

OPERNHAUS
ZÜRICH

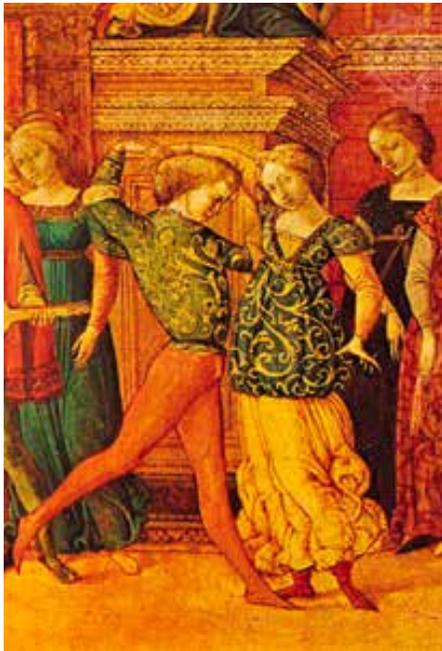
KURZE BALLETTGESCHICHTE

Geschichte des Balletts von der Renaissance bis um 1900



Vom höfischen Tanz zum Ballett

Renaissance



Ein Paar tanzt Gaillarde, Detail eines Gemäldes des sogenannten Meister der Stratonike, Siena, 15. Jh.

Die Wurzeln des Balletts liegen in den höfischen Tänzen der Renaissance. Zu jener Zeit sind an den Fürstenhöfen Norditaliens und Frankreichs Schreittänze populär - *basse dances*. Dazu gehören Branle, Ballo, Balletto, später die Sarabande und schliesslich das Menuett. Körperliche Beweglichkeit und Eleganz gilt als Zeichen für einen lebendigen, beweglichen Verstand. Der Tanz spielt im 15. Jahrhundert vor allem bei festlichen Gelegenheiten eine grosse Rolle. Man tanzt zur eigenen Freude, aber auch zur Unterhaltung von Zuschauern.

Die Fürstenhöfe beschäftigen Tanzmeister (*maître de la danse*), die mit den Damen

und Herren des Hofes die Gesellschaftstänze einzustudieren, die so schwierig waren, dass sie nicht spontan getanzt werden konnten. Neben Tanzunterricht gehörte auch das Arrangieren von Festen und theatralischen Darbietungen zu den Pflichten der Tanzmeister. Sie waren denn auch die ersten, die begannen Methoden zu entwickeln, um Tanzschritte und Choreografien schriftlich allgemein verständlich aufzuzeichnen, damit sich die komplexen Tänze wiederholen und verbreiten liessen.

Domenico da Piacenza (gestorben nach 1460) beschreibt in seinem Buch «Über die Kunst zu tanzen» die Grundvoraussetzungen, die ein guter Tänzer mitbringen sollte; ein Gefühl für Rhythmus und ein gutes Gedächtnis. Ausserdem sollte ein Tänzer elegant sein und ein gutes Körpergefühl und Raumbewusstsein haben.

Im 16. Jahrhundert entwickelte sich der Tanz der höfischen Gesellschaft mehr und mehr zum Bühnentanz und stand in engem Zusammenhang mit den Anfängen der Oper. Prunkvolle höfische Feste wurden mit einer dramatischen Handlung unterlegt, die Dichtung, Musik, Tanz und prachtvolle Ausstattung zu einer Einheit zusammen führten. Zwischen den einzelnen Szenen der Haupthandlung setzte man *balletti*, oder Pantomimen als Zwischenspiele ein. Solche Feste dauerten mehrere Tage oder sogar Wochen und fanden anlässlich von Hochzeiten, Krönungen oder anderen Feierlichkeiten statt. Künstler und Ausstatter übertrafen sich eins ums andere Mal mit noch verrückteren Versenkungs-, Hebe- oder Flugapparaten, Feuerwerken, Wasserspielen und Wolkenkonstruktionen.

Die Tanzkunst in Frankreich bekam 1533 durch die Hochzeit der aus Florenz stammenden Katharina di Medici mit dem französischen König Henri II. entscheidende Impulse. Katharina di Medici hatte eine ganze Gruppe von Tänzern und andere Künstler in ihrem Gefolge und begann am französischen Hof Feste und Aufführungen zu veranstalten. Daraus entstand die neue musikalisch-szenische Kunstform des *Ballet de cour*. Dieses war als Gesamtkunstwerk konzipiert, an dem Dichter, Komponisten, Choreografen und bildende Künstler zusammen arbeiteten. Gestalten aus der antiken Mythologie und allegorische Figuren spielten wie in der ita-



«Ballett comique de la Reine», 1581 im Louvre in Paris

lienischen Oper die Hauptrolle. Typisch waren grosse Tanzszenen, in denen der Hofadel und manchmal sogar der König selbst mitwirkten. Eines der ersten Hofballette war das 1581 im Louvre, dem damaligen königlichen Schloss in Paris, aufgeführte «Ballet comique de la Reine». Das Ballett wurde anlässlich der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse mit Marguerite von Lothringen aufgeführt und dauerte von sechs Uhr abends bis in die frühen Morgenstunden.

