires, die mit Riemen am Körper befestigt sind, als normale Kleidungsstücke.

**Welchen Einfluss hatte Shakespeares Geschichte auf deine Entwürfe?**

Das Konzept verschmolz mit dem dystopischen Hintergrund der Geschichte, der ominösen Musik und der Tatsache, dass die Tänzerinnen und Tänzer die Bühne während des Stücks nicht verlassen, was zur Entwicklung von gekürzten, vielseitigen, reversiblen Kleidungsstücken führte. Das Schlüsselstück ist eine Weste, die, wenn sie verkehrt herum getragen wird, ein Kragen, eine Schwimmweste, ein Schutz oder auch ein avantgardistisches Modedetail sein kann.

**Gab es Zwänge, denen du deine Entwürfe unterordnen musstest?**

Nein, im Gegenteil. Als Designerin empfand ich den kreativen Prozess fast als befreiend, da ich eine völlig neue konzeptuelle Abkürzungssprache erkunden konnte.

# RICHARD WHERLOCK

Choreografie und Inszenierung



Geboren in Bristol (GB). Studium an der renommierten Ballet Rambert School London und Tänzer in deren Kompanie. Gewinner des Förderpreises des Landes Nordrhein-Westfalen für junge Künstlerinnen und Künstler 1992. Von 1991 bis 1996 Ballettdirektor am Theater Hagen, anschliessend für drei Spielzeiten Direktor des Luzerner Balletts, dann künstlerischer Leiter und Choreograf des Berlin Ballett an der Komischen Oper Berlin. Richard Wherlock arbeitete u. a. mit Werner Schroeter und Willi Decker zusammen. Seit 2001/2002 ist er Direktor und Chefchoreograf des Ballett Theater Basel, und von 2004 bis 2009 war er Intendant des Festivals «basel tanzt». Für das Ballett Theater Basel schuf er zahlreiche Choreografien. Besonders erfolgreich sind seine Adaptionen der grossen Klassiker wie «A Swan Lake», «Traviata – Ein Ballett», «Carmen», «Snow White», «Juditha Triumphans», «Eugen Onegin» oder «Tewje» – abendfüllende Handlungsballette, die Wherlock mit zeitgenössischer Tanztechnik neu interpretiert hat.

Als Choreograf arbeitete er u. a. für folgende Kompanien: New English Contemporary Ballet, Tanzforum Köln, Scapino Ballet Rotterdam, Finnish Dance Theatre Helsinki, Ballett Staatstheater Braunschweig, Rumänisches Nationalballett, 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, Tiroler Landestheater Innsbruck, Introdans in Arnheim (NL), Ballett des Badischen Staatstheaters Karlsruhe, Phoenix Dance Theatre Leeds, Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín/Argentinien und Seoul Ballet Theatre Korea. Ausserdem schuf Richard Wherlock einen Ballettabend für Les Étoiles de l'Opéra National de Paris und für das Ballet du Grand Théâtre Bordeaux. Beim International Music Festival in Luzern entwickelte er Choreografien zu Opern von Monteverdi und Rossini. Zu seinen Arbeiten für Film und Fernsehen gehört die Choreografie für den Film «Hasards ou Coïncidences» von Claude Lelouch. Diese Arbeit wurde 1998 an der Biennale in Venedig sowie an den Festivals von Montreal

und Chicago präsentiert. Für den mehrfach prämierten Tanzfilm «Passengers» – von Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), RM Associates und 3sat produziert – erhielt er den Prix Italia 2000. Sein erfolgreicher Film «One Bullet Left» – ebenfalls von SRF produziert – wurde 2003 mit der «Rose d’Or» beim Internationalen Festival der Fernsehunterhaltung ausgezeichnet. 1999 wurde Richard Wherlock für den internationalen Tanzpreis «Benois de la Danse» nominiert. 2003 schuf er die Choreografie zum Musical «West Side Story», das auf der Bregenzer Seebühne aufgeführt wurde. Er war Mitbegründer von SiWiC, einem schweizerischen internationalen Weiterbildungskurs in Choreografie von 1997 bis 2011. Regelmässig werden von den Teilnehmerinnen und Teilnehmern beim renommierten Prix de Lausanne Richard Wherlocks Choreografien getanzt. Wherlock ist Jurymitglied bei internationalen Tanzwettbewerben in Rom, Florenz, Hannover, Paris und Valencia. Ausserdem ist er Jurypräsident der Migros-Stipendien für Tanz.

