

BALLETT
ZÜRICH



ANNA KARENINA

Begleitmaterialien
für den Unterricht

ANNA KARENINA

Ballett von Christian Spuck nach dem Roman gleichnamigen Roman von Leo Tolstoj
Musik von Sergej Rachmaninov, Witold Lutoslawski, Sulkhan Tsintsadze und Josef Bardanashvili

Uraufführung: 12. Oktober 2014 im Opernhaus Zürich

Dauer: ca. 120 Minuten

Besetzung

Choreografie	Christian Spuck
Dirigent	Paul Connelly
Bühnenbild	Jörg Zielinski, Christian Spuck
Kostüme	Emma Ryott
Lichtgestaltung	Martin Gebhardt
Video-Design	Tieni Burkhalter
Sound-Collage	Martin Donner
Dramaturgie	Michael Küster
	Claus Spahn
Piano	Josiane Marfurt
Mezzosopran	Anna Stéphanie, Lin Shi (11., 14.12.2014)

Ballett Zürich und Junior Ballett Zürich
Philharmonia Zürich

1. Besetzung:

Anna Arkadjewna Karenina	Viktorina Kapitonova
Alexej Alexnadrowitsch Karenin	Filipe Portugal
Alexej Kirrillowitsch Wronskij	Denis Vieira
Stefan Arkadjewitsch Oblonski (Stiwa)	Arman Grigoryan
Darja Alexandrowna Oblonskaja (Dolly)	Galina Mihaylova
Konstantin Dmitijewitsch Ljewin	Tars Vanderbeek
Jekaterina Alexandrowna Schtescherbazkaja (Kitty)	Katja Wünsche
Fürstin Betsy Twerskaja	Giulia Tonelli
Begleiter von Fürstin Betsy	Wie Chen
Fürstin Lydia Iwanowa	Eva Dewaele
Gräfin Wronskaja	Nora Dürig
Prinzessin Sorokina	Alba Sempere

2. Besetzung:

Juliette Brunner
Manuel Renard
Cristian Assis
Tigran Mkrtchyan
Esther Perez-Samper
Eric Christison
Yen Han
Irmina Kopaczynska
Andrei Cozlac
Nora Dürig
Melanie Borel
Lauren Baznik

Ballettmeister	Jean-François Boisson, Eva Dewaele, François Petit
Korrepetitoren	Christophe Barwinek, Luigi Largo
Choreologin	Birgit Deharde



1

VORBEMERKUNGEN

Ballettdirektor Christian Spuck hat sich für sein neues Handlungsballett *Anna Karenina* nach dem gleichnamigen Roman von Leo Tolstoj einen Roman von Weltrang vorgenommen. Die schöne Anna Karenina ist mit einem strengen und hoch angesehenen Regierungsbeamten in St. Petersburg verheiratet und führt mit ihm eine freudlose Ehe. Als sie dem leichtlebigen Offizier Graf Wronski begegnet, verliebt sie sich auf den ersten Blick in ihn, sträubt sich aber zunächst gegen eine Affäre. Wronski wirbt um sie, bis sie seine heimliche Geliebte wird. Die amour fou bleibt nicht lange unentdeckt, und die Gesellschaft ächtet die Ehebrecherin. Anna verzweifelt zwischen moralischer Ehepflicht und Liebe. Die Katastrophe nimmt ihren Lauf.

Zu Musik von Sergej Rachmaninow und Witold Lutoslawski übersetzt Christian Spuck das Schicksal von Tolstois Romanheldin in eindringliche choreografische Bilder.

Die vorliegenden Begleitmaterialien zum Ballett *Anna Karenina* richten sich an Lehrpersonen der Oberstufe, die mit ihren Schülerinnen und Schülern eine Vorstellung des Balletts besuchen und diese voroder nachbereiten möchten.

In diesen Materialien finden Sie Informationen über die literarische Vorlage sowie Hintergrundinformationen zum Ballett *Anna Karenina*. Ausserdem erhalten Sie Anregungen zur Vor- und Nachbereitung des Ballettbesuches für den Unterricht.

Wenn Sie Fragen zu diesen Materialien oder zum Ballett *Anna Karenina* 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

Seite	Inhalt
2	Besetzung Anna Karenina
3	Vorbemerkungen
4	Inhaltsverzeichnis
5	Portrait Ballett Zürich
6	Einführung
7	Inhaltsangabe
9	Anna Karenina von Leo Tolstoi
11	Leo Tolstoi (1828-1910)
14	Mythos Anna
	Interview mit Wolfgang Matz
18	Pure Schönheit ist langweilig
	Interview mit Christian Spuck
22	Lebenslauf von Christian Spuck
23	Was ist ein Handlungsballett?
26	Musik
27	Die Komponisten
29	«Anna ist ein verlorener Mensch»
	Portrait von Viktorina Kapitonova
31	Kostüme von Emma Ryott
33	Choreologie - Tanz aufschreiben?
	Einführung in die Choreologie und Interview mit der Choreologin Birgit Deharde
39	Ideen für den Unterricht
39	- Ausschluss aus der Gesellschaft
40	- Tanznotation
42	Kleines Tanzlexikon
47	Merkblatt zum Vorstellungsbuch im Opernhaus Zürich
48	Literatur, Musik, nützliche Links und Quellenangaben



2

PORTRAIT BALLETT ZÜRICH

Die grösste professionelle Ballettkompanie der Schweiz wird seit der Saison 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 Kompanie 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 Kompanie 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. Im Rahmen eines nicht länger als zwei Jahre währenden Engagements trainieren sie gemeinsam mit den Mitgliedern des Balletts Zürich, tanzen mit ihnen in ausgewählten Vorstellungen des Repertoires sowie jede Saison in einem eigens für sie zusammengestellten Ballettabend. So sammeln sie die für eine Tänzerlaufbahn nötige Bühnenerfahrung.

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



3

EINFÜHRUNG

«Alle glücklichen Familien gleichen einander,
jede unglückliche Familie ist auf ihre eigene Weise unglücklich.»

(Leo Tolstoi, erster Satz des Romans Anna Karenina, 1877)

Die schöne Anna Karenina ist mit einem strengen und hoch angesehenen Regierungsbeamten in St. Petersburg verheiratet und führt mit ihm eine freudlose Ehe. Als sie dem leichtlebigen Offizier Graf Wronski begegnet, verliebt sie sich auf den ersten Blick in ihn, sträubt sich aber zunächst gegen eine Affäre. Wronski wirbt um sie, bis sie seine heimliche Geliebte wird. Die amour fou bleibt nicht lange unentdeckt, und die Gesellschaft ächtet die Ehebrecherin. Anna verzweifelt zwischen moralischer Ehepflicht und Liebe. Die Katastrophe nimmt ihren Lauf.

Leo Tolstoi hat mit *Anna Karenina* einen Roman von Weltrang geschrieben. Er erzählt nicht nur die Geschichte einer an den herrschenden Moralvorstellungen scheiternden Liebesbeziehung, sondern entwirft auch ein vielschichtiges Panorama der russischen Gesellschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert. In

seinem opulenten Sittengemälde bilden der integre Gutsbesitzer Lewin und die Petersburger Fürstentochter Kitty einen Gegenpol zu Anna und Wronski. Ihre Beziehung wird nicht von Leidenschaft, sondern von Verantwortung, Aufrichtigkeit und Zärtlichkeit dominiert und findet ihre Erfüllung in einem glücklichen Leben auf dem Lande.

In seinem neuen Ballett stellt sich Christian Spuck der anspruchsvollen Romanvorlage. Dabei interessiert sich der Zürcher Ballettdirektor nicht allein für das Schicksal der Titelheldin, sondern vor allem für die Modernität der Tolstoischen Charakterentwürfe. Zu Sinfonik und Kammermusik von Sergej Rachmaninow und Witold Lutoslawski übersetzt er das Schicksal von Tolstois Romanheldin in eindringliche choreografische Bilder.



4

INHALTSANGABE

AKT 1

SALON I

Stiwa Oblonski betrügt seine Frau Dolly mit den weiblichen Hausangestellten. Kitty Schtscherbazkaja wird vom Gutsbesitzer Konstantin Lewin umworben, der dafür eigens in die Stadt gekommen ist.

ANKUNFT IN MOSKAU

Aus St. Petersburg ist Anna Karenina nach Moskau gekommen, wo sie zwischen Stiwa und Dolly vermitteln will. Auf dem Bahnsteig wird Anna von Stiwa erwartet, während ihre Reisebekanntschaft, die Gräfin Wronskaja, von ihrem Sohn Alexej abgeholt wird. Anna Karenina und Alexej Wronski werden einander vorgestellt, und der erste Blick bleibt beiden unvergesslich.

DER BALL

Lewin hält um Kittys Hand an und wird von ihr abgewiesen. Sie schwärmt für Wronski und erhofft sich einen Heiratsantrag von ihm. Doch Wronskis einziger Wunsch ist es, auf dem Ball Anna Karenina wiederzubegegnen. Als Anna erscheint und Wronski nur noch Augen für sie hat, bricht für Kitty eine Welt zusammen. Anna erkennt, dass sie der Grund für Kittys zerstörte Hoffnung ist und reist ab.

NACH ST. PETERSBURG

Wronski folgt Anna nach St. Petersburg. Auf der Reise kommen sie sich näher. In St. Petersburg wird Anna Karenina von ihrem Mann Alexej und ihrem Sohn Serjoscha abgeholt.

AUF DEM LAND I

Nach seinem abgewiesenen Heiratsantrag flüchtet sich Lewin in die Abgeschiedenheit seines Landgutes und meidet die Gesellschaft.

BETSY'S SALON

Der Salon von Betsy Twerskaja, einer Freundin Annas, ist Treffpunkt der dekadenten Petersburger Gesellschaft. Während auch hier die Streitigkeiten zwischen Dolly und Stiwa weitergehen, geniessen Anna und Wronski ihre Wiederbegegnung. Als Karenin erscheint, um seine Frau abzuholen, lehnt sie es ab, mit ihm nach Hause zu fahren. Die Karenins sind das Gesprächsthema im Salon: Anna hat einen Schatten namens Wronski. Als sich die Gesellschaft entfernt, kennt Annas und Wronskis Leidenschaft füreinander kein Halten mehr. Wronskis Liebe lässt Anna Schuldgefühle und Scham über ihren Ehebruch vergessen.

PFERDERENNEN

Anlässlich eines Pferderennens trifft sich die vornehme Gesellschaft, darunter die Karenins, die Oblonskis, Betsy und die Gräfin Wronskaja. Dass Anna aufschreit, als Wronski mit seinem Pferd stürzt, ist für Karenin und die Anwesenden der Beweis für ihre Untreue. Karenin fordert von Anna die eheliche Pflicht ein.

AUF DEM LAND II

Lewin nimmt an der Heumähd teil. In der gemeinsamen Arbeit mit seinen Bauern vergisst er seinen Liebes-schmerz und findet neuen Lebenssinn. Die gewandelte Kitty ist aufs Land gekommen. Sie und Lewin nähern sich einander an.

IM HAUSE KARENINS

Nach der Geburt von Wronskis Tochter droht Anna zu sterben. In dieser Situation verzeiht Karenin ihr und seinem Nebenbuhler. Wronski, der befürchtet, dass Anna zu ihrem Ehemann zurückkehren wird, unternimmt einen Selbstmordversuch.

AKT 2

ITALIEN/RUSSLAND

Wronski ist mit Anna in Italien. Sie hat ihr altes Leben – auch Serjoscha – zurückgelassen. Wronski hat ihretwegen seine Karriere beim Militär aufgegeben. Sie geniessen den Überschwang ihres Glücks zu zweit, doch bald sehnt sich Anna nach ihrem Sohn, während Wronski das Leben in der Gesellschaft vermisst. Sie kehren nach Russland zurück. Dolly scheint sich mit ihrem Leben an der Seite des notorisch untreuen Stiwa arrangiert zu haben.

HOCHZEIT

Kitty und Lewin haben zueinander gefunden und heiraten.

SERJOSCHAS GEBURTSTAG

Heimlich besucht Anna ihren Sohn Serjoscha, der mittlerweile von Karenins Vertrauter, Lidija Iwanowna, betreut wird. Die beiden machen dem Wiedersehen von Mutter und Sohn ein rasches Ende. Anna und Karenin führen eine harte Auseinandersetzung, nach der Anna allein und verstört zurückbleibt.

EINSAMKEIT I

Anna ist am Boden zerstört. Sie zweifelt an Wronskis Treue und versucht, Schmerz und Eifersucht mit Opium zu betäuben.

ISOLATION

Während Wronski weiter am öffentlichen Leben teilhaben kann, wird Anna als Ehebrecherin von der Gesellschaft geächtet und geschnitten. Selbst ihre einstige Freundin Betsy wendet sich von ihr ab. Eifersuchts- und Wahnvorstellungen nehmen zwanghafte Formen an. In der Prinzessin Sorokina, die Gräfin Wronskaja als Frau für ihren Sohn ausersehen hat, vermutet sie eine Nebenbuhlerin.

EINSAMKEIT II/ANNAS TOD

In grosser Einsamkeit zurückgelassen, lösen sich für Anna alle Zusammenhänge und Bindungen auf. Auch Wronski ist für sie kein Halt mehr. Sie geht in den Tod.



5

ANNA KARENINA VON LEO TOLSTOI

«Und die Kerze, bei der sie das von Sorgen, Betrug, Kummer und Bösem erfüllte Buch des Lebens gelesen hatte, flammte heller auf als je zuvor, beleuchtete ihr alles, was bisher im Dunkel gewesen war, knisterte, wurde dunkel und erlosch für immer.»

(Leo Tolstoi, Anna Karenina)

Fünf Jahre lang, von 1873 bis 1878, arbeitete Leo Tolstoi an seinem Roman *Anna Karenina*, der dann zunächst in einer Zeitschrift und 1878 auch als Buch veröffentlicht wurde. Einträge aus Tolstois Tagebüchern legen nahe, dass er die Titelfigur zunächst als abschreckendes Beispiel angelegt und erst während des Schreibens seine Meinung über sie geändert habe. Anna Karenina gilt nicht nur als bestes Werk des russischen Schriftstellers, sondern auch als einer der bedeutendsten Romane des europäischen Realismus überhaupt.

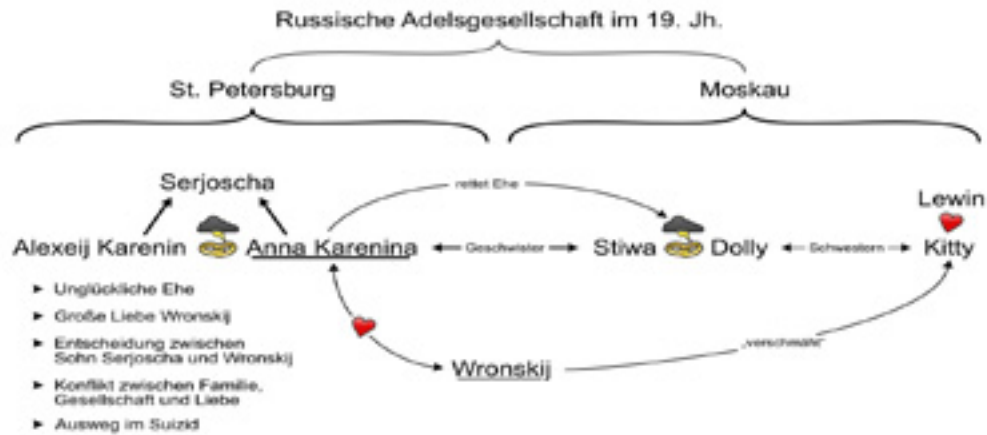
Wie *Effi Briest* von Theodor Fontane und *Madame Bovary* von Gustav Flaubert, lässt sich auch *Anna Karenina* zu einer *Amour fou* hinreißen und geht daran zugrunde, weil weder ihr sittenstrenger Ehemann noch die Gesellschaft ihren Verstoß gegen die Konventionen verzeihen.

Leo Tolstoi erzählt in *Anna Karenina* drei Familiengeschichten parallel: Im Zentrum steht eine Dreiecksbeziehung: Die Familie Karenin wird durch die leidenschaftliche Affäre Annas mit Graf Wronski

zerstört. Flankiert wird dieser Handlungsstrang von zwei anderen Paarbeziehungen. Da sind zum einen der verantwortungslose Fürst Stefan Oblonski und dessen Ehefrau Dolly, die unter seinen Seitensprüngen und geschäftlichen Misserfolgen leidet. Den Kontrast zur *Amour fou* von Anna Karenina und Graf Wronski bildet vor allem die bodenständige Familie von Kitty und Konstantin Dmitrijewitsch Lewin.

