



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Illusion und Wahnsinn. Schwanensee-Variationen von
Neumeier, Bourne und Aronofsky.“

Verfasserin

Andrea Klien

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehner

Meinen Großeltern
Meinen Eltern
Meinen Geschwistern

Danke meinen Eltern für ihr unerschütterliches Vertrauen in mich, ihre uneingeschränkte Unterstützung in allen Belangen und dafür, dass ich sein kann, wer ich sein möchte, ohne Einschränkung und mit ihrer vollen Rückendeckung. Immer.

Danke meinen Geschwistern für die endlosen klärenden Gespräche und dafür, dass sie mir immer mit Rat und Tat zur Seite stehen. Danke, dass ihr immer für mich da seid.

Danke meinen Freunden für ihre ständige Gesprächsbereitschaft und ihre wertvollen Ratschläge.

Danke meinem Betreuer, Prof. Michael Gissenwehler, für seine Begeisterungsfähigkeit, seine Geduld und seinen grenzenlosen Optimismus.

Danke der stellvertretenden Direktorin des Bayerischen Staatsballetts, Bettina Wagner-Bergelt, für ihre wertvolle Zeit und die detaillierte Beantwortung meiner Fragen.

Danke allen, deren offenes Ohr, wacher Geist und kluges Wort manchen Verwirrungsknoten gelöst und mich auf neue Gedankenwege geführt haben.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	5
2. Zur Verständlichkeit einiger Begriffe	7
2.1. Dramaturgie	7
2.2. Illusion, Sinnestäuschung, Trugbild	9
2.3. Wahnsinn	10
2.4. Schizophrenie	10
3. Schwanensee – das <i>Original</i>	12
3.1. Peter Iljitsch Tschaikowsky	12
3.2. Entstehung - Tschaikowsky und der Schwan	14
3.3. Handlung	18
4. John Neumeiers Illusionen – wie Schwanensee	22
5. Matthew Bournes <i>Swan Lake</i>	38
6. Darren Aronofskys <i>Black Swan</i>	56
7. Unterschiede und Gemeinsamkeiten	72
8. Schlusswort	79
9. Quellenverzeichnis	81
Literatur	81
Interview	82
Internetquellen	82
DVD- und Videoverzeichnis	85
Bonusmaterial DVD	85
10. Abstract	86
10.1. Deutsch	86
10.2. English	87
11. Curriculum Vitae	88

1. Einleitung

Peter Iljitsch Tschaikowskys im 19. Jahrhundert komponierte Ballett-Musik zu *Schwanensee* ist bis heute aktuell geblieben. Die Essenz dieser Geschichte, die von der Suche nach Liebe, von Sehnsucht, Illusion, Täuschung und Tod erzählt, hat über die Jahrzehnte ebenso nichts an Aktualität eingebüßt, wie ein Blick auf heutige Spielpläne der größten Opern- und Ballettbühnen zeigt. Dies bestätigt auch die stellvertretende Direktorin des Bayerischen Staatsballetts, Bettina Wagner-Bergelt: „Mythen transportieren [...] immer auch anthropologische Konstanten im menschlichen Verhalten und im menschlichen Zusammenleben, und so stark haben sich die Menschen [...] in hundert, hundertfünfzig Jahren noch nicht verändert.“¹

Bis heute wird das Ballett auf der ganzen Welt sowohl in seiner Petersburger Choreographie aufgeführt, als auch neu interpretiert und choreographiert. Drei Meister ihres Fachs setzten die *Schwanensee*-Geschichte in einen neuen Kontext, um die Handlung noch näher an den Zuschauer heranzuholen. John Neumeier, Matthew Bourne und Darren Aronofsky erzählen, jeder auf seine Weise, die Geschichte eines Menschen auf der Suche nach Liebe und Anerkennung.

Die beiden Choreographen und der Film-Regisseur finden, trotz unterschiedlicher Herangehensweisen, zur gleichen dramaturgischen Lösung des ursprünglichen Magie-Motivs: Illusion und Wahnsinn. In den Ballettversionen *Illusionen – wie Schwanensee* (John Neumeier) und *Swan Lake* (Matthew Bourne) sowie im Film *Black Swan* (Darren Aronofsky) bringt es das Umfeld der jeweiligen Hauptfigur mit sich, dass ein freies und unabhängiges Leben für sie undenkbar ist. Ein enges Korsett zwingt die Protagonisten bereits beim Heranwachsen in eine bestimmte Lebensweise, deren Struktur so beengend und einschränkend ist, dass es ihnen unmöglich wird, sich ihr auf Dauer zu fügen.

Trotz verzweifelter Versuche den Anforderungen gerecht zu werden, gelingt es ihnen nicht sich den Gegebenheiten anzupassen. Bei allen dreien führt dies zu einer Flucht in Illusionen, die sich unbemerkt in den Alltag einschleichen und in einer unaufhaltsamen Entwicklung zum Wahnsinn und schließlich in den Tod führen.

¹ Wagner-Bergelt, Bettina, Interview geführt von der Autorin, München, 17.12.2011.

Ziel dieser Arbeit ist es, dem dramaturgischen Konzept von Illusion und Wahnsinn auf den Grund zu gehen und die dahinter liegenden Zusammenhänge zu ergründen. Das Schicksal, das alle drei Protagonisten verbindet, soll anhand ihrer Beziehungen zu den sie umgebenden Figuren veranschaulicht und nachvollziehbar gemacht werden. Hierzu wurde Manfred Pfisters Konfigurationsmodell aus seiner Dramentheorie und –analyse, *Das Drama*, in abgewandelter Form verwendet. Pfister bezeichnet als Konfiguration „die Teilmenge des Personals, das jeweils an einem bestimmten Punkt [...] auf der Bühne präsent ist; durch den Wechsel der Konfiguration wird ein neuer Auftritt [...] konstituiert.“² Jede Konfiguration steht demnach für eine neue Figurenkonstellation. Die hier als *Konfigurationstabellen* bezeichneten chronologischen Aneinanderreihungen der einzelnen Konfigurationen bieten einen Überblick über die Figurenkonstellationen der behandelten Stücke. Somit bilden sie die Basis für die Ermittlung der Relevanz einzelner Figuren und ermöglichen das rasche Erkennen von Unregelmäßigkeiten oder Besonderheiten. Die Konfigurationstabellen werden an das Ende des jeweiligen Kapitels gestellt.

Zugunsten des Leseflusses wird in dieser Arbeit auf die üblichen Gender-Formen verzichtet. Mit z.B. „die Protagonisten“ wird sowohl auf männliche als auch weibliche Hauptdarsteller Bezug genommen.

² Pfister, Manfred, *Das Drama*, S. 235.

2. Zur Verständlichkeit einiger Begriffe

2.1. Dramaturgie

Die Bedeutung des Begriffs *Dramaturgie* umfasst mehrere komplexe Inhalte, die in den Beschreibungen „Gestaltung, Bearbeitung eines Dramas“³ und „Lehre vom Drama“⁴ nur grob subsumiert werden. Laut Duden online steht der Begriff *Dramaturgie* für drei verschiedene Inhalte:

- „1. Lehre von der äußeren Bauform und den Gesetzmäßigkeiten der inneren Struktur des Dramas
2. Dramatische Gestalt, dramatische Struktur eines Dramas, [Fernseh]films, Hörspiels o. Ä.
3. Abteilung der beim Theater, Funk oder Fernsehen beschäftigten Dramaturgen“⁵

Das Wort *Dramaturgie* kommt aus dem Altgriechischen *dramatourgía*⁶ und setzt sich aus den Worten *dran* (Handlung) und *ergon* (Werk) zusammen.⁷ Übersetzt bedeutet es „Ins-Werk-Setzen der Handlung oder [...] die Bauform oder die Architektur der Handlung“⁸. Das Wort selbst beheimatet also bereits zwei unterschiedliche Bedeutungen. Zum Ersten die der „Lehre von Wesen, Wirkung und Formgesetz des Dramas“⁹, der die *Poetik* des Aristoteles aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.¹⁰ und die *ars poetica* des Horaz, 14 v. Chr.¹¹, zugrunde liegen, und zum Zweiten die Bedeutung des Dramaturgiebegriffs als künstlerisch-praktische beziehungsweise wissenschaftliche Tätigkeit.

Jörg Bochow, Chefdramaturg am *Schauspiel Stuttgart*, spricht von Dramaturgie als Bindeglied zwischen Wirklichkeit und Theater:

³ F.A. Brockhaus AG [Hrsg.], *Duden*. S. 224.

⁴ Ebd.

⁵ Duden: *Dramaturgie*, <http://www.duden.de>.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Stegemann, Bernd, *Lektionen I, Dramaturgie*, S. 10f.

⁸ Stegemann, Bernd, *Lektionen I, Dramaturgie*, S. 10f.

⁹ F.A. Brockhaus Wiesbaden, *Der Grosse Brockhaus*. S. 432.

¹⁰ Fuhrmann, Manfred: „Nachwort“, In: Aristoteles, *Poetik*, S. 151.

¹¹ Universität Duisburg-Essen: *Horaz*, <http://www.uni-due.de>.

„Themen und Strukturen aus der uns umgebenden Realität aufzunehmen und für das Theater handhabbar zu machen, also in künstlerische Produktionen zu übertragen, ist heute oft die wichtigste Funktion von Dramaturgie als künstlerischer Praxis. Dramaturgie als wissenschaftliche Tätigkeit umfasst ebenfalls dieses enorm anwachsende Spannungsfeld von struktureller Analyse der inszenatorischen und darstellerischen Praktiken in Kunst und Alltag [...].“¹²

Auf das Ballett bezogen, sieht die stellvertretende Direktorin des Bayerischen Staatsballetts, Bettina Wagner-Bergelt, die Aufgaben eines Dramaturgen größtenteils in der Programmdramaturgie sowie in der Organisation und Betreuung der Publikationen, die jede Produktion begleiten.¹³

Doch nicht nur die Bühne bedient sich der *Dramaturgie*, auch in Radio, Film und Fernsehen findet sie seit jeher Anwendung. Kerstin Stuttheimer beschreibt Dramaturgie als praxisbezogene Wissenschaft, „die sich dem Geheimnis des Erzählens widmet und gleichermaßen analysiert wie darstellt, was ein Publikum unterhaltendes wie anregendes narrativ-performatives Werk ausmacht.“¹⁴

Zu guter Letzt bezeichnet im heutigen, erweiterten Sprachgebrauch der Begriff *Dramaturgie* auch die Abteilung in einem Theater, einer Oper oder einer Spielfilmredaktion, in der sich Dramaturgen „Gedanken über Spielpläne, künstlerische Mitarbeiter oder die Realisierung eines Drehbuchs, Dramas oder Librettos [machen].“¹⁵

In dieser Arbeit wird der Begriff *Dramaturgie* sowohl in seiner die Struktur und den Aufbau eines künstlerischen Werkes definierenden als auch in seiner analysierenden Bedeutung verwendet.

¹² Bochow, Jörg, „Der dramaturgische Blick. Perspektiven der Ausbildung an der Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg.“, In: Roeder/Zehlelein [Hrsg.], *Die Kunst der Dramaturgie*. S. 225.

¹³ Vgl. Wagner-Bergelt, Bettina, Interview geführt von Autorin, München, 17.12.2011.

¹⁴ Stuttheimer/Kaiser [Hrsg.], *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*. S. 15.

¹⁵ Stegemann, Bernd, *Lektionen 1, Dramaturgie*. S. 9.

2.2. Illusion, Sinnestäuschung, Trugbild

Der Duden schreibt dem Begriff *Illusion* drei unterschiedliche Bedeutungen zu:

- „1. beschönigende, dem Wunschdenken entsprechende Selbsttäuschung über einen in der Wirklichkeit weniger positiven Sachverhalt
2. (Psychologie) falsche Deutung von tatsächlichen Sinneswahrnehmungen (im Unterschied zu Halluzination)
3. Täuschung durch die Wirkung eines Kunstwerks, das Darstellung als Wirklichkeit erleben lässt“¹⁶

Der zweiten Definition kommt in dieser Arbeit besondere Bedeutung zu. Laut Lexikon für Psychiatrie, Psychologie und Medizinische Psychologie, herausgegeben von Uwe Henrik Peters, ist eine Illusion die „verfälschte Wahrnehmung wirklicher Gegebenheiten bzw. [das] Hinzufügen vermeintlicher Wahrnehmungen zu den wirklichen, so dass Wahrnehmungsgegenstände verändert erscheinen.“¹⁷

Bei *Sinnestäuschung* handelt es sich hingegen laut Duden um „Wahrnehmung, die auf einer Täuschung der Sinne beruht und die mit den wirklichen Gegebenheiten oder Vorgängen nicht übereinstimmt“.¹⁸ Etwas, das nicht oder in der wahrgenommenen Form nicht vorhanden ist, wird also als sicher gegeben wahrgenommen.¹⁹

Der Begriff *Trugbild* bezeichnet eine „mit den Augen wahrgenommene, aber in Wirklichkeit nicht oder in dieser Form nicht vorhandene Erscheinung“²⁰, die auf einer Sinnestäuschung beruht.²¹

In allen drei Fällen handelt es sich um Wahrnehmungsstörungen, die in den im Folgenden bearbeiteten *Schwanensee*-Variationen eine wesentliche Rolle spielen. In den behandelten Werken sind die oben beschriebenen Phänomene wesentliche dramaturgische Mittel zur Darstellung des psychischen Zustandes der jeweiligen

¹⁶ Duden: *Illusion*, <http://www.duden.de>.

¹⁷ Peters, Uwe Henrik [Hrsg.], *Lexikon. Psychiatrie, Psychologie, Medizinische Psychologie*. S. 261.

¹⁸ Duden: *Sinnestäuschung*, <http://www.duden.de>.

¹⁹ Vgl. Peters, Uwe Henrik [Hrsg.], *Lexikon. Psychiatrie, Psychologie, Medizinische Psychologie*, S. 510.

²⁰ Vgl. ebd. S. 569.

²¹ Vgl. Duden: *Trugbild*, <http://www.duden.de>.

Hauptfigur. Sie sind in allen drei Inszenierungen Vorzeichen des Wahnsinns, dessen Begrifflichkeit das nächste Unterkapitel gewidmet ist.

2.3. Wahnsinn

Der Begriff *Wahnsinn* diente in der Psychiatrie zu Beginn des 19. Jahrhunderts²² als „Bezeichnung für [...] psychische Krankheiten mit Beeinträchtigung der intellektuellen Fähigkeiten.“²³ Wissenschaftlich heute nicht mehr in Gebrauch, wird er umgangssprachlich noch in der alten Bedeutung verwendet und zur Bezeichnung aller Formen psychischer Krankheiten gebraucht.²⁴ Der Duden definiert *Wahnsinn* folgendermaßen:

- „1. psychische Störung, die von Wahn (und Halluzinationen) begleitet wird
2. großer Unsinn, sehr unvernünftiges, unsinniges Denken, Verhalten, Handeln; grenzenlose Unvernunft.“²⁵

In dieser Arbeit bezieht sich der Begriff *Wahnsinn* auf die erste Definition des Dudens, da die Hauptfiguren aller drei *Schwanensee*-Variationen an psychischen Störungen leiden. Diese manifestieren sich in einer unüberwindbaren Diskrepanz zwischen subjektiver Wahrnehmung der Figuren und werkimmanenter Realität und führen schließlich zum Tod des jeweiligen Protagonisten.

2.4. Schizophrenie

Die laut Duden für diese Arbeit relevante Definition der *Schizophrenie* beschreibt eine „mit Denkstörungen, Halluzinationen und Wahn einhergehende schwere Psychose“. Im Unterschied zu den für die Krankheit charakteristischen Denkstörungen wie Kontamination von Begriffsdenken und Begriffszerfall treten, laut Uwe Henrik Peters *Lexikon für Psychiatrie, Psychologie, Medizinische Psychologie*,

²² Vgl. ebd. S. 603.

²³ Peters, Uwe Henrik [Hrsg.], *Lexikon. Psychiatrie, Psychologie, Medizinische Psychologie*, S. 603.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Duden: *Wahnsinn*, <http://www.duden.de>.

uncharakteristische Denkstörungen wie Beziehungs- und Verfolgungswahn weit häufiger auf. Dazu zählen auch akustische, somatische, optische und olfaktorische Halluzinationen. Im Verlauf der Krankheit, die sich in Schüben entwickeln kann, finden sich typischerweise eine Veränderung der Einstellung zur Außenwelt sowie sekundäre Symptome, die sich unter anderem in Form von Wahn, Halluzination und Störungen des Ich-Gefühls äußern können.²⁶

Der Begriff der *Schizophrenie* wird in dieser Arbeit in Verbindung mit Aronofskys Protagonistin genannt, deren Wahnsinn hier auf eine Kombination aus Leistungsdruck und eine bereits im Kindesalter entwickelte Disposition zur *Schizophrenie* zurückgeführt wird.

²⁶ Vgl. Peters, Uwe Henrik [Hrsg.], *Lexikon. Psychiatrie, Psychologie, Medizinische Psychologie*, S. 484f.

3. Schwanensee – das *Original*

Die heute als das *Original* bezeichnete Schwanensee-Version ist nicht die in Moskau im Jahre 1877 uraufgeführte tatsächlich erste Version des Balletts, sondern die überarbeitete Fassung, die 1895, fast 20 Jahre später, in St. Petersburg auf den Spielplan gesetzt wurde.²⁷

In dieser Arbeit wird mit der Bezeichnung *Original* ebenfalls auf die erfolgreiche St. Petersburger Fassung Bezug genommen, die mit ihrer veränderten Choreographie Ballettgeschichte geschrieben hat.

Die folgenden Unterkapitel sollen das Leben des Komponisten Peter Iljitsch Tschaikowsky sowie Entstehung und Handlung dieses Meisterwerks skizzieren.

3.1. Peter Iljitsch Tschaikowsky

Peter Iljitsch Tschaikowsky wurde am 7. Mai²⁸ 1840 als Sohn von Ilja Petrowitsch Tschaikowsky und Alexandra Andrejewna in Wotkinsk, einer Stadt westlich des Ural, geboren und wuchs mit zwei älteren und drei jüngeren Geschwistern auf. Ein besonders enges Band verband ihn zeitlebens mit seinen beiden jüngsten Brüdern, den Zwillingen Anatol und Modest, derer er sich nach dem frühen Tod ihrer Mutter annahm.

In Berührung mit Musik kam Peter Iljitsch schon sehr früh durch seine Mutter, die Klavier spielen und singen konnte. Als seine Eltern das musikalische Talent ihres Sohnes erkannten, förderten sie zwar seine Leidenschaft, da jedoch der Beruf des Musikers im zaristischen Russland kein hohes Ansehen genoss, musste Peter Iljitsch, wie bereits sein ältester Bruder, in St. Petersburg die Rechtsschule besuchen, die er 1859 absolvierte.

1963, nach vier Jahren am Justizministerium, legte Tschaikowsky, auf Anraten seines Kompositionsprofessors Anton Rubinstein, sein Amt zurück, um sich vollständig auf sein Musikstudium am Petersburger Konservatorium konzentrieren zu können, das er bereits im Jahr davor begonnen hatte.

²⁷ Vgl. Floros, *Peter Tschaikowsky*, S. 102.

²⁸ In dieser Arbeit werden alle Daten dem gregorianischen Kalender entsprechend angeführt.

Das Angebot, das er nach Abschluss seines Studiums bekam, als Professor für Musiktheorie an das Moskauer Konservatorium zu gehen, nahm Peter Iljitsch an und zog 1866 nach Moskau. In den folgenden Jahren unterrichtete und komponierte er, vermied es aber, eindeutige Position zu einem der beiden vorherrschenden musikalischen Lager zu beziehen, weder zur russischen Musikgesellschaft, deren Gründer sein ehemaliger Lehrer Anton Rubinstein war, der „den Anschluss der russischen Musik an die europäische anstrebte“²⁹, noch zum *Mächtigen Häuflein*, das für die „Erschaffung einer nationalen Musik“³⁰ kämpfte.

Trotz neu geknüpfter Freundschaften fühlte sich Tschaikowsky in Moskau anfangs sehr einsam.³¹ Der amerikanische Musikkritiker und Journalist Harold C. Schonberg beschreibt den Komponisten als

„eine nervöse, hypochondrische, unglückliche Natur – unglücklich zu Hause, unglücklich fern von zu Hause, nervös in Gegenwart anderer Menschen und in ständiger Angst, dass seine homosexuelle Veranlagung öffentlich bekannt werden könnte.“³²

Die Geheimhaltung seiner Homosexualität und der Wunsch, ein nach außen hin möglichst normales Leben zu führen, waren auch die Gründe, warum sich Peter Iljitsch dazu entschloss, im Jahr 1877 die junge Musikstudentin Antonina Iwanowna Miljukowa zu heiraten, die um seine sexuelle Veranlagung wusste und sich aus Liebe und Zuneigung zu ihm mit all seinen Konditionen zur Eheschließung einverstanden erklärte. Die Ehe war jedoch zum Scheitern verurteilt. Tschaikowsky fand seine Frau schon nach kurzer Zeit sowohl körperlich als auch in ihrer Persönlichkeit so abstoßend, dass er sich mit Todesgedanken trug. Nach einem missglückten Selbstmordversuch trennte er sich von seiner Frau, zu einer offiziellen Scheidung kam es allerdings nie.³³

Kurz vor der Begegnung mit Antonina Iwanowna lernte Peter Iljitsch seine zukünftige Mäzenin kennen. Nadeschda Filaretowna von Meck war eine junge, wohlhabende Witwe, die Tschaikowsky seiner Musik wegen sehr schätzte und ihn finanziell unterstützen wollte. Sie bot ihm ein jährliches Gehalt, das es Tschaikowsky ermöglichte, das Lehren am Konservatorium aufzugeben und sich ganz auf seine

²⁹ Floros, *Peter Tschaikowsky*, S. 28.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. Floros, *Peter Tschaikowsky*, S. 25.

³² Schonberg, *Die großen Komponisten*, S. 393.

³³ Vgl. Floros, *Peter Tschaikowsky*, S. 32ff.

Kompositionen zu konzentrieren. Die einzige Bedingung dieses Abkommens war, sich nie persönlich zu treffen, woraus sich ein über ein Jahrzehnt andauernder Briefverkehr entwickelte, der eine wertvolle Überlieferung vieler Details zu Tschaikowskys Leben und Person darstellt.³⁴

In seinen letzten Lebensjahren brachte es Tschaikowsky zu einiger Bekanntheit, weshalb die Öffentlichkeit, als er sich mit dem Choleravirus infizierte, die Entwicklung seiner Krankheit mit Interesse verfolgte. Über die Umstände der Infizierung wurde viel spekuliert. Manche behaupten, er hätte sich absichtlich das Leben genommen, andere meinen, er wäre dazu gezwungen worden, dritte schreiben es dem Zufall zu. Ob hinter der Infizierung eine Absicht stand, bleibt ungewiss, der Ausgang ist jedoch unumstritten: am 6. November 1893³⁵ erlag Peter Iljitsch Tschaikowsky den Folgen seiner Cholera-Erkrankung.³⁶

3.2. Entstehung - Tschaikowsky und der Schwan

Es wurden viele Theorien darüber aufgestellt, wie Tschaikowsky und der Schwan sich fanden, die naheliegendste ist, dass nicht Tschaikowsky den Schwan, sondern der Schwan Tschaikowsky fand.

In seiner Monographie über Peter Iljitsch Tschaikowsky schreibt Constantin Floros, dass im Jahre 1875 der damalige Chefdramaturg des Bolschoi-Theaters, Wladimir Begitschew, Tschaikowsky den Auftrag zu einer Ballett-Komposition gab.³⁷ Sowohl Constantin Floros als auch der russische Musikkritiker und Freund Tschaikowskys, Nikolai Kashkin, berichten, dass Tschaikowsky schon lange den Wunsch in sich trug ein Ballett zu komponieren. *Schwanensee* bot ihm die Gelegenheit sich auch auf diesem Gebiet zu beweisen.³⁸

Floros schreibt die Idee des fantastischen Stoffs aus der Ritterzeit Tschaikowsky zu und die Autorschaft des Librettos Wladimir Begitschew in Zusammenarbeit mit dem Tänzer Wassilij Gelzer. Da jedoch der oder die Autoren des Moskauer Librettos nie

³⁴ Vgl. Floros, *Peter Tschaikowsky*, S. 41ff.

³⁵ Schonberg, *Die großen Komponisten*, S. 404.

³⁶ Vgl. Floros, *Peter Tschaikowsky*, S. 66ff.

³⁷ Vgl. ebd. S. 99.

³⁸ Vgl. Wiley, *Tschaikovsky's Ballets*, S. 38.

mit hundertprozentiger Sicherheit festgemacht werden konnten, räumt der Musikwissenschaftler Roland John Wiley in seinem Buch *Tschaikowsky's Ballets* die Möglichkeit einer Autorschaft ein, die nicht dem herkömmlichen Sinn entspricht:

„There are several theories, the simplest of which is that the story was put together from balletic conventions and thus, strictly speaking, had no author. Many writers have pointed out that the legends of several countries share ideas with the *Swan Lake* libretto; it required neither prototype nor original conception.“³⁹

Einig sind sich Floros und Wiley jedoch in einem Punkt: Das *Schwanensee*-Libretto weist Ähnlichkeiten mit dem Volksmärchen *Der geraubte Schleier* von Johann Carl August Musäus auf, weshalb dieses sowohl in Floros' Monographie, als auch in Wileys *Tschaikowsky's Ballets* als Quelle für *Schwanensee* genannt wird. Das Märchen handelt von einem Einsiedler namens Benno, der in der Nähe eines Jugend und Schönheit spendenden Teichs lebt, welcher in regelmäßigen Abständen von Schwanenmädchen aufgesucht wird. Benno verliebt sich in eines der Mädchen und zwingt es bei ihm zu bleiben, indem er ihren Schleier stiehlt und ihr so die Möglichkeit nimmt, sich wieder in einen Schwan zu verwandeln. Dieser Versuch, Liebe zu entfachen und zu halten, misslingt allerdings. Jahre später erzählt Benno einem Freund von seinem Unterfangen, worauf dieser sich ebenfalls anschickt, ein Schwanenmädchen zu erobern. Die Geschichte wiederholt sich, nur diesmal mit glücklichem Ausgang. Sie endet mit der einvernehmlichen Eheschließung des Freiers und des Schwanenmädchens.⁴⁰ Dass einige Elemente dieses Märchens in das Libretto von *Schwanensee* übernommen wurden, ist, trotz divergierender Meinungen zu dessen Entstehung, kaum abzustreiten. Abgesehen vom Namen *Benno*, der in Prinz Siegfrieds bestem Freund einen neuen Träger findet, sind eine Vielzahl an Parallelen nicht zu übersehen, wie das äußere Erscheinungsbild der Schwäne und die Tatsache, dass sich diese an einem See versammeln und zu bestimmten Zeiten in Menschen verwandeln.

