

BALLETT
ZÜRICH



NUSSKNACKER
UND MAUSEKÖNIG

BEGLEITMATERIALIEN
FÜR DEN UNTERRICHT

Inhalt

Besetzung Nussknacker und Mausekönig	4	Garantiert jugendfrei	20
Vorbemerkungen	5	Wie E.T.A. Hoffmanns <i>Nussknacker</i> kastriert wurde	
Portrait Ballett Zürich	6	Eine hochromantische, düstere Geschichte	22
Einführung	6	Gespräch mit Christian Spuck	25
Handlung und Musik	8	Lebenslauf von Christian Spuck	25
1. Akt	8	Der Wendige	26
2. Akt	10	Dominik Slavkovský	
Romantik	11	Treffen mit der Kostümbildnerin Buki Schiff	28
Romantik und Kunstmärchen	11	Lebenslauf Buki Schiff	30
E.T.A. Hoffmann – Jurist, Musiker und Schriftsteller	12	Ideen für den Unterricht	31
Die Erzählung Nussknacker und Mausekönig	14	Tanzstile, Ausdrucksformen und Bewegungssprachen	31
Die Geschichte des Balletts Der Nussknacker	15	Wenn Dinge lebendig werden – erfinde deine eigene fantastische Geschichte	33
Das Libretto	15	Nussknacker sein	34
Die Musik	15	Non-verbale Kommunikation	35
Musikalischer Aufbau des Balletts	16	Kleines Tanzlexikon	36
Die Choreografie	17	Erklärungen zu Fachausdrücken aus dem Bereich Bühnentanz, Musik und Bühne	
Die Uraufführung	17	Merkblatt zum Vorstellungsbesuch im Opernhaus Zürich	40
Weitere Fassungen	17	Literatur, Musik, Links und Quellenangaben	41
Die Künstler des Nussknackers von 1892	18		
Musik – Pjotr Iljitsch Tschaikowski	18		
Libretto und Konzeption der Choreografie – Marius Petipa	19		
Choreografie – Lew Iwanow	19		

Nussknacker und Mausekönig

Ballett von Christian Spuck nach dem gleichnamigen Märchen von E.T.A. Hoffmann
Neufassung des Szenariums von Claus Spahn, Musik von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky

Premiere: 14. Oktober 2017

Choreografie	Christian Spuck
Musikalische Leitung	Paul Connelly
Bühnenbild	Rufus Didwizsus
Kostüme	Buki Shiff
Lichtgestaltung	Martin Gebhardt
Dramaturgie	Michael Küster, Claus Spahn

	1. Besetzung	2. Besetzung
Nussknacker	William Moore	Alexander Jones
Clara	Michelle Willems	Meiri Maeda
Drosselmeier	Dominik Slavkovsky	Jan Casier
Clowns	Yen Han Matthew Knight	Giulia Tonelli Daniel Mulligan
Clown (Akkordeon)	Ina Callejas	
Prinzessin Pirlipat	Giulia Tonelli	Mélissa Ligurgo
Frau Mauserinks	Mélissa Ligurgo	Giuditta Vitiello
Tante Schneeflocke	Elena Vostrotina	Constanza Perotta
Tante Blume	Anna Khamzina	Galina Mihaylova
Tante Zuckerfee	Viktorina Kapitonova	Francesca dell'Aria
Mutter Stahlbaum	Francesca dell'Aria	Irmina Kopaczynska
Vater Stahlbaum	Jesse Fraser	Lucas Valente
Fritz	Daniel Mulligan	Christopher Parker

Ballett Zürich
Junior Ballett

Philharmonia Zürich

Ballettmeister	Eva Dewaele, Daniel Otrevel
Korrepetitoren	Christophe Barwinek, Luigi Largo

Vorbemerkungen

Tschaikowskis Musik ist fantasievoll, bildhaft und prägnant. Sie hat den Nussknacker zu einem der beliebtesten Werke des Ballettrepertoires werden lassen. Hinter den eingängigen Klängen verbirgt sich die Geschichte vom Mädchen Marie, das sich – ganz im Bann der weihnachtlichen Bescherung – in einen unheimlichen Fiebertraum steigert, in dessen Verlauf Spielzeugfiguren und Zuckersachen zum Leben erwachen, in eine Schlacht mit gefährlichen Mäusen verwickelt werden und am Ende der siegreiche hölzerne Nussknacker als Maries Traumprinz erscheint. Der Nussknacker-Handlung liegt ein Märchen von E.T.A. Hoffmann zugrunde, das durch Bearbeitungen auf dem Weg zum Ballettlibretto viel von seiner schwarzromantischen Abgründigkeit verloren hat.

Christian Spuck interessiert sich in seiner Neuproduktion des grossformatigen Ballettklassikers mehr für die Fantastik der Ursprungsgeschichte als für das herzallerliebste Weihnachtsmärchen. Er kombiniert Tschaikowskis Musik mit der Dämonie, dem Humor, der Skurrilität und dem ganzen Figurenreichtum, die Hoffmanns Geschichte innewohnen.

Die vorliegenden Begleitmaterialien zum Ballett Nussknacker und Mausekönig richten 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 zur Erzählung und zum Ballett Nussknacker und Mausekönig. Ausserdem erhalten Sie Anregungen zur Vor- und Nachbereitung des Ballettbesuches für den Unterricht.

Wenn Sie Fragen zu diesen Materialien oder zum Ballett Nussknacker und Mausekönig 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
Tel. 044 259 58 26

www.opernhaus.ch

Portrait Ballett Zürich

Die grösste professionelle Ballettcompagnie der Schweiz wird seit 2012/13 von Christian Spuck geleitet. Beheimatet am Opernhaus Zürich, bestreitet das 36 Tänzerinnen und Tänzer umfassende Ensemble mit seinen Produktionen nicht nur einen wesentlichen Teil des Opernhaus-Spielplans, sondern wird regelmässig auch auf internationalen Gastspielen gefeiert.

Hervorgegangen aus dem einstigen Ballett des Stadttheaters Zürich, wurde die Compagnie von ihren Direktoren Nicholas Beriozoff, Patricia Neary, Uwe Scholz und Bernd Bienert geprägt. Der Schweizer Choreograf Heinz Spoerli, Ballettdirektor von 1996 bis 2012, etablierte die Compagnie innerhalb weniger Jahre unter den führenden europäischen Ballettformationen.

Unter Leitung des deutschen Choreografen Christian Spuck pflegt die Compagnie die gewachsenen Traditionen des Ensembles und setzt neue künstlerische Akzente. Mit neuen choreografischen Mitteln wird die traditionsreiche Form des Handlungsballetts weiterentwickelt. Ausserdem widmen sich die Tänzerinnen und Tänzer dem zeitgenössisch-abstrakten Tanz. International renommierte Choreografen wie William Forsythe, Paul Lightfoot, Sol León, Douglas Lee, Martin Schläpfer, Jiří Kylián, Wayne McGregor, Marco Goecke und Mats Ek arbeiten in Zürich und garantieren eine stilistische Vielfalt des choreografischen Repertoires. Künstlerische Eigenverantwortung übernehmen die Mitglieder des Ensembles in der Reihe «Junge Choreografen».

Als Einrichtung zur Förderung des tänzerischen Nachwuchses wurde 2001 das Junior Ballett ins Leben gerufen. Vierzehn junge Tänzerinnen und Tänzer aus aller Welt erhalten hier die Möglichkeit des betreuten Übergangs vom Ende ihrer Berufsausbildung bis zum Eintritt ins volle Berufsleben.

Begleitet werden die Vorstellungen des Balletts Zürich von einem umfassenden Rahmenprogramm mit Einführungsmatineen vor den Ballettpremieren, Stück-Einführungen vor den Vorstellungen, regelmässig stattfindenden Ballettgesprächen und einer Vielzahl spezieller Kinder-, Jugend- und Schulprojekte.

Einführung

Wer an Pjotr Tschaikowskis Ballettmusik *Der Nussknacker* denkt, hat sofort die zauberhaften Celestaklänge im Ohr, die zum berühmten Tanz der Zuckerbäckerfee erklingen, er hat den Glanz eines Weihnachtszimmers, tanzende Schneeflöckchen und den Schwung des Blumenwalzers vor Augen. Tschaikowskis Musik ist fantasievoll, bildhaft und prägnant. Sie hat den *Nussknacker* zu einem der beliebtesten Werke des Ballettrepertoires werden lassen. Hinter den eingängigen Klängen verbirgt sich die Geschichte vom Mädchen Marie, das sich – ganz im Bann der weihnachtlichen Bescherung – in einen unheimlichen Fiebertraum steigert, in dessen Verlauf Spielzeugfiguren und Zuckersachen zum Leben erwachen, in eine Schlacht mit gefährlichen Mäusen verwickelt werden und am Ende der siegreiche hölzerne Nussknacker als Maries Traumprinz erscheint. *Der Nussknacker*-Handlung liegt ein Märchen von E.T.A. Hoffmann zugrunde, das durch Bearbeitungen auf dem Weg zum Ballettlibretto viel von seiner schwarzromantischen Abgründigkeit verloren hat. Der zweite Akt des Balletts etwa besteht nur noch aus einem nahezu handlungsfreien Divertissement, das eine bunte Folge von Tänzen und Ausstattungseffekten aneinanderreicht, während Hoffmann die Handlung stetig weiterspinn, ein Märchen im Märchen erzählt (das im Ballett gestrichen ist) und immerzu raffiniert zwischen Imagination und Wirklichkeit changiert. Christian Spuck interessiert sich in seiner Neuproduktion des grossformatigen Ballettklassikers mehr für die Fantastik der Ursprungsgeschichte als für das herzerleuchtendste Weihnachtsmärchen. Er kombiniert Tschaikowskis Musik mit der Dämonie, dem Humor, der Scurrilität und dem ganzen Figurenreichtum, die Hoffmanns Geschichte innewohnen.



Handlung und Musik

1. Akt

Prolog in der Werkstatt von Pate Drosselmeier.

Tanz der Zuckerfee (Akt II, Nr. 14); Version für Akkordeon

Marie und ihr Bruder Fritz besuchen den Paten Drosselmeier in seiner Werkstatt. Er zeigt den Kindern sein grosses Spielwerk – eine Fantasiemaschine mit mechanischen Figuren. Die Kinder bitten Drosselmeier, das Spielwerk in Bewegung zu setzen. Er tut ihnen den Gefallen. Staunend betrachten sie, was sich vor ihren Augen abzuspielen beginnt.

Valse finale et apothéose (Akt II, Nr. 15)

Die mechanischen Figuren erzählen das Märchen von der harten Nuss: Im Königsschloss wird ein Fest zu Ehren der schönen Prinzessin Pirlipat gefeiert. Der König, die Königin und der ganze Hofstaat sind anwesend. Alle sind entzückt vom selbstbewussten, eigensinnigen Königskind. Auch anwesend sind vier Prinzen, die um Prinzessin Pirlipats Gunst werben.

Ouverture (Akt I, Nr. 1)

Plötzlich erscheint eine Maus und stört das Fest. Der König tötet den ungebetenen Gast. Das Fest wird fortgesetzt. Die Prinzen machen Prinzessin Pirlipat den Hof. Drosselmeiers Spielwerk stoppt.

Scène dansante – Drosselmeiers Bescherung (Akt I, Nr. 4)

Marie und Fritz sind allein in der Werkstatt. Fritz ärgert seine Schwester, die ganz im Bann von Drosselmeiers Zauberdingen steht.

Danse des mirlitons – Tanz der Rohrflöten (Akt II, Nr. 12 Divertissement E)

Das Märchen von der harten Nuss geht weiter: Jetzt dringen viele Mäuse in das Königsschloss ein. Sie wollen Rache nehmen für ihren getöteten Verwandten und werden angeführt von ihrer Königin, der bösen Frau Mauserinks.

Scène dansante (Akt I, Nr. 4), Fortsetzung

Die Grossfamilie Stahlbaum kommt von den letzten Weihnachtseinkäufen nach Hause und ist bereits in festlicher Stimmung. Marie und Fritz streiten noch immer. Auch drei Tanten sind zum Weihnachtsabend eingeladen: Tante Schneeflocke, Tante Blume und Tante Zuckerfee. Als Pate Drosselmeier auftaucht, will Marie unbedingt von ihm wissen, wie die Pirlipat-Geschichte weiter geht.

L'ornement et l'illumination de l'arbre de Noël – Schmücken und Anzünden des Weihnachtsbaums (Akt I, Nr. 1)

Prinzessin Pirlipat ist von Frau Mauserinks in ein hässliches Nussmonster verzaubert worden. Unentwegt knackt sie mit ihren kräftigen, übergrossen Zähnen Nüsse. Sie will nichts anderes essen als nur Nüsse, Nüsse, Nüsse.

Le chocolat – Spanischer Tanz (Akt II, Nr. 12 Divertissement A)

Die vier Prinzen sind entsetzt über die Verwandlung der Prinzessin. Sie wollen sie retten, wissen aber nicht, was sie tun sollen.

Le thé – Chinesischer Tanz (Akt II, Nr. 12 Divertissement C)

Auch der König und die Königin können nicht glauben, dass aus ihrer Tochter ein Nussmonster geworden ist. Die allgemeine Aufregung am Hof ist gross. Alle sind ratlos. Dabei gibt es etwas, das die verzauberte Prinzessin Pirlipat erlösen kann – der süsse Kern der harten Nuss Krakatuk.

Trépak – Russischer Tanz (Akt II, Nr. 12 Divertissement D)

Plötzlich taucht ein weiterer Prinz auf, und siehe da: Er hat die harte, goldene Nuss Krakatuk bei sich. Die vier Prinzen versuchen, sie zu knacken, beissen sich aber die Zähne an ihr aus. Sie ist einfach zu hart. Der geheimnisvolle, neu angekommene Prinz aber schafft es mühelos, die Wundernuss zu öffnen. Er gibt Prinzessin Pirlipat die süsse Frucht zu essen.

Danse des mirlitons – Tanz der Rohrflöten (Akt II, Nr. 12 Divertissement E)

Die Prinzessin wird wieder schön und verliebt sich auf der Stelle in ihren Retter. Wütend über den gelösten Zauber, kehrt Frau Mauserinks mit ihrer Mäusesippe zurück. Der Prinz zertritt sie. Im Sterben verflucht sie ihn.

La mère Gigogne et les polichinelles – Mutter Gigogne und die Polichinelles (Akt II, Nr. 12 Divertissement F)

Mauserinks hat den Prinzen in einen Nussknacker verwandelt, der sich nur noch wie eine Holzpuppe bewegen kann. Alle wenden sich entsetzt von ihm ab. Nur Marie nicht, die Drosselmeiers Spielwerk aufmerksam beobachtet hat.

Marche (Akt I, Nr. 2)

Heiligabend ist da. Es ist wie jedes Jahr: Der Tanz der Grosseletern eröffnet das Fest, dann folgen die Eltern. Die Kinder sind kaum zu bändigen, und Fritz erweist sich einmal mehr als ewiger Störfried. Auch die drei Tanten feiern mit.

Scène et danse – Grossvatertanz (Akt I, Nr. 5)

Für die Kinder ist der Besuch des Paten Drosselmeier immer ein Höhepunkt des Weihnachtsabends, denn er bringt besondere Geschenke mit. In diesem Jahr schenkt er Fritz Spielzeugsoldaten und Marie einen Nussknacker.

