

SCHWANENSEE

SCHWANENSEE

81 SAISON 2017/2018

THEATER
SACHSEL

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

SCHWANENSEE

Ballett von Stijn Celis
Musik von Pjotr I. Tschaikowsky
Uraufführung Bern 1. März 2006

Odette/Odile **Annabelle Peintre**

Siegfried **Frank Fannar Pedersen**

Rotbart **Jorge García Pérez**

Königin **Ayako Nakano**

Hofnarr **Debora Maiques Marin**

Sechs Minister **Diego Benito Gutierrez, Armando**

Braswell, Mirko Campigotto, Anthony Ramiandrisoa,

Piran Scott, Max Zachrisson

Sechs Ministerinnen **Lydia Caruso, Lisa Horten-Skilbrei,**

Raquel Rey Ramos, Tana Rosás Suñé, Marina Sanchez

Garrigós, Dévi-Azélia Selly

Vier Prinzessinnen **Camille Aublé, Alba Carbonell**

Castillo, Andrea Tortosa Vidal, Sidney Elizabeth

Turtschi

Schwäne **Alba Carbonell Castillo, Lydia Caruso,**

Debora Maiques Marin, Gaia Mentoglio, Tana Rosás

Suñé, Andrea Tortosa Vidal, Rubén Bañol Herrera,

Mirko Campigotto, Florent Mollet, Max Ossenber-

Engels, Anthony Ramiandrisoa, Ismael del Valle

Sinfonieorchester Basel

Premiere am 17. November 2017 im Theater Basel, Grosse Bühne

Aufführungsdauer 1. Akt 50 Minuten, 2. Akt 45 Minuten.
Pause nach dem 1. Akt.

Wir danken unseren Gönner_innen für ihre Unterstützung

Partner des Ballett Theater Basel:



Choreografie **Stijn Celis**
Musikalische Leitung **Thomas Herzog**
Bühne **Jann Messerli**
Kostüme **Catherine Voeffray**
Licht **Fred Pommerehn**
Video **Philipp Contag-Lada**
Dramaturgie **Armin Kerber, Bettina Fischer**
Einstudierung **Chantal Meidert-Claret**
Bühnenbildassistentz **Frederike Malke**
Kostümassistentz **Lea Nussbaum**
Nachdirigat **Nuno Coelho**
Inspizienz **Jean-Pierre Bitterli**

Für die Produktion verantwortlich:
Bühnenmeister **Rene Camporesi, Jason Nicoll**
Beleuchtungsmeister **Thomas Kleinstück**
Ton **Jan Fitschen, Roman Huber**
Requisite **Kerstin Anders, Bernard Studer, Corinne Meyer, Hans Wiedemann, Nathalie Pfister, Jarmila Ramjoue**
Maske **Susanne Tenner, Carolina Schorr**
Ankleidedienst **Susan Hubacker**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Leitung Bühnenbetrieb **Mario Keller**
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**
Leitung Bühnenelektrik **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 **Mirjam von Plehwe, Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert**
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret**
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth, Liliana Ercolani**

Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**



DIE HANDLUNG

Prinz Siegfried ist volljährig und soll die Krone übernehmen und heiraten. Doch Siegfried flieht vom Schloss und folgt einer Gruppe von Schwänen in die Wildnis.

Dort herrscht der Zauberer Rotbart über seine Schwäne. Siegfried trifft das Schwanenmädchen Odette, eine verzauberte Prinzessin. Odette kann nur erlöst werden, wenn sich ein Mann in sie verliebt.

Siegfried verspricht, sie zu erlösen.

Am nächsten Tag treffen im Schloss die Heiratskandidatinnen ein, die von der Königin ausgewählt wurden und sich nun dem Prinzen präsentieren.

Doch keine der Prinzessinnen gefällt Siegfried – er denkt nur an Odette. Da trifft ein Fremder mit einer wunderschönen, ganz in schwarz gekleideten Frau ein. Es ist der Zauberer Rotbart mit Odile. Siegfried meint, in ihr Odette wiederzuerkennen und wählt die Schöne zu seiner Braut.

Zu spät durchschaut er die Täuschung; durch den Liebesverrat Siegfrieds ist Odette verloren.

Der Prinz verlässt Schloss und Königreich. Doch nichts kann seinen Kummer lindern, bis er zurückkehrt zum Schwanensee, um Odette zu finden und für immer bei ihr zu bleiben.

KEIN KROKODIL IM SCHWANENSEE

Eine kleine Rezeptionsgeschichte und ein Blick auf Stijn Celis' «Schwanensee»

Es gibt kaum ein Werk in der Tanzgeschichte, das so bekannt ist wie «Schwanensee», und nur wenige andere Ballette weisen diese hohe Kontinuität in der Präsenz auf den Tanzbühnen dieser Welt auf. Grund genug, einen Blick auf die Rezeptionsgeschichte dieses bei Publikum wie Choreografen gleichermaßen beliebten Klassikers zu werfen.

Die Geschichte des Werks beginnt 1875 mit einem Auftrag des Moskauer Bolschoitheaters an Tschaikowsky, gegen ein Honorar von 800 Rubel eine Ballettmusik zu komponieren. Am Anfang des Jahres 1877 fand dann die Uraufführung des «Schwanensee» statt, in einer Choreografie von Julius Wenzel Reisinger, der aus Prag über Leipzig nach Moskau kam. Die Kritiken zur Uraufführung waren besonders für den Choreografen vernichtend: «Reisingers Choreografie war extrem schwach ... so schwach, wie es sicher schlechter kaum sein könnte. Wir wollen mal behaupten, dass die meisten Zuschauer ihr nicht die geringste Aufmerksamkeit schenkten», war in den «St. Petersburger Nachrichten» zu lesen. Die «Russischen Nachrichten» schrieben: «Das Corps de Ballet stampft immer auf der gleichen Stelle, die Arme wie Windmühlen, während die Solisten mit Gymnastiksritten auf der Bühne herumhüpfen.»

