

BALLETT  
ZÜRICH

# Boléro / Le Sacre du Printemps

BEGLEITMATERIALIEN  
FÜR DEN UNTERRICHT

# Inhalt

3	Inhaltsverzeichnis
4	Besetzung Boléro/Le Sacre du Printemps
5	Vorbermerkungen
6	Portrait Ballett Zürich
9	Einführung
9	Inhaltsangabe Le Sacre du Printemps
10	Les Ballets Russes
13	Als die Russen kamen
	Ein Rückblick auf eine atemberaubende Epoche
16	Igor Strawinsky (1882-1971)
17	Boléro (1928) - Das grosse Crescendo
19	Maurice Ravel (1875-1937)
20	Ich weiss selbst nicht, ob es ein Traum ist
	Interview mit Johan Inger
23	Lebenslauf von Johan Inger
24	Le Sacre du Printemps (1913)
28	Die Macht des Ursprünglichen
	Gespräch mit Edward Clug
31	Lebenslauf von Edward Clug
32	Schillernde Dissonanzen
34	Wasser marsch!
35	Tänzer*innen aus der ganzen Welt
36	Ideen für den Unterricht
36	Tanzstile, Ausdrucksformen und Bewegungssprachen
38	Was ist zeitgenössischer Tanz?
41	Schreibe eine Kritik des Balletts
43	Eine für alle, alle für eine
44	Kleines Tanzlexikon
48	Merkblatt zum Vorstellungsbuch im Opernhaus Zürich
49	Literatur, Musik, nützliche Links und Quellenangaben

# Boléro/Le Sacre du Printemps

Choreografien von Johan Inger und Edward Clug

## Walking Mad (Boléro)

Uraufführung des Boléro in der Choreografie von Bronislawa Nijinska, Ballets Russes, Paris, 1928

Choreografie	Johan Inger
Musik	Mauric Ravel, Arvo Pärt
Musikalische Leitung	Jonathan Stockhammer
Bühnenbild und Kostüme	Johan Inger
Lichtgestaltung	Erik Berglund
Uraufführung	Netherlands Dans Theater, Den Haag, 2001

### 1. Besetzung

Emma Antrobus, Meiri Maeda, Giulia Tonelli, Mark Geilings,  
Luca Affitto, William Moore, Cohen Aitchison-Dugas,  
Esteban Berlanga, Jan Casier

## Le Sacre du Printemps

Uraufführung der Choreografie von Waslaw Nijinsky Ballets Russes, Paris, 1913

Choreografie	Edward Clug
Musikalische Leitung	Jonathan Stockhammer
Bühnenbild	Marko Japelj
Kostüme	Leo Kulaš
Lichtgestaltung	Martin Gebhardt
Uraufführung	Slowenisches Nationalballett, Maribor, 2012

### 1. Besetzung

Auserwählte	Katja Wünsche
junge Frauen	Constanza Perrotta, Inna Bilash, Giulia Tonelli, Mélissa Ligurgo, Michelle Willems
Junge Männer	William Moore, Alexander Jones, Jesse Fraser, Daniel Mulligan, Lucas Valente, Matthew Knight

Ballett Zürich  
Junior Ballett  
Philharmonia Zürich

Ballettmeister	Jean-François Boisson, Eva Dewaele, Daniel Otrevel
Korrepetoren	Christophe Barwinek, Luigi Largo

# Vorbemerkungen

Mit Maurice Ravels *Boléro* und *Le Sacre du printemps* von Igor Strawinsky vereint dieser Abend zwei spektakuläre französische Ballettpartituren aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Mit Ohrfeigen und Beleidigungen reagierte das Publikum 1913 auf die Uraufführung von Igor Strawinskys Ballett *Le Sacre du printemps* in der Choreografie von Waslaw Nijinski und provozierte so einen der grossen Theaterskandale des 20. Jahrhunderts. Bald nach dem Uraufführungs-Skandal avancierte das Ballett zum Kultstück, das seither Generationen von Tanzschöpfern zu Neudeutungen angeregt hat. Eine faszinierende gelang 2012 dem slowenischen Choreografen Edward Clug. Seit 2016 ist diese im Repertoire des Balletts Zürich.

Noch populärer als Strawinskys Stück wurde Maurice Ravels *Boléro*, den Bronislawa Nijinska erstmals 1928 in Paris auf die Bühne brachte. Auch der schwedische Choreograf Johan Inger setzt sich in seinem 2001 vom Nederlands Dans Theater uraufgeführten Ballett *Walking Mad* mit Ravels soghaftem Stück auseinander. Rund um eine riesige Holzwand inszeniert er ein spannungsgeladenes Beziehungsdrama, in dem die Tänzerinnen und Tänzer bizarr, surreal und clownesk agieren, bis das zunächst komödienhafte Treiben unaufhaltsam in den Abgrund führt.

Die vorliegenden Begleitmaterialien zum Ballettabend *Boléro/Le Sacre du Printemps* richtet sich an Lehrpersonen der Oberstufe, die mit ihren Schülerinnen und Schülern eine Vorstellung des Balletts besuchen und diese vor- oder nachbereiten möchten.

In diesen Materialien finden Sie Hintergrundinformationen zum Ballettabend *Boléro/Le Sacre du Printemps*. Ausserdem erhalten Sie Anregungen zur Vor- und Nachbereitung des Ballettbesuches für den Unterricht.

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

Kontakt:

Bettina Holzhausen

Ballettvermittlung | Tanzpädagogik

Mail: [bettina.holzhausen@opernhaus.ch](mailto:bettina.holzhausen@opernhaus.ch)

Tel. 044 259 58 26

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

# Portrait Ballett Zürich

Das Ballett Zürich ist die grösste professionelle Ballettcompagnie der Schweiz. Beheimatet am Opernhaus Zürich, bestreitet das 36 Tänzerinnen und Tänzer umfassende Ensemble nicht nur einen wesentlichen Teil des Opernhaus-Spielplans, sondern wird auch auf internationalen Gastspielen (u.a. in Russland, Israel, Mexiko, Kolumbien, Spanien, Deutschland und beim Edinburgh Festival) gefeiert.

Hervorgegangen aus dem einstigen Ballett des Stadttheaters Zürich, wurde die Compagnie von ihren Direktoren Nicholas Beriozoff, Patricia Neary, Uwe Scholz, Bernd Bienert und Heinz Spoerli geprägt.

Seit 2012/13 ist Christian Spuck Direktor des Balletts Zürich. Unter seiner Leitung pflegt die Compagnie die gewachsenen Traditionen des Ensembles, setzt gleichzeitig aber auch neue künstlerische Akzente. Ballett als Kunstform wird in Zürich in seiner ganzen stilistischen Bandbreite erlebbar. Dabei spielen vor allem Uraufführungen eine wichtige Rolle. Wayne McGregor, Edward Clug, Marco Goecke, Douglas Lee und Filipe Portugal kreierten neue Stücke für die Compagnie. Christian Spuck ergründet nicht nur neue Wege für das abendfüllende Handlungsballett, sondern widmet sich auch genreübergreifenden Ausdrucksformen, so z.B. in einer als Koproduktion von Oper und Ballett Zürich realisierten Inszenierung des «Verdi-Requiem». Für die stilistische Vielfalt des Repertoires, das dem klassischen Repertoire ebenso verpflichtet ist wie dem modernen Tanz, stehen die Namen weiterer international renommierter Choreografen wie William Forsythe, Sol León/Paul Lightfoot, Douglas Lee, Martin Schläpfer, Jiří Kylián, Wayne McGregor, Marco Goecke, Edward Clug, Mats Ek und Crystal Pite. Ab der Spielzeit 2023/24 wird Cathy Marston neue Direktorin des Balletts Zürich.

Ein enthusiastisches internationales Echo fand 2016 die Rekonstruktion der *Schwanensee*-Originalchoreografie von Petipa/Iwanow aus dem Jahr 1895 durch Alexei Ratmansky. Christian Spucks Ballett *Winterreise* wurde 2019 mit dem renommierten «Prix Benois de la Danse» ausgezeichnet. Spucks Inszenierung von Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* wurde von der Zeitschrift «tanz» 2020 als «Produktion des Jahres» gewürdigt. Gleichzeitig erhielt das Ballett Zürich die Auszeichnung als «Kompanie des Jahres».

Bereits 2001 wurde das Junior Ballett gegründet. Vierzehn junge Tänzerinnen und Tänzer aus aller Welt trainieren hier gemeinsam mit den Mitgliedern des Balletts Zürich, tanzen mit ihnen in ausgewählten Vorstellungen des Repertoires und präsentieren sich regelmässig in eigens für sie zusammengestellten Programmen. Alle zwei Jahre findet seit 2012 die Reihe *Junge Choreografen* statt, in deren Mittelpunkt die Förderung des choreografischen Nachwuchses steht.

Begleitet werden die Vorstellungen des Balletts Zürich von einem umfassenden Rahmenprogramm mit Einführungsmatineen vor den Premieren, Werkeinführungen vor den Vorstellungen, Ballettgesprächen und einer Vielzahl spezieller Kinder-, Jugend- und Schulprojekte. Begeisterte Resonanz fand 2015 ein Projekt zu *Romeo und Julia*, bei dem sich Sekundarschüler als Tänzer und Filmemacher mit Prokofjews Ballettvorlage auseinandersetzten. Ein Folgeprojekt war 2017 Strawinskys *Le Sacre du printemps* gewidmet.





## Einführung

Mit Ohrfeigen und Beleidigungen reagierte das Publikum 1913 auf die Uraufführung von Igor Strawinskys Ballett *Le Sacre du printemps* und provozierte so einen der grossen Theater-skandale des 20. Jahrhunderts. Mit der Darstellung eines Frühlingsritus im vorchristlichen Russland hatte Strawinsky einen Gewaltakt auf die Bühne geholt, und seine Musik setzte das Geschehen mit ungekannter Brutalität um. Auch die Choreografie von Waslaw Nijinsky stiess das Publikum vor den Kopf: keine klassischen Tanzschritte, sondern ekstatisch zuckende Körper – von Lust und Aggression beherrscht. Bald nach dem Uraufführungs-Skandal avancierte das Ballett um eine Frau, die in einem archaischen Ritual dem Fruchtbarkeitsgott geopfert wird, zum Kultstück und hat die Tanzschöpfer immer wieder zu Neudeutungen angeregt. Eine faszinierende gelang 2012 dem slowenischen Choreografen Edward Clug. Als Schweizer Erstaufführung ist sie in einer für das Ballett Zürich überarbeiteten Fassung zu sehen.

Auch Marco Goecke wird sich mit Musik von Strawinsky auseinandersetzen. In *Petruschka*, das wie *Le Sacre du printemps* vor mehr als einem Jahrhundert von den Ballets Russes in Paris uraufgeführt wurde, wird die unglückliche Holzpuppe eines Gauklers zum Leben erweckt. Gemeinsam mit zwei weiteren Holzfiguren, der eitlen Ballerina und dem groben Moor, mischt Petruschka sich unter die Menschen und entwickelt menschliche Gefühle. Marco Goecke, 2015 von der Zeitschrift «tanz» zum «Choreografen des Jahres» gewählt, überrascht das Publikum immer wieder mit überbordenden und alpträumenhaften Tanzfantasien. Nachdem er 2014 bereits Deer Vision für das Ballett Zürich kreiert hat, widmet er sich nun mit neuem künstlerischen Zugriff Strawinskys *Petruschka*-Partitur.



## Inhaltsangabe Sacre

Ein junges Mädchen wird geopfert, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen. In einem heidnischen Ritual tanzt sich die Opferjungfrau zu Tode.

### Musikalischer Ablauf

#### Erster Teil: Die Anbetung der Erde

Introduktion  
 Die Frühlingsauguren. Tänze der jungen Mädchen  
 Spiel der Entführung  
 Frühlingsregen  
 Spiel der wetteifernden Städte  
 Auftritt des weisen Alten  
 Anbetung der Erde. Der weise Alte  
 Tanz der Erde

#### Zweiter Teil: Das Opfer

Introduktion  
 Geheimnisvolle Kreise der Mädchen  
 Verherrlichung der Auserwählten  
 Anrufung der Ahnen  
 Weihevoller Ahnenfeier  
 Heiliger Tanz. Die Auserwählte

# Les Ballets Russes (1909 – 29)

Das russische Ballett blickte zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf eine fast 200-jährige Tradition zurück. Es waren zwar unzählige Tänzer/innen, Choreografen und Ballettmeister aus dem Westen, die dem russischen Ballett entscheidende Anregungen und Inspiration vermittelt hatten, aber es stand von Anfang an auf eigenen Beinen und entwickelte sich speziell in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts völlig selbstständig. Das kaiserliche Ballett gehörte zur Direktion der kaiserlichen Theater und war streng hierarchisch gegliedert. Ausbildung, Karriere und Pensionen von Tänzer/innen waren streng reglementiert. Die Tänzer/innen des kaiserlichen Balletts gehörten zu den Angestellten des Zarenhofes. So war die Aufnahme in die kaiserliche Ballettakademie für Kinder aus einfachen Verhältnissen eine sichere Aufstiegschance mit Aussicht auf regelmässigen Verdienst im Dienst des Kaisers.

*Vaslav hatte nie solchen Luxus gekannt: sechs Garnituren Unterwäsche, drei Uniformen, eine schwarze für täglich, eine dunkelblaue für Feiertage, graues Leinen für den Sommer; zwei Mäntel, der für den Winter mit schwerem Astrachankragen; Lederstiefel, und Lackschuhe fürs Haus.* (Romola Nijinski, 1934: *Nijinski*, S. 41)

In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts schuf der damalige künstlerische Direktor des kaiserlichen Balletts und Choreograf Marius Petipas ein riesiges Repertoire. Unter anderem schuf er in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Pjotr Tschaikowsky die Ballettklassiker *Dornröschen*, *Schwanensee* und *Nussknacker*. In Westeuropa entstanden im gleichen Zeitraum kaum nennenswerte Ballettwerke, so dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts das russische Ballett mit seinen abendfüllenden, symphonischen Balletten namhafter Komponisten und brilliant getanzten akademischen Choreografen tatsächlich Weltspitze war. Gleichzeitig befand sich die Truppe aber auch in einer sich immer deutlicher zeigenden Sinnkrise, denn das Festhalten an der in der 50-jährigen Alleinherrschaft Petipas gewachsenen Tradition und die zunehmend ritualisierte hierarchische Theaterstruktur, behinderten jeglichen ästhetischen Neuerungen. Noch bis zur Oktoberrevolution von 1917 zelebrierte das kaiserliche Theater in St. Petersburg diese ehrwürdigen Traditionen in erstarrter Sinnlosigkeit, während gleichzeitig eine junge Generation von Künstler/innen ausserhalb Russlands längst in völlig neue Richtungen aufgebrochen war und weltweit die Tanzkunst revolutionierten – Les Ballets Russes.



Wazlaw Nijinsky als Schüler der kaiserlichen Ballettakademie (1900)

## Diaghilews Ballet Russes

Sergej Diaghilew (1872 – 1929), der Gründer und kreative und organisatorische Kopf der Ballets Russes war kein Tänzer oder Choreograf. Er hatte aber einen untrüglichen Sinn, die «richtigen» Künstler/innen für die moderne und neuartige Kunst zusammen zu bringen, die er sich vorstellte und ermöglichte so im Laufe der 20-jährigen Geschichte der Ballets Russes die Entstehung vieler herausragender Ballettwerke.

Diaghilew verbrachte seine Jugend in Perm im Ural, weit entfernt von den kulturellen und gesellschaftlichen Zentren Russlands. Seine Stiefmutter war eine grosse Liebhaberin der Künste und lud regelmässig zu Hauskonzerten, literarischen Salons und erstand eine beachtliche Kunstsammlung. Diaghilew spielte gut Klavier, studierte dann aber Jura im fernen St. Petersburg, parallel dazu nahm er Musikunterricht unter anderem beim russischen Komponisten Rimski-Korsakow. In St. Petersburg erhielt er Zugang zum Freundeskreis seines Cousins Dmitry Filosofov. Aus dem Künstlerkreis um Alexander Benois, Leonid Bakst und Walter

Nouvel wurden später prägende künstlerische Mitarbeiter der Ballets Russes. Die Gruppe nannte sich *Mir iskusstwa* (Die Welt der Kunst), die 1900 – 1904 in ihrer eigenen Zeitung ästhetische Diskussionen anregte, Ausstellungen organisierte und das Kunstleben der Stadt stark beeinflusste.

Diaghilew wurde 1899 künstlerischer Berater des kaiserlichen Theaters, überwarf sich aber sehr bald mit seinen Vorgesetzten und wurde daraufhin unehrenhaft aus dem Staatsdienst entlassen. 1905 schaffte er es trotzdem wieder die Unterstützung des Kaiserhofs für eine 3'000 Bilder umfassende Ausstellung von historischen russischen Portraits im Taurischen Palais in St. Petersburg zu gewinnen, die er über Jahre aus den entlegensten Gebieten Russlands zusammen getragen hatte.

Ab 1894 reiste Diaghilew regelmässig nach Westeuropa, vor allem nach Frankreich und nutzte ab 1904 seine Kontakte im Ausland, um russische Kunst im Ausland bekannt zu machen. Am Anfang stand eine mehrere Jahrhunderte umassende Ausstellung russischer Kunst in Paris, dann folgten Konzerte mit Werken von Michail Glinka, Alexander Borodin, Modest Mussorgski, Nikolai Rimski-Korsakow, Pjotr Tschaikowski und Alexander Skrjabin. 1908 endete das äusserst erfolgreiche Gastspiel von Mussorgskis Oper *Boris Godunow* in Paris in einem finanziellen Desaster. Worauf Diaghilew sich immer mehr dem weit weniger kostspieligen Ballett zuwandte.

Für die erste Ballettsaison 1909 in Paris griff Diaghilew auf Werke aus dem Repertoire des kaiserlichen Balletts zurück, die aber neu ausgestattet und adaptiert wurden. Der Erfolg war triumphal. Daraufhin stellt er zusammen mit dem Tänzer und Choreografen Michail Fokin einer Truppe russischer Tänzer/innen des kaiserlichen Balletts zusammen, darunter die Solisten Wazlaw Nijinski, Anna Pawlowa und Tamara Karsawina – die «Ballets Russes».

Im folgenden Jahr galt es, die Erwartungen des Pariser Publikums noch zu übertreffen. Neben Wiederaufnahmen der erfolgreichsten Stücke standen 1910 zwei Neuproduktionen im Zentrum, die Paris ins Russen-Fieber stürzen sollten: Ein von unverblümter Erotik strotzendes Orient-Ballett *Schéhérazade* und ein «russisches» Ballett voll Exotik und Wildheit, *Der Feuervogel*, zu Musik von Igor Strawinsky. In der Saison der Ballets Russes 1911 folgten dann die Neuproduktionen *Petruschka*, wieder ein Kompositionsauftrag an Strawinsky, und *Le Spectre de la Rose* zu Musik von Carl Maria von Weber.