Le Roi de Soleil und das Ballett am europäischen Hof

Im Laufe des 17. Jahrhunderts entwickelten sich der professionelle Tanz und der Laientanz allmählich auseinander. Anfangs waren die Unterschiede noch gering. Auch traten in den Hofballetten noch adelige Damen in Frauenrollen auf. Doch schon bald durften sie nicht mehr an den Darstellungen teilnehmen. Weibliche Rollen wurden von Tänzern übernommen,

was allerdings kaum auffiel, weil die bodenlangen Roben der weiblichen Gestalten ohnehin meist nicht erkennen liessen, ob sich ein Mann oder eine Frau dahinter verbarg.

In der Regierungszeit des französischen Königs Louis XIV. von 1643 bis 1715 spielte das Ballett immer wieder auch eine wichtige politische Rolle. Louis XIV. trat während vielen Jahren in markanten Rollen in Balletten auf und umgab sich am Hof gern mit den Künstlern, die die Ballette mit ihm zusammen entwickelten. Das sind etwa der Ballettmeister Pierre Beauchamp (1636-1705), der Hofkomponist Jean-Baptiste Lully (1632-1687) und der Dichter und Theatermann Molière (1622-1673). 1653 verkörperte der junge König im prunkvoll ausgestatteten «Ballet Royal de la Nuit» den Sonnengott Apollo - eine frühe Selbstdarstellung des absolutistischen Herrschers, die ihm den Beinamen Sonnenkönig (*roi de soleil*) einbrachte.

Die adeligen Laien, die in den Hofballetten tanzten, waren den zunehmenden technischen Anforderungen bald nicht mehr gewach-



Louis XIV. als Sonnengott Apollon im «Ballet Royale de la Nuit», 1653

sen. Louis XIV. gründete darum 1661 die «Académie Royale de la Danse». Sie hatte die Aufgabe, objektive Kriterien und Standards für die technische Entwicklung des Theater- und Gesellschaftstanzes zu entwickeln und zu über-wachen.

Der Hofkomponist Jean-Baptiste Lully und Molière entwickelten zusammen die *Comédie-ballets*. Seit der Renaissance hat man in Anlehnung an die Antike immer wieder ver-sucht, den Tanz schlüssig in die Dramaturgie der Handlung einzubinden. Dies gelang Molière und Lully durch die Verbindung der Komödie mit dem *Ballet de cour*: In den *Comédie-ballets* wa-ren Tanzszenen nicht nur szenische Zwischen-spiele, sondern wichtige Bestandteile der Handlung.

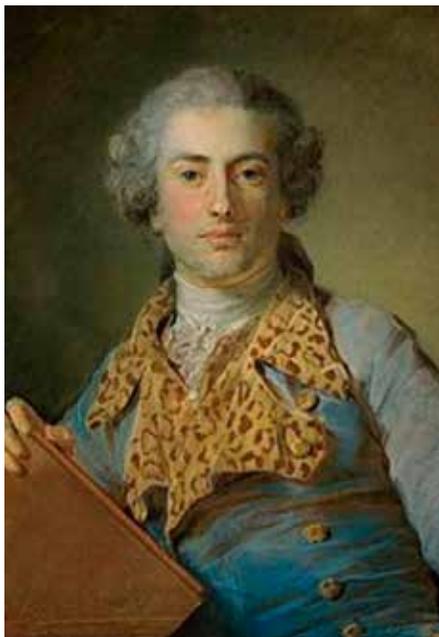
Der italienische Bühnentanz jener Zeit war stark von der *Commedia dell'arte* beein-flusst. Er nahm deren pantomimische und ak-robatische Techniken auf und passte sie dem Rhythmus der Musik an. Der Tanz diente wei-terhin vor allem als dekoratives Zwischenspiel in Opern.

Die italienische und französische Tanz-kunst entwickelte sich also relativ eigenständig und verbreitete sich unterschiedlich im restli-chen Europa. So arbeiteten am Wiener Hof im 17. Jahrhundert ausschliesslich italienische Bal-letmeister, während die schwedische Königin Christina für das *Ballet de cour* schwärmte und den französischen Balletmeister Antoine de Beaulieu beschäftigte.

In England wurde die Entwicklung des Mu-siktheaters im 17. Jahrhundert durch den Bür-gerkrieg und ein zeitweiliges Theaterverbot be-einträchtigt. Zar Peter der Grosse (1672-1725) wendete sich im Gegensatz zu seinen Vorgän-gern der europäischen Kunst zu. Während sei-ner Regentschaft kamen die ersten europäi-schen Tänzer und Ballettmeister nach St. Petersburg. 1736 soll die erste Ballettauffüh-rung stattgefunden haben und zwei Jahre spä-ter wurde vom französischen Tänzer Jean-Bap-tiste Landé in St. Petersburg die Ballettschule des Mariinski-Theaters gegründet. Nach der Ballettschule der Pariser Oper (gegründet 1713) die zweitälteste der Welt.