Als 1893 zum Tod Tschaikowskys an einer Gala zu Ehren des Komponisten der St. Petersburger Ballettmeister Lew Iwanow die uns heute als zweiten Akt bekannten Szenen am See neu choreografierte, waren Publikum wie Presse begeistert. Deshalb entstand eine ganz neue Fassung in St. Petersburg, für die Tschaikowskys Bruder Modest ein neues, kompakteres Libretto schrieb und auch radikale Kürzungen in der Partitur – nämlich 2150 Takte, was immerhin 36 Prozent entsprach – vorgenommen wurden. Diese Petersburger Version hat entscheidend zur weltweiten Popularität des «Schwanensee» beigetragen. Marius Petipa integrierte die Choreografie seines begabten Ballettmeisters

Lew Iwanow in seine neue Version, und mit Pierina Legnani in der Doppelrolle der Odette/Odile wurde das Ballett am 27. Januar 1895 vor ausverkauftem Haus aufgeführt und nach der Premiere von Publikum und Presse begeistert gefeiert. Die «Neue Zeit» schrieb: «Was für ein poetisches Ballett, welch prachtvollen Kostüme und wunderschönen Bilder! Sie vermitteln Geheimnis und Schönheit. Welch anmutige Schwäne schwimmen im See, und vor allem: was für ein schöner Schwan ist Mlle Legnani!»

«Schwanensee» für Fortgeschrittene

Von da an befand sich das Ballett auf seinem unaufhaltsamen Weg zum Welterfolg. Zahlreiche Künstler haben sich seit der St. Petersburger «Schwanensee»-Aufführung von 1895 mit diesem Stoff auseinandergesetzt. Das Interesse an der Ballettgeschichte scheint bei den Choreografinnen und Choreografen von Zeit zu Zeit neu zu erwachen, und gerade die klassischen Vorlagen inspirieren sie zu vielfältigen Deutungen. Seit Petipas Schwäne vor aufgemaltem düsterem Waldsee, auf Spitze und mit wippenden, weissen Tutus ihre perfekten Linien und Kreise zogen und die Schwanenflügel mit fließenden Armwellen Port de bras simulierten, gilt «Schwanensee» als der Tanzklassiker, der heute zu unserem historischen Erbe zählt.

Eine der radikalsten Neuinterpretationen in den 1970er-Jahren war wohl die «Schwanensee AG» von Johann Kresnik. 1971 wollte er gesellschaftskritisch die durch Zwangs- und Herrschaftsfunktionen geschaffenen Abhängigkeiten aufzeigen, indem er den Zauberer Rotbart samt Leibwächter über dessen mit drohenden Stahltürmen und durch Stacheldraht abgesichertes Industriegelände herrschen liess. In der damaligen Kritikerumfrage wurde es zum «Ärgerlichsten Stück der Spielzeit» gekürt und als «Verunreinigung des Klassikers» beschimpft. Hochgelobt wurde hingegen 1976 John Neumeiers Ballett «Illusionen – wie Schwanensee», das auf Schloss Neuschwanstein spielt und dessen Handlung sich um Ludwig II. von Bayern rankt. Es entstanden weitere Varianten, in denen etwa die Schwäne barfuss watschelnd und mit aufgesetzter Glatze eher ihre Bodenhaftung bewiesen als dem Publikum eine Schwerelosigkeit vorzugaukeln. Das war die «Schwanensee»-Version von Mats Ek im Jahr 1987. Oder der eindeutig homosexuell

konnotierte «Schwanensee» des Engländers Matthew Bourne aus dem Jahr 1995. Dieser machte aus dem Klassiker eine Art Coming-out der verzauberten Jungs und setzte damit ein klein wenig auch die allgemein vorherrschende Regel «Tough guys don't dance» ausser Kraft. Besonders als ein Ausschnitt aus genau dieser «Schwanensee»-Inszenierung auch in der rührenden Schlusszene des britischen Kinotanzfilms «Billy Elliot» gezeigt wird, und Billy in der Schwannenhauptrolle die aus dem britischen Arbeitermilieu stammenden männlichen Familienmitglieder zu Tränen rührt. Eine ganz besonders eigenwillige Deutung bot 2004 der kleinwüchsige und bucklige Dramaturg (zehn Jahre unter Pina Bausch am Tanztheater Wuppertal), Journalist und Konzepttanzkünstler Raimund Hoghe: 12 Klappstühle in Reih und Glied, eine Handvoll Eiswürfel, ein Tänzerkörper, der komplett aus der Norm fällt, und Bewegungen, die auf ein Minimum reduziert wurden. Die Kritik nannte es einen «Schwanensee für Fortgeschrittene».

Die Faszination, die von diesem Werk ausgeht – und hier muss man anmerken, dass es im Tanz, ganz im Gegensatz zur Musik, kaum überlieferte Werke gibt, die der Nachwelt in reproduzierbarer Erinnerung geblieben sind – ist enorm. Das hat, abgesehen von Musik und Tanz, natürlich auch mit dem Libretto zu tun, das auf kollektives Geschichtenrepertoire von verzauberten Menschen zurückgreift. Das Motiv des Schwans findet sich in griechischen Sagen ebenso wie in russischen Märchen oder in Wagners «Lohengrin». Dazu kommt die symbolische Repräsentation des Weiblichen als idealisiertes, elfenhaftes Frauenwesen, rein und unschuldig, aber auch naiv und fremdbestimmt. Dem wird mit der Doppelrolle (Odette/Odile) ein dunkles, verführerisches Gegenbild in Form des schwarzen Schwans gegenübergestellt. Das ist natürlich eine Herausforderung für zeitgenössische Künstler. Hier kann dementiert, dekonstruiert, rationalisiert, revolutioniert, manifestiert oder auch einfach nur illustriert werden, was das Zeug hält.