Anna Karenina dreht sich um den Konflikt von Pflicht und Leidenschaft, den Gegensatz von Verantwortung und Haltlosigkeit, um Familienleben, Ehebruch, Schuld und die Suche nach dem Sinn des Lebens. Leo Tolstoi zeigt, wie die Gesellschaft rücksichtslos ihre Konventionen durchsetzt, auch wenn dabei Einzelne zugrunde gehen. Einfühlsam und differenziert veranschaulicht er, was die Romanfiguren dabei empfinden.

Die Figur des an sich selbst zweifelnden, nach dem Sinn des Lebens suchenden und das Stadtleben meidenden Gutsbesitzers Lewin trägt autobiografische Züge.



6: Quelle Wikipedia

Eine Fülle von Personen und Alltagsepisoden sowie für die «bessere» Gesellschaft bezeichnende Begegnungsorte (Salons, Bälle und Opernlogen) bieten dem Autor reichen Stoff für seine mikroskopisch genauen Beobachtungen und detaillierten Beschreibungen menschlicher Empfindungen und Gefühlsäusserungen. [...] Die sozial und psychologisch motivierten Charaktere sind immer auch Vertreter bestimmter Ansichten und damit Repräsentanten der öffentlichen Meinung.

Harenbergs Lexikon der Weltliteratur, Band 1, 1989, S. 154

Viel zitiert ist der erste Satz des Romans:

Alle glücklichen Familien gleichen einander, jede unglückliche Familie ist auf ihre eigene Weise unglücklich.

Glückliche Familien gleichen sich, weil bei ihnen eine ganze Reihe von Bedingungen erfüllt sein müssen. Weil es aber ebenso viele Ursachen des Unglücks wie entscheidende Bedingungen gibt, sind unglückliche Familien verschieden. Verallgemeinert: Ein Ziel wird nur erreicht, wenn viele Bedingungen erfüllt werden; Scheitern kann dagegen Folge eines einzigen Misserfolgs sein. Dieser Zusammenhang wird auch als «Anna-Karenina-Prinzip» bezeichnet.

Übersetzungen des Romans *Anna Karenina* ins Deutsche gibt es unter anderem von Arthur Luther, Fred Ottow, Hermann Asemissen, Gisela Drohla, Hermann Röhl und Rosemarie Tietze.





8: Lew Tolstoj, Porträt von Iwan Kramskoi (1873)

LEO TOLSTOI (1828-1910)

Zeittafel:

- 1828** Geburt in Jasnaja Polja im Gouvernement Tula
- 1844-1847** Bricht zweimal das Universitätsstudium in Kasan ab: zunächst Orientalistik, später Jura
- 1851** Reise in den Kaukasus und tritt in die Armee ein
- 1852** Veröffentlicht den autobiografischen Roman «Kindheit»
- 1854-1856** Teilnahme am Krimkrieg, veröffentlicht «Sewastopoler Erzählungen»
- 1857** Erste Europareise (Frankreich, Schweiz, Deutschland)
- 1860-1861** Zweite Europareise. Besucht zahlreiche Schulen, um seine eigenen pädagogischen Projekte voranzutreiben
- 1862** Heirat mit Sofia Andreowna Behrs
- 1868** Publikation von «Krieg und Frieden»
- 1878** Publikation von «Anna Karenina». Beginn der religiösen Lebenskrise, die aber nur eine Radikalisierung früherer Ansichten bedeutet
- 1884** Gründet mit Wladimir Tschertkow den Verlag «Der Vermittler», in dem seine moralischen Traktate in hoher Auflage erscheinen
- 1892** Hilft bei der Bekämpfung der Hungersnot
- 1899** Veröffentlicht seinen letzten Roman «Auferstehung»
- 1901** Exkommunikation aus der russischen Kirche
- 1910** Flucht aus Jasnaja Poljana und Tod in der Eisenbahnstation Astapowo

Der grüne Graf

Am 10. November 1910 um fünf Uhr in der Frühe liess der Graf die Pferde satteln. Das Ende rückte näher, und er wollte endlich so leben, wie er es in seinen Büchern beschrieben hatte: anspruchslos, auf der Strasse, das Gesicht dem Wind und der Unendlichkeit zugewandt, ohne Ziel, ohne Ehrgeiz, gottergeben. Wir wissen aus vielen Filmen, Büchern und Berichten, dass er, längst ein vergötterter Star des internationalen Literaturbetriebes, nicht weit gekommen ist. An der Bahnstation Astapowo überfiel ihn das Fieber, und man bettete ihn in das Bahnwärterhäuschen. Die Söhne und Töchter reisten an, tranken mit den russischen Reportern und den Schaulustigen in der Bahnhofsschenke, die Ehefrau kam mit einem Sonderzug. Das Sterbebett lag verkehrsgünstig.

Tolstoj hat die Eisenbahn wie jede technische und maschinelle Neuerung verachtet. Sie verhalte sich zur Reise, hat er einmal gesagt, wie das Bordell zur Liebe. Sie sei genauso bequem wie unmenschlich, mörderisch und einförmig. Der Mensch, fand er, sollte lieber zu Fuss gehen, barfuss oder in selbst geschusterten Stiefeln. Aber das hat ihm alles nichts genützt. Er ist am 20. November 1910 neben den Schienen gestorben, in den Fängen des Eisenbahn-

netzes, beinahe vor laufender Kamera. Am Abend vor seinem Tode soll er sich noch aufgebäumt und laut gerufen haben: «Ich gehe irgendwo hin, damit mich niemand stört. Lasst mich in Frieden.» Aber niemand hat auf ihn gehört.

Dieser Tod ist legendär. Man erzählt von ihm als einem letzten grossen Aufbruch des zornigen alten Mannes, der die Welt um sich verachtete für ihre Ruhmsucht und ihre Gier nach Bequemlichkeit. Und der es auf der allerletzten Lebensstrecke endlich geschafft habe, das verfluchte Gut in Jasnaja Poljana zu verlassen, und die Einfachheit gefunden habe, nach der es ihm sein Leben lang verlangte. Aber das ist eine Beschönigung dieses Medientodes. Es ist sogar eine Uminterpretation seines grossen Lebensdramas: Er wollte ein Baum sein und war ein Graf. Er wollte sich Gottes Wort überlassen und war ein Schriftsteller. Er wollte den Zug der Modernisierung anhalten und tat seinen letzten Atemzug in einem ihrer Dienstgebäude.

Wir haben den Tolstoi, der der erste weltbekannte Aussteiger aus der modernen Zivilisation war, heute beinahe vergessen. Wir lesen Krieg und Frieden und Anna Karenina, doch seine ungezählten religions- und gesellschaftskritischen Schriften, die allein in der deutschen Ausgabe des Eugen Diederichs Verlags vierzehn Bände umfassen, sind nahezu unbekannt. Der Romancier ist unsterblich, der Prophet, zu dem man um 1900 aus allen Weltteilen pilgerte, ist gescheitert.

Dabei stand er jahrzehntelang im Russenkittel und in seinen selbst gemachten Stiefeln an der Kreuzung, an der die Geschichte in die Industriemoderne abbog, und beschwor sie, die Fahrtrichtung in letzter Sekunde noch zu ändern. Doch weil die Geschichte unbeeindruckt mit Höchstgeschwindigkeit in die vom Grafen unerwünschte Richtung weitersaute, wurde aus dem Weltguru ein liebenswerter Kauz, der besser bei seinem lukrativen Kerngeschäft, der schönen Literatur, geblieben wäre. Doch heute, wo die Welt vollständig so geworden ist, wie Tolstoi sie nicht wollte, ist er – je nachdem, wie man Kosten und Nutzen dieser Entwicklung miteinander verrechnet – entweder so brandaktuell oder so hoffnungslos überholt wie nie.

Wie sähe die Welt aus, wenn sie auf Tolstoi gehört hätte? Vermutlich stiller, eintöniger, klimafreundlicher und gottesfürchtiger. In Stuttgart gäbe es kei-

nen Bahnhof und in Gorleben keinen Atommüll. Es gäbe keine Autobahnen und keine Wagnerfestspiele. Es gäbe keine Schlachthäuser und keine Kurpackungen für mittellanges, blondes Haar. Keinen Geburtenrückgang und keine Frauenbeauftragten. Stattdessen ausgedehnte Wälder, Felder, Wiesen und Weiden. Die Männer müssten ihre Familie von ihrer Hände Arbeit ernähren. Die Frauen so viele Kinder wie möglich gebären. Wir trügen kurze Schafspelze, Filzstiefel, Unterjacke, Hose und Hemd. Wir wären nicht mehr getrieben von Eigennutz und Geltungssucht, sondern von Wahrheitsliebe und Mitmenschlichkeit. Mit anderen Worten: Wir würden die Welt, die auf Tolstoi gehört hätte, heute kaum ertragen.

Dennoch ist das abschliessende Urteil der Literaturgeschichte falsch, Tolstoi sei zwar ein aussergewöhnlicher Schriftsteller, aber ein schlechter Denker gewesen. Im Gegenteil, es lohnt sich sehr, seine radikalen agrar-anarchistischen Träume von einem urchristlichen Sozialismus zumindest in der Komfortzone des Buch- und Zeitungswesens heute wieder ernst zu nehmen. Zumal Tolstoi seit seiner Abkehr von der Literatur und seiner Hinwendung zum Welterlösertum im Jahr 1877 – er war damals 49 Jahre alt und hatte den Roman Anna Karenina gerade beendet – diesen Träumen den grösseren Teil seiner literarischen Begabung und den kleineren Teil seines Besitzes zum Opfer brachte. Sehr zum Kummer seiner um die Tantiemen und den gewohnten Lebensstandard barmenden Gattin.

Die radikale Verwandlung des Grafen in einen christlichen Anarchisten fällt in die letzten Jahrzehnte des Zarentums. Die Leibeigenschaft war seit gut zehn Jahren abgeschafft. Die feudal und patriarchalisch bestimmte Jugendwelt Tolstois war verloren. Slawophile und Reaktionäre – Lenin und der einflussreiche sowjetrussische Tolstoi-Biograf Viktor Schklowski schlugen den wilden Grafen ebenfalls diesem Lager zu – wollten das alte bäuerliche Russland konservieren. Liberale und Sozialisten setzten auf die Industrialisierung. Doch Tolstoi war gegen alle. Gegen die Slawophilen wegen ihrer Kirchenfrömmerei und Staatstreue, gegen die Sozialisten wegen ihres Fortschrittsglaubens. Er misstraute jeder historischen Grossbaustelle und war der Erste, der aussprach, was die Lebensreformbewegung des 20. Jahrhunderts später mannigfach und nicht ohne eine bescheidene Langzeitwirkung nachbuchstabierte: Du musst dein Leben ändern, wenn du die Welt ändern willst.

Das gute Leben – heute das von der Wellness-Industrie verhätschelte Wickelkind im weissen Bademantel – war für Tolstoi einfach, genügsam und ländlich. Von jeher hat Tolstoi die Anspruchslosigkeit und Unabhängigkeit der bäuerlichen Lebensweise den Ränken und Statussorgen der Stadt vorgezogen. Wer wollte, konnte das aus seinen Romanen herauslesen. Doch waren Romanmeinungen etwas, das ihm in seiner zweiten Lebenshälfte nichts mehr bedeutete. Literatur hielt er seitdem für einen überflüssigen Spiegel eines überflüssigen Lebens. Nur einmal noch hat er später die Simulationsmaschinen angeworfen und «nach alter Manier» den Bestseller Auferstehung geschrieben, um mit dem Erlös einer urchristlichen Sekte zur Ausreise nach Kanada zu verhelfen. Ansonsten wollte er nur noch mit dem Herzen denken, auf dem Lande arbeiten, die Kinder in seiner Dorfschule unterrichten und Gott in seiner Seele suchen.

Es war ein einfacher, aber hochexplosiver Gedanke, der Tolstoi zu Fall brachte, die Zensurbehörden des Zarenreiches alarmierte und die griechisch-orthodoxe Kirche dazu trieb, den weltberühmten Adligen zu exkommunizieren. Er bestand darin, die Bergpredigt wörtlich auf das Leben anzuwenden, um festzustellen, dass dieses Leben einem frontalen Auffahrunfall mit dem christlichen Grundlagentext nicht standhielt. Alles, was man brauchte, um das zu erkennen, war die Fähigkeit zur kindlich genauen Lektüre. Sie ergab zweifelsfrei, dass weder der Staat noch seine Gerichte, weder seine Steuereintreiber noch sein Heer mit den Geboten der Bergpredigt übereinstimmten. Die Technik der kunstvoll-naiven Entlarvung hatte Tolstoi in seinen Romanen zuvor bis

zur Vollendung erprobt. So war es eine Revolte aus dem Geist der Literatur, die den Weltautor über Nacht zum Staatsfeind und Gottesnarren gemacht hat.

Die verbotenen Schriften, in denen der Graf die Bauern nach seiner Bekehrung gegen seinesgleichen aufbrachte, fanden reissenden Absatz. Eindringlich beschwor er seine Leser, das Land, die Höfe und Äcker nicht zu verlassen, die bäuerliche Realwirtschaft nicht aufzugeben und keine «Scheinarbeit» in der Stadt anzunehmen, um Dinge herzustellen, die niemand wirklich braucht. Himmel und Hölle, wahr und falsch, echt und künstlich, natürlich und unnatürlich – nach diesem rousseauschen Fahrplan entwarf er eine alle Lebensbereiche umfassende Kulturkritik. Der Widerspruch zwischen scheinbarem und wirklichem Reichtum ist bis heute ein unauflösbares Paradox der hoch verschuldeten Wohlstandsstaaten und ihrer ewig unzufriedenen reichen Untertanen. Für Tolstoi war er die Jahrhundertfrage, die das Opfer eines halben Schriftstellerlebens mehr als wert war.

Dass wir nicht auf ihn gehört und uns statt den Bäumen, dem Gras und dem Erdboden der Wirtschaft, ihren endlosen Produktlinien und virtuellen Finanzpaketen anvertraut haben, nimmt er uns vermutlich noch immer übel. Entschuldigen kann man sich da schlecht. Doch wem es in der komfortablen Hölle seines Scheinarbeitslebens hin und wieder zu stickig wird, der kann nach Feierabend noch immer ein wenig Trost und Frischluft finden beim grünen Grafen Tolstoi.

Essay von Iris Radisch





10: Keira Knightley
als Anna Karenina

MYTHOS ANNA

Lew Tolstois «Anna Karenina» gilt als einer grössten Romane der Literaturgeschichte. Was fasziniert uns so an diesem Stoff? Ein Gespräch mit Wolfgang Matz

Herr Matz, Sie haben sich mit den berühmtesten Ehebrecherinnen der Literaturgeschichte befasst, mit Emma Bovary, Anna Karenina und Effi Briest. Was sind Gemeinsamkeiten zwischen den Frauen?

Die Frauen bilden ein Dreigestirn. Sie haben alle drei den Romanen ihren Namen gegeben, und die Grundkonstellation ist immer gleich: Eine verheiratete Frau verliebt sich in einen anderen Mann, begeht Ehebruch, verlässt ihre Familie und zahlt am Ende mit dem Leben dafür.

Gustave Flaubert, Lew Tolstoi und Theodor Fontane haben die Romane im 19. Jahrhundert geschrieben, jeweils in einem Abstand von ungefähr 20 Jahren. Gleicht sich ihr Blick auf das Schicksal der Frauen?

Nein, Ihr Interesse an den Figuren ist sehr unterschiedlich. Gustav Flaubert hat eine grosse Sympathie für seine Titelfigur Emma Bovary, aber er hat noch eine viel grössere Sympathie für den Ehebruch. Er will das Amoralische. Er hat schon als Fünfzehnjähriger geschrieben, das Wort *adultère* (Ehebruch) sei das schönste der französischen Sprache! Tolstoi hingegen ist kein Verfechter des Ehebruchs. Anders als Flaubert urteilt er nicht. Tolstoi will untersuchen, was in einer solchen Situation passiert. Er hört in die Figuren hinein, folgt ihnen, will sie verstehen, und aus dem Verstehen wird eine persönliche Sympathie. Ob-

wohl er das Verhalten von Anna Karenina sicher nicht billigt. Er verurteilt es aber nicht von einem moralischen Standpunkt aus, sondern er hält es für falsch.

Warum hält er es für falsch?