Allerdings ist *Der geraubte Schleier* nicht die einzige Vorlage für das so beliebte Ballett. Die einzelnen Figuren und Handlungsstränge haben alle auch Vorbilder in anderen Märchen und Balletten. Wiley stellt fest, dass bei genauer Untersuchung weitere Einflüsse zu entdecken sind. Zusätzlich zu Legenden, Ballettkonventionen

³⁹ Wiley, *Tschaikowsky's Ballets*, S. 34.

⁴⁰ Vgl. Musäus, *Volksmärchen der Deutschen*, S. 387ff.

und Musäus' Volksmärchen nennt er Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* als Vorbild für das Libretto, mit dem sich Tschaikowsky zwischen dem Beginn des Komponierens von *Schwanensee* und dessen erster Aufführung intensiv beschäftigt hatte. Auf Wagner'schen Einfluss deuten einige Aspekte hin, wie zum Beispiel die Ansiedlung des *Schwanensee*-Geschehens im mittelalterlichen Deutschland, die Tatsache, dass beide Siegfrieds unbeabsichtigt ihre Geliebte verraten, sowie die Namen der Ballgesellschaft in *Schwanensee*, die an das Gefolge des Landgrafen in *Tannhäuser* erinnern. Auch in *Lohengrin* finden sich Parallelen,⁴¹

„[...] such as the use of the swan as a symbol of purity and innocence, the presence in both works of an evil sorceress [...] who transforms humans into swans, and a ritual in which heralds' trumpets call forth supernatural events. [...] Elsa⁴², Odette, and the Siegfrieds of both Tschaikowsky and Wagner also share a common fate: death as the result of an inadvertent betrayal.“⁴³

Auch einige frühere Werke, an denen Tschaikowsky gearbeitet hatte, könnten Einfluss auf die Entstehung des Librettos gehabt haben. Es handelt sich um die Opern *Undine* und *Mandragora*, sowie Ostrowskys Stück *The Snow Maiden*. Alle drei Werke thematisierten die tragisch endende Liebe einer unsterblichen Frau zu einem sterblichen Mann. Da Tschaikowsky das erste der beiden oben genannten Werke zerstörte und das zweite verwarf, nimmt Wiley an, er könnte mit *Schwanensee* einen geeigneteren Rahmen gefunden haben, diese Geschichte zu bearbeiten. Die Berichte eines Neffen und einer Nichte Tschaikowskys lassen ebenfalls darauf schließen, dass sich Tschaikowsky schon längere Zeit mit der *Schwanensee*-Thematik beschäftigte. Sie erinnern sich an eine Aufführung im privaten Rahmen um 1870, für die Peter Iljitsch ein Ballett mit dem Titel *The Lake of Swans* geschrieben haben soll.⁴⁴

Nach dem Erhalt des Auftrags für die ursprüngliche Version des heute weltbekannten *Schwanensee*-Balletts im Jahre 1875 machte sich Tschaikowsky sofort ans Komponieren und beendete das Werk bereits im April 1876.

Zur damaligen Zeit war es üblich, dass Ballettdirektoren genaue Anforderungen an den Komponisten stellten, was Melodien und die Dauer einzelner Abschnitte anbelangte. Wieviel der damalige Ballettdirektor des Bolschoi-Theaters, Julius

⁴¹ Vgl. Wiley, *Tschaikovsky's Ballets*, S. 34ff.

⁴² Elsa von Brabant, weibliche Hauptfigur in Wagners *Lohengrin*.

⁴³ Wiley, *Tschaikovsky's Ballets*, S. 37.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 37f.

Reisinger, Tschaikowsky vorgegeben hatte und wieviel er im Nachhinein mit oder ohne Einverständnis des Komponisten veränderte, ist nicht ausreichend dokumentiert.⁴⁵

„If we give Reisinger the benefit of the doubt, it is possible to conclude that his performance redaction of *Swan Lake* was limited to cuts and the repositioning of parts of Tchaikovsky's score. There is little evidence for interpolation of another's music – neither in the titles on the poster, nor in remarks of critics of the first performance [...], nor, perhaps most persuasively, in Tchaikovsky's own response to the prospect of including somebody else's music in his ballet.“⁴⁶

Die Uraufführung fand am 20. Februar 1877 am Moskauer Bolschoi-Theater statt. Obwohl *Schwanensee* sechs Jahre auf dem Spielplan blieb – was für damalige Verhältnisse durchaus beachtlich war – wurde es vom Moskauer Publikum nicht gut aufgenommen.⁴⁷ Der Moskauer Korrespondent der *St Petersburg Gazette* äußerte sich in seiner Kritik mit dem folgenden vernichtenden Urteil: „...Mr Reisinger's dances are weak in the extreme...so weak that worse, it seems, are impossible to imagine. [...] Incoherent waving of legs that continued through the course of four hours – is this not torture?“⁴⁸ Ein weiteres sehr anschauliches Beispiel für den schlechten Start des Balletts zeigt folgende Parodie der Schlussszene des ersten Aktes, die ebenfalls in einer Rezension zu finden war:

„'Look more closely, Prince [says Benno], under the ceiling swans are flying! Wouldn't it be great to go after them?'
'No, indeed no!' intervenes the tipsy tutor, 'in the first place, these are not so much swans as poorly made pieces of wood, which I didn't expect from Mr Valts'⁴⁹, and second, Mr Tchaikovsky will get angry if you interrupt his music with your shooting!' 'Not true', whispers a lackey, 'it doesn't make any difference. It's time for the act to end!'“⁵⁰

Trotz des Misserfolgs in Moskau trug sich das Mariinsky Theater noch zu Lebzeiten Tschaikowskys mit dem Gedanken, in St. Petersburg eine neue *Schwanensee*-

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 38ff.

⁴⁶ Wiley, *Tschaikovsky's Ballets*, S. 45.

⁴⁷ Vgl. Floros, *Peter Tschaikowsky*, S. 102.

⁴⁸ *Sanktpetersburgskie vedomosti*, 23. Feb. 1877, In: Wiley, *Tschaikovsky's Ballets*, S. 55.

⁴⁹ Karl Valts (1846-1929) war ab 1861 Bühnenbildner und Maschinist des Bolschoi und des Maly Theaters in Moskau (Tchaikovsky research: *Karl Valts*, <http://www.tchaikovsky-research.net>).

⁵⁰ *Novoe vremya*, 26. Feb. 1877, In: Wiley, *Tschaikovsky's Ballets*, S. 42.

Inszenierung zu realisieren. Dieses Projekt wurde jedoch erst nach Tschaikowskys Tod, unter der Direktion Vsevolozhskys, umgesetzt. Für die Neufassung wurde die Musik vom italienischen Dirigenten und Ballettkomponisten Riccardo Drigo überarbeitet, der in Zusammenarbeit mit den Choreographen Lev Ivanov und Marius Petipa einzelne Teile des Werkes reorganisierte und neue Sequenzen hinzufügte.⁵¹ In seinen Memoiren äußerte er sich dazu folgendermaßen: “While the composer was still alive I knew of his dissatisfaction with the instrumentation of the ballet, and that he intended to take up the matter, but he never managed to do this.”⁵²

Tschaikowskys Bruder Modest verfasste eine neue Version des Librettos, in der er die Umrisse der Geschichte beibehielt, aber die Handlung vereinfachte. Diese neue Version wurde anschließend noch einmal von den „Petersburg redactors“⁵³ überarbeitet, die den Aufgabenbereich eines heutigen Dramaturgen innegehabt haben dürften. Was nach ihrer Revision übrig blieb, war ein gestrafftes Libretto mit klar gezeichneten Figuren und eine um ein Viertel der ursprünglichen Länge gekürzte Partitur.⁵⁴ Diese überarbeitete Fassung wurde von den bereits genannten damaligen Meistern ihres Fachs mit einer neuen Choreographie versehen. Marius Petipa zeichnet verantwortlich für den ersten und den dritten Akt, die sogenannten „bunten Akte“, und Lev Ivanov für den zweiten und vierten Akt, die „weißen Akte“.

Vollkommen umstrukturiert, gestrafft und poliert trat *Schwanensee* am 15. Jänner 1895⁵⁵, zwei Jahre nach Tschaikowskys Tod, am St. Petersburger Mariinsky Theater seinen Siegeszug an. Diese offiziell zweite Version des Balletts ist diejenige, die heute gemeinhin als das *Original* bezeichnet wird.

3.3. Handlung

Im vorhergehenden Unterkapitel wurde erläutert, wie es zur Entstehung des Librettos sowohl der Moskauer als auch der Petersburger Fassung kam. Hier soll zur Veranschaulichung die Handlung der Moskauer Version beschrieben werden, sowie

⁵¹ Vgl. Wiley, *Tschaikovsky's Ballets*, S. 245ff.

⁵² ‘Personal Recollection of R.E. Drigo’, In: Wiley, *Tschaikovsky's Ballets*, S. 244.

⁵³ Wiley, *Tschaikovsky's Ballets*, S. 248.

⁵⁴ Vgl. ebd. S. 248ff.

⁵⁵ Vgl. ebd. S. 258.

die Unterschiede, die sich durch die Überarbeitungen für die Petersburger Fassung ergaben.

3.3.1. Moskau – Das ursprüngliche Libretto

Am Beginn des Balletts steht Prinz Siegfrieds Feier zu seiner Volljährigkeit. Mitten in die Ausgelassenheit des Fests hinein erscheint unerwartet seine Mutter, die Fürstin, und teilt ihm mit, dass er am nächsten Tag, im Rahmen eines zu diesem Zweck veranstalteten Balls, eine Braut wählen müsse. Siegfried erklärt sich widerwillig damit einverstanden. Seine Mutter entfernt sich und das Fest nimmt seinen Lauf. Als eine Gruppe von Schwänen vorüberzieht, beschließt Siegfried gemeinsam mit seinem Freund Benno, diese zu jagen. Sie folgen den Schwänen, bis sie schließlich durch tiefe Wälder an einen See kommen, an dessen Ufer Ruinen stehen. An diesem Schauplatz beginnt der zweite Akt. Als die Schwäne hinter den Ruinen verschwinden, wird die unmittelbare Umgebung von einem Lichtschein erhellt und kurz darauf erscheint Odette mit ihrem Gefolge. Sie erklärt den beiden verwunderten Freunden, wer sie ist. Ihre Stiefmutter, eine böse Zauberin, trachte ihr nach dem Leben. Ihr einziger Schutz sei ihre Krone, die ihr Großvater ihr gab, und nur der Bund der Ehe könne die bösen Absichten der Stiefmutter abwenden. Siegfried hat sich sofort in die schöne Odette verliebt und hält um ihre Hand an. Obwohl Odette ihn warnt und an den morgigen Ball erinnert, an dem er eine Braut erwählen solle, schwört er ihr seine Liebe. In der Dämmerung verschwindet Odette mit ihrem Tross in den Ruinen.

Der dritte Akt spielt auf dem Schloss, während des Balls. Gäste werden in Gruppen angemeldet, aus welchen sich jeweils eine Tochter dem Prinzen mit einem Tanz präsentiert. Als die Fürstin ihren Sohn fragt, für wen er sich entschieden habe und er ihr keine Antwort geben kann, erscheinen Rotbart und Odile. Siegfried ist bezaubert von Odile, die er für Odette hält, und bittet Benno, ihm die Ähnlichkeit mit dieser zu bestätigen. Obwohl Benno keine Ähnlichkeit erkennen kann und seinen Freund warnt, hält Siegfried, betört von Odile, um ihre Hand an. In diesem Moment gibt sich Rotbart als Dämon zu erkennen und Odette erscheint an einem Fenster des Festsaaes. Der Prinz bemerkt entsetzt seinen Irrtum und stürmt davon.

Die Handlung des vierten Akts findet erneut am See statt. Gegen den Rat der Schwäne möchte Odette noch einmal mit Siegfried alleine sein. Als Siegfried erscheint und erkennt, dass es nicht in Odettes Macht liegt ihm zu vergeben, reißt er ihr in seiner Verzweiflung die Krone vom Kopf und wirft diese in den See. Damit besiegelt er Odettes Todesurteil, da sie ohne den Schutz der Krone dem tödlichen Zauber ihrer Stiefmutter ausgeliefert ist. Das Ballett endet mit einer fulminanten Sturmszene, in der die tote Odette und Siegfried von den Fluten des über die Ufer tretenden Sees mitgerissen werden.⁵⁶

3.3.2. St. Petersburg – Adaption des ursprünglichen Librettos

Modest Tschaikowsky behält die Umrisse des Moskauer Librettos bei, vereinfacht jedoch die Handlung. In seiner Adaption ist die Figur, die Odette verzaubert, männlich und markanter gezeichnet, und wird, im Gegensatz zum Original, am Ende besiegt. Außerdem ließ Modest Prinz Siegfried wesentlich sympathischer erscheinen als in der ursprünglichen Fassung, und nahm ihm die Verantwortung für das tragische Ende. Die Überarbeitung des Mariinsky Theaters trägt ebenfalls zur Steigerung der Sympathie für den Prinzen und zur Straffung der Handlung bei. Außerdem werden erster und zweiter Akt zu einem Akt mit zwei Szenen verbunden, wodurch ein dreiaktiges Ballett entsteht.

Die erste Szene des ersten Akts bleibt gegenüber der Moskauer Version relativ unverändert. Der Prinz ist etwas ernsthafter charakterisiert und seine Mutter besteht nicht auf einer Brautwahl ihres Sohnes, da sie einen Missgriff befürchtet, sollte die Wahl ihm alleine überlassen sein. Am Ende der Szene zieht der Prinz nicht nur in Begleitung seines Freundes Benno, sondern mit einer Gruppe von Freunden zur Jagd.

Die zweite Szene hingegen wurde stark verändert, gekürzt und die wesentlichen Elemente deutlicher herausgearbeitet. Der Prinz verliert den Anschluss an seine Freunde und, als diese auf die Schwäne stoßen, muss Siegfried erst geholt werden. Odettes Geschichte ist sehr ähnlich jener der Vorlage, allerdings muss sie diese nicht in langem mimischem Spiel erzählen. Sie und ihr Gefolge wurden von dem

⁵⁶ Vgl. Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, S. 33f.

bösen Zauberer Rotbart, der als Eule oder Menschengestalt erscheint, verzaubert. Hier nahm Modest eine gravierende Änderung vor: in seiner Adaption kann dieser Zauber nur durch den Schwur wahrer Liebe eines Mannes gebrochen werden. Dieser darf noch nie zuvor jemandem wahre Liebe geschworen haben und muss außerdem bereit sein, für den Schwur sein Leben zu opfern. Die Warnung Odettes, dass Siegfried sich vor den Gefahren am Ball in Acht nehmen solle, ist durch Modests Kürzungen klarer herausgearbeitet.

Im zweiten Akt (dritter Akt des Moskauer Librettos) erscheint Odette zweimal am Fenster des Festsaals. Einmal, als Rotbart und Odile auftreten, und ein zweites Mal am Ende des Aktes. Weitere Änderungen betreffen Siegfried und Odile. Der Prinz fragt Benno nicht mehr nach Odiles Ähnlichkeit mit Odette, und er schwört Odile vor der ganzen Festgemeinschaft ewige Liebe.

Die bedeutendsten Veränderungen befinden sich jedoch im dritten, dem ursprünglichen vierten Akt. Siegfried wird Opfer einer Intrige, statt Mörder seiner Geliebten zu sein. Odette erklärt ihrem Gefolge, dass Siegfried ohne Schuld ist, und begeht Selbstmord, um nicht ohne ihn leben zu müssen. Rotbart versucht dies zu verhindern, aber Siegfried, sich seines Schwurs erinnernd, opfert sein Leben, um den Fluch zu brechen. Der böse Zauberer stirbt und Odette und Siegfried sind im Tod vereint.⁵⁷

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 248f.

4. John Neumeiers Illusionen – wie Schwanensee

Im Jahr 1975 sollte der Choreograph John Neumeier mit dem Bühnen- und Kostümbildner Jürgen Rose das Konzept einer neuen *Dornröschen*-Inszenierung besprechen. Allerdings kam man vom Thema ab und Rose erzählte dem Choreographen stattdessen von seinem Besuch in Neuschwanstein und schwärmte von der märchenhaften Atmosphäre des Schlosses.⁵⁸ 1963 hatte Rose die *Schwanensee*-Inszenierung von John Cranko in Stuttgart ausgestattet. Doch zu seinem Bedauern war es ihm damals nicht gelungen den britischen Choreographen davon zu überzeugen, das Geschehen „in der mit Schwänen überladenen Welt Ludwigs II. von Bayern anzusiedeln.“⁵⁹ John Neumeier hingegen war von der Idee, das Leben der Kunstfigur Siegfried und das des Märchenkönigs Ludwig II. von Bayern miteinander zu verknüpfen, sofort begeistert. Anstatt ein Konzept für *Dornröschen* zu erstellen, vertieften Rose und Neumeier augenblicklich den Gedanken an ein *Schwanensee* rund um Ludwig II. Viele der grundlegenden Ideen entstanden bereits an jenem ersten Abend, wie der ganze dramaturgische Aufbau und die Rotbart-Figur des Mann im Schatten.⁶⁰

John Neumeier, 1942 als Sohn polnisch-deutscher Einwanderer⁶¹ in Milwaukee, Wisconsin, geboren, bekam schon als Kind Ballettunterricht. Er erwarb seinen Bachelor of Arts in Englischer Literatur und Theaterwissenschaft an der Marquette University in Milwaukee und studierte Ballett in Kopenhagen und London. Direkt aus London ans Stuttgarter Ballett engagiert, wurde er dort zum Solisten ausgebildet⁶² und 1969, 27-jährig, als jüngster Ballettdirektor Deutschlands nach Frankfurt am Main berufen. Dort gründete er seine Kompanie, die er 1973 mit an die Staatsoper Hamburg nahm⁶³, wo unter seiner Direktion das Hamburg Ballett eine der führenden Ballett-Kompanien der deutschen Tanzszene wurde. Zu internationaler Anerkennung brachte es John Neumeier vor allem durch seine „Gestaltung des

⁵⁸ Vgl. Neumeier, John, „Interview mit John Neumeier“, *Illusionen – wie Schwanensee*, Bonusmaterial DVD.

⁵⁹ Neumeier, John, *Den Menschen entdecken. Entwicklung eines alternativen Konzepts für Schwanensee*. In: *Illusionen – wie Schwanensee*, Programmheft zur Premiere am 21. April 2011, S. 12.

⁶⁰ Vgl. Neumeier, John, „Interview mit John Neumeier“, *Illusionen – wie Schwanensee*, Bonusmaterial DVD.

⁶¹ Vgl. John Neumeier: *Tanz – meine Liebe, mein Leben*, Autorin: Gertie Steiner.

⁶² Who's Who: John Neumeier, <http://www.whoswho.de>.

⁶³ Vgl. John Neumeier: *Tanz – meine Liebe, mein Leben*, Autorin: Gertie Steiner.

Handlungsballetts“⁶⁴ und seine „Neuinterpretation des klassischen Repertoires.“⁶⁵ Er selbst bezeichnet sich als einen modernen Choreographen und für die damalige Zeit, die Entstehungszeit von *Illusionen – wie Schwanensee*, sogar als revolutionär. Er wollte klassische Stücke inszenieren, ohne allerdings die traditionellen Schrittfolgen unreflektiert zu übernehmen. Deshalb musste er vor dem Erarbeiten der *Schwanensee*-Choreographie die zentrale Idee des Stückes finden: die Sehnsucht nach unerreichbarer Liebe. Die Symbolfigur für die unerreichbare Liebe ist der Schwan Odette, das mythische Wesen, in das sich Neumeiers Hauptfigur verlieben sollte.

Für den Choreographen war entscheidend, dass trotz aller künstlerischer Veränderung die klassischen Elemente, die es wert waren aus überlieferten Choreographien übernommen zu werden, auch klassisch blieben, wie in diesem Fall der 2. Akt, der Schwanenakt. Er entschloss sich deshalb, diesen direkt zu zitieren, indem er die klassische Choreographie von Lev Ivanov als Separatvorstellung für den König vorführen ließ.⁶⁶ Die Idee der Separatvorstellung nahm Neumeier direkt aus dem Leben des realen Königs Ludwig II., der „dreizehn Jahre lang, von 1872 bis 1885, [...] in jedem Frühjahr und Herbst in beiden damaligen Hoftheatern von ihm ausgewählte oder auf seine Bestellung verfaßte [sic!] Stücke für sich allein aufführen [ließ].“⁶⁷

Auf der Suche nach der Antwort auf die Frage, welcher Raum unverwechselbar für das Leben des Märchenkönigs stünde, besuchten John Neumeier und Jürgen Rose alle Schlösser Ludwigs und gelangten durch Zufall auf Schloss Herrenchiemsee, in die unvollendeten Räumlichkeiten des Anwesens. Die Unfertigkeit dieser Räume charakterisierte ihrer Meinung nach die Welt und das Leben des historischen Ludwig II. am besten.⁶⁸ „Er hatte ein unfertiges Leben, baute Schloss um Schloss, um seine Einsamkeit zu umhüllen. Keines seiner Schlösser wurde fertig gestellt. Diese Symbolhaftigkeit der Unvollkommenheit und der unvollendete Raum sind direkt übernommen.“⁶⁹ Mit dieser Erkenntnis ging das Konzept von Neumeier und Rose

⁶⁴ Who's Who: John Neumeier, <http://www.whoswho.de>.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. Neumeier, John, „Interview mit John Neumeier“, *Illusionen – wie Schwanensee*, Bonusmaterial DVD.

⁶⁷ Adalbert Prinz v. Bayern, *Zum Geleit*, In: Hommel, *Die Separatvorstellungen vor König Ludwig II. von Bayern*.

⁶⁸ Vgl. Neumeier, John, „Interview mit John Neumeier“, *Illusionen – wie Schwanensee*, Bonusmaterial DVD.

⁶⁹ Neumeier, John, „Interview mit John Neumeier“, *Illusionen – wie Schwanensee*, Bonusmaterial DVD.

vollends auf, und im Mai 1976⁷⁰ wurde ihre *Schwanensee*-Inszenierung an der Hamburgischen Staatsoper uraufgeführt.

König Ludwig II. von Bayern, dessen Leben John Neumeier als Vorlage für das seiner Hauptfigur diente, hatte aufgrund des Umfelds, in das er hineingeboren wurde, mit Prinz Siegfried, der Hauptfigur aus *Schwanensee*, und aufgrund seiner Homosexualität mit Tschaikowsky selbst viel gemein. Das Stück ist jedoch in keiner Weise als eine historische Nacherzählung der Wirklichkeit angelegt⁷¹, und die Hauptfigur somit ein fiktiver König. John Neumeier wirft den Zuschauer mitten hinein in das Leben dieses Königs und rollt die Handlung des Balletts mit Hilfe von Erinnerungen des Protagonisten von hinten auf. Ausgehend von der Gegenwart werden durch Rückblenden vergangene Ereignisse aus dem Leben des Königs erzählt, wobei dieser zwischen den zeitlich nicht direkt aufeinander folgenden Geschehnissen immer wieder zurück in die Gegenwart findet. Im Programmheft der Münchner Wiederaufnahme des Jahres 2011 ist von Sprüngen zwischen *Wirklichkeit* und *Erinnerungen* die Rede. Die Bezeichnung *Wirklichkeit* impliziert allerdings, dass es sich bei den *Erinnerungen* um nicht wirklich Erlebtes handelt – was keinesfalls zutrifft. Um dieses Missverständnis zu vermeiden, wird in dieser Arbeit zwischen der *Gegenwart* und den bereits erlebten *Erinnerungen*, auch als *Rückblenden* bezeichnet, unterschieden.

Das Stück beginnt ganz ohne Musik. Der für wahnsinnig erklärte König, verkleidet als Prinz Siegfried, wird in den nicht fertig gestellten Trakt des Schlosses Herrenchiemsee gebracht, wo man ihn einsperrt und alleine zurücklässt. Der Zuschauer ist am selben Informationsstand wie die Hauptfigur und weiß weder, wo sich diese befindet, noch warum. Erst als alle den Raum verlassen haben, kommt der bis dahin entrückt wirkende König zu sich und besinnt sich des Geschehenen. In diesem Moment setzt die Musik ein und definiert so schon mit der ersten Note ihre psychologisierende Funktion in Neumeiers Inszenierung.

Gleich zu Beginn wird dem Zuschauer die für die Entwicklung des Königs wesentlichste Figur vorgestellt, deren Bedeutung jedoch erst im Laufe des Stücks

⁷⁰ Über, Margit, *Die Fülle des leeren Raumes. Gespräch mit Jürgen Rose*. In: *Illusionen – wie Schwanensee*, Programmheft zur Premiere am 21. April 2011, S. 18.

⁷¹ Vgl. Neumeier, John, *Den Menschen entdecken. Entwicklung eines alternativen Konzepts für Schwanensee*. In: *Illusionen – wie Schwanensee*, Programmheft zur Premiere am 21. April, S. 17.

ersichtlich wird. Um den Wahnsinn des Monarchen konkret darstellen zu können, personifiziert John Neumeier diesen in seiner Inszenierung und kreiert eine Figur, die nur in der Vorstellung des Königs existiert: den Mann im Schatten.