Petit galop des enfants et entrée des parents – kleiner Galopp der Kinder und Auftritt der Eltern (Akt I, Nr. 3)

Marie ist ganz verliebt in ihr Nussknacker Geschenk. Kaum hat es der grobe Fritz in den Händen, ist es auch schon kaputt: Ein Arm des Nussknacker ist abgebrochen. Drosselmeier repariert ihn. Als es Zeit ist zum Schlafengehen, mag sich Marie gar nicht von ihrem Nussknacker trennen. Im Weihnachtszimmer schläft sie ein. Drosselmeier erscheint ihr als Spukgestalt. Die Uhr schlägt Mitternacht. Die Nussknackerpuppe wird lebendig.

Scène – Clara und der Nussknacker (Akt I, Nr. 6)

An der Seite des Nussknackers wird Marie Zeugin eines nächtlich-weihnachtlichen Schneeflockenzaubers.

Valse des flocons de neige – Schneeflocken-Walzer (Akt I, Nr. 9)



2. Akt

Marie's Weihnachtstraum geht weiter. Auch die anderen Spielsachen sind zum Leben erwacht. Die Familie erscheint, aber Eltern, Grosseltern und die Kinder haben nun die Gestalt von Mäusen angenommen. Plötzlich taucht der böse Mausekönig mit seiner Sippe auf, um sich für den Tod seiner Mutter zu rächen.

Coda (Akt II, Nr. 14) und Scène – Clara und der Prinz (Akt II, Nr. 11)

Marie fürchtet sich. Fritz formiert seine Husarenarmee, um gegen die Mäuse zu kämpfen. Es kommt zur Schlacht zwischen den Mäusen und den Spielzeugsoldaten, in der sich der Nussknacker als der wahre Held erweist: Er ersticht den Mausekönig mit seinem Säbel – und der böse Zauber, der auf ihm liegt, ist gelöst. Der Nussknacker verwandelt sich in einen Prinzen.

Scène – Die Schlacht (Akt I, Nr. 7)

Marie kann ihr Glück nicht fassen: Der Nussknacker ist ein Traumprinz.

Scène – Im Tannenwald (Akt I, Nr. 8)

Der Prinz nimmt Marie mit ins Zuckerland, wo die Blumen Walzer tanzen.

Valse des fleurs – Blumenwalzer (Akt II, Nr. 13)

Marie begegnet der Zuckerfee.

Le café – Arabischer Tanz (Akt II, Nr. 12 Divertissement B)

Im Zuckerland feiern alle Traumfiguren ein grosses Fest.

Valse finale et apothéose (Akt II, Nr. 15)

Der Prinz ist weg, Marie sucht ihn. Drosselmeier stoppt den Puppenzauber.

Tanz der Zuckerfee (Akt II, Nr. 14 Variation II)

Marie erwacht in der Werkstatt und begegnet Drosselmeiers Neffen, der ihrem Nussknacker und dem Traumprinzen zum Verwechseln ähnlich sieht.

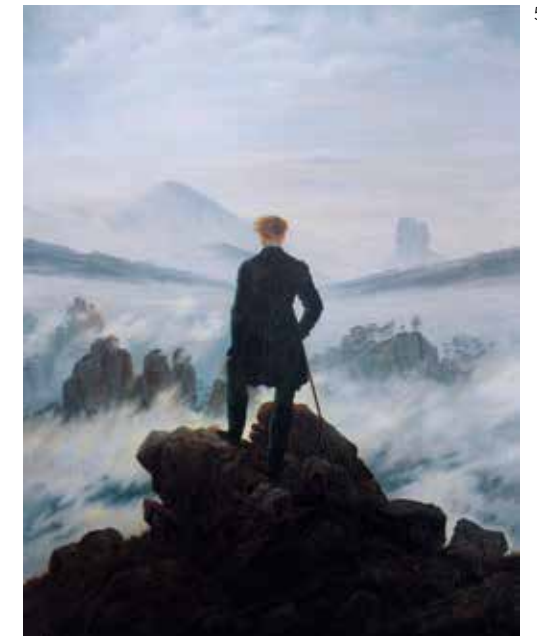
Pas de deux (Akt II, Nr. 14)



Romantik

Die Romantik entwickelt sich ab Ende des 18. Jahrhunderts als Gegenbewegung zur Rationalität der Aufklärung. Der Romantiker wendet sich von der modernen Zivilisation ab hin zur Natur und ihren Urkräften. Der aufgeklärte, vernünftige Mensch der Aufklärung wird durch die Dimensionen des Irrationalen und Unbewussten ergänzt, denn für den Romantiker ist die aufgeklärte Welt des Bürgertums zu eng und eindimensional. Rationale Erklärungsmuster werden vom gefühlbetonten und fantasiebegabten Romantiker abgelehnt. Er befindet sich in einer «Epoche der Entzweiung und Entfremdung» (Novalis), ist auf der Suche nach etwas Höherem – fernab vom aufgeklärten Rationalismus und Fortschrittsglauben seiner zunehmend industrialisierten Umwelt.

Viele romantische Dichter gehen in ihren Werken in die Vergangenheit zurück. Themen und Motive des Mittelalters sind beliebt. Die märchenhaft-fantastische Welt mit Feen, Naturgeistern, Zauberern und Hexen oder heidnischen Geheimbünden wird dabei meist der rationalen Welt des Protagonisten gegenübergestellt oder überschneidet sich mit dieser.



Caspar David Friedrich:
Wanderer über dem Nebelmeer
1818

Romantik und Kunstmärchen

Kunstmärchen sind im Gegensatz zu den Volksmärchen das Werk eines eindeutig zuzuordnenden Verfassers. Elemente des Zaubenhaften und Fantastischen sind wie bei den Volksmärchen stilprägend, auch sind Motive und Themen häufig dem Volksmärchen entlehnt. Kunstmärchen weisen jedoch sehr unterschiedliche, teils stark vom traditionellen Märchen abweichende Erzählstrukturen auf. So reicht beispielsweise bei Hans Christian Andersen, einem der bekanntesten und produktivsten Märchendichter, das Spektrum von Märchen, die sehr starke Ähnlichkeit mit traditionellen Märchenstoffen haben (*Der Schweinhirt*, *Die wilden Schwäne*), über einfach strukturierte märchenhafte Erzählungen sozialkritischen Inhalts (*Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzchen*, *Des Kaisers neue Kleider*) bis hin zu vielschichtigen, romanartig angelegten Erzählungen (*Die Schneekönigin*, *Die Galoschen des Glücks*), in denen das Wesen und die Motive der Protagonisten sehr plastisch herausgearbeitet sind.

Das für Volksmärchen typische schwarz-Weiss-Muster von Gut und Böse ist beim Kunstmärchen die Ausnahme; an die Stelle der Märchenfiguren, die als Typen oder Symbole zu betrachten sind, treten realistisch gezeichnete Menschen. In vielen Kunstmärchen ist die Handlung durch einen inneren Konflikt des Haupthelden angetrieben, der sich aus der Diskrepanz zwischen Alltagswelt und unerfüllter Sehnsucht ergibt. Typische Beispiele sind *Der goldne Topf* und *Nussknacker und Mausekönig* von E.T.A. Hoffmann, Peter Schlemihls *wundersame Geschichte von Chamisso* und *Das kalte Herz* von Wilhelm Hauff.

Einen Höhepunkt erlebte das Kunstmärchen in der deutschen Romantik. Ludwig Tieck, Novalis, Clemens Brentano, Adalbert von Chamisso und E.T.A. Hoffmann – fast alle Vertreter der Romantik schrieben auch Kunstmärchen oder zumindest fantastische Erzählungen, die Anklänge an das Märchen enthalten. Unter den Kunstmärchen der deutschen Romantik finden sich auch einige bedeutende Klassiker der Schauerliteratur. Diese Märchen sind weit entfernt von einer heiteren Kinderwelt, in der stets das Gute über das Böse siegt. Sie widmen sich den dunklen Seiten der menschlichen Natur wie Melancholie, Wahnvorstellungen und Todessehnsucht (Ludwig Tieck: *Der Runenberg*, *Der blonde Eckbert*; E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*). Eine gewisse Faszination der Autoren für das Unnatürliche oder Grotteske, ja auch für das Böse selbst ist ein Charakteristikum der sogenannten Schwarzen Romantik und brachte beispielsweise den Werken von E.T.A. Hoffmann nicht nur Bewunderung, sondern auch starke Ablehnung ein.

E.T.A. Hoffmann – Jurist, Musiker und Schriftsteller

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann wurde am 24. Januar 1776 in Königsberg als Sohn des Hofgerichtsadvokaten Christoph Ludwig Hoffmann und dessen Cousine Luise Albertine Doerffer geboren. 1805 änderte er seinen dritten Vornamen auf Grund seiner Bewunderung für Mozart in Amadeus. Er war ein deutscher Schriftsteller der Romantik. Ausserdem wirkte er als Jurist, Komponist, Kapellmeister, Musikkritiker, Zeichner und Karikaturist.

Bereits 1778 trennten sich die Eltern. Hoffmann blieb bei seiner Mutter, die mit ihm zurück in ihr Elternhaus zog. Dort lebte er unter anderem mit seiner Grossmutter mütterlicherseits und unverheirateten Tanten und einem Onkel. Während seiner Jugendjahre zog sich seine Mutter immer mehr in sich selbst zurück und kümmerte sich wenig um die Erziehung ihres Sohnes, darum kümmerte sich Hoffmanns Tante Johanna Sophia. 1796 verstarb seine Mutter, ein Jahr später sein Vater.

Hoffmann lernte 1786 seinen Klassenkameraden und Freund Theodor Gottlieb von Hippel (1775–1843) kennen. Hippel war für Hoffmann wie ein grosser Bruder, der ihn unterstützte und ermahnte. Auch in späteren Jahren blieb diese Freundschaft durch einen regen Briefwechsel erhalten und immer wenn Hoffmann Hilfe brauchte, war auf Hippel Verlass.

1792 begann Hoffmann der familiären Tradition entsprechend das Studium der Rechte an der Universität Königsberg. Nebenbei widmete er sich dem Schreiben, dem Musizieren und dem Zeichnen und gab Musikunterricht, unter anderem einer Schülerin namens Dora Hatt. Sie war neun Jahre älter als er, verheiratet und hatte bereits fünf Kinder. Hoffmann verliebte sich unsterblich in sie und kultivierte während vier Jahren eine schwärmerische und aussichtslose Liebe zu ihr. 1798 verlobte er sich mit seiner Cousine Sophie Wilhelmine Doerffer, bestand sein zweites Staatsexamen mit der Note «vorzüglich» und zog

mit seiner Verlobten und deren Familie als Referendar nach Berlin. Hoffmann tauchte begeistert ins kulturelle Leben der Grossstadt ein, begegnete Künstlerpersönlichkeiten, besuchte regelmässig Theater und Konzerte und begann mit der Komposition von Singspielen.

Im März 1800 wurde Hoffmann als Gerichtsassessor nach Posen (damals preussisches Territorium) versetzt. In Posen begann Hoffmann dem Alkohol zuzusprechen, eine Angewohnheit, die er bis an sein Lebensende beibehalten sollte. Dort lernte er auch seine spätere Ehefrau Maria Thekla Michalina Rorer-Trzcińska, eine Polin aus einfachen Verhältnissen, kennen. Um seine «Misha» zu ehelichen, löste er März 1802 das Verlöbnis mit der in Berlin gebliebenen Minna Doerffer. Am 26. Juli heiratete das Paar.

1802 wurde Hoffmann zwar zum Regierungsbeamten befördert, aber als Sanktion für einen Karnevalsscherz, in das noch kleinere, noch östlicher gelegene Städtchen Plock versetzt. In Plock und ab 1804 in Warschau beschäftigte sich Hoffmann neben seiner juristischen Arbeit weiter mit Komponieren. Eines seiner Singspiele und eine Sinfonie wurden in Warschau öffentlich aufgeführt.

Das angenehme, grossbürgerliche Leben in Warschau fand im November 1806 ein jähes Ende als die Franzosen in die Stadt einmarschierten. Alle preussischen Regierungsbeamten waren daraufhin mit einem Schlag stellungslos. Hoffmann entschied sich abzureisen und diese plötzliche Veränderung seines Lebens zu nutzen, um sich endlich seinen Herzenswunsch zu erfüllen und als Künstler zu leben. Hoffmann versuchte in Berlin Fuss zu fassen. Doch nichts wollte gelingen. Von seinen Kompositionen wollte keiner Notiz nehmen. Im Frühjahr 1808 war er finanziell am Ende. Im gleichen Zeitraum infizierte sich Hoffmann mit Syphilis.



E.T.A. Hoffmann
Selbstbildnis

Hoffmann zog im September 1808 nach Bamberg, wo er eine Stellung als Musikdirektor des Theaters übernahm, aber Intrigen gegen ihn bewirkten, dass Hoffmann die Stelle schon nach zwei Monaten wieder verlor. Er hielt sich mit Auftragskompositionen, als Dekorationsmaler und als Musiklehrer über Wasser. 1810 bekam er das Angebot des Verlegers der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung, Musikkritiken zu schreiben. In dieser Zeit entwickelte er auch die fiktive Figur des Kapellmeisters Johannes Kreisler, sein literarisches Alter Ego, das in den Artikeln seine Sicht der zu besprechenden musikalischen Werke darstellte. Sie fand später in Robert Schumanns Klavierwerk *Kreisleriana* bedeutenden musikalischen Niederschlag. Der Kapellmeister Kreisler ist es auch, der dem Leser in den Erzählungen *Kreisleriana* und im Roman *Lebensansichten des Katers Murr* und *Der goldne Topf* wiederbegegnet.

In der gleichen Zeit verliebte sich Hoffmann so heftig in seine junge Gesangsschülerin Julia Mark, dass es in seiner Umgebung auf das Peinlichste auffiel und Julias Mutter alles in die Wege leitete, das Mädchen schnell zu verheiraten. Hoffmann hielt nun nichts mehr in Bamberg.

Als er die Stelle des Musikdirektors bei Joseph Secondas in Dresden und Leipzig auftretender Operngesellschaft angeboten bekam, sagte er zu. Der Bruch mit Joseph Seconda erfolgte jedoch schon 1814. So kam es Hoffmann sehr gelegen, dass nach dem Sieg Preussens über Napoleon wieder die Möglichkeit bestand, in den preussischen Staatsdienst in Berlin zurückzukehren. Allerdings wurde er für seine Tätigkeit am Kammergericht vorerst nicht fest besoldet und bekam nur ein einmaliges Honorar, mit dem es sich mehr schlecht als recht leben liess.

Deshalb freute es ihn umso mehr, dass er sich mittlerweile einen Ruf als Schriftsteller erworben hatte. Die Veröffentlichung der *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814/1815), vor allem die des in dieser Sammlung enthaltenen Märchens *Der goldne Topf* war ein Erfolg. Hoffmann wurde ein gefragter Autor für Taschenbuch- und Almanach-Nacherzählungen, ein Nebenerwerb, der ihn finanziell über Wasser hielt. Mit besonderem Stolz erfüllte ihn, dass seine Oper *Undine* 1816 im Nationaltheater in Berlin uraufgeführt wurde. 1816 wurde Hoffmann endlich zum Kammergerichtsrat ernannt, womit ein festes Gehalt verbunden war. In den folgenden Jahren hielten mit *Der Sandmann* (1816), *Die Serapionsbrüder* und *Lebensansichten des Katers Murr* (1819–21) Hoffmanns literarische Erfolge an.