Anna Karenina setzt ihr Leben auf eine einzige Karte, das ist die Liebe. Sie richtet ihre Existenz nur noch aus auf die Liebe zu Wronski. Aber jeder weiss, dass es im Leben noch andere wichtige Dinge gibt – eine gesellschaftliche Existenz, ein ganzes Lebensnetz mit Mann, Kind, Familie, Freunde, Geld, Wohnung, Status usw. Annas Leben spielte sich in der mondänen Petersburger Gesellschaft ab. Das alles gibt sie auf für die Liebe. Aber die Liebe ist ein wackeliges Ding. Sie ist das unsicherste und flüchtigste Element im Leben des Menschen, das weiss Tolstoi ebenso gut wie wir. Das Herz ein elastisches Organ. Und deshalb hält er es für falsch, alles auf die Karte der Liebe zu setzen. Seiner Meinung nach kann man ein Leben unter solchen Prämissen nicht führen, auch die grösste Liebe hat ihren Sinn nur im gesamten Netz des Lebens.

Mit welcher inneren Einstellung begeht Anna Karenina den Ehebruch?

Das wird im Vergleich zu Emma Bovary sehr deutlich. Emma sucht seit Jahren nach dem Mann für den Ehebruch. Anna aber sucht gar nicht. Womöglich war ihre Ehe bis zu dem Zeitpunkt, an dem sie Wronski getroffen hat, gar nicht unglücklich.

Aber sie sagt, ihr Mann Alexej habe sie nicht geliebt.

Das sagt sie, nachdem ihre Affäre mit Wronski bereits ihren Lauf genommen hat, und das nimmt man dann gerne für bare Münze. Aber im Buch wird über die acht Jahre Ehe von Anna und Alexej Karenin so gut wie nichts erzählt. Wenn sie später sagt, er habe sie nicht geliebt, ist das auch die Schutzbehauptung einer Frau, die zu einem anderen Mann will. Es wird schon ein Teil Wahrheit dran sein, aber wie gross der wirklich ist, wird von Tolstoi nicht gesagt. Bei Emma Bovary wird uns lang und breit erzählt, warum sie einen anderen will, bei Anna nicht. Völlig unvorbereitet begegnet sie auf dem Bahnhof diesem Mann, und es trifft sie, wie man so schön sagt, der Blitzschlag.

Stürzt Anna also in ihr Verderben, weil sie eine grosse Liebende ist?

Da möchte ich nochmal auf Flaubert verweisen. Sein Verdienst ist es, dass er den Begriff der reinen oder wahren Liebe zerstört. Er erzählt in seinem Roman: Liebe ist auch nur ein Wort, und unter diesem Wort versteht jeder etwas anderes. Auch Emma bildet sich ein, ihre Liebhaber zu lieben. Liebe ist als psychisches Phänomen ja immer eine Form von «Einbildung», darin liegt ihr Wesen. Aber Flaubert überzieht Emmas Vorstellungen von Liebe mit Hohn und Spott. Er zeigt,

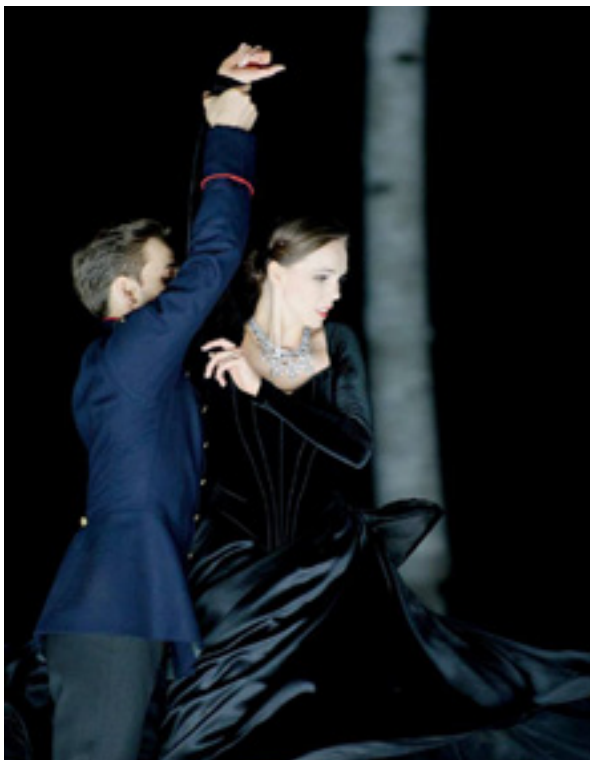
dass die Aussage «A liebt B» nichts erklärt. Nach Flaubert ist es für den Leser eigentlich unmöglich geworden, noch am Begriff von der reinen, sozusagen grundlosen Liebe festzuhalten.

Wie ist das bei Tolstoi?

Tolstoi führt nicht aus, dass Anna falsche oder verklärte Vorstellungen von Liebe hat. Insofern lässt er sie tatsächlich aus Liebe in diese Geschichte stürzen. Tolstoi tut gewissermassen so, als ob klar wäre, was es heisst, zu lieben.

Aber versuchen Anna und Wronski nicht genau diesen Traum von der wahren, durch nichts anfechtbaren Liebe zu leben, indem sie die Petersburger Gesellschaft hinter sich lassen und nach Italien fliehen?

Dieses Fluchtthema ist hochinteressant, denn diese «Lass uns fliehen»-Sehnsucht ist ja der romantische Traum schlechthin. Warum fliehen Anna und Wronski? Erstens, weil die Lebenssituation in der Petersburger Gesellschaft für Anna als Ehebrecherin unmöglich geworden ist, sie muss da raus, und zweitens, weil die beiden es sich leisten können. Sie gehen auf grosse Reise, wie das unter den wohlhabenden Adeligen in Russland durchaus üblich war. Tolstoi zeigt, dass die sogenannte grosse Liebe für eine gelingende Beziehung allein nicht reicht, und er macht klar, dass der



Traum – in die Tat umgesetzt – zum Albtraum wird. Liebe ohne soziale Bindungen, ohne eine Welt, in der man sich bewegt, funktioniert nicht. Tolstoi hält die Verabsolutierung des Gefühls für falsch. Kein Mensch kann sich sein ganzes Leben lang ausschliesslich damit beschäftigen, zu lieben.

Eigentlich denkt man doch, Annas verbotene Liebe zu Wronski scheitert an den strengen Normen der Gesellschaft. Sie aber glauben, dass die Liebe sie ruiniert, indem sie sich von der Gesellschaft abkoppelt?

Das ist ein komplexes Wechselspiel. Selbstverständlich hindert die Gesellschaft Menschen an der Verwirklichung bestimmter Formen der Liebe. Das erfährt Anna in Petersburg. Aber auf der anderen Seite ist die Gesellschaft mit ihren Regeln Basis und Rahmen für eine gelingende Liebe. Wenn ich die Welt von heute anschau, in der gesellschaftliche Restriktionen ja viel weniger eine Rolle spielen als im zaristischen Russland, kaum mehr vorhanden sind, habe ich trotzdem nicht den Eindruck, dass die Summe der Glücklichen unter den Liebenden grösser geworden ist, eher im Gegenteil. Davon handeln zum Beispiel die Romane von Michel Houellebecq.

Woran machen Sie das Scheitern der Liebe von Anna und Wronski in Italien fest?

Ganz einfach: Die beiden wissen nach einer Weile nicht mehr, womit sie ihre Tage füllen sollen. Ihre Beschäftigungen sind die reicher Adeliger. Sie müssen nichts tun, sie können es auch jederzeit lassen. Und insbesondere Wronski vermisst sein bisheriges Leben. Anna war für ihn der Traum, gewiss, aber er würde auch gerne mal wieder mit seinen Kumpanen ein paar Flaschen leeren. Man kann es noch trivialer formulieren: Jeder Verliebtheitszustand transformiert sich irgendwann in etwas anderes, und nicht nur Tolstoi würde sagen: Zum Glück! Wenn Wronski den Drang verspürt, mal wieder etwas anderes zu machen, versteht Anna das sofort als ein Abrücken von ihr. Annas Angst, dass Wronski sich von ihr entfernt, hat damit zu tun, dass sie nicht mit Wronski verheiratet ist, dass die Beziehung nicht legal ist und nur auf der Liebe gründet. Es fehlt der Rahmen der Ehe. Der ermöglicht es, mit den unvermeidlichen Veränderungen von Gefühlen in einer Liebesbeziehung umzugehen. Das zu zeigen, war für Tolstoi, glaube ich, ein wichtiger Punkt.

Also urteilt Tolstoi doch und kritisiert die kopflose, «wilde» Liebe?

Das lässt sich so einfach nicht sagen. Ein paar Jahre später steht er auf dem Standpunkt, dass nicht der

Ehebruch das moralische Skandalon ist, sondern die Ehe selber. Es gibt ein Zitat aus seinen Tagebüchern: «Das Leben von Menschen so beschreiben, dass man mit der Schilderung der Hochzeit abbricht, ist nicht anders, als beschreibe man die Reise eines Mannes und bräche den Bericht an der Stelle ab, wo er Räubern in die Hände fällt.» Das ist schon starker Tobak.

Aber solche Fundamentalkritik an der Ehe übt er in «Anna Karenina» ja noch nicht.

Nein. Die grosse künstlerische Leistung, die Tolstoi in Anna Karenina vollbringt, liegt in der Fülle des Erzählens, der Fülle der Perspektiven und dem Aufzählen all dessen, was möglich ist. Der Roman bewegt sich jenseits von moralischen Urteilen. Er erzählt die Geschichte einer Frau, die sich heillos in ihrem Leben verstrickt und da nicht mehr hinausfindet. Dass in jede Darstellung dabei auch eine Wertung einfließt, ist unvermeidlich.

Wir haben bisher nur über die Liebe von Anna Karenina und Wronski gesprochen, aber der Roman erzählt ja noch von anderen Paaren. Wie verhalten sich diese verschiedenen Erzählstränge zueinander?

Der Roman heisst Anna Karenina, obwohl – überspitzt gesagt – die Hälfte des Romans mit der Titelfigur gar nichts zu tun hat. Tolstoi entwickelt parallel die Liebesgeschichte zwischen Kitty und Lewin, und es gibt mit Stiwa und Dolly noch ein drittes Paar, dessen krisenhafte Ehegeschichte erzählt wird. Tolstoi hat trotzdem Recht, den Roman Anna Karenina zu nennen, denn Anna ist nun mal eine hinreissende und dominierende Figur, nicht unbedingt in quantitativer, sondern in qualitativer Hinsicht.

Lewin, ein Mann des Landlebens und kauziger Aussenseiter in der Petersburger Gesellschaft findet zu der jungen, noch backfischhaften adeligen Schönheit Kitty. Sie weist sein Werben zunächst zurück, weil sie in Wronski verliebt ist, aber im Verlaufe des Romans finden die beiden doch zusammen. Sie heiraten und werden glücklich. Ist das die positive Gegengeschichte zu Annas und Wronskis Katastrophe?

Natürlich ist es die Gegengeschichte. Aber ob das wirklich ein ungetrübtes Glück ist, bleibt offen. Ich finde, dass man in der Beschreibung des Ehealltags der beiden schon den späteren Tolstoi erahnt, der gesagt hätte: Die Ehe ist das Schlimmste, auch diese beiden müssten sich eigentlich trennen. Schliesslich äussert Lewin nach der Hochzeit Selbstmordgedanken...

...und zwar so starke, dass er das Gewehr zu Hause lassen muss...

Die Szene steht auf brutale Weise da und wird überhaupt nicht erklärt. Da spürt man Tolstois Thema, dass auch das Eheglück nicht alles ist. Selbst wenn die Sache positiv läuft, kommt die grosse Ernüchterung. Bei Freud gibt es eine Untersuchung über die unausweichliche Enttäuschung bei eintretendem Glück. Es dauert lange, bis Kitty und Lewin zueinander finden, und die Erwartungen, die sich da aufgebaut haben, kann die Ehenormalität unmöglich sofort einlösen.

Tolstoi überzeichnet in der Beschreibung des Hochzeitsglück der beiden so sehr, dass es fast karikaturhafte Züge annimmt.

Und was ihnen am Ende bleibt, ist nicht nur eine unromantische, sondern eine antiromantische Perspektive.

Ist «Anna Karenina» eigentlich ein Liebesroman? Sie schreiben ja in Ihrem Buch, dass der Roman viel mehr von der Einsamkeit des Menschen an sich erzählt im Gegenüber des Todes. Wo zeigt sich das?

Das für Anna immer stärker werdende Gefühl, ihr Geliebter entferne sich von ihr, empfindet sie als tödliche Bedrohung. Sie hat ja alles andere um diese Liebe herum zerstört. Es bleibt ihr nichts mehr jenseits von Wronski. Sie ahnt, dass der Tod am Ende dieses Wegs stehen muss. Da neigt sie zu einer pathetischen Sichtweise und übertreibt mitunter auch. Die Angst vor dem Nichts bemächtigt sich ihrer immer mehr bis hin zum Selbstmord. Doch am Ende wirft sie sich nicht nur im Bewusstsein finaler Ausweglosigkeit vor den Zug, sie will mit ihrer Tat Wronski bestrafen. Sie ist immer noch in der fatalen Liebesspirale verstrickt, doch ist sie sich in ihrem Leben nie so fremd gewesen wie im Moment des Selbstmordentschlusses.

Wenn der Roman aber mehr eine Geschichte über Einsamkeit zum Tode ist, was ist dann mit all den Hollywood-Filmen und Theaterstücken, die den Anna Karenina-Stoff als schwelgerisch-tragische Liebesromanze vorführen? Ist das alles ein Missverständnis?

Ja. Das könnte man so sagen.

Der Literat kriegt also Anfälle, wenn er «Anna Karenina»-Kinofilme sieht?

Ich gucke mir das nicht an. Ich weiss, dass man mit solchen Filmen den Bereich der Literatur verlässt. Das ist dann halt so. Interessant wird es, wenn die Über-

tragung in eine andere Kunstform dem Stoff etwas hinzufügt, mit eigener Logik und eigener künstlerischer Konsequenz.

Missverständnisse hin oder her, der Stoff übt bis heute einen starken Sog auf das Publikum aus. Was spricht denn da so stark zu uns, zumal das Thema Ehe und Ehebruch sich heute doch gar nicht mehr so stellt?

Es ist einfach ein grossartiger Roman, und das Thema Liebe, Treue, Verrat hat sich vielleicht doch weniger verändert, als man zu glauben geneigt ist. Und es ist in gewisser Weise eben doch möglich, Anna Karenina als Liebesroman zu lesen, im Gegensatz zu Flauberts Emma Bovary, wo es nahezu unmöglich ist, sich mit den Figuren zu identifizieren. Was Flaubert natürlich nicht zufällig unterlaufen ist. Die objektive Kälte, die dem Roman nachgesagt wird, ist bewusst angelegt. Die hat Anna Karenina überhaupt nicht. Die künstlerische Grösse von Tolstois Roman liegt darin, dass er alle Probleme, Widersprüche und offenen Fragen in sich aufnimmt. Die Fragen, die wir uns jetzt hier gestellt haben, sind zwar alle extrem wichtig, bleiben aber unterhalb der Ebene des Romans. Das Kunstwerk weiss mehr.

Interview: Claus Spahn und Michael Küster. (MAG 22)

Wolfgang Matz ist Buchautor und Lektor im Hanser Verlag München, wo er die 2009 erschienene Neuübersetzung von «Anna Karenina» betreut hat. Sein neuestes Buch, «Die Kunst des Ehebruchs», ist im Wallstein Verlag Göttingen erschienen.





14

PURE SCHÖNHEIT IST LANGWEILIG

Ein Gespräch mit Christian Spuck über die Suche nach Anna Karenina

Christian Spuck, Sie bringen den 1000-Seiten-Roman «Anna Karenina» von Lew Tolstoi als Ballett auf die Bühne. Was fasziniert Sie an dem Stoff?

Wie sich da eine Frau in Leidenschaft und Emotionen verliert. Anna Karenina entscheidet sich gegen das gesicherte Leben an der Seite ihres Ehemanns und stürzt sich rückhaltlos in eine verbotene Liebe. Sie opfert alles für diese Liebe, ihr gesellschaftliches Ansehen, ihre Familie, sogar ihren über alles geliebten Sohn. Rationale Entscheidungen sind ab einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr möglich, sie folgt einzig dem Hochgefühl von Liebe und Leidenschaft, und dieser Weg führt in den Abgrund. Man empfindet mit ihr, weil sie ihre Liebe in der russischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts nicht leben kann.

Wann und wo ist Ihnen Tolstois Roman zum ersten Mal begegnet?