Wie der Name schon vermuten lässt, stellt dieser die dunkle Seite des Königs dar und taucht auch szenisch meist in kompletter Finsternis oder im Halbdunkel auf. Er ist das „Alter Ego“⁷² des Königs, ein reines Phantasiekonstrukt, und steht für all seine unterdrückten Sehnsüchte, im Besonderen für die „Sünde der gleichgeschlechtlichen Liebe und das Unvermögen, ihr zu widerstehen“⁷³, was ihn für den König gleichermaßen anziehend wie abstoßend macht. Eingeführt wird er in der ersten Gefängnissequenz, in der er dem König erscheint, nachdem dieser für verrückt erklärt und weggesperrt wurde und alleine in seiner Zelle zurückbleibt. In dem als Gefängnis dienenden Raum befinden sich verschiedene Gegenstände. Drei davon wird der König im Laufe seiner Gefangenschaft finden, die in ihm drei voneinander unabhängige Erinnerungen auslösen und ihn auf drei gedankliche Reisen in die Vergangenheit schicken werden. Die Erlebnisse des Königs werden in chronologischer Reihenfolge gezeigt und geben dem Zuschauer die Möglichkeit, Einblick in das Leben des Monarchen zu bekommen sowie dessen emotionale Entwicklung bis zum Zeitpunkt seiner Verhaftung zu verfolgen. Am Ende jeder Erinnerungssequenz erscheint dem König der Mann im Schatten. Die stets unerwartete Konfrontation mit seiner eigenen dunklen Seite versetzt den König in einen emotionalen Ausnahmezustand, der ihn abrupt aus seiner Erinnerung reißt und zurück in die Gegenwart holt. Dort findet er erneut einen Gegenstand, der ihn die nächste Erinnerungsreise antreten lässt.

Die erste Rückblende führt den König zum Richtfest Neuschwansteins, an dessen Feierlichkeiten er mit seinem besten Freund Graf Alexander ausgelassen teilnimmt. Das Eintreffen der Königinmutter in Begleitung der Verlobten des Königs, Prinzessin Natalia, und der Verlobten Graf Alexanders, Prinzessin Claire, verlagert den gesellschaftlichen Schwerpunkt. Es wird nun der höfischen Etikette entsprechend getanzt und gefeiert, wobei sich der König mehr und mehr in seine Gedankenwelt zurückzieht, aus der ihn am Ende nicht einmal mehr Anstand und Höflichkeit

⁷² Neumeier, John, *Den Menschen entdecken. Entwicklung eines alternativen Konzepts für Schwanensee*, In: *Illusionen – wie Schwanensee*, Programmheft zur Premiere am 21. April, S. 16.

⁷³ Weickmann, Dorion, *Das Drama des begabten Königs*, In: *Illusionen – wie Schwanensee*, Programmheft zur Premiere am 21. April, S. 30.

gegenüber seiner Verlobten herausholen können. Aus dem Nichts taucht wieder der Mann im Schatten auf, der den König zurück in die Gegenwart bringt.

Durch ein herumstehendes Bühnenbildmodell für das Ballett *Schwanensee* erinnert sich der König an eine für ihn veranstaltete Privatvorstellung dieses Balletts. Die Tänzer erzählen nur für ihn die Geschichte der Prinzessin Odette, ihrer Gefangenschaft als Schwan durch den bösen Zauberer Rotbart, und der wahren Liebe als einziger Rettung. Der König identifiziert sich so sehr mit dem Erzählten, dass er aktiv mittantzt und teilweise den Part des Prinzen Siegfried übernimmt. Um dem König nahe zu sein, hat sich Prinzessin Natalia unbemerkt in den Raum geschlichen, doch als sie die Faszination bemerkt, die die Schwanenprinzessin auf den Monarchen ausübt, zieht sie sich, vom König unbemerkt, wieder zurück. Am Ende des Balletts verwandelt sich die Figur des Rotbart in den Mann im Schatten, wodurch erneut der Übergang in die Gegenwart eingeleitet wird.

Die dritte Erinnerung, hervorgerufen durch das Gemälde der Inthronisation König Ludwigs II., lässt des Königs Gedanken zurückschweifen zu jenem Abend, an dem er für wahnsinnig erklärt und weggesperrt wurde. Sie führt ihn zum Ball der Nationen, einem Maskenball, zu dessen Anlass sich der König als Prinz Siegfried verkleidet, Gäste in Nationaltrachten sich mit Volkstänzen vorstellen und Clowns die Unterhaltungstänze leiten. Als der König Prinzessin Natalia in einem der Schwanenprinzessin ähnelnden Kostüm erblickt, ist er wie verzaubert. Zum ersten Mal herrscht eine Art Eintracht zwischen den beiden, welche allerdings nur so lange anhält, bis um Mitternacht die Masken abgenommen werden und sich der schwarze Clown dem Monarchen als Mann im Schatten offenbart. Dadurch wird der König abrupt aus der Märchenwelt-Illusion gerissen, in der er sich mit Prinzessin Natalia befunden hat, und verliert gänzlich die Contenance. In einem cholerischen Anfall stößt er die Prinzessin zu Boden und schlägt die Königinmutter ins Gesicht, woraufhin er sofort von Staatsbeamten entfernt und in sein zukünftiges Gefängnis, die unvollendeten Räumlichkeiten des Schlosses Herrenchiemsee, gebracht wird.

Nach dieser dritten und letzten Erinnerungssequenz, die zeitlich der ersten Szene des Balletts direkt vorausgeht, entwickelt sich die Handlung chronologisch weiter und führt schließlich zum unvermeidlichen Untergang des Protagonisten.

Wieder in seinem Gefängnis, bekommt der König Besuch von Prinzessin Natalia, die ein letztes Mal versucht sein Interesse zu wecken, sich aber endgültig zurückzieht, als sie erneut abgewiesen wird.

Vollkommen verlassen, gibt sich der König seinen Illusionen hin. Vor seinen Augen verschmelzen Phantasien und Wahnvorstellungen von *Schwanensee* mit der Realität, und als der Mann im Schatten ihm erneut gegenübersteht, weicht er nicht zurück, sondern vertraut sich ihm vollständig an und gibt sich ganz in seine Hände. Damit akzeptiert er sein Schicksal, den Tod.⁷⁴

Wie bereits erwähnt, erhob Neumeier keinen Anspruch auf historische Korrektheit, sondern wollte, indem er den Schwerpunkt der Inszenierung auf den Menschen hinter der Fassade des Königs legte, „die äußere und innere Welt eines solchen Menschen beleuchten.“⁷⁵

Ludwig II. wurde in eine Welt hineingeboren, die seiner Persönlichkeit wenig Möglichkeit zur Entfaltung gab. Seit seiner Geburt auf das Amt des Königs vorbereitet, wuchs er in einem engen Korsett aus elitärer Bildung und Etikette auf, das keinen oder nur wenig Raum für zwischenmenschliche Nähe ließ.

Die Homosexualität des Monarchen wird in Neumeiers Ballett nicht vorrangig thematisiert, jedoch in der Freundschaft zu Graf Alexander angedeutet, dem der fiktive König einen besonderen Stellenwert in seinem Leben einräumt. Auch seine regelrecht körperliche Abneigung gegen Prinzessin Natalia, die zu lieben er nicht über sich bringen kann, sowie seine Faszination und Angst dem Mann im Schatten gegenüber lassen auf einen männeraffinen König schließen. Da diese Thematik alleine jedoch Bände füllen könnte, soll hier nicht näher darauf eingegangen werden als zum Verständnis des Innenlebens des fiktiven Königs notwendig ist.

„Was in diesem gewendeten Klassiker zählt, was seine Modernität ausmacht, ist Neumeiers dramaturgisch feines Geschick, Typen und Klischee-Situationen des klassisch-romantischen Balletts (verzauberte Frauen, verträumte Prinzen, Bösewichter, enttäuschte Liebe, Verrat etc.) zu ersetzen durch Menschen und ihre psychologisch glaubhaften Handlungen. Neumeiers Hauptfigur spiegelt sicher nicht die Komplexität eines Ludwig II.. [...] Aber hier erlebt man doch einen Menschen, zerrissen zwischen gesellschaftlichem Anspruch und seinen sexuellen und künstlerischen Neigungen. [...] Genau mit dieser [...] Gleichsetzung des Königs mit der Prinzen-Märchenfigur hat Neumeier seinen Anti-Helden schon blendend charakterisiert.“⁷⁶

⁷⁴ Vgl. O.N., *Handlung*, In: *Illusionen – wie Schwanensee*, Programmheft zur Premiere am 21. April 2011, S. 6.f.

⁷⁵ Neumeier, John, *Den Menschen entdecken. Entwicklung eines alternativen Konzepts für Schwanensee*, In: *Illusionen – wie Schwanensee*, Programmheft zur Premiere am 21. April, S. 17.

⁷⁶ KlassikInfo.de: *Illusionen wie Schwanensee: „Wahnsinnig und eingesperrt“*, <http://www.klassikinfo.de>.

Der Choreograph beschreibt die Mission seiner Hauptfigur wie folgt: „Sein Thema ist die Suche nach wahrem Glück und erfüllter Liebe als Ausweg aus verzweifelterm inneren Kampf.“⁷⁷ Er zeigt einen Menschen, der von Kindesbeinen an darauf getrimmt wurde, Verantwortung für ein ganzes Land zu übernehmen und ständig in der Öffentlichkeit zu stehen, dabei jedoch nicht die emotionale Stütze einer Vertrauensperson hatte, die ihn während des Heranwachsens mit Zuneigung, Zuspruch und Liebe gestärkt hätte. Ein Mensch, der unter solchen Bedingungen heranwächst, muss entweder von Natur aus selbstsicher sein, oder die emotionalen Defizite holen ihn irgendwann ein. Es überrascht folglich nicht, dass ein König, der aufgrund seiner charakterlichen Disposition seinem Amt nicht gerecht werden kann, am Druck der zu hohen Erwartungen seines Umfeldes zerbricht.

Von allen dem König nahestehenden Figuren lernt der Zuschauer als Erstes dessen besten Freund Graf Alexander kennen. Er wird in der allerersten Sequenz des Balletts eingeführt, noch bevor die Musik des Prologs einsetzt. Als der König in sein Gefängnis gebracht wird, läuft Graf Alexander auf die Bühne und fällt seinem Freund um den Hals. Die fehlende Reaktion des Königs auf diese Geste im Kontrast zur Innigkeit in der direkt darauffolgenden, der Vergangenheit angehörenden, Szene lässt den Zuschauer schon ganz zu Beginn erahnen, welche substantielle emotionale Veränderung der König im Laufe des Balletts erfahren wird. Diese Entwicklung der Gefühlswelt wird durch das Zusammentreffen von Charakter und Umfeld des Königs motiviert. Anhand der Beziehungen zu den ihn umgebenden Menschen soll hier das tragische Schicksal des Monarchen nachvollziehbar gemacht werden.

Die Figuren mit der größten emotionalen Wichtigkeit für die Hauptfigur sind die Königinmutter, der oben erwähnte Freund des Königs Graf Alexander, des Königs Verlobte Prinzessin Natalia, die fantastische Figur der Schwanenprinzessin und der Mann im Schatten. Da John Neumeier sein Ballett nur um die Hauptfigur herum gestaltete und alle anderen Figuren nicht tiefgründig psychologisierte⁷⁸, fällt eine Analyse der einzelnen Beziehungen zum König schwer. Dennoch lassen sich durch einige aussagekräftige Begegnungen im Stück Muster und Strukturen dieser

⁷⁷ Neumeier, John, *Den Menschen entdecken. Entwicklung eines alternativen Konzepts für Schwanensee*, In: *Illusionen – wie Schwanensee*, Programmheft zur Premiere am 21. April, S. 17.

⁷⁸ Vgl. Neumeier, John, *Den Menschen entdecken. Entwicklung eines alternativen Konzepts für Schwanensee*, In: *Illusionen – wie Schwanensee*, Programmheft zur Premiere am 21. April, S. 13.

Beziehungen erkennen, welche Rückschlüsse auf die emotionale Reise des Königs im Stückverlauf ermöglichen.

Die den König vermutlich am stärksten prägende Beziehung ist die zu seiner Mutter. „Eine emotional sichere Beziehung zw. Kind und M[utter] (oder einer anderen Bezugsperson) ist von wesentlicher Bedeutung für die Entwicklung des Kindes“⁷⁹, da diese für gewöhnlich das Fundament aller weiteren Beziehungen eines Menschen legt.

Die erste im Stück gezeigte Begegnung zwischen dem Monarchen und seiner Mutter ist sehr bezeichnend nicht nur für das persönliche Verhältnis zwischen den beiden, sondern auch für Ludwigs Beziehung zum königlichen Hof und für seine Rolle als König.

Sobald die Königinmutter und ihr Hofstaat am Richtfest eintreffen, ist der König nicht mehr so ausgelassen und fröhlich wie er es zuvor war. Die Anwesenheit seiner Mutter zwingt ihn, seine offizielle Rolle, die des würdevollen Königs, zu spielen und verbietet gleichzeitig die Ausgelassenheit des jungen Mannes hinter der Repräsentationsfigur. Aus diesem Grund versucht sich der König mit der Ankunft des Hofstaates krampfhaft in das strenge System von Regeln und festgelegten Abläufen einzufügen, ein Unterfangen, das allerdings zum Scheitern verurteilt ist.

Beim Eintreffen der Mutter kann er nicht rechtzeitig seine rechte Hand aus dem Boxhandschuh befreien und muss ihr folglich den Handschuh zur Begrüßung reichen. Statt die Situation elegant zu überspielen, zieht die Königinmutter beim Anblick des Handschuhs ihre Hand zurück, nimmt die Begrüßung ihres Sohnes nicht entgegen und wendet sich von ihm ab, ohne ihn eines Blickes zu würdigen.

Im gesamten Ballett begegnen sich der König und seine Mutter nur zwei Mal und beide Male bei öffentlichen Ereignissen. Das erste Mal bei eben genanntem Richtfest des Schlosses Neuschwanstein und das zweite Mal während des Maskenballs, der damit endet, dass der König für verrückt erklärt wird. Die Aussparung jeglicher Intimität zwischen Mutter und Sohn macht das Verhältnis der beiden zueinander deutlich, deren Beziehung ausschließlich in der Öffentlichkeit stattfindet. Jegliche Kommunikation untereinander spielt sich im Rahmen der höfischen Etikette ab und die Königinmutter behandelt den König, sofern er sich ihren Vorstellungen gemäß verhält, mit der gleichen freundlichen, aber distanzierten Kühle wie jeden anderen

⁷⁹ Mayers Lexikonredaktion [Hrsg.], „Mutter“, In: *Mayers großes Taschenlexikon*, Bd 15 Mef - Nar, S. 5009.

Anwesenden auch. Trotz, oder vielleicht gerade wegen, dieser emotionalen Distanz der Königinmutter zu ihrem Sohn, versucht der König ihre Zuneigung zu gewinnen. Da er schon im Kindesalter mit seiner Andersartigkeit konfrontiert war, begann er früh, sein Innenleben vor der Außenwelt zu verbergen, um dem geforderten Bild eines Königs eher zu entsprechen. Dieser hartnäckige Versuch, sich seinem Umfeld anzupassen und ihm Genüge zu tun, hat zur Folge, dass seine unterdrückten Ängste und Aggressionen unkontrolliert hervorbrechen. Die innere Zerrissenheit des Königs manifestiert sich teils in Wutanfällen, teils in Illusionen, die den König zutiefst verunsichern und die Königinmutter verärgern. So steht der König mit seinem verzweifelten Versuch, die Zuneigung seiner Mutter zu erringen, sich selbst im Weg und erreicht das Gegenteil des angestrebten Ziels. Die ersehnte Mutterliebe hätte dem jungen Prinzen geholfen, den Spagat zwischen seiner Persönlichkeit und den an ihn als Thronfolger gestellten Erwartungen zu meistern. Diese Liebe nie bekommen zu haben, ist die eigentliche Tragik der Hauptfigur und legt das Fundament für deren Untergang.

Während die Königinmutter die Etikette und die Interessen des Hofes vor jene ihres Sohnes stellt, hat Graf Alexander immer nur das Wohl des Königs im Sinn und erhebt dieses über alles andere. Mit ihm verbindet den König die einzige stabile emotionale Beziehung seines Lebens. Liebevoll, fürsorglich und loyal ist Graf Alexander sofort zur Stelle, wenn der Monarch an einem seiner Fehlritte oder an einer verfälschten Wahrnehmung zu verzweifeln droht, beruhigt diesen und holt ihn auf den Boden der Realität zurück.

Im Laufe des Balletts tritt der Graf vier Mal auf, wobei er davon nur drei Mal mit dem König interagiert. Das erste Aufeinandertreffen der beiden in der Erzählzeit ist von besonderer Bedeutung, da dieses kurz vor Ende der erzählten Zeit steht und die letzte Begegnung zwischen Graf und König vor dessen Tod darstellt. Somit liegt die Kälte, mit der der König der Herzlichkeit seines Freundes begegnet, wie ein Menetekel über dem gesamten Stück und lässt seinen tragischen Ausgang vorausahnen. Die beiden weiteren Begegnungen finden in der ersten und der dritten Erinnerung des Königs statt. Am Richtfest wird die innige Freundschaft und Vertrautheit der beiden etabliert. Wie Brüder balgen sie sich und tragen lachend ihre kindischen Kämpfe aus. Graf Alexander ist jedoch nicht nur Spielkamerad des Königs, sondern steht diesem während des gesamten Festes zur Seite. Die stete

Kommunikation mit seinem Freund und die konstante Suche des Königs nach dessen Rat führen dem Zuschauer die emotionale Abhängigkeit des Königs von Graf Alexander vor Augen.

Die intime Freundschaft der beiden äußert sich auch durch eine Körperlichkeit, wie sie für gewöhnlich bei Hofe nicht zu sehen ist. Der König und Graf Alexander haben keine Scheu sich gegenseitig anzugreifen und umarmen sich häufig. Obwohl der Monarch ohne Zweifel dem Grafen eine Liebe entgegenbringt, die weit über freundschaftliche Zuneigung hinausgeht, ist klar ersichtlich, dass umgekehrt Graf Alexander dem König gegenüber nur Freundschaft empfindet. Sein Herz gehört seiner Verlobten Prinzessin Claire.

Die erste Begrüßung von Prinzessin Claire und Graf Alexander ähnelt an Körperlichkeit der freundschaftlichen Nähe der beiden Männer und steht in starkem Kontrast zum Verhältnis des Königs zu seiner Verlobten Prinzessin Natalia. Als Prinzessin Claire am Richtfest erscheint, zeigt der König keine Spur von Eifersucht oder Feindseligkeit ihr gegenüber. Er scheint sie aufrichtig zu mögen und sich für seinen Freund und über dessen Liebe zu freuen. Im Laufe des Festes beobachtet der Monarch oft unverhohlen das glückliche Paar und scheint sich insgeheim zu wünschen, auch solch eine Beziehung finden zu können. Schon der erste Auftritt Prinzessin Natalias und die Reaktion des Königs auf ihr Erscheinen lassen klar erkennen, dass die Beziehung der beiden in keiner Weise der ersehnten Verbindung entspricht.

Durch die Anwesenheit Prinzessin Claires kann Graf Alexander dem König nicht mehr seine uneingeschränkte Aufmerksamkeit schenken. In den Momenten, in denen der Graf bei seiner Verlobten ist, umgibt sich der König zwar mit anderer Gesellschaft, ist jedoch nie mit voller Aufmerksamkeit bei seinem Gegenüber. Die Tatsache, dass er immer Graf Alexander im Auge behält und häufig seinen Blick länger auf diesem ruhen lässt, bestätigt die tiefen Gefühle für seinen Freund und seine homosexuelle Neigung im Allgemeinen. Diese Neigung erklärt auch, warum der König nichts für Prinzessin Natalia empfinden kann, obwohl sie mit allen Mitteln versucht ihm zu gefallen. Er ist nur insofern aufmerksam und liebevoll ihr gegenüber, als es ihm seine Erziehung, sein persönliches Empfinden für Anstand und seine gesellschaftliche Stellung gebieten. Der emotionale Fokus des Königs ist für den Zuschauer von Anfang an klar ersichtlich, und Natalias Bestreben, das Objekt der Begierde des Königs zu werden, somit ein aussichtsloses Unterfangen. Obwohl

Prinzessin Natalia die innere Ablehnung des Königs spürt, gibt sie ihre Hoffnung auf eine glückliche Beziehung mit ihm nicht auf und versucht hartnäckig, sein Interesse zu wecken. Nach dem Richtfest, als der König sich ganz alleine am Festplatz befindet und die plötzlich eingetretene Ruhe genießt, erscheint erneut Prinzessin Natalia. Er ist gleichermaßen erstaunt und enttäuscht über ihre Gegenwart. Gekränkt von der fehlenden Euphorie des Königs über ihre Anwesenheit will sie sich zuerst zwar zurückziehen, geht dann aber doch auf den König zu. Die Figur der Natalia stellt ein ganz konventionelles Frauenbild dar. Sie nimmt die für die Frau im Tanz typische Opferrolle ein und ist nicht, wer sie wirklich ist, sondern ist bereit zu sein, wen auch immer der König braucht oder haben will.⁸⁰ Eine Zeitlang treten die beiden in ein Zwiegespräch, das nach einem sehr klaren Muster verläuft: Während die Prinzessin die Nähe des Königs sucht, ist dieser bemüht seine Abneigung ihr gegenüber zu verbergen und seinem „Anspruch, ein nobler Herrscher, *das sichtbare Abbild Gottes auf Erden* zu sein“⁸¹ gerecht zu werden, weshalb er gewillt ist auf Natalia einzugehen. Die Prinzessin interpretiert sein Verhalten als Entgegenkommen und dringt immer weiter in seinen persönlichen Raum vor, was eine Intimität erzeugt, mit der der König nicht umzugehen weiß. In die Enge getrieben, weist er die Prinzessin forsch ab. Das Erscheinen des Mann im Schatten entschärft die Situation und der König lässt sich ohne großen Widerstand von seinem Alter Ego zurück in die Gegenwart führen.

Zweimal interagieren Natalia und der König im Laufe des Stücks noch miteinander. Die Hartnäckigkeit der Prinzessin lässt den König fast verzweifeln, da sie ihn zwingt, ihr sein fehlendes Interesse an einer Beziehung mit ihr unmissverständlich mitzuteilen.

Die Kombination aus seiner gesellschaftlichen Stellung und seiner sexuellen Orientierung gibt dem König keinerlei Spielraum, um emotionales Glück zu finden. Um sich aus der für ihn qualvollen Realität zurückziehen zu können, lässt John Neumeier seine Hauptfigur, nach dem Vorbild König Ludwigs II. von Bayern, eine Separatvorstellung veranstalten. In Neumeiers Bühnenversion tanzt das Hofballett Tschaikowskys *Schwanensee*. Er nimmt den Zuschauer durch des Königs Erinnerung mit in den zweiten Akt des Balletts, in dem die Schwanenprinzessin dem

⁸⁰ Vgl. Wagner-Bergelt, Bettina, Interview geführt von der Autorin, München, 17.12.2011.

⁸¹ Weickmann, Dorion, *Das Drama des begabten Königs*, In: *Illusionen – wie Schwanensee*, Programmheft zur Premiere am 21. April, S. 31.

Prinzen ihr Leid klagt. Sie erzählt ihm vom bösen Zauberer Rotbart, der sie in einen Schwan verwandelt habe und sie in diesem Tierkörper gefangen halte, bis der Schwur wahrer Liebe sie befreie. Vom Schicksal der Schwanenprinzessin gerührt, versinkt der König so tief in die Geschichte, dass sie für ihn beinahe Realität wird. Er sieht viele Parallelen zu seinem eigenen Leben und identifiziert sich mit der Schwanenprinzessin so sehr, dass er sie zu einem Idealbild stilisiert, dem kein irdisches Wesen je gerecht werden kann. Diese Verehrung hat jedoch keine sexuelle Komponente. Der König fühlt sich ausschließlich durch das Leid der Klagenden angezogen und übernimmt, wie hypnotisiert, Teile der Choreographie des Prinzen. Abstrahiert betrachtet ist das Schicksal der Schwanenprinzessin tatsächlich dem des Königs sehr ähnlich. Beide sind gefangen in einem Körper und einem Leben, denen ihr Innenleben nicht entspricht, und hoffen auf Erlösung durch Liebe. Diese Überschneidung der beiden Schicksale macht die fiktive Figur jedoch um nichts realer. Die platonische Liebe des Königs zur Prinzessin der Schwäne hat kein Entwicklungspotential und muss ebenfalls unerfüllt bleiben.

Während der König sich nach Glück und Liebe sehnt und einen Ausweg aus seiner verfahrenen Situation sucht, schaffen Enttäuschung und Verzweiflung über seine emotionalen Defizite und die fehlende Aussicht auf Erfüllung den besten Boden für das Gedeihen seines Alter Egos. Alle vom König unterdrückten Eigenschaften und Empfindungen nehmen in ihm menschliche Gestalt an. Seine Sehnsucht nach Verständnis und Akzeptanz ist so groß und allgegenwärtig, dass sein Unterbewusstsein einen Verbündeten schafft, der alle dem König verbotenen Wesenszüge in sich vereint. Somit schafft sich der König unbewusst den potentiell verständnisvollsten Freund. Dieser Verbündete ist für den König selbst so unmerklich herangewachsen, dass er fast zu Tode erschrickt, als dieser zum ersten Mal aus ihm heraustritt und ihm als Mann im Schatten gegenübersteht. Aus Angst vor all dem, was er gelernt hat nicht zu sein, fühlt sich der König zuerst abgestoßen, empfindet allerdings zugleich eine unheimliche Anziehung zu dem Fremden, die ihn umso mehr verunsichert, als er sie überhaupt nicht einzuordnen weiß.