Das Ballett als eigenständige Kunstform

Der französische Komponist Jean-Philip-pe Rameau (1683-1764) verband in seinen *Tragédies lyrique* das Ballett noch mehr mit der Handlung als es sein Vorbild Lully schon ge-macht hatte. Den Tendenzen der Aufklärung entsprechend, beschäftigte sich Rameau mit der Idee des «edlen Wilden» und nutzte exoti-sche Themen und Schauplätze, um damit eine Gegenwelt zur gesellschaftlichen Wirklichkeit



Jean-George Noverre, 1764, Portrait von Jean-Bap-tiste Perronneau

in Frankreich darzustellen. Trotz ihrer fort-schrittlichen Musiksprache wurde die französi-sche *Tragédie lyrique* um die Mitte des 18. Jahr-hunderts von einem grossen Teil des Publikums aber als nicht mehr zeitgemäss empfunden. Die alten Herrschaftsstrukturen begannen zu wanken und mit ihnen die veralteten Formen der Repräsentationskultur.

Wegen des königlichen Verbots, im Thea-ter Dialoge zu sprechen entwickelten sich zur gleichen Zeit im Volkstheater pantomimische

Darstellungsformen rasend schnell. So wurden auch in Frankreich in den auf Jahrmärkten auf-geführten Stücken, ähnlich der *Commedia dell'arte* in Italien, akrobatische Tänze zu einem wichtigen Bestandteil der Vorstellung. Die Dar-stellung von Handlung nur durch Körperspra-che wurde dadurch immer ausgefeilter, was in-direkt die Entwicklung des Balletts beeinflusste.

Unter dem Einfluss der Aufklärung entwi-ckelte sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhun-derts das *Tanzdrama* oder *Handlungsballett*. Zuvor gab es in Balletten keine durchgängige Handlung sondern ein gemeinsames Motiv oder Thema zu dem verschiedene Tänze er-schaffen wurden.

Verschiedene Ballettmeister beschäftig-ten sich im 18. Jahrhundert mit der Darstellung von Handlung und Gefühlen durch Tanz. Unter ihnen gilt der französische Ballettmeister und Choreograf Jean Georges Noverre (1727-1810) als Begründer des Handlungsballetts. Noverre kämpfte im Geist der bürgerlichen Aufklärung gegen die Erstarrung und Prachtentfaltung des höfischen Balletts, gegen Reifröcke und Perücken. Sein Interesse galt der Natürlichkeit und dem Humanismus im Tanz und dem dramati-schen Handlungsballett (*Ballet d'Action*).

1760 veröffentlichte er seine «Lettres sur la danse et sur les ballets». Er skizzierte darin die Grundlagen einer Ästhetik des Balletts und verhalf so dem Ballett zu einem hohen Anse-hen. Noverre war überzeugt, dass man ein Dra-ma mit den Mitteln des Tanzes gestalten kön-ne. Seine *Lettres* wurden mehrfach übersetzt und in ganz Europa verbreitet. Noverre wirkte als Choreograf u. a. in Lyon, Stuttgart und Wien und hat seine Ideen in zahlreichen Balletten umgesetzt. Leider sind keine Aufzeichnungen seiner Choreografien überliefert. Das einzige erhaltene Handlungsballett aus jener Zeit, «La Fille mal gardée» (1789), ist von Jean Dauber-val, einem Schüler Noverres.

In allen wichtigen Hauptstädten Europas entstanden Ballettkompanien, die sich stilis-tisch mehr oder weniger unterschieden und dem Ballett in Sachen Stil, Technik und Innova-tion jede auf ihre Art ihren Stempel aufsetzten. Eine ganze Reihe von einflussreichen und inno-vativen Ballettmeistern und Ballettpädagogen und europaweit berühmten Ballerinas und Bal-lerinos prägten die Entwicklung des Balletts Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts.



Marie Camargo mit einem Partner, Gemälde von Nicolas Lancret ca. 1730

Frauen erobern die Ballettbühne

Abgesehen von wenigen Ausnahmen wie etwa Mademoiselle La Fontaine, die 1689 in einem Ballett von Lully auftrat, waren Frauen im 17. Jahrhundert fast vollständig von der Bühne verschwunden. Alle Rollen wurden von Männern getanzt.

Aber Anfang des 18. Jahrhunderts eroberten sich die Frauen ihren Platz auf der Bühne langsam zurück. Marie Sallé und Marie Camargo waren die beiden bedeutendsten Tänzerinnen dieser Zeit. Marie Sallé (ca. 1707-1756) wurde auf den Jahrmarktsbühnen von Paris gross und war für ihr stummes, dramatisches Spiel bekannt. Sie war eine sehr ausdrucksstarke Tänzerin, die auch selbst choreografierte und es wagte, ihre neu entwickelten Bewegungsformen in leichten, fließenden Gewändern aufzuführen, die ihren Tanz voll zur Geltung brachten.

Marie-Anne Cupis de Camargo (1710-1770) wuchs in Brüssel auf, wo ihr Vater als Tanzmeister am Hof arbeitete. Wie Sallé veränderte auch sie die Tanzwelt der damaligen Zeit. Sie kürzte ihre Kleider, damit man ihre Fussarbeit sehen konnte und löste damit einen Skandal aus. Ausserdem entfernte sie die Absätze von ihren Schuhen und führte so Sprünge aus, die vorher nur Männer getanzt hatten. Ballettschuhe (Schläppchen) ohne Absätze wurden ab dann allgemein gebräuchlich.