Nach Meinungsverschiedenheiten mit Fokin, ermutigte Diaghilew seinen Protégé und Startänzer der Ballets Russes, Wazlaw Nijinsky, ein Ballett zu choreografieren. Zur Musik von Claude Debussy gestaltete Nijinsky 1912 sein erstes Stück *L'après-midi d'un faune*. Das Ballett wurde sehr kontrovers aufgenommen; entweder wurde es entrüftet als pornografisch und diletantisch abgelehnt oder als künstlerische Offenbarung gefeiert. Sicher ist, dass Nijinskys kompromisslose Bewegungssprache und Ästhetik für das damalige Ballettpublikum eine grosse Herausforderung war.

Noch mehr Aufsehen erregte 1913 die Uraufführung von *Le Sacre du Printemps*. Ein Stück, das die Höhr- und Sehgewohnheiten des Publikums sowohl durch die Musik von Strawinsky als auch die Choreografie von Nijinsky völlig auf den Kopf gestellt. An der Premiere in Paris kam es zu grosser Aufruhr im Zuschauerraum.

Am immensen Erfolg der Ballets Russes hatten neben der Choreografie und der Musik die Ausstattung der Ballette einen nicht zu unterschätzenden Anteil. Die Zusammenarbeit mit den Künstlerfreunden aus



Sergej Diaghilew mit seiner Kinderfrau, Portrait von Leon Bakst 1906



Wazlaw Nijinsky in *Schéhérazade* (1910)



Von Natalia Goncharova entworfener Vorhang für den *Feuervogel* (1926)

St. Petersburg Leon Bakst und Alexander Benois, aber auch mit französischen Künstlern wie Pablo Picasso, Henri Matisse u.a. katapultierte die Ballettkunst von höfischer Steifheit und Zeremonie in die Mitte der europäischen Avantgarde.

Diaghilews institutionelle Verbindungen zu Russland wurden durch den 1. Weltkrieg gekappt. Die Finanzierung der Ballets Russes war aber schon ab 1910 grösstenteils von Mäzonen aus Westeuropa und den USA abhängig. Die Ballets Russes waren trotz ihres Welterfolgs und ausgedehnten Tournéeen in Europa und in Nord- und Südamerika fast immer in finanziellen Nöten, aber Diaghilew liess sich dadurch nicht beirren und stürzte sich immer wieder in aufwändige Projekte, die möglich nichts kosten durften. Er besass ohne Zweifel Geschmack und Geschäftssinn, kannte sich mit Menschen und Marketing aus, war Strippenzieher, Blender, Betrüger, Förderer. Nur so schaffte er das Unmögliche; über 20 Jahre eine Tournée-truppe ohne feste Basis, ohne regelmässige Subventionen am Leben zu erhalten und dabei gleichzeitig Stücke von bleibendem Wert zu produzieren.

Nijinsky und Diaghilew trennten sich nachdem Nijinsky im September 1913 die ungarische Adelige Romola de Pulszky heiratete. Diaghilew suchte sich Zeit seines Lebens neue Choreografen, Komponisten und bildende Künstler für die Produktionen seiner Ballets Russes. Auf Fokin und Nijinsky folgten Leonid Massine, Bronislawa Nijinska und Georg Balanchine als Choreografen. Jean Cocteau schrieb das Libretto zu *Parade* (1917), für dessen Ausstattung Pablo Picasso verantwortlich war. Über die Jahre schufen u.a. Natalia Gontcharova, Georges Braques, Giorgio di Chirico, Maurice Utrillo und Henri Matisse Bühnenbilder und Kostüme. Kompositionsaufträge gingen an Claude Debussy, Eric Satie, Manuel de Falla, Sergej Prokofiew und Maurice Ravel. Die gesamte künstlerische Avantgarde der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stand im Dienste Diaghilews.

Am 19. August 1929 starb Sergej Diaghilew 57-jährig in Venedig. Nach seinem Tod lösten sich die Ballet Russes auf, denn es fand sich niemand der die Truppe mit der gleichen Hartnäckigkeit und Kreativität hätte weiterführen können. Die vielen Künstlerinnen und Künstler, die an Produktionen der Ballets Russes über die Jahre mitgearbeitet und geprägt hatten, wirkten zum Teil noch viele Jahrzehnte weiter und prägten die Entwicklung des Balletts bis weit ins 20. Jahrhundert. Die Ballets Russes haben den klassischen Tanz verändert.

## Als die Russen kamen

In Paris wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Ballettmoderne begründet, als Impresario Sergej Diaghilew dort in epochalen Aufführungen seine Ballets Russes präsentierte, unter anderem mit *Boléro* und *Le Sacre du printemps*.

Ein Rückblick auf eine atemberaubende Epoche

Eine Aristokratin fädelt die Bekanntschaft ein, die Messieurs verstanden einander auf Anhieb. Zwar zerstritten sie sich übers gemeinsame Geschäft mit schöner Regelmässigkeit, aber sie fanden immer wieder zusammen. Jedenfalls solange, bis der eine infolge eines Jahrhundert-Eklats zum wohl bekanntesten Ballett-Impresario aller Zeiten aufstieg, während der andere bei gleicher Gelegenheit pleite ging.

1907 stellt die Gräfin Greffulhe bei einer ihrer Pariser Soireen die Herren Gabriel Astruc und Serge Diaghilew einander vor. Der eine betätigt sich als Theaterproduzent, der andere als Exporteur russischer Kunst. Nachdem er bereits erfolgreich Gemälde, Dirigenten und Sänger in der französischen Kapitale platziert hat, verabredet sich Diaghilew mit Astruc zum Diner, um beim Dessert einen Vorschlag auf den Tisch zu packen: «Sie scheinen mir», lässt er beiläufig fallen, «eine grosse Liebe zum Tanz zu haben.» Dann schwärmt er dem Gegenüber von den exquisiten Künstlern seiner St. Petersburg Heimat vor – von Anna Pawlowa, Michail Fokin und einem jungen Ballerino namens Vaslav Nijinsky. Astruc, der, wie er später selbstkritisch anmerken wird, die Neigung hat, sich «Hals über Kopf in etwas hineinzustürzen», fängt Feuer. «Wenn Ihre Tänzer das sind, was Sie behaupten, und wenn Sie die Künstler, die Kulissen und Kostüme mitbringen, dann werde ich mich um das Châtelet-Theater, die Organisation und die Werbung kümmern.» Voilà, so geschieht es. Und so gastieren im Jahr 1909 erstmals die Ballets russes des Serge Diaghilew in besagtem Théâtre du Châtelet. Der Auftritt markiert den Beginn der Ballettmoderne – aus dem Geist einer russisch-französischen Allianz.

Von Igor Strawinsky war bei dem historischen Abendessen nicht die Rede. Und doch sollte der Komponist für die Ballets russes, für Diaghilew und Astruc zu einer Schlüsselfigur werden. Strawinskys erstes Opus für den Tanz, *Der Feuervogel*, ging 1910 noch ohne Zutun Astrucs über die Bühne. Diaghilew hatte dafür die Pariser Oper gemietet, weil das freundschaftliche Band zu dem Unternehmer gerade von einem mittelschweren Zerwürfnis belastet wurde. Wenig später waren die Wogen geglättet, und so hob Astruc die beiden Stücke, die das Ballett Zürich jetzt präsentiert – als Kreation von Marco Goecke und Schweizer Erstaufführung von Edward Clug – tatkräftig mit aus der Taufe. *Petruschka* wurde 1911 noch im klassizistischen Ambiente des Théâtre du Châtelet uraufgeführt, zur Premiere von *Le Sacre du printemps* im Mai 1913 residierte Astrucs Theaterbetrieb in einem neu erbauten Art-Déco-Juwel an der Avenue Montaigne: dem prachtvollen, leider in Windeseile konkursreifen Théâtre des Champs-Élysées.

So unterschiedlich wie die Spielstätten wirken auf den ersten Blick die beiden Werke. Wer genauer hinschaut, wird jedoch schnell etwas erkennen, das an Charles Baudelaires Gedicht *Correspondances*, an «Bezogenheiten» erinnert. Wird Differenzen wie Zusammenhänge wahrnehmen und nachvollziehen, wie sich Gegensätzliches in ein Wechselspiel verstrickt: Geist und Materie, Himmel und Erde, Verzückung und Entrückung, Leben und Tod.



Igor Strawinsky und Sergej Diaghilew (1926)



Igor Stravinsky und Vaslav Nijinsky (als Petruschka) (1911)

Davon erzählt *Petruschka*, und – anders gewichtet – auch *Le Sacre du printemps*.

In Strawinskys Ballett-Ceuvre reihen sie sich in die Serie jener Kompositionen ein, die vom Handlungsrahmen bis zu den Klangmotiven russische Sujets aufnehmen und einer Metamorphose, Schichtung, Übersetzung unterziehen. Folkloreweisen und volkstümliches Liedgut färben die Textur der Musik. Die einschlägige Linie zieht sich vom *Feuervogel* (1910) bis zu *Les Noces* (1923), wobei allein das revolutionäre *Frühlingsopfer* die Traditionsanleihen weit übersteuert und in ein «musikalisches Erdbeben» verwandelt – so vernahm es Gabriel Astruc als Augen- und Ohrenzeuge der Uraufführung.

Obwohl der Entrepreneur unablässig damit beschäftigt war, Kostenexplosionen zu verhindern, erkannte er die geniale Konstruktion beider Inszenierungen und bewunderte die Ergebnisse. Strawinsky hatte nicht einfach im stillen Kämmerlein Partituren entworfen – *Sacre* entstand als Idee und Skizze noch vor *Petruschka* und wurde erst auf Diaghilews Anregung für die Tanzbühne zugeschnitten. Vielmehr arbeitete er Hand in Hand mit den jeweils verantwortlichen Bühnen- und Kostümbildnern. Alexandre Benois lieferte die Ausstattung wie das Libretto für *Petruschka*, sein Kollege Nicolas Roerich zog massgeblich die inhaltlichen *Sacre*-Fäden und sorgte zudem für deren optische Rahmung. Die Mission «Gesamtkunstwerk», der sich Diaghilew verschrieben hatte, beinhaltete auch die choreografische Dimension, sprich: Michail Fokin und Vaslav Nijinsky, der bei der Premiere von *Frühlingsopfer* die Tänzer aus der Kulisse heraus dirigieren musste, so heftig kämpften sie mit seinem Schrittmaterial und Strawinskys polyrhythmischen Eruptionen. Zwei Jahre zuvor hatte Diaghilews Protegé sein tänzerisches Können noch

auf den barmenswerten *Petruschka* verwandt, und auf Fokins choreografische Phantasien.

Der Handlung nach scheinen die vier Bilder dieses «Balletts der Strasse», wie Alexandre Benois es nannte, mehr mit Federico Fellinis filmischem Eifersuchtsmelodram *La Strada* (1954) zu tun zu haben als mit dem ins Prähistorischeweisenden, aus filigranen Anfängen ins Monströse und Monumentale wachsenden *Frühlingsopfer*. So zoomt die Dramaturgie hier aus einer Anfangstotalen – dem Buttermarkt genannten Karnevalschorso auf dem St. Petersburger Admiralsplatz um 1830, den ein Gaukler mit seinen drei Puppen, mit Petruschka, der Ballerina, dem Mohren bestückt – in Interieurs: in Petruschkas Zelle und das Zimmer des Mohren, wo sich die eigentliche Tragödie entrollt. Der melancholische Pierrot Petruschka verfällt der eitlen Ballerina, die sich ihrerseits in den putzsüchtigen Mohren verliebt. Der schlägt den glücklosen Verehrer erst wutschnaubend in die Flucht, um ihn dann auf offener Strasse umzubringen. Der Kniff des Librettos besteht darin, die drei Protagonisten zwar als Kunstwesen einzuführen. Doch je menschlicher sie agieren, je stärker sie Gefühle entäussern, umso deutlicher bebildern sie die Condition humaine: Petruschkas schutzlos malträtierte Seele heischt Mitleid, die Ballerina steht für ein so blauäugiges wie oberflächliches Temperament, und der Mohr für den cholerischen Bösewicht, der keine Niedertracht und auch nicht das Verbrechen scheut. Die Intensität der ausgestellten Affekte steigert sich solange, bis die Grenze zwischen Puppe und Mensch hinfällig wird, bis die Rummelbesucher auf der Bühne nicht anders können, als das fiktive Geschehen für bare Münze zu nehmen. Derweil liest der Theaterzuschauer unten im Saal aus der moritatenhaften Begebenheit gänzlich Vertrautes heraus: die Zuspitzung eines Liebeskonflikts, wie er sich jeden Tag, allerorten und zu allen Zeiten zugetragen hat und zuträgt. Obwohl Fokins Choreografie das zentrale Dreigestirn holzschnittartig stilisiert und damit menschliche Züge und Eigenschaften verfremdet, gewinnt die Figurenzeichnung zunehmend an Plastizität und besitzt die Qualität eines dreifachen Charakterporträts.

*Le Sacre du printemps* wirkt dagegen wie ein mythisches, auf Panoramaformat erweitertes Zeugnis der Ur- und Frühgeschichte. Das Diptychon mit «Bildern aus dem heidnischen Russland» beschreibt ein Stammes- und Fruchtbarkeitsritual, das die Ankunft des Frühlings mit einem liturgischen Zeremoniell verknüpft. Damit die Erde knospen kann, muss eine Jungfrau geopfert werden, muss ein Geschöpf sich in den Abgrund des Selbstopfers tanzen – die «Auserwählte», die zunächst kaum merklich Aufmerksamkeit auf sich lenkt, indem sie wie zufällig, wie versehentlich aus dem Reigenrund ausschert. Die Gemeinschaft aber nimmt diese Akzidenz als schicksalhaftes Zeichen. Das Mädchen ist todgeweiht, die Gewalt entfesselt. In einem orgiastischen Crescendo, das Strawinskys Komposition zum Skandal wie zum Einfallstor der Moderne macht, hetzt das Kollektiv die «Auserwählte» in den Untergang. Wenn ihr Atem verhaucht, ihr Leib entseelt, ihr Geist erloschen ist, kann sich im ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen Neues entfalten. Das Menschenopfer ist Tribut und Erkenntnis, dass nichts und niemand die Natur beherrschen kann. Alles Belebte ist ihren Gesetzen untertan, von Anfang an und bis zum sicheren Ende.

Kein Wunder, dass diese Botschaft – von Vaslav Nijinsky in eine hochdynamische Körpersprache jenseits aller Ballettschablonen gefasst – die fortschrittsgläubigen Honoratioren des anhebenden 20. Jahrhunderts verstört und einen Proteststurm entfacht. «Keine der Gesten ist anmutig. Nichts erinnert an die gewohnte Harmonie des Tanzes», notiert Gabriel Astruc seine Eindrücke: Stampfende, einwärts gedrehte Füße, geballte Fäuste, reglose Gesichter erzeugen eine ästhetische Irritation ohnegleichen. «Ein Kunstwerk kann sich nicht ausschliesslich auf das Krasse und das Hässliche gründen», tadelt am Tag nach der Uraufführung Gaston de Pawlowski, bis dato leidenschaftlicher Anhänger der Ballets russes.

Heute sehen wir klarer. Und erkennen, dass *Petruschka* wie *Le Sacre du printemps* in archaischen Konstellationen wurzeln, im Menschsein selbst und seiner Verfasstheit. Im Grossen wie im Kleinen werden gesellschaftliche Zusammenhänge offenbar, werden Abhängigkeiten, Erwartungen, Prägnungen und fatale Abweichungen markiert, die zum Ausschluss führen, in die Isolation. Von da ist es nur ein kleiner Schritt bis zur totalen Auslöschung. Das verbindet den Mord an Petruschka mit dem Opfer des jungen Mädchens, dessen Blut die Erde tränken und neuerlich fruchtbar machen soll.

«Surprisez moi!» lautete die Anweisung, die Serge Diaghilew seinen Künstlerschützlingen gern erteilte. Das schloss naturgemäss auch Provokationen ein. Demnach wussten die *Sacre*-Urheber genau um die Zumutung, die sie in die Öffentlichkeit trugen. Immerhin hatten sie bereits bei *Petruschka* den Einfall verworfen, aus dem Stoff ein groteskes Spektakel in Grand-Guignol-Manier zu machen und damit den Publikumsgeschmack zu bedienen. Trotzdem erntete *Petruschka* auf Anhieb Applaus, während das *Frühlingsopfer* allein infolge des Uraufführungstumults in die Schlagzeilen geriet. Die Empörung verstummte binnen weniger Monate, indes der Chor der *Sacre*-Bewunderer wuchs, täglich und unaufhaltsam. Bis heute.

Für Gabriel Astruc allerdings wurde *Le Sacre du printemps* zum buchhalterischen Sargnagel einer schlecht besuchten Saison. Das stolze Théâtre des Champs-Élysées machte bankrott und schloss einstweilen seine Pforten. Bitter für Astruc, der sogar eine Erweiterung des Orchestergrabens veranlasst hatte, um den anspruchsvollen Monsieur Diaghilew und den noch anspruchsvolleren Igor Strawinsky zufrieden zu stellen. Alles umsonst? In seinen Memoiren geisselte der Theaterdirektor zwar die eigene «Narrheit», aber zugleich setzte er dem 1929 in Venedig verstorbenen Diaghilew ein Denkmal – Epitaph für den genialen Macher, der «oft zum Ruhme der Musik und des Tanzes Geld ausgab, das er nicht hatte, jedoch an manchen Abenden einen abgeschabten Frack und alternde Lackschuhe trug.»

Nikolai Roerich: Kostümentwurf:  
Die Auserwählte (*Le Sacre du Printemps*, 1913)



# Igor Strawinsky (1882 – 1971)

*Meine Herren, in zehn Jahren werden Sie stolz darauf sein, dass Sie die ersten Österreicher waren, die Strawinskys Musik gespielt haben.* (Diaghilew 1913 zu den Musikern des Orchesters der Wiener Oper, die sich weigern wollten *Petruschka* zu spielen.)

12



Igor Strawinsky 1921, Foto: Robert Regassi

Strawinsky wurde in Oranienbaum in der Nähe von Sankt Petersburg geboren. Obwohl sein Vater Fjodor Strawinsky als berühmter Bassbariton am kaiserlichen Theater Karriere machte und Igor in einer Umgebung vielfältiger musikalischer Begegnungen und Eindrücke aufwuchs, begann er zunächst ein Jurastudium und verstand die Beschäftigung mit Musik nur als Liebhaberei. 1902 wurde er Schüler des Komponisten Nikolai Rimski-Korsakow, der Strawinsky als väterlicher Freund geduldig förderte. Im Jahr 1906 heiratete Strawinsky seine Cousine Jekaterina Nossenko, mit der er vier Kinder hatte.

Sergej Diaghilew, Direktor der Ballets Russes, hörte 1909 eine kurze Komposition von Strawinsky und beauftragte ihn mit der Orchestrierung von Klavierwerken Chopins für das Ballett *Les Sylphides*. Diaghilew erkannte das Potenzial des jungen Komponisten instinktiv und erteilte ihm den Auftrag, ein ganzes Ballett zu schreiben (*Der Feuervogel*).