Der Mann im Schatten begegnet dem König sechs Mal in relativ regelmäßigen Abständen über das ganze Stück verteilt. Die erste Begegnung findet kurz nach Stückbeginn im Gefängnis statt. Da sich diese Sequenz knapp vor Ende der erzählten Zeit befindet, kann der Zuschauer bereits ein Wiedererkennen und eine

gewisse Vertrautheit zwischen den beiden wahrnehmen, wenn es sich auch bei weitem noch um keine Freundschaft handelt. Die erste Begegnung zwischen den beiden in der erzählten Zeit ist die zweite in der Erzählzeit. Der König nimmt im ersten Akt für einen Moment einen Kellner als sein Alter Ego wahr, wodurch er völlig aus der Fassung gebracht wird. Erst das Einschreiten Graf Alexanders kann ihn wieder beruhigen. Die beiden Begegnungen folgen in der Erzählzeit in kurzem Abstand aufeinander, während sie sich in der erzählten Zeit zu zwei weit auseinander liegenden Zeitpunkten ereignen. Dadurch erhält der Zuschauer einen weiteren Einblick in das Ausmaß der Veränderung, die sich im Laufe des Stückes im Monarchen vollzieht. Die beiden eben genannten Begegnungen stehen im Kontrast zu den beiden Begegnungen mit Graf Alexander. Während die innige Freundschaft zwischen dem König und dem Grafen im Verlauf des Geschehens distanzierter zu werden scheint, findet zwischen dem König und dem Mann im Schatten eine Annäherung statt. Der Monarch wendet sich also von der Realität ab, hin zur Illusion. Die darauffolgenden drei Interaktionen des Königs mit seinem Alter Ego sind jeweils am Ende der Erinnerungen angesiedelt und spielen eine bedeutende dramaturgische Rolle. John Neumeier macht die Figur des Mann im Schatten zur Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, indem er ihr die Aufgabe zuteilt, den König aus seiner Gedankenwelt zurück in die Gegenwart der Gefängnissituation zu holen. Wie kann jedoch eine Figur wie der Mann im Schatten, der nur in der Vorstellung des Königs existiert, ihn aus seinen Erinnerungen in die Gegenwart bringen? Es handelt sich hier offenbar um passives Agieren des Mann im Schatten. Jedes Mal wenn dieser in einer Rückblende des Königs erscheint wird dieser aus Angst vor seinem Alter Ego, aus der Erinnerungssituation in die Gegenwart zurückgeholt. Es ist also die Angst vor der Illusion, die den König aus seiner Gedankenwelt wieder herausreißt und in seine aktuelle Situation zurückkehren lässt. Erst als diese Angst im Gefängnis mit der Zeit schwindet, gewinnt die Illusion Überhand und kann des Königs Bedürfnis nach Realität verdrängen.

Ein wesentlicher Faktor für das tragische Schicksal des Königs ist dessen unüberwindbar scheinende Einsamkeit, die aus mehreren Umständen resultiert. Im Programmheft der Münchner Wiederaufnahme 2011 ist die Rede von der „dreifachen

Einsamkeit⁸² in Bezug auf Ludwig II. von Bayern. Schon seine gesellschaftliche Position drängte ihn in eine einsame Rolle, doch aus Angst, seine Homosexualität nicht verbergen zu können, mied er zusätzlich engen Kontakt zu Menschen und zog sich in sich zurück. Laut Münchner Programmheft sind die ersten beiden Ebenen der Einsamkeit demnach die des gesellschaftlichen Standes und die eines gesellschaftlich geächteten Wesenszuges. Als dritte Ebene wird die des Königs als Künstler angeführt, der zwar diesbezügliche Ambitionen hegte, selbst allerdings nicht künstlerisch schaffen konnte.⁸³ Seine kreative Ader ist nicht ausgeprägt genug, um Künstler zu werden und ein Künstlerleben führen zu können.⁸⁴ Die einzige Form, das Verlangen nach Kreation auszuleben, fand er in der Gestaltung von Schlössern, in denen er aber keine eigenen Ideen umsetzte, sondern nur einzelne Elemente architektonischer Vorbilder vereinte.

Der dramaturgische Aufbau von John Neumeiers *Illusionen – wie Schwanensee*, rückt das Element der Einsamkeit des Monarchen in den Vordergrund. Neumeier zeigt seine Hauptfigur auf der Erzählebene der Gegenwart ausschließlich alleine oder nach Einsamkeit strebend. Wenn auch manchmal von Menschen umgeben, so ist der König entweder in seine Innenwelt zurückgezogen und nimmt die Außenwelt nicht wahr oder er ist bewusst auf der Suche nach Einsamkeit, die er der ihm unerträglichen Gesellschaft vorzieht. Ein Beispiel für den Rückzug in die Innenwelt ist die Separatvorstellung, die der König für sich veranstalten lässt, um der Realität entfliehen zu können, und während der er so in seiner Illusion aufgeht, dass er die Anwesenheit seiner Verlobten nicht wahrnimmt. Als Prinzessin Natalia ihn hingegen im Gefängnis besucht und verzweifelt um seine Liebe fleht, lässt der König sie eindeutig spüren, dass es ihm nicht möglich ist, sie zu lieben und dass er ihrer Gesellschaft die Einsamkeit vorzieht.

Im gesamten Stück finden sich nur vier Situationen, in denen Neumeiers Hauptfigur nicht einsam zu sein scheint. Diese sind:

1. Zu Beginn des 1. Aktes, am Richtfest, als der König mit seinem besten Freund ausgelassen an den Spielen teilnimmt

⁸² Mayer, Hans, *König Ludwig II. und Peter Iljitsch Tschaikowsky*, In: *Illusionen – wie Schwanensee*, Programmheft zur Premiere am 21. April, S. 42.

⁸³ Vgl. Ebd.

⁸⁴ Vgl. Wagner-Bergelt, Bettina, Interview geführt von der Autorin, München, 17.12.2011.

2. Während der Separatvorstellung im 2. Akt, als er mit der Schwanenprinzessin tanzt
3. Im 3. Akt, beim Maskenball, als er von Natalias Schwanen-Kostüm getäuscht wird und sie für die reale Version der Kunstfigur hält
4. Im Finale, dem 4. Akt, als er sich dem Mann im Schatten vollkommen hingibt

Alle vier Situationen verbindet die im jeweiligen Augenblick gefunden geglaubte Liebe sowie ihre Momenthaftigkeit, ihre Unmöglichkeit, von Dauer zu sein.

Der Zuschauer steigt an einem Punkt in die Handlung ein, an dem die emotionale Reise der Hauptfigur schon fast abgeschlossen ist und er sich geistig an einem für die Außenwelt unerreichbaren Ort in seinem Inneren befindet. Anhand der Erinnerungen entwickelt der Zuschauer aber ein Gefühl für die Figur des Königs, wer er sein wollte, wer er sein sollte, wer er sein hätte können und warum der Tod die einzig logische Konsequenz für ihn sein musste. Die Rückblenden erzählen von einer Zeit, als der König noch versuchte, sich seinem Umfeld anzupassen und seiner Rolle als König gerecht zu werden, woran er jedoch kläglich scheiterte. Am Ende jeder Rückblende steht das Erscheinen des Mann im Schatten, der ihm die Flucht aus der Realität in die Illusion anbietet. Die völlige Abgeschlossenheit von der Gesellschaft in seiner Gefängniszelle erlaubt dem König, sich dem Mann im Schatten zu stellen, und löst in ihm einen irreversiblen Prozess aus: die schrittweise Akzeptanz seines Alter Egos als Teil seiner selbst. Die Entscheidung, sich von der Realität ab- und der Welt der Illusionen zuzuwenden, fällt der König nach dem Besuch Prinzessin Natalias. Ihr Erscheinen in seinem Gefängnis, ihr verzweifelter Flehen um seine Zuneigung und die Einsicht, dass er sie nicht lieben kann, überzeugt den Monarchen davon, dass ein Weiterleben wie bisher ihm kein Glück bringen kann. Der Mann im Schatten scheint den für den König einzigen Ausweg aus dessen mittlerweile unerträglicher Situation aufzuzeigen. Mit der Zuwendung zu seiner dunklen Seite kappt der Monarch jegliche Verbindung zur Realität und überlässt sich seinem Schicksal.

John Neumeier

37

5. Matthew Bournes *Swan Lake*

1960 in London, England, geboren, begann Matthew Bourne als 20-Jähriger seine Tanzausbildung am Laban Centre, einem der größten europäischen Institutionen für modernen Tanz⁸⁵. Der eigentliche Tanzunterricht begann allerdings erst zwei Jahre später. Nachdem er sein Studium mit dem Titel eines Bachelor abgeschlossen hatte, ging er mit der Kompanie des Laban Centre auf Tournee. Er verringerte jedoch die Anzahl seiner Auftritte, als sich ihm immer mehr Möglichkeiten boten, sich als Choreograph zu beweisen. Mittlerweile ist Matthew Bourne für seine Neuinterpretationen von klassischen Balletten weltbekannt.⁸⁶

Ab 1987 wirkte er als künstlerischer Direktor der von ihm mitbegründeten Tanzkompanie *AMP (Adventures in Motion Pictures)*, die in den 15 Jahren seiner Leitung nationale wie internationale Bekanntheit erlangte, und mit der er 1995 die Premiere seiner Inszenierung von *Swan Lake* feierte.⁸⁷ Als sich nach dem großen Erfolg dieser Produktion Struktur und Größe seiner Kompanie nach und nach stark veränderten, entschied sich Matthew Bourne im Jahr 2002, gemeinsam mit dem Mitbegründer von *AMP*, seine jetzige Kompanie *New Adventures* zu gründen und damit wieder zu seinen Wurzeln zurückzukehren: "I wanted to go back to basics. I wanted it to be all about the work, not reproducing shows, hiring more staff, having better offices. I wanted the company to be not the staff, but the performers."⁸⁸

Beeinflusst von Fred Astaire und Alfred Hitchcock, geht es Bourne in seiner Arbeit um Humor, Spannung, Glanz und große Erzählkunst, wofür seine Interpretation von *Schwanensee* ein gutes Beispiel ist. „I like my central couple connected by love or desire, my comic character people on the sidelines, and a villain too. [...] I particularly need to feel something for the central person, or for the central relationship.“⁸⁹

Bournes *Swan Lake* feierte am 9. November 1995 am Sadler's Wells Premiere⁹⁰ und tourt seither erfolgreich um die Welt. Es erzählt von einem einsamen Prinzen, der sich, auf der Suche nach Selbstbestimmung und Zuwendung, einen imaginären

⁸⁵ Detail: *Laban Centre*, <http://www.detail-online.com>.

⁸⁶ Vgl. Britannica: *Matthew Bourne*, <http://www.britannica.com>.

⁸⁷ Vgl. New Adventures: *Matthew Bourne*, <http://www.new-adventures.net>.

⁸⁸ The Guardian: *In the company of men*, <http://www.guardian.co.uk>.

⁸⁹ Bourne, Matthew/Macauley, Alastair, *matthew bourne and his adventures in dance. conversations with alastair macaulay*, S. 208f.

⁹⁰ Vgl. *Swan Lake Tour: Swan Lake Matthew Bourne*, <http://www.swanlaketour.com>.

Freund, einen Schwan, erschafft. Ein besonderes Merkmal dieser Inszenierung ist die Besetzung der Schwäne: traditionellerweise von Frauen dargestellt, werden sie bei Bourne durch Männer personifiziert. Der Gedanke an ein männliches Corps de ballet kam dem britischen Choreographen kurz nach seiner Premiere mit Tschaikowskys *Nussknacker* in Edinburgh, 1992. Die Struktur des Stückes entwickelte er größtenteils alleine, wobei sich sein Kostüm- und Bühnenbildner Lez Brotherston schon in der frühen Entstehungsphase des Projektes einbrachte. Ein weiterer Gedanke, der Bourne an der Realisierung einer *Schwanensee*-Inszenierung faszinierte war, neben den männlichen Schwänen, die Ansiedlung der Handlung in einem royalen Umfeld.⁹¹ Ihm war wichtig, die Geschichte eines Menschen zu erzählen, der nie der sein kann, der er gerne wäre. Mit der Figur eines Prinzen lässt sich dies sehr glaubwürdig zum Ausdruck bringen, da das Leben eines Thronfolgers im Allgemeinen der Öffentlichkeit gewidmet ist und wenig Spielraum für individuelle Lebensgestaltung lässt:

„I consciously wanted to make *Swan Lake* about a man – very much a man, who happened to be a prince as well – who had trouble expressing himself and couldn't, for whatever reason, be who he wanted to be. He was also a needy person: that was the centre of it. And the swan was a symbol of what he needed – rather than some tragic figure who's been magically transformed into something else [...].“⁹²

Obwohl Bournes königliche Familie von vielen Mitgliedern des britischen Königshauses inspiriert wurde, war zunächst nicht vorgesehen, spezifische Parallelen zu einzelnen Mitgliedern der königlichen Familie herzustellen. Ursprünglich war geplant die Handlung in einem imaginären Königreich spielen zu lassen⁹³, doch ging diese neutrale Interpretation im Laufe des Probenprozesses verloren. Die Figur der Freundin des Prinzen spielt auf Sarah Ferguson an, die zur Entstehungszeit von *Swan Lake* häufig im Licht der Öffentlichkeit stand, da sie als ungeeignete Lebensgefährtin von Prinz Andrew, Duke of York, angesehen wurde. Auch die Verwendung von Corgis, der Lieblingshaustiere der königlichen Familie, ist ein direktes Zitat des britischen Königshauses.⁹⁴

⁹¹ Vgl. Bourne, Matthew/Macauley, Alastair, *matthew bourne and his adventures in dance. conversations with alastair macaulay*, S. 193f.

⁹² Bourne, Matthew/Macauley, Alastair, *matthew bourne and his adventures in dance. conversations with alastair macaulay*, S. 219.

⁹³ Vgl. ebd. S. 195.

⁹⁴ New Adventures: *Matthew Bourne's Swan Lake Themes*, <http://www.new-adventures.net>.

Eine markante allgemeine Charakteristik königlicher Familien ist, Bournes Ansicht nach, die Kälte zwischen Eltern und Kindern.⁹⁵ Diese sehr verallgemeinernde, wenn auch in einigen Fällen mit Sicherheit zutreffende, Ansicht bildet die Grundlage für den ödipalen Aspekt der Inszenierung. Bourne unterstreicht diesen, indem er die Figur der Königin sehr jung anlegt und sie ihre Liebhaber aus der Generation ihres Sohnes wählen lässt. Auch Shakespeares Werk floss indirekt in die Produktion mit ein. So beeinflusste Hamlets Eifersucht auf die Liebhaber seiner Mutter das Verhältnis des Prinzen in *Swan Lake* zur Königin.⁹⁶ In der Entscheidung, den Schwerpunkt des Balletts auf den Wahnsinn der Hauptfigur zu legen, ließ sich Bourne hingegen von einem realen König inspirieren: König Ludwig II. von Bayern. Von allen Prinzen und Königen, mit denen sich das Team in der Entstehungsphase auseinandergesetzt hatte, schien er der Figur, die schlussendlich dargestellt werden sollte, am ähnlichsten.⁹⁷ Jedoch strebte Matthew Bourne nie eine vollständige Identifizierung der Hauptfigur mit Ludwig II. an, da dieser Gedanke schon in John Neumeiers Inszenierung, fast zwanzig Jahre zuvor, umgesetzt worden war.⁹⁸

„So the Prince in our *Swan Lake* is an amalgamation of characteristics of different kings and princes. The one thing they all seemed to have in common [...] was that they all seemed very unsuitable for the job that they were born into; that they were not complete people.“⁹⁹

Bourne war es wichtig, dass der Zuschauer vor dem zweiten Akt, in dem der Schwan erstmals die subjektive Wirklichkeit des Prinzen betritt, nachvollziehen können muss, wie solch ein imaginäres Wesen im Prinzen überhaupt entstehen kann. Darum erfährt der Zuschauer schon vor dem Schwanenakt viel über das Innenleben der Hauptfigur. Um ihr verzweifelte Bedürfnis nach Liebe und Zuneigung verständlich und ihr Abdriften in den Wahnsinn glaubwürdig zu machen, nimmt der erste Akt zwei Themen in den Fokus. Einerseits die Untauglichkeit des Thronfolgers für sein Amt und andererseits die fortwährenden Zurückweisungen durch ihm nahe stehende

⁹⁵ Vgl. Bourne, Matthew/Macauley, Alastair, *matthew bourne and his adventures in dance. conversations with alastair macaulay*, S. 197.

⁹⁶ Vgl. ebd.

⁹⁷ Vgl. ebd. S. 226.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 228.

⁹⁹ Bourne, Matthew/Macauley, Alastair, *matthew bourne and his adventures in dance. conversations with alastair macaulay*, S. 225.

Personen.¹⁰⁰ Eine dieser Personen ist die Figur des langjährigen Privatsekretärs. Er ist in Bournes *Schwanensee*-Version das Äquivalent der traditionellen Rotbart-Figur:

„I felt that he [Rotbart] wasn't relevant for the story I was telling. I didn't want anything to be explained by magic, and I feel that that's what he was there for. So I decided simply to create the lesser role of the Private Secretary [...] as a sort of Rothbart substitute – someone manipulative at court who was just bad news for the Prince – but didn't really affect the swan scenes in any way. [...] Above all I didn't want that three-way relationship – Prince, Swan, Rothbart – in the swan scenes. I just wanted the simplicity of the Prince and the swans without something else controlling it. After all, it's in his mind. So it didn't seem appropriate to have anyone else involved.“¹⁰¹

Die Geschichte des einsamen Prinzen wird chronologisch erzählt, mit einer zeitlichen Ellipse, die den Zuschauer von den Kindertagen des Thronfolgers direkt ins Erwachsenenalter führt. Bourne gelingt es die Zerrissenheit seiner Hauptfigur zu porträtieren, indem er dessen persönliche Seite herausarbeitet, ohne jedoch den öffentlichen Aspekt des Lebens eines Thronfolgers außer Acht zu lassen. Der Choreograph äußert sich über den Inhalt seines Balletts folgendermaßen: „It's about somebody who needs love: who needs, in the most basic and simple way, to be held.“¹⁰²

Im Prolog sieht der Zuschauer den Prinzen als Kind, das, von einem Alptraum geplagt, entsetzt aufschreckt. In diesem Traum erschien ihm ein bedrohlicher Schwan, den Bourne lebensgroß, in Gestalt des weißen Schwans, über dem Bett des Jungen auftauchen lässt. Alarmiert tritt die Königin ins Zimmer und findet ihren Sohn verängstigt an der Bettkante kauern. Doch statt ihn zu umarmen und ihm Geborgenheit und Trost zu spenden, greift sie ihm mit ausgestrecktem Arm auf die Stirn, um zu prüfen, ob er Fieber habe. Als sie erkennt, dass er körperlich gesund ist, geht sie, vom Kummer des Kindes ungerührt, wieder ab. Indem Bourne den Mangel an Liebe und Zuneigung, unter dem der Prinz aufwachsen muss, und die daraus resultierende Einsamkeit an den Beginn des Balletts stellt, führt er den Zuschauer direkt in das Emotionsleben der Hauptfigur ein.

Auf diese private Sequenz folgt die Einführung in den offiziellen Bereich des höfischen Lebens. Der erste Akt beginnt mit dem Erwachen des Prinzen und seiner

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 229.

¹⁰¹ Bourne, Matthew/Macauley, Alastair, *matthew bourne and his adventures in dance. conversations with alastair macaulay*, S. 204.

¹⁰² Ebd. S. 208.

anschließenden Morgentoilette: Er wird vom Hofstaat gewaschen, angekleidet und unterrichtet. An dieser Stelle wird die Figur des Privatsekretärs eingeführt, der allen Bediensteten des Königshofs vorsteht. Er ist verantwortlich für den Tagesablauf und die standesgemäße Erziehung des Prinzen. Für den nächsten Programmpunkt auf der Agenda der Repräsentationspflichten erscheint die Königin, um ihren Sohn abzuholen. Es folgen Eröffnungen und Empfänge, die anfänglich nur als Teil des gezeigten Tages verstanden werden, bis sich der Prinz inmitten dieser Veranstaltungen unmerklich in einen erwachsenen Mann verwandelt. Durch diesen Kunstgriff gewinnt das bisher Gesehene eine zusätzliche Dimension. Dem Zuschauer wird nicht nur der übliche Tagesablauf des Prinzen präsentiert, sondern auch die sich endlos wiederholende Alltagsroutine, die keinerlei Variation kennt. Nun sieht das Publikum den erwachsenen Kronprinzen bei Eröffnungszeremonien, Einweihungen und Empfängen. Während einer dieser öffentlichen Veranstaltungen lernt er eine junge Dame kennen, auch „die Freundin“ genannt, für die er sich sofort zu interessieren scheint. Im Gegensatz zum Prinzen weiß der Zuschauer bereits, dass diese Dame vom Privatsekretär angewiesen wurde, sich dem Thronfolger anzunähern, um so einen Keil zwischen ihn und seine Mutter zu treiben. Der Prinz, von der jungen Frau ehrlich angetan, lädt sie in die Oper ein, die er gemeinsam mit der Königin besucht. Der Plan des Sekretärs scheint aufzugehen, da die Königin ihr Missfallen an der für ihren Sohn nicht standesgemäßen Begleitung ganz offen kundtut. Während der Vorstellung, die ein mit Ernsthaftigkeit dargebotenes Pseudoballett mit Parallelen zu einer miserablen *Schwanensee*-Version darstellt,¹⁰³ weiß sich die Freundin des Prinzen nicht zu benehmen. Die brüskierte Königin verlässt daher noch vor Ende der Vorstellung das Opernhaus, gefolgt vom gesamten königlichen Tross.

Im Anschluss führt Bourne in die privaten Gemächer des Prinzen, wo der Zuschauer erstmals Einblick in dessen verzweifelte Seele bekommt. Der Prinz sucht, wieder alleine, seine Unzufriedenheit in Alkohol zu ertränken. Wieder betritt die Königin das Zimmer und wieder verweigert sie ihm emotionale Hilfestellung und körperliche Nähe. Stattdessen appelliert sie an seine Vernunft, als sie seinen Flachmann bemerkt. Sobald die Königin die Räumlichkeiten wieder verlassen hat, macht sich der Prinz auf den Weg in einen seiner gesellschaftlichen Stellung nicht geziemenden

¹⁰³ Vgl. Bourne, Matthew/Macauley, Alastair, *matthew bourne and his adventures in dance. conversations with alastair macaulay*, S. 232.

Club. Diese „lively scene in a beautifully seedy nightclub is a potted history of pop, with a clientele ranging from the bequipped posers of the 1950s to the flamboyant fluorescent peacocks of the 80s.“¹⁰⁴ Vom Privatsekretär herbeizitiert, ist die Freundin des Prinzen ebenfalls vor Ort, um sich dem Thronfolger weiter anzunähern. Nach der Verwicklung in eine vom Sekretär angezettelte Schlägerei wird der Prinz jedoch aus dem Etablissement geworfen. Im Dunkeln auf der Straße sitzend, von Passanten unbemerkt, beobachtet er, wie seine Freundin mit einem Unbekannten das Lokal verlässt. Der Unbekannte streift seine Verkleidung ab und darunter kommt der Privatsekretär zum Vorschein. Er bezahlt die junge Frau dafür, sich mit dem Prinzen eingelassen zu haben, und beide gehen ab. Zutiefst enttäuscht und in seinen Selbstzweifeln bestätigt, beschließt der Prinz seinem unerfreulichen Leben ein Ende zu bereiten. Er schreibt einen Abschiedsbrief, heftet diesen an eine Parkbank und geht auf den nahegelegenen Teich zu, fest entschlossen, sich zu ertränken. In diesem Moment sieht er einen Schwan vorüberziehen. Das Bild dieses wilden Vogels am Wasser scheint etwas in ihm auszulösen.

Der zweite Akt beginnt, und in des Prinzen Vorstellung erwacht der Schwan zum Leben. Das schöne Tier und sein Gefolge interagieren mit dem Prinzen und es entsteht ein für den Prinzen einzigartiges Naheverhältnis zwischen ihm und dem Anführer der edlen Vögel, dem weißen Schwan. Als die Realität den Kronprinzen wieder einholt, ist er voller Lebensfreude, zerreißt seinen Abschiedsbrief und macht sich fröhlich auf den Heimweg.

Der dritte Akt stellt, der *Schwanensee*-Tradition folgend, einen Ball dar, an dem der Prinz den anwesenden Damen seine Aufwartung machen soll.¹⁰⁵ Bourne lässt hier den Zuschauer das Ausmaß des Intrigenspiels erkennen, welches der Privatsekretär spielt: Nicht nur die Freundin ist erneut anwesend, um sich dem Prinzen anzubiedern. Im Laufe des Balls erscheint auch ein junger Mann, der eigens dazu rekrutiert wurde, die Königin zu verführen, die, wie bereits im ersten Akt etabliert, eine ausgeprägte Schwäche für jüngere Männer hat. Dieser Fremde und die Verbindung, die er auftragsgemäß sofort nach seinem Eintreffen mit der Königin herstellt, sind essentiell für die Entwicklung der Figur des Prinzen. Da der Prinz das Bild des weißen Schwans, seines Vertrauten, auf den Fremden projiziert, sieht er

¹⁰⁴ Eastern Daily Press: *Review: Matthew Bourne's Swan Lake – Norwich Theatre Royal*, <http://www.edp24.co.uk>.

¹⁰⁵ Vgl. Bourne, Matthew/Macauley, Alastair, *matthew bourne and his adventures in dance. conversations with alastair macaulay*, S. 242.

sich durch das Verhalten des Fremden verraten. Nach langem Kampf mit sich und vergeblichen Versuchen den Unbekannten und seine Mutter zu trennen, weiß er keinen anderen Ausweg, als sich durch Gewalt Gehör zu verschaffen: Er zieht eine Waffe und bedroht zuerst seine Mutter und schließlich alle Umstehenden. Der Privatsekretär, mittlerweile ebenfalls bewaffnet, will die unerwartete Situation zu seinen Gunsten nutzen. Er zielt auf den Prinzen, tötet jedoch die Freundin, die genau in diesem Moment in die Schusslinie gerät. Daraufhin wird der Prinz entwaffnet und abgeführt, sehr zur Genugtuung des Privatsekretärs und des Fremden.