Die französischen Tänzerinnen und Tänzer der Pariser Oper gaben im 18. Jahrhundert den Ton an. Obwohl es in vielen Städten Europas Ballettkompanien gab, waren die richtig bekannten und berühmten Tänzerinnen und Tänzer alle früher oder später in Paris unter Vertrag. So zum Beispiel die deutsche Tänzerin Anna Friederike Heinel (1753-1808), die in Italien ausgebildet wurde, bei Jean-George Noverre in Stuttgart tanzte und schliesslich eine der grossen Ballerinen der Pariser Oper wurde. Weitere bekannte Ballerinen waren die Italienerin Barberina Campanini (1721-1799) oder die Französin Marie-Madeleine Guimard (1743-1816). Der berühmteste Tänzer im 18. Jahrhundert war der Italiener Gaetano Vestris (1729-1808), der den Übernamen «Gott des Tanzes» erhielt.

Das Ballett in der Romantik

Mit der Romantik entwickelte sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine geistige Gegenbewegung zum Rationalismus der Aufklärung. Der Romantiker wendete sich von der modernen Zivilisation ab hin zur Natur und ihren Urkräften. Die aufgeklärte Welt des Bürgertums war ihm zu eng und eindimensional. Man versuchte die Kräfte des Gefühls, der Fantasie, des Unbewussten zu wecken und die dem Bewusstsein nicht zugänglichen Bereiche zu erfassen. Bevorzugte Themen waren die Rätsel und Abgründe der menschlichen Seele, das Unergründlich-Geheimnisvolle der Natur und der Ausbruch aus der Begrenzung der bürgerlichen Gesellschaft.

Die Geburt des romantischen Balletts war eng verbunden mit dem Aufkommen des Spitzentanzes. Marie Taglioni war die erste wichtige Ballerina, die auf Spitzentanz tanzte. Ihr Auftritt im sogenannten «Nonnenballett» von Filippo Taglioni im dritten Akt der Oper «Robert le Diable» von Giacomo Meyerbeer 1831, gilt als erstes typisch romantisches Ballett. Es handelte sich dabei um eine Szene, in der verstorbene Nonnen aus ihren Gräbern kommen, alle



Marie Taglioni in «La Sylphide» 1832

in Weiss gekleidet, und den Helden der Oper zu einem Verbrechen verführen. Die Choreografie zeichnete sich durch eine Reihe von Solo- und Ensemblestücke aus, die, anders als bei den sonst üblichen farbenfrohen und tänzerische sehr variantenreichen Balletteinlagen, durch einheitliche Kostüme und die vielen synchronen Bewegungssequenzen einen Eindruck von Geschlossenheit vermittelten. Diese Wirkung haben bis heute die sogenannten *weissen Akte* oder *Ballets blancs*, die neben dem Spitzentanz zu einem wesentlichen Merkmal des romantischen Balletts werden.

nen schwebenden Eindruck, welcher speziell im zweiten Akt des Balletts, der meist an romantisch-bedrohlichen Schauplätzen wie Waldlichtungen oder Ruinen bei Mondlicht vollständig zur Geltung kommt. Hauptfiguren des romantischen Balletts sind Elementarwesen wie Luft-, Wasser- oder Erdgeister oder Seelen verstorbener Mädchen, die auf Männer eine unwiderstehliche Faszination ausüben.

Schon bald schien sich ein allgemeingültiges dramaturgisches Muster für romantische Ballette abzuzeichnen: Jeder Akt enthielt eine kommentierende, mimisch gestaltete Ein-



Yen Han und Kevin Pouzou in «Giselle», 2019 © Carlos Quezada

Am 12. März 1832 wurde das Ballett «La Sylphide» in der Choreografie von Filippo Taglioni (1777-1871) mit seiner Tochter Marie Taglioni (1804-1884) als Sylphide an der Pariser Oper uraufgeführt. In «La Sylphide» entwickelte Taglioni das «Nonnenballett» aus «Robert le Diable» weiter und stellte in einer knappen zweiaktigen Form das Fantastische dem Realen gegenüber. Marie Taglioni wurde als Sylphide zum Inbegriff der romantischen Ballerina, mit enger Korsage, leichtem Gazerock und Spitzenschuhen. Ab jetzt ist die Ballerina definitiv die zentrale Figur des Bühnengeschehens. Ihr Tanz, vor allem auf der Spitze, vermittelt ein

gangsszene, auf die Gruppentänze (im 1. Akt meistens Charaktertänze, im 2. Akt grosse Gruppenformationen in weiss) folgten. Die Ballerina und ihr Partner zeigten im Anschluss darauf ein klassisches Pas de deux. Den Abschluss bildete wiederum ein mimisch gestaltetes Finale.