Strawinsky reiste 1910 zur Uraufführung des *Feuervogels* erstmals nach Paris und wurde dort gefeiert. Er packte die Gelegenheit und übersiedelte 1910 mit einem nächsten Kompositionsauftrag von Diaghilew in der Tasche mit seiner Familie in die Schweiz. Die Ballette *Der Feuervogel* (1910), *Petruschka* (1911) und der revolutionäre *Le sacre du printemps* (1913) machten ihn quasi über Nacht be-

rühmt. Damit begann auch sein lebenslanges Exil, zu dem er zunächst aus beruflichen Gründen und später aufgrund des Ersten Weltkriegs und der Errichtung des bolschewistischen Regimes in Russland gezwungen war. Ab 1920 lebte Strawinsky vorwiegend in Frankreich und wurde 1934 französischer Staatsbürger. Er erschuf eine variationsreiche Reihe von Meisterwerken, die nahezu alle bedeutenden musikalischen Gattungen und Stile der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts umfasst.

1939 starb seine erste Frau und kriegsbedingt übersiedelte er 1940 nach New York. Dort heiratete er seine langjährige Liebhaberin Vera Soudeikina de Bosset. Strawinsky war an das Leben in Frankreich gewöhnt und mit 58 Jahren nach Amerika auszuwandern war ihm nicht leicht gefallen. Grosse Unterstützung bekam er von seinem Freund und Komponisten Robert Craft. Dieser blieb bis zu seinem Tod Strawinskys Übersetzer, Chronist und assistierender Dirigent für unzählbare musikalische und gesellschaftliche Aufgaben. 1946 wurde er amerikanischer Staatsbürger, 1967 ehrte ihn die Rutgers University mit einem Ehrendoktor.

Strawinsky war Zeit seines Lebens von unstillbarem Entdeckerdrang angetrieben und legte ein unermüdliches Verlangen an den Tag, über Kunst, Literatur und das Leben selbst zu lernen und zu forschen. Auffällig ist seine Fähigkeit, sich Aufträge zu verschaffen: Viele seiner Werke wurden für spezielle Anlässe komponiert und bezahlt. Strawinsky entging dadurch dem Problem vieler Komponisten, eine gewöhnliche Arbeitsstelle annehmen zu müssen. Er zeigte sich oft als erfahrener «Mann von Welt». Er erwarb im Gegensatz zu anderen Komponisten seiner Zeit ein feines Gespür für Geschäftsangelegenheiten. Allerdings sind auch seine Urheberrechts-Probleme legendär.

Igor Strawinsky starb am 6. April 1971 in New York; Totenmesse und Beisetzung erfolgten auf Wunsch des Komponisten in Venedig.

# Boléro (1928) - Das grosse Crescendo

Eigentlich muss man dieses Stück nicht vorstellen. Ravels *Boléro* von 1928 gehört zu den bekanntesten und meistgespielten Werken der gesamten Orchesterliteratur. Seine Beliebtheit reicht weit über die Grenzen der Klassikwelt hinaus – das verraten die zahlreichen Adaptationen, Bearbeitungen, Nachahmungen und Parodien, die vom *Boléro* inspiriert wurden. 1934 wurde dieses Stück erstmals in einem Spielfilm verwendet. 1939 entstand die erste Jazz-Version. Später wurde der *Boléro* auch zur Wiener Kabarettnummer, zum Soundtrack für Sexszenen oder zur olympischen Eiskunstlaufmusik. Seine Popularität verdankt sich natürlich seiner konsistenten Motorik, dieser 16 Minuten lang unerschütterlich durchgehaltenen *Boléro*-Schlagfigur, die gelegentlich sogar als «Rhythmus des Geschlechtsakts» umschrieben wurde. Der betonte Rhythmus spricht sogar ein Publikum an, das ansonsten eher Rock und Pop bevorzugt. Es heisst, der *Boléro* sei 1968 auch eine der wichtigsten Inspirationen bei der Entstehung des Hardrock gewesen.

Der grosse und unmittelbare Erfolg des *Boléro* war nicht unbedingt zu erwarten – am meisten überraschte er wohl den Komponisten selbst. Ravel hielt es im Vorfeld für unwahrscheinlich, dass sich viele Orchester dieser Musik annehmen würden. Er nannte sein Stück zwar sein «Meisterwerk», aber es enthalte ja «keine Musik», denn es sei ohne Form, ohne Entwicklung, praktisch auch ohne Tonartwechsel. Der Komponist beschrieb es als ein spezielles «Experiment», ein grosses «Crescendo». Denn im Grunde besteht der *Boléro* nur aus einer einzigen Melodie und einer einzigen melodischen Variante dazu, die beide immer wieder abwechselnd erklingen, in der Regel jeweils zweimal hintereinander. Insgesamt neunmal ist die Hauptmelodie zu hören, ebenfalls neunmal die tonal etwas freiere Zweitmelodie.

Was sich verändert im Lauf dieses Stücks, das sind allein die Dynamik und die Instrumentierung. Ravel, der geniale Kolorist, gibt jeder Wiederholung seiner Melodie eine neue Klangfärbung oder Klangmischung. Am Anfang steht die Querflöte allein. Die Musik beginnt wie aus dem Nichts, bei der ersten Wiederholung übernimmt die Klarinette, dann beim ersten Erklingen der Zweitmelodie das Fagott – und so weiter. Auch Saxofone in verschiedenen Grössen sind beteiligt – das Saxofon war 1928 gross in Mode, war Inbegriff von Jazz und Erotik. Kurz vor der Entstehung des *Boléro* hatte Ravel eine Gastspielreise durch Nordamerika unternommen und dort auch manchen Saxofonisten gehört. Im letzten Drittel des Stücks treten dann die Geigen dominant hinzu und mischen sich mit einer immer wieder anderen Bläserkombination, der Klang wird immer mächtiger, die Lautstärke schwillt kräftig an. Zeitgenössische Kritiker sprachen von einem «dynamisch-koloristischen Illusionsakt» (Adorno) und einem «Beleuchtungswunder» (Stuckenschmidt). Dennoch entstanden sehr früh auch diverse Bearbeitungen für Klavier – für zwei Hände oder vier Hände oder zwei Flügel. Die dynamische Steigerung und der insistierende Rhythmus des *Boléro* machten offenbar auch ohne das Klangfarbenspiel einigen Eindruck.

## Entstehung des Boléro

Den Anstoss zur Entstehung des *Boléro* verdanken wir Ida Rubinstein (1885-1960). Die russische Tänzerin war in den 1920er Jahren ein Star – eine Symbolfigur der modernen Bühnentanzkunst. Berühmt wurde sie vor allem durch ihre erotischen Tanzdarstellungen von Verführerinnen wie Salome, Kleopatra oder Scheherazade. Von Ravel wünschte sie sich 1927 ein Ballett mit spanischer Schlagseite. Dass Ravel eine Schwäche für spanische Rhythmen und Melodien hatte, war allgemein bekannt – seine Mutter war im Baskenland geboren. «Als ich noch



Ida Rubinstein 1910

ein Baby war, sang meine Mutter mich immer mit baskischen oder spanischen Liedern in den Schlaf», erzählte er einmal. Zu seinen bis dahin bekanntesten «spanischen» Werken gehörten das Orchesterstück *Rapsodie espagnole* und die Oper *L'Heure espagnole*. Für die Rubinstein wollte (oder sollte) er ursprünglich die *Klaviersuite Iberia* (1909) von Isaac Albeniz bearbeiten – Ravel galt ja als Meister der Orchestrierung. Seine symphonische Version (1922) von Mussorgskys Klavierzyklus *Bilder einer Ausstellung* hatte für viel Aufsehen gesorgt.

Als Ravel jedoch feststellte, dass bereits eine Orchesterfassung von *Iberia* im Umlauf war, nahm er von dem ursprünglichen Plan Abstand und beschloss, stattdessen ein eigenes Stück zu schreiben. Am Klavier erfand er ein Thema, von dem er das Gefühl hatte, dass es einige Male wiederholt werden könnte, ohne zu langweilen. Anfangs wollte er sein Stück *Fandango* nennen. Dann jedoch entschied er sich für den Rhythmus des Boleros, eines spanischen Tanzes, der im 18. Jahrhundert aus dem Fandango entwickelt wurde und in der Regel mit Kastagnetten begleitet wird. Für die rhythmische Akzentuierung des langsamen Dreivierteltakts notierte Ravel eine zweitaktige Figur mit markanten Triolen. Sie erklingt im *Boléro* mehr als 150-mal hintereinander auf der Kleinen Trommel, ganz allmählich immer lauter werdend – ein fast mechanisch wirkendes Ostinato. Tatsächlich wünschte sich Ravel als Szenen-Hintergrund eine Fabrik, die Assoziation von Maschinen. Die ständige, dynamisch anschwellende Wiederholung von Rhythmus und Melodie besitzt freilich auch etwas von einer Beschwörung, einer Trance-Musik, einer spirituellen Ekstase.

Die Uraufführung des Balletts *Boléro* war ein kleiner Skandal. Schwer zu entscheiden, ob das mehr an der provokanten Musik lag, deren Melodie sich nur ständig wiederholt, um am Höhepunkt einfach abzubrechen, oder doch mehr an der anrühlich-erotischen Ballett-Darstellung. Wie es heisst, tanzte die Rubinstein, damals 43 Jahre alt, den *Boléro* auf unmissverständlich laszive Weise, auf der Bühne eingekreist von 20 jungen Männern. Auch in der Rezeptionsgeschichte von Ravels Stück sind Musik und Konnotation kaum zu trennen. Der Kritiker Hans Heinz Stuckenschmidt schrieb 1958: «Ein Wesensmerkmal der Ravelschen Musik ist ihre Hautsinnlichkeit, ihre Paarungs-Besessenheit. Sie ist klanggewordener Eros wie kaum noch eine andere. Mit dem Boléro hat Ravel erotisch das Publikum der Welt erobert.»

Aus dem Programmheft Münchner Philharmoniker, 04.07.2019



Grundrhythmus aus Maurice Ravels Boléro

## Maurice Ravel (1875-1837)

Aus heutiger Perspektive ist es kaum vorstellbar, dass der Komponist des *Boléro* und vieler anderer bekannter Werke zwar erfolgreich, jedoch als Komponist nie unumstritten gewesen war. Der grosse Erfolg, den seine Musik beim Publikum hatte, wurde immer wieder als Indiz eines mangelnden kritischen Bewusstseins interpretiert.

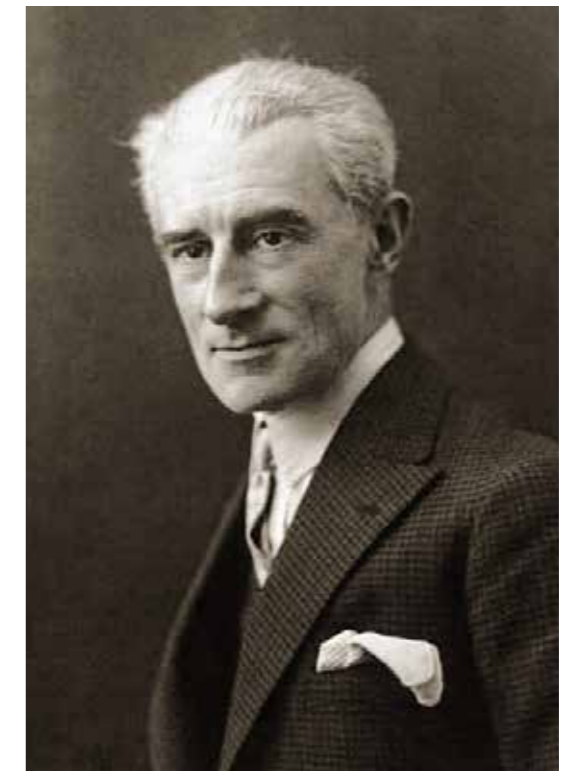
Ravel, 1875 als ältester Sohn des Ingenieurs und Erfinders Pierre-Joseph Ravel und seiner aus dem Baskenland stammenden Frau Marie in Cibourne (Basses-Pyrénées) geboren, pflegte eine durchaus kritische, wenn nicht gar geringschätzige Haltung akademischen Normen und Musikinstitutionen gegenüber. Diese Haltung beeinflusste sein Studium am Pariser Konservatorium nachhaltig. Die nonkonformistische Haltung, die Ravel an den Tag legte, entsprach einem Dandytums, das er Zeit seines Lebens aufrecht erhielt. Eine Fotografie von 1928 zeigt Ravel in distinguiertes in einem Lederfauteuil sitzen. Ihn kleidet ein feiner Anzug mit Weste, eine Seidenkrawatte und Einstecktuch zieren die insgesamt gepflegte Erscheinung. Dieser sich im Äusseren manifestierende Lebensstil korrelierte allerdings mit einer inneren Haltung. Dazu gehörte vor allem Unabhängigkeit vom Urteil anderer, auch ein distanzierter Umgangsstil.

Für die künstlerische Entwicklung Ravels waren vor allem Einflüsse und Erfahrungen ausserhalb der Institution Konservatorium prägend. Dazu gehörten die persönliche Begegnungen mit Emmanuel Chabrier und Erik Satie, die intensive Beschäftigung mit der russischen Musik, die Entdeckung der Literatur Edgar Allan Poes, Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans und Arthur Rimbauds und die Begeisterung für Maler wie Odilon Redon und Eduard Manet. Auch die Künstlergruppe *Les Apaches* war für Ravel ein wichtiger Zirkel, in dem er seine ästhetischen Vorstellungen der Diskussion aussetzen konnte.

Als Komponist trat Ravel ab 1898 zunehmend in die Öffentlichkeit. Die Resonanz auf seine Musik war gespalten. Nach ersten Misserfolgen, brachten die Uraufführung der Klavierwerke *Pavane pour une infante défunte* und *Jeux d'eau* 1902 erste Anerkennung. Bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs entwickelte Ravel sein Œuvre kontinuierlich und differenzierte seine musikalische Sprache aus. Und 1908 erreichte er mit der *Rapsodie espagnole* auch das grosse Publikum.

Die Kriegsjahre waren für Ravel in mehrfacher Hinsicht einschneidend. Sowohl die Kriegserlebnisse als auch der Tod seiner Mutter 1917 stürzten ihn in eine tiefe Krise, die ihn fast drei Jahre am Komponieren hinderte. Als er diese Krise überwunden hatte und ins Konzertleben zurückfand, hatte sich das Musikleben in Frankreich geändert. Ravel traf auf eine jüngere Komponistengeneration, die andere musikalische Haltungen und Ästhetiken verfolgte und für die seine antibürgerliche Haltung aus dem Geist des Dandytums nicht mehr nachvollziehbar war. Er widmet sich in den 20er Jahren seiner Karriere als Pianist und Dirigent und unternimmt ausgedehnte Konzerttourneen durch Europa und auch Amerika. Trotz grosser körperlicher Anspannungen entstehen in dieser Zeit seine bis heute erfolgreichen Werke wie der *Boléro*, *L'Enfant et les sortilèges*, das *Konzert für die linke Hand*, die *Chansons madéasses*. Bereits während dieser Zeit machte sich ein körperliches Leiden bemerkbar, das 1932 nach einem Autounfall verstärkt hervortritt. Ravel leidet an den Symptomen von Ataxie und Aphasie und dies hindert ihn zunehmend daran zu komponieren, zu reisen oder gar das Haus zu verlassen. Ravel stirbt 1937.

Website Berliner Festspiele



Maurice Ravel 1925

# Ich weiss selbst nicht, ob es ein Traum ist

Interview mit Johan Inger

In der Saison 20/21 tanzte das Ballett Zürich zum ersten Mal ein Stück von Johan Inger. In *Walking Mad* verschwimmen die Grenzen von Tanz und Theater. Zur berühmten Musik von Maurice Ravel's *Boléro* treffen drei sehr unterschiedliche Frauen aufeinander. Michael Küster hatte vor der Premiere mit dem schwedischen Choreografen über seine Karriere und das Stück gesprochen.

lich dar. Schweden ist ein grosses Land mit relativ wenig Menschen. Ich sehe hier eine Verbindungslinie, die von Birgit Cullberg, der Lichtgestalt des schwedischen Balletts, über Mats Ek zu Choreografen wie mir oder auch Alexander Ekman führt. In unserer Tanzsprache gibt es durchaus so etwas wie einen «Swedish Approach».

**Woran kann man diesen schwedischen Zugang festmachen?**

In unserer choreografischen Sprache entdeckte ich oft etwas sehr Erdverbundenes und Bodenständiges. Es gibt eine gewisse Einfachheit und Direktheit, die Verkomplizierungen zu vermeiden sucht. Ich empfinde unsere Kunst als sehr «anti-barock», was sicher unseren Traditionen, unserer Volksverbundenheit geschuldet ist. Oft findet sich eine Leichtigkeit und ein sehr eigener Sinn für Humor. Ohne nostalgisch zu sein, wohnt dieser choreografischen Sprache jedoch auch eine gewisse Schwere inne, eine besondere Art von Melancholie, die verbunden ist mit Gefühlen der Einsamkeit und Dunkelheit. Das Ganze ergibt eine sehr spezielle Mischung.

**Nach einem ersten Engagement beim Royal Swedish Ballet waren Sie in den Neunziger Jahren einer der charismatischsten Tänzer des Nederlands Dans Theaters (NDT), das damals vor allem von Jiří Kylián geprägt wurde. Wie findet man in dieser Umgebung zu einer eigenen choreografischen Sprache?**

Die wenigsten Choreografen verfügen von Beginn an über einen eigenen Stil, eine unverwechselbare Signatur. Die entwickelt sich meist über einen längeren Zeitraum und hängt von den verschiedensten Einflüssen ab. Sie wird in starkem Mass davon bestimmt, was um einen herum passiert und von dem Potential, das man im eigenen Körper trägt. Das Nederlands Dans Theater habe ich damals als ein «Mekka des Tanzes» empfunden. In seiner Blütezeit vereinte es drei Compagnien mit einem jeweils eigenen Profil unter einem Dach. In den insgesamt fünf Ballettstudios passierten gleichzeitig die unterschiedlichsten Dinge. Man machte eine Tür auf, und da war William Forsythe. Hinter der nächsten Tür choreografierte Jiří Kylián, im dritten Studio waren vielleicht gerade Ohad Naharin oder Mats Ek mit einer neuen Kreation beschäftigt. Das NDT war ein Schmelztiegel der interessantesten Choreografen jener Zeit. Ich erinnere mich, wie ich all die verschiedene Einflüsse geradezu aufgesogen habe. Jiří Kylián ist sicher der Choreograf, den ich durch meine tänzerischen Erfahrungen am meisten in meinem Körper trage. «Kyliánesk» ist mein Werk deshalb aber nicht, choreografisch stehen mir Mats Ek oder Ohad Naharin näher.