Nachdem während der Entstehungsphase der Inszenierung die Entscheidung gefallen war, dass der Schwan nur in der Vorstellung des Prinzen existierte, entwickelte sich der vierte Akt zu einem vollkommen eigenständigen Drama.¹⁰⁶ Der größte Teil dieses vierten Aktes ist aus der verzerrten Perspektive des Prinzen erzählt.¹⁰⁷ Er nimmt die Realität nicht mehr als solche wahr, sondern als eine Art beängstigenden und bedrohlichen Alptraum. „Almost all Act Four is the delirium of the Prince. [...] What we see is his horrific view of what’s happening to him at that point.“¹⁰⁸ Der vierte Akt besteht aus vier Abschnitten, in deren erstem der Prinz die Ereignisse des zweiten und dritten Aktes im Traum Revue passieren lässt. Als er vor seinem inneren Auge seine Mutter in die Arme des Fremden sinken sieht, fährt er erschrocken hoch. In der nächsten Sequenz verbünden sich in seiner Vorstellung alle ihm nahe stehenden Menschen gegen ihn. Die medizinische Behandlung, der er unterzogen wird, macht ihn willenlos und gefügig. Erschöpft fällt er in einen tiefen Schlaf – hier beginnt bereits der dritte Abschnitt des vierten Akts –, in dem er von den weißen Schwänen heimgesucht wird. Über das Auftauchen der Schwäne in des Prinzen Schlafzimmer im vierten Akt äußert sich Matthew Bourne folgendermaßen:

„The Prince having been in their world in Act Two, I now wanted them to enter his world in Act Four; but I wanted to feel that they were coming out of the walls. [...] It just seemed to make sense [...] because he’s asleep on the bed at the time. It’s a way of showing the sort of world he’s going off into, but also showing that it’s now confined to his world. He can’t escape.“¹⁰⁹

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S. 220.

¹⁰⁷ Vgl. ebd. S. 247.

¹⁰⁸ Vgl. ebd.

¹⁰⁹ Bourne, Matthew/Macauley, Alastair, *matthew bourne and his adventures in dance. conversations with alastair macaulay*, S. 248.

Mit dem Auftritt des weißen Schwans verändert sich die Atmosphäre und das Bett des Prinzen scheint im Sternenhimmel zu schweben.¹¹⁰ „It's as if the swans have come to get him, rather than him going to them.“¹¹¹

Die Schwäne erscheinen im vierten Akt wesentlich feindseliger als im ersten. In ihrer Kritik zu Bourne's *Swan Lake* macht Rachel Ward die Schönheit des Schwans überhaupt an der Diskrepanz zwischen äußerer Schönheit und der darunter verborgenen Brutalität fest: „The beauty of a swan is that beneath their elegant white forms and vast wingspans, which create the illusion of serene beauty, you know that deep down they are vicious fighters who can peck a man to death.“¹¹²

Der weiße Schwan kann die Hinrichtung des Prinzen durch den Schwanenmob gerade im letzten Moment noch verhindern, fällt daraufhin jedoch selbst dessen Blutrünstigkeit zum Opfer. Da der Schwan Teil des Prinzen ist, findet mit ihm auch der Prinz selbst den Tod. Als die Königin ins Zimmer eilt – dies der Beginn der vierten Sequenz – findet sie jedoch nur noch den leblosen Körper ihres Sohnes vor. In hilfloser Trauer umarmt und hält sie ihn – zum ersten und einzigen Mal im gesamten Stück. Das Schlussbild verbindet das Ende des Balletts mit seinem Anfang: Hinter dem Fenster, über der trauernden Mutter, erhebt sich der weiße Schwan. Wie die Königin den Leib ihres toten Sohnes hält, so hält der Schwan den schlafenden jungen Prinzen aus dem Prolog im Arm.

Bournes detaillierte Figurencharakterisierung beschränkt sich nicht nur auf die Hauptfigur wie in John Neumeiers *Schwanensee*-Version (siehe Kapitel 4), sondern erstreckt sich über alle für die Entwicklung des Prinzen maßgeblichen Figuren. Dies führt zu einer komplexeren Struktur der erzählten Geschichte, da alle Figuren, geleitet von ihren jeweils ganz unterschiedlichen Wünschen und Vorstellungen, ihre eigenen Ziele verfolgen. Im Folgenden sollen die den Prinzen umgebenden Figuren und deren Beziehung zu ihm skizziert werden, um zu verstehen, warum der Prinz am Tod eines imaginären Schwans zugrunde geht.

Die Darstellung der Beziehung des Protagonisten zu seiner Mutter weist Parallelen zu John Neumeiers Inszenierung auf, da auch hier das Verhältnis zwischen Mutter

¹¹⁰ Vgl. ebd. S. 248.

¹¹¹ Bourne, Matthew/Macauley, Alastair, *matthew bourne and his adventures in dance. conversations with alastair macaulay*, S. 248.

¹¹² The Telegraph: *Matthew Bourne's Swan Lake*, review: 'witty, menacing, lyrical and wild', <http://www.telegraph.co.uk>.

und Sohn den maßgeblichsten Einfluss auf das Emotionsleben der Hauptfigur darstellt. Mutter und Sohn begegnen sich im Laufe des gesamten Balletts zwar nicht ausschließlich in der Öffentlichkeit, aber sowohl ihre Begegnungen im öffentlichen als auch jene im privaten Rahmen sind geprägt von Formalitäten. Die Möglichkeit des Spiels mit diesen beiden Aspekten ihres Lebens faszinierte Bourne an der Figur der Königin.¹¹³ Bei ihrem ersten Auftritt im Prolog lernt der Zuschauer erst einmal die private Seite der Figur kennen. Die erste Begegnung zwischen Mutter und Sohn im Stück ist, wie bei Neumeier, charakterisierend für deren Verhältnis.

Die Königin betritt das Zimmer ihres Sohnes, nachdem dieser aus einem Alptraum aufgeschreckt ist. Zwar lässt sie es sich offenbar nicht nehmen, persönlich nach ihrem Kind zu sehen, wahrt jedoch ihre Distanz und weist den Prinzen zurück, obwohl dieser sein Verlangen nach einer Umarmung unmissverständlich zu verstehen gibt. Die Mutter greift dem Kind auf die Stirne, um eventuelles Fieber festzustellen, und verlässt danach wieder den Raum. Zu Berührungen zwischen der Königin und ihrem Sohn kommt es im gesamten Stück nur, wenn es die Etikette erfordert oder die Notwendigkeit besteht, wie bei eben erwähnter Überprüfung der Körpertemperatur. Im ersten Akt holt die Königin ihren Sohn für öffentliche Auftritte von seinem Unterricht ab; seine einzige Aufgabe besteht darin, zu Repräsentationszwecken seine Mutter zu begleiten oder ruhig neben ihr zu stehen. Private Kommunikation findet während dieser Auftritte keine statt, bis auf gelegentliche Zurechtweisungen des Sohnes von Seiten der Mutter. Der Sequenz, in der die Königin mit jungen Kadetten flirtet, verleiht Bourne eine Komik¹¹⁴, durch die die Ernsthaftigkeit des Prinzen kontrastiert wird, mit welcher er auf das Verhalten seiner Mutter reagiert. Der Sohn ist eifersüchtig auf die jungen Männer, die mühelos, ohne eigenes Zutun, die Aufmerksamkeit der Königin auf sich ziehen. Er selbst hingegen versucht bereits sein ganzes Leben lang ihre Zuwendung zu erlangen und scheitert täglich daran.

Das Erscheinen der Freundin des Prinzen auf der Bildfläche erregt zwar die Aufmerksamkeit der Königin, allerdings im negativen Sinne. Sie ist von der Partnerwahl ihres Sohnes nicht begeistert, da die junge Dame den Ansprüchen an eine königliche Begleitung nicht gerecht wird. Als ihr Sohn sich im dritten Akt der Freundin gegenüber kühl und gleichgültig verhält, entsteht zwischen Königin und

¹¹³ Vgl. Bourne, Matthew/Macauley, Alastair, *matthew bourne and his adventures in dance. conversations with alastair macaula*, S. 195.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 217.

Prinz für kurze Zeit eine gemeinsame Front gegen die Freundin. Die Gründe für die veränderte Einstellung ihres Sohnes der jungen Dame gegenüber sind der Mutter jedoch gleichgültig, für sie zählt nur das ihren Vorstellungen entsprechende Endergebnis. Die fehlende Kommunikation über elementare emotionale Themen zwischen der Königin und ihrem Sohn wird den beiden am Ende zum Verhängnis. Dadurch, dass sie als königliche Familie keine Einheit nach außen bilden, sind sie leicht angreifbar. Ein Umstand, den der Privatsekretär auszunutzen weiß, indem er die Freundin und den Fremden auf der Bildfläche erscheinen lässt.

Das Erscheinen des Fremden auf dem Ball löst sowohl unter den weiblichen als auch unter den männlichen Gästen Aufsehen aus. Der Fokus aller ist sofort nur noch auf den Neuankömmling gerichtet. Die Königin versucht zunächst ihre Begeisterung über die Ankunft des jungen Fremden zu verbergen, macht aber, als sich die Frauenwelt förmlich ihm zu Füßen wirft, von ihrer Machtposition als Königin Gebrauch und sticht so jede weibliche Konkurrenz aus.

Der Ärger ihres Sohnes über die uneingeschränkte Zuwendung des Fremden der Königin gegenüber verwundert sie nicht, da es sich hierbei um ein gewohntes Verhaltensmuster handelt. Allerdings ist sie überrascht von der ungewöhnlichen Heftigkeit seiner Reaktion. Das wahre Ausmaß der Zuneigung zu ihrem Sohn kommt – durchaus überraschend – erst zum Vorschein, als sie diesen beschützt, obwohl er sie selbst und die Umstehenden mit einem Revolver bedroht. Sie weist den ebenfalls bewaffneten Privatsekretär zurück, der, aus Eigeninteresse, den Thronfolger ohne zu zögern erschossen hätte. Ihre Ratlosigkeit, nachdem der Prinz überwältigt abtransportiert wurde, sowie ihre verzweifelte Trauer, als sie ihren Sohn im vierten Akt leblos in seinem Bett vorfindet, lassen den Zuschauer erkennen, dass es an Liebe nicht fehlte, sehr wohl allerdings an der Fähigkeit, diese zu kommunizieren.

Es gibt nur eine weitere Figur in Matthew Bournes Inszenierung, deren Beziehung zum Prinzen fast so lange zurückreicht wie die zu seiner Mutter: der Privatsekretär. Er ist Bournes Rotbart-Figur, die von Gier nach Macht und Einfluss getrieben wird und der zur Umsetzung ihrer Ziele alle Mittel recht sind. „The Private Secretary [...] wants to discredit the Prince. The unsuitable girlfriend is one part of his plan; the Prince getting thrown out of the Soho club is another.“¹¹⁵ Über den Fremden und

¹¹⁵ Bourne, Matthew/Macauley, Alastair, *matthew bourne and his adventures in dance. conversations with alastair macaulay*, S. 235.

dessen Beziehung zur Königin will er schließlich an die Macht gelangen. In der ursprünglichen Konzeption war geplant, das die Handlung maßgeblich beeinflussende Intrigenspiel des Sekretärs größer anzulegen, als es die Endfassung des Balletts vermuten lässt; der Fremde im vierten Akt wäre der Sohn des Sekretärs gewesen, was in Anbetracht der Tatsache, dass der Fremde auch den schwarzen Schwan repräsentiert, der Figurenkonstellation des *Schwanensee*-Originals entsprochen hätte (siehe Kapitel 3). Die unstandesgemäße Freundin des Prinzen hätte diesen diskreditieren sollen und der Sohn des Sekretärs sollte die Königin in seinen Bann ziehen, um ihr nächster Ehemann zu werden.¹¹⁶ Da jedoch die unterlegte politische Nebenhandlung in der Umsetzung zu komplex wurde, entschied man sich für eine weniger ausführliche Darstellung der Intrige, in der das Verhältnis zwischen dem Sekretär und dem Fremden nicht genauer definiert wird. Eingeführt wird der Privatsekretär am Beginn des ersten Aktes, als der Prinz noch ein Kind ist. Er zeichnet verantwortlich für dessen Erziehung, hat folglich seit jeher großen Einfluss auf Umfeld und Entwicklung des Thronfolgers und ist vertraut mit dessen Charakterzügen. Während der öffentlichen Auftritte der Königin und des mittlerweile erwachsenen Prinzen ist der Privatsekretär fast durchgehend zugegen. Bourne lässt den Zuschauer bereits hier erahnen, dass dem Sekretär nicht zu trauen ist, während der Prinz und seine Mutter auf dessen Loyalität bauen und bis zum Schluss nichts von einer so folgenschweren Intrige ahnen. Die Tatsache, dass der Privatsekretär volles Vertrauen des Königshauses genießt, erleichtert sein Vorhaben. Schon lange Angestellter am königlichen Hof, kennt er die Schwächen der königlichen Familie sehr gut und kann diese mit Leichtigkeit gegen den Thronfolger ausspielen. Im ersten Akt fädelt er die Begegnung des Prinzen mit der Freundin ein und beobachtet von außen das Geschehen. Obwohl der Prinz im dritten Akt bereits um das wahre Motiv der Freundin weiß, vermutet er nicht, dass ihr Engagement Teil eines größeren Ganzen ist. Der Sekretär nimmt während des Balls sofort die unerwartete Kühle von Seiten des Prinzen gegenüber seiner Freundin wahr, die sich in ihrer Taktlosigkeit ständig dem Prinzen aufzudrängen versucht, wodurch die Situation immer wieder zu eskalieren droht. Um spontane Schadensbegrenzung zu betreiben, sieht sich der Sekretär gezwungen sogar physisch einzugreifen und schiebt die Freundin oft wie eine Schachfigur von einer Position auf eine andere. Mit dem Auftritt des Fremden

¹¹⁶ Vgl. Bourne, Matthew/Macauley, Alastair, *matthew bourne and his adventures in dance. conversations with alastair macaulay*, S. 235.

schwenkt der Fokus augenblicklich auf diesen, und die Distanz zwischen dem Prinzen und seiner Freundin rückt in den Hintergrund. Da der Prinz im Laufe des Balls einen immer verwirrteren und unkontrollierteren Eindruck macht, wird die Freundin, die nicht davon ablässt sich an den Prinzen heranzumachen, zum einzigen Hindernis für die Umsetzung des Plans, den der Sekretär verfolgt. Hier kommt dem Sekretär der emotionale Ausbruch des Prinzen sehr entgegen. Er will im Aufruhr um den bewaffneten Prinzen diesen erschießen, sein Schuss tötet jedoch die Freundin. Dieses Missgeschick erweist sich als Glücksfall für den Sekretär, das auf auf einen Schlag zwei Probleme löst: Die Freundin kann nicht mehr gegen ihn aussagen und der Prinz, der im Schock um ihren Tod entwaffnet werden konnte, wird im emotionalen Ausnahmezustand abgeführt. Am Ende des dritten Aktes sinkt die Königin verzweifelt in die Arme des Fremden, ein weiterer Sieg des Sekretärs.

Im vierten Akt, der aus der Perspektive des Prinzen erzählt wird, scheint dieser zum ersten Mal klar zu sehen. Die alptraumhafte Sequenz zeigt sowohl die Königin als auch den Sekretär als bedrohliche Figuren, die ihre hierarchische und emotionale Überlegenheit dem Prinzen gegenüber ausnützen. Erst als er bereits vollständig dem Wahnsinn zum Opfer gefallen ist, erkennt er instinktiv, dass der lebenslange Einfluss seiner Mutter und des Privatsekretärs den Ursprung seines Übels darstellen.

Über den Privatsekretär treten die Freundin und der Fremde in das Leben des Prinzen und beeinträchtigen dieses nachhaltig, da sie in ihm emotionale Prozesse auslösen, die ihn schlussendlich in den Wahnsinn treiben. Die Enttäuschung durch die Freundin lässt den weißen Schwan auf der Bildfläche des Bewusstseins des Protagonisten erscheinen und der Fremde dient als Projektionsfläche für diesen Schwan. So bietet er die Basis für die größte aller Enttäuschungen des Prinzen: den vermeintlichen Verrat seines engsten Vertrauten, des Schwans.

Im Vergleich zu allen anderen Figuren hat die Freundin zwar die geringste aktive Relevanz für die Entwicklung der Handlung, jedoch große Bedeutung für das Seelenleben des Prinzen. Sie ist ein Puzzleteil in dem Bild, das sich der Prinz von der Welt gemacht hat und die vermeintliche Bestätigung für seine Unfähigkeit, in einem anderen Menschen wahre Zuneigung hervorrufen zu können. Ironischerweise entpuppt sich gerade diese Freundin im Laufe der Handlung als anscheinend einzige Figur der Realität, die tatsächlich wahre Gefühle für den Prinzen empfindet. Vom Privatsekretär angestellt, nähert sie sich dem Prinzen anfangs zwar aus rein

ökonomischem Interesse, entwickelt aber mit der Zeit echte Gefühle für ihn. Sie erscheint im Laufe des Stückes an fünf verschiedenen Orten, wobei sie nur in vier Situationen in direkten Kontakt mit dem Prinzen tritt. Ihr erster Auftritt im ersten Akt stellt auch die erste Begegnung zwischen den beiden dar. Der Prinz hebt die der Dame zu Boden gefallene Handtasche auf und gibt sie ihrer Eigentümerin zurück. Er scheint unerfahren zu sein im Umgang mit Frauen und ist offensichtlich begeistert von dem ihm entgegengebrachten Interesse. Aufgrund eben dieser Unerfahrenheit und vermutlich auch aus emotionaler Verzweiflung unfähig, derart heftigem Interesse an seiner Person mit Skepsis zu begegnen, erwidert er dieses mit freundlicher Aufmerksamkeit. Bei ihrer nächsten Begegnung wird die junge Dame bereits der Königin vorgestellt und begleitet die Hoheiten in die Oper. Von der Königin wird die neue Begleitung des Prinzen wegen ihrer mangelnden Manieren abgelehnt, so sieht sich der Prinz also gezwungen sich zu entscheiden – zwischen einer Mutter, deren Liebe und Aufmerksamkeit er nie hat gewinnen können und einer Freundin, die zwar den Ansprüchen dieser Mutter nicht gerecht wird, ihm aber die Zuneigung zu schenken scheint, derer er so dringend bedarf.

Ihr drittes Aufeinandertreffen, in einem Club, wirkt zwar zufällig, ist in Wahrheit aber genauso wie die Treffen davor vom Privatsekretär geplant und stellt die für den Prinzen folgenschwerste Begegnung mit der Freundin dar. Nachdem er gezwungen wurde den Club zu verlassen, sitzt der Prinz im Dunkeln vor dem Eingang und wird Zeuge, wie die Freundin vom Privatsekretär bezahlt wird. Dass die junge Frau aber nur ein kleiner Teil einer groß angelegten Intrige ist, ahnt er nicht. Er sieht nicht mehr, wie die Freundin aufgrund der echten Zuneigung, die sie für ihn entwickelt hat, das vom Privatsekretär eben erhaltene Geld verschenkt. Der Prinz ist zu sehr gekränkt und fühlt sich in seiner Unverstandtheit und Einsamkeit erneut bestätigt.

Mit dem Wunsch sein Leben zu beenden, lässt Matthew Bourne den Schwan ins Bewusstsein des Protagonisten treten. Das imaginäre Tier wird bereits im Prolog eingeführt, wo es sowohl als Objekt des Vertrauens, als auch als Furcht einflößendes Wesen dargestellt wird. Das Stofftier in des Prinzen Arm deutet auf ein freundschaftliches Verhältnis zwischen Kind und Schwan hin, während der Alptraum das Gegenteil vermuten lässt. Es handelt sich jedoch nicht um einen per se bedrohlichen Schwan. Das Traumbild des späteren Freundes scheint das Kind zu verschrecken, nicht weil es an sich Angst macht, sondern weil es ihm zum ersten Mal begegnet und ihm folglich noch fremd ist. Der Prinz sehnt sich schon als Kind so

sehr nach einem Freund, dass die Idee des Schwans als Vertrautem mit diesem Traum in ihm Fuß fasst und im Unterbewusstsein des Prinzen fortbesteht. Erst viel später, genährt durch wachsende Verzweiflung über die als ausweglos empfundene Einsamkeit, findet der imaginäre Freund seinen Weg ins Bewusstsein des mittlerweile erwachsenen Prinzen. Diese Etablierung der bis in die Kindertage des Prinzen zurückreichenden Beziehung verwebt die Figur des Schwans fest mit dessen Emotionsleben. Das Entstehen eines Schwans als imaginäre Figur des Vertrauens ist folglich nicht beliebig, sondern hat seinen Ursprung in der emotionalen Erinnerung der Hauptfigur.

Der zweite Akt zeigt den Prozess, in dem der Schwan aus dem Unterbewusstsein ins Bewusstsein des Prinzen vordringt und sich eine Freundschaft zu entwickeln beginnt. Allerdings tritt nur die Figur des Schwans in des Prinzen Bewusstsein vor, nicht aber das Wissen darum, dass der Schwan ein Konstrukt der eigenen Vorstellung ist. Da der Schwan vom Wunsch des Prinzen modelliert ist, verstanden und erkannt zu werden, weist er Charaktereigenschaften auf, die genau auf dieses Verlangen antworten. Somit verwundert es also nicht, dass sich der Prinz mit dem Schwan identifizieren kann, wurde das Tier doch genau zu diesem Zwecke vom Unterbewusstsein des Thronfolgers geschaffen. Da nicht nur die Existenz, sondern auch das Handeln des Schwans auf des Prinzen Sehnsucht nach Aufmerksamkeit und Anerkennung basiert, muss dieses aus der Perspektive des Prinzen betrachtet werden. So ist die Tatsache, dass der weiße Schwan sich, trotz Einwands seiner Artgenossen, im vierten Akt für die Freundschaft des Prinzen entscheidet, ein weiteres Indiz für dessen tief sitzendes Bedürfnis nach emotionaler Zugehörigkeit.

Der dritte Akt führt den schwarzen Schwan ein, der durch das Zusammenprallen zweier Welten entsteht: Die Welt der Illusionen des Prinzen trifft auf die Realität. In der Figur des jungen, selbstbewussten Fremden glaubt der Prinz seinen weißen Schwan wiederzuerkennen und projiziert das Bild seines Vertrauen auf den fremden jungen Mann. Somit vereinen sich in diesem Fremden, der Teil der Intrige gegen das Königshaus ist, die den traditionellen schwarzen Schwan definierenden Charakteristika: böse Absicht und Täuschung. Der Fremde ist die zweite vom Privatsekretär engagierte Figur, die die emotionale Entwicklung des Prinzen beeinflusst. Außer der Zusammenarbeit mit dem Sekretär werden jedoch keine Details über ihn bekannt. Der Fremde tritt ausschließlich im dritten Akt auf, sein Erscheinen verändert Dynamik und Atmosphäre des Balls. Er teilt die

Ballgesellschaft in zwei Lager, in das der Frauen und das der Männer. Die Frauen buhlen um seine Aufmerksamkeit, wohingegen die Männer die unerwartete Konkurrenz nicht willkommen heißen. Im Prinzen löst der Auftritt des fremden Mannes eine völlig unvorhergesehene Reaktion aus: Er glaubt, statt des Unbekannten den weißen Schwan vor sich zu sehen, der ihn im zweiten Akt mit neuer Lebensfreude erfüllt hat. Aufgrund dieser Projektion erfährt Bournes Hauptfigur die größte Enttäuschung ihres bisherigen Lebens. Durch das Verschwimmen der beiden Figuren, des weißen Schwans und des Fremden, in des Prinzen Vorstellung fühlt er sich von seinem engsten Vertrauten verraten. Zu allem Überfluss ist auch noch seine Mutter Teil dieses Verrats, die Frau, deren mangelnde Zuwendung den Grundstein für die emotionale Bedürftigkeit des Prinzen legte.

Da jedoch der weiße Schwan von niemandem außer dem Prinzen wahrgenommen werden kann, spielt sich auch die Verwechslung nur in dessen Kopf ab. Die Figur des schwarzen Schwans existiert somit, genau wie sein weißer Counterpart, ausschließlich in der subjektiven Wirklichkeit des Prinzen.

Matthew Bournes *Schwanensee*-Inszenierung beschreibt die Suche eines einsamen jungen Mannes nach Zuwendung und Freiheit. Aufgrund seiner gesellschaftlichen Stellung von jeher fremdbestimmt, sucht der junge Mann seinen Weg zu selbstbestimmtem Glück. Schon im ersten Akt hebt Bourne durch wirkungsvolle Überzeichnung der Tagesabläufe hervor, dass sein Protagonist in jedem Lebensaspekt jeglicher Selbstbestimmung beraubt ist. Sein Tag wird von Personal strukturiert, sein Verhalten durch Etikette bestimmt, und auch in der Wahl seiner Partnerin hat er sich den Vorstellungen des Königshauses unterzuordnen. Die Erkenntnis, dass seine Freundin angestellt worden ist, um sein Interesse zu wecken, stellt demnach eine Enttäuschung auf mehreren Ebenen dar. Einerseits wird das Vertrauen des Prinzen erneut missbraucht und seine Überzeugung, andere Menschen nicht für sich als Person interessieren zu können, bestätigt. Andererseits zeigt sie ihm, dass er nicht einmal in der Entscheidung zum Unkonventionellen frei sein kann.

Aufgewachsen ohne jede Möglichkeit auf Selbstbestimmung, mit einer Mutter, die es verabsäumte eine persönliche Beziehung zu ihrem Sohn aufzubauen, ist sein ganzes Leben eine Suche nach Liebe und Freiheit. Keiner der ihn umgebenden Menschen ist frei, alle sind Regeln, Pflichten und Zwängen unterworfen, die sie der Freiheit zur

offenen und uneigennützigen Zuwendung zu einem anderen Menschen berauben. Das Fehlen von Ansprache und Verständnis in seiner direkten Umgebung resultiert in Einsamkeit, die wie in Neumeiers Inszenierung die treibende Kraft für das Handeln des Prinzen darstellt. Unterstrichen wird diese bei Bourne durch das Motiv des Verlassenwerdens, das im Laufe des Balletts immer wiederkehrt und den Prinzen schlussendlich jede Hoffnung auf emotionales Glück aufgeben lässt.