Ende der 1990er Jahre habe ich die Verfilmung mit Sophie Marceau als Anna gesehen. Es gibt darin Szenen, die ich nicht mehr vergessen habe, etwa wie diese Anna, von der Gesellschaft geschnitten, einsam in ihrem luxuriösen Zuhause sitzt und sich in Eifersuchtsanfälle steigert. Mich hat beeindruckt, wie eine Frau mit ihrer Liebe nicht nur an der Gesellschaft scheitert, sondern auch an sich selbst verloren geht. Die Ballettadaptionen des Stoffes, die ich dann danach gesehen habe, erschöpften sich meist in der Darstellung eines Eifersuchtsdramas zwischen einer Frau und zwei Männern. Aber in dem Stoff

steckt sicher viel mehr.

Ist es nicht ein aussichtsloses Unterfangen, einen so umfassenden Roman in einem hundertminütigen Ballettabend erzählen zu wollen?

Der Versuch eine buchstabengetreuen Nacherzählung des Buches wäre natürlich zum Scheitern verurteilt, man kann dem riesigen Kosmos der Romanvorlage niemals gerecht werden. Das ist aber auch nicht unser Anliegen. Wir zeigen ein Ballett nach Tolstois Buch. Der Roman fungiert als Vorlage, von der man sich irgendwann auch lösen muss, um nicht im Nachbuchstabieren stecken zu bleiben. Die Kunstform des Balletts bietet die Chance, eine solche Geschichte in grosser Direktheit der Gefühle zu erzählen. Mich interessiert vor allem, die Protagonisten in ihrer Vieldeutigkeit zu zeigen. Gerade bei Anna gibt es viele Verhaltensweisen, die man nicht nachvollziehen kann. Man fragt sich: Warum macht sie das? Wie kann sie so weit gehen? Mitunter erscheint sie sogar unsympathisch, und trotzdem empfindet man immer eine grosse Empathie für sie. Natürlich ist es schwierig, das Gesellschaftspanorama des zaristischen Russlands, das Tolstoi in aller Breite ausmalt, auf die Bühne zu bringen. Das kann das Hollywood-Kino besser. Die Stärke unserer Erzählform liegt im konzentrierten Blick auf Figuren und Situationen. Tanz eröffnet die Möglichkeit, die einzelnen Figuren in ihrer ganzen emotionalen Vielfalt und Widersprüchlichkeit plastisch hervortreten zu lassen.

In der Vergangenheit haben Sie immer wieder grosse literarische Vorlagen zu Handlungsballetten verarbeitet. Mit wie viel Respekt begegnen Sie den Stoffen?

Respekt heisst für mich vor allem, ehrlich mit einem Kunstwerk umzugehen. Und das bedeutet, sich intensiv mit dem Buch auseinanderzusetzen und dann eigene künstlerische Entscheidungen zu treffen. Spannend wird es doch erst, wenn man einem solchen Stoff eine eigenständige ästhetische Dimension abringen kann. Respektlos gegenüber einem so grossartigen Roman wie Anna Karenina fände ich es, sich nur kleinmütig am Strang an der Geschichte entlang zu hangeln.

Welche Konsequenzen hat es, einen so sprachmächtigen literarischen Stoff ohne Worte erzählen zu müssen?

Darin liegt ja die grosse Stärke des Balletts. Ganz wichtig ist, dass man dieser «Sprachlosigkeit» mit einer wohlüberlegten Musikauswahl begegnet. Bei jedem neuen Stück ist das für mich immer die langwierigste und komplizierteste Arbeit. Mit der passenden Musik kann man die Figuren wie unter einem Mikroskop betrachten. Für Anna Karenina habe ich nach russischer Musik gesucht und mich durch das Gesamtwerk von Sergej Rachmaninow gehört. Die Verbindung von Süsse und eigentümlicher Schwere in seiner Musik hat mich fasziniert. Man spürt darin das, was so

gerne als «russische Seele» beschworen wird. Allerdings habe ich schnell gemerkt, dass Rachmaninows Musik eines starken Kontrastes bedarf. Den habe ich bei Witold Lutosławski gefunden, einem der wichtigsten und spannendsten polnischen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Seine Musik wirkt im Gegenschnitt fast wie eine Dekonstruktion von Rachmaninow und vermittelt mit ihrer verstörenden Tiefe das Gefühl, den Figuren ganz nahe zu kommen.

Was ist noch zu bedenken bei der Musikauswahl für ein Handlungsballett?

Es sollte Musik sein, die noch nicht vertanzt wurde und als Folie für den Stoff funktioniert. Sie muss Unsichtbares sichtbar machen und Emotionen wortlos unterstreichen. Wenn ich die Musik höre, muss ich sofort verstehen, was auf der Bühne passiert. Musik ist für mich immer der Schlüssel zum Inhaltlichen, man kann ihr gar nicht genug vertrauen. Ich lasse Bilder manchmal einfach stehen, weil alleine die Musik sehr genau sagt, worum es gerade geht. Oft kann Musik viel mehr erzählen als irgendwelche Schritte. Habe ich Musik gefunden, die sowohl zum Thema als auch zu den Figuren passt, ist es entscheidend, eine dramaturgisch stringente Reihenfolge zu finden, was ein ständiges Durch- und Nachhören bedeutet. Die Knackpunkte sind die Übergänge. Das ist wie ein Puzzlespiel, bei dem jedes Teil an seinen richtigen Platz gebracht werden muss. Wenn ich schon beim Hören



merke: Hier geschieht nicht viel, verwende ich diese Musik auch nicht. Es muss etwas passieren! Theater hat für mich immer mit Fallhöhe und überraschenden Wendungen zu tun. Daran arbeite ich mit den Tänzern intensiv. Wir müssen die Konflikte und Widersprüche stark machen. Harmonie und Ornamentik, die pure Schönheit, wird nach zehn Minuten langweilig.

Wie wichtig ist die Besetzung der Titelrolle bei Anna Karenina?

Anna Karenina kreierte ich für Viktorina Kapitonova. Im Entstehungsprozess ist sie meine wichtigste Inspirationsquelle. Sie ist nicht nur eine fantastische Tänzerin, sie verfügt auch über ein enormes schauspielerisches Potential. Es ist bewundernswert, wie sie nicht in Schritten, sondern immer im Charakter der Figur denkt. Wenn ich ihr Schrittmaterial gebe, ist schon bei der zweiten Wiederholung der schauspielerische Gestus da. Viktorina geht es nicht darum zu demonstrieren, was für eine tolle Tänzerin sie ist. Sie möchte Anna Karenina darstellen, und ich merke, wie sie dafür brennt. Das inspiriert auch mich.

Mit «Anna Karenina» kommt ein russischer Roman mit russischer Musik und einer russischen Hauptdarstellerin auf die Bühne. Das klingt nach grosser Emotion und grossem klassischem Ballett. Birgt die Kombination auch eine gewisse Kitschgefahr?

Das kommt darauf an, was man unter Kitsch versteht. Kitsch im Ballett bedeutet für mich, aufgesetzte Emotionen und das Behaupten einer Ästhetik, die inhaltlich nicht begründet ist. Ich hoffe, dass wir in diesem Sinne keinen Kitsch auf die Bühne bringen. Unsere Anna Karenina-Interpretation lebt von extremer szenischer Verdichtung, es gibt jähe Schnitte und Brüche in der Szenenfolge wie in der Musik. Anders kann man die Geschichte in Ballettform nicht erzählen.

Woran scheitert der Versuch von Anna und Wronski, ihre Liebe zu leben?

Als Ehebrecherin wird Anna von der Gesellschaft geächtet. Aber auch im italienischen Exil, wo man für beide ja das grosse Glück vermuten könnte, werden sie nicht wirklich glücklich. Es ist die Crux der absoluten Liebe, dass sie scheitert, wenn sie sich von der Gesellschaft isoliert und ihren Sinn allein in der Zweisamkeit zu finden hofft. Alle Liebenden, die sich auf eine einsame Insel zurückziehen, reissen sich nach ein paar Tagen die Haare aus. Wirkliches Glück entsteht erst, wenn Partner in der Lage sind, loszulassen und sich gegenseitig Freiheit und Vertrauen zu schenken.



16

Wie ist das bei Kitty und Lewin, dem zweiten Paar, von dem der Roman handelt? Finden sie ihr Glück?

Natürlich sind die beiden ein Gegenentwurf zu Anna und Wronski. Kitty und Lewin stürzen nicht leidenschaftstrunken aufeinander zu, sondern finden in einem langwierigen Selbstfindungsprozess zueinander. Ihre Annäherung hat im Roman in der grandiosen Szene des «Kreidespiels» ihren Höhepunkt. Sie gestehen sich darin mit einem geheimen Spiel der Zeichen Zug um Zug ihre Liebe. Ihre Annäherung verläuft leise und vorsichtig und bezieht ihre Energie, anders als bei Anna und Wronski, nicht aus dem Feuer ungezügelter Leidenschaft. Tolstoi erzählt aber auch, dass mit der stärker werdenden Liebesverbindung auch die Gefährdungen grösser werden. Von daher bleiben Zweifel, ob die beiden wirklich glücklich werden. Die glückliche Ehe halte ich sowieso für eine Utopie, weil Ehe ja immer eine schwer einlösbare Begrenzung persönlicher Freiheit bedeutet.

Tolstois Roman spielt in Moskau, St. Petersburg und auf dem Land und bezieht viel Spannung aus den wechselnden Orten und Milieus. Wie gehen Sie auf der Ballettbühne damit um?

Unser Schauplatz ist eine Art Ballsaal, in dem die wechselnden Orte hauptsächlich über die Kostüme des Corps de ballet erzählt werden. Moskau, St. Petersburg, die Landgüter – man merkt, wie das wechselt, aber auch hier gilt: weg vom Buch! Nicht nacherzählen, sondern den Figuren nachspüren. Ein wichtiges Motiv im Roman ist die Eisenbahn, «schwerfällige, dröhnende und dampfende Züge, die Tolstois Gestalten von einem Ort zum anderen und vom Leben in den Tod befördern», wie es der Schriftsteller Vladimir Nabokov formuliert hat. Aber das heisst für mich noch lange nicht, dass ein Zug über die Bühne fahren muss. Das kann und muss man anders lösen. Abstraktion ist Reduktion auf das Notwendigste. Verknappung ist immer auch die Chance, das Wesentliche zu erzählen.

Mit welcher Art Tanzvokabular erzählen Sie die Geschichte?

Wenn man Anna und Wronski mit zwei wunderbaren klassischen Tänzern besetzt, hat das natürlich Konsequenzen für das Bewegungsmaterial. Man muss damit spielen und das Material an den Charakteren ausrichten. Dolly zum Beispiel wehrt sich, anders als im Buch, gegen ihren fremdgehenden

Ehemann Stiwa. In ihren Bewegungen spürt man ein Aufbegehren. Lewin etwa ist im Ball- und Salonmilieu der Stadt ein Fremdkörper und Aussenseiter. Er findet erst in der ländlichen Umgebung zu seiner wirklichen, auch tänzerischen Identität.

Sie sagen, Sie legen grossen Wert auf schauspielerische Präzision. Lässt die sich mit einer klassischen Ballettsprache in Einklang bringen?

Auf keinen Fall schliessen sie sich aus. In der Arbeit mit der Compagnie versuche ich, das choreografische Material in eine schauspielerische Dimension zu überführen. Es ist ein grosses Glück für mich, wie die Tänzerinnen und Tänzer mir auf diesem Weg folgen. Sie haben verstanden, dass es mir nicht um blosse tänzerische Virtuosität, sondern um eine auch im Tänzerischen glaubhafte schauspielerische Darstellung geht. Die Ballettsprache darf sich nicht selbst genug sein, sie muss eine Geschichte erzählen und Charaktere entwerfen. Ich muss bis ins letzte Detail verstehen, welche Figuren die Tänzer verkörpern und was sie zum Ausdruck bringen möchten.

Interview: Michael Küster und Claus Spahn (MAG 22).





18

LEBENS LAUF 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. Als erste Uraufführung für die Compagnie entstand 1998 die Choreografie *Passacaglia*. 2001 wurde Christian Spuck zum Hauschoreografen des Stuttgarter Balletts ernannt. Insgesamt hat er 15 Uraufführungen für die Compagnie choreografiert, darunter die drei abendfüllenden Handlungsballette *Lulu. Eine Monstretragödie* nach dem Schauspiel von Frank Wedekind (2003), *Der Sandmann* nach der gleichnamigen Erzählung von E.T.A. Hoffmann (2006) und *Das Fräulein von S.* (2012), ebenfalls nach einer Vorlage von E.T.A. Hoffmann. Mit diesen Werken führte er die von John Cranko beim Stuttgarter Ballett begründete Tradition des neu geschaffenen Handlungsballetts innovativ und zeitgemäss weiter. 2006 wurde Spuck für eine Spielzeit zum Resident Choreographer der Compagnie *Hubbard Street Dance 2* Chicago ernannt und erhielt 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. Am Theaterhaus Stuttgart kam 2007 *Don Q.* zur Uraufführung. Seit 1999 hat Christian Spuck zahlreiche weitere Choreografien für eine Reihe renommierter Ballettcompagnien in Europa und den USA geschaffen, darunter *Morphing Games* für das Aterballetto (1999), *Adagio* für Tänzer des New York

City Ballet (2000), *this-* für das Ballett der Staatsoper Berlin (2003), *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: Am Theater Heidelberg inszenierte er 2005 erstmals eine Oper: *Berenice* von Johannes Maria Staud. *Penelope*, ein 25-minütiger Tanzfilm mit Marcia Haydée und Robert Tewsley, wurde 2006 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. Die 2008 beim Aalto Ballett Theater in Essen uraufgeführte Ballettproduktion *Leonce und Lena* nach Georg Büchner wurde auch ins Repertoire der Grands Ballets Canadiens de Montreal und des Stuttgarter Balletts übernommen. Die Uraufführung von *Poppea//Poppea* für Gauthier Dance 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 Beginn der Saison 2012/13 ist Christian Spuck Direktor des Balletts Zürich. Hier waren bisher seine Choreografien *Romeo und Julia*, *Leonce und Lena*, *Solitude* und *Woyzeck* zu sehen. An der Deutschen Oper Berlin inszeniert er 2014 Berlioz' *La Damnation de Faust*.



19

WAS IST EIN HANDLUNGSBALLETT?

«Ich will die traditionsreiche Form des Handlungsballetts beleben und weiterentwickeln, bekannte und unbekannte Geschichten mit neuen choreografischen Mitteln erzählen und sie gleichzeitig in den Kontext der klassischen Balletttradition stellen.»

Christian Spuck

Ein Handlungsballett ist ein Tanzstück, das eine Geschichte erzählt im Gegensatz zu einem Tanzstück oder Ballett, das aus abstrakten choreografischen Bildern besteht und sich nicht an einer Geschichte sondern in freierer Form an einem Thema orientiert.

Eigentlich alle bekannten Ballettwerke des 19. Jahrhunderts sind Handlungsballette. Aufgrund eines Librettos wird eine Musikkomposition und eine Choreografie geschaffen. Berühmte Beispiele: *Nussknacker*, *Dornröschen*, *Schwanensee*.

Kurze Geschichte des Handlungsballetts

Das Ballett entwickelte sich im 15. und 16. Jahrhundert aus den Tanzeinlagen der an italienischen und französischen Fürstenhöfen aufgeführten Opern und Schauspielen. Zu dieser Zeit galt das Ballett noch nicht als eigenständige Kunstform. Balletteinlagen wurden in Form von «Intermezzi», als Zwischenspiele ohne inhaltlichen Zusammenhang, in Opern- und Schauspielaußführungen eingestreut. Die Führungs-

rolle in der Entwicklung des Tanzes ging im 16. Jahrhundert von Italien auf Frankreich über und 1661 gründete Ludwig XIV. die Académie Royale de danse in Paris. In dieser Zeit erfuhr das Ballett eine enorme Weiterentwicklung und wurde zunehmend von Berufstänzern ausgeführt. Damit trennte sich der Tanz als Kunstform vom höfischen Zeremoniell. Ab 1681 durften in Frankreich auch Frauen öffentlich tanzen, denn bis dahin war das Ballett nur männlichen Tänzern vorbehalten.

Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden die ersten Handlungsballette. Zuvor waren die Ballettaufführungen nur durch ein gemeinsames Motiv oder Thema, nicht aber durch eine durchgängige Handlung verbunden. Als Begründer des Handlungsballetts gilt der französische Ballettmeister und Choreograf Jean Georges Noverre (1727-1810). Noverre kämpfte im Geist der bürgerlichen Aufklärung gegen die Erstarrung und Prachtentfaltung des höfischen Balletts, gegen Reifröcke und Perücken, für Natur-

lichkeit und Humanismus im Tanz und für das dramatische Handlungsballett (Ballet d'action). 1760 veröffentlichte er seine Briefe über die Tanzkunst und das Ballett. Sie dürfen als Grundlage für die Ästhetik des Balletts bezeichnet werden und verhalfen dem Ballett zu einem hohen Ansehen. Noverre war überzeugt, dass man ein Drama mit den Mitteln des Tanzes gestalten könne.