**Wie haben Sie den Schritt vom Tänzer zum Choreografen erlebt?**

Die Entwicklung in Richtung Choreografie kann ich nicht von meiner tänzerischen Existenz trennen. Meine erste Choreografie entstand 1995 für das NDT 2, danach habe ich noch bis 2002 in der Compagnie getanzt. Sieben Jahre habe ich also gleichzeitig getanzt und choreografiert. Dabei habe ich viel aus meinem eigenen Tanz herausgezogen. Anders als viele Kollegen habe ich in meinem Tanzen kein Defizit verspürt, das ich mit dem Choreografieren irgendwie kompensieren wollte. Wenn ich Musik hörte, sah ich Bilder vor meinen Augen und entwickelte Ideen dazu. So hat das Choreografieren angefangen. Als ich noch beim Royal Swedish Ballet tanzte, war keine Zeit dafür. Aber als ich beim NDT anfang, bin ich buchstäblich in eine andere Welt eingetaucht, weil dort im Grunde alle Tänzer auch choreografiert haben. Da habe ich mir gesagt: Versuch es! Mein erstes Stück war ein zweiminütiges Duett, und ich weiss noch wie heute, dass ich mich nie zuvor so ausgeliefert gefühlt habe, nie einen solchen Adrenalinstoss, nie so viel Angst und Aufregung gespürt habe. Danach war ich wie süchtig nach diesem extremen Gefühl.

**Nach dem Ende Ihrer tänzerischen Laufbahn haben Sie von 2003 bis 2008 das Cullberg Ballet in Stockholm geleitet, eine Mammutaufgabe...**

Das stimmt. Das Cullberg Ballet war in Schweden über lange Jahre das Synonym für Tanz schlechthin. Birgit Cullberg hatte es 1967 gegründet. Als Teil des Rijkstheaters tourte die Compagnie jahrelang durch alle Teile des Landes und verhalf dem Ballett als Kunstform zu grosser Popularität. Das Cullberg Ballet war eine wirkliche Marke, und jeder in Schweden hatte irgendeine Beziehung zu diesem Ensemble oder zur Cullberg-Familie, zu Birgit, ihrem Sohn Mats Ek oder seinem

Bruder Niklas, der ebenfalls ein toller Tänzer war. Wann immer man in Schweden über Tanz sprach, kam die Rede irgendwann auf die Cullbergs. Ein grosses Erbe, das man da auf seinen Schultern getragen hat... Diese fünf Jahre waren eine sehr produktive Zeit. Bei jedem neuen Stück machte man im Grunde da weiter, wo man aufgehört hatte. Wir waren sehr kreativ.

**Dennoch haben Sie sich dann für eine Laufbahn als freischaffender Choreograf entschieden.**

Tatsächlich kommt diese Arbeitsweise meinem Naturell mehr entgegen. Ich werde nicht abgelenkt von administrativen Verpflichtungen, sondern kann mich voll und ganz auf das Stück fokussieren, das ich erarbeiten möchte. Die Leute freuen sich, wenn ich komme, und aus der Frische jeder neuen Begegnung entsteht viel Energie.

**Wie hat sich Ihre choreografische Sprache im Laufe der Jahre verändert?**

Meine ersten Stücke beim Nederlands Dans Theater waren in der Regel Teile von dreiteiligen Ballettabenden und durften eine gewisse Länge nicht überschreiten. Ich war sehr an diese kleinteilige Form gewöhnt und habe erst 2015 begonnen, in grösseren Formaten und vor allem auch narrativ zu arbeiten. Das war eine Neuentdeckung für mich. In schneller Folge habe ich zum Beispiel eine *Carmen* gemacht, habe *Peer Gynt*, *Petruschka* und auch einen *Don Juan* herausgebracht. Das war noch einmal ein wichtiger Schritt und ist bis jetzt jedes Mal eine ganz neue Herausforderung. In meinen Stücken versuche ich, menschlich und vor allem ehrlich zu sein. Ich erlebe sie jedes Mal wie eine Reise, bei der man verschiedene Stationen durchläuft und viel über sich selbst erfährt.

15



**Johan Inger, Sie stammen aus Schweden und gelten heute als einer der gefragtesten Choreografen aus Skandinavien. Ist dieses «skandinavisch» in Bezug auf den Tanz eigentlich eine künstlerische Kategorie oder nur eine Marketing-Erfindung?**

Genau wie die vielen Referenzen und Erfahrungen aus Kindheit und Jugend, die uns als Menschen geprägt haben, trägt man, glaube ich, auch das Land, aus dem man kommt, in sich. Was die Choreografie betrifft, so stellt sich die Situation für Skandinavien und insbesondere für Schweden sehr übersicht-



16

**Das geht den Tänzerinnen und Tänzern in Ihren Stücken hoffentlich ähnlich. Was erwarten Sie von ihnen?**

Da zu sein, wenn es darauf ankommt und Präsenz zu zeigen. Wenn Tänzer die Essenz eines Stückes, das wir erarbeiten, in sich wiederfinden und sie mit ihrer eigenen Authentizität auf die Bühne bringen, macht mich das glücklich.

**Mit *Walking Mad* tanzt das Ballett Zürich jetzt ein Stück, das bereits 20 Jahre alt ist und zu einer Art «Signature Piece» von Johan Inger geworden ist. Was hat es heute mit Ihnen zu tun?**

Das Stück hat immer noch eine grosse Bedeutung für mich, und wahrscheinlich würde es ganz ähnlich aussehen, wenn ich es heute entwickeln würde. Wenn man ein Vierteljahrhundert choreografiert hat, erkennt man im Rückblick, dass es neben den Erfolgen auch mittelmässige Stücke und vielleicht sogar Flops gegeben hat. Aber zu *Walking Mad* kann ich auch heute noch stehen, und die Begeisterung, mit der die Tänzerinnen und Tänzer aus den unterschiedlichsten Compagnien dieses Stück tanzen, ist jedes Mal eine schöne Bestätigung.

**In *Walking Mad* verschwinden die Grenzen zwischen Tanz und Theater. Woher kam die Inspiration für dieses Stück?**

2001 sollte ich für das Nederlands Dans Theater ein Stück mit Orchester kreieren. Irgendwie fiel mir Maurice Ravel's *Boléro* in die Hände, und ich erinnerte mich augenblicklich an einen Fernsehbeitrag, den ich Jahre zuvor gesehen hatte. Noch in Schwarz-Weiss dirigierte Sergiu Celibidache damals das weltberühmte Stück. Nachdem er anfangs noch zurückhaltend und beinahe minimalistisch in seinen Bewegungen war, geriet er mit dem immer weiter anschwellenden Crescendo buchstäblich in Rage. Sein Dirigat wurde immer gestreicher und extremer, seine Frisur geriet aus der Façon, und am Schluss schien es, als würde Celibidache verrückt werden. Die Art, wie mir die Musik präsentiert wurde, beeindruckte mich vor allem in ihrer Theatralität. So eine Verrücktheit wollte ich in *Walking Mad* einfangen.

**Wie ist Ihnen das gelungen?**

Für die Bühne benötigte ich eine deutliche Brechung des musikalischen Minimalismus, einen Kommentar dazu, dass die Musik im Grunde nur eine Konstante in dem Stück darstellt. Die bewegliche Wand, die das Bühnenbild bestimmt, ist von symbolischer Gestalt und gab mir die Möglichkeit, mit unterschiedlichen Räumen zu spielen: von offen und gross dimensioniert bis eng und begrenzt. Das war sehr hilfreich bei der Strukturierung des Stückes. Die Hauptdarsteller, drei Tänzerinnen und ein Tänzer, tanzen und spielen in den sich verändernden Räumen. Sie begeben sich auf eine Reise, auf der sie die verschiedensten Stadien zwischen Verrücktheit und Gewalt durchlaufen. Die Wand ist dabei ein wesentlicher Bestandteil der Choreografie.

**Wo kommen die Hauptdarsteller am Ende ihrer Reise an?**

Zunächst gibt es einen Mann, der anfangs aus dem Publikum

kommt, auf die Bühne tritt und seine eigene Reise beginnt. Er schreitet durch das Stück wie ein Wanderer. Neben ihm wird *Walking Mad* von drei sehr unterschiedlichen Frauencharakteren geprägt. Sie haben etwas von Tschechows Drei Schwestern. Ich wollte zeigen, dass jede von ihnen auf irgendeine Weise blockiert ist oder in ihrer Lebenssituation feststeckt. Die Jüngste zum Beispiel braucht ständig Bestätigung und Wertschätzung, um sich gut fühlen zu können. Die Zweite geht sehr zerstörerisch mit sich und den Männern in ihrem Leben um. Aber irgendwie kommen diese beiden Frauen in ihrem Leben weiter, nur der Letzten gelingt das nicht. Sie verharrt im Gestern und bleibt, wo sie sich befindet. Im Kontrast dazu sind die Männer – mit einer Ausnahme – eher als Energie, als Masse zu sehen. Sie kreieren im Lauf des Stückes immer neue Situationen.

**Wie sind Sie mit Ravel's Komposition umgegangen, und welche Rolle spielt Arvo Pärt's zerbrechliches Klavierstück *Für Alina* in diesem Kontext?**

Das ganze Stück war eine grosse Herausforderung für mich. Ich musste mich zu Ravel's Musik in Beziehung setzen, verbunden mit den Erwartungen des Publikums und meinem eigenen Wunsch, etwas Unvorhersehbares zu schaffen. Wenn man sich mit dem *Boléro* beschäftigt, kommt man an der sexuellen aufgeladenheit dieser Musik nicht vorbei. Deshalb war mir schnell klar, dass ich in meinem Stück über die Mechanismen in den Begegnungen von Männern und Frauen erzählen will. Und ich wollte auf keinen Fall mit dem bekannten *Boléro*-Schluss enden. Das wäre zu einfach gewesen. Jeder weiss ja im Grunde, wie das Stück abläuft. Deshalb war es mir sehr wichtig, die Erwartungshaltung auf Seiten des Publikums zu unterlaufen. Mit Hilfe der Musik von Arvo Pärt habe ich eine Art Echo kreiert. Nach dem Ende des *Boléros* bleibt nur noch eine Frau übrig – zur fragilen Musik von Pärt's Klavierstück *Für Alina*. Nicht mutig genug, den Sprung zu wagen, wird die Wand für sie zur unüberwindbaren Grenze.

Das Gespräch wurde geführt von Michael Küster

## Lebenslauf von Johan Inger

Johan Inger wurde 1967 in Stockholm geboren und absolvierte seine Ausbildung an der Royal Swedish Ballet School und an der National Ballet School in Kanada. Von 1985 bis 1990 tanzte er am Royal Swedish Ballet in Stockholm. Fasziniert von den Werken Jiří Kylián's, wechselte er 1990 nach Den Haag zum Nederlands Dans Theater und blieb der Compagnie bis 2002 als Tänzer verbunden. Mit Jiří Kylián als Mentor, der früh sein Talent fürs Kreieren entdeckte, realisierte Johan Inger im Jahre 1995 seine erste Choreografie *Mellantid* für das NDT 2. Diese wurde mit grossem Erfolg beim Holland Dance Festival gezeigt. Nach seinem Debüt entstanden zahlreiche weitere Arbeiten für das Nederlands Dans Theater, die mit namhafte Preisen ausgezeichnet wurden. 2003 verliess Inger Holland und übernahm die künstlerische Leitung des Cullberg Balletts in Schweden. Diese Funktion hatte er bis 2008 inne. Von 2009 bis 2015 war er Associate Choreographer beim Nederlands Dans Theater. Seit 2009 ist Johan Inger als freischaffender Choreograf auf der ganzen Welt unterwegs. Seit 2015 sind zahlreiche Handlungsballette entstanden, darunter *Le Sacre du printemps*, *Carmen*, *Peer Gynt* und *Petruschka*.

Johan Ingers Stücke werden rund um den Globus getanzt, unter anderem am Nederlands Dans Theater, Cullberg Ballet, GöteborgsOperans Danskompani, Royal Swedish Ballet, Ballett Basel, The Norwegian National Ballet, Compania Nacional de Danza, Les Ballets de Monte Carlo, Aterballetto, Ballett des Staatstheaters Nürnberg, Ballett des Saarländisches Staatstheater Saarbrücken, Staatsoper Hannover, Ballet du Rhin, Hungarian National Ballet, Semperoper Dresden, Aalto Ballett Essen, Hessisches Staatstheater Ballett, Finnish National Ballet, Hubbard Street Dance, Cedar Lake, National Dance Company Wales, Icelandic Dance Company, am Staatstheater Mainz, beim Ballett Bern und beim Ballett des Capitole de Toulouse. Für sein Ballett *Carmen* wurde Johan Inger 2016 mit dem «Prix Benois de la Danse» ausgezeichnet.



17

# Le Sacre du Printemps (1913)

*Die Idee zu Le Sacre du Printemps kam mir, während ich noch am Feuervogel komponierte. Ich hatte die Szene eines heidnischen Rituals geträumt, in dem eine auserwählte Opferjungfrau sich selbst zu Tode tanzte. (Strawinsky)*

18



Nikolai Roerich: Alter Weiser, Kostümentwurf für Le Sacre du Printemps 1913

1910 begannen Igor Strawinsky und der Maler, Bühnenbildner und Experten für ethnische Kunst, Nikolai Roerich, mit der Arbeit am Ballett *Le Sacre du Printemps*. Ein Ballett in heidnischer Vorgeschichte anzusiedeln und dort schamanistische Rituale mit tödlichem Ausgang aufzuführen, mag exzentrisch klingen, aber diese Art von exotischer Sehnsucht nach einer neuen, ursprünglichen Harmonie zwischen der Natur und dem entfremdeten Menschen des Industriezeitalters entsprach dem damaligen Zeitgeist.

Mit Roerich zusammen reiste Strawinsky 1911 in ein Zentrum für Volkskunst in Talaschkino bei Smolensk. Zusammen sammelten sie Material über das «heidnische» Russland, in dem «das grosse Opfer» handeln sollte. Strawinsky notiert verschiedene alte Volkslieder und entwirft mit Roerich die Geschichte vom Frühlingsfest russischer Stämme, an dessen Ende sich ein Mädchen zu Tode tanzt.

Strawinsky bekam von Diaghilew den Auftrag für die Ausarbeitung des *Sacre* und schon im Februar 1912 hat er den ersten Teil der Reinschrift abgeschlossen, den er kurz darauf Pierre Monteux, dem Dirigenten der Uraufführung des *Sacre* leiten würde, in einem kleinen Probenraum in Monte Carlo auf dem Klavier vorspielte:

*Er hatte gerade erst angefangen, da war ich schon sicher, dass er komplett wahnsinnig war. Ohne die Orchesterfarbe, die eine seiner grössten Stärken ist, wurde die Robheit des Rhythmus deutlich, die Primitivität. Die Wände wackelten, als Strawinsky hämmerte, gelegentlich mit den Füßen stampfend, auf und nieder springend. (Zeit online, 16.5.2013)*

Er beendete die Arbeit am *Sacre* im November 1912, die Reinschrift wurde im März 1913 fertig. Da hatten die Proben längst begonnen. Geprobt wurde immer dort, wo die Ballets Russes gerade gastierten. Die Choreografie hat Diaghilew seinem Startänzer und Geliebten Wazlaw Nijinski anvertraut, der 1912 mit *L'Après-midi d'un Faune* zum ersten Mal als Choreograf in Erscheinung getreten war.

Marie Rambert, die damalige Assistentin von Nijinsky erinnert sich:

*Als Strawinsky zum ersten Mal zu einer unserer Proben kam und hörte, wie seine Musik gespielt wurde, ging er in die Luft, schob den dicken deutschen Pianisten beiseite und spielte doppelt so schnell. Er stampfte auf den Boden und schlug mit der Faust auf den Flügel und sang und schrie, um einen Eindruck von den Rhythmen der Musik und den Farben des Orchesters zu geben. (Richard Buckle: Diaghilew, S. 246)*

## Handlung und Musik

Das Ballett teilt sich in zwei Teile. Im ersten Teil, der *Anbetung der Erde*, wird das rituelle Opfer vorbereitet: Verschiedene Stämme kommen zusammen. Es werden rivalisierende (Kampf-)Spiele zwischen den Stämmen und Geschlechtern dargestellt, in deren Verlauf ein Mädchen zum Opfer auserwählt wird. Im zweiten Teil, *Das Opfer*, wird der Blick auf das Schicksal dieser einzelnen, auserwählten Jungfrau fokussiert, die sich nach einem Verherrlichungs- und Ahnenritual zu Tode tanzt.

Generationen von Musikforschern haben sich bereits an der Analyse des *Sacre* abgearbeitet. Es gilt aufgrund aussergewöhnlicher rhythmischer klanglicher Strukturen als ein Schlüsselwerk der Musik des 20. Jahrhunderts. Wichtige Aspekte sind die Polymelodik und Polyrhythmik des *Sacre*, die in dieser Dichte und Konsequenz 1913 ein völliges Novum war und das Publikum damals erschütterte. Ausserdem arbeitet er ähnlich wie bei *Petruschka* Melodiebruchstücke aus alten Liedersammlungen in die Komposition ein.

Strawinskys Ziel war wahrscheinlich, einen prähistorischen Klang zu entwerfen, der vor allen denkbaren Hörgewohnheiten lag: unkultiviert, barbarisch, roh. So sollte das Orchester permanent grobe und gröbste Dissonanzen erzeugen, um die von ihm intendierte vorzivilatorische Grobschlächtigkeit auszudrücken, die individuelle Emotionen durch rituelle Strenge und Kollektivaktionen ersetzt. Neben Polytonalität mit starken Dissonanzen ist der Rhythmus das dominante Element in *Sacre*. Das ganze Orchester wird dabei stellenweise zu einem riesenhaften Schlagzeug, so etwa die Streicher im *Tanz der jungen Mädchen* am Anfang des Werks. Die rhythmische Struktur ist dabei entweder durch die Setzung von Akzenten oder Zersplitterung in kleinste irreguläre Einheiten äusserst unregelmässig.

Der *Sacre* ist aber auch eines der Schlüsselwerke der Musik des 20. Jahrhunderts, weil sich das Werk der europäischen sinfonischen Tradition der Musik völlig entgegenstellt: Bis zum *Sacre* war schon seit Jahrhunderten die Entwicklung eines Themas ob inhaltlich oder formal im Fokus der Werke europäischer Komponisten. Strawinskys Musik bildet aber keinen Prozess sondern einen Zustand ab. Die Musik besteht aus statischen Blöcken von geschlossenen motivischen Einheiten, die mittels Wiederholungen gesteigert werden um dann wieder abubrechen.

*In schwindelerregender Rhythmik - archaisch wuchtig und doch komplex wie keine zuvor -, in Repetitionsmodulen und extraterrestrischer Harmonik, in Abstraktionen grösster Energie entsteht eine Dimension, welche Musik zuvor nicht kannte. Am Ende des ersten Teils jagt das Orchester mit Achteln, Sechzehnteln, Triolen auf den Doppelstrich zu und scheint ihn zu durchschlagen: Die Musik rast weiter in Kopf und Körper, über das Notierte hinaus, in die Zukunft. Leonard Bernstein fasste sich kurz: It's all about Sex! (Zeit online, 16.5.2013)*

## Ausstattung und Choreografie

Roerichs Kostümentwürfe waren stark von seinen ethnografischen Recherchen beeinflusst. Es waren überwiegend weit geschnittene Tuniken in cremigem Weiss mit fabrigen Schmuckelementen folkloristischer Herkunft. Darunter wurden Strümpfe und flache Lederschuhe getragen.