Der britische Choreograph zeigt im gesamten Stück nur vier Zeitabschnitte bzw. Momente, in denen sein Prinz nicht einsam ist:

1. Im 1. Akt, als der Prinz mit einem Angestellten spielt
2. Als er, ebenfalls im 1. Akt, seiner Freundin zum ersten Mal begegnet
3. Während des gesamten 2. Aktes, beim Kennenlernen des weißen Schwans
4. Im vierten Teil des 4. Aktes, als der weiße Schwan zu ihm zurückkehrt

Doch die Momente des Glücks sind, wie bei John Neumeiers Protagonisten, nicht von Dauer. Die Freude des Kindes während des ausgelassenen Spiels mit einem Angestellten im ersten Akt wird durch den strengen Blick der Mutter im Keim erstickt. Das Glück mit seiner Freundin wird durch das Gefühl der absoluten Einsamkeit ersetzt, als der Prinz von der Intrige erfährt, die die Freundin mit dem Privatsekretär verbindet. Einzig das Einverständnis mit dem weißen Schwan im zweiten Akt hat den Anschein, auf Dauer bestehen zu können. Der Schwan repräsentiert alles, wonach der Prinz sich sehnt. Er ist frei, selbstbestimmt und dem Prinzen gegenüber unvoreingenommen und selbstlos, wobei hier noch einmal erwähnt werden muss, dass alle Eigenschaften und jede Handlung des Schwans aus der Sehnsucht des Prinzen entstehen. Der Schwan ist lediglich die Personifizierung des Wunsches des Thronfolgers nach Freiheit und Liebe und somit gar nicht selbstbestimmt, weil unfähig, ohne den Prinzen zu existieren. Die Erkenntnis des Protagonisten im Delirium des vierten Aktes, dass die Abhängigkeit von Mutter und Privatsekretär den Verlust jeder Selbstbestimmung mit sich gebracht hat, verstärkt das Verlangen des Prinzen nach Nähe zum Schwan. Doch stirbt mit dieser Einsicht, in das Königshaus hineingeboren worden und dadurch auf Gedeih und Verderb mit ihm verbunden zu sein, auch jede Hoffnung, jemals in Freiheit zu leben und wahre Zuneigung zu finden. Diesen Erkenntnisprozess verbildlicht Bourne im Traum des Prinzen. Der Prinz muss machtlos zusehen, wie die Schwanenmeute den weißen Schwan

hinrichtet. Mit dem Verlust des Schwans, also dem Verlust der Hoffnung, stirbt sein Lebenswille und somit auch er selbst.

Der weiße Schwan, der im letzten Bild hinter dem Schlafzimmerfenster des Prinzen sichtbar wird, hält das schlafende Kind aus dem Prolog im Arm. Es scheint, als hätte er seit damals über den Prinzen gewacht und würde trotz körperlichen Todes seines Protegés weiterhin dessen Seele behüten.

Dieses Schlussbild, in dem die Königin zum ersten Mal ihren Sohn an sich drückt und der weiße Schwan den jungen Prinzen trägt, verdeutlicht noch einmal die Absurdität des Todes der Hauptfigur. Hätte die Königin ihre Mutterrolle vor ihre repräsentativen Pflichten gestellt, hätte der Prinz nicht dieses Ausmaß an emotionaler Leere empfunden und vielleicht bereits vor seinem Tod Glück und innere Freiheit finden können.

Matthew Bourne

4. Akt

55

6. Darren Aronofskys *Black Swan*

Darren Aronofsky wurde 1969 in Brighton Beach auf Coney Island geboren. In seiner Volksschulzeit beschäftigte er sich viel mit Filmklassikern und Graffitikunst, während der Highschool mit Schwarz-Weiß-Photographie und dem Schreiben. Bevor er nach Harvard ging, um Anthropologie und Film zu studieren, reiste er mit der *School of Field Studies* für biologische Forschungsarbeit nach Kenia und als Rucksacktourist durch Europa und den Nahen Osten. Sein Harvard-Studium beendete er 1991 mit Auszeichnung¹¹⁷ und wurde mit seinem Kurzfilm *Supermarket Sweep* am *American Film Institute (AFI)* aufgenommen¹¹⁸, das er mit dem *Master of Fine Arts* in Filmregie abschloss.¹¹⁹

Während seiner Zeit am *AFI* drehte Aronofsky ausschließlich Kurzfilme, konnte dort aber viele wertvolle Kontakte knüpfen, mit deren Hilfe ein paar Jahre nach seinem Abschluss sein erster Spielfilm *Pi* entstand.¹²⁰

Die Qualifikation eines Themas für ein Projekt beschreibt Darren Aronofsky in einem Interview:

„[...] the best thing you can bring to the world is to bring your own story. [...] The mistakes happen when you try to figure out what everyone likes, because the only thing you can be sure of is what you like and the reality is, what you like ends up being what a lot of people like, because we are all going through a very similar journey. [...] Reach deep into your own personal [...] joys and happiness and sadness and pain and struggle and victories and share them. That's what we want to see.“¹²¹

In seinen Spielfilmen *Pi* (1998), *Requiem for a Dream* (2000), *The Fountain* (2006), *The Wrestler* (2008), sowie in *Black Swan* (2010)¹²² behandelt Aronofsky verschiedene Formen von Zwang und Besessenheit. Sein „Kino ist immer auch Kino der psychischen Beklemmung und der körperlichen Grenzerfahrung, und mit *Black Swan* treibt der Filmemacher aus Brooklyn die Intensität seiner Bilder auf die Spitze.“¹²³ Der Film spielt in der Welt des Balletts, die Aronofsky schon immer

¹¹⁷ Vgl. The European Graduate School: *Darren Aronofsky*, <http://www.egs.edu>.

¹¹⁸ Vgl. TF1: *Black Swan: le cinéma sous influence de Darren Aronofsky*, <http://lci.tf1.fr>.

¹¹⁹ Vgl. The European Graduate School: *Darren Aronofsky*, <http://www.egs.edu>.

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Youtube: Making of: *Darren Aronofsky: Reel Life, Real Stories*, <http://www.youtube.com>, 9'26''.

¹²² Vgl. IMDb: *Darren Aronofsky*, <http://www.imdb.com>.

¹²³ Spiegel Online: „Tanzdrama *Black Swan: Ballerina brutal*“, <http://www.spiegel.de>.

fasziniert hat und mit der er, da seine Schwester in ihrer Kindheit Ballett getanzt hatte, schon seit jeher vertraut war. Die Entwicklungsphase des Projekts betrug circa 10 Jahre.¹²⁴ Aronofsky hatte sich schon längere Zeit mit dem Gedanken getragen einen Ballett-Film zu drehen. Nach seinem Abschluss am *American Film Institute* schrieb er eine Liste mit Ideen für Filme und die Thematik der Ballettwelt war bereits eine davon. Obwohl es sich dabei um ein Nischenthema handelt ist er überzeugt, dass das Publikum gerne in die Welt einer Ballerina entführt wird.¹²⁵ „I think audiences like to go to unique places and unique worlds and see details [...]“¹²⁶ Aronofsky bewegt sich in *Black Swan* zwischen den Genres, schreckte aber nicht davor zurück Horror- und Dokumentarelemente verschwimmen zu lassen, da er das Filmpublikum für sehr erfahren und experimentierfreudig hält.¹²⁷

Der Grundgedanke hinter dem Film war die Austauschbarkeit des Einzelnen. Viele andere Ideen sind in diesem Werk verwoben, aber die Frage nach Identität ist essentiell. Als Natalie Portman für die Rolle der Hauptfigur feststand, wurde die gesamte restliche Besetzung nach Ähnlichkeit zu ihrem äußeren Erscheinungsbild ausgewählt.¹²⁸ „I wanted to create an entire company of lookalikes, because that’s what the film is about [...] how easy they are to trade out.“¹²⁹

Der Dreh war aufgrund der metierbedingt hohen Verletzungsgefahr eine große Herausforderung. Natalie Portmans Präsenz in jeder einzelnen Einstellung stellte ein großes Risiko für die erfolgreiche Umsetzung des Projekts dar.¹³⁰ Doch eben diese konstante Anwesenheit der Protagonistin ermöglicht die subjektive Erzählweise aus der Sicht der Ballerina. Unterstützt wird diese Subjektivität durch die Handkamera, deren dokumentarische Bilder das Geschehen real erscheinen lassen.¹³¹

Trotz Starbesetzung war der Film unerwartet schwierig zu finanzieren. Aronofsky kommentiert den finanziellen Aspekt der Filmproduktion folgendermaßen: „There is never enough money, there is never enough time. We were just trying to get the best that we can in the moment.“¹³²

¹²⁴ Vgl. Youtube: *DP/30: Black Swan, director Darren Aronofsky*, <http://www.youtube.com>.

¹²⁵ Vgl. Youtube: *American Express Screen Talk with Darren Aronofsky*, <http://www.youtube.com>.

¹²⁶ Youtube: *American Express Screen Talk with Darren Aronofsky*, <http://youtube.com>, 1’26’’.

¹²⁷ Vgl. Youtube: *American Express Screen Talk with Darren Aronofsky*, <http://www.youtube.com>.

¹²⁸ Vgl. Youtube: *DP/30: Black Swan, director Darren Aronofsky*, <http://www.youtube.com>.

¹²⁹ Youtube: *Hit Fix, Darren Aronofsky Black Swan*, <http://www.youtube.com>, 6’50’’.

¹³⁰ Vgl. Youtube: *DP/30: Black Swan, director Darren Aronofsky*, <http://www.youtube.com>.

¹³¹ Vgl. Youtube: *Hit Fix, Darren Aronofsky Black Swan*, <http://www.youtube.com>.

¹³² Vgl. Youtube: *American Express Screen Talk with Darren Aronofsky*, <http://www.youtube.com>.

Black Swans Darstellung der Ballettwelt löste die unterschiedlichsten Reaktionen aus. Selbst die Ansichten der beiden in den vorangegangenen Kapiteln genannten Choreographen gehen in dieser Hinsicht auseinander. Matthew Bourne zeigt sich von Aronofskys Interpretation begeistert:

„I liked this film very much. It is one of those movies [...] where you are a little astounded by the audacity of it. It kept surprising me, shocking me; my mouth dropped open a few times. With Darren Aronofsky I thought it would be something dreamlike, nightmare like, but it's great to see something about the dance world that isn't too reverential.“¹³³

John Neumeier äußert sich hingegen in einem Interview mit dem *Hamburger Abendblatt*, in Hinblick auf die Authentizität der dargestellten Welt, durchweg negativ:

„Man sieht eine Fantasiewelt, die ein billiges Klischee nach dem anderen aneinanderreicht. [...] Die ganze Ballettwelt wird als eine Welt von Kranken dargestellt, in der monströse Menschen junge Mädchen ausnutzen, die natürlich alle magersüchtig sind. Das stimmt doch alles nicht. Ballett ist eine Kunst, in der viele verschiedene Künstler Platz haben. Nicht nur Frauen im Alter von 17 bis 24 Jahren, die sich noch dazu jeden Tag quälen. Tänzer haben Lust und Freude am Tanzen.“¹³⁴

Darren Aronofsky erklärt seine Intentionen folgendermaßen: Es sei nicht seine Absicht gewesen das Ballett zu „dämonisieren“¹³⁵. Er habe „die Arbeit und den Schmerz der Tänzer zeigen“¹³⁶ wollen, um damit „dieser Kunst mehr Respekt“¹³⁷ zu verschaffen.¹³⁸

Black Swan erzählt die Geschichte einer Ballerina auf der Suche nach Perfektion im Tanz. Die Protagonistin Nina Sayers lebt zusammen mit ihrer Mutter in einer Wohnung in New York City. Sie ist Tänzerin des New York City Ballet (NYCB) und, wie bei vielen Tänzern ihres Fachs, bildet der Tanz nicht nur ihren Lebensmittelpunkt, sondern stellt ihren gesamten Lebensinhalt dar. Nina lebt ein abgeschiedenes, einsames Leben. Ihre einzige Bezugsperson ist ihre Mutter, eine

¹³³ The Times: „Matthew Bourne's take on *Black Swan*“, <http://www.thetimes.co.uk>.

¹³⁴ Hamburger Abendblatt: *Black Swan*: „Primaballerina Natalie Protman: Der Schwan im Wahn“, <http://www.abendblatt.de>.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Vgl. Hamburger Abendblatt: *Black Swan*: „Primaballerina Natalie Protman: Der Schwan im Wahn“, <http://www.abendblatt.de>.

ehemalige Tänzerin, die ihre Karriere wegen der Schwangerschaft mit Nina aufgeben musste – ein Umstand, den sie sich nicht scheut, ihrer Tochter gegenüber hervorzuheben.

Als der künstlerische Direktor des NYCB, Thomas Leroy, bekanntgibt, die derzeitige Primaballerina für das Eröffnungsballett der nächsten Saison ersetzen zu wollen, wird der Konkurrenzkampf zwischen den Tänzerinnen angestachelt. Leroy plant eine der *Schwanensee*-Tradition folgende Inszenierung, in welcher der weiße Schwan Odette und der schwarze Schwan Odile von derselben Tänzerin getanzt werden.

„Eine gewaltige Aufgabe [für die Tänzerin], gilt doch die Doppelrolle [...] als technisch und darstellerisch höchst anspruchsvoll. Nina hat die Technik, sie ist duldsam, fleißig, perfektionistisch. Eine weiße Odette ist sie längst. Aber es fehlt ihr an Einfühlungsvermögen, um die hinterlistige, verführerische, schwarze Odile zu verkörpern.“¹³⁹

Erst Ninas unerwartet temperamentvolle Abwehrreaktion auf einen Versuch Leroy, sie zu küssen (sie wehrt sich mit einem heftigen Biss), überzeugt den künstlerischen Direktor, dass auch Leidenschaft in ihr steckt. Sie wird für die Hauptrolle besetzt und bereitet sich mit Akribie bis hin zur Verbissenheit auf die Premiere vor.

Mit Ninas neuer Arbeitssituation verändert sich ihr Leben schlagartig. Um den Tanz des schwarzen Schwans zu perfektionieren, versucht sie zu lernen hin und wieder die Kontrolle abzugeben und erfährt sich dadurch selbst neu. Sie konfrontiert sich plötzlich nicht nur mit sich selbst, sondern auch mit ihrem Lebensumfeld, hinterfragt alte Muster, entdeckt neue Möglichkeiten der Selbstgestaltung und lehnt sich gegen ihre Mutter auf. In kurzer Zeit durchlebt sie, was die meisten Mädchen über mehrere Jahre verteilt verarbeiten: sie wird vom Kind zur Frau. Wesentlich beeinflusst wird Ninas rasante Entwicklung hin zur selbstbewussten Sinnlichkeit auch vom neuen Ensemblemitglied Lily. Diese lebt mit ihrer charmanten, selbstsicheren Unbekümmertheit der verklemmten Nina ein Lebenskonzept vor, das ihr in diesem Ausmaß bisher unbekannt war und nimmt in dieser Hinsicht eine Art Vorbildstellung ein. Doch der wachsende Erwartungsdruck von allen Seiten zeigt bei Nina Auswirkungen auf ihre sensible Psyche. Ihre Wahrnehmung der Realität beginnt sich bereits mit dem steigenden Leistungsdruck im Vorfeld des Castings für die Rolle der Schwanenprinzessin schleichend zu verändern. Fast unmerklich verschafft sich die

¹³⁹ Zeit Online: *Black Swan*: „Der Horror trägt Tutu“, <http://www.zeit.de>, Seite 1.

Angst vor Austauschbarkeit in ihrer subjektiven Wahrnehmung Raum. Selbst als Ninas Besetzung für die Doppelrolle schon feststeht, verringert sich diese Angst nicht, sondern das Gegenteil tritt ein: Der Leistungsdruck, unter dem Ninas Illusionen (Begriffsdefinition siehe Kapitel 2.2.) immer häufiger zu Sinnestäuschungen (Begriffsdefinition siehe Kapitel 2.2.) werden, steigt noch zusätzlich. Schließlich lässt ihre veränderte subjektive Wahrnehmung keine Unterscheidung zwischen Realität und Einbildung mehr zu und treibt Nina unweigerlich in den Wahnsinn.

Der kontinuierliche innere Kampf zwischen dem prüden Ich und dem sinnlichen Ich erreicht seinen Höhepunkt, als Nina sich einbildet, Lily würde ihr während der laufenden Premiere ihre Rolle streitig machen wollen. Ihre charakterliche Verwandlung zum schwarzen Schwan ist vollendet, als Nina ihr Anrecht auf die hart erkämpfte Position verteidigt und die imaginäre Lily ersticht. Erst später realisiert sie, dass sie zuvor nicht gegen Lily, sondern gegen ihr eigenes Ich gekämpft und somit sich selbst die Stichverletzung zugefügt hatte. Zu ehrgeizig um aufzugeben, tanzt Nina die Vorstellung zu Ende und begeistert gleichermaßen Publikum wie Kollegen.

„Es ist beeindruckend zu sehen, wie die fragile Unschuld ihre Metamorphose zum stolzen, schwarzen Schwan vollzieht. Natalie Portman ist an dieser großen darstellerischen Aufgabe über sich hinaus gewachsen. Nina Sayers, die alles perfekt machen wollte, zerbricht an ihr, als der Vorhang fällt.“¹⁴⁰

Aronofsky spielt in seinem Film mit der *Schwanensee* zugrunde liegenden Spaltung zwischen Schwarz und Weiß. Er setzt diesen Aspekt als dramaturgisches Mittel ein, indem er ihn durch mehrere Ebenen des Films webt. Sowohl Kostüme, Ausstattung und Licht folgen diesem Konzept, und besonders auch die Charakterisierung der Figuren.

Die elegante, fragile Nina, die anfangs durch und durch den weißen Schwan zu repräsentieren scheint, entdeckt auf der Suche nach der lockeren, freien Sinnlichkeit in sich im Laufe der Zeit immer mehr ihre dunkle Seite. Umgekehrt zeigt Lily, die mit ihrer direkten, leidenschaftlichen Art auf den ersten Blick viel eher dem Bild des schwarzen Schwans zu entsprechen scheint, ebenso Kameradschaftlichkeit, Loyalität und innere Größe, Eigenschaften also, die dem weißen Schwan zugeschrieben werden. Aronofsky bedient also mit seinem Schwarz-Weiß-Konzept nicht ein Klischee im Sinne einer groben Gegenüberstellung dieser beiden

¹⁴⁰ Ebd., Seite 2.

Gegensätze, sondern spielt damit auf einer wesentlich subtileren, detaillierteren Ebene, indem er jeder der beiden Figuren „schwarze“ und „weiße“ Charaktereigenschaften zuordnet.

Schwarz und weiß zeigt Aronofsky auch das Leben einer Primaballerina im Allgemeinen. Es ist der Traum jeder Tänzerin diese Position eines Tages innezuhaben, jedoch ist es ein täglicher Kampf, sie zu erreichen und erst recht, sie zu behalten, und die Stellung wieder zu verlieren bedeutet einen tiefen Fall ins Leere. Aronofsky gibt Ninas Angst, zu fallen, ihrer Angst, zu alt zu werden oder ihrer mangelnden Leistung wegen ersetzt zu werden, einen Namen: Beth. Die ehemalige Primaballerina des NYCB, die für das Tanzen zu alt wurde und das Ensemble verlassen musste, symbolisiert Ninas Angst vor Austauschbarkeit, die den gesamten Film überschattet. Beth verwandelt sich in kurzer Zeit vom Tanzidol zur Personifizierung des tragischen Niedergangs einer Ballettkarriere. Ihr seelischer Zusammenbruch lässt Ninas weiteres Schicksal schon zu Beginn des Films erahnen.

Black Swan ist aus der Perspektive der Hauptfigur erzählt. Der Titel verrät bereits, was der Film bestätigt: der eigentliche Protagonist ist der schwarze Schwan, Ninas dunkle Seite: der Wahnsinn.

Ninas Charakterbildung wird im Laufe des Films im Wesentlichen von drei Figuren geprägt: ihrer Mutter, dem künstlerischen Direktor des NYCB Thomas Leroy und ihrer Kollegin Lily. Ninas Beziehungen zu den dreien sollen im Folgenden skizziert werden, um Ninas Abdriften in den Wahnsinn nachvollziehbar zu machen.

Wie in den Inszenierungen von Neumeier und Bourne spielt die Figur der Mutter auch bei Aronofsky eine grundlegende Rolle für die emotionale Entwicklung der Hauptfigur. Der Umstand, von der eigenen Mutter aufgezogen zu werden – wie bei Nina der Fall – ist im Allgemeinen ein Vorteil im Vergleich zum von der Mutter distanzierten Heranwachsen der beiden königlichen Figuren. Doch Nina wird genau diese Nähe zum Verhängnis, da sich die innere Unausgeglichenheit ihrer psychisch labilen Mutter Erica auf die Tochter überträgt.

Ericas psychisches Problem wird im Film nicht explizit angesprochen, doch lässt sich erahnen, dass dessen Wurzeln in einer unglücklichen Affäre liegen, deren Resultat Ninas Geburt war und derentwegen Erica gezwungen war ihre Tanzkarriere aufzugeben. Nun spielt sie nach außen die Rolle der perfekten Ballett-Mutter und gibt

ihrer Tochter gegenüber vor, verständnisvoll und unterstützend zu sein. Diese Fassade entspricht jedoch nicht ihrer inneren Haltung, da in Wahrheit auch in ihr zwei Seelen wohnen: die der Mutter, die ihr Kind über alles liebt und die der Tänzerin, die ihrer Tochter zuliebe ihre Karriere aufgegeben und dieses Opfer nie verwunden hat. Die beiden Seelen treffen sich im stillen Wunsch, Ninas Kindlichkeit zu bewahren. Das Verhindern der Selbständigkeit der Tochter blockiert deren tänzerische Karriere, wodurch das Tänzerinnen-Ego der Mutter nie in die Verlegenheit kommen muss auf den Erfolg der Tochter eifersüchtig zu sein. Außerdem sichert es der Mutter die Abhängigkeit ihres Kindes, die sie vor Einsamkeit und innerer Leere bewahrt. Die Gespaltenheit des Innenlebens der Mutter fügt sich in Aronofskys Konzept der Schwarz-Weiß-Dramaturgie ein und äußert sich neben ihrem Kontrollwahn vor allem in der Art und Weise der Kommunikation mit ihrer Tochter. Ninas Heimkehr nach dem missglückten Vortanzen ist nur eines vieler Beispiele: Sie fällt verzweifelt in die Arme der Mutter, die sich zwar mitfühlend gibt, deren Unterton jedoch aus dem Gesagten eine gewisse Genugtuung heraushören lässt. Diese Form der Doppelbödigkeit ist symptomatisch für Ericas Charakter. Der deutsche Kommunikationspsychologe Schulz von Thun bezeichnet solche ambivalenten Nachrichten als *inkongruent*.¹⁴¹ Die Doppeldeutigkeit wird vom Sender entweder bewusst oder unbewusst erzeugt. Der bewusste Einsatz hat den Vorteil, dass der Sender sich nicht auf eine Aussage festlegen muss und sich, sollte es notwendig sein, im Nachhinein noch aus der Verantwortung ziehen kann, da das Ausgesagte nie ausformuliert wurde.¹⁴² Oft sind es jedoch, wie bei Ninas Mutter, „die unbewußten [sic], uneingestanden Wünsche, die sich durch den nichtsprachlichen Kanal zur Geltung bringen.“¹⁴³ Die Untersuchung dieses Kommunikations-Phänomens führte zu der Erkenntnis, dass dieses, im Falle einer Abhängigkeit des Empfängers vom Sender, zu schizophrenem Verhalten des Empfängers führen kann.¹⁴⁴ Da es sich bei Kind und Elternteil eindeutig um ein Abhängigkeitsverhältnis handelt¹⁴⁵, könnte Ninas Schizophrenie (Begriffsdefinition siehe Kapitel 2.4.), oder zumindest die Disposition dazu, Resultat des inneren Zwiespalts ihrer Mutter sein.

¹⁴¹ Inkongruente Nachrichten sind gekennzeichnet durch eine Diskrepanz zwischen sprachlichen und nichtsprachlichen Signalen (Vgl. Thun, Schulz von, *Miteinander reden*, S. 35.).

¹⁴² Vgl. Thun, Schulz von, *Miteinander reden*, S. 39.

¹⁴³ Thun, Schulz von, *Miteinander reden*, S. 39.

¹⁴⁴ Vgl. ebd. S. 38f.

¹⁴⁵ Vgl. ebd. S. 39.

Erica tritt fast ausschließlich in ihrer Wohnung in Erscheinung. Ihre einzige vom Zuschauer erfahrbare Verbindung zur Außenwelt läuft über Nina, deren Leben auch den Lebensinhalt der Mutter bildet. Ist Nina nicht zur gewohnten Zeit zuhause, wird sie sofort über ihr Mobiltelefon oder über die Ballettschule ausfindig gemacht. Die Wohnung erweckt aufgrund der konstanten Präsenz der kontrollsüchtigen Mutter den Eindruck eines mit rosa Plüsch verkleideten Gefängnisses. In dieser Hochburg der kindlichen Abhängigkeit, in der Privatsphäre tabu ist, führt Erica ein strenges Regiment. Ihre Tochter hat sich dem Willen der Mutter unterzuordnen, was notfalls durch emotionale Erpressung erzwungen wird. Als Nina im Laufe des Films an Selbstständigkeit und Eigenwillen gewinnt und nach Möglichkeiten sucht sich von ihrer Mutter abzugrenzen, fühlt sich diese sofort in der Gesamtheit ihrer Person abgelehnt. Durch die Unfähigkeit sich in ihre Tochter hineinzusetzen und zu akzeptieren, dass sie nicht für immer der Lebensmittelpunkt ihrer Tochter bleiben kann, stößt sie Nina noch weiter von sich.

Erst am Ende des Films, als Erica für Ninas Premiere nicht nur räumlich, sondern auch geistig ihre eigene Welt verlässt, um die ihres Kindes zu betreten, entsteht für einige Sekunden eine Einheit zwischen Mutter und Tochter, in der sich beiden Seiten gleichberechtigt gegenüberstehen. Auf der Bühne verabschiedet sich der weiße Schwan mit großer Geste von der Welt der Sterblichen, und zeitgleich nimmt auch die schwer verletzte Nina Abschied. Ihr Blick sucht den ihrer Mutter, die im Publikum sitzt und ihre Tochter zum ersten Mal als erwachsenen Menschen wahrnimmt. Sie begreift, wofür Nina die ganze Zeit über gekämpft hatte und erkennt, dass es trotz emotionaler Unabhängigkeit der Tochter eine unersetzliche Verbindung zwischen ihnen gibt. Diese späte Erkenntnis stellt erneut einen Konnex zu Bournes Königin her, die auch erst dann bereit ist, sich selbst zu überwinden, als ihr Kind bereits verloren ist.