Der «Schwanensee» von Stijn Celis für das Ballett Theater Basel

So weicht auch Stijn Celis' «Schwanensee», der 2006 in Bern Uraufführung hatte und für das Ballett Theater Basel überarbeitet und erweitert wurde, vom Libretto der

St. Petersburger Fassung ab. Doch bleiben bei dieser Version immer noch Schwäne im Zentrum des Stücks. Und als solche sind die Tänzerinnen und Tänzer auf der Bühne auch ohne Spitzenschuhe wiederzuerkennen. Trotz der comichaften Lesart, in welcher der Belgier seinen «Schwanensee» interpretiert, bleibt der bekannte Plot im Kern erhalten und entfaltet seine märchenhafte Aura: zwei Liebende, die zwischen guten und bösen Mächten hin- und hergerissen sind, Prüfungen, die es zu bestehen, und Flüche, die es aufzuheben gilt. Es bleibt auch ein Stück über das Erwachsenwerden eines jungen Mannes, der sich in eine Fantasiewelt flüchtet auf der Suche nach Glück. Celis fragt ausserdem nach der Rolle der Mutter – nicht im Geiste der vergangenen Jahrhunderte, als in vielen Fabeln böse Hexen mit ihren verführerischen Töchtern ihr Unwesen trieben. Sondern im Wissen um die Faszination und Sprengkraft, die zwischen Mutterliebe und Sohnesschicksal besteht. In vielen «Schwanensee»-Aufführungen bleibt die namenlose Königinmutter eine zurückgenommene Figur, die gemeinsam mit Wolfgang, dem Hofphilosophen und Erzieher Siegfrieds, die höfischen Rituale lenkt und es als ihre Mutterpflicht betrachtet, ihren Sohn unter die Haube und damit auf den Thron zu hieven. Celis sieht sich in seiner «Schwanensee»-Interpretation diesen Vorgang wie durch die Hintertür an und entdeckt hinter der tragischen Irrfahrt Siegfrieds durch das Labyrinth der Liebe eine komische, ja groteske Seite. Natürlich ist die Mutter besorgt um das Glück ihres Sohnes. Aber kann sie ihn tatsächlich einfach loslassen und ihn einer dieser karrieregeilen Hochzeitskandidatinnen überlassen, die Siegfried anbaggern wie in einer Bachelor-Show? Und kann sie sich sicher sein, dass ihr Sohn tatsächlich auf dem Thron den richtigen Platz in seinem Leben gefunden hat? Wäre sie selbst vielleicht nicht doch eine bessere Herrscherin über das Reich als ihr Sohn, dessen Schwächen ja bekanntlich niemand besser kennt als die eigene Mutter? Und ist diese plötzliche Liebe zu einem Schwan nichts anderes als die Flucht eines überforderten Prinzen, der in letzter Sekunde merkt, dass die Rolle eines Prinz Charles ihm vielleicht doch besser steht als die eines juvenilen Staatenlenkers? Fragen über Fragen, die man heute mit dem Wissen von Johann Wolfgang von Goethe bis Woody Allen, von Alice Schwarzer bis Heidi Klum an die Rolle der Mutter stellen kann. Das Schöne dabei ist, dass

nichts von der Kraft, Schönheit und Magie dieses Meisterwerks verloren geht. Im Gegenteil: Stijn Celis' «Schwanensee» zeigt, wie quicklebendig seine Unsterblichkeit auch im 21. Jahrhundert erstrahlen kann. Getanzt wird auch in Basel zu Tschaikowskys wunderbarer Musik, die sich – obwohl in Celis' Version radikal gekürzt – in einem weiten Bogen dramatisch entwickelt und sich am Ende zu einem geschlossenen Ganzen, einem «Sinfonischen Ballett» zusammenfügt.

Zwischen Utopie und Realität

Eines wird bei allen Inszenierungen des Mythos «Schwanensee» deutlich: Die Art und Weise, mit Musik und Bewegung Geschichten zu erzählen, fasziniert uns Zuschauende immer wieder. Auch, oder gerade weil der Fantasie der Künstler keine Grenzen gesetzt sind, sich in diesen Zwischenraum von Utopie und Realität zu begeben und uns mit ihren Deutungsangeboten Material für innere Bildwelten zu geben.

Was nun das Krokodil im Schwanensee betrifft, so ist tatsächlich einmal eines dort aufgetaucht. Allerdings nur auf dem Bildumschlag eines Katalogs zur gleichnamigen Ausstellung, auf dem man den «Akteur» aus der «Keuschheitslegende» von Pina Bausch über den Bildrand hinaus zu einer Reihe Schwanenseetänzerinnen krabbeln sah. Diese und andere unvorhersehbare Verbindungen bietet uns die Kunst. Als Gegenwelt zum profanen Alltag lassen uns Stücke wie der «Schwanensee» für einen Abend lang an der szenischen Wirklichkeit von Zauberei, Erlösung und ertanztem Liebesglück teilhaben.

Bettina Fischer

Mephistopheles

**MERKST DU NUN BALD,
WAS MAN AN IHM BESITZT?
DER SCHLÜSSEL WIRD DIE
RECHTE STELLE WITTERN,
FOLG IHM HINAB, ER FÜHRT
DICH ZU DEN MÜTTERN.**

Faust

**DEN MÜTTERN! TRIFFT'S
MICH IMMER WIE EIN
SCHLAG!
WAS IST DAS WORT, DAS
ICH NICHT HÖREN MAG?**



PARADIES

Und dann kam der Schwan. Er kämpfte sich am gegenüberliegenden Teichufer aus einem Schilfdickicht: Und mir wurde klar, dass ich noch nie einen gesehen hatte, nicht echt und nicht lebendig, den Hals wie eine Schlange gekrümmt, direkt auf mich zukommend, in rollendem Schwung, von einem Bein auf das andere, sein Hüftschwung wäre komisch gewesen, wenn er nicht so entschlossen gewirkt hätte. Denn jetzt war er ganz auf mich fixiert: beugte sich und sprang ins dunkle Wasser, stellte die Flügel drohend über dem Rücken auf, schob sich mit langen, kräftigen Fusstößen vorwärts, die das Wasser an seiner Brust aufschäumen liessen, der Kopf schwang von links nach rechts, sodass beide der schwarzen Augen mich zu sehen bekamen, die Federn sträubten sich, schwollen an der angespannten Peitsche seines Halses. Von einem Schwan kriegt man komische Gefühle – jedenfalls von diesem Schwan. Man möchte, dass er einen mag, und zwar weil man genau weiss, dass er einen nicht mögen wird.