Nijinsky war begeistert von Roerichs Kostümen und liess sich von den Ornamenten auf den Kostümen ziemlich sicher für seine Choreografie beeinflussen. Entscheidender aber war die Musik von Strawinsky, die Nijinsky und seine Tänzer bis aufs Äusserste forderte. Der Komplexität der Rhythmik von *Sacre* ist als Tänzer nur durch Herunterbeten komplizierter Zählweisen beizukommen. Aber das war nicht das einzige Problem: Diaghilew gab Nijinsky viel Probenzeit, die der erst 24-jährige Choreograf auch dringend brauchte. Er war eigensinnig und unerbittlich konsequent in seinen Ideen und suchte ähnlich wie Strawinsky nach einer prähistorisch, ursprünglichen Bewegungssprache, die mit klassischem Ballett so gut wie gar



Gruppe junger Mädchen aus Le Sacre du Printemps, 1913. Kostüme und Bühnenbild: Nikolai Roerich

19

nichts mehr gemein hatte. Für seine Tänzer war die Entstehung des *Sacre* aber sehr anstrengend und schwierig, denn Nijinsky konnte nicht gut erklären, was er eigentlich wollte. Ausserdem hatten die Tänzer grosse Mühe, mit ihren klassisch trainierten Körpern die verrenkten, einwärts gedrehten und anders koordinierten Bewegungen auszuführen, die Nijinsky von ihnen verlangte:

*Die Bewegungen waren alle verzerrt. Es gab nicht das kleinste Anzeichen eines gewöhnlichen Balletts. Bizarre, fast konvulsivische Bewegungen folgten eng dem komplexen Rhythmus der Musik und die Tänzer erzeugten einen wilden, fast furchterregenden Eindruck. [...] Der Sacre ist eine prähistorische Vision, verworren, ebrfurchtgebietend, aber wahr.*

(Lieven 1973 aus: Flamm: *Igor Strawinsky*, S. 146)

Da Nijinskys Choreografie nur fünf Aufführungen erlebte und in der Zeit seiner Entstehung nicht notiert oder dokumentiert wurde, ist man heute für die Rekonstruktion der Choreografie von 1913 auf eine Vielzahl von

Quellen angewiesen: Fotos, Zeichnungen, Notizen verschiedener Mitarbeitenden, Erinnerungen etc. 1987 rekonstruierten Millicent Hodson und Kenneth Archer für das Joffrey Ballet erstmals den *Sacre*. Diese wurde seither von vielen Ballettkompanien auf der ganzen Welt gezeigt. 2013 hat dann die französische Choreografin Dominique Brun eine eigene, leicht divergierende Rekonstruktion erarbeitet.

An beiden Rekonstruktionen zeigt sich, wie revolutionär die *Sacre*-Choreografie für die Tanzkunst 1913 gewesen sein muss. Nijinsky verstand sich als Künstler, der mit den Körpern seiner Tänzer eine Art Gesamtkunstwerk schuf – eine für die damalige Zeit unheimlich moderne Idee.

### Die Uraufführung am 29. Mai 1913 in Paris

Eigentlich kein Wunder, dass die Uraufführung von *Le Sacre du Printemps* am 29. Mai 1913 im Théâtre des Champs-Élysées zu einem der grössten Theaterskandale des 20. Jahrhunderts wurde. Sowohl Strawinskys Musik als auch Nijinskys Choreografie waren für die damalige Zeit so unerhört neu, dass sich die Zuschauer wohl provoziert fühlten. Nichts an dieser Aufführung entsprach ihren Erwartungen und schon wenige Minuten nach Beginn der Vorstellung begann es im Saal zu brodeln:

*Das Theater schien von einem Erdbeben heimgesucht zu werden. Es schien zu erzittern. Leute schrien Beleidigungen, buhten und pfffen, übertönten die Musik.*

(Valentine Gross 1913 aus: Buckle: *Diaghilew*, S. 256)

Auch hinter der Bühne muss der Tumult sehr gross gewesen sein. Trotzdem wurde die Vorstellung ohne Unterbruch zu Ende gespielt. Nijinsky versuchte von der Seitenbühne aus das kaum hörbare Orchester zu ersetzen:

*Nijinsky hämmerte den Rhythmus mit beiden Fäusten und rief den Künstlern zu: «Ras, dwa, tri!» Selbst auf der Bühne war die Musik nicht zu hören und Nijinskys Dirigieren aus der Kulisse war das einzige, was die Tänzer leitete. Sein Gesicht bebte vor Erregung.*

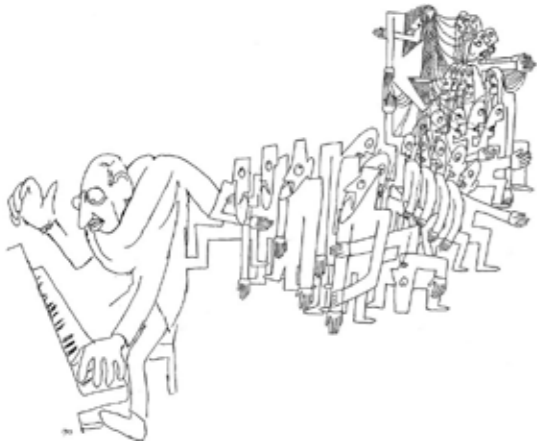
(Romola Nijinsky, 1934: *Nijinsky*, S. 193)

20



Ballett des Mariinskii-Theaters in St.Petersburg in der Rekonstruktion von *Le Sacre du Printemps* von Hodson/Archer 2012

21



Strawinsky spielt *Le Sacre du Printemps* am Klavier, im Hintergrund Nijinskys Choreografie, Zeichnung Jean Cocteau 1913

Diaghilew rührte den *Sacre* nach fünf Vorstellungen 1913 bis 1920 nicht mehr an. Da war einerseits die grosse Aufregung um die Uraufführung, aber auch die abrupte und schmerzhaft Trennung von seinem Geliebten und Startänzer Nijinsky durch dessen Heirat im September 1913 bedeutete für Diaghilew eine grosse Zäsur in seinem Leben. 1920 bekam dann der damalige Ballets Russes-Choreograf Léonid Massine von Diaghilew den Auftrag für eine neue choreografische Fassung des *Sacre*. Ab dann riss die Reihe der choreografischen Neuschöpfungen des *Sacre* bis heute nie mehr ab. Es entstehen 20-30 neue Choreografien des *Sacre* oder mit Bezug zum *Sacre* jährlich weltweit. Das sind mehr als 200 Choreografien in 103 Jahren.

Fast alle grossen Choreograf/innen des 20. Jahrhunderts haben irgendwann einen *Sacre* choreografiert: Martha Graham (1930), Mary Wigman (1957), Maurice Béjart (1959), Glen Tetley (1974), Pina Bausch (1975), Mats Ek (1984), Marie Chouinard (1993), Carlotta Ikeda (1999), Angelin Preljocaj (2001), Heinz Spoerli (2001), Uwe Scholz (2003), Xavier Le Roy (2003), Heddy Maalem (2003), Emanuel Gat (2004), Tero Saarinen (2008), Wang Xinpeng (2009), Edward Clug (2012), Sasha Waltz (2013) etc.

Meilensteine in der Tanzgeschichte und Fassungen auf die sich Choreograf\*innen heute noch beziehen, sind die Choreografien von Maurice Béjart (1959) und Pina Bausch (1975).

Worum geht es eigentlich? Das Stück thematisiert so etwas wie den Grundkonflikt einer Gesellschaft: Das Mädchen soll sich zu Tode tanzen, um die Gemeinschaft vor dem potenziellen Auseinanderbrechen zu bewahren. Die Gesellschaft basiert hier also auf einem gemeinsamen Opfer. Es wirft auch die Frage auf, wie eine Gesellschaft mit ihrem Aggressionspotential umgeht. Welche Gruppen oder Einzelpersonen werden heute geopfert um zerstörerische Kräfte umzuleiten und unser Zusammenleben zu regeln? In anderen Interpretationen steht mehr das Erwachen der Sexualität, die Frage der Schuld der Gemeinschaft am Tod des Opfers oder den Umgang des heutigen Menschen mit der Gewalt der Natur im Vordergrund. Das Evozieren einer ursprünglichen Welt und der archaischen Rituale in prähistorischer Zeit hat auf jeden Fall viel mehr mit dem Jetzt gemein als es uns vielleicht lieb ist. Das ist auch ein Grund weshalb *Le Sacre du Printemps* auch heute noch Zuschauer und Zuhörer in seinen Bann zieht.

22



*Le Sacre du Printemps* von Maurice Béjart (oben)

23



*Le Sacre du Printemps* von Pina Bausch (unten)

# Die Macht des Ursprünglichen

Edward Clug bringt mit dem Ballett Zürich seine energetische Choreografie von Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps* auf die Bühne

24



(1975) und Maurice Béjart (1959) beeindruckt. Bejart hat auf sehr ursprüngliche Weise das Erwachen der Liebe zwischen Mann und Frau in aller Körperlichkeit gezeigt. Pinas sehr theatralische Lesart drang in noch tiefere, allgemeinemenschliche Dimensionen vor. Mich hat an *Sacre* zunächst jedoch die Musik angezogen. Ganz instinktiv hat sie mich regelrecht herausgefordert. Und das lange, bevor ich daran dachte, Choreograf zu werden. Da ist dieser unerklärliche Moment, wo man diese Musik in seinem Bauch spürt, als würde einem als lebenslangem Vegetarier plötzlich ein saftiges Steak vorgesetzt werden. Ich habe versucht, mich von allen Versionen frei zu machen. Einzig aus der Uraufführungsfassung von Vaslaw Nijinsky habe ich zwei Elemente übernom-

**Edward Clug, Igor Strawinskys *Le Sacre du Printemps* ist ein Meilenstein für die Musik-, aber besonders auch für die Tanzgeschichte. In beiden Kunstformen gibt es ein «vor» und ein «nach» *Sacre*. Was bedeutet Dir Strawinskys Musik?**

Immer wieder bin ich davon fasziniert, wie sich in Strawinskys Werk die gesamte Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert spiegelt. *Le Sacre du printemps* ist bei der Uraufführung 1913 im Pariser Théâtre du Châtelet wie ein Meteorit aus dem All ins Herz der bürgerlichen Musikkultur eingeschlagen. Noch heute freue ich mich an den Augenzeugenberichten dieser Aufführung, die als einer der grössten Skandale in die Musikgeschichte eingegangen ist. Das Spannende liegt für mich gerade im *Sacre* in dem charakteristischen Wechselspiel von Bewegungszusammenhängen. Strawinskys Musik ist tönende Bewegung, auch wenn die ständigen metrischen Wechsel und die komplizierten rhythmischen Überlagerungen einer tänzerischen Umsetzung erst einmal zu widersprechen scheinen. Dass das kein Widerspruch ist, haben herausragende Umsetzungen in den letzten einhundert Jahren eindrucksvoll bewiesen. Zum 100-jährigen *Sacre*-Jubiläum, das die Musikwelt 2013 begangen hat, konnte ich der Versuchung, mich selbst mit dem Frühlingsopfer auseinanderzusetzen, nicht länger widerstehen.

**Die Geschichte von *Le Sacre du printemps* ist natürlich auch eine Historie seiner Choreografen. Wie präsent ist diese Rezeptionsgeschichte in Deiner Choreografie?**

An den vielen Versionen, die seit 1913 entstanden sind, lässt sich die Tanzgeschichte der letzten 100 Jahre verfolgen. Am meisten haben mich die Umsetzungen von Pina Bausch

men: die Bärte der Männer sowie die Zöpfe und chicks der Frauen. Nijinskys Fassung erscheint mir bis heute sehr hermetisch und in gewisser Weise unantastbar. Ein Universum, das sich nicht von allein öffnet. Es wirkt wie eingefroren, als würde es auf die Jahre warten, die da kommen und einen bis dahin zur Zwiesprache mit seinem Schöpfer auffordern.

**Lässt sich nach einer über einhundertjährigen Aufführungsgeschichte überhaupt noch etwas Neues zum Thema *Sacre* sagen?**

Die Herausforderung liegt sicher darin, dass man diese Aufführungstradition mitdenken, sich aber letztlich von ihr lösen muss. Auch mein Ausgangspunkt ist die heidnische Legende, die ich jedoch in meine Umgebung übersetze. Natürlich denken wir bei *Sacre* sofort an die grossen, machtvollen Momente, in denen die ganz ursprüngliche Kraft des Rhythmischen so eindrucksvoll zum Tragen kommt. Doch daneben existieren eben doch auch ganz poetische, ja fast zärtliche Passagen. Mich hat im *Sacre*-Kontext vor allem die Figur der Auserwählten – der Geopferten – interessiert. In meiner Choreografie wird sie gleich zu Beginn des Balletts vorgestellt. Man weiss sofort, wer sie ist, und wie auf einer Reise begleiten wir sie von diesem Moment bis zu ihrem letzten Atemzug. Das ist ein Unterschied zur Originalversion, wo im ersten Teil ja erst einmal die Rituale der rivalisierenden heidnischen Stämme thematisiert werden. Bei uns ist die Entscheidung über das Opfer aber bereits gefallen, wenn sich der Vorhang öffnet. Die Auserwählte sondert sich selbst aus der Gruppe ab, sie wird – das erscheint mir ganz wichtig – nicht zu der Opferhandlung gezwungen. Sie hat eine bewusste Entscheidung getroffen, die von Furcht und Stolz gleichermaßen geprägt ist. Für sie

ist es eine Ehre, die Auserwählte zu sein. Mir kam es darauf an, dass wir die *Sacre*-Reise aus der Perspektive dieser Frau antreten. Erkennbare Situationen versetzen uns in die Lage, ihrer letzten Reise durch das gesamte Stück zu folgen und eben nicht nur im letzten Solo. Wenn der Auserwählten von zwei Frauen die Zöpfe entflochten werden, ist das ein sehr ergreifender Moment. «Du bist keine von uns mehr», scheinen sie zuzusagen, aber dieses Entflechten der Zöpfe hat eine so grosse Zärtlichkeit und geschieht so behutsam, dass jenes Sich-Aufopfern in einem anderen Licht erscheint.

**Sein Leben für eine Gemeinschaft hinzugeben, und sei es auch nur einen Teil davon, scheint am Beginn des 21. Jahrhunderts kein sehr populäres Thema zu sein.**

Im Gegensatz zu dem vorzeitlichen Ritual des Sich-Opfern, von dem Strawinsky und Nikolai Roerich in ihrem Ballett erzählen, erleben wir heute, wie sehr sich die privaten Interessen des Einzelnen vor das Wohl einer Gemeinschaft stellen. Wir wollen nichts abgeben, nichts teilen, nicht verlieren. Und mit Blick auf unseren Planeten müssen wir feststellen, dass wir anstatt ihr zu opfern, die Erde selbst zum Opfer auserkoren haben. Für ihre Fruchtbarkeit sind wir heute bereit, fast jeden Preis zu zahlen und sägen so an dem Ast, auf dem wir sitzen. Dennoch lag es mir fern, den *Sacre* auf einen Kommentar zur Umweltproblematik herunterzubrechen. Als Choreograf stand für mich das Archaische der heidnischen Legende im Vordergrund. Wenn jemand natürlich meint, Parallelen zu unserer Gesellschaft zu entdecken, übernehme ich dafür keine Verantwortung. (lacht)

**Also wirklich gar keine Verbindung ins 21. Jahrhundert?**  
In *Sacre*-Aufführungen mit ihren sehr archaischen Bildern realisiert man eigentlich immer, dass wir nicht so fern von

den heidnischen Riten, den blutigen Ritualen aus der vermeintlich grauen Vorzeit sind. Sie liegt näher, als uns lieb ist. Am Beginn meiner Beschäftigung mit dem Frühlingsopfer gab es zwar einige Ideen, den *Sacre* mehr im Heute zu verankern. Doch wenn man einmal anfängt, sich zu dieser Musik zu bewegen und versucht, eine bestimmte Essenz herauszufiltern, eliminiert sich jede überflüssige Information fast von selbst. Man kommt auf das Einfachste und Ursprünglichste zurück. Also kein Platz für ölverschmierte Möwen! Die Kraft der Musik, aber auch die tänzerische und darstellerische Stärke meiner Tänzerinnen und Tänzer, hat mir geholfen, mich von überflüssigem Ballast zu befreien.

**Zur «Anbetung der Erde», wie der erste Teil in Strawinskys Partitur betitelt ist, ergiesst sich in Deiner Choreografie Wasser auf die Bühne.**

Am Anfang habe ich, ehrlich gesagt, noch gar nicht gewusst, dass wir Wasser benutzen würden. Das hat sich erst im Prozess des Choreografierens so ergeben. Als wir beim «Tanz der Erde» angekommen waren, hat mir die Musik gesagt, dass da etwas vom Himmel fallen müsse. Mir war nicht klar was. Wir haben dann verschiedene Möglichkeiten durchgespielt, und plötzlich machte das Wasser Sinn, weil es sich ganz aus der Geschichte entwickelt: Wasser als das fruchtbringende und reinigende Element in all seiner Gewalt! In der Introduktion zum zweiten Teil, dem lyrischsten und inigsten der gesamten *Sacre*-Partitur, kann es dann aber auch eine poetische Qualität entfalten, wenn die Mädchen schwammgleich über das Wasser gleiten.

**Wie gehen die Tänzer mit diesem für sie auf der Bühne eher ungewohnten Element um?**

Am unangenehmsten ist sicher, dass sich das warme Wasser,



25



laufender Prozess. Was will ich? Solisten mit starken Persönlichkeiten oder Tänzer, die sich sehr gut in eine Gruppe einfügen? Die Kombination aus beidem wäre ideal. Bei einem Ensemblestück wie *Sacre* finde ich eine Gemeinschaft, die wirklich aus verschiedenen Individualitäten besteht, spannender als ein uniforme Masse. Es gibt zwar Momente, in denen die Tänzer unisono auftreten müssen, aber die anderen Momente sind mir ebenso wichtig. Die Masse ist nicht grau!

**Deine *Sacre*-Choreografie kam 2012 beim von Dir geleiteten Slowenischen Nationalballett in Maribor heraus. Wie wird sich die neue Zürcher Version von der damaligen Fassung unterscheiden?**

Ich bin sehr stolz, dass Christian Spuck dieses Stück ins Repertoire des Balletts Zürich übernimmt. Ich mag diese Choreografie sehr und freue mich sehr, jetzt noch einmal daran zu arbeiten. Ich bin vier Jahre älter geworden und schaue aus einer anderen Perspektive auf dieses Stück. Die Antworten auf einige Fragen, die damals offengeblieben sind, kommen erst jetzt. Die Grundstruktur aus Maribor behalte ich bei, aber ich bin sehr froh über die Gelegenheit einige Momente noch einmal zu überdenken und zu schärfen. Das können einzelne Bewegungen sein, aber auch musikalische Situationen, die nach anderen choreografischen Lösungen verlangen und das Ganze organischer, natürlicher und überzeugender zu machen. Und natürlich ist so eine Wiederbegegnung immer auch an die jeweiligen Tänzer gebunden. Ihre Persönlichkeiten und tänzerischen Qualitäten rufen nicht selten ganz unerwartete Lösungen hervor.