Neben «La Sylphide» wird «Giselle» 1841 zu einem der wichtigsten Werke des romantischen Balletts. Das Bauernmädchen Giselle wird von einem als Bauern verkleideten Herzog verführt und so verletzt, dass sie an Liebeskummer stirbt. Sie wird darauf eine Wilis. Diese sind Wiedergängerinnen, die sich an Männern rä-

chen. Doch als der Herzog von Liebesschmerz gepeinigt an Giselles Grab geht und dort von den Wilis umringt wird, steht ihm Giselle bei, denn ihre Liebe ist stärker als der Tod.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war der Tanz auf Spitze den Solistinnen vorbehalten. Marius Petipa war darum stolz auf die Tänzerinnen seines Corps de Ballet am Marinskij-Theater in St. Petersburg, die ab ca. 1870 alle auf Spitze tanzten.

Die romantische Ballerina



Marie Taglioni, Charlotta Grisi, Fanny Cerrito und Lucile Grahn in «Pas de Quatre», 1845

Das Publikum liebte die Stars der Bühnen: Wie Marie Taglioni wurde auch ihre grösste Konkurrentin Fanny Elssler (1810-1884) vom Publikum, von Intellektuellen und der Fachwelt gleichermaßen gefeiert. Dem ätherischen und elfengleichen Wesen der Taglioni stand ab 1834

das sinnliche und menschliche Temperament der Elssler gegenüber. Die Wienerin Fanny Elssler fiel durch ihre Charaktertänze auf und wurde als Titelheldin in «La Fille mal gardée», in «La Esmeralda» oder «La Gipsy» vom Publikum gefeiert. Die Titelheldin in der Uraufführung von «Giselle» 1841 tanzte aber weder die Taglioni noch die Elssler sondern die 1841 neu ins Ballett der Pariser Oper engagierte Tänzerin Carlotta Grisi (1819-1899). Weitere berühmte Ballerinen jener Zeit waren die Italienerin Fanny Cerrito (1817-1909) und die Dänin Lucile Grahn (1819-1907).

Die Spielpläne der Opernhäuser in den grossen Städten richteten sich jetzt fast ausschliesslich nach den grossen Tänzerinnen der Zeit. Ein Höhepunkt des romantischen Ballerinenkults ist das Stück «Le Pas de Quatre» von Jules Perrot. Das Stück thematisierte die Kunst der Ballerina an sich und wurde von Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito und Lucile Grahn 1845 in London uraufgeführt.

Weiterentwicklung des romantischen Balletts

Die Pariser Oper verlor nach und nach ihren Einfluss und ihre Vorreiterrolle in der Ballettwelt. Als letzte wichtige Ballettpremiere dieser Epoche in Paris gilt «Coppélia» (1870). Der Erfolg dieser Uraufführung wurde allerdings vom Deutsch-Französischen Krieg (1870/71) überschattet. Das Zentrum der Ballettwelt verschob sich allmählich nach Norden und Osten. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden in Dänemark und Russland zwei neue Zentren des Tanzes und zwei eigenständige Entwicklungslinien des romantischen Balletts.

Antoine Bournonville (1760-1843), ein Schüler Noverres, und sein Sohn Auguste leiteten zwischen 1830 und 1877 das Königlich Ballett in Kopenhagen und machten das dänische Ballett weltberühmt. Auch in Russland wirkten französische Choreografen und Ballettmeister, der wichtigsten unter ihnen war Marius Petipa (1818-1910), der 1847 zunächst als Tänzer in St. Petersburg engagiert wurde. Von 1871 bis

1903 wirkte er als erster Ballettmeister des kaiserlichen Balletts in St. Petersburg und schuf in dieser Zeit über fünfzig Werke, darunter legendäre Ballette wie «Schwanensee», «Nussknacker», «Dornröschen», aber auch überarbeitete Fassungen romantischer Ballette, die er als junger Tänzer in Paris noch selbst getanzt hatte.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde mehr und mehr Kritik am Ballett als repräsentativer Schautanz höfischer Prägung laut. Man lehnte die geltenden Werte und Normen ab und suchte nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen. Die stilisierte Bewegung, die geometrischen Muster der «klassischen» Choreografien, die vielen Pantomimen und die Zwänge der Tradition widersprachen dem individualistischen Menschenbild, das eine neue Zeit ankündigte.



Marius Petipa, Fotografie 1890-95

«Schwanensee» - Geschichte eines Balletts

Die erste Uraufführung 1877 in Moskau

Der junge Komponist Pjotr Iljitsch Tschaikowski war Ballettfan und stolz darauf, Musik für ein neues Ballett für das Bolschoi-Theater in Moskau schreiben zu dürfen. «Schwanensee» war Tschaikowskis erster Versuch, ein Ballett in der romantischen Tradition zu komponieren. Er arbeitete 1875/76 etwa ein Jahr daran. Tschaikowski hatte schon 1871 für die Kinder seiner Schwester in den Sommerferien eine kurze Komposition mit dem Titel «Der See der Schwäne» geschrieben, die schon das berühmte Schwanen-Motiv enthält, das sich auch in «Schwanensee» wieder findet.

Das Libretto zu «Schwanensee» stammte von Wladimir Begitschew und Wassili Geltzer und basiert wahrscheinlich auf dem Märchen «Der geraubte Schleier» aus Johann Musäus (1735-1787) «Volksmärchen der Deutschen». Für die Choreografie der Uraufführung am 4. März 1877 im Bolschoi-Theater in Moskau war der tschechische Choreograf Wenzel Julius Reisinger (1827-1892) verantwortlich.