Eine Blütezeit erlebte das Ballett in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Russland. Unter der Leitung von Marius Petipa entstanden klassische Meisterwerke wie *Schwanensee*, *Dornröschen* und *Nussknacker*.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte in Westeuropa und Nordamerika eine Renaissance des Balletts ein,



20 Jean-Georges Noverre

unter anderem ausgelöst durch die Gründung der Ballets Russes des Impresarios Sergei Djagilew 1909. Die Truppe stammte aus Sankt Petersburg, feierte ihre Erfolge in Paris und hatte grossen Einfluss auf den US-amerikanischen Tanz. Das Ballett zu Beginn des 20. Jahrhunderts war vor allem durch Künstler geprägt, die nach der Gründung der Sowjetunion ins westliche Exil gingen. Dazu gehörten Michael Fokine, Vaslav Nijinsky und George Balanchine.

Das klassische Ballett konnte sich in den osteuropäischen Staaten in sehr traditionellen Formen halten. Die Tänzerin und Pädagogin Agrippina Jakowlewna Waganowa entwarf eine universelle Darstellung seiner Technik. Im Westen wurde durch die Entwicklung des Ausdrucktanzes in Europa und des Modern Dance in den USA das Ballett beeinflusst und in Frage gestellt. Diese Einflüsse führten zu einer Reformbewegung des klassischen Balletts. Gegenüber den Märchenhandlungen und dem Ausstattungszauber der klassischen Repertoireballette setzte der Neoklassizismus auf eine nüchterne, puristische, abstraktere Ästhetik.

Christian Spuck war vor seiner Ernennung zum Ballettdirektor am Opernhaus Zürich Hauschoreograf des Stuttgarter Balletts und hat dort mit viel Erfolg



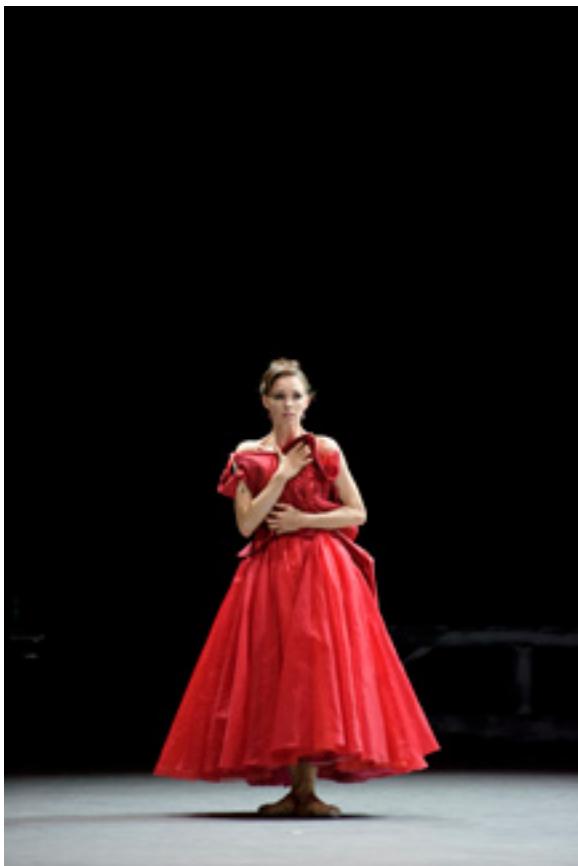
21 John Cranko

ähnlich wie sein berühmter Vorgänger John Cranko das klassische Handlungsballett gepflegt und weiterentwickelt. Seit 1998 hat Christian Spuck eine Reihe von neuen Handlungsballetten geschaffen: u.a. *Lulu. Eine Monstertragödie*, *Leonce und Lena*, *Woyzeck*, *Das Fräulein von S.*, *Der Sandmann*, *Poppea/Poppea* und *Romeo und Julia*.

Wie können mit Tanz und Bewegung Geschichten erzählt werden?

Grundlage eines Handlungsballetts ist ähnlich wie in der Oper ein Libretto, das die gewählte, meistens literarische Vorlage, für die choreografische Umsetzung häufig vereinfacht, die wichtigsten Figuren und Erzählstränge definiert und in Szenen unterteilt. Auf Grund des Librettos wird eine Musik in Auftrag gegeben. Anstelle einer Auftragskomposition wird heute auch oft eine Musikauswahl aus bestehenden Stücken getroffen oder es werden Toncollagen, Samples, Kombinationen von live gespielter und aufgenommener oder elektronischer Musik verwendet.

Die Arbeitsweisen der Choreografen sind sehr unterschiedlich und individuell. Grundsätzlich bereitet er die einzelnen Szenen des Balletts vor: Er bestimmt wie die Handlung der Szene zur Musik ablaufen soll und entwickelt räumliche Abfolgen oder Bewegungssequenzen für die Szene. In der Probe setzt er seine Ideen zusammen mit den Tänzern um, passt sie an, verwirft und erfindet neu. (Zur Arbeitsweise von Christian Spuck s. nachfolgendes Interview «Was ist ein Choreograf?»)



Wichtigste Stile des künstlerischen Bühnentanzes:

Klassisches Ballett: Auch akademischer Tanz genannt. Balletttechnik und Stil des romantischen Balletts des 19. Jahrhunderts. Die Technik wird heute noch von grossen Ballettschulen gelehrt. Hauptmerkmale sind das Ausdrehen der Beine, französische Terminologien, der Spitzentanz für Frauen. Wichtige Werke: *La Sylphide*, *Schwanensee*, *Giselle*, *Nussknacker*, *Dornröschen*.

Neoklassisches Ballett wird von Tänzern mit einer klassischen Ausbildung und Technik getanzt, ist aber beeinflusst durch moderne Choreografen und ihre Stücke. Ab Mitte des 20. Jahrhunderts bis heute: George Balanchine, Maurice Béjart, John Cranko u.v.a.m. Die Stücke werden technisch komplexer, extremer und schneller. Die senkrechte Körperachse des klassischen Balletts, verschiebt sich im neoklassischen teilweise in eine Diagonale.

Moderner Tanz ist eine Variante des Bühnentanzes, die sich seit 1900 in den USA aus verschiedenen Gegenbewegungen zum klassischen Ballett und unterschiedlichen avantgardistischen Strömungen entwickelt hat. Die Pioniere Ruth St. Denis und ihr Mann Ted Shawn bildeten in den 20er und 30er Jahren junge Tänzer in ihrer neugeschaffenen Technik aus. Unter ihnen waren Martha Graham und Doris Humphrey, deren Technik und choreografisches Schaffen Generationen von Tänzern und Choreografen bis heute beeinflusst haben.

Zeitgenössischer Tanz: Unter dem Sammelbegriff zeitgenössischer Tanz versteht man die choreografische Bühnentanzkunst der Gegenwart. Das choreografische Schaffen heute wird zunehmend weniger von Tanzstilen, sondern von Künstlerpersönlichkeiten geprägt. Zeitgenössischer Tanz in diesem Sinne hat eine offene Struktur, die sich bewusst von festgelegten, linearen Entwürfen der Klassik und Moderne absetzt. Auch eine klassische Kompanie wie das Ballett Zürich nimmt Bewegungen, Inszenierungsformen, Ästhetik von experimentellen und zeitgenössischen Formen des Tanzes auf.

Eine Zusammenfassung der Tanzgeschichte finden Sie unter:
http://www.kultur-fibel.de/Kultur%20Fibel%20Ballett,%20Tanzgeschichte_1.htm

MUSIK

Christian Spuck ist ein Meister der klug arrangierten Musikcollagen – eine Eigenschaft, für die der Choreograf inzwischen weithin bekannt geworden ist. Auch für Anna Karenina bedient er sich verschiedener musikalischer Werke, die er zu einem stimmigen Ganzen zusammen setzt und der tänzerischen Komposition an die Seite stellt.

AKT 1

PROLOG

Martin Donner: Züge

Sergej Rachmaninov: 6 Moments Musicaux, Op. 16, Nr. 3

SALON I

Sergej Rachmaninov: Symphonische Tänze, Op. 45: II.

Andante con Moto

ANKUNFT IN MOSKAU

Witold Lutoslawski: Novelette für Orchester:

I. Announcement

DER BALL

Sergej Rachmaninov: Symphonische Tänze, Op. 45: II.

Andante con Moto

NACH ST. PETERSBURG

Sergej Rachmaninov: Rhapsodie zu einem Thema von

Paganini, Op. 43: Variation 12

Martin Donner: Züge

AUF DEM LAND I

Sergej Rachmaninov: Noch pechal'na (Die Nacht ist

traurig), Text: Ivan Bunin aus 15 Lieder, Op. 26, Nr. 2

BETSY'S SALON

Sergej Rachmaninov: Klavierkonzert Nr. 2, Op. 18:

III. Allegro scherzando

Witold Lutoslawski: Chain 3 für Orchester, III. 38

PFERDERENNEN

Sergej Rachmaninov: Rhapsodie zu einem Thema von

Paganini, Op. 43: Variation 8 und 9

Witold Lutoslawski: Klavierkonzert 2. Satz

AUF DEM LAND II

Martin Donner: Sennen

Sergej Rachmaninov: Ne poy, krasavitsa, prim ne (Singe

nicht, Schönheit), Text: Alexander Puschkin, Op. 4, Nr. 2

IM HAUSE KARENIN

Sergej Rachmaninov: Rhapsodie zu einem Thema von

Paganini, Op. 43: Variation 17

Witold Lutoslawski: Klavierkonzert 1. Satz

AKT 2

ITALIEN/RUSSLAND

Witold Lutoslawski: Novelette für Orchester:

I. Announcement

Sergej Rachmaninov: Klavierkonzert Nr. 2, Op. 18:

II. Adagio

HOCHZEIT

Sulkhan Tsindasdze: Miniatur für Streichquartett, 5. Lied

SERJOSCHAS GEBURTSTAG

Sergej Rachmaninov: 5 Morceaux de fantaisie, Op. 3:

Nr. 2 Prélude in cis-Moll

EINSAMKEIT I

Sergej Rachmaninov: Uvyaltsvetok o op (Verwelkt ist die

Blume), Text: Daniil Rathaus (Lied)

ISOLATION

Witold Lutoslawski: Novelette für Orchester: II. First event

Sergej Rachmaninov: Prélude fis-Moll, Op. 23, Nr. 1

EINSAMKEIT II/ANNAS TOD

Ioseb Bardanashvili: Concerto quasi una fantasia: II.

Sostenuto

Sergej Rachmaninov: Ne poy, krasavitsa, prim ne (Singe

nicht, Schönheit), Text: Alexander Puschkin, Op. 4, Nr. 2

DIE KOMPONISTEN

Sergej Rachmaninow



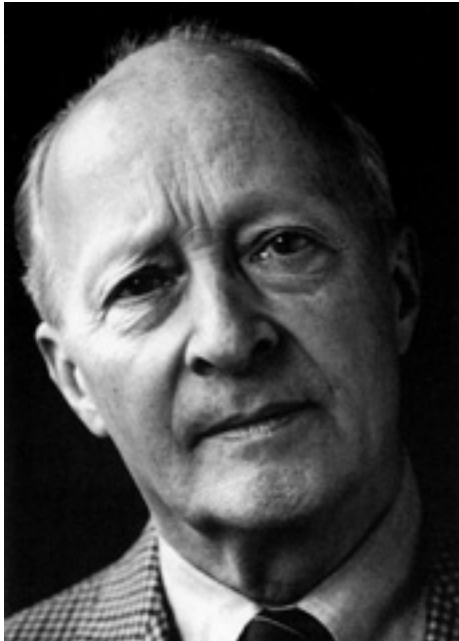
23

Sergej Rachmaninow am 20. März 1873 in Semjonow geboren. Seine Familie entstammte dem Landadel. Der Grossvater väterlicherseits war ein glänzender Pianist, der auch komponierte. Die Mutter gab dem Sohn den ersten Klavierunterricht. Vater Rachmaninow liess seine Familie 1882 im Stich. Am St. Petersburger Konservatorium wurde 1882 seine Begabung entdeckt, denn der Neunjährige spielte spektakulär vom Blatt und zeichnete sich durch ein phänomenales Gedächtnis aus. Später kam er nach Moskau, wo er bei Nikolai Serew Klavierunterricht bekam. Am Moskauer Konservatorium waren zudem Anton Arenski und Sergej Tanejew seine Lehrer. Der Einzelgänger wurde mehrfach ausgezeichnet und schloss 1892 seine Ausbildung ab. 1895 vollendete er seine d-Moll-Sinfonie. Doch die Uraufführung im Rahmen der Russischen Symphoniekonzerte unter Alexander Glasunow geriet zum Debakel. Die Folge waren immer wiederkehrende Selbstzweifel und depressive Phasen, die sich wie ein roter Faden durch sein Leben zogen. Immer wieder wollte er das Komponieren ganz aufgeben; nur 45 Werke mit Opuszahl hat er in seinem 70-jährigen Leben hinterlassen. Der Misserfolg

stürzte den 23-Jährigen in eine kreative Krise. Drei lange Jahre komponierte er nicht mehr und widmete sich seiner erfolgreichen Karriere als Dirigent und Pianist. Aber er brauchte das Komponieren wie «Atmen oder Essen». Nach einer Hypnose-Therapie fand er zu neuem Selbstvertrauen; als kreativer Befreiungsschlag entstand das international erfolgreiche Zweite Klavierkonzert. In der Folge komponierte er «wie ein Besessener», auch wenn er weiterhin ständig an Selbstzweifeln litt. Von 1906 bis 1909 verbrachte Rachmaninow die Wintermonate mit seiner Familie im damals politisch stabileren Dresden. Diese Jahre zählten zu den produktivsten seines Lebens. Hier entstanden die 2. Sinfonie und die Sinfonische Dichtung Die Toteninsel. Rachmaninow kehrte nach Russland zurück und liess sich in Moskau nieder, wo er 1911 bis 1914 die Kaiserlichen Symphoniker leitete. Die Oktoberrevolution nahm ihm seine Heimat und die Gesellschaft, in der er emotional wie ästhetisch verwurzelt war. Er floh in die USA und erlebte eine zweite grosse Krise. Diesmal dauerte es beinahe ein Jahrzehnt, bis er wieder zu komponieren begann. Er beendete er 1926 das Vierte Klavierkonzert. Nun entstanden in rascher Folge die weiteren Hauptwerke, meist in seinem Schweizer Refugium in Hertenstein bei Weggis, wo er die Sommermonate verbrachte. Am 28. März 1943 erlag er in Beverly Hills einem Krebsleiden.

Witold Lutoslawski

«Musik ist für mich nichts als der freie Ausdruck der menschlichen Seele mittels akustischer Phänomene.» Witold Lutosławski, 1913 in Warschau geboren, zählt neben Frédéric Chopin und Karol Szymanowski zu den wichtigsten polnischen Komponisten. Kaum ein anderer Komponist des 20. Jahrhunderts hat sich so intensiv mit den unterschiedlichen avantgardistischen Kompositionstechniken seiner Zeit auseinandergesetzt. Lutosławski studierte in den 1930er-Jahren Klavier, Komposition und Mathematik in Warschau. Nach der Flucht aus der deutschen Kriegsgefangenschaft schlug er sich als Kaffeehauspianist in Warschau durch. 1941 entstanden seine Paganini-Variationen für zwei Klaviere. Mitte der 1950er-Jahre begründete er das Musikfestival «Warschauer Herbst» mit, auf dem sich die interna-



24

tionale Musikavantgarde traf. Sein Stil veränderte

sich radikal, als er im Radio einen Ausschnitt aus John Cages Klavierkonzert hörte. Er integrierte in seine Stücke das, was er «aleatorischen Kontrapunkt» nannte: Passagen, in denen nach sehr strengen Vorgaben improvisiert werden musste. Die wichtigsten und schönsten Werke dieses neuen, härteren Stils sind *Trois poèmes d'Henri Michaux*, das Streichquartett, die 2. Sinfonie, *Livre pour orchestre*, das Cellokonzert, *Novelette* und die 1983 entstandene 3. Sinfonie – sein reifstes und beeindruckendstes Werk überhaupt.