**Wie fällt das Fazit Deiner kreativen Auseinandersetzung mit Strawinskys Musik aus?**

Es hat mich überrascht, wie stark ich beim Choreografieren das Diktat seiner Musik gespürt habe. Man spürt in jedem Moment, dass die Musik nicht nur tänzerische Aktionen begleiten will, sondern selbst deren Quelle, also der Ursprung des Tanzes, ist. Die Schwierigkeit für den Choreografen liegt darin, den Kontrapunkt zu dieser Musik zu finden. Natürlich könnte man der Musik einfach folgen oder sie als Krücke benutzen. Doch Choreografie ist Freiheit. Man darf sich nicht zum Sklaven der Musik machen. Man muss im richtigen Moment die richtigen Prioritäten setzen und nicht versuchen, die Musik zu übertrumpfen. In einigen Situationen habe ich mich als Choreograf anders gesehen. Es ging da plötzlich nicht mehr um mich. Nicht um den Versuch, sich etwas zu beweisen oder jemanden zu beeindrucken. Als würde man sich ganz in der Musik auflösen.

Gespräch: Michael Küster, MAG 42

## Lebenslauf von Edward Clug

Edward Clug vollendete seine Ballettausbildung 1991 an der Nationalen Ballettschule in Cluj-Napoca (Rumänien). Im selben Jahr wurde er als Solist an das Slowenische Nationaltheater (SNG) in Maribor engagiert. 2003 wurde er am selben Theater Ballettdirektor und führte die Compagnie auf neue, unverkennbare Wege. In den vergangenen zehn Jahren zog Edward Clug mit seinem unverwechselbaren choreografischen Stil die Aufmerksamkeit eines internationalen Publikums auf sich. Gleichzeitig gelang es ihm, das Mariborer Ensemble mit Gastspielen in ganz Europa, Asien, den USA und Kanada in der internationalen Tanzszene zu etablieren.

Als Choreograf schuf Edward Clug neue Stücke für das Stuttgarter Ballett, das Ballett Zürich, das Royal Ballet of Flanders, das Nationalballett Lissabon, das Nationalballett Zagreb, das Aalto Ballett Essen, das Nationalballett Bukarest, die Bitef Dance Company, das Ukrainische Nationalballett Kiew, die Station Zuid Company, das Ballett des Theaters am Gärtnerplatz München und das West Australian Ballet. Er erhielt internationale Preise bei Ballett- und Tanzwettbewerben in Varna, Moskau, Hannover, Nagoja, Belgrad und Sarajevo und wurde 2010 in Moskau für den Kunstpreis «Goldene Maske» nominiert. Ausserdem wurde er mit den höchsten slowenischen Kulturpreisen, dem Preis der Prešern Foundation (2005) und der Glazer Charter (2008), ausgezeichnet. 2017 wurde seine Choreografie *Handman* (NDT 2) für den «Benois de la Danse» nominiert. Sein Ballett *Peer Gynt* wurde vom Wiener Staatsballett ins Repertoire übernommen. Am Moskauer Bolschoitheater choreografierte er 2018 *Petruschka*, mit der Starballerina Diana Vishneva realisierte er in Miami das Projekt *Sleeping Beauty Dreams*.



**Schon in Deinen anderen Zürcher Arbeiten hast Du Elemente des Bühnenbildes für die Choreografie nutzbar gemacht. zu machen. Ob Schneehaufen oder quer über die Bühne gespannte Seiten: Die Tänzer werden regelrecht provoziert, sich zu einem Bühnenbild in Beziehung zu setzen.**

Im Fall von *Sacre* hat mich die Musik regelrecht dazu herausgefordert. Strawinsky scheint die ganze Zeit sagen zu wollen: Lasst uns nicht ruhen! Aber es stimmt. Solche Momente interessieren mich in all meinen Choreografien: Bis wohin kann man gehen, wie weit kann man eine Idee ausreizen und aus ihr ungewohnte Kraft schöpfen? Tanz ist eine Abfolge sich bewegendender Bilder. Nur das genaue Timing dieser sich verändernden Sequenzen lässt sie natürlich und glaubwürdig erscheinen.

**Wie besetzt man ein Ballett wie *Le Sacre du printemps*?**

Wie jede andere Entscheidung, die im Zusammenhang mit *Sacre* getroffen werden muss, ist das ein sehr instinktiv ver-



# Schillernde Dissonanzen

Einige Takte aus Igor Strawinskys Le Sacre du Printemps

«Das Werk eines Wahnsinnigen!» – «Kakophonie!» – «Ein Machwerk von Idioten!» – Es ging hoch her am Abend des 29. Mai 1913 im nagelneuen Théâtre des Champs-Élysées. Herren im Frack zerbeulten ihren Nachbarn mit Faustschlägen den Zylinder, gingen wutentbrannt mit Spazierstöcken aufeinander los oder bliesen mit dicken Backen angestrengt in Trillerpfeifen, Damen in kostbarer Abendrobe wanden sich schreiend in Krämpfen oder lagen ohnmächtig zwischen den Sitzreihen, der Dirigent konnte wegen des Getöses das Orchester kaum noch hören. Die Uraufführung von Igor Strawinskys Le Sacre du printemps hatte sich zu einer gewaltigen Schlacht, einer heroischen Sternstunde im Kampf um die moderne Musik ausgewachsen.

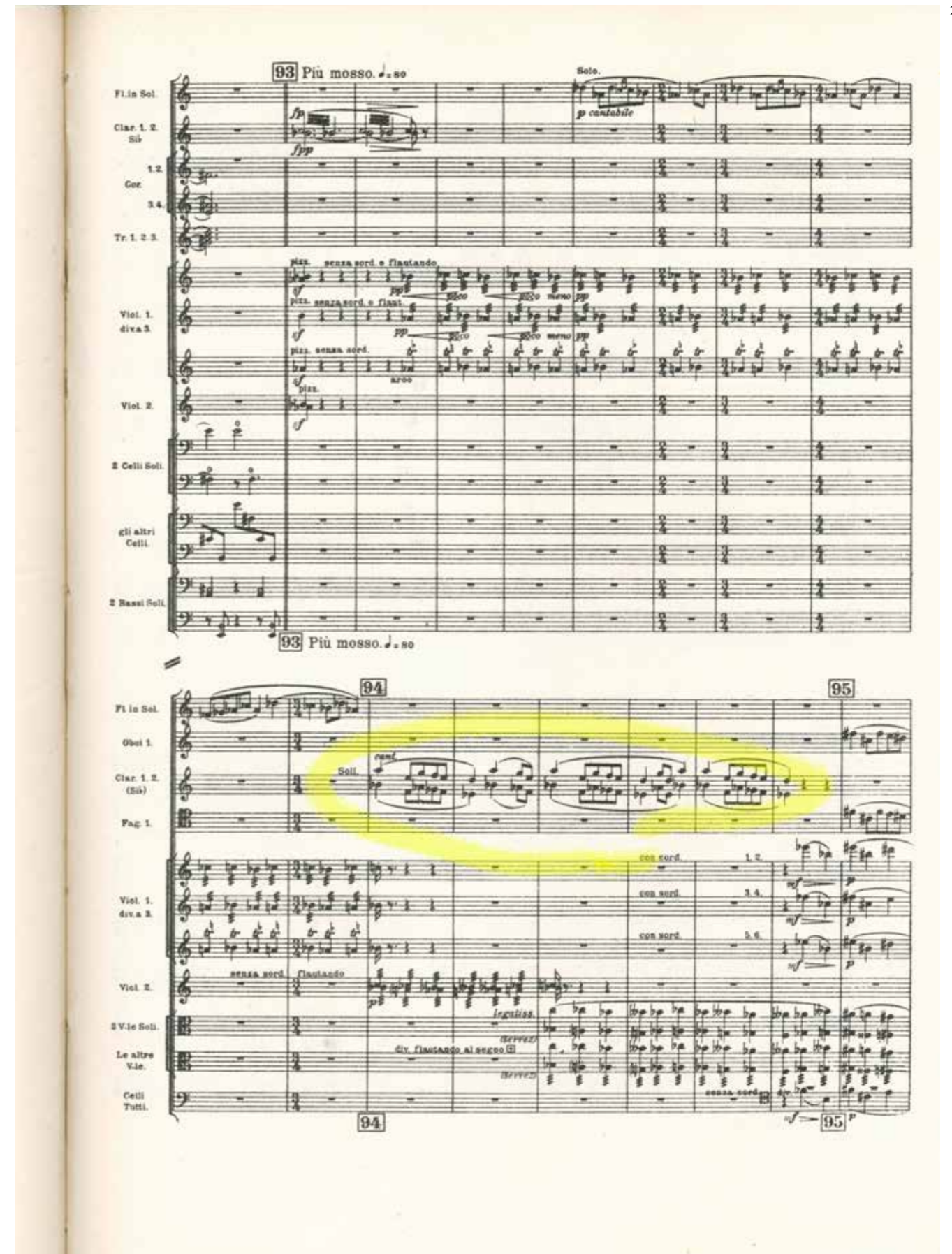
Heute zählt das Stück unumstritten zu den klassischen Meisterwerken des 20. Jahrhunderts, die Herrschaften, die damals so tapfer gegen diese Katzenmusik ankämpften, haben das wohl kaum so gesehen. Was sie an diesem denkwürdigen Abend hörten, schien ihnen gar keine Musik zu sein, erst recht keine meisterhafte, sondern sinnloser Lärm, dem sie mit kräftigem Radau den Garaus machen wollten.

Was nahm sich dieser freche Russe auch heraus! Man betrachte nur den Anfang der Einleitung zum zweiten Teil, der dem Vernehmen nach auf ganz besondere, geradezu hysterische Ablehnung stiess! Was man hier zu hören bekommt, muss doch jeden ehrbaren Musikliebhaber zornig machen, dachten die Kenner damals: Ein d-Moll-Akkord wird als Orgelpunkt in extrem tiefer Lage von den Hörnern intoniert. Wie hört sich denn das an? Und damit nicht genug! Gleichzeitig spielen die Holzbläser in extrem hoher Lage abwechselnd dis- und cis-Moll-Akkorde! Keiner der grossen Komponisten der ruhmreichen französischen Ballett-Tradition wäre im Traum darauf verfallen, solche Harmonien niederzuschreiben und sie auf diese groteske Weise zu instrumentieren. Und nun kommt dieser Russe daher ... Er muss verückt sein.

Mit Sicherheit hatte Strawinsky das Publikum provozieren, aus seiner satten Selbstzufriedenheit in der bequemen Reproduktion überholter Traditionen aufstören wollen, und die Saalschlacht zeigte, dass er sein Ziel erreicht hatte. Aber er wusste auch: Wenn die Wahrnehmung seines Stücks auf diesen Skandaleffekt beschränkt bliebe, würde es schon bald das Schicksal so vieler anderer Werke teilen, die einst grosses Aufsehen erregt hatten und dann schnell in der Versenkung verschwunden waren. Bei aller diebischen Freude am Spieser-Ärgern – Strawinsky hatte doch mehr und Wichtigeres im Sinn, als er das Pariser Publikum mit seiner Vision eines Frühlingsrituals aus dem heidnischen Russland konfrontierte. Er wollte ein idealisiertes Porträt seines Volkes zeichnen, seiner ertümlichen Kraft, aber auch seiner Zartheit und tie-

fen Religiosität. Für diese Züge, die so gar nicht zum nach wie vor beliebten Klischee vom «wilden Russen» passen, erfindet Strawinsky die ungewöhnlichsten Klänge. Heute ist der Schockeffekt jener Anfangstakte des zweiten Teils verblasst. Wo die Zeitgenossen nur Kakophonie hörten, bewundern wir heute ein geniales Klanggemälde von betörender Schönheit. Der fremdartige Klang, die kühnen Akkordverbindungen versetzen uns in das mysteriöse Halbdunkel eines Waldes, in dem sich in flirrender Zartheit und betörender Schönheit das Wunder des erwachenden Frühlings vollzieht. Strawinsky schuf dafür eine Musik, die auf ebenso kühne wie suggestive Weise eine innige Naturverbundenheit schildert, die das alte Europa vielleicht tatsächlich von den Völkern am Rand seiner Aufmerksamkeitssphäre lernen könnte.

Text von Werner Hintze  
Dieser Artikel ist erschienen in MAG 57, März 2018



# Wasser marsch!

Wie kommt das Wasser auf die Bühne?

Selten hatte ich so viele Rückfragen, «wie wir das eigentlich gemacht haben», wie nach der Ballett-Vorstellung *Le Sacre du printemps*. Mitten im Stück treffen zwölf kräftige Wasserschwälle von oben auf die Bühne, und das Wasser verteilt sich über den ganzen Boden. Etwas später fängt es wie aus Kübeln an zu giessen und hört erst nach einigen Minuten wieder auf. Die Bühne ist dann so voll mit Wasser, dass die Balletttänzerinnen, von ihren Partnern gezogen, wie Schwäne über den Tanzboden gleiten und dabei das Wasser wie Gischt zu beiden Seiten wegspritzt.



Wie wir das machen? Wir füllen einfach zwölf Eimer mit je zehn Litern Wasser, hängen diese auf, kippen sie auf Kommando aus und lassen es danach regnen.

Einfach?

Zunächst muss das Wasser sehr heiss in die Eimer gefüllt werden, damit es später genau die richtige Temperatur für die Tänzer hat, auf die es herabfällt. Die Eimer werden dann an ihren Griffen in unsere Zugstangen gehängt und zehn Meter hochgezogen. Zum Auskippen sind die Eimer an der Unterseite mit einer anderen Zugstange verbunden. Ziehen wir diese Zugstange hoch, so kippt der Eimer um. Ja, einfach.

Der Platzregen ist schwieriger: Es sollen ja keine Wasserstrahlen nach unten schiessen, sondern eben ganz viele Tropfen. Wie ein Platzregen eben. Unser Schlosser Steph Widmer hat das genial gelöst: Er montierte einen Beregnungsschlauch (Schlauch mit Löchern aus dem Baumarkt), nach oben spritzend, in ein nach unten offenes Metallrohr: Das Wasser spritzt aus den Löchern gegen das Metall und tropft dann senkrecht nach unten wieder ab. Viele Tropfen

landen dabei wieder auf dem Schlauch und würden an diesem bis zum nächsten Befestigungspunkt entlanglaufen, um dort in einem unerwünschten Sturzbach herabzufließen, wenn Steph nicht noch den Schlauch mit einem Metallgewebe umwickelt hätte. An dem Gewebe bleiben die Tropfen hängen und fallen an Ort und Stelle herab. Das gibt ein gleichmässiges Tropfenbild. Einfach genial! Diese ganze Konstruktion haben wir zwischen die Eimer in unseren Schnürboden gehängt. Den Schlauch haben wir an das warme Duschwasser angeschlossen: Auch hier wird die Temperatur mit den Tanzenden abgestimmt.

Das Wasser fällt auf den Tanzboden. Dieser besteht aus miteinander verklebten PVC-Bahnen und ist zum Glück von sich aus wasserdicht. An den Rand der Tanzfläche haben wir Bretter mit einer Gummidichtung geschraubt. Diese verhindern, dass sich das Wasser ausserhalb des Tanzbodens verteilt. Nach dem Stück saugt die Bühnentechnik das Wasser einfach mit Nasssaugern auf.

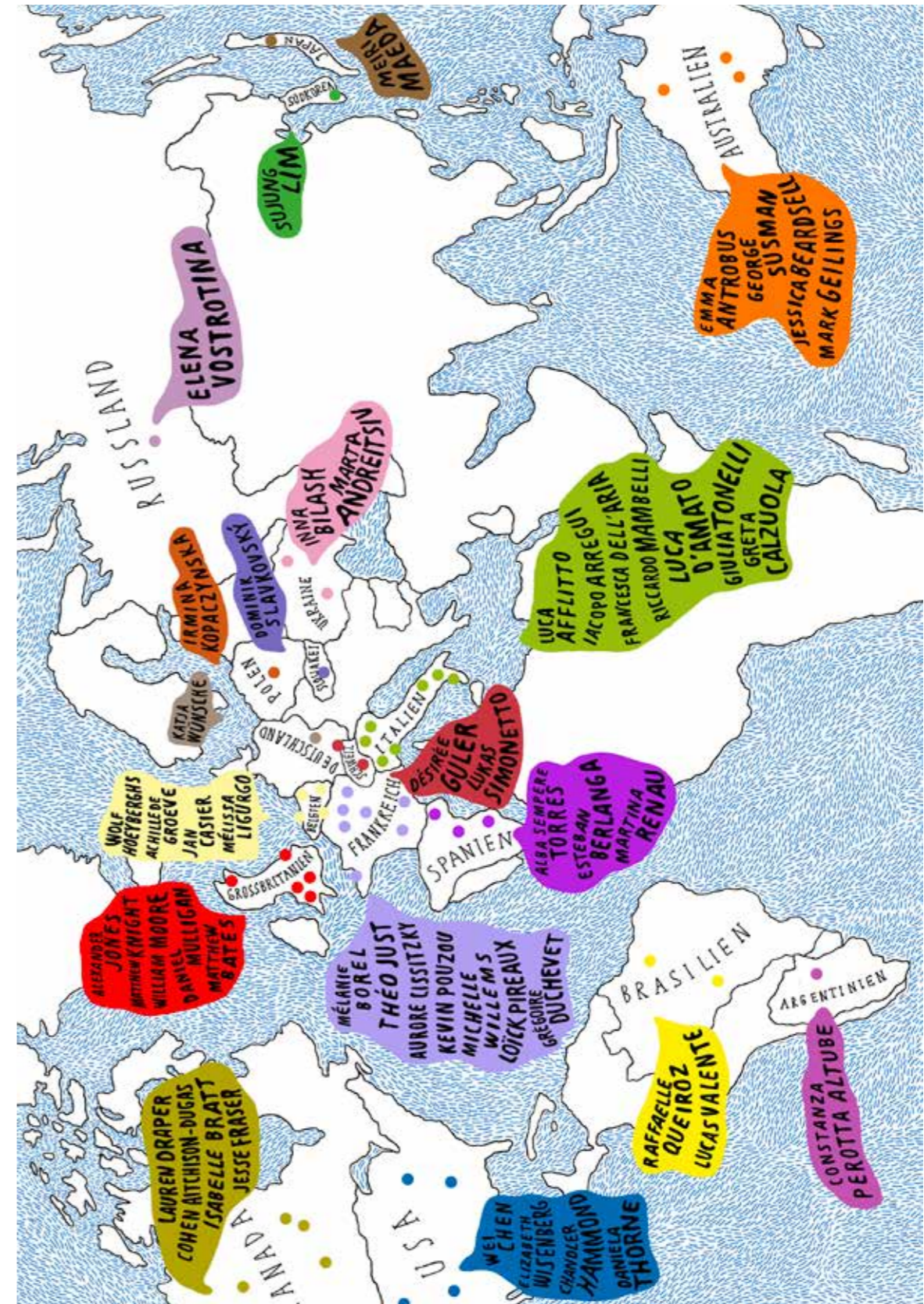
Kritisch reagiert unser wichtigstes Gewebe auf Wasser: Der schwarze Samt, aus dem der Vorhang besteht, der am Ende der Vorstellung ins Wasser herabfährt. Jeder Tropfen Wasser würde deutlich sichtbare Flecken auf diesem Stoff hinterlassen, da das Flammenschutzmittel mit Wasser reagiert. Den Vorhang müssten wir entsorgen, wenn er tatsächlich in das Wasser eintauchte. Wenn wir

aber den Vorhang nicht eintauchen, so bleibt ein hässlicher Lichtspalt. Dieses Problem haben wir gelöst, indem wir direkt hinter die Unterkante des Samts eine zwanzig Zentimeter hohe Schürze aus einem wasserunempfindlichen schwarzen Stoff geklettet haben, der anstelle des Samtes in das Wasser taucht. So schliesst der Vorhang lichtdicht ab, und der Samt kommt trotzdem nicht mit Wasser in Berührung. Einfach, aber wirkungsvoll.