Es gibt unterschiedliche Behauptungen über die Rezeption dieser ersten Version des Balletts. So soll das Bolschoi-Ballett zu jener Zeit nicht das erforderliche Niveau gehabt haben, um das Stück zu tanzen. Musikalisch schwierige Stellen wurden weggelassen oder durch ‚einfachere‘ Musik anderer Komponisten ersetzt. Die Inszenierung habe beim Publikum gefloppt. «Schwanensee» wurde aber nachweislich im Bolschoi Theater 41 Mal aufgeführt, was eigentlich gar nicht so wenig war. 1883 wurde das Stück abgesetzt und nicht wieder aufgenommen.

Die Fassung von Marius Petipa und Lew Iwanow 1895

1890 und 1892 komponierte Tschaikowski im Auftrag von Marius Petipa, dem ersten Ballettmeister des kaiserlichen Balletts von St. Petersburg, zwei heute weltberühmte Ballettwerke – «Dornröschen» und «Nussknacker».

Marius Petipa (1818–1910) war ab 1847 als erster Solist des kaiserlichen Balletts in St. Petersburg engagiert. Von 1862 bis 1903 war er über 50 Jahre erster Ballettmeister der Truppe und gilt als Begründer des romantischen Balletts in Russland. In Zusammenarbeit mit den Komponisten Ludwig Minkus («La Bayadère»), Alexander Glasunow («Raymonda») und

Gespräche über eine Neufassung von «Schwanensee». Die Premiere fand dann aber erst 1895, zwei Jahre nach Tschaikowskis plötzlichem Tod, im St. Petersburger Mariinski-Theater statt. Dieser «Schwanensee» der Choreografen Marius Petipa und seines zweiten Ballettmeisters Lew Iwanow (1834–1901) legte den Grundstein zum Erfolg des Werks und begründete die bis heute andauernde Aufführungstradition, die zum Ausgangspunkt unzähliger Neuschöpfungen im 20. Jahrhundert wurde.

Tschaikowskis Bruder Modest hat in enger Zusammenarbeit mit Marius Petipa das Libretto und mit Hilfe des Komponisten Riccardo Drigo auch die Partitur grundlegend überarbeitet: Die Handlung wurde gestrafft

nahmen sich gemeinsam der Inszenierung an. Vorerst erstellte Lew Iwanow 1894 eine Choreografie der Schwanentänze des ersten Akts. Diese Choreografie ist bis heute in klassischen «Schwanensee»- Fassungen zu grossen Teilen erhalten, ebenso wie der dritte Akt, ebenfalls von Lew Iwanow choreografiert. Diese beiden weissen Akte von Petipas/Iwanows «Schwanensee» haben sich als zeitlose Bilder über die letzten 120 Jahre erhalten, was sicher zum grossen Erfolg des Balletts beigetragen hat.

Die Premiere dieses neuen Schwanensees fand am 27. Januar 1895 anlässlich einer Benefizvorstellung der bekannten St. Petersburger Ballerina Pierina Legnani statt. Ihr Partner war Pavel Gerdt, der anschliessend viele Jahre die Rolle des Siegfrieds auf der Bühne des Mariinski-Theaters tanzte.

Die Überlieferung des «Schwanensee» von 1895

Alle nachfolgenden Inszenierungen von «Schwanensee» orientierten sich an diese Fassung von Petipa und Iwanow. Petipa kümmerte sich persönlich wenig um die vollständige Dokumentation der Choreografie oder die Regelung der Urheberrechte. Die Direktion des Mariinski-Theaters beschloss aber schon in den 1890er Jahren, dass das gesamte Repertoire von Petipa in einer vom Tänzer Vladimir Stepanow entwickelten Notation aufgezeichnet werden sollte. Von 1901 bis 1917 wurden total 24 Ballette und 24 Tanzeinlagen für Opern von einigen Spezialisten in Stepanow-Notation festgehalten. Petipas Nachfolger, Nikolai Sergejew (1876–1951), überwachte diese Dokumentation und notierte teilweise selbst. Die Notationen wurden während der Proben erstellt und enthalten Angaben über den Ablauf der Choreografie im Raum, Schrittmaterial und Inhaltsangaben.

Als Sergejew 1917 aus Russland floh, nahm er diese Notationen, viele Notizen, Kostüm- und Bühnenbildentwürfe, Fotos und Programmhefte des kaiserlichen Balletts mit. Heute wird diese als «Sergeyev-Collection» be-



Anna Khamzina und Denis Vieira in der Rekonstruktion von «Schwanensee» von Alexej Ratmansky, 2016

kannte Sammlung in der Theatre Collection der Harvard University aufbewahrt.

In den folgenden Jahrzehnten inszenierte Sergejew für verschiedenen Ballettkompanien in England und Frankreich viele Ballette aus dem Repertoire des kaiserlichen Balletts, die sich im Westen in der Folge zu Standardversionen der Klassiker entwickelten. Sergejew legte eigentlich Wert auf eine werkgetreue Überlieferung, aber der Stil des kaiserlichen Balletts der 1890er Jahre entsprach nicht mehr dem Zeitgeist. Sergejew choreografierte also Neufassungen der Ballettklassikern, die stilistisch und technisch an die Erwartungen des Publikums und die Fähigkeiten der Tänzer angepasst waren, indem er zum Beispiel viele pantomimische Szenen entfernte.