SCHWANENSEE – ZAUBER DES BALLETTS

«Schwanensee» wird heute wie einst von Kennern und Liebhabern als «Ballett aller Ballette» gefeiert. Kaum jemand kann sich dem Zauber des Gesamtkunstwerks entziehen. Doch welches «Werk» meinen wir eigentlich, wenn wir von «Schwanensee» sprechen? Ein geschlossenes Werk, ein «Original», das in treuer Überlieferung auf uns gekommen wäre, besitzen wir nicht. Vielmehr begegnet jeder, der sich für die Geschichte dieses Balletts interessiert, einem selbst für den Fachmann kaum entwirrbaren Geflecht von Traditionslinien, die immer wieder unterbrochen, neu geknüpft und ausgebessert erscheinen und zuletzt zurücklaufen zur Aufführung der Petersburger Inszenierung von «Schwanensee» von 1895. Choreografiert von Marius Petipa und Lew Iwanow. Von hier aus verlieren sich mehr und mehr jene Fäden, die zurückreichen zur Moskauer Uraufführung (1877) der «Schwanensee»-Choreografie des heute weitgehend vergessenen Ballettmeisters Julius Wenzel Reisinger. Wie diese Aufführung im Einzelnen – in Form und Schrittmaterial – ausgesehen haben mag, lässt sich heute nicht mehr mit Sicherheit sagen. Ausser einigen Rezensionen und Berichten von Zeitgenossen, die das Ballett nicht gerade mit übermässigem Enthusiasmus bedachten, ihm aber doch mehr als nur einen Achtungserfolg bescheinigten, sind lediglich Teile eines Plans überliefert, der dokumentiert, in welcher Weise Reisinger die Musiknummern in Tschaikowskys Kompositionen umstellte – eine damals gängige Praxis der Einrichtung von Ballettpartituren, beispielsweise bei Komponisten wie Ludwig Minkus, Riccardo Drigo oder Cesare Pugni. Nicht selten erhielten die Partituren dadurch den Charakter eines Pasticcios.

Was bedeuten diese Gepflogenheiten aber für die Suche nach dem «Werk» «Schwanensee»? Nicht einmal Tschaikowskys Musik, die in ihrer sinfonischen, mit Leitmotiven arbeitenden Struktur eine Neuheit in der Praxis der russischen Ballettkompositionen darstellte, – nicht einmal diese Partitur, die für uns heute den Inbegriff romantischer Ballettmusik verkörpert, ist in einer einheitlichen Gestalt

verwendet worden. Seit John Wileys Studie über Tschaikowskys Ballette (1985) kann man die Komplikationen und Veränderungen – die Umstellungen, die Einfügungen fremder Kompositionen, die Striche und Neuinstrumentierungen – als eine eigene spannende Geschichte der Anverwandlung nachlesen.

Wo aber bleibt das «Werk»? Je genauer man die Überlieferungsgeschichte von «Schwanensee» unter die Lupe nimmt, je eifriger man sich auf die Suche nach einem «Original» begibt, umso mehr lösen sich die Bilder und festen Umrisse auf und umso klarer hebt sich der Charakter dieses Balletts als «work in progress» ab. Jede der vielen Inszenierungen seit der ersten Aufführung ist bis zu einem gewissen Grad eine Verwandlung, eine Metamorphose seiner Gestalt und damit schöpferische Arbeit am Mythos «Schwanensee».

Blickt man auf die Petersburger Version von Petipa/Iwanow zurück, so lässt sich freilich doch ein Grundmuster dieses Balletts ausmachen: nicht ein festgefügtter Kernbestand zwar, aber doch ein bewegliches Gebilde überlieferter Elemente, die zusammenwirken und gleichwohl offen für die vielfältigen Umdeutungen im Laufe der Aufführungsgeschichte waren; man denke nur etwa an John Neumeiers Interpretation in «Illusionen – wie Schwanensee» (1976) oder an Mats Eks psychoanalytische Deutung des «Schwanensee»-Stoffs (1987).

Tragendes Element dieser seit der Petersburger Version wirksamen Grundgestalt von «Schwanensee» ist zunächst Tschaikowskys Musik, die entscheidend zur Popularität des Balletts beigetragen hat. Die sinfonische, nicht mehr in Nummern unterteilte Anlage und die leitmotivische Arbeit dieser Komposition haben dem Ballett eine musikdramaturgische Struktur unterlegt – eine Neuerung, die schon auf Entwicklungen im 20. Jahrhundert vorausweist.

Da ist weiterhin der Stoff des Balletts, dessen Librettisten sich nicht mehr genau ermitteln lassen. Zumeist werden die Namen von Vladimir Begitschew und Wassily Geltzer als Verfasser genannt. Dieses Libretto ist ein Amalgam aus verschiedenen Märchenmotiven des 18. und 19. Jahrhunderts; in seiner Verbindung von archetypischen Symbolen mit

romantischen Erlösungsfantasien entfaltet es eine mystische Bildlichkeit.

Da sind ferner jene Kernelemente der Choreografie des I. und III. Akts von Petipa und des II. und IV. Akts von Iwanow, die durch die verzweigte russische Tradition von Petersburg über London und Wien (Rudolf Nurejews Fassung von «Schwanensee») von Generation zu Generation weitergereicht wurden: in einer mimetischen Form der Überlieferung – durch Nachahmung und Probenarbeit im Ballettsaal weitergegeben und vermittelt durch das persönliche Gedächtnis von Tänzern und Choreografen; eine für den Tanz charakteristische Form der sich fortzeugenden Traditionsbildung, die Richard Schechner das «performative Gedächtnis» genannt hat.

Und da ist schliesslich das Wissen um die gesamte Darstellungskonvention des klassischen Balletts auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung im zaristischen Russland, dessen es bedarf, um die Gestalt von «Schwanensee» heute lebendig und doch ohne museale Attitude neu erstehen zu lassen.

Dabei wird es immer auch darauf ankommen, wie in einer heutigen Inszenierung die Balance zwischen den von Petipa choreografierten «bunten» Akten und den von Iwanow stammenden «weissen» Akten arrangiert ist. Der Name Petipas, der bei seiner «Schwanensee»-Choreografie bereits 76 Jahre alt war und das russische Ballett über ein Menschenalter lang geprägt und auf die Höhe seiner Entwicklung geführt hatte, steht für Noblesse und Grandeur, für jene schwer definierbare ästhetische Qualität des «Klassischen» im Ballett des späten 19. Jahrhunderts. Petipa selbst kennzeichnete seinen klassischen Stil als ein geradezu nach architektonischer Klarheit strebendes Formideal: «Die Choreografie basiert», so Petipa in seinen Memoiren, «– ähnlich der Architektur – auf der Schönheit und Harmonie der Linien.» Die kunstvoll gebaute Struktur jedes Ballettaktes von Petipa, ein Geflecht aus klassischem Tanz und Pantomime, aus Demi-caractère und Charaktertanz, folgt einem immer wieder abgewandelten und mit aller Raffinesse ausgestatteten Muster. Schon in seinen frühen Werken – etwa in «Don Quichotte» und «La Bayadère» – und mehr noch in den drei berühmtesten Balletten, «Dornröschen»,

«Nussknacker» und «Schwanensee», markiert dieser Stil Petipas den Höhepunkt einer Ballettepoche, die sich in ihren klassischen Werken bereits selbst zelebriert.