Hoffmann fand 1821 wie schon oft in seinem Brotberuf Inspirationen für seine literarischen Werke. In der *Geschichte Meister Floh* parodierte er Karl Albert von Kamptz, Ministerialdirektor im preussischen Polizeiministerium. In seiner Stammkneipe «Lutter & Wegner» hatte Hoffmann seinen Freunden vom vierten und fünften Kapitel des Meister Floh erzählt, in denen Kamptz als Geheimer Rat Knarrpanti karikierte. Das sprach sich herum und wurde schliesslich an Kamptz weitergetragen, worauf dieser das Manuskript bei Hoffmanns Verleger in Frankfurt a.M. beschlagnahmte.

Es wurde ein Disziplinarverfahren gegen Hoffmann eröffnet. Dessen Vernehmung über sein Dienstvergehen verzögerte sich allerdings immer wieder, da Hippel für seinen Freund Aufschub erwirkte und Hoffmanns Syphiliserkrankung zu dieser Zeit bereits sehr fortgeschritten war. Am 25. Juni 1822 starb E.T.A. Hoffmann in Berlin.

Wenn es jemanden gab, der dem romantischen Ideal des Spielers in Leben und Werk wirklich nahe kam, so war das Hoffmann. Was er tat – das Schreiben, die Amtsgeschäfte, das Komponieren –, geschah sehr gewissenhaft, aber fast immer mit der Leichtigkeit des Nebenher. [...] Er konnte auf vielen Hochzeiten tanzen und aus vielen Augen auf die Wirklichkeit blicken. Nur so, mit Perspektivenreichtum und Fantasie, lässt sich die Wirklichkeit erfassen, die eben immer noch fantastischer ist als jede Fantasie.

Rüdiger Safranski: *Romantik – eine deutsche Affäre*, S. 221



E.T.A. Hoffmann
Karikatur von sich selbst

Die Erzählung Nussknacker und Mausekönig

Im ersten Band der Kinder-Märchen von Karl Wilhelm Contessa, Friedrich Baron de la Motte Fouqué und E.T.A. Hoffmann erschien kurz vor Weihnachten 1816 die Erzählung *Nussknacker und Mausekönig*. 1819 integrierte er diese in den Erzählzyklus *Die Serapionsbrüder*. Dieses Kunstmärchen schrieb Hoffmann für die Kinder seines Freundes und Verlegers Julius Hitzig und macht diese als die drei Kinder der Familie Stahlbaum, Marie, Fritz und Louise, direkt zu Protagonisten der Erzählung.

E.T.A. Hoffmann macht in *Nussknacker und Mausekönig* das weihnachtlich geschmückte Haus der wohlhabenden Familie Stahlbaum zur Märchenkulisse. Die Protagonisten sind hier nicht Feen, Zauberer und Fabelwesen, vielmehr erwachen gewöhnliche Puppen, Zinnsoldaten und eben ein Nussknacker nachts zum Leben. Sie verkörpern die helle Seite der Geschichte – die dunkle Seite besteht aus einem Heer von Mäusen, das nachts aus seinen Löchern hervorquillt und vom siebenköpfigen Mausekönig angeführt wird.

Die unmittelbar aus der kindlichen Fantasiewelt herzuleitende Grundidee, dass Spielzeuge ein

verborgenes Leben führen, ist seit E.T.A. Hoffmanns Nussknacker-Märchen immer wieder neu variiert worden. So zum Beispiel in Hans Christian Andersens Kunstmärchen *Der standhafte Zinnsoldat* (1838) oder auch in dem Animationsfilm *Toy Story* (1995), der inzwischen selbst ein Klassiker ist. Für die anhaltende Popularität der Geschichte dürfte nicht unerheblich sein, dass sie mit dem Weihnachtsabend, wie ihn die meisten Kinder erleben (Weihnachtsbaum und Bescherung) verknüpft ist. So gilt Hoffmanns *Nussknacker* als eines der klassischen Weihnachtsmärchen, obwohl es weder mit der Weihnachtsgeschichte an sich etwas zu tun hat, noch im engeren Sinne ein Märchen ist.

E.T.A. Hoffmann selbst nennt es eine Geschichte, die er aus «phantastischem Übermut» erschaffen hat.



Illustration in der Erstausgabe von *Nussknacker und Mausekönig* 1816

Sage mir, lieber Lothar, wie du nur deinen Nussknacker und Mausekönig ein Kindermärchen nennen magst, da es ganz unmöglich ist, dass Kinder die feinen Fäden, die sich durch das Ganze ziehen und in seinen scheinbar völlig heterogenen Teilen zusammenhalten, erkennen können. Sie werden sich höchstens am einzelnen halten und sich hin und wieder daran ergötzen.» [...] «Es ist überhaupt ein grosser Irrtum, wenn man glaubt, dass lebhaft, phantasievolle Kinder, von denen hier nur die Rede sein kann, sich mit inhaltsleeren Fäseleien, wie sie oft unter dem Namen Märchen vorkommen, begnügen. Ei - sie verlangen wohl was Besseres, und es ist zum Erstaunen, wie richtig, wie lebendig sie manches im Geiste auffassen, das manchem grundgescheitern Papa gänzlich entgeht.

Hoffmanns Einführung zu *Nussknacker und Mausekönig* aus *Die Serapionsbrüder*, 1819

Die Geschichte des Balletts Der Nussknacker

Das Libretto

Nach dem Erfolg des Balletts *Dornröschen* (1890) beauftragte Iwan Wsewolochski, Direktor der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg, Tschaikowski mit einem Doppelprogramm aus Oper und Ballett. Er schlug dem Komponisten Henri Hertz' Schauspiel *König René's Tochter* (1845) als Vorlage für die Oper und Alexandre Dumas' E.T.A. Hoffmann Adaption *Histoire d'un casse-noisette*, die gerade in St. Petersburg sehr populär war, für das Ballett vor. Wsewolochski selbst und Marius Petipa, der erste Ballettmeister und Choreograf des Kaiserlichen Balletts, erarbeiteten gemeinsam das Libretto des Balletts.

Im Mittelpunkt des Balletts steht Clara, im russischen Original Mascha. Sie bekommt am Weihnachtsabend von ihrem Patenonkel Drosselmeier einen Nussknacker geschenkt. In der Nacht träumt sie von einer Schlacht der vom Nussknacker angeführten Spielzeugsoldaten gegen das Heer des Mäusekönigs. Mit ihrer Hilfe siegt der Nussknacker, der sich danach in einen Prinzen verwandelt und mit ihr in das Reich der Süßigkeiten reist. Dabei geht es über den Tannenwald zum Schloss Zuckerburg, wo die dort residierende Zuckerfee zu Ehren ihrer Gäste ein Fest veranstaltet. Zuletzt erwacht Clara aus ihrem Traum.

Die Musik

Die Arbeit an der Oper, die den Titel *Jolantha* erhielt, hatte Tschaikowski bereits 1891 abgeschlossen. Die Arbeit am Ballett verzögerte sich jedoch, da Tschaikowski vom Sujet nicht sonderlich angetan war. Wie bei *Dornröschen* komponierte er Episode für Episode nach dem detaillierten Plan Petipas, der genaue Angaben zu Art und Umfang der Musik enthielt. Tschaikowski entwarf den 1. Akt bis zum Ende der Weihnachtsfeier und den Schneeflockenwalzer bis März 1891.

Auf der folgenden Konzerttournee lernte er in Paris die von August Mustel 1886 entwickelte Celesta kennen und liess sie unter grosser Geheimhaltung nach Petersburg bringen. Der Name Celesta kommt vom französischen Wort *céleste* (die Himmlische). Das Instrument hat einen besonders süssen, weichen Klang. Obwohl die Celesta aussieht wie ein Klavier, klingt sie wie ein Glockenspiel. Im Inneren des Instruments befinden sich keine Saiten wie beim Klavier, sondern Stahlplatten -wie bei einem Glockenspiel. Die Stahlplatten werden jedoch mit Hilfe der Tasten angeschlagen. Der zauberhafte Klang erinnert ein wenig an die Musik aus einer Spieldose.

Tschaikowski setzte im 2. Akt als Charakterisierungsmittel für die Zuckerfee ein. Anfang 1892 schloss er die Partitur in St. Petersburg ab. Kurz nach der Uraufführung der konzertanten Fassung, die etwa 22-minütige *Nussknacker-Suite* op. 71a. Diese wurde vom Publikum bejubelt und bildet bis heute in der Weihnachtszeit einen unverzichtbaren Bestandteil des Konzertrepertoires.



Olga Preobraschenskaja und Nicolas Legat im *Nussknacker* 1892



Mikhail Baryshnikov und Gelsey Kirkland in *The Nutcracker* von Georg Balanchine 1977

Musikalischer Aufbau des Balletts

Ouvertüre

1. Akt

Erstes Bild

1. Weihnachtsfeier. Schmücken und Erleuchten des Weihnachtsbaumes
2. Marsch der Zinnsoldaten
3. Kleiner Galopp der Kinder und Auftritt der Eltern
4. Drosselmeiers Bescherung
5. Grossvateranzug
6. Clara und der Nussknacker
7. Schlacht der Mäuse und Pfefferkuchen-Soldaten

Zweites Bild

8. Im Tannenwald
9. Schneeflocken-Walzer

2. Akt

Drittes Bild

10. Im Zauberschloss von Zuckerburg
11. Clara und der Prinz
12. Divertissement
 - a) Schokolade — Spanischer Tanz (Bolero)
 - b) Kaffee — Arabischer Tanz
 - c) Tee — Chinesischer Tanz
 - d) Trepak — Russischer Tanz
 - e) Tanz der Rohrflöten
 - f) Mutter Gigoen und die Polichinelles
13. Blumenwalzer
 - a) Intrada
 - b) Variation I: Tarantella
 - c) Variation II: Tanz der Zuckerfee
 - d) Coda
15. Finale und Apotheose



Schneeflocken-Walzer New York City Ballet in *The Nutcracker* von Georg Balanchine 2013

Die Choreografie

Im März 1892 begannen die Ballettproben unter der Leitung von Marius Petipa. Nach Beginn der Arbeit erkrankte Petipa und übergab die Gestaltung der Choreografie seinem Stellvertreter, dem zweiten Ballettmeister, Lew Iwanow. Dieser behielt die von Petipa vorgegebene Struktur des Werkes bei, entwickelte aber eine eigenständige Choreografie dazu. *Der Nussknacker* (russisch: *Щелкунчик*) wurde zu seiner wichtigsten Choreografie, die bis nach Iwanows Tod 1901 im Repertoire des Kaiserlichen Balletts blieb.

Von Iwanows Choreografie überlieferte sich bis in die heutige Zeit unter anderem der Pas de deux der Zuckerfee und ihres Partners und der Schneeflocken-Walzer.

Generell ging es in den russischen Handlungsballetten des 19. Jahrhunderts nicht darum, eine literarische Vorlage möglichst originalgetreu zu erzählen, sondern eigentlich läuft sowohl im *Nussknacker*, wie auch in *Raymonda* oder *Dornröschen*, alles auf eine prächtige, facettenreiche Präsentation unterschiedlicher Tänze im zweiten Akt hinaus. Dieses Divertissement war für das Publikum das Entscheidende, die vorausgehende Handlung im ersten Akt war nur pantomimische Aktion als Vorbereitung dazu.



Russische Briefmarkenserie zum 100-jährigen Jubiläum des *Nussknacker*-Balletts 1992

Die Uraufführung

Am 6. Dezember 1892 wurde *Der Nussknacker* im Mariinski-Theater in St. Petersburg uraufgeführt. Das Ballett bildete den zweiten Teil des Theaterabends, der mit Tschaikowskis Oper *Jolanthe* begann. Es war darum schon fast Mitternacht als die Ballettvorstellung begann.

Das Ballett erhielt bei seiner Uraufführung viel Kritik und hatte einen eher bescheidenen Publikumsenerfolg. Bemängelt wurde das schwache Libretto und die geringe Anzahl tänzerischer Nummern. Ausserdem wurde kritisiert, dass die Hauptfiguren wenig tanzen und mit Ballettschüler/-innen besetzt waren. Die berühmten Ballerinen des kaiserlichen Balletts erschienen erst im zweiten Akt mit je einer Nummer als Zuckerfee oder Solistin im Blumenwalzer. Die Musik hingegen wurde vom Publikum enthusiastisch aufgenommen. Tschaikowski begeisterte durch seine originellen Einfälle, mitreissenden Melodien und die grossartige Instrumentation.

Weitere Fassungen

Die relativ offene Dramaturgie des Balletts begünstigte das Entstehen immer neuer Inszenierungskonzepte, so zum Beispiel von Fedor Lopuchow (1928), George Balanchine (1954), Juri Grigorowitsch (1966), John Neumeier (1971) oder Heinz Spoerli (1980).

Vor allem in den USA wurde der *Nussknacker* zum populärsten Ballett überhaupt und gehört für viele Familien genauso zu Weihnachten wie Tannenbaum und Weihnachtsmann. Diese Entwicklung begann 1954 mit der Fassung von Georg Balanchine für das American Ballet Theater. Viele grosse Ballettkompanien setzen auch aus finanziellen Gründen den *Nussknacker* jedes Jahr in der Weihnachtszeit auf den Spielplan.

Die Künstler des Nussknackers von 1892

Musik – Pjotr Iljitsch Tschaikowski

13



Portrait von Pjotr Iljitsch Tschaikowski, Nikolai Kusnezow 1893

Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840-1893) wurde am 7. Mai 1840 im russischen Wotkinsk geboren und war einer der bedeutendsten Komponisten Russlands. Er zeigte zwar schon als 4-Jähriger grosses musikalisches Talent und erhielt Klavierunterricht, wurde später aber nicht weiter gefördert. Er wandte sich anderen Dingen zu und arbeitete als junger Erwachsener als Justizbeamter. Erst mit über zwanzig entdeckte er die Musik wieder für sich und studierte ab 1863 in Petersburg Musik, unter anderem bei Anton Rubinstein. 1866 bis 1877 nahm er ein Lehramt für Musiktheorie am Moskauer Konservatorium an, wo auch seine ersten Werke aufgeführt wurden. Die Oper *Romeo und Julia* von 1869 machte Tschaikowski bekannt. Es folgte rege Dirigententätigkeit in nahezu allen europäischen Ländern und verschiedene längere Auslandsaufenthalte. In jene Zeit fällt auch der Beginn der Bekanntschaft mit seiner Gönnerin Nadeschda von Meck, die ihm bis 1890 eine jährliche Pension gewährte. Mit dieser Gönnerin führte Tschaikowski einen regen Briefwechsel, hat aber nie persönlich mit ihr gesprochen. Dass Frau von Meck 1890 den Kontakt und die Unterstützung plötzlich abbrach, verbitterte seine letzten Lebensjahre. Der Zar von Russland sprang schliesslich mit einer Pensionszahlung von 3000 Rubeln jährlich ein. Tschaikowski litt Zeit seines Lebens unter seiner geheimgehaltenen Homosexualität und durchlebte immer wieder depressive Phasen. Sein Tod am 6. November 1893 in St. Petersburg ist rätselhaft. Wahrscheinlich starb er an Cholera, weil er verseuchtes Wasser getrunken hatte.