Kolumne: *Wie machen sie das Herr Bogatu?*, aus MAG 43

(Sebastian Bogatu ist Technischer Direktor am Opernhaus Zürich)

# Tänzer/innen aus der ganzen Welt



# Ideen für den Unterricht



Tanzstile, Ausdrucksformen und Bewegungssprachen

Art	Einzelarbeit (1. Teil), Diskussion (2. Teil)
Dauer	ca. 2 x 30 Min.
Fach	Deutsch
Anforderungen	Die Schüler*innen haben Zugang zum beiliegenden Bildmaterial
Material	Schreibzeug
Ziel	Beobachten und Unterscheiden unterschiedlicher Tanzstile und Ausdrucksformen mit dem Körper

## Schriftliche Arbeit

Die Schüler\*innen schauen sich die Bilder auf dem nachfolgenden Arbeitsblatt an und beantworten die folgenden Fragen dazu schriftlich:

1. Kennst du einige oder alle der Tanzstile auf den neun Bildern?

Lösung:

- 1: klassisches Ballett
- 2: Swing / Lindy Hop
- 3: Indischer Tanz / Bharatanatyam
- 4: traditioneller afrikanischer Tanz
- 5: Flamenco
- 6: Zeitgenössischer Tanz
- 7: Breakdance
- 8: Steptanz
- 9: argentinischer Tango

2. Ein Foto ist nur eine Momentaufnahme, aber trotzdem: Wie stellst du dir die Tanzbewegungen des jeweiligen Tanzstils vor? Beschreibe jeden Stil in ein paar Stichworten.

3. Schau die Formen der Körper auf den Fotos genau an (Pose, Spannung, Stimmung der Tänzer\*in). Wie unterscheiden sie sich voneinander?

4. Welches Lebensgefühl drücken die einzelnen Tanzstile aus?

## Diskussion der Ergebnisse

Die Schüler\*innen sollen ihre Antworten auf die vier Fragen austauschen und diskutieren. Je nach Grösse der Klasse in grösseren oder kleineren Gruppen.

## Option: Videos diverser Tanzstile

Zeigen Sie den Schüler\*innen eines der folgenden Videos:

- A-Z of Dance: [www.youtube.com/watch?v=UFZxK8edZWA&list=RDUfZxK8edZWA&index=1](http://www.youtube.com/watch?v=UFZxK8edZWA&list=RDUfZxK8edZWA&index=1)
- 110 years of Dance: [www.youtube.com/watch?v=K8QEvFgwZpU](http://www.youtube.com/watch?v=K8QEvFgwZpU)

... und für Liebhaber\*innen:

- A-Z of African Dance: [www.youtube.com/watch?v=LlnMiYj6ZVE](http://www.youtube.com/watch?v=LlnMiYj6ZVE)
- A-Z of Dance at AIDS 2015 (India): [www.youtube.com/watch?v=45qwpP-MITQ](http://www.youtube.com/watch?v=45qwpP-MITQ)



31-33

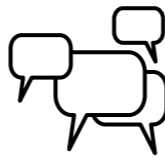


34-36



37-39

# Ideen für den Unterricht



## Was ist zeitgenössischer Tanz?

Art	Plenum
Dauer	45 – 90 Minuten, kann leicht auf mehrere Lektionen ausgebaut werden
Fach	Deutsch
Anforderung	Computer mit Internetverbindung und Beamer, Wandtafel oder Flipchart

Als Basis für die Diskussion über Tanz dienen vier kurzen Animationsvideos über zeitgenössischen Tanz: *PLANET DANCE – a visitor's guide to contemporary dance*. Die Videos eignen sich zur Vor- und Nachbereitung eines Vorstellungsbesuchs.

Die vier Videos sind auf Youtube abrufbar. Sie sind in Englisch, unter Einstellungen können Untertitel in Deutsch angewählt werden:

[www.youtube.com/watch?v=4aeBhLakp3c&list=PLrsgQisGVgrkWsTxZWakLL0vfMsm5BXt6](http://www.youtube.com/watch?v=4aeBhLakp3c&list=PLrsgQisGVgrkWsTxZWakLL0vfMsm5BXt6)

**Video 1** Was ist zeitgenössischer Tanz und wie ist sein Bezug zu anderen Tanzstilen?

Videos 2–4 beschreiben als dreiteiliger Crashkurs, wie man verstehen kann, was zeitgenössischer Tanz ausdrückt.



- Video 2** Body Talk 1. Teil – dein innerer Tänzer
- Video 3** Body Talk 2. Teil – Tanz ist eine Sprache
- Video 4** Body Talk 3. Teil – Tanz und sein Kontext

### Ablauf

Zeigen Sie der Klasse einen Film nach dem anderen immer unterbrochen durch eine Diskussionsrunde, die die Themen aus dem Video aufgreift und vertieft. Die Videos sind vollgepackt mit Information, deshalb empfiehlt es sich, sie jeweils zweimal mit der Klasse anzuschauen.

Themen und Fragen zu den einzelnen Videos

## Video 1: Was ist zeitgenössischer Tanz und wie ist sein Bezug zu anderen Tanzstilen?

- **Was für Tanzstile kennt ihr? Gibt es Verwandtschaft zwischen den Tanzstilen?**  
Jede/r Schüler\*in soll für sich eine Liste von Tanzstilen erstellen.
- **Wie würdet ihr die Tanzstile, die ihr gesammelt habt, auf einem Planet Dance anordnen?**  
«Planet Dance» mit den Begriffen, die die Schüler\*innen auf ihre Listen geschrieben haben aufzeichnen und füllen (Wandtafel/Flipchart). Welche Tanzstile sind verwandt, gehören regional zusammen? Wo steht das selbst Tanzen, wo eher das Zuschauen im Vordergrund?
- **Habt ihr auch schon selbst getanzt? Bei welcher Gelegenheit? Welchen Tanzstil?**
- **Habt ihr schon eine Tanzvorstellung gesehen? Was?**
- **Was ist zeitgenössischer Tanz?** Mit den Schüler\*innen zusammen die wichtigsten Aspekte der unten stehenden Definition zusammentragen:

### Definition zeitgenössischer Tanz

Unter dem Sammelbegriff zeitgenössischer Tanz versteht man die choreografische Bühnentanzkunst der Gegenwart. Stilistisch ist der zeitgenössische Tanz je nach Choreograf\*in von unterschiedlichen Tanzstilen oder Bewegungstechniken beeinflusst. Oft spielt dabei klassische Ballett, Modern Dance oder Jazztanz eine wichtige Rolle. Zeitgenössischer Tanz kann aber auch geprägt sein von HipHop, Breakdance, Kampfsportarten oder Volkstanz.



## Video 2: Body Talk 1. Teil – dein innerer Tänzer

**Key idea 1:** Beim Anschauen von Tanz beginnst du innerlich zu tanzen.

### Tänzer\*innen sprechen nicht, wie kann ich sie also verstehen?

Stellen sie diese Behauptung zur Diskussion und suchen Sie zusammen mit den Schüler\*innen nach guten Beispielen wo Körpersprache eine wichtige Rolle spielt und klar wird, wie wir Körpersprache lesen und verstehen (z.B. Körperhaltung in Konfliktsituationen, bei Unsicherheit, Freude etc.)

### Macht die Idee des «inneren Tänzers» Sinn?

Lassen Sie die Schüler\*innen dazu Stellung nehmen.

### Kommentar

Der «innere Tänzer\*in» stellt sich übrigens auch beim Beobachten anderer körperlicher Tätigkeiten ein: Sport, Zirkus, in der Disco, Menschen auf der Strasse oder bei einer körperliche Arbeit. Je näher die körperliche Bewegung, die man beobachtet der eigenen körperlichen Erfahrung liegt, je schneller und unmittelbarer stellt sich beim Zuschauer eine Spiegelung der Bewegung im eigenen Körper ein. Das kann bei extremen Bewegungsabfolgen schwieriger sein, aber die Verbindung zu einem anderen menschlichen Körper ist grundsätzlich immer da.

### Video 3: Body Talk 2. Teil – Tanz ist eine Sprache

**Key idea 2:** Der Tanz ist das Lied des Körpers.

**Ist der Unterschied zwischen Sprache und Sprechen, verbalisieren (in Worten ausdrücken) und vokalisieren (sprechen) klar?**

**Was ist der Unterschied zwischen body talk und body language?**

Übertragen auf den Körper: body talk ist nicht das Gleiche wie body language: konkrete Inhalte kann Tanz eher nicht so gut darstellen, aber dafür ist er umso besser in der Darstellung von all dem, was sich schwieriger in Worten ausdrücken lässt (Stimmungen, Gefühle, Ahnungen etc.). Lassen Sie die Schüler\*innen Beispiele machen.

### Video 4: Body Talk 3. Teil – Tanz und sein Kontext

**Key idea 3:** Tanz ist Kunst, nicht Information.

**Was gehört alles noch zu einer Tanzaufführung?**

Diskutieren Sie mit den Schüler\*innen, was noch zu einer Tanzaufführung gehört: Wer tanzt? Männer, Frauen, allein als Gruppe, Alter, Tanztechnik? Musik? Kostüme? Bühnenbild? Licht? Text? Film? Wo findet die Vorstellung statt (in einem Theater, im öffentlichen Raum)? usw. All diese Faktoren spielen für den Zuschauer eine Rolle, ändern seine Wahrnehmung.

**Im realen Leben haben wir gelernt, Situationen zu «lesen» und zu verstehen. Tanz ist aber Kunst und nicht Information.**

Es geht beim Anschauen eines (Tanz-)Kunstwerks weniger darum genau zu verstehen, was es ist oder worum es geht, sondern im Zentrum steht, was es mit dem Zuschauer macht (z.B. das Kunstwerk hat mich berührt, es hat meine Fantasie angeregt und interessante Assoziationen und Ideen in meinem Kopf ausgelöst, es hat mich in Schwung gebracht, ich habe die Schönheit der Bewegung genossen, es kann auch Widerstand, Aufbegehren, Ekel oder Fragen auslösen usw.)

Lassen Sie die Schüler\*innen über den Unterschied von Kunst und Information diskutieren. Sie sollen versuchen in Worte zu fassen, was ein Kunstwerk in ihnen ausgelöst hat.

**Wie verstehe ich also, was die Bedeutung der Tanzvorstellung ist?**

Was der einzelne Zuschauer darin sieht ist mindestens so wichtig, wie was es ist.

## Ideen für den Unterricht

Schreibe deine Kritik des Balletts

Art	Einzelarbeit
Dauer	45 – 90 Minuten
Fach	Deutsch
Material	Schreibzeug, evtl. Textverarbeitung auf dem Computer, «Eigenschaftswolke» <i>Tanz ist...</i> -Grafik mit Adjektiven zur Beschreibung von Tanz (s. nächste Seite)

Die Schüler\*innen sollen über eines der drei Stücke des Ballettabends *Forsythe* eine Kritik schreiben.

Sie sollten möglichst viele der untenstehenden Fragen durch ihren Text beantworten. Es müssen Fragen aus allen drei Gruppen (allgemeine Informationen, Beschreibung und persönliche Eindrücke und Meinungen) ausgewählt werden.

Ausserdem können den Schüler\*innen zur Unterstützung die Informationen zu den drei Stücken des Ballettabends *Forsythe* und das Tanzlexikon aus diesen Begleitmaterialien zur Verfügung gestellt werden.

Auf der «Eigenschaftswolke» (Kopiervorlage s. nächste Seite) finden die Schüler\*innen viele Adjektive, die für die Beschreibung der Vorstellung nützlich sein können.

#### Fragen

##### Allgemeine Informationen zum Ballett:

- Wie heisst das Stück/Ballett?
- Wie heisst der/die Choreograf\*in des Balletts?
- Wer hat die Musik zum Stück komponiert?
- Welche anderen Personen haben sonst noch am Ballett mitgearbeitet (Bühnenbildner\*in, Kostümbildner\*in, Lichtdesigner\*in etc.)?
- Wo fand die Vorstellung statt und wer hat getanzt?
- Wann hast du die Vorstellung gesehen?
- Wann war die Premiere des Stücks/Balletts gewesen

##### Fragen zur Beschreibung des Stücks/Balletts:

- Worum ging es in dem Stück?
- Wieviele Tänzer\*innen haben mitgemacht?
- Welche Art Musik wird für diese Choreografie gebraucht?
- Was für Bewegungen hast du gesehen?
- Wie waren die Kostüme?

##### Persönliche Meinung des Schülers/der Schülerin:

- Was waren für dich der oder die Höhepunkte des Stücks?
- Gab es Momente, die du unverständlich oder langweilig fandest? Welche waren das und warum?
- Gab es Momente, die dich emotional berührt haben (du musstest lachen, du hast alles um dich herum vergessen, ...)?
- Was hat dich erstaunt?



# Kleines Tanzlexikon

## Erklärungen zu Fachausdrücken aus dem Bereich Bühnentanz, Musik und Bühne

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

Bühne	In einem Theater besteht die Bühne meistens aus verschiedenen Bereichen: Seitenbühne (rechts und links), Vorderbühne, Hinterbühne, Unterbühne und Hauptbühne. Meistens wird nur die Hauptbühne genutzt. Der Zuschauer sieht bei einer Guckkastenbühne (wie im Opernhaus Zürich) nur den relativ kleinen Ausschnitt der gesamten Bühne, der durch die Proszeniumsöffnung einsehbar ist. Die Hauptbühne befindet sich direkt in der Mitte. Die Seiten- und Hinterbühne wird zur Bereitstellung von Dekorationsteilen benutzt. Die Vorderbühne befindet sich vor dem Bühnenportal.
Bühnenbild	Gesamtheit aller Bühnenbauten und Kulissen, auch Dekor genannt.
Bühnenbildner	überlegt sich, wie die Kulisse, Dekorationen und Requisiten für ein Stück aussehen sollen. Dabei richtet er sich nach den Ideen der anderen Künstler, das Bühnenbild entsteht gemeinsam mit dem Choreografen oder dem Regisseur.
Bühnentanz	Tanzvorstellungen mit einer künstlerischen Vision, die vor Zuschauern präsentiert werden.
Charaktertanz	Bühnentanz, der von traditionellen oder folkloristischen Tänzen inspiriert ist. Bsp. Neapolitanischer, ungarischer und spanischer Tanz im 2. Akt von <i>Schwanensee</i> .
Choreograf	ist der kreative Gestalter einer Choreografie. Er ist gleichzeitig Erfinder und Regisseur des Stückes und repräsentiert somit im Vergleich zum Schauspiel gleichermaßen die Rolle von Autor und Regisseur.
Choreografie	(altgr. χορός «Tanz» und γράφειν «schreiben») bezeichnet das Erfinden und Einstudieren von Bewegungen, meist in Zusammenhang mit Tanz. Eine Choreografie wird ebenso wie eine musikalische Komposition als Kunstwerk betrachtet und reicht vom kurzen Solo- oder Showtanz bis zur mehrstündigen Inszenierung eines Tanztheaterstückes mit vielen Personen und komplexer Handlung.
Choreologie	siehe Tanznotation
Corps de ballet	(frz. Körper/Korpus des Balletts) sind die Mitglieder des Ballettensembles, die im Gegensatz zu den Solotänzern in der Regel als große Gruppe auftreten.
Dirigent	Musikalischer Verantwortlicher einer Ballettaufführung mit Orchesterbegleitung. Er interpretiert die Partitur und koordiniert das Orchester (und den Chor).
Dramaturg	Wirkt bei der Entstehung neuer Tanzstücke mit. Er sorgt für die Verständlichkeit des Handlungsablaufs und arbeitet durch Ideen und Vorschläge beratend mit. Er macht Recherchen zum Stoff des Stückes, verfasst Texte für das Programmheft und weitere Publikationen zu den Hintergründen und der Aufführungspraxis des Werkes.
Duett	Ein Tanzstück oder Teil eines Tanzstücks für zwei Tänzer. Wird auch Pas de deux genannt.
Eiserner Vorhang	(Schutzvorhang) ist eine bauliche Brandschutzeinrichtung in Theatern, die das Bühnenhaus vom Zuschauerraum in Form eines feuerundurchlässigen Schutzvorhangs trennt, um eine sichere Flucht der Zuschauer zu gewährleisten und den Übergriff des Feuers in andere Gebäudeteile zu verhindern.
Ensemblestück	Ein Tanzstück oder ein Teil eines Tanzstücks, das für eine Gruppe Tänzer bestimmt ist. Guckkastenbühne Bühnentyp, der durch den Portalrahmen eine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum erzeugt. Sie hat drei Wände, die «vierte Wand» zum Publikum hin ist offen.
Guckkastenbühne	Bühnentyp, der durch den Portalrahmen eine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum erzeugt. Sie hat drei Wände, die «vierte Wand» zum Publikum hin ist offen.