«Schwanensee» ist nicht zuletzt deshalb ein Ballettmythos, weil sich darin – als einem Spitzenwerk einer ausklingenden Ära – mit der Klassik Petipas zugleich auch deren Überwindung ankündigt: nämlich in jenen beiden weissen Akten, die von Lew Iwanow, Petipas langjährigem Assistenten am Petersburger Marienheater, choreografiert wurden. Iwanows Fassung des II. Aktes ist übrigens bereits vor der Petersburger Inszenierung des gesamten Balletts anlässlich einer Tschaikowsky-Gedenkveranstaltung 1894 entstanden und aufgeführt worden.

Man könnte den Kontrast und die innere Spannung zwischen den weissen und den bunten Akten des Balletts auf den Gegensatz von zwei jeweils charakteristischen Ballettfiguren oder «Pas» zurückführen und diese gleichsam als Metaphern für die ambivalente Grundstruktur von «Schwanensee» begreifen: nämlich die Pose der «Arabesque» einerseits und die Drehfigur des «Fouetté» andererseits.

Die berühmten 32 Fouettés – ein Prüfstein für jede Ballerina –, mit denen Odile in ihrer Variation im III. Akt brilliert, sind ein tänzerischer und dramaturgischer Höhepunkt kurz vor der tragischen Wende, die mit Siegfrieds Erkenntnis seiner Verblendung einsetzt. Es ist überliefert, dass Pierina Legnani, die Primaballerina des kaiserlichen Balletts und Darstellerin der Odette/Odile in der Petersburger Aufführung von 1895, eine hervorragende Technik besass. Sie soll damals die einzige Tänzerin gewesen sein, die diese 32 Fouettés beherrschte, und das Publikum erwartete diese Glanznummer auch bei ihrem Auftritt in «Schwanensee».

Petipa berücksichtigte – wie es damals üblich war – den Wunsch seines Stars, Virtuosität im Ballett auszustellen. Über diesen aufführungspragmatischen historischen Zusammenhang hinaus besitzen die 32 Fouettés freilich eine prinzipielle dramaturgische Funktion im Ballett «Schwanensee». Die Serie dieser peitschenden, auf Spitze ausgeführten Pirouetten bildet gleichsam einen Spiegel des Wesens von Odile: ihrer funkensprühenden, geheimnisvoll dunklen

Schönheit, ihrer magischen Attraktion. Selbstbewusst, dominant, unnahbar und doch alle Aufmerksamkeit auf sich ziehend – so erscheint sie auf dem Fest des Prinzen mit der Fremdheit und kalten Pracht des «schwarzen Schwans». Keine Bewegungsfigur des klassischen Balletts könnte diese geschliffene dynamische Erscheinung konzentrierter zum Ausdruck bringen als die Serie der 32 Fouettés, jener brillanten, kraftvollen Pirouetten auf Spitze, in denen das Spielbein in voller Streckung zur Seite in Hüfthöhe herausgeworfen und sodann scharf angezogen wird, um den Körper wie einen Kreisel herumzuwirbeln. Die Variation Odiles im Pas de deux mit Siegfried im III. Akt ist die Zeichnung des Typs der Femme fatale mit den tänzerischen Mitteln des Balletts, die Bewegungsfiguration jenes Weiblichkeitsbildes der «Dame sans merci», das im 19. Jahrhundert Angst und Begehren männlicher Fantasien verkörperte. In der Literatur und in der Oper, ob in E. T. A. Hoffmanns «Sandmann» oder im Doppelbild von Elsa und Ortrud in Richard Wagners «Lohengrin» (der auf Tschaikowskys Konzeption von «Schwanensee» nicht ohne Einfluss war), tritt die dämonische Frauengestalt zumeist einem glanzumstrahlten Weiblichkeitsbild gegenüber, das – weiss und unschuldig – den Inbegriff der Reinheit, der Anima schlechthin bezeichnet. Diesem Ideal der Femme fragile begegnet Siegfried in Odette: der in einen weissen Schwan verzauberten Prinzessin. Ihr Bild wird durch das dunkle Gegenbild verstellt; schwarzer Schwan und weisser Schwan stehen einander gegenüber wie das Trugbild dem Urbild. Siegfried – an einem Krisenpunkt seiner Identitätsfindung, im Übergang vom Kind zum Mann – erliegt der Faszination des Simulacrums um den Preis der schmerzlichen Erkenntnis, dass das «Urbild» seines Ideals wohl aufzuspüren und zu erkennen, nicht aber zu besitzen ist.

Wenn die 32 Fouettés mit ihrem Feuer symbolischer Ausdruck des Wesens von Odile sind, so ist die Arabesque jene Figur, durch die die seelische Welt der Odette dargestellt ist – zugeordnet dem Wasser und der Luft.

Die Arabesque erscheint als eine Art tänzerisches Leitmotiv in «Schwanensee», insbesondere in den weissen Akten ist sie formgebende Figur. Schon als Odette in der Waldlichtung zum ersten Mal vor Siegfried erscheint, erblickt er