Tschaikowski gilt als bedeutendster Komponist der westlich orientierten russischen Schule. Seine Kompositionen wurden unter anderem durch die Werke Mozarts und Chopins beeinflusst. Sein Schaffen umfasst Orchesterwerke, Solokonzerte, Kammermusik, Klaviermusik, Ballette und Opern. Die Ballette *Schwanensee* (1877), *Dornröschen* (1890) und *Der Nussknacker* (1892) gehören zu den meistgespielten und immer wieder neu interpretierten Werken des klassischen Balletts.

... Meinem Versprechen gemäss teile ich Dir mit, dass Ich die Skizzen des Balletts gestern beendet habe. Du erinnerst Dich wohl, wie ich - als Du noch hier warst - prahlte, das Ballett in etlichen fünf Tagen beendigen zu können. Ich bin aber in 14 Tagen kaum damit fertig geworden. Nein, der Alte ist im Verfall. Nicht nur seine Haare fallen aus und werden weiss wie Schnee, nicht nur die Zähne verliert er (welche ihren Dienst versagen), nicht nur die Augen werden schwächer und ermüden leicht, nicht nur die Füsse gehen schlecht (sie schleppen sich vielmehr), sondern er verliert nach und nach überhaupt die Fähigkeit, etwas zu tun. Das Ballett ist unendlich schlechter als Domröschen – das steht fest. Will mal sehen, was aus der Oper werden wird. Wenn ich die Überzeugung gewinnen sollte, dass ich auf meinen musikalischen Tisch nur «Aufgewärmtes» binsetzen kann, so werde ich mit dem Komponieren aufhören. Das Ballett habe ich also beendet und will jetzt drei Tage den Korrekturen verschiedener Arrangements sowie alter und neu herauszugebender Partituren widmen, um am 28., am Vorabend meines Namenstages, nach Petersburg zu fliehen, wo ich drei Tage zu bleiben gedenke.

Tschaikowski über die Arbeit am Ballett *Der Nussknacker* in einem Brief vom 25. Juni 1891 an seinen Lieblingsneffen Wladimir L. Dawidow «Bo- bik» genannt, dem Tschaikowski seine Sechste Symphonie widmete und der später vom Komponisten zu seinem Universalerben eingesetzt wurde.

Libretto und Konzeption der Choreografie – Marius Petipa

Marius Petipa (1818-1910) wurde in Marseille geboren. Sein Vater und seine Brüder waren Tänzer. Vom Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel bis nach Bordeaux, und dann in Nantes arbeitet Marius Petipa als Tänzer und Choreograf. Nach einem wenig glücklichen Versuch in New York (1839), einem Aufenthalt in Paris, wo er mit Auguste Vestris arbeitet, und einem Engagement in Spanien (1845), wird er 1847 in St. Petersburg als Erster Solist unter Vertrag genommen. Bald beweist er sich auch als Ballettmeister, unter anderem mit der Einstudierung von Joseph Mazilliers *Paquita*. 1850 assistiert er Jules Perrot bei *Giselle* und bringt 1858 sein erstes eigenes Ballett in Russland heraus: *Un mariage sous la Régence*. 1862 wird er zweiter Ballettmeister, tritt 1869 offiziell die Nachfolge von Arthur Saint-Léon als erster Ballettmeister an und arbeitet weiterhin als Choreograf. Er wird sich einen Namen machen als Schöpfer grosser spektakulärer Ballette, mit denen es ihm gelingt, die aus Frankreich kommende Reinheit des klassischen Tanzes mit der italienischen Virtuosität zu verbinden: Eine akademische Form des Tanzes, die in der Einbeziehung von Charaktertänzen auch Volkstanztraditionen aufnimmt.

Petipas russisches Œuvre umfasst nicht weniger als 50 Ballette, darunter *La Fille du Pharaon* (1856), *La Belle du Libanon* (1863), *La Floride* (1866), *Don Quijote* (1869), *Camargo* (1872), *Le Papillon* (1874), *La Bayadère* (1877), *La Fille des Neiges und Madla* (1879), *Dornröschen* (1890), *Der Nussknacker* (1892), *Aschenputtel* (1893), *Schwanensee* (zusammen mit Lew Iwanow, 1895), *Raymonda* (1898), *Les Ruses d'Amour* (1899) *Les Saisons* (1900), und sein letztes Ballett *Der Magische Spiegel* (1903). Alternd und krank wollte der Meister seinen Lebensabend in milderem Klima verbringen und verliess 1907 St. Petersburg, um sich am Schwarzen Meer niederzulassen. Im Alter von 92 Jahren verstarb er in Gurzuf auf der Krim.



Marius Petipa 1898

14

Choreografie – Lew Iwanow

15



Lew Iwanow ca. 1885

Lew Iwanow (1834-1901) erhielt Ballettunterricht in Moskau und St. Petersburg. 1850 wurde er bereits vor Beendigung seiner Ausbildung in das Ensemble des Kaiserlichen Balletts aufgenommen. Dort tanzte er schon bald seine ersten Hauptrollen. Iwanow unterrichtete die Kinderklassen in der Kaiserlichen Ballettschule in St. Petersburg und stieg 1869 zum «Premier danseur» auf. Er feierte seine grössten Triumphe in *Emeralda*, *Le Corsaire* und *La Bayadère*. 1885 wurde er zum zweiten Ballettmeister neben Marius Petipa ernannt. Als Charaktertänzer trug er dazu bei, den Volkstanz zum Bestandteil des klassischen Balletts zu machen. 1892 übernahm Iwanow die Choreografie an Tschaikowskis *Nussknacker*, nachdem Petipa wegen Krankheit ausgefallen war. Auch die so genannten «weissen» Akte in *Schwanensee* hat Lew Iwanow choreografiert.

Iwanow hat während seiner Tätigkeit als zweiter Ballettmeister unzählige Ballette aus dem Repertoire betreut, Tanzeinlagen für Opern und eigene Ballette geschaffen. Trotzdem kam er nie wirklich aus dem Schatten des berühmten Marius Petipa. Seine Choreografien unterlagen immer der Kritik von Petipa und wurden nicht selten von ihm persönlich verändert und korrigiert. Interessanterweise haben Iwanows Werke wie etwa die weissen Akte aus *Schwanensee* und *Der Nussknacker* sich gut erhalten und werden heute noch praktisch unverändert aufgeführt.

Garantiert jugendfrei

Wie E.T.A. Hoffmanns *Nussknacker* kastriert wurde

Was für ein Durcheinander, und nirgends ein roter Faden ins Sicht! Es hagelte serienweise Verrisse, als E.T.A. Hoffmann 1816 die Mär von *Nussknacker und Mausekönig* auf dem literarischen Markt platzierte. Kaum besser erging es dem Ballett, das auf *Nussknackers* Spuren wandelte und 1892 in St.Petersburg zur Uraufführung kam: ein kandierte Schauspiel fürs Repertoire, bar allen Grusels. Denn hier hatte nicht etwa Hoffmanns schwarzromantisches Original Pate gestanden, sondern die leichtfüssigere Doublette aus der Feder Alexandre Dumas', 1845 als *Histoire d'un casse-noisette* erschienen.

Die französische Note gefiel nicht jedermann. Piotr Tschai-kowski zum Beispiel schätzte die deutsche Urfassung und deren dämonischen Generalbass mehr als die mit Pariser Chic und geldadliger Attitüde gepuderte Nachdichtung. Hoffmanns Familie Stahlbaum war ihm sympathischer als *la famille Silberhaus*, die sich bei Dumas unter dem Weihnachtsbaum versammelt.

Aber hier wie da ist Pate Drosselmeier mit von der Partie, hier wie da bekommt Marie, die siebenjährige Tochter des Hauses, einen Nussknacker verehrt, der sich nächtens belebt, gegen den Mausekönig in die Schlacht marschiert, mit dem fieberträumenden Mädchen ins Puppenland zieht und – wieder in Stahlbaums resp. Silberhaus' Salon angelangt – durch dessen Liebe erlöst und vom hölzernen Dasein befreit wird: Im Nussknacker steckt Drosselmeiers Neffe.

Nach dem Erfolg von *Dornröschen* hielt der Direktor des St.Petersburger Marientheaters, Iwan Wsewoloschski, gemeinsam mit seinem Choreografen Marius Petipa Ausschau nach ähnlich illusionistischen Stoffen. So kamen sie auf den *Nussknacker*-Nachbau französischer Provenienz. Natürlich lag Petipa die detailverliebte Wortschwelgerei seines Landsmanns näher als Hoffmanns ebenso knapper wie irrlichtender Duktus, der beharrlich die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit verwischt.

Petipa also griff zu Dumas und setzte sich mit dem Direktor ans Libretto. Die hälftige Urheberschaft hinderte ihn allerdings nicht daran, sich später – offiziell krankheitshalber – aus der Produktion zu verabschieden und seinen Assistenten Lew Iwanow mit deren Fertigstellung zu betrauen. Was Tschai-kowski komponieren sollte, hatte der Choreograf ohnehin längst diktiert: Taktzahlen, Längen, Abfolgen, Rhythmen – nichts blieb dem Zufall überlassen.

Weshalb davon auszugehen ist, dass Petipa und Wsewoloschski auch das Handlungsgefüge gezielt und mit voller Absicht zusammenstrichen: Sie amputierten kurzerhand das Märchen im Märchen und damit das zentrale Kapitel – zentral, was die Vorgeschichte, Verschachtelung der Ebenen und Verflechtung der Figuren, ja die phantastische Architektur des Werks insgesamt betrifft. Was blieb, war ein *Nussknacker* ohne *Das Märchen von der harten Nuss*, das Licht ins Dunkel seiner Existenz bringt.

Für die Auslassung sprach, dass Hoffmanns hintersinniger (und von Dumas später abgekupferter) Aufbau bei der Erstauflage des *Kinder-Märchens* glatt durchgefallen war: Viel zu kompliziert, zu abgründig, zu aufregend, zu düster und sprachlich für junge Gemüter ungeeignet, so lautete das Urteil der Kritik. Hoffmann verteidigte sich, indem er die Fabel drei Jahre später in seinen *Serapionsbrüdern* abermals publizierte und über ein literarisches Alter Ego wissen liess, es sei «ein grosser Irrtum, wenn man glaubt, dass lebhaftere fantasiereiche Kinder, von denen hier nur die Rede sein kann, sich mit inhaltsleeren Fabeln [...] begnügen». In vielerlei Hinsicht kapierten sie besser und schneller als ihre ach so gescheiterten Väter, denen er zurief: «Erfahrt und habt Respekt!»

Alexandre Dumas hatte zwar Respekt vor der Vorlage, ging aber freihändig mit ihr um und malte nach eigenem Belieben darin herum. Wenn beispielsweise Hoffmann eine Festgesellschaft mit «Perlen und Diamanten schmückte», hängte Dumas obendrein noch *de pierreries éblouissantes* – «blendendes Geschmeide» also – in die Dekolletés. Aber er kam nicht auf die Idee, *Die Geschichte von der harten Nuss* (alias *L'Histoire de la noisette Krakatuk et de la Princesse Pirlipate*) zu entsorgen, wie es knapp fünfzig Jahre später Marius Petipa gefiel.

Dieser Eingriff zeitigte indes nicht den gewünschten Erfolg, kam doch das *Nussknacker*-Debüt – russische Titulatur: *Schtschelkuntschik* – im Dezember 1892 gar nicht gut an. Einzig Tschai-kowskis Musik überzeugte die Premierengäste, die das Ballett als Anhängsel der Oper *Jolanthe* zu Gesicht bekamen. Weshalb sie bis Mitternacht auf den Einsatz von Spitzenschuhen warten und generell viel zu viel Pantomime erdulden mussten. So jedenfalls notierten es die Petersburger Berichterstatter und vergassen auch nicht, die Verantwortlichen dafür zu tadeln, dass sich Heerscharen von Eleven auf der Bühne tummelten, während eine Ballerina wie Antonietta Dell'Era mit dem kleinen Auftritt als Zuckerfee abgespeist wurde.

In der Tat ist der *Nussknacker* bis auf den heutigen Tag ein zwitteriger Zweiakter geblieben: halb Handlungsballett, halb reines Divertissement. Auf Weihnachtsabend und nächtliche Bataille zwischen Nussknacker und Mausekönig folgt die Reise durch den Wald zur Konfitürenburg, das Schaulaufen verschiedener Tanznationen und schliesslich der finale Pas de deux, mit dem der Holzheld und Marie das Happy End zelebrieren. Nur – was wird da eigentlich gefeiert, und wieso? Es spricht nichts dagegen, sich am grossbürgerlichen Weihnachtszirkus zu erfreuen, am militärischen Hokusfokus zwischen Nussknackers Husarenregiment und dem Mäuse-Bataillon, an den wunderprächtigen Entrees von Spanischem Tanz bis Blumenwalzer. Aber was bezeugt diese Nummernrevue, wenn nicht ein dramaturgisches Waterloo?

Heutzutage liegen besseren *Nussknacker*-Interpretationen immerhin gehaltvolle Konzepte zugrunde, häufig heben sie auf Maries Reifeprozess vom Mädchen zur Frau ab. Aber das täuscht nicht über das Vakuum hinweg, das die Exzision der *Geschichte von der harten Nuss* im Erzählgewebe hinterlassen hat.

Denn Hoffmann wie Dumas öffnen über das Binnenmärchen den Verständnishorizont für die Ereignisse im Hause Stahlbaum resp. Silberhaus. Bei beiden Autoren verstrickt sich Marie in die nächtlichen Scharmützel des Nussknackers, zieht sich dabei eine Verletzung zu und muss infolgedessen das Bett hüten. Dass die Schnittwunde real existiert, bezweifelt niemand. Wohl aber stutzen die Eltern über Maries Schilderung dessen, was sich zugetragen haben soll. Daraufhin tut Pate Drosselmeier die *Geschichte von der Prinzessin Pirlipat* kund – wie Marie ist sie ein bildhübsches Geschöpf...

... gewesen. Denn da ihr königlicher Vater die Anverwandten der gierigen Frau Mouserinks hat umbringen lassen, und zwar durch den «Hofuhrmacher und Arkanisten Christian Elias Drosselmeier», revanchiert sich die Mäusin, indem sie Pirlipat in ein Monster verwandelt. Der Hofuhrmacher schraubt das grausig entstellte Mädchen auseinander, kann aber nichts ausrichten. Weil die Verfluchte ununterbrochen nach Nüssen verlangt, verspricht der süsse Kern der Zaubernuss Krakatuk, Heilung zu bringen. Jahrelang sucht Drosselmeier nach der magischen Frucht, bis er schlussendlich bei seinem Vetter in Nürnberg fündig wird. Mehr noch: Dessen Sohn, sein Neffe, ist ein «netter wohlgewachsener Junge, der noch nie rasiert worden [ist] und niemals Stiefel getragen» hat – genau der richtige Kandidat, um die Nuss Krakatuk für die Prinzessin aufzubeissen. So geschieht's! Prompt erblüht Pirlipat wieder zu voller Schönheit, und ebenso prompt ereignet sich das nächste Malheur: Der Retter zertritt versehentlich Frau Mouserinks und wird von der sterbenden Nagerin dazu verdammt, sein Leben als Nussknacker zu fristen. Darüber platzt natürlich die versprochene Heirat mit der Prinzessin, doch dem holzigen Leib kann der Unglücksrabe nur entkommen, wenn ihn ein Mädchen fest ins Herz schliesst.