## THOMAS HERZOG

### Musikalische Leitung

Der in Basel geborene Dirigent Thomas Herzog studierte Schlagzeug, Komposition und Dirigieren. 1997 gewann er den 1. Preis beim «Concours de jeunes compositeurs» in Lausanne. Am Theater Basel hatte er 2008/2009 die musikalische Leitung des Zarzuela-Abends «¡Pasión!» inne und dirigierte in den letzten Jahren diverse Ballette wie «Die Liebe kann tanzen», «Blaubarts Geheimnis», «Sleeping Beauty», «Robin Hood», «Schwanensee», «Peer Gynt» und «Tod in Venedig». Unlängst gab er seine Debüts am Saarländischen Staatstheater in Saarbrücken, beim Sinfonieorchester des Ungarischen Rundfunks in Budapest und bei den Augsburger Philharmonikern. 2015 dirigierte er die ungarische Erstaufführung von Gounods «Faust» in der ungekürzten kritischen Bärenreiter-Ausgabe, und 2016 die Schweizer Erstaufführung von Bellinis «Bianca e Fernando» an der Opera St. Moritz. Mit dem Sinfonieorchester Basel spielte er 2015 das neue Singspiel «Millistrade» von Marius Felix Lange auf CD ein. Thomas Herzog ist regelmässiger Gastdirigent beim Orquesta Filarmónica de Montevideo, bei der Württembergischen Philharmonie Reutlingen, beim Sinfonieorchester

Szeged und beim Savaria Sinfonieorchester Szombathely. Er hat auch Klangkörper wie das Orchestre Philharmonique de Strasbourg, die Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, das Berner Sinfonieorchester oder das Musikkollegium Winterthur dirigiert. Sowohl mit dem Kammerorchester Basel als auch mit dem Basler Festival Orchester verbindet ihn eine langjährige Zusammenarbeit.

## ANTONY GENN UND MARTIN SLATTERY

### Komposition

Seit über zwanzig Jahren arbeiten die Briten Antony Genn und Martin Slattery zusammen an verschiedenen musikalischen Projekten. Auf dem gemeinsamen Weg legten sie Wert darauf, ihre Musik mit vielfältigen Einflüssen zu durchdringen, um einen abwechslungsreichen, vielfältigen und farbenfrohen Output zu erzeugen. Inspiriert wurden die Künstler von kraftvollen musikalischen Pionieren – von Ludwig van Beethoven und Claude Debussy bis hin zu Charlie Parker und John Barry –, und persönlich beeinflusst von britischem Punkrock, amerikanischem Hip-Hop, Funk und Soul. Ihr Credo ist es, all diese Musikstile in ihre Arbeit einfließen zu lassen und ohne Einschränkung von der Vielfalt zu profitieren. Ihre Partnerschaft verbindet virtuose Multiinstrumental-Fähigkeiten mit einer rohen und instinktgesteuerten Leidenschaft für die Erkundung neuer musikalischer Wege und Möglichkeiten. Ein Cocktail aus verschiedenen Fertigkeiten, der wie ein Venn-Diagramm funktioniert, sich in vielen Bereichen überschneidet und sich wie die zwei Hälften eines einzigen musikalischen Gehirns anfühlt. In den letzten Jahren haben Genn und Slattery in vielen verschiedenen Bereichen gearbeitet, darunter Film und Fernsehen, Plattenproduktion sowie als eigenständige freischaffende Künstler. Zu ihren Filmmusikkompositionen zählen die britische Fernsehserie «Peaky Blinders», «Lost in London» unter der Regie von Woody Harrelson, «The Look of Love» unter der Regie von Michael Winterbottom und «Die Legende von Barney Thompson» unter der Regie von Robert Carlyle, mit Emma Thompson in der Hauptrolle. Sie haben als Produzenten/Co-Autoren und in Kollaboration mit

vielen Künstler\_innen zusammengearbeitet, darunter Grace Jones, Joe Strummer, 3D von «Massive Attack», Brian Eno, Iggy Pop und Jarvis Cocker, Laura Marling, Ian Brown von «The Stone Roses» und Josh Homme von «Queens of the Stone Age». Ausserdem haben Antony Genn und Martin Slattery auch zwei Alben mit ihrer eigenen Band «The Hours» produziert und spielten als Eröffnungsband auf der 360°-Tour für «U2». Antony Genn und Martin Slattery arbeiten gemeinsam in ihrem West Londoner Studio und suchen ständig nach neuen aufregenden und herausfordernden Projekten. Sie setzen sich ausserdem für junge, begabte Musikerinnen und Musiker ein, die eigene kreative musikalische Wege beschreiten wollen. «The Comedy of Error(z)» ist ihre erste Arbeit für ein Ballett und ihre erste Zusammenarbeit mit dem Choreografen Richard Wherlock.