die Schwanenkönigin in einer lang gehaltenen Arabesque – als Phantasmagorie einer lichten Erscheinung in einer nächtlich-surrealen Welt fern von der konkreten Realität des Hofes. Später treten die Gefährtinnen Odettes nacheinander aus den hinteren Gassen der Bühne und bewegen sich nacheinander in einer Serpentine nach vorne. Dieses in seiner Einfachheit höchst effektvolle choreografische Muster hatte Petipa in seinem Ballett «La Bayadère» (1877) für den Einzug der Schatten in einer langen Reihe von Arabesquen entworfen. Iwanow zitiert im II. «Schwanensee»-Akt Petipas Vorbild und verwandelt es zugleich, indem er die klassische Strenge und Einfachheit der Pose mit einer neuen, freieren Ausdrucksgebärde verbindet. Die fließende Geschmeidigkeit in Schultern und Rücken, in Armen und Händen, das Flügelspiel und die mimische Gestik, in denen Liebe und Leid, Angst und Freudigkeit, kurz: der ganze Seelenroman der verzauberten Schwäne verkörpert sind, geht weit über die klassische Konvention von Port de bras und Épaulement hinaus und weist bereits auf das neue Ausdrucksmodell im 20. Jahrhundert voraus, das in Michel Fokines Choreografien von «Les Sylphides» und vor allem von «Le Cygne» (dem berühmten «sterbenden Schwan» Anna Pawlowas) eine neuromantische Rückschau auf die grossen Ballette des 19. Jahrhunderts hielt. Im Adagio des II. Akts von «Schwanensee», im grossen Pas de deux der Liebenden ist die Arabesque in allen lyrischen Valeurs choreografisch entfaltet. Odettes langsame, wie in Trance gleitende Pirouetten sinken immer wieder in eine tiefe Arabesque. Die Gruppen der Schwäne, die in Iwanows Inszenierung keineswegs nur in einer Hintergrundformation als eine Art lebender Paravent für die Solisten verharren, sondern vielmehr den Pas de deux wie ein Chor – antwortend und kommentierend – begleiten, bewegen sich im Plié gleitend-hüpfend in der Arabesque, und in ebendieser Form der Arabesque wird Odette an der Reihe der Schwäne entlang von Siegfried geleitet. Und schliesslich bilden auch die fließenden, schwerelos weichen, in weiten Bögen gezeichneten Hebefiguren zu den gleitenden Skalen der Solovioline die Grundgestalt einer Arabesque nach. Dabei alternieren Corps de ballet und Solotänzer, der musikalischen Komposition folgend, wie Orchestertutti und Solovioline – in durchbrochenem Muster.

Die Arabesque ist jene Position im Ballett, die – in der mindestens neunzig Grad betragenden Spreizung zwischen Standbein und rückwärts gestrecktem Spielbein – als fragiles Gebilde in der Spannung zwischen Schwerkraft und antigraver Gegenspannung schwebt und zwischen Dynamik der Bewegung und Statik der Pose die Balance hält, immer an der Grenze der Labilität, gehalten in der Fassung des tänzerischen Équilibre und doch immer schon im Übergang des Schwebeaugenblicks wieder in den Fluss der Bewegung, erscheint die Arabesque als zeichenhafte Figur des Schwebens und Gleitens.

Dieses transzendente Bewegungsmuster der Arabesque, das die Freiheit vom Gewicht des Körpers, von der irdischen Last des Menschseins suggeriert, wird zuletzt zum Symbol des Schwans und erscheint mit ihm den Elementen des Wassers und der Luft zugeordnet. So verbindet sich im «Schwanensee»-Märchen von einer über den Tod hinausreichenden Liebe das mythische Bild des Schwans mit dem Inbegriff dessen, was das Ballett als Form darstellt: Die Idee von der Überschreitung der Fesseln des Materiellen, die Metamorphose als Verwandlung der Gestalt. Der fortwirkende Zauber von «Schwanensee» ist zuletzt der Mythos des Balletts selbst.

Gabriele Brandstetter

**BEGIERDE WILL DAS EINE,
SOFORT, DANN TROTTET
SIE IN DEN WALD ZURÜCK.
LIEBE WILL MEHR. LIEBE
VERLANGT NACH SCHUTZ
UND RUND-UM-DIE-UHR-
BETREUUNG:
RINGE, TREUEGELÖBNIS,
GEMEINSAME KONTEN,
DUFTKERZEN ZU
GEBURTSTAGEN,
LEBENSVERSICHERUNGEN.
KINDER.
DIE LIEBE IST EIN DIKTATOR.**

PJOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKY



Der Komponist Pjotr Iljitsch Tschaikowsky wurde am 7. Mai 1840 im russischen Wotkinsk geboren. Er stammte aus einer angesehenen bürgerlichen Familie. Sein Vater war Direktor des Technologischen Instituts in Petersburg. Seine Mutter war Französin. Nachdem er zunächst bis 1863 als Justizbeamter tätig war, begann er sich im Alter von 23 Jahren ernsthaft mit der Musik zu beschäftigen. Er studierte in Petersburg, unter anderem bei Anton Rubinstein. 1866 bis 1877 nahm er ein Lehramt für Musiktheorie am Moskauer Konservatorium an.

Es folgten Dirigententätigkeiten in nahezu allen europäischen Ländern, während derer er häufig im Ausland lebte. 1877 heiratete Tschaikowsky, trennte sich aber bereits nach drei Wochen wieder von seiner Frau. In jene Zeit fällt auch Tschaikowskys Bekanntschaft mit seiner Gönnerin Nadeschda von Meck, die ihm eine jährliche Pension von 6000 Rubel gewährte und mit der er einen sehr vertraulichen Briefwechsel führte. Ein unausgesprochenes Gesetz dieser Freundschaft bestand darin, einander nie persönlich zu begegnen. Der umfangreiche Briefwechsel wurde durch Nadeschda von Meck 1890 plötzlich beendet. Das Ende dieser Beziehung hat Tschaikowsky nie wirklich überwunden. Die finanziellen Auswirkungen hielten sich allerdings in Grenzen, da der Zar mit einer Pensionszahlung einsprang. Tschaikowsky gilt als bedeutendster Komponist der westlich orientierten russischen Schule. Seine Kompositionen wurden unter anderem durch die Werke Mozarts und Chopins beeinflusst. Sein Schaffen umfasst Orchesterwerke, Solokonzerte, Kammermusik, Klaviermusik, Ballette und Vokalwerke. In Cambridge wurde er 1893 zum Ehrendoktor ernannt. Im gleichen Jahr starb er in Sankt Petersburg an der Cholera.