Handlungsballett	Ein Tanzstück, das eine Geschichte erzählt.
Inszenierung	Das gesamte Bühnengeschehen bei einer Tanz-, Theater- oder Opernaufführung.
Interpretation	Interpretation im Tanz, Darstellung einer Handlung oder eines Gefühlsausdrucks. In der Musik und im Tanz ist die Aufführung eines Werkes immer schon eine Interpretation (Tänzer und Musiker nennt man darum auch Interpreten).
Isolationen	Das unabhängige Bewegen einzelner Körperteile.
Klassisches Ballett/ Akademischer Tanz	ist der seit dem 17. Jh. entwickelte und immer mehr perfektionierte Theatertanz, dessen Schritt- und Bewegungsfolgen in der Danse d'école strikt kodifiziert sind und im Exercice zur Vervollkommnung der Technik des Tänzers täglich repetiert werden. Im 17. Jh. und 18. Jh. trugen Paris, im 19. Jh. Mailand und St. Petersburg entscheidend zur Weiterentwicklung des klassischen Balletts bei. Das Hauptmerkmal des klassischen Balletts ist das Ausdrehen der Hüften und Füße. Alle Tanzschritte haben französische Namen.
Klavierauszug	Zusammenfassung einer Orchesterpartitur für Klavier; wird unter anderem zum Erarbeiten und Proben einer Choreografie verwendet.
Kostümdesigner/ Kostümbildner	entwirft in Rücksprache mit dem Choreografen die Kleidung, die die Tänzer während der Vorstellung tragen.
Labannotation	siehe Tanznotation
Lichtdesigner	entwirft und realisiert die Lichtstimmungen für das Stück.
Markieren	Ein Tänzer markiert einen Part, wenn er ihn in der Probe nicht voll austanzt, sondern nur andeutet.
Moderner Tanz	Modern Dance ist eine Variante des Bühnentanzes, die sich seit 1900 in den USA aus Erneuerungsbestrebungen des klassischen Balletts und verschiedener avantgardistischer Strömungen entwickelt hat.
Motiv	Kleinste Sinneinheit in einer tänzerischen oder musikalischen Komposition.
Pantomime	Pantomime ist eine szenische Darbietung durch wortlose Gestik, Mimik und Gebärdenspiel. Die Ballettpantomime erlebt ihren Höhepunkt im 19. Jh.: u. a. in <i>Giselle</i> , <i>La Sylphide</i> , <i>Coppélia</i> , <i>Schwanensee</i> , <i>Dornröschen</i> . Sie diente dazu, konkrete dramatische Inhalte möglichst plausibel zu übermitteln, und verhielt sich zu den Tanznummern etwa wie das Rezitativ zur Arie in der Oper.
Partitur	Zusammenstellung aller Instrumental- und Singstimmen eines Bühnenwerks. In gedruckter Form die Grundlage für die Arbeit des Dirigenten.
Pas	(franz. Schritt). Bedeutet Tanzschritt, wobei immer die Bewegung des ganzen Körpers gemeint ist und nicht nur die der Füße. In der Fachsprache des Balletts wird Pas meist in Zusammenhang mit anderen Worten gebraucht. Als Bezeichnung für einen bestimmten Schritt wie in «Pas de bourrée», «Pas de chat» usw., aber auch als Bezeichnung für eine bestimmte Form - wie in «Pas d'action» für eine dramatisch akzentuierte Szene oder um die Anzahl der mitwirkenden Tänzer zu definieren: «Pas de deux», «Pas de trois» etc. Tanzstück oder Teil für zwei, drei usw. Tänzer.
Pas de deux	Ein Tanzstück oder Teil eines Tanzstücks für zwei Tänzer, auch Duett genannt.
Proszenium	stammt über das Lateinische (proscenium) vom altgriechischen πρό «pro» (vor) und σκηνή «skene» «pro» (vor) und σκηνή «skene» (Bühnenhaus). Im modernen Theater ist das Prosze-

	nium der vordere Teil der Bühne zwischen Vorhang/Portalöffnung und Orchester. In der Proszeniumsöffnung befindet sich im Allgemeinen dergesetzlich wegen des Brandschutzes vorgeschriebene «Eiserne Vorhang».
Requisit	Beweglicher Gegenstand, der zur Ausstattung von Szenen in Theater, Film und Oper dient.
Repertoire	Die verschiedenen Tanzstücke, die von einer Kompanie aufgeführt werden.
Saison/Spielzeit	Zeitraum, in dem ein Theater Aufführungen veranstaltet, meist vom Spätsommer bis zum Frühsommer des Folgejahres.
Solo	Ein Tanzstück oder Teil eines Tanzstücks für einen Tänzer oder Tänzerin.
Spielplan	Verzeichnis aller während einer Spielzeit an einen Theater aufgeführten Werke.
Spitzenschuhe	Spezielle Tanzschuhe, mit denen die Tänzerin auf ihren Zehen stehen kann. Sie haben eine versteifte Schuhspitze (Box), deren Spitze als Standfläche abgeflacht ist, und einer aufrecht stehenden Ledersohle, auch «Wirbelsäule» genannt. Box und Sohle verleihen den nötigen Halt und sorgen dafür, dass die Belastung optimal verteilt wird. In einem Spitzenschuh steckt der Fuss vertikal wie ein Korken im Flaschenhals. Die Schuhe werden mit Bändern um den Knöchel befestigt.
Synchron	Bewegungen, die von mehreren Tänzern zeitgleich und auf exakt die gleiche Weise ausgeführt werden.
Tanz	Tanz ist ein Sammelbegriff für jede Art spielerisch-rhythmischer Körperbewegung, die Musik- oder Geräuschbegleitung interpretiert, begleitet oder auch Teil davon ist. Tanzen bezieht sich allgemein auf Bewegung als Ausdrucksform oder soziale Interaktion. Tanz kann in einem spirituellen Kontext vorkommen oder auf einer Bühne präsentiert werden
Tanznotation	ist die symbolische Repräsentation von Tanzbewegungen. Heute verwendete Notationssysteme sind die Labannotation oder Kinetografie (entwickelt von Rudolf Laban) und die Choreologie oder Benesh Movement Notation (entwickelt von Rudolf und Joan Benesh).
Tanzstile	Hip Hop, Breakdance, Jazztanz, Musicals, Ballett, Volkstanz, Gesellschaftstänze, Afrikanischer Tanz, Flamenco, Tango, Salsa, Bauchtanz, Stepptanz, usw.
Tutu	(frz. «Ballettröckchen») ist ein kurzes, aus mehreren Stofflagen (meist Gaze oder Tüll), gefertigtes, gelegentlich auch versteiftes Ballettkostüm. Knöchellang war es das Kostüm der Elfen- und Feengestalten des Romantischen Balletts (ab ca. 1832). Mit der Weiterentwicklung des klassischen Tanzes hat sich auch das Tutu in seiner Form verändert und ist nicht nur traditionelles Kostüm, sondern neben den Spitzenschuhen Symbol der klassischen Tänzerin geworden. Heute unterscheidet man dem choreografischen Stil entsprechend im Wesentlichen zwei Formen: das lange oder so genannte «romantische Tutu» und das kurze so genannte «akademische Tutu».
Wiederaufnahme	Neueinstudierung einer bereits früher erarbeiteten Inszenierung/Choreografie.
Zeitgenössischer Tanz	Unter dem Sammelbegriff zeitgenössischer Tanz versteht man die choreografische Bühnentanzkunst der Gegenwart. Dabei steht der individuelle Stil des Choreografen im Vordergrund.



# Merkblatt

Zum Vorstellungsbuch im Opernhaus Zürich

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

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



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



Getränke und Esswaren dürfen nicht in den Zuschauerraum mitgenommen werden.



Mobiltelefone und sonstige elektronische Geräte bleiben in der Jackentasche und sind ausgeschaltet. Während der Vorstellung nicht das Display aktivieren!



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



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



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



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

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

# Literatur, Musik, Links und Quellenangaben

## Literatur

- Buckle, Richard: *Diaghilew* (1984), Deutsche Übersetzung: Bussesche Verlagshandlung, Herford 1984
- Buckle, Richard: *Nijinsky* (1971), Deutsche Übersetzung: Bussesche Verlagshandlung, Herford 1987
- Burde, Wolfgang: *Strawinsky – Leben, Werk, Dokumente*, Schott Verlag, Mainz, 1993
- van Cronenburg, Petra: *Faszination Nijinsky. Annäherung an einen Mythos*. Mosenstein und Vannerdat, Münster 2011
- Jean Echenoz: *Ravel, Roman*, Berlin Taschenbuch Verlag, 2014
- Flamm, Christoph: *Igor Strawinsky: Der Feuervogel, Petruschka, Le Sacre du Printemps*, Bärenreiter Werkeinführungen, Kassel 2013
- Nijinsky, Romola: *Nijinsky – der Gott des Tanzes* (1934), Deutsche Übersetzung: Insel Verlag 1974
- Nijinsky Wazlaw: *Tagebücher: Ich bin ein Philosoph, der fühlt. Die Tagebuchaufzeichnungen in der Originalfassung* (1919–20), Deutsche Übersetzung: Berlin Verlag 1996
- Pritchard, Jane: *Diaghilev and the Golden Age of the Ballet Russes 1909 – 1929*, Victoria & Albert Museum London 2010
- Eva Stachniak: *Die Schwester des Tänzers*, Roman, Verlag Insel, 2016
- Strawinsky, Igor: *Mein Leben. Ein Vorkämpfer der «Neuen Musik»* (Autobiographie), Paul List Verlag München 1958

## Musik

- Arvo Pärt: *Für Alina* (1976)
- Maurice Ravel: *Boléro* (1928)
- Igor Strawinsky: *Le Sacre du Printemps* (1913/revidiert 1922/1943)

## Ballett

### Boléro (1928)

Musik: Maurice Ravel, Choreografie: Bronislawa Nijinska, Musikalische Leitung: Walter Straram, Solistin: Ida Rubinstein  
Uraufführung: Ballets Russes, Pariser Oper, 22. November 1928

Maurice Ravels Ballettmusik Boléro wurde und wird immer wieder von Choreografen neu interpretiert. Eine sehr bekannte Version ist die von Maurice Béjart von 1961.

### Le Sacre du Printemps – Tableaux de la Russie païenne en deux parties (1913)

Musik: Igor Strawinsky, Ausstattung: Nikolai Roerich, Libretto: Igor Strawinsky und Nikolai Roerich, Choreografie: Wazlaw Nijinsky, Musikalische Leitung: Pierre Monteux, Solisten: Maria Piltz  
Uraufführung: Ballets Russes, Théâtre des Champs-Élysées, 29. Mai 1913

### Rekonstruktionen (mittels Zeichnungen, Fotos, Notizen, Erinnerungen von Zeitzeugen)

- Millicent Hodson und Kenneth Archer, *Joffrey Ballet/USA* (1987)
- Dominique Brun, *Frankreich* (2013)

Seit 1913 sind 250–300 Choreografien zur Musik des *Sacre du Printemps* oder mit Bezug zu *Le Sacre du Printemps* entstanden. Hier eine Auswahl:

Léonide Massine (1920), Martha Graham (1930), Mary Wigman (1957), Maurice Béjart (1959), Glen Tetley (1974), Pina Bausch (1975), Mats Ek (1984), Marie Chouinard (1993), Carlotta Ikeda (1999), Angelin Preljocaj (2001), Heinz Spoerli (2001), Uwe Scholz (2003), Xavier le Roy (2003), Heddy Maalem (2003), Emanuel Gat (2004), Tero Saarinen (2008), Wang Xinpeng (2009), Chris Haring (2010), Edward Clug (2012), Raimund Hoghe und Sasha Waltz (2013)

## Links

### Über Les Ballets Russes

- Website über Les Ballets Russes (englisch): <http://www.russianballethistory.com/>
- Online-Ausstellung der Harvard Library: *Diaghilev's Ballets Russes, 1909-1929: 20 Years That Changed The World of Art* <http://hcl.harvard.edu/libraries/houghton/exhibits/diaghilev/>

## Videolinks:

### Ballet Russes:

- Ballet Russes im Victoria Albert Museum in London (englisch): <https://www.youtube.com/watch?v=ZjfEmxCbzDc>
- *Diaghilev and the Ballets Russes* (Dokumentarfilm der National Gallery of the Arts, 2014) (englisch): <https://www.youtube.com/watch?v=lmsR8eR2-MI>

### Sacre:

- Webdokumentation *The Rite of Passage* von Numéridanse.tv (englisch oder französisch): [http://www.numeridanse.tv/fr/webdocs/18\\_a-rite-of-passage](http://www.numeridanse.tv/fr/webdocs/18_a-rite-of-passage)
- *Riot at the Rite* (Dokumentation über die Entstehung von *Le Sacre du Printemps*, BBC 2013) (englisch): <https://www.youtube.com/watch?v=JcZ7lfdhVQw>

### Versionen des Sacre verschiedener Choreografen:

- Waslaw Nijinski (1913) (Rekonstruktion durch Millicent Hodson und Kenneth Archer 1987): Aufnahme des Marinskji Ballets St. Petersburg (2012): <https://www.youtube.com/watch?v=dVPlkvHKRB8>
- Waslaw Nijinski (1913) (Rekonstruktion durch Dominique Brun 2013): <https://vimeo.com/148803894>
- Übersicht verschiedener Fassungen des *Sacre du Printemps*: <https://www.youtube.com/watch?v=hX3iOkwX1lk>
- Pina Bausch (1975): [http://www.dailymotion.com/video/x2w4rj\\_pina-bausch-le-sacre\\_music#.UaiML5ywfTQ](http://www.dailymotion.com/video/x2w4rj_pina-bausch-le-sacre_music#.UaiML5ywfTQ)
- Maurice Béjart (1970): <https://www.youtube.com/watch?v=XedawBHB-uc>
- Marie Chouinard (1999): [http://www.dailymotion.com/video/x2w20hl\\_29tsp-marie-chouinard-sacre-du-printemps\\_fun](http://www.dailymotion.com/video/x2w20hl_29tsp-marie-chouinard-sacre-du-printemps_fun)
- Xavier Le Roy (2003): [http://www.dailymotion.com/video/x2n1ilg\\_xavier-le-roy-le-sacre-du-printemps-c-kaaitheater\\_fun](http://www.dailymotion.com/video/x2n1ilg_xavier-le-roy-le-sacre-du-printemps-c-kaaitheater_fun)
- Sasha Waltz (2013): <https://www.youtube.com/watch?v=4zJhVgT1Ftl>

### Marco Goecke:

- Fernsehbeitrag über Marco Goecke, SWR, 17.6.2016: <https://www.youtube.com/watch?v=oqbl09idovM>

### Edward Clug:

- Edward Clug: Trailer von *Sacre du Printemps* des Balletts Maribor: <https://www.youtube.com/watch?v=i-agaQbRtHo>

## Film:

- *Nijinsky* (USA, 1980)  
Regie: Herbert Ross, mit Alan Bates, George De La Pena, Leslie Browne  
Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=pcD28ksz4pc>
- *The diaries of Vaslav Nijinsky* (Australien, 2001)  
Regie: Paul Cox, mit Derek Jacobi, Delia Silvan, Chris Haywood |  
Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=ubUN05Tyqec>
- *Coco Chanel et Igor Stravinsky* (Frankreich, 2009)  
Regie: Jan Kounen, mit Anna Mouglalis, Mads Mikkelsen  
Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=qx58yPFj0ac>

## Textnachweis

- Buckle, Richard: *Diaghilew* (1984), Deutsche Übersetzung: Bussesche Verlagshandlung, Herford 1984
- Flamm, Christoph: *Igor Strawinsky: Der Feuervogel, Petruschka, Le Sacre du Printemps*, Bärenreiter Werkeinführungen, Kassel 2013
- Hagedorn, Volker: Fieber, Sex und Zukunft, Zeit online, 16.5.2013: <http://www.zeit.de/2013/21/ballett-igor-strawinsky-le-sacre-du-printemps>
- Programmheft zum Boléro der Münchner Philharmoniker, 04.07.2019
- Nijinsky, Romola: *Nijinsky – der Gott des Tanzes* (1934), Deutsche Übersetzung: Insel Verlag 1974
- Opernhaus Zürich: *Petruschka/Sacre* (Programmheft), 2016
- Opernhaus Zürich: MAG 42, September 2016
- Website Berliner Festspiele: [https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-kuenstler/bfs\\_kuenstler\\_detail\\_68821.html](https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-kuenstler/bfs_kuenstler_detail_68821.html)
- Wikipedia.org: Stichworte: *Ballets Russes*, *Le Sacre du Printemps*, *Boléro*, *Ida Rubinstein*, *Maurice Ravel*, *Sergej Diaghilew*, *Vazlav Nijinski*

## Bildnachweis

Titel: Katja Wünsche in *Le Sacre du Printemps* von Edward Clug © Gregory Batardon

- 1 Ballett Zürich *Le Sacre du Printemps* von Edward Clug © Gregory Batardon
- 2 Meiri Maeda in *Walking Mad* von Johan Inger © Gregory Batardon
- 2 Ballett Zürich in *Walking Mad* von Johan Inger © Gregory Batardon
- 4 Ballett Zürich *Le Sacre du Printemps* von Edward Clug © Gregory Batardon
- 5 Wazlaw Nijinsky als Schüler der kaiserlichen Ballettakademie (1900), aus: Romola Nijinsky: *Nijinsky*, Insel Verlag 1974
- 6 Sergej Diaghilew mit seiner Kinderfrau, Portrait von Leon Bakst 1906, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg
- 7 Wazlaw Nijinsky in *Schérazade* (1910)
- 8 Von Natalia Goncharova entwerfener Vorhang für den *Feuervogel* (1926), Victoria & Albert Museum London
- 9 Igor Strawinsky und Sergej Diaghilew (1926), Foto: Rue des Archives/Lebrecht
- 10 Igor Strawinsky und Wazlaw Nijinsky (im *Petruschka*-Kostüm) (1911), Foto: Rue des Archives/Keystone
- 11 Nikolai Roerich: Kostümentwurf: Die Auserwählte (*Le Sacre du Printemps*, 1913)
- 12 Igor Strawinsky 1921, Foto: Robert Regassi
- 13 Ida Rubinstein, 1910, Wikicommons
- 14 Maurice Ravel. 1925, Wikicommons
- 15 Meiri Maeda und Esteban Berlanga in *Walking Mad* von Johan Inger © Gregory Batardon
- 16 William Moore in *Walking Mad* von Johan Inger © Gregory Batardon
- 17 Portrait Johan Inger © Bengt Wanselius
- 18 Nikolai Roerich: Alter Weiser, Kostümentwurf (*Le Sacre du Printemps* 1913)
- 19 Gruppe junger Mädchen aus *Le Sacre du Printemps*, 1913. Kostüme und Bühnenbild: Nikolai Roerich
- 20 Ballett des Marinskii-Theaters in St.Petersburg in der Rekonstruktion von *Le Sacre du Printemps* von Millicent Hodson und Kenneth Archer 2012
- 21 Strawinsky spielt *Le Sacre du Printemps* am Klavier, im Hintergrund Nijinskys Choreografie, Zeichnung Jean Cocteau 1913
- 22 *Le Sacre du Printemps* von Maurice Béjart (1959) © Francette Levieux (2013)
- 23 *Le Sacre du Printemps* von Pina Bausch (1975) © Ulli Weiss (2013)
- 24 Probenfoto Ballett Zürich *Le Sacre du Printemps* von Edward Clug © Gian Paul Lozza
- 25 Probenfoto Ballett Zürich *Le Sacre du Printemps* von Edward Clug © Gian Paul Lozza
- 26 *Le Sacre du Printemps* von Edward Clug, Ballett des Nationaltheaters Maribor
- 27 Portrait Edward Clug © Stefan Deuber
- 28 Ausschnitt aus der Partitur von *Le Sacre du Printemps*
- 29 Ballett Zürich *Le Sacre du Printemps* von Edward Clug © Gregory Batardon
- 30 Die Tänzer\*innen des Balletts Zürich auf der Weltkarte
- 31 Viktorina Kapitonova und William Moore in *Schwanensee* von Heinz Spoerli © Bettina Stöss

- 32 Swing/Lindy Hop © Life Magazine
- 33 Bharatanatyam-Tänzerin Indien
- 34 Traditioneller afrikanischer Tanz aus Togo
- 35 Flamenco-Tänzerin
- 36 Hofesh Shechter Company in *Political Mother: The Choreographer's Cut* (2011)
- 37 Breakdancer
- 38 Fred Astaire (1935)
- 39 Tangopaar
- 40–41 Videostills *Planet Dance* © The Place London
- 42 Illustration aus *Tanz ist...*: [www.tanzist.ch](http://www.tanzist.ch)