In voller Länge war das Werk im Westen erst 1934 zu sehen, als Nikolai Sergejew es mit dem Sadler's Wells Ballet, dem heutigen Royal Ballet, in London einstudierte. Ausserhalb Russlands waren bis dahin nur einzelne Teile gezeigt worden: zum Beispiel die Adaption von Michail Fokine für «Les Ballets Russes» 1910 mit Vaslav Nijinsky und Mathilde Kschessinska.



Tänzerinnen des Corps de ballet mit Pavel Gerdt als Prinz Siegfried, 1895

und aus dem ersten und zweiten Akt wurde neu ein zweiteiliger Akt. Die Komposition von Tschaikowski wurde neu geordnet, den Anforderungen von Petipa entsprechend angepasst, neu arrangiert und sogar mit weiterer Musik Tschaikowskis ergänzt. Petipa und Lew Iwanow

Tschaikowski («Nussknacker», «Dornröschen» und «Schwanensee») schuf er eine ganze Reihe von Balletten, die heute noch zu den Hits des klassischen Ballettrepertoires gehören.

Auf Grund des grossen Erfolges von «Nussknacker» und «Dornröschen» begannen

Seit seiner Uraufführung 1877 sind unzählige Fassungen von «Schwanensee» entstanden, die sehr unterschiedlichen Versionen der Geschichte, insbesondere des Endes, verwenden. Bekannte Inszenierungen und Neuinterpretationen stammen von John Cranko, John Neumeier oder Mats Ek. Besonders erfolgreich war Matthew Bourne's «Swan Lake» (1995), in dem die Schwäne ausschliesslich von Männern getanzt werden.

Interpretinnen

Die Rollen von Odette (weisser Schwan) und Odile (schwarzer Schwan) werden meist von derselben Tänzerin getanzt. Es ist eine der anspruchsvollsten und anstrengendsten Hauptrollen des klassischen Balletts. Es werden nicht nur zwei völlig unterschiedliche Charaktere dargestellt, auch die Choreografie stellt höchste Ansprüche an die Tänzerin. Unter an-



Polina Semionova in «Schwanensee», Staatsballett Berlin 2009

Auch in der Sowjetunion wurde das Ballett mehrmals überarbeitet. In den 1930er Jahren setzte die legendäre Primaballerina und Choreografin Agrippina Waganowa soziale Akzente und änderte das Libretto von Grund auf. In ihrer Inszenierung war Rotbart kein böser Zauberer mehr, sondern ein verarmter Baron, der seine Tochter verheiraten wollte und nach einer guten Partie für sie suchte.

1950 entstand die bekannte Fassung des Kirow-Balletts (früher Mariinski-Ballett) von Konstantin Sergejew mit einem Happy End. Während Odette und Siegfried in früheren Interpretationen von den stürmischen Wellen des Sees verschlungen werden, besiegt Siegfried hier den Zauberer in einem Zweikampf und somit der Macht des Bösen ein Ende setzt. Die erste Aufführung des Kirow-Balletts mit in Westeuropa fand 1969 statt.

derem verlangt die Rolle im grossen Pas de deux im dritten Akt 32 Fouettés (= 32 Drehungen auf einem Bein). Dieses Kunststück wurde in die Choreografie eingebaut, weil es die Spezialität der italienischen Primaballerina Pierina Legnani war, die die Rolle 1895 tanzte. Neben den technischen Anforderungen stellt das Ballett auch hohe Ansprüche an die schauspielerischen Fähigkeiten der Darsteller. In der Doppelrolle der Odette/Odile muss die Hauptdarstellerin zum einen einen lyrischen, guten Charakter zu verkörpern, zum anderen einen dämonisch verführerischen.

Nach Pierina Legnani tanzten unter anderem auch Anna Pawlowa, Tamara Karsawina, Galina Ulanowa oder Margot Fonteyn berühmte Interpretationen der Rolle. Aktuell ist die weltweit erfolgreichste Primaballerina in dieser Rolle die Russin Polina Semionowa.

Choreografie

Marius Petipa strukturierte seine Choreografie noch wie zu seiner Zeit üblich in klar unterschiedene Tanzstile:

Ballett Pantomime: Dialoge, Darstellung dramatischer Handlung.