ABFOLGE DER MUSIKNUMMERN

1. Akt

- 1 Introduction
- 2 Scène
- 3 Pas de deux I + II
- 4 Vals
- 5 Coda (aus dem Pas de deux VI)
- 6 Scène (aus dem zweiten Akt)
- 7 Scène
- 8 Scène
- 9 Solo Odette
- 10 Pas d'action (aus «Odette et le Prince»)
- 11 Tout le monde danse
- 12 Finale I

2. Akt

- 13 Introduction (Allegro giusto)
- 14 Danse napolitaine
- 15 Coda
- 16 Mazurka
- 17 Scène (aus dem Finale III)
- 18 Pas de trois, Andante sostenuto
- 19 Allegro moderato
- 20 Danse russe
- 21 Danse des petits cygnes
- 22 Scène
- 23 Scène finale

Verlag: Lars Payne Ballettmusik-Bibliothek, London



STIJN CELIS

Choreografie



Geboren 1964 im nordbelgischen Turnhout, verbrachte Stijn Celis einen Teil seiner Kindheit im Kongo, bevor seine Familie 1972 nach Belgien zurückkehrte. Seine Tanzausbildung schloss er am Stedelijk Instituut voor Ballet in Antwerpen ab und wurde 1983 Mitglied des Königlichen Balletts von Flandern. Dank eines Stipendiums besuchte er 1985 Martha Grahams Sommerschule in Florenz und lernte so die Grande Dame des Modern Dance auch persönlich kennen. 1986 wechselte er zum Zürcher Ballett unter der Direktion von Uwe Scholz.

1987/1988 tanzte er beim Ballett des Berner Stadttheaters, kehrte anschliessend zum Zürcher Ballett zurück. Zwischen 1990 und 1992 war er Mitglied von Contemporary Dance Zürich. 1992 ging er zum Ballett des Grand Théâtre in Genf, das damals Gradimir Pankov leitete; für diese Kompanie erstellte er 1993 seine erste Choreografie. 1996/1997 tanzte er beim schwedischen Cullberg Ballett. Mit 33 Jahren beendete er seine Tänzerlaufbahn und studierte Bühnenbild an der Hogeschool voor Dramatische Kunst in Antwerpen. Er arbeitete dann als freiberuflicher Choreograf und Bühnenbildner. Mit Verweis auf sein Stück «Quartett» (2001) bewertete der renommierte Tanzkritiker Horst Koepler Stijn Celis als «aufregendste Choreografenentdeckung der Saison». Von 2004 bis 2007 war er Ballettdirektor am Berner Stadttheater. Danach war er wieder freiberuflich tätig, bis er mit der Spielzeit 2014/2015 die Leitung der Ballettkompanie am Saarländischen Staatstheater übernommen hat. Mit «Cinderella» wurde 2013 erstmals eine seiner Choreografien in Basel gezeigt. Dieses Handlungsballett entstand in zweiter Fassung 2003 für Les Grands Ballets Canadiens in Montreal und ist Stijn Celis' international erfolgreichstes Werk. Aufsehenerregend waren auch seine Stücke «Noces» (2002), «Gefährliche Liebschaften» (2006), «Le sacre du printemps» und «Your Passion is Pure Joy to Me» (beide 2009), «Romeo und Julia» (2013 für das Semperoper

Ballett, Dresden), «Peer Gynt» (2014), «Der wunderbare Mandarin» (2016) und «Sleeping Beauty» (2017). 2016 hat er in Saarbrücken zwei Musiktheaterwerke inszeniert und choreografiert: Jean-Philippe Rameaus Ballettoper «Platée» und das Musical «West Side Story».

Sein «Schwanensee» wurde im Jahr 2006 in Bern uraufgeführt und wird nun für das Ballett Theater Basel in einer neu überarbeiteten Version gezeigt.

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» und «Peer Gynt». 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 Würtembergschen Philharmonie Reutlingen, beim Sinfonieorchester Szeged und beim Savoria 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.

CATHERINE VOEFFRAY

Kostümbild

Catherine Voeffray schloss ihre Ausbildung in Modedesign 1989 in Zürich ab. 1993 wurde sie als Kostümbildnerin fest ans Stadttheater Bern (heute: Konzert Theater Bern) engagiert und war dort von 1997 bis 2001 stellvertretende Leiterin der Kostümabteilung. Seit 2001 ist sie freischaffend tätig. Sie entwarf Kostüme für das Maggio Musicale Fiorentino und für «Madama Butterfly» am Teatro del Giglio in Lucca. Ausserdem war sie Kostümbildnerin bei zahlreichen Ballettabenden des Choreografen Martin Schläpfer am Staatstheater Mainz und ab 2009 an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf. Regelmässig arbeitet sie mit dem Choreografen Stijn Celis zusammen, so bei seinen Produktionen am Hessischen Staatstheater Wiesbaden, bei Les Grands Ballets Canadiens in Montreal, beim Cullberg Ballett, an der Oper Göteborg sowie von 2003 bis 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 Dans Theater (NDT), «Sonata» beim Cullberg Ballett Stockholm, das Ballett «Undine» am Theater der Philharmonie Essen und im September 2012 Mozarts «Grosse Messe in c-Moll» an der Oper 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 Theater Basel entwarf Catherine Voeffray schon zahlreiche Kostüme, so für die Produktionen «Cinderella», «Eugen Onegin», «Snow White», «Juditha Triumphans», «Tewje», «Robin Hood» und «Peer Gynt».

JANN MESSERLI

Bühnenbild

Jann Messerli studierte Architektur an der ETH Zürich. Nachdem er 1993 Restaurationsarbeiten in der Altstadt von Sanaa/Jemen geleitet hatte, arbeitete er als Architekt in Basel. 1995 besuchte er die Theaterschule «École Philippe

Gaulier» in London und war in der freien Theaterszene als Schauspieler und Bühnenbildner tätig. Seit der Spielzeit 1999/2000 war er regelmässig als Bühnenbildner am Stadttheater Bern (heute: Konzert Theater Bern) engagiert, wo auch die Zusammenarbeit mit Stijn Celis begann. Heute arbeitet Jann Messerli als freischaffender Bühnenbildner, Architekt und als Spitalclown für die Stiftung Theodora.