Der künstlerische Direktor des NYCB, Thomas Leroy, hat in Ninas filigraner Schönheit und ihrer perfekten Technik den idealen weißen Schwan gefunden, traut ihr jedoch anfangs die glaubwürdige Darstellung des leidenschaftlichen schwarzen Schwans nicht zu. Ninas Motivation, der Rolle des schwarzen Schwans gerecht werden zu wollen, entspringt hauptsächlich dem Bestreben Leroy als Frau zu gefallen. Ihr heimlicher Wunsch ist es, sich den Kosenamen „my little princess“ zu verdienen, den Thomas der jeweils gerade favorisierten Ballerina zu geben pflegt.

Die Figur des Thomas verbindet Elemente der Rotbart-Figur und des Prinzen. So wie Rotbart eine junge Frau in einen Schwan verzaubert, verwandelt Thomas Nina im übertragenen Sinne für seine Inszenierung. Die Parallele zum Prinzen, der für die Schwanenprinzessin die letzte Hoffnung auf Befreiung darstellt, zeigt sich ebenfalls in der Beziehung zur Protagonistin: für Nina übernimmt Thomas Leroy die Rolle des Befreiers. Zwar ist sie sich dessen gar nicht bewusst, aber ihr beruflicher Erfolg würde sie zwangsläufig aus der Abhängigkeit von ihrer Mutter und somit aus dem heimatlichen Gefängnis befreien.

Drei Kritikpunkte, die Thomas Nina gegenüber äußert, lösen gravierende Veränderungen in ihrem Charakter aus. Im Laufe ihrer Zusammenarbeit konfrontiert Leroy sie mit Wesenzügen, die er für die glaubhafte Personifizierung des schwarzen Schwans als hinderlich erachtet:

1. Ninas prüde Schüchternheit – „Der halbseidene Ballettmeister Thomas Leroy [...] schlägt ihr vor, mit *method acting* ihre Sinnlichkeit herauszukitzeln. Masturbation als Étude.“¹⁴⁶
2. Ninas Angewohnheit, sich ständig für alles zu entschuldigen. Sein Kommentar: „Stop being so fucking weak!“¹⁴⁷
3. Laut Thomas ist Nina der einzige Mensch, der ihr bei ihrem Erfolg als schwarzer Schwan im Wege steht. – Seine Anweisung direkt vor der Premiere: „It’s time to let her go. Lose yourself!“¹⁴⁸

Leroy, dessen Ziel es ist, den Charakter seiner Primaballerina für die Darstellung des schwarzen Schwans völlig umzustülpen, weckt mit seinen Anweisungen Ninas bis dahin schlafende Schizophrenie. Langsam reift ihr zweites, aggressiv-leidenschaftliches Ich zu einer vollkommenen Persönlichkeit heran, die ihrem unschuldig-schüchternen Gegenpart an Authentizität um nichts nachsteht.

Am Ende ihrer Darbietung des schwarzen Schwans ist Nina am Höhepunkt ihrer sinnlichen Selbstsicherheit und verzaubert ihren Schöpfer mit einem leidenschaftlichen Kuss. Als Leroy mit dem Fall des Vorhangs völlig ekstatisch zur verwundeten Nina stürmt, ist diese bereits nicht mehr fähig ihre Umgebung

¹⁴⁶ Zeit Online: *Black Swan*: „Der Horror trägt Tutu“, <http://www.zeit.de>.

¹⁴⁷ *Black Swan*, Regie: Darren Aronofsky, 51’56’’.

¹⁴⁸ Ebd. 1h24’25’’.

wahrzunehmen und kann nicht mehr hören, dass er sie mit dem Kosenamen „my little princess“ anspricht.

Die dritte Figur, die Ninas Abrutschen in den Wahnsinn mit verursacht, ist Lily, der Neuzugang im NYCB. Im Gegensatz zu Erica und Thomas, die Nina bewusst beeinflussen wollen, versucht Lily nicht, ihre Kollegin zu manipulieren. Doch auch ohne aktives Zutun wirkt sich ihre bloße Anwesenheit wie ein Katalysator auf Ninas emotionale Entwicklung aus.

Lily ist offen und unkonventionell, sowohl im privaten Auftreten als auch in ihrem Tanz. Ihre natürliche, unkomplizierte Art lassen sogar die verklemmte Nina Vertrauen zu ihr fassen. Das erste Mal in Erscheinung tritt Lily zu Beginn des Films. Nina fährt zum Lincoln Center und sieht in der U-Bahn eine junge Frau von hinten, die ihr erstaunlich gleicht. Schon diese Einführung als mögliche Doppelgängerin der Protagonistin lässt vermuten, dass Lily Nina als Konkurrentin gefährlich werden könnte. Von Beginn an stellt sie durch ihre natürliche Offenheit unter den Tänzerinnen einen Fremdkörper dar, was sie selbst jedoch nicht aus dem inneren Gleichgewicht bringen kann. Sie wirkt vom allgemeinen Konkurrenzkampf um die Rolle der Schwanenprinzessin unbeeindruckt und nickt Nina respektvoll zu, als deren Besetzung bekannt wird.

Nachdem Lily Thomas gegenüber erwähnt hatte, sie habe den Eindruck, Nina sei überarbeitet, macht die gekränkte Nina ihrer Kollegin deswegen Vorwürfe. Lily entschuldigt sich daraufhin bei Nina und lädt sie zum Abendessen ein. Um aus alten Mustern auszubrechen und Abstand zu ihrer Mutter zu gewinnen, nimmt Nina die Einladung an. Als Lily feststellt, dass Nina sich nie aus ihrer ständigen Anspannung lösen kann, bietet sie ihr zur Auflockerung eine Pille an. Nach einiger Überredung lässt sich Nina auf dieses Experiment ein und schon bald zeigt sich die Wirkung. In Kombination mit Ninas ohnehin immer häufiger auftretenden Sinnestäuschungen steigert sich die Intensität ihres Trips die ganze Nacht über bis hin zu einem erotischen Traum, in dem sie Lily zu sich nach Hause mitnimmt. Diesen Traum erlebt sie als derartig real, dass sie am nächsten Tag, als sie zu spät zur Probe kommt und Lily ihren Part tanzen sieht, dieser vorwirft, sie in der Früh bewusst nicht aufgeweckt zu haben, um sich die Rolle der Schwanenprinzessin zu erschleichen. Obwohl Lily aufklärt, dass es sich bei Ninas erotischem Abenteuer um einen Traum gehandelt hat, hinterlässt dieses Ereignis in der Beziehung der beiden Tänzerinnen eine Narbe.

Nina distanziert sich augenblicklich von Lily und steckt sofort ihre gesamte Energie in die Schadensbegrenzung, da Leroy von der Darbietung des neuen Ensemblemitglieds offensichtlich begeistert ist. Von diesem Moment an sieht die paranoide Primaballerina in Lily nur noch ihre persönliche Feindin, den Inbegriff der Konkurrenz. Dieses Negativ-Bild, bereits durch Lilys Nennung als Ninas Zweitbesetzung geprägt, wird am Abend vor der Premiere noch gefestigt, als Nina ein Stelldichein zwischen Lily und Thomas im Dunkel der Seitenbühne beobachtet. Mit der wachsenden Angst, durch Lily ersetzt zu werden, steigt die Häufigkeit und Intensität von Ninas Sinnestäuschungen bis sie schließlich in den Wahnsinn getrieben wird. Als sie am Abend – immer noch im psychischen Ausnahmezustand – nachhause kommt, bildet sie sich ein, sich nun vollends auch körperlich in einen Schwan zu verwandeln. Die durch Ninas Zustand irritierte Mutter versucht, in das von innen versperrte Zimmer ihrer Tochter zu gelangen, während Nina im Wahn eine schwarze Feder aus ihrer Schulter zieht. Das plötzliche Nachgeben der Zimmertüre und das Eindringen der Mutter in ihre Privatsphäre lässt Ninas aufgestaute Aggressionen zerstörerische Ausmaße annehmen. Sie wird handgreiflich, verletzt ihre Mutter brutal, bis sie schließlich selbst mit dem Kopf an der Bettkante aufschlägt und bewusstlos zu Boden fällt. Am nächsten Tag erwacht sie neben ihrer besorgten Mutter und stellt fest, dass diese sie eingesperrt und für die Premiere krank gemeldet hat. Mit eiskalter Entschlossenheit fügt sie ihrer Mutter erneut körperlichen Schmerz zu, um sie zum Öffnen der Türe zu bewegen, und macht sich hierauf unbeeindruckt von deren Leid auf den Weg zum Lincoln Center. Lily, die sich bereits gefreut hatte die Hauptrolle tanzen zu dürfen, fügt sich ihrem Schicksal, als Thomas Leroy Nina gewähren lässt.

Ninas Wahn erreicht während der Premiere seinen Höhepunkt, als sie sich einbildet, Lily würde mitten in der Vorstellung die Rolle der Odile an sich reißen wollen. In der Garderobe geraten die beiden in eine heftige Auseinandersetzung, die mit Lilys Tod endet. In Wahrheit jedoch hat Nina damit nur ihre Angst besiegt, die für sie durch Lily symbolisiert wurde.

Trotz der Enttäuschung, die Hauptrolle nicht selbst tanzen zu dürfen, sucht Lily Nina in ihrer Garderobe auf, um ihr zu ihrer gelungenen Darstellung des schwarzen Schwans zu gratulieren. Erst als Lily ihr gegenüber steht, realisiert Nina, dass sie nicht tatsächlich Lily, sondern die Angst vor dieser getötet hat. Da diese Angst aber ein Teil ihrer selbst war, hat sie sich damit auch selbst die Stichverletzung zugefügt.

Wie bereits erwähnt geht es Aronofsky in seinem Film um Austauschbarkeit, Persönlichkeit und Identität. Nina identifiziert sich nicht mit sich selbst als Person, sondern mit ihrem Beruf als Tänzerin, wie beim Barbesuch mit Lily aus einer Konversation mit Andrew, einer Bekanntschaft aus der Bar, klar hervorgeht:

Andrew: „You haven’t told me who you are.“

Nina: „Oh, I am a dancer.“

Andrew: „No, I mean your name.“¹⁴⁹

Sowohl Ninas Antwort auf die Frage nach ihrer Identität als auch ihre überraschte Reaktion auf die ihrem Beruf entgegengebrachte Gleichgültigkeit zeigen ihren absoluten Fokus auf das Ballettleben. Von ihrer Mutter in eine Tänzerinnenkarriere gedrängt, wird sie allerdings aufgrund von Ericas latenter Eifersucht dennoch nicht ausreichend auf das damit verbundene Leben vorbereitet. Nina lernt zwar hart zu arbeiten, doch um die Kontrolle über ihre Tochter nicht zu verlieren, unterbindet Erica jede natürliche Entwicklung eines gesunden Selbstbewusstseins. Mit Ninas Aufstieg zur Primaballerina, wird die ihr bisher von der Mutter aufoktroyierte devote und von Selbstzweifeln geprägte Lebenseinstellung immer mehr ersetzt durch die auf Selbstständigkeit, Mut und Selbstvertrauen abzielende Philosophie des künstlerischen Direktors. Anfänglich zwischen den beiden sich widersprechenden Einflüssen hin und her gerissen, entscheidet sich Nina schließlich für den ihre Karriere fördernden Weg. Mit dem nachlassenden Druck, ihrer Mutter gefallen zu müssen, und der Suche nach Leidenschaft in sich öffnet Ninas Unterbewusstsein die Türe zu ihren über die Jahre unterdrückten Aggressionen. „*Black Swan* zeigt uns ab diesem Punkt Tanzkarriere als schleichend vonstattengehenden schizophrenen Prozess, an dessen Ende die äußere *und* innere Transformation in den schwarzen Schwan steht, auf der Bühne und im Leben.“¹⁵⁰ Die unterschwellige Ambiguität der Mutter in ihrer Haltung Nina gegenüber verwirrt und verunsichert die Tochter, die dieses Verhalten nicht verstehen und daher nicht einordnen kann, sodass sie schließlich, als eine „eine Art Notlösung“¹⁵¹, unbewusst eine zweite Persönlichkeit in

¹⁴⁹ *Black Swan*, Regie: Darren Aronofsky, 59’20”.

¹⁵⁰ Brincken, Jörg von, *Schwarzer Schwan – weisser Schwan*, In: Bachler, Nikolaus [Hrsg.], *Max Joseph*, S. 125.

¹⁵¹ Thun, Schulz von, *Miteinander reden*, S. 39.

sich entstehen zu lässt. In dieser zweiten Persönlichkeit kann sie die verwirrenden Botschaften sozusagen ‚abfedern‘ und wie in einem separaten Gefäß verstauen.

Mit dem parallel zur beruflichen Belastung immer stärkeren Hervortreten ihres zweiten Ichs verändert sich Ninas Verhalten ihrer Mutter gegenüber: es wird bestimmter, dann auch unfreundlich und beleidigend, zuletzt sogar gewalttätig. Doch nicht nur ihrer Mutter gegenüber zeigt sich, dass Nina dem bis zur Premiere ins Unermessliche gesteigerten Druck nicht länger standhalten kann. Ihr selbstbewusst-leidenschaftliches Ich entwickelt ein enormes Aggressionspotential, das sich in Kombination mit der wachsenden Häufigkeit und Intensität ihrer Sinnestäuschungen immer mehr verselbstständigt. Letztendlich wird es zu einer unkontrollierbaren zerstörerischen Kraft, die Nina in den Wahnsinn treibt.

Konfigurationstabelle 1/3

Black Swan

Darren Aronofsky

Konfigurationst

B

Darren

Konfigurationen	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	
Figuren	23°	46°	27°	44°	35°	31°	50°	34°	51°	43°	28°	11°	34°	25°	18°	117°	12°	228°	3°	12°	27°	50°	40°	31°	54°	132°	54°	11°	46°	29°	127°	30°	55°	38°	23°	11°	37°	31°	29°	125°	298°	42°	51°	120°	7°	15°	
Nina	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Mutter (Erica)																																															
Thomas																																															
Lily																																															
Beth																																															
Veronica																																															
Tänzer/innen																																															
Lehrer/innen																																															
Lincoln Center Staff																																															
Krankenschwester																																															
Ärztin																																															
Freier in U-Bahn																																															
Tom + Andrew in Bar																																															
Typ in Bar																																															
Georgina (Schneiderin)																																															
Korresponditor																																															
Robert	1																																														
Illusion Nina = Beth																																															
Illusion Lily																																															
Publikum/Gäste																																															

1 = Figur anwesend
o.s. = off stage, Figur nur akustisch anwesend
LC = Lincoln Center

Black Swan
Darren Aronofsky

[illegible]

Black Swan
Darren Aronofsky

[illegible]

1 = Figur anwesend
o.s. = off stage, Figur nur akustisch anwesend
LC = Lincoln Center

7. Unterschiede und Gemeinsamkeiten

Neumeier, Bourne und Aronofsky bleiben in ihren *Schwanensee*-Umsetzungen der Essenz des ursprünglichen Librettos treu. Auf unterschiedliche Weise behandeln sie die Thematiken des Originals, die bis heute nichts an Aktualität eingebüßt haben.

So sind der Einfluss des Lebensumfelds auf die persönliche Entwicklung eines Menschen, Einsamkeit, die Suche nach Erlösung durch Liebe und die Frage nach der eigenen Identität Themen, die sowohl bei Neumeier und Bourne als auch bei Aronofsky zu finden sind. Das Motiv der Magie aus dem Original übersetzen die beiden Choreographen und der Film-Regisseur auf die gleiche Weise in die Gegenwart: Die tief im Unterbewusstsein der Hauptfiguren verborgenen Wünsche, Ängste und Aggressionen treten in Form von Illusionen und Sinnestäuschungen an die Oberfläche und treiben die Protagonisten sukzessive in den Wahnsinn.

Doch obwohl das dramaturgische Grundkonzept für alle drei Versionen das gleiche ist, werden drei verschiedene Geschichten erzählt. Hier sollen ihre Gemeinsamkeiten ebenso wie ihre Unterschiede näher betrachtet werden.

Neumeiers und Bournes Hauptfiguren sind in königliche Familien hineingeboren, wohingegen Nina in der Welt des Balletts aufwuchs. Auf den ersten Blick scheinen diese Welten nicht viel gemein zu haben, doch lassen sich bei näherem Hinsehen sehr wohl Parallelen erkennen: In beiden Fällen existiert eine Erwartungshaltung der Umgebung, die einen unendlichen Druck erzeugt, seien es die Erwartungen des Hofes an einen König beziehungsweise Thronfolger oder die der Ballettwelt an eine Primaballerina. Alle drei Protagonisten waren von klein auf diesem Druck ausgesetzt und sind von dem sie umgebenden System beeinflusst und geprägt worden. Die drei *Schwanensee*-Inszenierungen gehen also vom gleichen Grundgedanken aus: Ein Mensch wird in ein Umfeld geboren, das zu großen Druck generiert und flieht aus Verzweiflung in eine Welt der Illusionen, die ihn in den Wahnsinn und schließlich in den Tod führen.

Eine wesentliche Gemeinsamkeit der drei Versionen ist ihre filmische Darstellungsweise. Bei Aronofsky überrascht das wenig, doch weisen auch die beiden Bühnenversionen filmische Elemente auf. Neumeier bedient sich der eher filmischen Erzählweise des Rückblicks, was auf der Bühne eine besondere

darstellerische Herausforderung bedeutet. Er lässt seinen Protagonisten an vergangene Ereignisse denken, die nicht nur im Kopf der Hautfigur zum Leben erwachen, sondern auch vor den Augen des Zuschauers.

Die Bilder Matthew Bournes, der erst spät seine Tanzkarriere begann, sind großteils von Film und Theater beeinflusst, die vor seiner Entdeckung des Tanzes das Hauptinteresse des späteren Choreographen bildeten.¹⁵² So ist zum Beispiel die Anordnung der Schwäne im vierten Akt inspiriert von Hitchcocks *Die Vögel*.¹⁵³

Ein zentrales Thema, das zwar alle drei Choreographen und Regisseure behandeln, allerdings unterschiedlich verarbeiten, ist das der *unverwirklichbaren Liebe*, wie John Neumeier es nennt. Er ist mit Recht der Meinung dies sei ein zeitloses Thema, das es in das Hier und Jetzt zu holen gilt:

"Meines Erachtens kann eine *Schwanensee*-Konzeption heute sich nicht auf die naive Nacherzählung eines Märchens beschränken. Sie findet ihren Sinn erst, wenn sie das überzeitliche Thema ‚Unverwirklichbare Liebe‘ und seine Interpretation, die es durch das 19. Jahrhundert erfahren hat, mit heutigen Mitteln darstellt."¹⁵⁴

Der Protagonist des amerikanischen Choreographen leidet, wie sein Vorbild König Ludwig II. von Bayern, an seiner homosexuellen Orientierung, die zu Zeiten Ludwigs gesellschaftlich verpönt war. Somit existiert für ihn praktisch keine Perspektive in Bezug auf Erfüllung durch Liebe. Wie der historische König, so versucht auch das fiktive Abbild sein Glück mit Frauen und verlobt sich mit Prinzessin Natalia. Einerseits, weil dies vom königlichen Hof gewünscht wird, andererseits, weil er die Hoffnung nicht aufgeben will, dass er sich vielleicht doch zu einer Frau hingezogen fühlen könnte. Nachdem auch dieser letzte Versuch fehlschlägt, fasst der König den Entschluss sich seinem dunklen Ich anzuvertrauen, dem Mann im Schatten, der ihm neue Hoffnung auf zukünftiges Glück gibt, wenn auch nicht auf dieser Erde.

Matthew Bourne adaptiert die Thematik der *unverwirklichbaren Liebe* zu einer, die seiner Hauptfigur entspricht: das unverwirklichbare Verstandenwerden eines anderen Wesens. Bournes Prinz wird zeit seines Lebens von seiner Mutter auf Distanz gehalten und verfügt nicht, wie Neumeiers König, über einen besten Freund, der

¹⁵² Vgl. The British Theatre Guide: *The Hitchcock of Dance*, <http://www.britishtheatreguide.info>.

¹⁵³ Vgl. Bourne, Matthew/Macauley, Alastair, *matthew bourne and his adventures in dance. conversations with alastair macaulay*, S. 198.

¹⁵⁴ Deutschlandradio Kultur: *Ludwig II. als Traumtänzer*, <http://www.deutschlandradiokultur.de>.

zumindest einen Teil der emotionalen Defizite ausgleichen könnte. Als er sich viel später in eine junge Bürgerliche verliebt und herausfindet, dass diese von einem Angestellten dafür bezahlt wurde, sich mit ihm abzugeben, wird seine Hoffnung darauf, jemals einen anderen Menschen seiner inneren Werte wegen begeistern zu können, zerstört. Doch im Moment der größten Verzweiflung eilt ihm sein Unterbewusstsein zu Hilfe. Es lässt, ausgelöst durch das Bild eines am See vorbeiziehenden Schwans, eine Kindheitserinnerung wieder lebendig werden. Der Prinz begegnet dem weißen Schwan, Trugbild seiner eigenen Phantasie, und fühlt sich zum ersten Mal in seinem Leben erkannt. Von diesem Erlebnis mit neuem Lebensmut erfüllt, lässt ihn seine Illusion jedoch nicht mehr los und verhindert eine unbeeinträchtigte Wahrnehmung der Realität, eine Entwicklung, die ihn letztlich in den Wahnsinn treibt. Der Prinz hält, im Unterschied zu Neumeiers Hauptfigur, seine Trugbilder für Realität und kämpft dadurch nicht gegen die Illusion an, sondern verliert sich am Ende vollkommen in ihr.

Bei Aronofsky steht eine andere Art von Liebe im Zentrum: Nina, Protagonistin in *Black Swan*, ist unsterblich in den Gedanken an Perfektion im Tanz verliebt. Aronofsky führt zwar zwei Menschen in ihr Leben ein, die beide eine gewisse Anziehung auf Nina ausüben (den künstlerischen Direktor des NYCB Thomas Leroy und eine Tanzkollegin Lily), doch keiner der beiden kann mit Ninas Liebe zum Ballett auch nur annähernd konkurrieren und sie von ihrer Fixierung auf den Tanz ablenken. Als ihre Sinnestäuschungen, verursacht durch den immensen Leistungsdruck, zu häufig und zu realistisch werden und Ninas zweites, aggressiv-leidenschaftliches Ich in Erscheinung tritt, ist ihr Unterbewusstsein sogar bereit sich selbst Schaden zuzufügen, um die erträumte Perfektion zu erreichen. Nina glaubt eine Zeit lang, die Zuneigung des künstlerischen Direktors zu brauchen, was in ihrem geheimen Wunsch, von ihm „my little princess“ genannt zu werden, Ausdruck findet. Am Ende der Premiere ist ihr Geist jedoch so erfüllt von der gerade erlebten Perfektion, dass sie gar nicht hört wie Leroy sie mit dem ersehnten Kosenamen anspricht. Relevant ist ausschließlich das Wissen um die im Tanz erlebte Perfektion. Doch wie des Königs Beziehung zum Mann im Schatten und des Prinzen Verbindung mit dem Schwan, so kann auch Ninas Perfektion im Tanz nur für einen Moment erreicht werden und in dieser Welt nicht von Dauer sein.

Ein weiteres wesentliches Thema der drei *Schwanensee*-Interpretationen ist die Einsamkeit, die sich in den Geschichten auf unterschiedliche Weise manifestiert. Bei Neumeier ist sie weitaus präsenter als in den beiden anderen Inszenierungen. Der König erinnert sich in seinem Gefängnis, in dem er die meiste Zeit über völlig alleine ist, an Momente seines Lebens, in denen er zwar von vielen Menschen umgeben, aber dennoch im Innersten einsam war. Die Diskrepanz zwischen seinem wahren Charakter und dem Menschen, den sein Umfeld in ihm sieht, ist so groß, dass der König sich immer mehr in sich zurückzieht, um diese Tatsache zu verschleiern. Ebenso wie bei Neumeier ist in Bournes *Swan Lake* die Einsamkeit eine treibende Kraft, die zur Suche nach möglicher Veränderung der Grundsituation anregt. Das höfisch-abgeschottete Leben zwingt Bournes Prinzen seine Zeit entweder in Gesellschaft von Personal oder mit seiner kühlen Mutter zu verbringen, in beiden Fällen ist ein seelischer Austausch unmöglich. Auch bei Bourne ist also die emotionale Einsamkeit des Protagonisten der Ursprung der Suche nach Liebe beziehungsweise Verständnis und Zuwendung.

In Aronofskys *Swan Lake* hingegen ist genau das Gegenteil der Fall. Nicht die Vereinsamung bedingt die Suche nach Erfüllung, sondern umgekehrt: Ninas Suche nach Erfüllung durch Perfektion im Tanz lässt sie vereinsamen. Dass sie bereits vorher einsam war, ist ihr nicht bewusst, da der anspruchsvolle Ballettalltag ihr Leben mit oberflächlicher Aktivität ausfüllt, die ihr keine Zeit zum Nachdenken lässt. Außerdem versteht es Erica sehr überzeugend die Rolle der mitfühlenden Mutter zu spielen und Nina das Gefühl zu geben eine Verbündete an ihrer Seite zu haben. Doch Ericas Zerrissenheit zwischen Mutterliebe und Eigenliebe hindert sie daran tatsächlich hundertprozentig hinter ihrer Tochter zu stehen. Ihrer Einsamkeit wird sich Nina erst bewusst, als die Premiere immer näher rückt und ihre Mutter sich ganz offen gegen Ninas Plan äußert die Hauptrolle zu tanzen, da sie glaubt der Druck wäre zu viel für ihre Tochter. Der eigentliche Grund, nämlich dass sie ihrer Tochter den Erfolg neidet, bleibt Nina allerdings verborgen. Zusätzlich hat Nina auch nicht die vollkommene Rückendeckung von Thomas Leroy, da er ihr zu diesem Zeitpunkt die überzeugende Personifizierung des schwarzen Schwans noch nicht zutraut. Während dieser ganzen für Nina körperlich wie geistig höchst anspruchsvollen Zeit steht also weder ihre Mutter noch der künstlerische Direktor des Balletts hundertprozentig hinter ihr. Sie kämpft alleine um die Verwirklichung ihres Traums, deren Preis, die vollkommene Selbstzerstörung, Nina zu Beginn nicht in voller

Tragweite bewusst ist. Zu spät erkennt sie das Ausmaß des Opfers, das von ihr verlangt wird und merkt, worauf sie sich eingelassen hat. In diesem Moment schon so in Ekstase und vom Strudel ihrer Euphorie mitgerissen, ist sie trotz allem bereit, für die Erfüllung ihres Traums auch diesen Preis zu bezahlen.