Soweit das *Nussknacker*-Prequel, das die Ballettautoren ausradieren. Um den Preis, dass die Liaison zwischen Marie und ihrem hölzernen Galan keinerlei psychologische Triftigkeit entfaltet. In Ansehung der russischen Realität anno 1892 lässt sich gleichwohl nachvollziehen, warum das Pirlipat-Intermezzo getilgt wurde. Das Binnenmärchen spielt mit Ängsten und Figuren, die im St.Petersburg der späten Zarenzeit mit Alltagserfahrungen zusammenfielen und von daher in einer «ballet-féerie»

nichts zu suchen hatten. Die Sterblichkeit in der russischen Hauptstadt lag höher als in allen Metropolen des Westens, weil Wasserversorgung und Kanalisationssystem in den Anfängen steckten und regelmässig Epidemien grassierten. Selbst Tschai-kowski fiel 1893 mutmasslich einer solchen Seuche zum Opfer. Angesichts dieser Zustände eine infektiöse Kreatur wie Frau Mouserinks zu präsentieren, die bis zum letzten Atemzug Verderben über die Menschen bringt, hätte den sorgsam kultivierten Ballett-Eskapismus untergraben – von den ästhetischen Usancen zu schweigen. Gleiches gilt für die Hässlichkeit der verwünschten Prinzessin, wo doch schon Pate Drosselmeier nie und nimmer so gezeigt wird, wie Hoffmann ihn einst beschrieb: «kein hübscher Mann, nur klein und mager», verrunzelt und kahlköpfig – wer hat ihn so jemals auf der Ballettbühne gesehen?

Kommt noch dazu, dass schon Hoffmanns skurriles Handlungs-Passepartout mehr als einmal auf Liebes- und Leibeswonnen anspielt. Umso mehr trifft das auf die mitten hinein gesetzte Pirlipat-Episode zu, die mit Sinnlichkeit (sprich: sittlich Anstössigem) nicht geizt. Welchen Reim soll man sich auf das bereits bezahnte Gebiss der neugeborenen Prinzessin machen – jenseits der archaischen Vagina dentata? Oder auf den Jüngling, der «aus angeborner Galanterie den jungen Mädchen die Nüsse» knackt? Derlei Anzüglichkeiten liessen sich im vornehmen Sankt Petersburg des Fin de siècle kaum skandalfrei servieren.

Dennoch bezahlten Petipa, Iwanow und viele ihrer Nachfolger einen hohen Preis für den Verzicht auf die *Nuss Krakatuk*-Saga. Die Auslassung kappte den organischen Handlungs-faden, hebelte die innere Logik des Märchens aus, löschte die Doppelbelichtung von Marie und Pirlipat. Vor allem aber kastrierte sie den *Nussknacker*, der seiner Biografie beraubt und in die Rolle des ewigen Lächelprinzen gedrängt wurde. Was unbestreitbar dazu beigetragen hat, dass sich jung und alt seit 125 Jahren bedenkenlos mit ihm vergnügen können.

Das mag auch unter Christian Spucks Supervision beim Ballett Zürich so bleiben. Aber der Choreograf wagt das Abenteuer, in Hoffmanns Welt einzutauchen. Nicht umsonst wird sich am 14. Oktober der Vorhang für *Nussknacker und Mausekönig* heben statt für den handelsüblichen *Casse-Noisette*. Dabei könnte sich durchaus der Schlusssatz des Märchens bewahrheiten, wonach sich die «allerherrlichsten, wunderbarsten Dinge erblicken» lassen – «wenn man nur darnach Augen hat.»

Dorion Weickmann (Programmheft *Nussknacker und Mausekönig*)

Eine hochromantische, düstere Geschichte

Für Christian Spuck bietet der *Nussknacker* mehr als Schneeflockenwalzer und Tanz der Zuckerfee. In seiner Neuproduktion des weltberühmten Balletts begibt er sich auf die Spur der unheimlichen und skurrilen Momente in dem Stoff

Christian, der *Nussknacker* ist neben *Schwanensee* wohl das bekannteste Ballett überhaupt. Woher rührt diese Popularität? Sie gründet natürlich auf Tschaikowskis genial eingängiger Musik und der Uraufführungs-Choreografie von Marius Petipa und Lew Iwanow. Aber im Verlauf des 20. Jahrhunderts hat sich der Erfolg des Stücks immer mehr verselbständigt. Vor allem in den USA wurde der *Nussknacker* zum ganz grossen Kassenschlager. Jede noch so kleine Compagnie hat ihn dort über Weihnachten im Programm mit bis zu 50 Vorstellungen, die alle ausverkauft sind. Viele amerikanische Compagnien verdienen ihr gesamtes Jahresbudget mit dem *Nussknacker*, der ihnen dadurch künstlerische Freiheiten für den Rest der Spielzeit verschafft. Der *Nussknacker* ist im Verlauf von 125 Jahren zum unverzichtbaren Teil der Weihnachtsfolklore geworden wie die Schokoladen-Nikoläuse, der Gänsebraten und *Der Grinch* als Film im Fernsehen. Man geht mit der ganzen Familie in eine Vorstellung, will Schneeflocken sehen und in festliche Stimmung versetzt werden. Es geht gar nicht so sehr um das Kunsterlebnis.

Und diese Erwartungshaltung willst du mit deinem Zürcher *Nussknacker* nicht bedienen? Mich fasziniert die Geschichte, die sich hinter all den Äusserlichkeiten verbirgt. Sie basiert auf einer Erzählung von E.T.A. Hoffmann. Und ich habe nach einem Weg gesucht, Tschaikowskis Musik mit der Ursprungsgeschichte von E.T.A. Hoffmann zu verbinden.



Das romantische Künstlergenie E.T.A. Hoffmann zieht sich wie ein roter Faden durch dein choreografisches Schaffen. Den *Sandmann* und *Das Fräulein von Scuderi* hast du bereits in Ballettfassungen auf die Bühne gebracht, nun kommt *Nussknacker* und *Mausekönig*, wie Hoffmanns Erzählung im Original heisst.

Wir haben den originalen Titel für unsere Ballettproduktion übernommen als Hinweis darauf, dass uns Hoffmanns Ursprungserzählung sehr wichtig ist. Ich empfinde den *Nussknacker* nämlich als ebenso dunkel und fantastisch wie den *Sandmann*. Vor dem weihnachtlichen Hintergrund erleben wir ein Vexierspiel, das virtuos zwischen mehreren Wirklichkeitsebenen hin- und herspringt und Realität und Imagination verschränkt. Die Weihnachtsszenerie ist nur die Verpackung für eine hochromantisch düstere Geschichte. Ich habe versucht, den Ballast der *Nussknacker*-Rezeption hinter mir zu lassen, mich von der Geschichte neu inspirieren zu lassen und die Musik in einem veränderten Kontext neu zu hören. Das Stück ist voll von unheimlichen und merkwürdigen, aber auch skurrilen Momenten, und es gibt faszinierende Charaktere wie den Paten Drosselmeier. Er ist die geheimnisvolle, ungreifbare Figur, die die Fäden in der Geschichte zieht, die Tür zu imaginären Welten aufschliesst, das Mädchen Marie mit Geschichten und Vorführungen bannt und es manipuliert.

Marie steht im Zentrum des Stücks. Sie verliebt sich in Drosselmeiers Weihnachtsgeschenk, einen hölzernen Nussknacker, und der erwacht nachts zum Leben.

Genau. *Der Nussknacker* handelt von einem Mädchen auf dem Weg zum Erwachsenwerden, und Drosselmeier beeinflusst ihren Reifungsprozess. Es liegt etwas Sinistres und Unangenehmes darin, dass ein alter Mann das erotische Erwachen eines jungen Mädchens in Gang bringt und es von den Eltern entfremdet, sogar bis zu dem Punkt, dass es seine Familie verlässt und mit dem *Nussknacker*-Prinzen in eine andere Welt aufbricht.



Wie wird sich denn deine hoffmanneske Version von einem traditionellen *Nussknacker* unterscheiden?

Für gewöhnlich wird im *Nussknacker* ja zunächst der Weihnachtsabend der Familie Stahlbaum erzählt, der mit der nächtlichen Schlacht zwischen dem Nussknacker und dem Mausekönig und dem Schneeflockenwalzer hinübergleitet in die fantastische Welt des Zuckerlands, das dann als Schauplatz für das grosse Divertissement dient. Es folgt eine Aneinanderreihung von Nationaltänzen, und am Ende steht die grosse Apotheose mit Marie und dem Nussknacker im Glück. Handlung findet im zweiten Akt im Grunde nicht mehr statt. Es wird ein Nummernprogramm absolviert, das seine Legitimation aus der Demonstration tänzerischer Virtuosität bezieht. Natürlich möchte ich als Choreograf auch virtuoson Tanz zeigen. Aber es stört mich, dass in vielen *Nussknacker*-Versionen der Tanz nicht dazu benutzt wird, um eine Geschichte zu erzählen. Deshalb war für mich eine zentrale Frage, wie wir davon wegkommen können, dass im zweiten Akt nur noch ein Ballettgeschenkpaket nach dem anderen ausgepackt wird.

Und was ist deine Lösung?

Wir haben die Handlung mit neuen Elementen aus der E.T.A. Hoffmann Erzählung angereichert – und die Reihenfolge der Musik umgestellt. Wir haben theatralische Situationen kreiert, in denen die Musik dramaturgisch anders eingesetzt wird und deshalb auch noch einmal neu gehört werden kann.

Was sind das für Elemente, die neu eingeführt werden?

Vor allem das Märchen von der Prinzessin Pirlipat und der harten Nuss. Das ist eine Geschichte in der Geschichte, die Drosselmeier

bei E.T.A. Hoffmann Marie erzählt. Aus der französischen Adaption Alexandre Dumas', die als Vorlage für die Librettofassung von Marius Petipa und Iwan A. Wsewoloschski fungierte, wurde diese Geschichte gestrichen, und wir haben sie nun in das Stück zurückgeholt. Für das Pirlipat-Märchen verwenden wir viel Musik aus Tschaikowskis Divertissement im zweiten Akt, die nun in einem völlig neuen inhaltlichen Kontext erklingt.

Kannst du die Geschichte von der Prinzessin Pirlipat kurz erzählen?

Das würde an dieser Stelle zu weit führen. Das soll den Vorstellungen überlassen bleiben. Es ist nämlich keine kurze, beiläufig erwähnte Episode, sondern eine komplizierte Geschichte, die Drosselmeier Marie an drei Abenden erzählt. Schon als Leser wird man mit grossem Sog in diese Geschichte hineingezogen. Deshalb war es mir wichtig, ihr in meiner Ballettfassung den gebührenden Platz einzuräumen, auch wenn das beim Publikum zunächst vielleicht für Irritation sorgt.

Ist es eigentlich legitim, in Tschaikowskis Partitur einzugreifen und die Reihenfolge der Musik zu ändern?

Ich denke schon. Tschaikowski selbst hat ja ausgewählte Sätze aus dem Handlungskontext gelöst und zu Suiten für den Konzertsaal zusammengestellt. Beim *Nussknacker* handelt es sich ja eher um eine Aneinanderreihung sinfonischer Tänze als um ein durchkomponiertes Werk. Natürlich behalten wir da, wo Tschaikowskis Musik explizit Handlung erzählt, etwa in der Schlacht, den komponierten Kontext bei. Die meisten Nummern sind aber gar nicht unmittelbar an szenische Vorgänge gebunden. Für die Prinzessin Pirlipat verwenden wir zum Beispiel die Ouvertüre, die sonst nie choreografiert wird, obwohl sie sich hervorragend dazu eignet, weil sie Tempo und einen dramaturgischen Aufbau hat. Und die Nationaltänze aus dem zweiten Akt sind doch in ihrem Nummerncharakter eher inhaltsschwach und auch formal eher simpel gestrickt. Ich fand es sehr befreiend, mit der Musik offen umzugehen, weil sich da plötzlich Auswege aus den *Nussknacker*-Klischees auftun.



Welche Rolle spielt die Pantomime in deinem Ballett?

Vor allem bei der Darstellung des Weihnachtsfestes greifen viele *Nussknacker*- Fassungen auf Pantomime zurück, was mich persönlich immer schnell ermüdet. Ich versuche, das zu vermeiden, weil ich überzeugt bin, dass sich mit Choreografie mehr sagen lässt als mit Pantomime. Einzig bei unserer etwas durchgeknallten Pirlipat-Gesellschaft wird es Pantomime geben, aber nicht um die Handlung voranzutreiben, sondern um den einzelnen Charakteren eine schärfere Kontur zu verleihen.

Der *Nussknacker* ist von jeher ein Ausstattungsballett gewesen. Welche Partner hast du für Bühne und Kostüme an deine Seite geholt?

Mit dem Bühnenbildner Rufus Didwizus und der Kostümbildnerin Buki Shiff habe ich zwei fantastische Künstler gefunden, die wahre Meister sind, wenn es um grosse, bombastische Ausstattung geht. Sie haben genau das Gespür für grosse Theatralik, Ironie und Abgründigkeit, das ich für diese Produktion gesucht habe. Und sie unterlaufen die Kitschgefahr, die bei einem *Nussknacker* ja immer im Spiel ist. Buki Shiff arbeitet erstmals für das Ballett, und gemeinsam mit unserer Kostümabteilung arbeiten wir gerade sehr daran, ihre Visionen den Anforderungen des Tanzes anzupassen. Bukis Kostüme sind schräg, prächtig und ironisch zugleich. Sie bringen genau das mit, was ich mir für meinen *Nussknacker* vorgestellt habe.

Die Ironie als eine literarische Erfindung der Romantik ist diesem *Nussknacker*-Projekt von vornherein eingegeben. Gerade, wenn man E.T.A. Hoffmanns Märchen liest, kommt einem das sehr zu Bewusstsein. Eignet sich die Ironie als Ausdrucksmittel im Ballett?

Wie für E.T.A. Hoffmann ist Ironie für uns ein Mittel, um die Doppelexistenz von Wirklichkeit darzustellen. Das fängt bei ganz pragmatischen Fragen an: Wie stattet man mit Kostümen einen Blumenwalzer aus, ohne langweilige kitschige Blumen auf die Bühne zu bringen? Da hat Buki Shiff Kniffe gefunden, von denen ich mir auf der Bühne eine gewisse Wirkung erhoffe.

In welchem Kosmos ist dein *Nussknacker* verortet?

Bei E.T.A. Hoffmann schenkt Drosselmeier den Kindern Marie und Fritz ein selbstgebautes, zauberhaftes Spielwerk, ein Schloss mit mechanisch bewegten Figuren. Das war die Ausgangssituation für das Bühnenbild von Rufus Didwizus. Er hat einen Raum geschaffen – wenn man so will, Drosselmeiers Werkstatt –, der wie eine Kombination erscheint aus einem aufgelassenen Revue-theater, einem Antiquitätenladen und einem Wohnzimmer mit vielen versteckten Fächern und Öffnungen. Eine Welt, in der sich Dinge verselbständigen und die Realität ausser Kraft gesetzt werden kann. Die Dekonstruktion von Wirklichkeit ist ja überhaupt ein zentrales Moment in den Werken von E.T.A. Hoffmann. Er war der Erste, der Märchen nicht – wie etwa die Brüder Grimm – in eine ferne Fantasiewelt verlegt, sondern fluktuierende Übergänge von Wirklichkeit und Fantasiewelt gestaltet. Auf diese Wirklichkeitsdekonstruktion zielt das Bühnenbild von Rufus Didwizus. Wie E.T.A. Hoffmann seine Leser, so lässt die Bühne den Zuschauer im Unklaren, in welcher Welt er sich gerade befindet. Irritation ist Programm. Das setzt sich fort in der Art unseres Erzählens. Die Hauptfiguren, die später das Zuckerland bevölkern, tauchen auch in Mariens Familien-Realität auf, wie etwa drei Tanten – Tante Schneeflocke, Tante Blume und Tante Zuckerfee. Ständig werden Wirklichkeit, Traum und Surreales ineinander geblendet. Vor Marie öffnet sich eine riesige Fantasiewelt.