FRED POMMEREHN

Licht

Fred Pommerehn wurde 1964 in Madison, Indiana geboren. Er studierte von 1982 bis 1986 an der North Carolina School of the Arts und graduierte als Stipendiat mit Auszeichnung zum Bachelor of Fine Arts. 1987 zog er nach Berlin, wo er nach wie vor lebt. Von 1987 bis 1990 war er Assistent am Schiller Theater Berlin. Seit 1990 arbeitet er als freischaffender Künstler und Szenograf, er kreiert Installationen und szenische Installationen, Bühne, Licht und Kostüme für Theater, Festivals, Events, Tanztheater- und Musikproduktionen sowie für Projekte in der kulturellen Bildung. Seit 2005 arbeitet er regelmässig am Theater an der Parkaue in Berlin, unter anderem für folgende Inszenierungen: «Der Freischütz» (2005), «Die Verwandlung» (2006), «Warum kommen die Dinge durcheinander» (2007), «Der Sohn des Chao» (2008), «Kopf oder Zahl» und «Risiko» (beide 2009), «Die Brüder Löwenherz» (2010) und «Der Sandmann» (2011). Im Frühling 2011 gestaltete er die Grossinstallation «Papiervald» für den World Wide Fund For Nature (WWF) auf den Stufen des Berliner Konzerthauses am Gendarmenmarkt. Seit 2007 arbeitet er regelmässig mit der irischen Choreografin Marguerite Donlon, die bis 2014 die Ballettkompanie des Saarländischen Staatstheaters leitete.

PHILIPP CONTAG-LADA

Video

Philipp Contag-Lada, in Stuttgart geboren, arbeitet seit 1993 als Projektionist und Medienkünstler für Theater und Museen in ganz Europa. Er unterrichtet an verschiedenen Hochschulen und entwickelt gemeinsam mit Kollegen

unter dem Label «7pc» Ausstellungskonzepte und mediale Lösungen für Werbeagenturen und Industriekunden. Seine Spezialität sind technische wie ästhetische Neuentwicklungen, die er u. a. auch im Rahmen der Art Cologne vorstellen durfte. Zu den Künstlern, mit denen Philipp Contag-Lada gearbeitet hat, gehören u. a. Philippe Arlaud, Gudrun Schretzmeier, John Dew, Heinz Balthes, Werner Schroeter, Birgitta Trommler, Stijn Celis, Sidi Larbi Cherkaoui und in letzter Zeit vor allem Florian Parbs, mit dem er für zahlreiche Produktionen virtuelle Räume kreiert hat, die grosse Beachtung fanden. In der Saison 2016/2017 zeichnete Philipp Contag-Lada an der Semperoper für die Videoprojektionen in der Neuinszenierung «Salome» verantwortlich.

ARMIN KERBER

Dramaturgie

Armin Kerber arbeitet seit zehn Jahren als freier Dramaturg mit verschiedenen Regisseuren und Choreografen u. a. am Nationaltheater Athen und am Onassis Center Athen, an der Oper Göteborg, am Stadttheater Stockholm, am Nederlands Dans Theater (NDT) Den Haag, am Staatstheater Dresden und am Theater Basel. Seit 2016 ist er ausserdem künstlerischer Programmleiter am Kurtheater Baden. Von 2010 bis 2015 war Armin Kerber Redaktor beim «DU»-Magazin in Zürich, zuvor u. a. künstlerischer Direktor am Theaterhaus Gessnerallee Zürich, Chefdramaturg am Kampnagel Hamburg und am Stadttheater Bern (heute: Konzert Theater Bern), wo er 2004 das erste Mal auf den Choreografen Stijn Celis traf, mit dem er seitdem regelmässig zusammenarbeitet. Armin Kerber studierte Psychologie und Soziologie in Heidelberg und Berlin, unterrichtet an der Zürcher Hochschule der Künste und schreibt für «Theater heute» und «Theater der Zeit». Er lebt mit seiner Familie in Zürich.

DO RE MI FA RI CO LA



Stars weltweit schwören auf Ricola Kräuterzucker, damit ihnen auf der Bühne nicht die Stimme versagt. Der Klassiker aus dreizehn Schweizer Kräutern ermöglicht aber nicht nur künstlerische Höchstleistungen, sondern ist auch für das geneigte Publikum ein wohlthuender Genuss zwischendurch.

ricola.com

Ricola

Spitzenleistungen.



Als Partner des Ballett Theater Basel freuen wir uns auf Spitzeninszenierungen und wünschen Ihnen viel Vergnügen.

blkb.ch, 061 925 94 94



TEXTNACHWEISE

Der Text «Kein Krokodil im Schwanensee» ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft und wurde von Bettina Fischer auf der Grundlage folgender Literatur verfasst:

- Anna Linoli: Zwischen Legende und Wirklichkeit. Im Programmheft «Schwanensee» des Ballett Zürich. Opernhaus Zürich, Zürich 2016.
- Ralf Stabel: Rote Schuhe für den sterbenden Schwan. Tanzgeschichte in Geschichten. Henschel Verlag, Leipzig 2010.
- Christina Thurner: Weisser Schwan und schwarzer Schwan. Intermediale Reflexionen zu einem Ballettmythos. In: Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik. Transkript Verlag, Bielefeld 2013.

A. L. Kennedy: Auszug aus dem Roman «Paradies». Klaus Wagenbach Verlag, Berlin 2005.

Peter Schellenbaum Scheel: «Über dem Schwan liegt ein Zauber», in: Schwanensee, Programmheft des Opernhaus Zürich, Februar 2016, S. 52–54.

Gabriele Brandstetter: «Schwanensee: Zauber des Balletts», in: Schwanensee, Programmheft der Bayerischen Staatsoper München, März 1995, S. 3–14.

David Mitchell: Auszug aus dem Roman «Die Knochenuhren». Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2016.

BILDNACHWEISE

Die Probenfotos stammen von Werner Tschan.

Die Fotos auf den Seiten 6, 14, 15, 17 und 18 sind von Flickr creativ commons.

Medienpartner



Herausgeber Theater Basel, Postfach, CH-4010 Basel, Heft Nr. 81, Spielzeit 2017/2018 **Intendant** Andreas Beck **Verwaltungsdirektorin** Danièle Gross **Redaktion** Bettina Fischer, Manuela Seiler (Korrektur) **Umschlaggestaltung** Perndl+Co **Gestaltung** Gesine Haller **Basiskonzept** raffinerie.com **Druck** Grempel AG, Basel/Pratteln **Planungsstand** 3. November 2017, Änderungen vorbehalten

**MUSIK IST KEINE
ILLUSION, SIE IST
OFFENBARUNG. UND
DARIN BESTEHT IHRE
SIEGHAFTE KRAFT,
DASS SIE EINE
SCHÖNHEIT OFFEN-
BART, DIE UNS IN
KEINER ANDEREN
SPHÄRE ZUGÄNG-
LICH IST UND UNS
MIT DEM LEBEN
VERSÖHNT.**