Ab Mitte der achtziger Jahre verfeinerte sich der Stil von Lutosławski noch einmal in Richtung auf den von ihm stark bewunderten Impressionismus. Lutosławski: «Ich war stets Befürworter der abstrakten Auffassung der Musik. Musik drückt durch sich allein keinerlei nichtmusikalische Inhalte eindeutig aus. Musik ist Musik!» Lutosławski starb am 7. Februar 1994 in Warschau.

Josef Bardanashvili

Josef Bardanashvili wurde 1948 in Batumi (Georgien) geboren. Er studierte Komposition an der Musikakademie in Tbilissi bei Aleksandr Shaverzashvili. Er leitete die Musikschule in Batumi und war 1993/94 Vize-Kulturminister von Adjara. 1995 übersiedelte er nach Israel. Er war Musikdirektor der Biennale *Tempus Fugit* für zeitgenössische Musik in Tel Aviv. Gegenwärtig ist er Composer in residence bei der Israel Came-

rata Jerusalem und unterrichtet an der Universität Tel Aviv sowie an der Academy of Music and Dance in Jerusalem. Wichtige Werke sind seine Oper *A Journey to the End of the Millenium*, die Ballette *A Woman's Ballad*, *Tutor* und *Moving Soul*, die vom Israel Philharmonic Orchestra in Auftrag gegebene Sinfonie Nr. 3 *Bameh Madlidkin* und das Triptychon *Children of God* für Singstimmen und Orchester. Ausserdem komponierte Josef Bardanashvili zahlreiche Instrumentalkonzerte und schrieb die Musik zu 40 Filmen und 50 Theaterproduktionen.



25

Sulkhan Tsintsadze

Sulkhan Tsintsadze (1925-1991) ist einer der wichtigsten georgischen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Sein in Tbilissi begonnenes Cello-Studium setzte er von 1945 bis 1953 am Moskauer Konservatorium fort, wo er bei Semyon Bogatyryov auch Komposition studierte. Lange spielte Tsintsadze als Cellist im Georgian State String Quartet, für das zahlreiche Kammermusikkompositionen entstanden sind, u.a. die auf georgischer Volksmusik basierenden Miniaturen für Streichquartett. Ausserdem schrieb er Opern, Ballettmusiken, Sinfonien und Konzerte. In seinen Werken benutzt er traditionelle Formen, zeigt sich aber auch sehr beeinflusst von Dmitri Schostakowitsch und Vissarion Shebalin.



26

«ANNA IST EIN VERLORENER MENSCH»

Viktorina Kapitonova tanzt Anna Karenina in Christian Spucks neuem Ballett

Viktorina Kapitonova hält inne, blickt zu Boden, überlegt noch einmal. «Nein, ich kann Anna wirklich nicht verstehen.» Das Gesicht der zierlichen Tänzerin ist erfüllt von ehrlichem Unverständnis. «Es steht so viel auf dem Spiel für sie, eine Ehe, und nicht zuletzt ist sie Mutter eines kleinen Sohnes!» Viktorina Kapitonova schüttelt den Kopf über die Romanfigur, die sie im Oktober im Opernhaus Zürich auf die Bühne bringen wird: Anna Karenina, die verheiratete Frau aus bester St. Petersburger Gesellschaft, die sich auf eine Affäre mit einem Offizier einlässt, aus Liebe ihre Familie und ihr Leben ruiniert und sich am Ende das Leben nimmt. Es fällt der Tänzerin schwer, das Verhalten von Anna Karenina nachzuvollziehen, wenn sie jenseits der Bühne über sie nachdenkt. Aber tanzen wird sie sie trotzdem mit der ganzen Hingabe, die ihr zur Verfügung steht. Wie kann das gehen? «Ich orientiere mich an den Gefühlsbeschreibungen im Buch», sagt Viktorina Kapitonova. Ihnen hat Lew Tolstoi in seinem Roman, der als einer besten der Weltliteratur gilt, reichlich Platz eingeräumt. Wie kaum ein anderer

vor und nach ihm hat sich der russische Schriftsteller in seine Titelfigur eingefühlt und Anna Kareninas Persönlichkeit in all ihrer fatalen Leidenschaft und Widersprüchlichkeit, ihrem Lebensmut und ihrer Liebesverzweiflung entwickelt. Und wenn die Tänzerin über diese Anna spricht, hat man den Eindruck, sie beschäftige sich sorgenvoll mit einer vertrauten Freundin, die Verständnis und Unterstützung in einer extremen Lebenssituation braucht. «Die Annäherung ist ein intensiver Prozess», sagt Viktorina Kapitonova, «denn natürlich will ich die Anna gut spielen.» Aufgewachsen mit dem berühmten Roman wie andere junge Menschen in Russland ist sie übrigens nicht. Sie hat ihn nun erst gelesen, als klar war, dass sie die Anna Karenina tanzen würde. Christian Spuck hat ihr die Hauptrolle in seinem neuen Ballett anvertraut, weil er in den ersten beiden Spielzeiten, in denen er als Ballettdirektor am Opernhaus Zürich arbeitete, immer deutlicher erkannt hat, wie viel schauspielerisches Talent Viktorina Kapitonova neben ihrem überragenden Können als klassische Balletttänzerin besitzt. In

Shakespeares Romeo und Julia spielte sie die Amme und in Büchners Leonce und Lena die Rosetta. Heinz Spoerli hatte die hochbefähigte klassische Ballerina vor vier Jahren aus Russland nach Zürich geholt. In der Arbeit mit Christian Spuck hat sie nun ihre darstellerischen Fähigkeiten weiter entwickelt und ist zu einer Tänzerin gereift, die anspruchsvollste Charaktere auf die Bühne zu bringen vermag. «Ich spiele unglaublich gerne und habe Freude daran, meine Figuren auch darstellerisch zu formen. Der schauspielerische Ansatz von Christian kommt mir da natürlich sehr entgegen.»

Die Ausbildung von Viktorina Kapitonova hat wie bei den meisten Balletttänzerinnen sehr früh angefangen. Als kleines Mädchen wurde sie auf die örtliche Kunstschule geschickt, wie das in Russland üblich ist. Dort bekam sie auch Tanzunterricht, und nach ein paar Jahren legte ihr ihre Lehrerin ans Herz, eine professionelle Ballettakademie zu besuchen. Also machten sich ihre Eltern auf die Suche nach einer geeigneten Schule, die nicht zu weit weg liegt von ihrer Heimat Tscheboksary, einer 400 000 Einwohner-Stadt 700 Kilometer östlich von Moskau. Schliesslich wurden sie in Kasan fündig. Und weil die dortige

Ballettakademie kein Internat hat, mietete sich Viktorina zusammen mit drei anderen jungen Frauen bei einer alleinerziehenden Dame und deren Tochter ein. «Am Anfang war das nicht einfach. Ich komme aus einer Imkerfamilie und bin sozu-sagen inmitten von Blumen aufgewachsen. Ich habe nicht von einer Ballettkarriere geträumt und bin erst in Kasan in die Tanzwelt hineingewachsen», erzählt Viktorina. Als Mädchen wollte sie Friseurin oder Kassiererin werden. Vielleicht hatte sie deshalb nicht so viel Ehrfurcht vor den russischen Ballettinstitutionen. An der berühmten Bolschoi Akademie hat sie nur einmal an einem zweiwöchigen Kurs teilgenommen. Ihr erstes Engagement erhielt sie schliesslich am Dzhailija Opernhaus in Kasan, wo sie Solopartien in grossen Ballettklassikern wie Schwanensee, Der Nussknacker oder Dornröschen tanzte. Aber nach ein paar Jahren zog es sie nach Moskau. Sie wurde in die Kompanie des Stanislawski Balletts aufgenommen. «Dieser Umzug nach Moskau hat mein Leben stark verändert. Moskau ist riesig und hektisch, das war ich überhaupt nicht gewohnt.» Viktorina blickt aus dem Fenster und schaut in Richtung Zürichsee. «Diese Hektik vermisse ich hier manchmal» Von Moskau wechselte sie dann nach Zürich. «Dass ich hier tanzen darf, ist wie ein Märchen. Der Respekt gegenüber uns Balletttänzern ist hier unglaublich hoch.» Nicht gerade unwichtig ist das für eine Ballerina, die es aus Russland gewohnt ist, hohes Ansehen zu geniessen. «Klassisches Ballett ist für mich etwas vom Schönsten, sei es als Tänzerin oder als Zuschauerin. Es ist die vielleicht ästhetischste Kunstform, die es gibt. Man kann viel über die Menschen lernen», sagt sie. Auch über Figuren wie Anna Karenina: «Für mich ist Anna ein sehr trauriger und verllorener Mensch, der endlich die Liebe spüren will und erst durch Wronski eine Ahnung davon bekommt. Ich finde ihre Entscheidungen trotzdem falsch.» Erst wenn Viktorina Kapitonova von ihrem Privatleben erzählt, versteht man, wie fern ihr Annas Schicksal im richtigen Leben ist. Die Tänzerin ist glücklich verliebt in einen britischen Banker. Sie haben sich kennengelernt, weil sie allmorgendlich an der selben Tramhaltestelle gewartet haben. Die Augen der Ballerina leuchten, wenn sie ihre Liebe in Worte zu fassen sucht. Ihr Freund besucht jede Vorstellung, in der Viktorina tanzt. Und sie weiss immer, wo er sitzt! Er wird auch irgendwo im Zuschauerraum sitzen, wenn seine Freundin am 12. Oktober zum ersten Mal als Anna Karenina stirbt

Portrait von Isabelle Jakob (MAG 22).





28

KOSTÜME VON EMMA RYOTT

Die Ausstattung zu *Anna Karenina* besteht aus einem eher funktionalen, sehr vereinfachten Bühnenbild aus verschiedenen verschiebbaren Elementen:

- Mit schwarzer Tapete überzogener Hintergrund und seitliche Wandvorsprünge mit Sitzbänken, die einen grossen leeren Raum suggerieren. Hinten rechts 2 Kronleuchter
- 3 grosse, bewegliche Podeste
- wenige Birkenstämme im Vorder- bzw. Hintergrund
- verschiedene Hintergrundvorhänge auf die je nach Szene kurze schwarz-weiss Filmausschnitte projiziert werden.
- Stühle
- ein Flügel im Hintergrund

Zu diesem eher kargen Bühnenbild kontrastieren ganz bewusst die opulenten, historischen Kostüme. In fast jeder Szene werden andere Kostüme getragen. Die Massenszenen leben ganz klar von den grossen Roben der edlen Damen und den schicken Uniformen und Anzügen der Zeit um 1870 im zaristischen Russland.

Für *Anna Karenina* hat die Schneiderei des Opernhauses Zürich um die 230 Kostüme geschaffen (inkl. 2. und 3. Besetzung). Ein Ballkleid besteht aus 5-7 Lagen (Obermaterial und Tüll) und bis zu 30 Metern Stoff.



29

Emma Ryott

Nach ihrem Theaterdesign-Studium an der Nottingham Trent University arbeitete Emma Ryott zunächst als Kostümassistentin beim English National Ballet und am Londoner Royal Ballet, später als Leiterin der Kostümproduktion der Royal Shakespeare Company. Sie stattete Opernproduktionen u.a. bei den Bregenzer Festspielen und an der New Yorker Metropolitan Opera aus und schuf das Kostümbild für eine Vielzahl von Bühnenproduktionen, u.a. an der English National Opera, der Oper Göteborg, am Piccadilly Theatre, Savoy Theatre und Royal Opera House Covent Garden in London, an der Dresdner Semperoper und bei den Salzburger Festspielen. 2006 entwarf sie die Kostüme zu Tom Stoppards Theaterstück *Rock 'n' Roll*, das am Londoner Westend sowie am Broadway grosse Erfolge feierte.

Mit Christian Spuck verbindet Emma Ryott eine langjährige Zusammenarbeit: Sie entwarf die Kostüme für *Falstaff* am Hessischen Staatstheater Wiesbaden, *Orphée et Euridice* an der Staatsoper Stuttgart, *Sleepers Chamber* am Theater Augsburg, *le tableau perdu* beim Royal Swedish Ballet, *Woyzeck* beim Norwegischen Nationalballett Oslo, *The Return of Ulysses* beim Royal Flanders Ballet sowie für *Don Q.* und *Poppea/Poppea* am Theaterhaus Stuttgart. Beim Stuttgarter Ballett zeichnete sie für die Ausstattung von Spucks Ballett-Produktionen *Leonce und Lena*, *Das Fräulein von S.*, *Der Sandmann*, *Lulu. Eine Monstertragödie*, ... *la peau blanche...* und *Sleepers Chamber* verantwortlich. In jüngster Zeit war sie Kostümbildnerin für Christian Spucks *Romeo und Julia*, *Leonce und Lena*, *Woyzeck* und *Sonett* beim Ballett Zürich. Ferner war sie Bühnen- und Kostümbildnerin von *La Damnation de Faust* an der Deutschen Oper Berlin (Inszenierung: Christian Spuck).



30-32

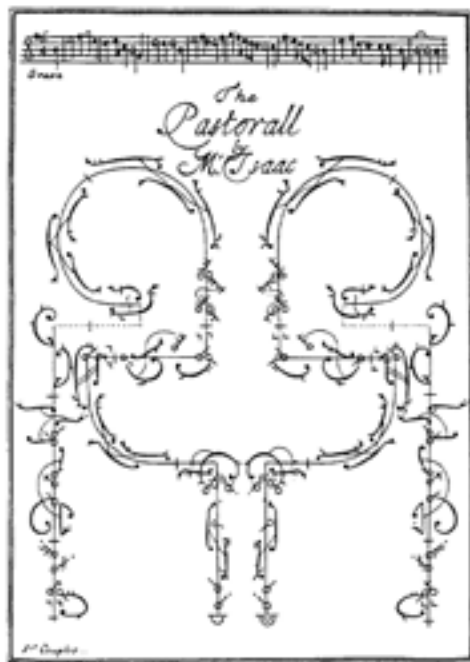


33-35

CHOREOLOGIE - TANZ AUFSCHREIBEN?

Einführung in die Choreologie und Interview mit der Choreologin Birgit Deharde

Tanz ist eine flüchtige Kunst. Deshalb stellt sich im Zusammenhang mit der Kunstform Tanz immer auch die Frage nach ihrer Dokumentation und Archivierung. Anders als in der Musik, bei der sich beginnend im Frühmittelalter über Jahrhunderte eine standardisierte und immer differenziertere Notenschrift entwickelte, hat sich bis heute keine einheitliche „Tanzschrift“ etabliert. Im Laufe der Zeit entstanden verschiedene sehr unterschiedliche Tanzschriften. Zum Beispiel notierte Raoul-Auger Feuillet (1653-1710), Tänzer und Maître de la Danse am Hofe Louis XIV, die Terminologie und Systematik der damaligen Tanztechnik. Sein 1700 erschienenes Werk *Chorégraphie ou l'Art de décrire la Danse* ist die erste Publikation, in der eine Tanznotation beschrieben wird – die «Feuillet-Notation».



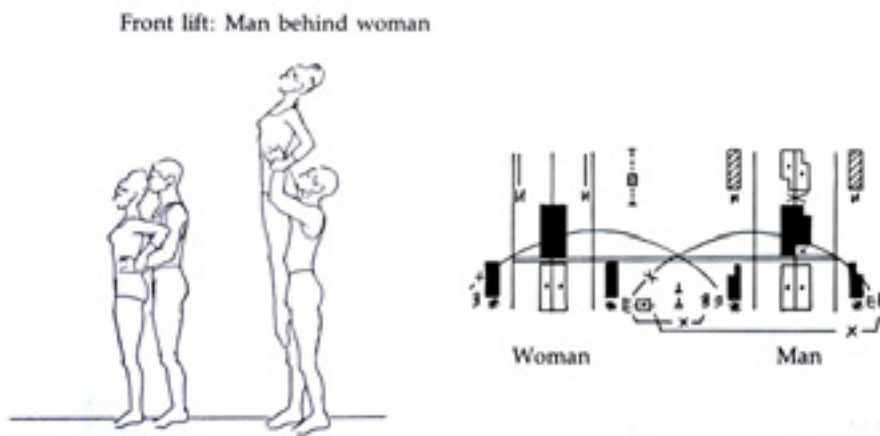
36: Beispiel Feuillet-Notation: The Pastorall



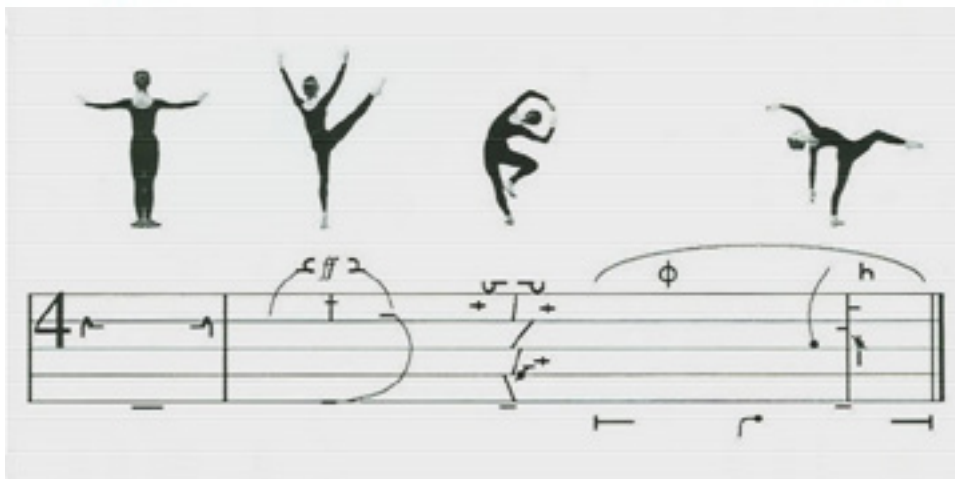
37: Beispiel Feuillet-Notation: The Richmond

Im 20. Jahrhundert entstanden zwei bis heute angewandte Tanzschriften: Die Labanotation oder Kinetographie, konzipiert von Rudolf Laban (1879-1958) und die Choreologie oder Benesh Movement Notation entwickelt Ende der 1940er Jahre von Rudolf und Joan Benesh. Mit beiden Notationen ist es möglich alle von einem menschlichen Körper ausführbare Bewegungen festzuhalten.