Das vierte in alle drei Interpretationen verwobene Thema ist die Frage nach der eigenen Identität. Weder in der Welt eines Königs oder Prinzen noch in der einer Primaballerina zählt der Mensch hinter der Rolle, die er zu spielen hat. Relevant ist lediglich seine Funktion, das heißt die erfolgreiche Erfüllung der ihm gestellten Aufgabe. Der persönliche Weg des Ausführenden dorthin, seine Bedürfnisse, seine Zweifel, Leiden und Ängste, haben für das Umfeld des Betroffenen keinerlei Bedeutung.

Die drei Protagonisten stellen sich den Herausforderungen ihrer gegebenen Ausgangssituation auf unterschiedliche Art und Weise. Neumeiers König weiß um sein Anderssein, sieht sich aber gezwungen, es vor der Öffentlichkeit verborgen zu halten, da es aufgrund der herrschenden gesellschaftlichen Konventionen niemals akzeptiert werden würde.

Bettina Wagner-Bergelt zieht hier einen direkten Vergleich zu Tschaikowsky. Wie Ludwig II., der als Vorbild für Neumeiers König diente, war auch Tschaikowsky homosexuell und litt darunter in eine Zeit geboren worden zu sein, als dies noch als absolutes Tabu galt und er daher nichts von dem ausleben durfte, was sein innerstes Wesen ausmachte. Sowohl bei Tschaikowsky als auch bei Ludwig II. führte diese „Ungleichzeitigkeit“¹⁵⁵ zu einer grundlegenden Infragestellung des eigenen Daseins. Diese „radikale Existenz“¹⁵⁶ bezeichnet Wagner-Bergelt „in jeder Facette [als] unglaublich spannend[es] [...] Untersuchungsobjekt, als Lebenskonzept ist es [jedoch] eine Katastrophe.“¹⁵⁷

Durch das ständige Unterdrücken seiner Bedürfnisse stauen sich jedoch im König Aggressionen auf, die als Paranoia und gelegentlich sogar als cholerische Anfälle völlig unkontrolliert aus ihm hervorbrechen. Mit diesem unkoordinierten Handeln stößt er regelmäßig seine Umgebung vor den Kopf. Statt seine Probleme zu lösen, schafft dieses Verhalten ständig nur neue und treibt ihn somit weiter in die Enge. Als schließlich all seine unterdrückten Bedürfnisse und Sehnsüchte in Form des Mann im

¹⁵⁵ Wagner-Bergelt, Bettina, Interview geführt von der Autorin, München, 17.12.2014.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd.

Schatten an ihn herantreten, um sich mit ihm auszusöhnen, willigt der König nach anfänglichem Zögern ein. Obwohl in seiner gesellschaftlichen Stellung ein öffentliches Bekenntnis zu seiner dunklen Seite undenkbar ist, entscheidet sich der König dafür, sein Ich kompromisslos zu akzeptieren und die Konsequenzen dafür zu tragen, auch wenn dies seinen Tod bedeutet.

Die eben beschriebene bewusste Wahrnehmung des Zwiespalts zwischen eigener Identität und Umwelt steht in Bournes *Swan Lake* nicht ganz so im Vordergrund wie bei Neumeier. Bournes Hauptfigur kämpft weniger um grundsätzliche Akzeptanz seiner Umgebung als darum, von dieser erkannt, gebraucht und verstanden zu werden. Ihm ist nicht bewusst, dass der weiße Schwan eine Illusion ist und somit einen Teil des eigenen Unterbewusstseins darstellt. Doch obwohl der Prinz nicht das hohe Maß an Selbstreflexion erreicht, das Neumeiers Hauptfigur auszeichnet, hilft ihm seine Illusionswelt, die Realität zu begreifen und sich ein endgültiges Urteil darüber zu bilden.

Aronofsky thematisiert die Frage nach der eigenen Identität im Spiel mit der Austauschbarkeit des Einzelnen, wofür das Ballett den Idealen Schauplatz darstellt. Jede Tänzerin gleicht der anderen, wie ein Gespräch zwischen Nina, Lily mit zwei Barbesuchern verdeutlicht:

Andrew: „So are you two sisters?“

Lily: „Yes.“/ Nina: „No.“

Lily: „Like sisters“

Nina: „We dance in the same company.“

Tom: „Wow, ballerinas, no wonder you two look alike.“¹⁵⁸

Dass die in diesem Dialog kondensierte Außenwahrnehmung des Genres *Ballett* nicht unbedingt die Realität reflektieren muss versteht sich von selbst, doch steht diese Szene stellvertretend für viele ähnliche, die Ninas Angst vor Austauschbarkeit veranschaulichen. So bildet Ninas fixe Idee jeden Moment ersetzt zu werden, gemeinsam mit der in der Kindheit erworbenen Disposition zur Schizophrenie die Basis für ihren Untergang. Ihre Paranoia nimmt mit wachsendem Leistungsdruck immer mehr zu und überschattet die gesamte Probenarbeit. Die emotionale Reise der Protagonistin auf der Suche nach Perfektion im Tanz ist gleichzeitig ein

¹⁵⁸ *Black Swan*, Regie: Darren Aronofsky, 59’27’’.

Selbstfindungsprozess. Das sukzessive Hervortreten von Ninas dunkler Seite geht einher mit dem fast unmerklichen Verschwinden ihres mädchenhaften Verhaltens, bis sie schließlich sowohl zur Frau als auch zum schwarzen Schwan findet.

Tief im Unterbewusstsein jeder der drei Hauptfiguren liegt eine Art Schutzmechanismus verborgen, der, ähnlich einem Notfallsplan, im Zustand äußerster Verzweiflung in Kraft tritt. Bei Neumeier und Bourne haben König und Prinz bereits in ihrer einsamen Kindheit in sich selbst einen Freund geschaffen, der ihnen am Ende hilft, sich gegen ein Leben ohne Hoffnung auf Erfüllung zu entscheiden. Aronofskys Nina hingegen hat sich als Schutzraum ein zweites Ich kreiert, das dazu dienen sollte die zweideutigen Botschaften der Mutter zu verarbeiten. Später entwickelt es jedoch, unter dem zu großen psychischen Stress, eine zerstörerische Kraft, die für Nina eine tödliche Bedrohung darstellt.

Die Protagonisten aller drei *Schwanensee*-Inszenierungen entscheiden sich also letztendlich nach langem inneren Kampf, den Weg der seelischen Befreiung zu gehen, wenngleich dies auch das Ende ihrer körperlichen Existenz bedeutet.

8. Schlusswort

Die rundum überarbeitete zweite *Schwanensee*-Fassung von 1895 tanzte sich mit der mittlerweile legendären Petipa/Ivanov-Choreographie zum Welterfolg. Nach ihrer Petersburger Premiere wurde damit jedoch nicht so verfahren, wie Petipa es sich vermutlich gewünscht hätte, sah er doch die Aufgabe eines Ballettmeisters nicht in der Archivierung alter Muster, sondern in der Adaptierung dieser alten Muster an neue Gegebenheiten:

„The talented balletmaster, reviving earlier ballets, will create dances in accordance with his own fantasy, his talent and the tastes of the public of his own time, and not come to expend his time and effort copying what was done by others long before. [...] And then, each dancer of course performs these dances depending on her manner and capabilities.“¹⁵⁹

Bis heute wird das Ballett in seiner Petersburger Choreographie auf der ganzen Welt aufgeführt, doch ist es längst nicht mehr tabu den *Schwanensee*-Stoff auch in einen neuen Kontext zu betten. *Illusionen – wie Schwanensee* (1976), *Swan Lake* (1995) und *Black Swan* (2011) sind Beispiele für Neubearbeitungen, deren dramaturgisches Konzept den Mythos *Schwanensee* in die Gegenwart holt und dennoch dem Original in seinen Grundzügen treu bleibt. John Neumeier, Matthew Bourne und Darren Aronofsky führen uns mit der Art und Weise ihrer Annäherung an das Meisterwerk wieder zurück zur ursprünglichen Ballett-Tradition, wie Petipa sie verstanden hat. Sie behandeln zwar die originalen Themen, verwenden jedoch für die Umsetzung ihre jeweils eigene Sprache und die ihnen zum Zeitpunkt der Entstehung ihrer *Schwanensee*-Variationen zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel.

Die Gemeinsamkeiten dieser drei Neubearbeitungen basieren sowohl auf den großen bis heute aktuellen *Schwanensee*-Thematiken der unerfüllbaren Liebe, der Einsamkeit und der Frage nach der eigenen Identität als auch auf dem dramaturgischen Konzept von Illusion und Wahnsinn. Neumeier, Bourne und Aronofsky erzählen in ihren Interpretationen von Menschen, die inmitten einer Welt von gesellschaftlichem Trubel, beruflichen Herausforderungen, von gaffendem Publikum und scheinbarem Interesse an ihrer Person dennoch einsam geblieben sind. Sie begleiten die Protagonisten auf ihrer schwierigen Suche nach Erfüllung

¹⁵⁹ Petipa, Marius, *Materialy*, In: Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, S. 2.

durch Liebe und machen deutlich, dass letztlich keine Möglichkeit besteht, sich aus den vorgegebenen Zwängen zu befreien. Die Hauptfiguren aller drei Deutungen müssen diese Erfahrung machen. An ihren Lebensumständen zerbrochen, wenden sie sich schließlich von der Realität ab und finden unerwartet durch das Tor des Wahnsinns zur Erfüllung im Tod.

In der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen, die Schlüssigkeit dieses dramaturgischen Konzepts im Zusammenspiel mit dem Originalthema, der Suche nach Liebe und Anerkennung, zu überprüfen. Anhand der genaueren Analyse der sozialen Kontakte und persönlichen Beziehungen der Hauptfiguren sollten die *Schwanensee*-Konzeptionen der beiden Choreographen und des Film-Regisseurs verständlich gemacht werden.

Außerdem soll diese Arbeit jenen kreativen Köpfen Aufmerksamkeit widmen, die sich an Mythen wie *Schwanensee* heranwagen, um sie in die Sprache ihrer Gegenwart zu übersetzen und so dem Publikum neu zu schenken. Das Verständnis für Probleme vergangener Generationen (die oft aktueller sind als es auf den ersten Blick der Fall zu sein scheint) kann nur dann am Leben erhalten werden, wenn das Interesse dafür immer wieder neu geweckt wird.

Neumeier, Bourne und Aronofsky behandeln gesellschaftliche Konventionen, moralische Tabus, Zwänge und Sehnsüchte unserer Eltern und Großeltern, indem sie sie mit den Augen der Gegenwart betrachten, detailliert studieren und mit Respekt neu aufarbeiten. Dadurch machen sie sichtbar, dass diese Probleme, wenn auch vielleicht in veränderten Ausprägungen, auch heute und zu jeder Zeit relevant sind. Aus heutigem Blickwinkel neu betrachtet, mit heutigem Wissensstand neu gedacht, bleibt die Thematik immer aktuell und erlangt auf diese Weise Unsterblichkeit.

9. Quellenverzeichnis

Literatur

Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2002.

Bachler, Nikolaus [Hrsg.], *Max Joseph*, Nr. 4, München: Gotteswinter 2011.

Bourne, Matthew/Macauley, Alastair, *matthew bourne and his adventures in dance. conversations with alastair macaulay*. London: Faber and Faber Ltd, Revised Edition, 2011.

F.A. Brockhaus AG [Hrsg.], *Duden*. 21., völlig neu bearbeitete Auflage. Band 1. Mannheim: Biographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, 1996.

F.A. Brockhaus Wiesbaden, *Der Grosse Brockhaus*. Sechzehnte, völlig neubearbeitete Auflage in zwölf Bänden. Dritter Band, Wiesbaden: Gerhard Stalling AG., 1953.

Floros, Constantin, *Peter Tschaikowsky*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.

Hommel, Kurt, *Die Separatvorstellungen vor König Ludwig II. von Bayern*, München: Laokoon-Verlag GmbH, 1963.

Mayers Lexikonredaktion [Hrsg.], *Mayers großes Taschenlexikon*, in 26 Bänden, Bd 15 Mef - Nar, 9. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim: Biographisches Institut & F.A. Brockhaus AG 2003.

Musäus, A.P.A., *Volksmärchen der Deutschen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1967.

Peters, Uwe Henrik [Hrsg.], *Lexikon. Psychiatrie, Psychotherapie, Medizinische Psychologie*. 6., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. München: Elsevier GmbH, 2007.

Pfister, Manfred, *Das Drama*, 11. Auflage, München: Wilhelm Fink, 2001.

Roeder, Anke/ Zehelein, Klaus [Hrsg.], *Die Kunst der Dramaturgie*. Berlin: Henschel Verlag, 2011.

Schonberg, Harold C., *Die großen Komponisten. Ihr Leben und Werk*, aus d. Amerikan. von Gerhard Aschenbrenner, Hans-Horst Henschen u. Albrecht Roeseler, dt. Erstausg., Königstein/Ts.: Athenäum, 1983.

Stegemann, Bernd, *Lektionen 1, Dramaturgie*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2009.

Stuttheimer/Kaiser [Hrsg.], *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

Thun, Schulz von, *Miteinander reden*, Bd. 1 „Störungen und Klärungen“, 38. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003.

Wagner-Bergelt, Bettina/Schiller, Lena [Hrsg.], *Illusionen – wie Schwanensee*, Programmheft zur Premiere am 21. April 2011 des bayerischen Staatsballetts im Nationaltheater München, München: J. Gotteswinter GmbH, 2011.

Wiley, Roland John, *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Oxford: Clarendon Press, 1985.

Willaschek, Wolfgang [Hrsg.], Hamburgische Staatsoper, Ballett: Zwanzig Jahre John Neumeier und das Hamburg-Ballett: 1973 - 1993; Aspekte, Themen, Variationen; das zweite Jahrzehnt / [Zsstellung und Red.: Wolfgang Willaschek], Hamburg: Christians, 1993.

Interview

Wagner-Bergelt, Bettina, (Stellvertretende Direktorin des Bayerischen Staatsballetts), Interview geführt von der Autorin, München, 17.12.2011.

Internetquellen

Who's Who: *John Neumeier*,
http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=2881&RID=1 [26.3.2013, 12:43h]

Hamburgische Staatsoper: *John Neumeier*,
<http://www.hamburgische-staatsoper.de/personen/neumeier.html> [26.3.2013, 12:28h]

Britannica: *Matthew Bourne*,
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/75895/Matthew-Bourne> [16.5.2013, 19:21h]

New Adventures: *Matthew Bourne*,
http://www.new-adventures.net/matthew_bourne/biography [17.5.2013, 10:34h]

The Guardian: *In the company of men*,
<http://www.guardian.co.uk/stage/2006/dec/23/dance> [17.5.2013, 11h]

Tchaikovsky research: *Karl Valts*,
http://www.tchaikovsky-research.net/en/people/valts_karl.html [30.7.2013, 13h]

Universität Duisburg-Essen: *Horaz*,
<http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/literaturge/horaz.htm> [8.8.2013, 8:25h]

Duden: *Illusion*,
<http://www.duden.de/rechtschreibung/Illusion> [8.8.2013, 10:34h]

The European Graduate School: *Darren Aronofsky*,
<http://www.egs.edu/faculty/darren-aronofsky/biography> [9.8.2013, 17:26h]

TF1: *Black Swan: le cinéma sous influence de Darren Aronofski*,
<http://ici.tf1.fr/cinema/news/darren-aronofsky-pi-requiem-for-a-dream-the-fountain-the-wrestler-6179861.html> [11.8.2013, 16:27h]

IMDb: *Darren Aronofsky*,
http://www.imdb.com/name/nm0004716/?ref_=sr_1#Director [11.8.2013, 17:12h]

Youtube: Making of: *Darren Aronowsky: Reel Life, Real Stories*,
<http://www.youtube.com/watch?v=NPjKpflM6bo> [11.8.2013, 19:58h]

Youtube: *DP/30: Black Swan, director Darren Aronofsky*,
<http://www.youtube.com/watch?v=1Pcatg01iUs> [11.8.2013, 20:10h]

Bayerisches Staatsballett: *Illusionen – wie Schwanensee*
<http://www.bayerische.staatsoper.de/922-ZG9tPWRvbTlmaWQ9Mjl1NSZsPWRIJnRlcm1pbj05MDYz~spielplan~ballett~veranstaltungen~vorstellung.html> [1.11.2013, 9:50h]

Swan Lake Tour: *Swan Lake Matthew Bourne*,
http://www.swanlaketour.com/about_the_show [12.11.2013, 8:57h]

Youtube: BFI London Film Festival, *American Express Screen Talk with Darren Aronofsky*, 23 Oktober 2010,
http://www.youtube.com/watch?v=MyV_9VOJKm8 [14.12.2013, 10:50h]

Youtube: Hit Fix, *Darren Aronofsky Black Swan*,
<http://www.youtube.com/watch?v=99GHYN7QHoE&feature=relmfu> [14.12.2013, 13:40h]

Duden: *Sinnestäuschung*,
<http://www.duden.de/rechtschreibung/Sinnestaeuschung> [15.12.2013, 11:25h]

Duden: *Wahnsinn*,
<http://www.duden.de/rechtschreibung/Wahnsinn> [15.12.2013, 12:30h]

Detail: *Laban Centre*,
<http://detail-online.com/inspiration/lablan-centre-in-london-103729.html> [23.12.2013, 15:30h]

New Adventures: *Matthew Bourne's Swan Lake Themes*,
http://www.new-adventures.net/userfiles/file/swanlake_education_pack.pdf
[24.12.2013, 8:24h]

Eastern Daily Press: *Review: Matthew Bourne's Swan Lake – Norwich Theatre Royal*,
http://www.edp24.co.uk/what-s-on/review_matthew_bourne_s_swan_lake_norwich_theatre_royal_1_3020957
[24.12.2013, 8h59h]

The Telegraph: *Matthew Bourne's Swan Lake, review: witty, menacing, lyrical and wild*,
<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/10516276/Matthew-Bournes-Swan-Lake-review-witty-menacing-lyrical-and-wild.html> [24.12.2013, 9:22h]

Duden: *Dramaturgie*,
<http://www.duden.de/rechtschreibung/Dramaturgie> [24.12.2013, 10:45h]

Zeit Online: *Black Swan: Der Horror trägt Tutu*,
<http://www.zeit.de/kultur/film/2011-01/black-swan-film/seite-1> [26.12.2013, 11h]
<http://www.zeit.de/kultur/film/2011-01/black-swan-film/seite-2> [26.12.2013, 11h]

Hamburger Abendblatt: *Black Swan: Primaballerina Natalie Protman: Der Schwan im Wahn*,
<http://www.abendblatt.de/kultur-live/article1762460/Primaballerina-Natalie-Portman-Der-Schwan-im-Wahn.html> [26.12.2013, 11:44h]

The Times: *Matthew Bourne's take on Black Swan*,
<http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/stage/dance/article2870779.ece> [26.12.2013, 13h]

KlassikInfo.de: *Illusionen wie Schwanensee: „Wahnsinnig und eingesperrt“*
<http://www.klassikinfo.de/Illusionen-wie-Schwanensee.1230.0.html> [28.12.2013, 1:36h]

Spiegel Online: *Tanzdrama Black Swan: Ballerina brutal*,
<http://www.spiegel.de/kultur/kino/tanzdrama-black-swan-ballerina-brutal-a-739977.html> [28.12.2013, 2:30h]

Deutschlandradio Kultur: *Ludwig II. aus Traumtänzer*,
http://www.deutschlandradiokultur.de/ludwig-ii-als-traumtaenzer.1013.de.html?dram:article_id=171768 [28.12.2013, 10h]

The British Theatre Guide: *The Hitchcock of Dance*,
<http://www.britishtheatreguide.info/otherresources/interviews/MatthewBourne.htm>
[2.1.2014, 21:40h]

Duden: *Trugbild*,
<http://www.duden.de/rechtschreibung/Trugbild> [3.1.2014, 11h]

Duden: *Schizophrenie*,
<http://www.duden.de/rechtschreibung/Schizophrenie> [4.1.2014, 4:40h]

DVD- und Videoverzeichnis

Black Swan, Regie: Darren Aronowsky, Vereinigte Staaten 2010, 20th Century Fox Home Entertainment 2010.

Illusionen – wie Schwanensee, Regie: John Neumeier, Deutschland 2001, eine Produktion der Hamburgischen Staatsoper, VIDEOWORKS GmbH 2002.

John Neumeier: Tanz – meine Liebe, mein Leben, Autorin: Gertie Steiner, Produktion: Uta Bellmann, ZDF-Theaterkanal, 3.2.2001.

Swan Lake, Regie: Matthew Bourne, Großbritannien 1996, eine *Adventures in Motion Pictures* Produktion für NVC ARTS/ BBC 1996.

Bonusmaterial DVD

Neumeier, John, "Interview mit John Neumeier", *Illusionen – wie Schwanensee*, Bonusmaterial DVD, Deutschland 2001, Regie: John Neumeier, VIDEOWORKS GmbH 2002.

10. Abstract

10.1. Deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem dramaturgischen Konzept der *Schwanensee*-Variationen *Illusionen – wie Schwanensee* von John Neumeier, *Swan Lake* von Matthew Bourne und *Black Swan* von Darren Aronofsky. Die beiden Choreographen und der Film-Regisseur haben den Mythos *Schwanensee* ins 20. Jahrhundert geholt und entwickeln aus den Thematiken des Originals drei ganz unterschiedliche Geschichten.

Neben einem Kapitel zur Verständlichkeit einiger Begriffe, befasst sich der erste Teil dieser Arbeit mit der Entstehung des *Schwanensee*-Originals und dem Leben seines Komponisten Peter Iljitsch Tschaikowsky. Anschließend folgen drei Essays, die sich mit jeweils einer *Schwanensee*-Variation auseinandersetzen. Beginnend mit der Biographie des Choreographen beziehungsweise Regisseurs und der Entstehung der jeweiligen *Schwanensee*-Inszenierung werden die Beziehungen der Hauptfigur zu den ihn oder sie umgebenden Figuren analysiert. Der Fokus dieser Analysen richtet sich auf die emotionale Entwicklung der Hauptfigur im Hinblick auf das alle drei *Schwanensee*-Interpretationen verbindende dramaturgische Konzept von Illusion und Wahnsinn. Um Unterschiede und Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten, folgt abschließend eine Gegenüberstellung dieser so unterschiedlichen Produktionen im Hinblick auf Art und Weise der Umsetzung der Kerninhalte, die alle drei Variationen prägen.

Diese Arbeit beleuchtet im Besonderen die Beziehungen der jeweiligen Hauptfigur, da in diesen Strukturen die wesentlichsten Ursachen für die emotionale Entwicklung der Protagonisten hin zu Illusion und Wahnsinn gesehen werden können. Somit bleibt *Illusion und Wahnsinn* als Oberbegriff dieser Arbeit schlüssiger Ausgangspunkt für das allen drei Produktionen zugrunde liegende dramaturgische Konzept.

10.2. English

The present thesis deals with the dramaturgical concept of the *Swan Lake* variations *Illusions – like Swan Lake* by John Neumeier, *Swan Lake* by Matthew Bourne, and *Black Swan* by Darren Aronofsky. Both the film director and the choreographers transport the myth of *Swan Lake* into the 20th century, and develop three entirely different stories based on themes from the original ballet.

In addition to a chapter on terminology, the first part of the thesis deals with the development of the *Swan Lake* original and the life of its composer Peter Iljitsch Tschaikowsky. Three essays then each cover one *Swan Lake* variation respectively. Starting with the choreographer's or the director's biography and the respective formation of a *Swan Lake* production, the essay moves on to analyse the relationships of the protagonists and their surrounding characters. The focus of these analyses lies on the protagonist's emotional development in view of the dramaturgical concept of illusion and insanity, which unites the three *Swan Lake* interpretations. In order to carve out the differences and commonalities between the three productions, the final chapter compares each variation by looking at the implementation of the main themes that shape each respective version of *Swan Lake*.

This thesis particularly examines the relationships of the respective protagonist as these relations can be considered to trigger the protagonist's emotional development towards illusion and insanity. Therefore, *illusion and insanity*, as a superordinate concept of this thesis, remain the logical starting point for the dramaturgical concept that forms the basis of all three productions.

11. Curriculum Vitae

Andrea Klien

Geburtsdatum 24.4.1985
Geburtsort Bregenz
Nationalität Österreich

Ausbildung

Seit 2013 Studium der Sprechkunst/Sprecherziehung an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart

2003 – 2014 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

2007 – 2008 Erasmusstudienaufenthalt an der Universidad de Salamanca, Spanien

Juni 2003 Matura am Gymnasium B(R)G Carnerigasse, Graz

Assistenzen/Spielleitungen/Tourmanagement

2013 Regieassistent und Spielleitung der deutschsprachigen Uraufführung des Musiktheaterstücks „**The Infernal Comedy**“ mit Michael Maertens als Jack Unterweger
Musikalische Leitung: Martin Haselböck, Text/Regie: Michael Sturminger

2012/13 Produktions- und Spielleitung (seit Mai 2012), Tourmanagement (Jan – Sept 2012) für die Welttournee der Musiktheaterstücke „**The Infernal Comedy**“ und „**The Giacomo Variations**“ mit John Malkovich als Jack Unterweger und Giacomo Casanova
Musikalische Leitung: Martin Haselböck, Text/Regie: Michael Sturminger

2009 – 2013 Regieassistenzen und Spielleitungen an folgenden Institutionen:
Wiener Staatsoper, Volksoper Wien, Ronacher (Wien, AUT),
Schauspielhaus Graz, Oper Graz, Next Liberty (Graz, AUT),
Mariinsky Theater (St. Petersburg, RU), **Opernfestspiele Reinsberg** (AUT)

Hospitanzen/Volontariate

2006 – 2010 **Grand Theatre** (London, Ontario, CAN), **Theatre Royal Bath** (GB), **Oper Graz, Schauspielhaus Graz, Volksoper Wien**, Kindertheater-Festival „**Imagine**“ (Edinburgh, SCO)