Kinder lieben es, den *Nussknacker* anzuschauen. Ist deine Interpretation auch für sie geeignet?

Ich freue mich auf ein Publikum, das Lust hat, den *Nussknacker* neu und anders zu sehen. Natürlich auch Kinder! Aber was wir machen, ist kein Kinder- oder Familienmärchen, das auf Harmlosigkeit und Niedlichkeit setzt.

Nur wenige Wochen nach der Premiere wird das Ballett Zürich mit dieser Produktion am legendären Moskauer Bolschoi-Theater gastieren. Mit welchem Gefühl begibst du dich ins Allerheiligste des klassischen Balletts?

Aus Anlass des 200. Geburtstages von Marius Petipa ist das Bolschoitheater Gastgeber für ein internationales Tanzfestival, zu dem Produktionen eingeladen sind, die sich mit dem Schaffen des legendären Choreografen auseinandersetzen und es neu hinterfragen. Es ist natürlich eine schöne Bestätigung für unsere Arbeit, bei diesem Festival eingeladen zu sein. Aber wir nehmen die *Nussknacker*-Interpretation mit, an die wir selbst glauben, auch wenn sie vielleicht nicht den Erwartungen der Gralshüter des klassischen Balletts entspricht. Ich bin gespannt, wie unser *Nussknacker* beim russischen Publikum ankommen wird.

Das Gespräch führte Michael Küster (MAG 52)

Lebenslauf von Christian Spuck

Christian Spuck stammt aus Marburg und erhielt seine Ausbildung an der John Cranko Schule in Stuttgart. Seine tänzerische Laufbahn begann er in Jan Lauwers' Needcompany und Anne Teresa de Keersmaekers Ensemble ROSAS. 1995 wurde er Mitglied des Stuttgarter Balletts. Von 2001–2012 war Christian Spuck Hauschoreograf des Stuttgarter Balletts. Insgesamt hat er 15 Uraufführungen für die Kompanie choreografiert, darunter die Handlungsballette *Lulu. Eine Monstretragödie* nach Frank Wedekind (2003), *Der Sandmann* nach E.T.A. Hoffmann (2006) und *Das Fräulein von S.* (2012), ebenfalls nach E.T.A. Hoffmann. 2006 erhielt er den Deutschen Tanzpreis «Zukunft» für Choreografie. Für das Aalto Ballett Theater Essen entstand 2004 das Ballett *Die Kinder*, das für den «Prix Benois de la Danse» nominiert wurde. Seit 1999 hat Christian Spuck zahlreiche weitere Choreografien für eine Reihe renommierter Ballettcompagnien in Europa und den USA geschaffen, u.a. *The Return of Ulysses* (2006) für das Königliche Ballett Flandern und *Woyzeck* (2011) für das Nationalballett Oslo. Seit 2005 tritt Christian Spuck auch in den Bereichen Film und Musiktheater in Erscheinung: *Marcia Haydée als Penelope*, ein Tanzfilm mit Marcia Haydée, wurde von ARTE ausgestrahlt. 2009 führte Christian Spuck bei Glucks *Orphée et Euridice*, einer Koproduktion der Staatsoper Stuttgart und des Stuttgarter Balletts, Regie und zeichnete auch für die Choreografie verantwortlich. 2010 inszenierte er Verdis *Falstaff* am Staatstheater Wiesbaden. Das 2008 beim Aalto Ballett Theater in Essen uraufgeführte Ballett *Leonce und Lena* nach Georg Büchner wurde auch von den Grands Ballets Canadiens de Montreal und vom Stuttgarter Ballett übernommen. Die Uraufführung von *Poppea//Poppea* für Gauthier Dance am Theaterhaus Stuttgart wurde von der Zeitschrift «Dance Europe» zu den zehn erfolgreichsten Tanzproduktionen weltweit im Jahr 2010 gewählt sowie mit dem deutschen Theaterpreis «Der Faust 2011» und dem italienischen «Danza/Danza-Award» ausgezeichnet.

Seit der Saison 2012/13 ist Christian Spuck Direktor des Balletts Zürich. Hier waren bislang seine Choreografien *Romeo und Julia*, *Leonce und Lena*, *Woyzeck* und *Der Sandmann* zu sehen. Das 2014 in Zürich uraufgeführte Ballett *Anna Karenina* nach Lew Tolstoi wurde 2016 auch in Oslo und am Moskauer Stanislavski-Theater ins Repertoire übernommen. In dieser Spielzeit haben Verdis *Messa da Requiem* als Koproduktion von Oper und Ballett Zürich sowie *Der fliegende Holländer* an der Deutschen Oper Berlin Premiere.



20

19



Der Wendige

Dominik Slavkovský tanzt in Christian Spucks *Nussknacker* und *Mausekönig* den Paten Drosselmeier

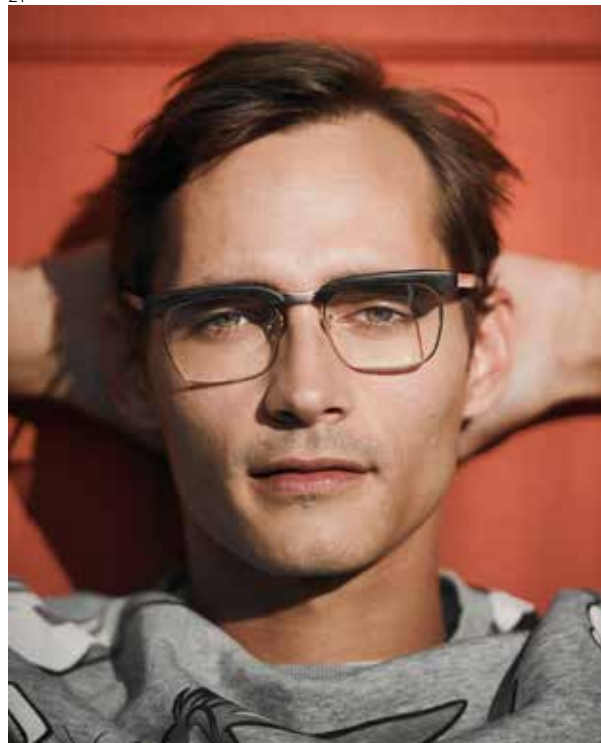
Was für eine rätselhafte Figur! Er ist wie gemacht für mich!» Dominik Slavkovský lacht, als ich ihn gleich am Beginn unseres Gesprächs auf Drosselmeier anspreche, den er in Christian Spucks neuestem Ballett tanzen wird. «Ich mag diese Charaktere, bei denen du nie so richtig sicher sein kannst, was du von ihnen zu halten hast. Die du nicht greifen kannst und die dir geradezu durch die Finger zu flutschen scheinen.» Sofort sind wir mitten im Dialog über E.T.A. Hoffmanns Märchen *Nussknacker und Mausekönig*. Dominik hat sich in den Ferien in die verwickelte Geschichte vertieft und sie in einer slowakischen Übersetzung gelesen, um wirklich sicher zu sein, dass ihm kein wichtiges Detail entgeht. Jetzt steht er voll im Stoff: «Drosselmeier ist sicher die vielseitigste Gestalt in Hoffmanns Geschichte. Auf der einen Seite erscheint er als der liebenswürdig-grosszügige Pate von Marie, aber dann sitzt er in der Nacht plötzlich in Gestalt einer Eule auf der Kaminuhr und scheint eine merkwürdige Rolle in der Auseinandersetzung des Nussknackers mit dem Mäuseheer zu spielen. Ausserdem hat er sein Pendant im Uhrmacher Christian Elias Drosselmeier, der sich im Märchen von der Prinzessin Pirlipat auf die Suche nach der mit Wunderkraft ausgestatteten Nuss Krakatuk macht. Und immer wieder wird er im Text mit einer Marionette verglichen. Aus all diesen Hinweisen kann ich mir schon eine Art Grundgerüst für meine Rolle in Christians Ballett bauen.» Doch natürlich entstehen die Feinheiten und Details in der Figurenzeichnung erst im Ballettsaal und in der unmittelbaren Zusammenarbeit mit dem Choreografen. Schon einmal haben die beiden an einem E.T.A. Hoffmann-Charakter gebastelt.

2016 verkörperte Dominik Slavkovský bereits den unheimlichen Coppelius im *Sandmann*. «Das war im Grunde schon eine Vorstudie zu dieser neuen Rolle. Beide Rollen verbindet ihre Doppelbödigkeit und Bedrohlichkeit. Allerdings finde ich Drosselmeier auf seine Art ein bisschen cooler, er fasziniert die Kinder mit all seinen eigenartigen Installationen und Kunststücken. Er besitzt diese süssliche Freundlichkeit, bei der man eben nicht genau weiss, woran man gerade ist.» Dominik kommt das be-

kannt vor, erinnert er sich doch an die seltsame Begegnung mit einem slowakischen Fernsehmoderator, der als Kinderstar verehrt und später als Pädophiler entlarvt wurde. «Ist es möglich, dass auch Drosselmeier die Kinder ein bisschen zu sehr mag? Das frage ich mich oft, aber vielleicht ist das auch schon zu viel Spekulation. In meinem Rollenporträt möchte ich aber auf jeden Fall eine gewisse Undurchsichtigkeit und Ambivalenz erzeugen.»

So lange er denken kann, liebt es Dominik, in die verschiedensten Rollen zu schlüpfen und zu spüren, wie Umwelt oder Publikum darauf reagieren. Zu Hause in Levice, einer Kleinstadt in der Westslowakei, fängt alles an. Seine Lehrerin überredet ihn damals zum slowakischen Volkstanz: «Ein Mädchen, in das ich verschossen war, machte das auch, und so bin ich in die Tanzgruppe eingetreten. Meine Mutter hat dann einen unserer Auftritte gesehen, und als sie im Radio hörte, dass die Ballettschule in Bratislava nach talentierten, bewegungsfreudigen Jungen suchte, meldete sie mich kurzerhand für die Auditions an.» Das grossstädtische Leben in der slowakischen Hauptstadt und die neuen Freunde im Internat erleichtern den Wechsel in die unbekanntere Ballettwelt, doch dass das Tanzen einmal mehr als Passion sein und schliesslich zu Dominiks Beruf werden würde, liegt anfänglich nicht auf der Hand. Den Ausschlag gibt eine Trainingsstunde, in der ein verletzter

Tänzer seine Mitschüler beurteilen und ihre Fehler analysieren soll. «Ich war wirklich schockiert, als er ausgerechnet mich als den schlechtesten der insgesamt 12 Tänzer bezeichnet hat. Das hat mich wirklich wach gerüttelt. Ich wollte wissen, wie er zu dieser Beurteilung kam. Mir ist dann sehr schnell klar geworden, dass ich das Tanzen bis dahin eher als Spass betrachtet und nicht wirklich ernst genommen hatte. Damals hat ein Umdenkungsprozess eingesetzt, und ich habe hart an mir gearbeitet.» Das hat sich gelohnt. Nach Abschluss seiner Ausbildung wird Dominik geradewegs in das Slowakische Nationalballett übernommen. Es ist eine unruhige Zeit! In fünf Jahren sieht er fünf Ballettdirektoren kommen und gehen, und die grossen Momente, in denen Choreografen wie Nacho Duato, James Kudelka oder Vladimir



Malakhov etwas Farbe in den anstrengenden Repertoirealltag mit seinen etwa 120 Vorstellungen pro Spielzeit bringen, sind dünn gesät. Auf Dauer kann es das nicht sein!

Die Einladung zum Vortanzen in Zürich landet ärgerlicherweise erst mal im Spam-Ordner, doch zum Glück wird Dominik ein zweites Mal eingeladen und prompt ins Ballett Zürich engagiert. «Manche Leute können nicht schätzen, was sie haben, doch mir war sehr schnell klar, dass das hier etwas völlig anderes war als vorher in Bratislava. Mir hat zunächst gefallen, wie gut hier alles organisiert ist», erinnert sich Dominik und gerät schnell ins Schwärmen über die sehr kollegiale, fast familiäre Atmosphäre in der neuen Compagnie. An echten Herausforderungen mangelt es hier nicht. Neben den zahlreichen Uraufführungen, die renommierte Choreografen aus aller Welt mit der Compagnie erarbeiten, vertraut ihm Christian Spuck nicht nur Paris und Tybalt in *Romeo und Julia*, sondern 2016 auch seinen *Woyzeck* an. Dominik Slavkovský geniesst es, sich in seine Rollen zu verbeissen, sie in ihrer Tiefe und gelegentlichen Widersprüchlichkeit zu ergründen. «Beim Erarbeiten einer Rolle suche ich nach vergleichbaren Situationen in meinem Leben. Ballett ist niemals nur Tanz allein. Für mich besteht die eigentliche Herausforderung gerade in dieser ständigen Gratwanderung zwischen Tanz und Spiel. Christian Spuck motiviert uns Tänzer immer wieder, ein Stück vorausdenken und uns darüber klar zu werden, was ein Schritt oder eine

Bewegung im Hinblick auf unser Spiel und unser Agieren auf der Bühne bedeuten. Das ist eine Arbeitsweise, die ich mir angewöhnt habe. Tanz, der einzig und allein auf Schönheit und technische Perfektion setzt, wird ganz schnell langweilig. Richtig spannend wird es ja erst, wenn man die Schritte beherrscht und sich der Frage widmen kann: Warum mache ich sie eigentlich?»

Den Interpretationen von Dominik Slavkovský ist das anzumerken. Nicht nur wegen seiner unverwechselbaren Physiognomie erkennt man den hochgewachsenen Tänzer mit den nicht enden wollenden Gliedmassen auch ohne Schwierigkeiten aus dem zweiten Rang, ist man fasziniert von seiner geschmeidigen Wendigkeit, die oft mit einer geheimnisvollen Fragilität verbunden ist. Was bedeutet Tanzen für ihn? «Im Grunde ist das sehr einfach. Es geht darum, Menschen glücklich zu machen, Emotionen in ihnen zu wecken. Wenn dir das gelingt, ist es ein grosses Glück.» Sich dessen jeden Abend bewusst zu sein, sei eine Herausforderung, der man sich immer aufs Neue stellen müsse. «Auf der Bühne zu stehen, darf nie Selbstzweck sein. Ich bin dort für jemanden, den nicht interessiert, ob man gerade gestresst ist oder ob etwas vielleicht gerade nichts so gut läuft.» Doch natürlich darf der Humor dabei nicht zu kurz kommen. Dominik Slavkovský ist bekennender Standup-Comedy-Fan, wovon sich auch das Publikum bei der letzten Ausgabe der «Jungen Choreografen» überzeugen konnte. *How to save the world* hiess das kleine Stück, in dem er

in einer hochamüsanten Mischung aus alltäglichen Verrichtungen, mündlichen Anweisungen und Showelementen ein Videospiel in Choreografie verwandelt hat.