Pas d'Action: Handlung durch Tanz dargestellt

Variationen: Tanznummern/Tanzeinlagen z.B. während eines Festes, ohne Handlungszusammenhang

Charaktertanz: Tanzeinlagen, die sich an traditionellen, folkloristischen Tänzen orientieren, ohne Handlungszusammenhang

Aufmarsche: Auftritte von Hofstaat o.ä., um Kostüme zu präsentieren

Im Fokus stand für Marius Petipa die Ballerina. Ihr Partner musste vor allem ein guter Darsteller sein, tänzerisch war seine Rolle relativ unbedeutend. Solistischer Höhepunkt in den Balletten von Marius Petipa ist das **Grand pas de deux**: Das technisch virtuose Zusammentreffen der männlichen und weiblichen Hauptfigur eines Balletts. Wobei auch hier die Herausforderung für die Tänzerin viel grösser war, als die für den Tänzer. Das **Grand Pas de Deux** besteht aus den fünf Teilen:

- Entrée
- Adage
- Variation des Tänzers
- Variation der Tänzerin
- Coda

Beim **Entrée** (französisch «Auftritt») treten die Tänzer aus der Seitengasse der Bühne und eröffnen den Tanz. Das **Entrée** ist meist ein Allegro im 3/4-Takt. Die Bezeichnung **Adage** ist von «Adagio» aus der Musiksprache abgeleitet und bedeutet «langsam, ausdrucksvoll». Die Tänzerin zeigt Balancen und Drehungen in verschiedenen Posen, wobei sie vom Tänzer gehalten, gehoben oder geführt wird. Die **Coda** ist der Schlusssatz und wird gemeinsam mit einem virtuoson Tanz in schnellem Tempo gezeigt. Die Tänzer zeigen abwechselnd schwierige Drehungen und Sprünge.

Die «Schwanensee»-Choreografie von Petipa und Iwanow zeichnet sich durch einen markanten Gegensatz zwischen den «Gesellschaftsbildern» am Königshof (1. Teil des 1. Akts und 2. Akt) und den «Schwanenbildern» am See (2. Teil des 1. Akts und 3. Akt) aus. In den «Gesellschaftsbildern» dominieren Pracht und Virtuosität, während die «Schwanenbilder» von lyrischem, ausdrucksstarkem Tanz geprägt sind. So unterscheiden sich auch die Charakteristika der weiblichen Doppelrolle: Odette und Odile: Odette, die in einen Schwan verwandelte Prinzessin, wird als verletzte, introvertierte Figur gezeichnet. Im Gegensatz dazu ist Odile, die Tochter des Zauberers Rotbart, eine Verkörperung der verführerischen, temperamentvollen Frau.

In den «Schwanenbildern» wird der Zuschauer visuell in eine phantastische Märchenwelt entführt, in der die Schwäne ihre ganz eigene Ordnung und Bewegungsästhetik haben. Die Choreografie übersetzt das Bild eines auf dem See dahingleitenden Schwarms von Schwänen in abstrakte Linienzeichnungen im Raum. Die Magie der Szene liegt in der Schönheit dieser Bilder und ihrer atemberaubenden Präzision. In diesem Sinne nehmen die Tänze der Schwäne die Entwicklung des abstrakten Tanzes im 20. Jahrhunderts voraus.

Generell sind im «Schwanensee» von 1895 die in Schwäne verzauberten Mädchen, mehr Menschen als Vögel. Das lässt sich auch ganz klar an den Tanzbewegungen ablesen. So fehlen zum Beispiel viele der typischen Posen und Bewegungen, die versuchen Schwäne nachzuahmen und die wir aus «Schwanensee»- Fassungen des 20. Jahrhunderts kennen.

Impressum

Zusammengestellt und verfasst: Bettina Holzhausen

Quellenangaben:

- Jutta Krautscheid: «Schnellkurs Tanz», Dumont, 2004

Bildnachweis:

- Ballett Zürich in «Schwanensee», Rekonstruktion Alexej Ratmansky, 2016 © Carlos Quezada
- Ein Paar tanzt Gaillarde, Detail eines Gemäldes des sogenannten Meister der Stratonike, Siena, 15. Jh. © Wikicommons
- «Ballett comique de la Reine», 1581 im Louvre in Paris, Kupferstich 1582 © Wikicommons
- Louis XIV. als Sonnengott Apollon im «Ballet Royale de la Nuit», 1653 © BnF
- Jean-George Noverre, 1764, Portrait von Jean-Baptiste Perronneau © Wikicommons
- Marie Camargo mit einem Partner, Gemälde von Nicolas Lancret ca. 1730 © Wikicommons
- Marie Taglioni in «La Sylphide» 1832 © Wikicommons
- Yen Han und Kevin Pouzou in «Giselle», 2019 © Carlos Quezada
- Marie Taglioni, Charlotta Grisi, Fanny Cerrito und Lucile Grahn in «Pas de Quatre», 1845 © Wikicommons
- Marius Petipa, Fotografie von 1890-95 © Wikicommons
- Tänzerinnen des Corps de ballet mit Pavel Gerdt als Prinz Siegfried, 1895 © Wikicommons
- Anna Khamzina und Denis Vieira in «Schwanensee», Rekonstruktion Alexej Ratmansky, 2016 © Judith Schlosser
- Polina Semionova in «Schwanensee», 2009 © Staatsballett Berlin
- Ballett Zürich in «Schwanensee», Choreografie: Marius Petipa (Rekonstruktion Alexej Ratmansky) © Judith Schlosser

Kontakt

Opernhaus Zürich
Musiktheaterpädagogik/Ballettvermittlung
Bettina Holzhausen
Falkenstrasse 1
8008 Zürich
bettina.holzhausen@opernhaus.ch