Die Dokumentation von Werken, die nicht in einer dieser beiden Tanznotationen festgehalten wurden, basieren auf Notizen und Erinnerungen von Ballettmeistern, Choreografen oder Tänzern und seit den 1970er Jahren auf Videoaufnahmen. Diese Arten der Dokumentation ermangeln aber in der Regel der Genauigkeit und Zuverlässigkeit einer guten Tanznotation.



38: Beispiel Labanotation



39: Beispiel Benesh Movement Notation

Einige Grundbegriffe der Choreologie

Da Ballettwerke meistens in der Benesh Movement Notation aufgezeichnet werden, möchte ich im Folgenden einige Grundbegriffe dieses Systems vorstellen:

Die Choreologie oder Benesh Movement Notation ist eine Tanznotation, die auf dem aus der Musik bekannten System aus Notenlinien und Taktstrichen basiert. Die Linien entsprechen von oben nach unten dem Kopf, den Schultern, der Hüfte, den Knien und den Füßen („Bodenlinie“) des Tänzers, in die mittels abstrakter Symbole die Dimensionen und die Qualität der Tanzbewegungen eingezeichnet werden. Das Notationssystem bietet den Vorteil, dass es mit einer musikalischen Partitur kombiniert werden kann, um die Synchronisierung von Musik und Tanz zu verdeutlichen. Mit der Choreologie konnten Ballette ab den 1950er Jahren erstmals überhaupt schriftlich fixiert werden. So können Choreografien auch viel später noch originalgetreu rekonstruiert werden. Das Benesh Movement Institute in London bildet professionelle Choreologen aus.



40: Illustration zu Benesh Movement Notation

Bodenlinie:

unterhalb der Bodenlinie = auf flachem Fuss

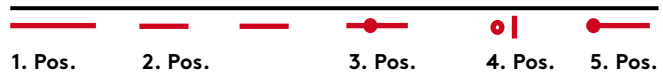
direkt auf der Linie = auf Zehenspitze oder Halbspitze

oberhalb der Bodenlinie = auf Spitze

Beispiel Grundpositionen des Balletts:



Notation (alle Positionen auf flachem Fuss)

Basic Signs:

Horizontale Striche = in der Ebene des Körpers

senkrechte Linien = vor der Ebene des Körpers

Punkte = hinter der Ebene des Körpers

Perspektive:

Man schaut immer von hinten auf den Körper, egal wie er im Raum steht, also rechts ist auch rechts im Körper.

Movement Lines:

Einzelne Positionen werden durch „Movement lines“ verbunden. Die Linien zeichnen die Wege, die die Gliedmassen machen. (s. Beispiel Benesh Movement Notation S. 34)

Partitur:

Die Notation korrespondiert mit der Musikpartitur. Die Choreografie wird wie eine Orchesterpartitur dargestellt. Jedes Instrument oder jede Stimme hat eine eigene Notenzeile und der Taktstrich wird senkrecht durch alle Stimmen verlängert, damit man sieht, welche Instrumente gleichzeitig spielen.

Übertragen auf den Tanz heisst das, dass jeder Einzeltänzer oder jede Gruppe, die synchron das Gleiche macht, einer Stimme in der Orchesterpartitur entspricht. Jedem Einzeltänzer und jeder Gruppe wird eine eigene Notenzeile zugeordnet und entsprechend beschriftet (z.B. „Solist 1“ oder eine Gruppe z.B. „12 Männer“). Normalerweise sind Solos zuoberst und Gruppe(n) weiter unten.

Falls ein Solist oder Gruppe im Moment nichts tun, bleibt die Notenzeile frei oder man beschreibt, wie sich die Tänzer verhalten, solange sie „nichts“ tun (z.B. „konversieren galant“).

Stageplan:

Die räumliche Anordnung der Choreografie wird in „Stageplans“ festgehalten. Auch beim Stageplan schaut man von hinten auf die Bühne: oben im Stageplan ist vorne und unten hinten. Es wird also alles spiegelverkehrt notiert.

Personen auf dem Stageplan: Frauen = schwarze „Köpfe“, Männer = weisse „Köpfe“. Jede Person/jeder Kreis erhält einen Strich, der die Ausrichtung im Raum bezeichnet.



PdZ Jelly + Strus + Promenade (CDZ #2, B-07)

(I-B)
Adagio sostenuto

A2

I
Jelly
Strus

I-G
Trombone
Horn

O-B

C8

JENESH MOVEMENT NOTATION
COPYRIGHT RUDOLF JENESH 1955 ©

CHOREOGRAPHY BY CHRISTIANE JUERGEN
BALLET THEATRE OF DUISBURG 2014

Stageplan 6 Paare

Interview mit der Choreologin Birgit Deharde

Wie bist du Choreologin geworden?

Als ich an der Ballettschule des Hamburg Ballett meine Tanzausbildung machte, bin ich zweimal mit Choreologie begeben und war sehr fasziniert davon. Ich habe nur kurz getanzt und mich dann auf Grund vieler Verletzungen entschieden das Choreologie-Studium am Benesh Movement Institute in London zu absolvieren. Das Studium dauerte 16 Monate und bestand aus viel Theorie und auch praktischem Unterricht. Es war ein sehr anstrengendes und intensives Jahr mit sehr viel Input, der in so kurzer Zeit kaum zu verarbeiten war.

Wie ist es nach dem Studium weitergegangen?

Ich habe beim Stuttgarter Ballett eine Stelle angeboten bekommen und wurde von der bekannten Choreologin Georgette Tsingirides in die Arbeit eingeführt. Sie war sehr anspruchsvoll und ich konnte viel von ihr lernen. Die ersten Jahre war ich sehr viel im Büro und habe alte Partituren ins Reine geschrieben. Das war hin und wieder frustrierend für mich, denn der für mich interessantere Teil der Arbeit findet im Ballettsaal statt. Nach und nach durfte ich immer mehr Stücke selbst betreuen. Später wurde ich auch losgeschickt um John Cranko-Ballette außerhalb von Stuttgart einzustudieren. Nach 12 Jahren beim Stuttgarter Ballett bin ich nun seit 5 Jahren freischaffend als Choreologin für verschiedene Kompanien tätig.

Was ist genau dein Auftrag für das Ballett Zürich?

Ich habe den Auftrag, Anna Karenina aufzuschreiben. Ich hoffe, dass ich bis zur Premiere eine komplette Working-Copy fertigstellen werde. Die Reinschrift von Anna Karenina wird nach der Premiere noch einige Wochen in Anspruch nehmen. Anna Karenina ist eine Koproduktion mit dem Norwegischen Nationalballett in Oslo und ich habe auch den Auftrag, das ganze Stück dort 2016 einzustudieren. Darauf freue ich mich sehr. So macht meine Arbeit wirklich Sinn, denn der Aufwand eine Partitur des Werks zu erstellen ist ja enorm und lohnt sich ganz besonders bei Produktionen, von denen man weiss, dass sie in Zukunft wiederaufgenommen oder an anderen Theatern einstudiert werden.

Wie dokumentieren Kompanien, die keinen Choreologen beschäftigen, ihr Repertoire?

Die Ballettmeister lernen das gesamte Schrittmate-

rial, wenn ein Werk neu kreiert wird oder eine bestehende Choreografie einstudiert wird. Meistens machen sie sich Notizen, die allerdings nicht so genau sind wie eine Choreologie-Partitur. Zusätzlich werden Videoaufnahmen gemacht. Oft sieht man aber auf Grund von Beleuchtung, Kostümen oder Bühnenbild nicht, was wirklich geschieht. Ausserdem halten Videos natürlich auch die Fehler fest, so dass man nicht davon ausgehen kann, dass das, was man sieht, tatsächlich bis ins letzte Detail so vom Choreographen erwünscht ist. Man muss sich auch bewusst sein, dass der Erhalt von Film- und Videomaterial relativ unsicher ist. Eine Partitur auf Papier hingegen erhält sich sehr lange. Dem Erstellen einer Partitur einer Choreografie kommt heute aber leider immer weniger Priorität zu. Denn auch in der Tanzwelt ist alles sehr schnelllebig geworden.

Wie gehst du vor, wenn du einen solchen Auftrag bekommst?

Im Idealfall bin von Anfang an bei den Proben dabei. Mir ist es sehr wichtig zu erfahren, was sein Gedanke hinter Bewegung ist, was seine Absichten sind oder welche Stimmung er kreieren will. In einem Stück geht es ja nicht nur um Bewegung. Ich schreibe dazu auch ganz viel in Worten auf, z.B. wie er die Figuren charakterisiert oder welche Anweisungen er den Tänzern gibt. Das ist wichtig für die Rekonstruktion eines Werkes.

Notierst du alles während der Proben?

Ich versuche natürlich neue Sequenzen der Choreografie so gut wie möglich während der Proben zu erfassen. Während man schreibt und auf das Papier schaut, verpasst man natürlich auch viel. Ich schreibe im Vergleich zu anderen Choreologen eher wenig, sondern schaue zu und habe dafür nach der Probe umso mehr Arbeit. Ich mache auch Videoaufnahmen, um meine Notizen überprüfen zu können. Nach der Probe ordne ich meine Notizen und füge sie zusammen. Das Ganze ist ein sehr langer Prozess, der viele Wochen dauert.

Es ist für Aussenstehende schwierig zu erfassen, wie komplex und aufwändig diese Arbeit ist. Schwer verständlich ist auch, dass ich in Proben nicht schnell auf eine Frage antworten kann. Ich muss zuerst die richtige Seite, dann die richtige Zeile finden. Dann muss ich mir die Zeit nehmen die Zeichen zu entziffern und mir den Zusammenhang zu erschliessen, denn die Zeichen lesen sich nicht so einfach wie ein Wort. Das bedeutet auch, dass ich mich bei einer Wiederaufnahme lange auf die Proben vorbereiten

muss. Ich kann nicht einfach mit der Partitur in den Ballettsaal kommen und anfangen zu lesen.

Notiert werden ja immer Positionen. Im Zeitgenössischen Ballett ist der Akzent aber oft auf dem Bewegungsfluss und weniger auf der einzelnen Position. Wie geht das zusammen?

Man muss die Bewegung total auseinanderbrechen und analysieren. Es gibt sehr einfache Bewegungen, die nur sehr kompliziert notiert werden können und dann auch sehr kompliziert zu lesen sind. Zeitgenössische Choreografien sind manchmal extrem schwierig aufzuzeichnen und lassen sich tatsächlich einfacher von einem Video rekonstruieren.

Es gibt ja seit einigen Jahren ein Computerprogramm, den Benesh Notation Editor, das die elektronische Notation des Choreologen ermöglicht. Arbeitest du damit?

Ich hatte vor einigen Jahren eine Schulung zum Notation Editor. Ich hatte mir vorgestellt, dass das Programm sehr nützlich sein könnte, zum Beispiel kann man wie in einem Textverarbeitungsprogramm Sequenzen kopieren, einfügen, herauslöschen und muss nicht ganze Seiten neu schreiben und es sieht natürlich auch sehr sauber aus. Ich musste aber feststellen, dass es so viel Zeit benötigt, das Programm zu beherrschen und zu nutzen, dass ich mich dagegen entschieden habe das Programm zu verwenden. Ich bin mit der Hand schneller. Ich kenne keine Kollegin, die mit dem Computerprogramm arbeitet.

Was gefällt dir an deinem Beruf?

Ich schreibe gerne und ich finde es toll mit Künstlern zu arbeiten. Die Genauigkeit der Arbeit fasziniert mich. Ich muss mich nicht auf mein Gedächtnis verlassen, wenn ich ein Stück wieder belebe und zusammenbaue. Ausserdem mag ich Theaterluft und finde es toll Teil eines Teams zu sein und den ganzen kreativen Prozess begleiten zu dürfen. Ich bin sehr glücklich mit meiner Arbeit und möchte mit niemandem tauschen.

Wie gehst du damit um, wenn Christian Spuck nach der Premiere noch Änderungen an der Choreografie von Anna Karenina vornimmt?

Wenn ich dabei bin, zum Beispiel in Oslo, werde ich mir natürlich Notizen machen. Gleichzeitig ist mein Auftrag hier auch irgendwann fertig und ich muss loslassen. Das heisst konkret, ich werde nicht jede Veränderung des Stücks nach der Premiere festhalten können.

Birgit Deharde wurde in Bremen geboren und erhielt ihre Tanzausbildung an der Ballettschule der Hamburgischen Staatsoper. Im Jahre 1996 schloss sie ihr Studium als Choreologin am Benesh Institute in London ab. Von 1997 bis 2009 war sie für das Stuttgarter Ballett als Choreologin, Ballettmeisterin und choreographische Assistentin tätig. Seit 2011 ist sie als freischaffende Choreologin an verschiedenen Bühnen beschäftigt.

Interview von Bettina Holzhausen



IDEEN FÜR DEN UNTERRICHT



Ausschluss aus der Gesellschaft

Art	Klasse in Gruppen aufgeteilt
Dauer	ca. 30 Minuten
Fach	Turnen/Musik
Raum	Singsaal, Aula, Turnhalle oder Klassenzimmer (Bänke und Stühle wegräumen, so dass ein grösserer leerer Raum zu Verfügung steht.)
Ziel	Ausschluss, Ächtung durch eine Gruppe erfahren, Inszenierungsversuch

Anna Karenina setzt ihr Leben auf eine einzige Karte, das ist die Liebe. Sie richtet ihre Existenz nur noch aus auf die Liebe zu Wronski. Aber es gibt im Leben noch andere wichtige Dinge – eine gesellschaftliche Existenz, ein ganzes Lebensnetz mit Mann, Kind, Familie, Freunde, Geld, Wohnung, Status usw. Im Laufe des Romans fühlt sich Anna Karenina immer mehr in die Enge getrieben und hat buchstäblich nichts mehr anderes als die Liebesbeziehung zu Wronski. Es ist ihr nicht mehr möglich an gesellschaftlichen Anlässen der High Society in St. Petersburg oder Moskau teilzunehmen; sie wird einfach nicht mehr eingeladen. In der Oper will niemand neben ihr sitzen, niemand kommt sie besuchen etc. Natürlich wird in gewissen Kreisen auch über sie gesprochen, aber nach einer Weile flaut das Gerede ab und sie wird nur noch ignoriert und vereinsamt immer mehr.

Improvisation 1

2-3 Schüler/innen bekommen die Rollen der „Ausgegrenzten“: Der Rest der Klasse sind die „Gesellschaft“. Die Improvisation wird 2-3 Mal wiederholt und jedes Mal neue „Ausgegrenzte“ bestimmt:

- Die „Ausgegrenzten“ können gehen, stehen bleiben, sich hinsetzen oder hinlegen. Sie dürfen jederzeit ihren Ort oder ihre Stellung wechseln. Sie versuchen mit anderen Personen im Raum durch Blickkontakt, Nähe und ähnliches, in Kontakt zu kommen.
- Die Mitglieder der „Gesellschaft“, der grösste Teil der Klasse, weicht den „Ausgegrenzten“ aus, meidet ihren Blick und ihre Nähe usw.
- Beide Gruppen versuchen ihre Rolle im Spiel immer mehr zu übertreiben und experimentieren, wohin es sie bringt. **Nicht sprechen!**

Erfahrungsaustausch

Nach mehreren Durchgängen: Kurzer Erfahrungsaustausch unter den Schüler/innen: Wie hat es sich angefühlt ausgegrenzt zu werden? Wie kann man das Missfallen, die Verachtung gegenüber den „Ausgegrenzten“ am besten darstellen?