## BRUCE FRENCH

### Bühnenbild

Der britische Künstler und Bühnenbildner absolvierte seine Ausbildung an der Saint Martin's School of Art in London. Neben Ausstellungen seiner künstlerischen Arbeiten zeichnet er in zahlreichen Theaterproduktionen für das Bühnenbild und die Kostüme verantwortlich. Darunter für Shakespeare in the Park in New York und die English Shakespeare Company. Im Bereich Tanz arbeitete er mit dem Royal Ballet in London, dem English National Ballet, dem Ballet Rambert, dem Atlanta Ballet, dem Czech National Ballet und dem National Ballet of Bulgaria zusammen. Bruce French wurde für seine Arbeiten mehrfach mit Preisen ausgezeichnet. Sein Schaffenshorizont ist breit: so hat er auch für das Fernsehen gearbeitet (BRIT-Awards) und Events und Fashionshows (L'Oréal) sowie Shows von namhaften Popgrössen wie zum Beispiel The Rolling Stones, Spice Girls, Kylie Minogue, Mariah Carey, The Killers, Björk und Florence and the Machine gestaltet. Für das Ballett Theater Basel hat er das Bühnenbild zu zahlreichen Handlungsballetten von Richard Wherlock entworfen: «A Midsummer Night's Dream», «A Swan Lake», «Traviata – Ein Ballett», «Carmen», «Giselle», «The Fairy Queen», «Eugen Onegin», «Snow White», «Juditha Triumphans», «Tewje», «Robin Hood» und «Tod in Venedig».

## CATHERINE BRICKHILL

### Kostüme

Geboren und aufgewachsen in England, schloss Catherine Brickhill 1995 ihren Master in Fashion an der Modeschule Central Saint Martins in London ab. Noch während ihrer Masterpräsentation wurde sie vom legendären Modemacher Alexander McQueen entdeckt, der sie als erste Designerin für sein eigenes Modestudio auswählte. In den nächsten fünf Jahren arbeitete sie mit McQueen zusammen und erhielt von ihm den Spitznamen «Die Lederkönigin». Heute lebt und arbeitet Catherine Brickhill in Paris, wo sie für französische Modehäuser wie Givenchy und Montana arbeitet. Im Jahr 2004 brachte sie ihre eigene Kollektion auf der Paris Fashion Week auf den Markt. Sie ist ausserdem beteiligt an verschiedenen Projekten zeitgenössischer Marken wie John Richmond, Barbara Bui und dem italienischen Luxuslabel Haute, wo sie als Co-Creative Director tätig war. Zuletzt entwickelte sie die Ready-to-wear-Kollektion für das Label ASH, bei dem sie als Artistic Director mitwirkte. Ihre breite Erfahrung in verschiedenen Marktsegmenten hat zu einem einzigartigen Stil geführt, der britische Kreativität, französisches Savoir-faire und italienisches Flair vereint. Nach über zwanzig Jahren in der Modebranche ist dies ihre erste Arbeit als Kostümbildnerin.

## YARON ABULAFIA

### Licht

Der gebürtige Israeli Yaron Abulafia hat international das Lichtdesign für über zweihundert Tanz-, Theater- und Opernvorstellungen, Installationen, Konzerte und TV-Shows entworfen. Darunter finden sich Arbeiten für zahlreiche grosse Opern- und Theaterhäuser wie die Deutsche Oper und die Komische Oper in Berlin, das Sadler's Wells und das Royal Opera House – Covent Garden in London, das Monaco Dance Forum, das Grand Theatre Luxembourg, das Poly Theatre Beijing und das Shanghai International Dance Center. Ausserdem war er für Opernhäuser in Polen, der Tschechischen Republik und Israel tätig. Er gestaltete das Licht für folgende Ballettensembles:

Staatsballett Berlin, Nederlands Dans Theater, English National Ballet, Shanghai Dance Theatre, Rambert Dance Company, Ballett BC in Vancouver und die Compañía Nacional de Danza in Spanien, um nur einige zu nennen. Abulafia hat einen Dokortitel, einen Masterabschluss in Szenografie und einen Bachelor of Arts in Theaterwissenschaft (Reichsuniversität Groningen, Frank Mohr Institute, NL bzw. Universität Tel Aviv). Er ist Autor von «Die Kunst des Lichts auf der Bühne: Beleuchtung im zeitgenössischen Theater» (2016), mit einem Vorwort von Romeo Castellucci. Er ist PQ-Botschafter und Jurymitglied der Prager Quadriennale 2019 für Performance Design und Space. Beim World Stage Design Wettbewerb – alle vier Jahre von OISTAT organisiert – war er 2013 Jurymitglied und Hauptredner. Er ist als Gastdozent an Universitäten und Kunstakademien auf der ganzen Welt gefragt. Abulafia erhielt diverse Ehrungen, darunter den ersten CEZ-Preis für Lichtplanung für die Gestaltung von «Peer Gynt» (in Rumänien 2008), eine Nominierung zum «Ritter der Illumination 2011» (für «Awakening» am Ballet Rambert, Grossbritannien) und den Theatre Lighting Designpreis in Israel (für «In der Einsamkeit der Baumwollfelder», Israel 2011). Darüber hinaus erhielt er von der America-Israel Cultural Foundation und der Doron-Stiftung für Bildung und Wohlfahrt besondere Stipendien für Exzellenz und ein volles Stipendium der Ubbo-Emmius-Stiftung für seine Forschung. Für «The Comedy of Error(z)» arbeitete er zum ersten Mal mit dem Choreografen Richard Wherlock zusammen.

# Bei uns spielt Kultur die Hauptrolle.

Ihr Einkauf bei uns unterstützt einen  
lebendigen Basler Kulturplatz.

Bücher | Musik | Tickets  
Aeschenvorstadt 2 | CH-4010 Basel  
[www.bideruntanner.ch](http://www.bideruntanner.ch)



# Bider & Tanner

Ihr Kulturhaus in Basel



**Wir sind Baselmehrbieter.**

**Weil wir uns bis in die Zehenspitzen  
für Sie engagieren.**

Die Basellandschaftliche Kantonalbank unterstützt  
das Ballett Theater Basel.

blkb.ch

 **Basellandschaftliche  
Kantonalbank**

#### TEXTNACHWEISE

Die Handlung und den Text «Über das Stück» erstellte Bettina Fischer.

Den Text «Illuminating Errors» erstellte Dr. Yaron Abulafia für dieses Programmheft.

Ralf Stabel: «Was für Befriedigung begehrt du noch?» Warum Shakespeare der meistgespielte Dramatiker auf der Tanzbühne ist. In: ders.: Rote Schuhe für den Sterbenden Schwan. Tanzgeschichte in Geschichten. Henschel Verlag, Leipzig 2010.

Peter Kümmerl: «William Shakespeare – Der Grösste», in: DIE ZEIT 16/2014. Zeitverlag Gerd Bucerius, Hamburg. Online unter: <https://www.zeit.de/2014/16/shakespeare-der-groesste> (zuletzt aufgerufen am 07.04.2019).

Das Gespräch mit Catherine Brickhill führte Bettina Fischer im März 2019.

Die Texte wurden teilweise in sich gekürzt, mit neuen Überschriften versehen und der geltenden Rechtschreibung angepasst.

#### BILDNACHWEISE

Alle Fotos in diesem Heft stammen von Lucia Hunziker.

Die Figurinen stammen von Catherine Brickhill.

---

#### ÖFFENTLICHE HAND



#### MEDIENPARTNER



---

**Herausgeber** Theater Basel, Postfach, CH-4010 Basel, Heft Nr. 126, Spielzeit 2018/2019 **Intendant** Andreas Beck **Verwaltungsdirektor ad interim** Guy Starck **Redaktion** Bettina Fischer, Manuela Seiler (Korrektur) **Umschlaggestaltung** Perndl+Co **Gestaltung** Gesine Haller **Basiskonzept** raffinerie.com **Druck** Grempel AG, Basel/Pratteln **Planungsstand** 16. April 2019, Änderungen vorbehalten

# WANN BEGINNT DER TAG?

Ein Rabbi fragt seine Schüler,  
wann die Nacht aufhöre und der Tag  
beginne.

Einer der Schüler antwortet:

«Beginnt der Tag, wenn man einen  
Zwetschgenbaum von einem Pfirsichbaum  
unterscheiden kann?»

Der Rabbi verneint.

Ein zweiter Schüler antwortet:

«Beginnt der Tag, wenn man einen Esel  
von einem Hund unterscheiden kann?»

Wieder verneint der Rabbi.

Darauf drängen die Schüler den Rabbi:

«Sag uns doch die richtige Antwort. Wann  
hört die Nacht auf und wann beginnt der  
Tag?»

Der Rabbi antwortet:

«Die Nacht hört auf,  
wenn du in ein menschliches Gesicht  
schaust,  
und es wird heller Tag,  
wenn du in diesem Gesicht deinen Bruder  
erkenntst.»