«Manchmal ist es gut, nicht auf dem kürzesten Weg ins Ziel zu wollen. Oft sind es die Umwege, auf denen man die wirklich interessanten Dinge sieht. Im Internat in Bratislava haben wir Tänzer mit Schauspielstudenten zusammen gewohnt. Ihr Umgang mit Sprache und ihrer Vieldeutigkeit hat mich schon damals fasziniert, und ich habe mir viel bei ihnen abgeschaut. Beim Choreografieren habe ich nicht den Gedanken gehabt, dass da jetzt etwas ganz Tiefschürfendes herauskommen muss. Das war ein sehr entspanntes Arbeiten, bei dem ich es einfach genossen habe, mit meinen Tänzerkollegen im Ballettsaal zu sein. Sie haben mich sehr inspiriert. Dass das Ganze dann so gut ankam, hat uns echt überrascht. Das Publikum über etwas lachen zu hören, das man selbst kreiert hat, ist ein tolles Gefühl.»

Wird Dominik Slavkovský auch 2018 beim neuen Junge-Choreografen-Jahrgang dabei sein? «Ich bin noch nicht ganz sicher, aber ein paar Ideen geistern schon jetzt durch meinen Kopf. Wahrscheinlich müssen sie dann irgendwann raus», witzelt er. Doch bis dahin bleibt hoffentlich noch genug Zeit für ein paar Unternehmungen ausserhalb des Ballettsaals. Reisen und Fotografieren sind Dominiks grosse Leidenschaften. Erst kürzlich hatte er Gelegenheit, einige seiner Fotos in der Husová, Prags renommierter Galeriestrasse, auszustellen. Gemeinsam mit seiner Freundin, die in Innsbruck lebt, trifft er sich an freien Tagen irgendwo in Europa, egal ob in Venedig, London oder Kopenhagen. In San Francisco hat er gerade *The Summer of Love*, eine Ausstellung zum 50-jährigen Jubiläum der Hippie-Bewegung, gesehen. «Die Freaks waren selbst da und haben sich auf den Fotos von damals wiedererkannt. Das war wirklich bewegend! Ich bin gespannt, wo wir in 50 Jahren sein werden.»

Text: Michael Küster (MAG 52)



Treffen mit der Kostümbildnerin Buki Schiff

Sie geht gern zum Strand, «aber nur abends, wenn die Sonne nicht brennt». Die Mittelmeersonne ist das einzige, was sie zu Hause stört, «ich hasse das Wetter in Israel! Und ich liebe den Regen und den Schnee, wenn ich in Europa bin. Dauern wird ich deswegen ausgelacht». Buki Schiff muss selbst darüber lachen. Es käme ihr nicht in den Sinn, wegen des Wetters aus Tel Aviv wegzuziehen, sie geht, so Mitte Fünfzig, nicht mal gern auf Reisen, aber nun ist sie hier in Zürich und wirkt ziemlich zufrieden, obwohl es ein erschreckend sonniger Septembertag ist. Immerhin durfte sie sogar Schneeflocken entwerfen, die anders aussehen werden als alle Schneeflocken, die man je in Tschaiowski *Nussknacker* tanzen sah. Wie, das verbirgt der grosse rote Aktenordner, den die Kostümbildnerin auf den Kontinentisch legt.

Es ist ein Zauberbuch zum Eintauchen. Zeichnungen, Collagen, Fotos, Schnipsel, Fundstücke, angeheftete Stoffmuster, Figuren über Figuren, überall unlesbare Bleistiftnotizen. «Wundern Sie sich nicht über diese komischen Zeichen, das ist Hebräisch», sagt sie auf Englisch. Das rote Buch enthält all die Entwürfe, die in der Schneiderei nebenan schon fast alle realisiert wurden, und noch mehr – die Bilder, die sie inspirierten, Fotos von den Anproben, Skizzen der Etappen, «zum Beispiel hier, das Kleid der Königin, das war zuerst länger». Es ist ein sich nach unten konisch vergrösserndes Barockgewand, in schwarz und weiss halb gezeichnet, halb aus Mustern collagiert. Einmal reicht es bis zum Boden, dann lässt es, ganz unbarock, die Hackenschuhe sehen. «Ich musste es kürzen, weil die Königin sonst nicht gut darin hätte tanzen können.»

Woher hätte Buki Schiff das auch wissen sollen? Es ist das erste Ballett in ihrer mehr als dreissigjährigen Laufbahn. «Ich sagte Christian Spuck, ich habe so etwas nie gemacht, und er antwortete, das spielt keine Rolle.» Wichtiger war ihm die weitgespannte Fantasie, mit der Buki Schiff international berühmt geworden ist, vor allem mit Kostümen für die grossen europäischen Opernhäuser. «Mit Tänzern ist es total anders. Natürlich stehen auch Sänger schon lange nicht mehr nur herum, aber beim Ballett muss jedes Kostüm einem Körper angepasst werden, der sich die ganze Zeit bewegt. Man nimmt andere Stoffe, leichtere, weichere.» Und kürzt auch mal ein Kleid. «Ich finde es immer noch sehr schön!» Für sie muss und soll es sowieso nicht historisch korrekt sein. «Es hat nur das Flair einer Epoche. Es sind immer ein paar moderne Details dabei.» Spätes 19. Jahrhundert wählte sie für die Welt der Familie mit den Kindern Fritz und Marie, ihren Eltern, Cousins und Tanten, «fast eher nach Queen Victoria, edwardianischer Stil. Farbenreich und sehr realistisch». Die Welt des Königspalasts, in die sich Marie hineintraut, mitsamt Ministern und Gouvernanten, «das ist eine Art Barock in Schwarz, Weiss und Silber, extravagant». Und dann gibt es die Fantasiewelt der Mäuse, Husaren, Blumen, Schneeflocken, Clowns, da geht es entfesselt zu. Die Mausekönigin hat Oberarme, die halb wie enorme Muskeln, halb wie Flügel aussehen, abgesehen von einem krassen Kleid irgendwo im Internet, «sie muss ja ein bisschen grausam sein, und ich fand dieses Foto und dachte, das ist es».

Freilich hatte sie zuvor schon einen Blick aufs Ganze. «Ich



Kostüme für *Nussknacker* und *Mausekönig* von Buki Schiff



fange nicht mit einzelnen Figuren an. Ich arbeite ja auch oft als Bühnenbildnerin, und wir haben von Anfang an alle zusammen nachgedacht. In die Welt, die Christian Spuck erschaffen will, brachten der Bühnenbildner und ich unsere eigenen Ideen rein, dann diskutierten wir das, genauso, wie wenn ich Oper mache, und dann überlegte ich, wie pflanze ich die individuellen Figuren in das Ganze ein.» Da war längst der «Mixer» in ihrem Kopf am Rotieren, wie sie das nennt. «Ich hole mir Inspirationen von überall – Kino, Theater, Malerei, Fernsehen, Videos, Internet ... In meinem Kopf collagiert sich alles, wird gemixt wie ein Milkshake, und dann versuche ich das zu konzentrieren auf den specific look, die Idee der Show.»

Manchmal zündet bei ihr auch ein bestimmter Fund die Kernidee, so, wie ihr das bei Gioachino Rossinis *Semiramide* mit Sheika Moza Bint Nasser ging, der Frau des vorigen Emirs von Katar. «Sie ist erstaunlich schön, sehr reich, kann alles tun, was sie möchte, und entwirft ihre Kleider selbst. Alles lang, sehr bedeckt, eastern look, und doch sieht sie total westlich modern aus. Das war genau der Stil, den ich für diese babylonische Oper suchte.» Das selten gespielte Werk hatte dieses Jahr in München Premiere und wird jetzt als Koproduktion in London vorbereitet. Inszeniert von eben dem Regisseur, der Buki Schiff vor 27 Jahren als Kostümbildnerin für die Oper entdeckte, David Alden.

Das war in Tel Aviv, wo er an der neuen Israeli Opera *Hoffmanns Erzählungen* inszenierte. Buki Schiff hatte hier, an der Universität ihrer Geburtsstadt, «Stage and Costume Design» studiert und schon einige Theaterproduktionen ausgestattet. Alden gefiel ihr Portfolio, und nach dem Hoffmann bat er sie 1994 zum *Tannhäuser* an die Staatsoper in München. Eine der Folgen war ein unverhoffter Anruf in ihrem Atelier. «Da sagte eine Dame auf Englisch mit deutschem Akzent, sie sei die Assistentin von Harry Kupfer, der wolle mich sprechen. Ob das in fünf Minuten ginge. Ich habe gelacht und gedacht, mich will jemand veralbern. Kupfer! Aber dann rief er wirklich an.» Er hatte *Tannhäuser* auf Arte gesehen und wollte mit ihr Lohengrin in Berlin machen. So ging das dann weiter. Aber woher kommt bei Buki Schiff die Affinität zur Klassik?

«Ich habe von sechs bis vierzehn Jahren Klavier gelernt, auch Akkordeon, und mein Vater, der Ingenieur war, hörte gern Oper. Wir hatten eine Menge Platten. Wissen Sie, er hörte sogar gern Wagner in den 60er- und 70er-Jahren, das war nicht gerade üblich. Ich meine, seine ganze Familie kam um im Holocaust, und er hörte gern Wagner! Es ist ja alles klar, Wagner war Antisemit, und mein Vater ging nie zurück nach Deutschland. Aber er konnte trennen zwischen der Musik selbst und der Person Wagner.» Das kann Buki Schiff, die ausserhalb von *Ring* und *Parzifal* alle Wagner-Figuren eingekleidet hat, auch. Sie erwartet das aber nicht von allen und findet, dass die Wagner-Rezeption in Israel weiterhin Privatsache bleiben sollte. «Ich bin sehr liberal, aber solange dort Menschen im Konzert, in der Oper sitzen, die es erschrecken könnte...»

Sonst sieht sie zwischen dem Theater in Israel und Europa keinen Unterschied. «Es ist in Israel sehr fortschrittlich und extrem politisch, beissend. Natürlich gibt es Politiker, die damit nicht einverstanden sind, aber du kannst sagen, was du willst.»



Viktorina Kapitonova als Zuckerfee im Törtchen-Tutu von Buki Schiff

Unterschiede sieht sie vor allem an den europäischen Häusern selbst. «In den 90-ern inszenierte man radikaler und wagte mehr. Aber wenn ich auf meine Produktionen schaue, selbst auf den *Tannhäuser* von 1995 – das sieht aus, als hätte ich es gestern gemacht, honestly.» Extrem ist sie auf ihre Art auch beim *Nussknacker*. «Lassen Sie uns ein wenig zu den Blumen gehen», sagt sie sanft, im roten Ordner blätternd, und landet bei halbnackten Jungs mit Bärten aus Blüten. «Der Unterschied zu Sängern», sagt sie lachend, «ist, sie haben alle tolle Figuren und sehen jung aus. Aber selbst wenn ich einen dicken Sänger mit Glatze habe, ist das kein Limit. Das kann ich für einen Charakter nutzen.»

Buki Shiffs eigene Vorliebe für Süßigkeiten hat derweil die Zürcher Werkstätten herausgefordert. «Die Zuckerfee ist eine Frau wie ein Tisch mit Törtchen drauf, cup cakes auf einem Tutu. Die dürfen nicht zu schwer sein. Sie haben das hier unglaublich gut hingekriegt. Kommen Sie!» Im Korridor zur Kostümabteilung holt sie ein federleichtes Erdbeertörtchen aus einer Kiste. Eins zu eins, perfekt, zum Anbeissen. Vielleicht doch ein Grund, nach Europa zu ziehen? «Nein! Meine Gene sind europäisch, mein Spirit ist israelisch. Wenn man dort geboren ist, bleibt man innendrin das ganze Leben Israeli. Viele leben in den USA und Europa, und die würden Ihnen dasselbe sagen.» Was aber ihre Winterfantase betrifft, sei nur gesagt: «Für mich können auch Sterne wie Schnee aussehen.»

Text: Volker Hagedorn (MAG 52)

Lebenslauf Buki Schiff

Buki Schiff wurde in Israel geboren und studierte an der Universität Tel-Aviv. Seit 1984 ist sie als Bühnen- und Kostümbildnerin für Theater, Film, Fernsehen und Oper in Israel, Europa und den USA tätig. Dabei arbeitet sie regelmässig mit den Regisseuren Barrie Kosky, David Alden, Richard Jones und Robert Carsen zusammen. Zu ihren Arbeiten zählen Ausstattungen für *Les Contes d'Hoffmann*, *Faust*, *Sweeney Todd*, *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci*, *Boris Godunow*, *Madama Butterfly* und *Don Giovanni* an der New Israeli Opera Tel Aviv, *Tannhäuser*, *L'Incoronazione di Poppea*, *Rinaldo*, *Rodelinda*, *La Calisto*, *Orlando* und *Semiramide* an der Bayerischen Staatsoper in München, *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tristan und Isolde* und *Der fliegende Holländer* an der Berliner Staatsoper, *Boris Godunow* an der Wiener Volksoper, *Tristan und Isolde* am Teatro Real Madrid, *Lulu* an der English National Opera, *Wozzeck* und *Meistersinger* an der Welsh National Opera, *Candide* am Théâtre du Châtelet in Paris und an der Mailänder Scala, *Wozzeck* und *La belle Hélène* an der Komischen Oper Berlin, *Die Nase* am Royal Opera House Covent Garden sowie *Die Liebe zu den drei Orangen* an der Deutschen Oper Berlin. 2006 wurde Buki Schiff in Tel-Aviv als Bühnen- und Kostümbildnerin des Jahres ausgezeichnet, 2008 erhielt sie den Rosenblum-Preis als Künstlerin des Jahres. 2013 wurde sie bei den International Opera Awards in London als beste Bühnen- und Kostümbildnerin geehrt. Darüber hinaus war sie an Kunstausstellungen in Tel Aviv und Europa beteiligt.



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 Schülerinnen und Schüler haben Zugang zum beiliegenden Bildmaterial
Material	Schreibzeug
Ziel	Beobachten und Unterscheiden unterschiedlicher Tanzstile und Ausdrucksformen mit dem Körper

Schriftliche Arbeit

Die Schülerinnen und Schüler 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 des Tänzers/ Tänzerin). Wie unterscheiden sie sich voneinander?
4. Welches Lebensgefühl drücken die einzelnen Tanzstile aus?

Diskussion der Ergebnisse

Die Schülerinnen und Schüler 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 Schülerinnen und Schülern eines der folgenden Videos:

- A-Z of Dance: www.youtube.com/watch?v=UFZxK8edZWA&list=RDUFZxK8edZWA&index=1
- 110 years of Dance: www.youtube.com/watch?v=K8QEvFgwZpU

...und für Liebhaber:

- A-Z of African Dance: www.youtube.com/watch?v=LInMiYj6ZVE
- A-Z of Dance at AIDS 2015 (India): www.youtube.com/watch?v=45qwpP-MITQ



1



2



3



4



5



6



7



8



9

Ideen für den Unterricht



Wenn Dinge lebendig werden – erfinde deine eigene fantastische Geschichte

Art	Einzelarbeit
Dauer	min. 90 Min.
Fach	Deutsch
Material	Papier und Schreibzeug
Ziel	Die Schüler/innen schreiben eine eigene fantastische Geschichte

In E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen *Nussknacker und Mausekönig* werden Spielsachen und Zuckerzeug lebendig. Er lässt die Geschichte im Kinderzimmer von Marie und Fritz spielen und verwandelt ganz alltägliche Objekte in lebendige Figuren, die grosse Abenteuer erleben. E.T.A. Hoffmann gilt als Meister des Fantastischen und verfügte über eine überbordende Fantasie, die ihn immer verrücktere Geschichten erfinden liess.