Improvisation 2

Alle Schüler/-innen der Klasse grenzen nur eine Person aus. (Unbedingt einen Schüler/-in aussuchen, die mit dem gespielten Missfallen der ganzen Gruppe umgehen kann.) Die Mitglieder der „Gesellschaft“ versuchen sich möglichst als Gruppe zu verhalten: sie weichen gleichzeitig zurück, schauen gleichzeitig weg, gehen in dieselbe Richtung weg etc. **Nicht sprechen!**

Inszenierung:

Die Klasse in 2-3 Gruppen aufteilen. Jede Gruppe erhält den Auftrag zu diesem Thema eine kurze Szene zu erfinden. Im Vordergrund steht der choreografische Ablauf der Szene und erst in einem zweiten Schritt die schauspielerischen Aspekte. Die Gruppe soll den räumlichen Ablauf der Gruppe und des „Ausgegrenzten“ aufzeichnen und beschreiben.

IDEEN FÜR DEN UNTERRICHT



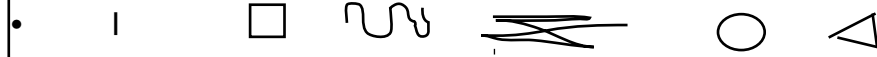
Tanznotation

Art	Klasse in Paare aufgeteilt
Dauer	1-2 Lektion(en)
Fach	Deutsch, Sport, bildnerisches Gestalten, Musik
Raum	Singsaal, Aula oder Turnhalle
Hilfsmittel	Papier und Bleistift, evtl. Artikel über Choreologie aus diesen Begleitmaterialien (S. 33-39)
Ziel	Bewegung in eine grafische Notation übersetzen, eine grafischen Notation tänzerisch interpretieren. Analysieren von Tanzbewegungen.

Ausgehend von der Frage „wie kann man Tanz notieren? Wie kann man Tanz in eine grafische Notation übersetzen? werden die Schüler/innen selbst versuchen ihre Bewegungen schriftlich festzuhalten bzw. die Notation tänzerisch zu interpretieren. Dabei steht nicht die Genauigkeit der Übersetzung von der einen in die andere Sprache im Vordergrund, so wie es im Artikel über Choreologie (S. 33-39) beschrieben ist, sondern die Kreativität der Schüler/innen.

Einführung

Grafische Symbole sammeln und sich überlegen und ausprobieren, wie man diese tanzen könnte:



ODER: zwei Punkte, ein Strich, eine Wellenlinie, eine Spirale, kleine Punkte um einen grossen Punkt, etc.

Beispiele im Plenum besprechen und verschiedene Varianten zusammen ausprobieren.

Aufgabe in Paaren

- A erfindet einen kurzen Bewegungsablauf (3-4 wiederholbare Bewegungen), B notiert diese auf ein Papier:
 - 3-4 Bewegungen: Einschränkungen helfen! Z.B. Bewegungsart vorgeben: 1 Fortbewegungsart, 1 Sprung, 1 Rolle am Boden, 1 Freeze
 - unbedingt für jede Bewegung eine deutliche Notation machen!
- A und B wechseln die Rollen: B bewegt, A notiert.
- A und B tauschen sich kurz über die Erfahrung aus.
- Alle Paare geben ihre Zeichnungen reihum ans nächste Paar weiter. So dass alle Paare 2 neue Notationen in der Hand haben.
- Die Paare interpretieren die beiden neuen Notationen als Duette: Reihenfolge der Notationen festlegen und dann zu jedem grafischen Zeichen eine Bewegung finden (beide Personen tanzen!). Die Lehrperson coacht den Prozess der Gruppen von aussen. Darauf hinweisen, dass sie nicht das Gleiche machen werden wie die Gruppe, die notiert hat.
- Alle Paare zeigen ihre kurzen Duette vor der ganzen Gruppe und legen auch die Notationen offen. Jedes Duett wird sehr kurz besprochen.

Hinweis: Es ist hilfreich, wenn Musik dazu eingespielt wird. Musikstil spielt keine Rolle: Hip Hop, Klassik, Pop, Jazz, ...

Weiterentwicklung

Die Paare bearbeiten die Notationen zu denen sie getanzt haben und fügen neue Zeichen hinzu.
Folgende zusätzliche Zeichen sind möglich:

*	= wiederholen
**	= 2x wiederholen
← → ↘ ↗ ...	= Verschiedene Richtungswechsel
+/-	= schneller bzw. langsamer (+++ = viel schneller)
4	= Freeze für 4 Zeiten

Wenn die Bearbeitungen der Notationen bereit sind, werden diese wieder reihum weiter gegeben. Die Paare erarbeiten eine tänzerische Interpretation dieser neuen Notation und respektieren die allgemein gültigen Zeichen (s. oben). Alle Duette vorzeigen zu Musik und anhand der Notationen kurz 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.
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	s. 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 Stücks, 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.
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 Vervollkommenheit 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	s. Tanznotation

Lichtdesigner	entwirft und realisiert die Lichtstimmungen für das Stück.
Markieren	Ein Tänzer markiert einen Part, wenn er ihn in der Probe nicht voll aus-tanzt, 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 ver-schiedener avantgardistischer Strömungen entwickelt hat.
Motiv	Kleinste Sinneinheit in einer tänzerischen oder musikalischen Komposi-tion.
Pantomime	Pantomime ist eine szenische Darbietung durch wortlose Gestik, Mimik und Gebärdenspiel.
Partitur	Zusammenstellung aller Instrumental- und Singstimmen eines Bühnen-werks. 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 ge-braucht. Als Bezeichnung für einen bestimmten Schritt wie in «Pas de bourrée», «Pas de chat» usw., aber auch als Bezeichnung für eine be-stimmte 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» (Bühnenhaus). Im modernen Theater ist das Proszenium der vordere Teil der Bühne zwischen Vorhang / Portal-öffnung und Orchester. In der Proszeniumsöffnung befindet sich im Allgemeinen der gesetzlich 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 Spät-sommer 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 Stoff-Lagen (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 VORSTELLUNGS- BESUCH 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.

psst!

Die Sängerinnen und Sänger auf der Bühne singen ohne Mikrophon 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, NÜTZLICHE LINKS UND QUELLENANGABEN

Literatur

- Leo Tolstoi: *Anna Karenina*: Manuskript: 1873-78, Veröffentlichung in „Russkij vestnik“: 1875-77, Erstausgabe: 1878
- Leo Tolstoi: *Anna Karenina*, Übersetzung: Gisela Drohla, Insel Klassik, 2012
- Leo Tolstoi: *Anna Karenina*, Übersetzung: Rosmarie Tietze, Deutscher Taschenbuch Verlag München, 2011
- Janko Lavrin: *Tolstoj*, Rowohlt's Monographien, 14. Auflage, 1999
- Philip Witkop: *Tolstoi. Eine Biographie*, 1928 (neu aufgelegt von Severus Verlag Hamburg, 2013)
- Ursula Keller, Natalja Sharandak: *Lew Tolstoj*, rororo Taschenbuch, 2010
- Ursula Keller, Natalja Sharandak: *Lew Tolstoj-Sofia Tolstaja, Eine Ehe in Briefen*, Insel Verlag Berlin, 2010
- Sofia Tolstaja: *Ein Leben an der Seite Tolstoj's*, Übersetzung: Ursula Keller, Natalja Sharandak, Insel Taschenbuch, 2010
- Wolfgang Matz: *Die Kunst des Ehebruchs: Emma, Anna, Effi und ihre Männer*, Wallstein Verlag, 2014

Musik:

- Ioseb Badashvili: Concerto quasi una fantasia (1996): II. Sostenuto
- Martin Donner: Originalkomposition für Anna Karenina (2014): Zuggeräusche, Schnittgeräusche
- Witold Lutoslawski: Novelette für Orchester (1979): I. Announcement, II. First event
- Witold Lutoslawski: Chain 3 für Orchester (1986)
- Witold Lutoslawski: Konzert für Klavier und Orchester (1988): I. Presto
- Sergej Rachmaninov: 6 Moments musicaux in b-Moll (1896), Op. 16: Nr. 3
- Sergej Rachmaninov: Symphonische Tänze (1940), Op. 45: II. Andante con Moto
- Sergej Rachmaninov: Rhapsodie zu einem Thema von Paganini (1934), Op. 34: Variationen 8, 9, 12, 17
- Sergej Rachmaninov: Noch pechal'na (Die Nacht ist traurig) (1906), Text Ivan Bunin, aus 15 Lieder, Op. 26, Nr. 2
- Sergej Rachmaninov: Klavierkonzert Nr. 2 in c-Moll (1901), Op. 18: I. Presto, II. Adagio, III. Allegro scherzando
- Sergej Rachmaninov: Ne poy, krasavitsa, prim ne (Singe nicht, Schönheit) (1890), Text: Alexander Puschkin, Op. 4
- Sergej Rachmaninov: 5 Morceaux de fantaisie (1892), Op. 3: Nr. 2 in cis-Moll
- Sergej Rachmaninov: Uvyaltsvetok o op (Verwelkt ist die Blume), Text: Daniil Rathaus (1893)
- Sergej Rachmaninov: Prélude fis-Moll, Op. 23, Nr. 1 (1901-03)
- Sulkhan Tsindsadze: Miniatur für Streichquintett (1947)

Film:

- Anna Karenina (Frankreich/GB 2012)
Regie: Joe Wright, mit Keira Knightley, Aaron Taylor-Johnson, Jude Law
- Anna Karenina (USA 1997)
Regie: Bernard Rose, mit Sophie Marceau, Sean Bean, James Fox
- Anna Karenina (USA 1985) (TV-Film)
Regie: Simon Langton, mit Jacqueline Bisset, Christopher Reeve, Paul Scofield
- Anna Karenina (UdSSR 1967)
Regie: Alexander Sarchi, mit Tatiana Samoilowa, Nikolai Grizenko, Wassili Lanowoi
- Anna Karenina (USA 1948)
Regie: Julien Duvivier, mit Vivien Leigh, Ralph Richardson, Kieron Moore
- Anna Karenina (USA 1935)
Regie: Clarence Brown, mit Greta Garbo, Fredric March, Freddie Bartholomew

Ballett:

- Anna Karenina nach Tolstoi
Choreografie: Maja Plissezkaja, Musik: Rodion Schtscherdin, 1972
Verfilmt von Margarita Pilichina, UdSSR 1974
- Anna Karenina

- Choreografie: Boris Eifman, Musik: Piotr Iljitsch Tschaikowski, Uraufführung: St. Petersburg, April 2005
- Anna Karenina
- Choreografie: Jochen Ulrich, Musik: Sergej Rachmaninov, Uraufführung: Landestheater Linz, Oktober 2010

Oper:

- Anna Karenina (Oper in drei Aufzügen, 1914)
- Komposition: Jenő Hubay, Libretto: Alexander Goth

Theater:

- Anna Karenina
- Textfassung: Armin Petras (2008), Regie: Jan Bosse, mit Fritz Haberlandt, Ronald Kukulies, Bernd Michael Lade
- Uraufführung: Ruhrfestspiele Recklinghausen, Mai 2008
- Anna Karenina
- Textfassung: Armin Petras (2008), Regie: Bettina Oberli, Premiere: Theater Basel, April 2013
- Anna Karenina
- Regie: Amina Gusner, mit Katja Riemann, Peter René Lüdicke, Sébastien Jacobi, Uraufführung: Theater Fürth, 2007

Links

Über Anna Karenina und Leo Tolstoj:

- Anna Karenina: Deutscher Volltext: <http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781483939575>
- „Was machen die Schnepfen?": Interview mit der Übersetzerin Rosmarie Tietze: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.9.2014: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/neueuebersetzung-von-anna-karenina-wie-machen-schnepfen-1939925.html>
- Website des Tolstoj Museums in Jasnaja Poljana: <http://ypmuseum.ru/>

Über Christian Spuck

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

Über Tanznotation

- Website des Benesh Institute London: <https://www.rad.org.uk/study/Benesh>
- Einführung in die Labannotation: <http://user.uni-frankfurt.de/~griesbec/LABAN.HTML>
- Motion Bank, ein Forschungsprojekt über choreografische Praxis und die Erstellung von digitalen online-Partituren: <http://www.motionbank.org>

Über Ballett allgemein

- Video über die Herstellung und Vorbereitung von Spitzenschuhe (englisch): What's in a Ballet Shoe?: <https://www.youtube.com/watch?v=RKBTtVTT3qA>
- Video über die Vorbereitung der Spitzenschuhe durch Tänzerinnen des Australien Ballet: https://www.youtube.com/watch?v=P1w8zbEf_Qg
- Video über die Herstellung von Tutus: New York City Ballet Recreating a tutu <https://www.youtube.com/watch?v=PEdw3UkQMG8>

Textnachweis

- Leo Tolstoj: Anna Karenina, Insel Klassik, 2012
- Janko Lavrin: Tolstoj, Rowohlt's Monographien, 14. Auflage, 1999
- Zu Anna Karenina: <http://www.dieterwunderlich.de/Tolstoi-Anna-Karenina.htm>
- Zusammenfassung der Tanzgeschichte: <http://www.kultur-fibel.de/Kultur%20Fibel%20Ballett.%20Tanzgeschichte.1.htm>

Bildnachweis:

- 1) Probenfoto Anna Karenina: Viktorina Kapitonova und Denis Vieira © Danielle Liniger
- 2) Probenfoto Anna Karenina © Danielle Liniger
- 3) Probenfoto Anna Karenina: Viktorina Kapitonova und Denis Vieira © Danielle Liniger
- 4) Viktorina Kapitonova und Denis Vieira © Monika Rittershaus
- 5) Viktorina Kapitonova und Filipe Portugal © Monika Rittershaus
- 6) Figurenkonstellation Anna Karenina: Wikipedia
- 7) Probenfoto Anna Karenina: Viktorina Kapitonova und Filipe Portugal © Danielle Liniger
- 8) Lew Tolstoi, Porträt von Iwan Kramskoi (1873)
- 9) Sofia und Leo Tolstoi in Jasnaja Poljana ca. 1908
- 10) Keira Knightley als Anna Karenina, Regie: Joe Wright (2012) © Keystone
- 11) Viktorina Kapitonova und Denis Vieira © Monika Rittershaus
- 12) Vivien Leigh als Anna und Kieron Moore als Wronski, Regie: Julien Duvivier (1948)
- 13) Viktorina Kapitonova und Denis Vieira © Monika Rittershaus
- 14) Galina Mihaylova und Arman Grigoryan © Monika Rittershaus
- 15) Giulia Tonelli und Wei Chen © Monika Rittershaus
- 16) Viktorina Kapitonova @ Monika Rittershaus
- 17) Viktorina Kapitonova und Denis Vieira © Monika Rittershaus
- 18) Portrait Christian Spuck © Stefan Deuber
- 19) Galina Mihaylova © Monika Rittershaus
- 20) Portrait von Jean-Georges Noverre um 1764, gemalt von Jean-Baptiste Perronneau
- 21) Portrait John Cranko © Hannes Kilian
- 22) Viktorina Kapitonova © Monika Rittershaus
- 23) Portrait Sergej Rachmaninov
- 24) Portrait Witold Lutoslawski
- 25) Portrait Josef Bardanashvili
- 26) Portrait Viktorina Kapitonova © Stefan Deuber
- 27) Viktorina Kapitonova und Christian Spuck @ Danielle Liniger
- 28) Ensemble Anna Karenina © Monika Rittershaus
- 29) Figurine Anna Karenina, Zeichnung: Emma Ryott
- 30)-32) Figurinen von links nach rechts: Anna Karenina, Fürstin Betsy, Kitty, Zeichnungen: Emma Ryott
- 33)-35) Figurinen von links nach rechts: Stiwa, Graf Wronski, Karenin, Zeichnungen: Emma Ryott
- 36) Beispiel Feuillet-Notation
- 37) Beispiel Feuillet-Notation
- 38) Beispiel Labannotation
- 39) Beispiel Benesh Movement Notation
- 40) Illustration zu Benesh Movement Notation
- 41) Notation *Anna Karenina* von Birgit Deharde: Szene: Pas de deux Dolly und Stiwa + Promenade
- 42) Birgit Deharde in der Probe