In dieser Aufgabe geht es darum, (Alltags-)gegenstände in der Fantasie lebendig werden zu lassen und eine eigene fantastische Geschichte zu schreiben.

Vorbereitung 1

Die Schüler/innen sollen von zu Hause 3 Objekte mitbringen, die sie interessant finden, die ev. schon älter sind, also eine Geschichte haben. Es können Figuren dabei sein (Puppe, Skulptur, Spielzeugfigur etc.), aber nicht nur! Die Aufgabe kann genauso spannend mit Gebrauchsgegenständen sein.

Vorbereitung 2

Die Schüler/innen stellen ihre drei Objekte den Mitschüler/innen kurz vor.

Vorbereitung 3

Jede Schüler/in wählt eines ihrer drei Objekte aus, das in eine Kiste gelegt wird. Aus dieser Sammlung von Objekten der ganzen Klasse, zieht jeder wieder ein neues 3. Objekt. (Andere Verfahren um jedem Schüler/in ein neues unbekanntes Objekt zuzuteilen sind natürlich auch möglich.)

Aufgabe

Die drei Objekte sind die Hauptfiguren/Protagonisten einer fantastischen Geschichte. Für die Konzeption der Geschichte können folgende Fragen hilfreich sein:

- Stellt euch vor, die Objekte werden lebendig. Was für Charaktere haben sie?
- Was ist ihr Ziel?
- Was haben sie in der Vergangenheit erlebt?
- Was geschieht, wenn sich die drei treffen? Kennen sie sich schon oder nicht?
- Haben sie in der Vergangenheit etwas zusammen erlebt?
- Entstehen Spannungen oder Konflikte zwischen den Figuren?
- Wie ist die Hierarchie zwischen den Figuren? Gibt es zum Beispiel jemanden, der stärker, mächtiger, schöner ist als die anderen und diese unterdrückt?

Anhand dieser und anderer Fragen sollen die Schüler/innen eine eigene fantastische Geschichte erfinden und aufschreiben.

Geschichte erzählen

Wenn die Geschichten fertig sind, sollen die Schüler/innen in Paaren einander die Geschichten vorlesen und Feedback geben. Ist die Geschichte verständlich? Spannend? Gibt es unlogische Momente oder Sprünge? etc.

Ideen für den Unterricht



Nussknacker sein

Art	Gruppenarbeit, jeweils 2 Schülerinnen und Schüler zusammen
Dauer	ca. 15-20 Min.
Fach	Turnen, Musik
Musik	P. Tschaikowski, Marsch aus <i>Der Nussknacker</i> und andere Musik aus dem Ballett
Ziel	Am eigenen Körper erfahren, wie es sein könnte ein Nussknacker zu sein

Im Ballett *Nussknacker und Mausekönig* wird der junge Herr Drosselmeier durch die böse Frau Mauserinks in einen Nussknacker aus Holz verwandelt. Wie ist das als Tänzer einen Nussknacker darzustellen?

Ideensammlung

Mit den Schüler/innen zusammen Ideen sammeln und jeweils direkt kurz vorzeigen lassen.

- Wie bewegt sich ein Nussknacker aus Holz?
- Hat er Gelenke? Welche?
- Wie ist sein Gesichtsausdruck?
- Wie ist sein Charakter?

Bewegen

Zum Marsch aus dem Nussknacker-Ballett die Schüler/innen ausprobieren lassen. Wenn es gut funktioniert, können sich die Schüler/innen auch in zwei Gruppen jeweils zuschauen.

Andere Figuren

Nach dem gleichen Verfahren kann auch die Bewegungsart anderer Charaktere aus dem Ballett ausprobiert werden:

- Mäuse (evtl. 7-köpfiger Mausekönig)
- Zinnsoldaten
- Zuckerpuppen

Option

Zwei unterschiedliche Figuren begegnen sich:

- Nussknacker und Marie
- Zinnsoldat und Maus
- Zuckerpuppe und Zinnsoldat



37

Ideen für den Unterricht



Non-verbale Kommunikation

Art	ganze Klasse
Dauer	30–45 Min.
Fach	Deutsch, Klassenstunde
Anforderung	Die Schüler/innen kennen min. eine Zusammenfassung von <i>Nussknacker und Mausekönig</i>
Ziel	Bewusste Erfahrungen mit nonverbaler Kommunikation machen. Aufzeigen, wie man Körpersprache und Zusammenhänge liest und wie viel Information schon in einer einzigen Haltung sein kann. Die Handlung des Balletts in dieser Form nacherzählen.

Praktische Aufgabe

Die Klasse steht in einem Kreis (evt. zwei Kreise à ca. 10 Schüler/-innen):

- Ein Schüler geht in die Mitte des Kreises und nimmt eine Position/Haltung ein.
- Eine zweite Person kommt dazu und macht eine eigene Position/Haltung, die sich irgendwie auf die der ersten Person bezieht.
- Die erste Person geht weg und eine neue Person kommt hinzu, die eine Position/Haltung im Bezug zur zweiten Position macht.
- usw. bis alle Schüler/-innen mindestens einmal dran war.

Diskussion

- Entstehen Geschichten oder Situationen, die verständlich sind/Assoziationen auslösen?
- Welche verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten gibt es bei einer 2er-Konstellation? Oder anders gesagt, unterscheiden sich die Interpretationen von mehreren Schüler/-innen?
- Versteht man die Haltung/Position einer Person isoliert, ohne Partner, anders als mit Partner?

Wiederholung mit Bezug zu Nussknacker und Mausekönig

Wiederholung der praktischen Aufgabe, aber mit Bezug zum Märchen *Nussknacker und Mausekönig*: Die Positionen, die die Schüler/innen machen haben einen Bezug zu Personen und Ereignissen aus der Geschichte.

Weiterentwicklung

In Gruppen von 4–5 Personen:

- Jedes Mitglied einer Gruppe steuert eine Position mit Bezug zu *Nussknacker und Mausekönig* zum gemeinsamen «Vokabular» der Gruppe bei.
- Die Gruppe bringt die 4–5 Positionen in eine Reihenfolge. Die Mitglieder der Gruppe kommen in diesem Ablauf min. 2 x mit ihrer Position vor. Versuchen so Teile der Handlung des Balletts zu erzählen.
- Mit der Klasse die einzelnen Darbietungen besprechen.

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 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 Proszenium 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, Musicultanz, 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 Vorstellungsbesuch 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.



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

- Alexandre Dumas: *Histoire d'un casse-noisette* (Geschichte eines Nussknackers), 1844
- Edward Garden: *Tschaikowsky – Eine Biografie*, Insel Verlag, 1998
- E.T.A. Hoffmann: *Nussknacker und Mausekönig* (1816), erschienen in der Sammlung *Die Serapionsbrüder* (1819)
- Constantin Floros: *Peter Tschaikowsky, rororo Monographien*, 2006
- Malte Korff: *Tschaikowsky – Leben und Werk*, dtv 2014
- Rüdiger Safranski: *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2000
- Rüdiger Safranski: *Romantik – eine deutsche Affäre*, Carl Hanser Verlag, München, 2007

Musik

- Pjotr Iljitsch Tschaikowski: *Der Nussknacker* op. 71, Ballett in zwei Akten, Libretto: Marius Petipa, uraufgeführt 1892 im Mariinski-Theater in St. Petersburg
- Pjotr Iljitsch Tschaikowski: *Nussknacker-Suite* op. 71a

Ballett

Der Nussknacker (1892)

Musik: Pjotr Iljitsch Tschaikowski, Libretto: Marius Petipa, Choreografie: Lew Iwanow

Ausstattung: Konstanin Iwanow, Michail Botscharnow und Iwan Wsewoloschski

Uraufführung: Mariinski-Theater, 18. Dezember 1892

Weitere Versionen von Nussknacker (Auswahl)

- 1919 Alexandr Gorski, Bolschoi-Theater Moskau
- 1934 Nicholas Sergejew, Vic-Wells-Ballet London
- 1954 Georg Balanchine, American Ballet Theatre New York
- 1959 Nicholas Beriozoff, Stuttgarter Ballet (ab 1969 im Repertoire des Balletts Zürich)
- 1966 Juri Grigorowitsch, Bolschoi-Theater Moskau
- 1966 John Cranko, Stuttgarter Ballett
- 1971 John Neumeier, Ballett Frankfurt a.M.
- 1976 Roland Petit, Opéra Marseille
- 1980 Heinz Spoerli, Basler Ballett (ab 2000 im Repertoire des Balletts Zürich)
- 1984 Peter Wright, Royal Ballet London
- 1991 Mark Morris, Brüssel
- 1998 Maurice Béjart, Turin
- 2006 Marco Goecke, Stuttgarter Ballett
- 2011 Goyo Montero, Ballett Nürnberg

Der Nussknacker am Opernhaus Zürich

1969: Nicholas Beriozoff: *Der Nussknacker*, bis 1971/72 total 30 Vorstellungen

1976: Hans Meister: *Der Nussknacker* (eigene Version nach russischer Tradition), bis 1977 27 Vorstellungen

1992: Roger Bienert: *Der Nussknacker* (neue Version), bis 1995/96 total 33 Vorstellungen

2000: Heinz Spoerli: *Der Nussknacker* (neue Version), mehrere Wiederaufnahmen bis 2012 ca. 50 Vorstellungen

Film

- *Schtschelkuntschik* (Der Nussknacker), Zeichentrickfilm, UDSSR, 1973
- *The Nutcracker*, Verfilmung des Balletts von Georg Balanchine mit dem American Ballet Theatre und den Solisten Mikhail Baryshnikov und Gelsey Kirkland, 1977
- *Barbie and the Nutcracker*, Zeichentrickfilm, USA, 2001
- *The Nutcracker Prince*, Zeichentrickfilm, Kanada, 1990
- *The Nutcracker*, Verfilmung des Balletts von Georg Balanchine mit dem New York City Ballet, 1993
- Andrei Kotschalowski: *Der Nussknacker*, GB, 2009

Websites

Über E.T.A. Hoffmann

- E.T.A. Hoffmann Gesellschaft: www.etahg.de/de/index.html

Christian Spuck

- Website von Christian Spuck mit zahlreichen Informationen zu seinen Werken und seinem Werdegang: www.christianspuck.com

Textnachweis

- *Ballettführer*, 15. aktualisierte Auflage, Reclam Verlag, 2009
- E.T.A. Hoffmann: *Nussknacker und Mausekönig*: Text und Kommentar, Reclam Bibliothek, 2016
- Rüdiger Safranski: *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt a.M., 2000
- Rüdiger Safranski: *Romantik – eine deutsche Affäre*, Carl Hanser Verlag, München, 2007
- Opernhaus Zürich: *Nussknacker und Mausekönig* (Programmheft), 2017
- Opernhaus Zürich: *Der Nussknacker* (Programmheft), 1992
- Opernhaus Zürich: MAG 52, Oktober 2017
- Wikipedia.org: Stichworte: *E.T.A. Hoffmann, Romantik, Kunstmärchen, Nussknacker, Tschaiowski*

Videolinks

Christian Spuck

- *SF DRS: Aeschbacher: Interview mit Christian Spuck, Aug. 2017*: www.srf.ch/play/tv/aeschbacher/video/kunststueck?id=cdb1d0f-3d0f-42ad-a1f5-8b56c0a181fe

Über Ballett allgemein

- *Portrait eines Balletttänzers (Staatsballett Berlin)*: www.vimeo.com/175711080
- *Stages – Becoming a professional ballet dancer, kurzer Dokfilm von Nicole Davidson (2016) (deutsch und englisch)*: www.youtube.com/watch?v=gA-9EFiR4eo
- *Video über die Herstellung und Vorbereitung von Spitzenschuhe: What's in a Ballet Shoe? (englisch)*: www.youtube.com/watch?v=RKBtVTT3qA

Bildnachweis

- 1 Yen Han, Matthew Knight und William Moore in *Nussknacker und Mausekönig* © Gregory Batardon
- 2 Ballett Zürich in *Nussknacker und Mausekönig* © Gregory Batardon
- 3 Michelle Willems und William Moore in *Nussknacker und Mausekönig* © Gregory Batardon
- 4 Ballett Zürich in *Nussknacker und Mausekönig* © Gregory Batardon
- 5 Caspar David Friedrich: *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818)
- 6 E.T.A. Hoffmann: Selbstbildnis
- 7 E.T.A. Hoffmann: Karikatur von sich selbst
- 8 Illustration in der Erstausgabe von *Nussknacker und Mausekönig* (1816)
- 9 Olga Preobraschenskaja und Nicolas Legat im *Nussknacker* (1892)
- 10 Mikhail Baryshnikov und Gelsey Kirkland in *The Nutcracker* von Georg Balanchine (1977)
- 11 Schneeflocken-Walzer New York City Ballet in *The Nutcracker* von Georg Balanchine (2013) © Paul Kolnik
- 12 Russische Briefmarkenserie zum 100-jährigen Jubiläum des *Nussknacker*-Balletts (1992)
- 13 Portrait von Pjotr Iljitsch Tschaiowski, Nikolai Kusnezow (1893)
- 14 Portrait Marius Petipa (1898)
- 15 Portrait Lew Iwanow (ca. 1885)
- 16 Giulia Tonelli und Ballett Zürich in *Nussknacker und Mausekönig* © Gregory Batardon
- 17 Galina Mihaylova und Filipe Portugal in *Nussknacker und Mausekönig* © Gregory Batardon
- 18 Elena Vostrotina und Ballett Zürich in *Nussknacker und Mausekönig* © Gregory Batardon
- 19 Yen Han und Matthew Knight in *Nussknacker und Mausekönig* © Gregory Batardon
- 20 Portrait Christian Spuck © Sir Robin Photography
- 21 Portrait Dominik Slavskovsky © Florian Kalotay
- 22 Ballett Zürich in *Nussknacker und Mausekönig* © Gregory Batardon
- 23 Anna Khamzina und Alexander Jones in *Nussknacker und Mausekönig* © Gregory Batardon
- 24 Mélissa Ligurgo in *Nussknacker und Mausekönig* © Gregory Batardon
- 25 Jan Casier und Tigran Mkrtchyan in *Nussknacker und Mausekönig* © Gregory Batardon
- 26 Viktorina Kapitonova in *Nussknacker und Mausekönig* © Gregory Batardon
- 27 Portrait Buki Shiff
- 28 Viktorina Kapitonova und William Moore in *Schwanensee* von Heinz Spoerli © Bettina Stöss
- 29 Swing/Lindy Hop © Life Magazine
- 30 Bharatanatyam-Tänzerin Indien
- 31 Traditioneller afrikanischer Tanz aus Togo
- 32 Flamenco-Tänzerin
- 33 Hofesh Shechter Company in *Political Mother: The Choreographer's Cut* (2011)
- 34 Breakdancer
- 35 Fred Astaire (1935)
- 36 Tangopaar
- 37 Ideenskizze von Buki Shiff zum Kostüm des Nussknackers

