

# Hugo Niebeling

## Giselle

Ballettspielfilm, Ballett in 2 Akten

im Zeughauskino am 11.3.2013 um 20h  
und am 26.3.2013 um 20h

### Inhalt

Die von Théophile Gauthier gestaltete Titelfigur des 1841 in Paris uraufgeführten phantastischen Balletts *Giselle* war inspiriert von Heinrich Heines Essay *Elementargeister* (1834) über die slawisch-österreichische Sage der Willis: „Die Willis sind Bräute, die aus enttäuschter Liebe vor der Hochzeit gestorben sind. Die armen jungen Geschöpfe können nicht im Grabe ruhig liegen, in ihren toten Herzen, in ihren toten Füßen blieb noch jene Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten, und um Mitternacht steigen sie hervor, (...) und Wehe! dem jungen Menschen, der ihnen da begegnet. Sie umkreisen ihn, er muß mit ihnen tanzen, sie umschlingen ihn mit ungezügelter Tobsucht, und er tanzt mit ihnen, ohne Ruh und Rast, bis er todt niederfällt.“ Die Aufführung des American Ballet Theatre besticht durch ihre herausragende Choreografie und ihr tänzerisches

Virtuosentum, die der Regisseur und Schnittmeister Hugo Niebeling mit Zwischenschnitten steigert und intensiviert. Die auf der Bühne nicht realisierbare Kreischoreografie ist von Hugo Niebeling gestaltet worden.

Basierend auf der American Ballet Theatre Produktion von Lucia Chase und Oliver Smith nach einer Choreografie von David Blair

Gedreht in den Bronston-Studios in Las Rozas de Madrid. (Samuel Bronston, 1908-1994, Neffe von Leo Trotzki, war der erste Hollywood-Produzent, der große Leinwandepien in Spanien drehen ließ (*Beherrscher der Meere, El Cid, 55 Tage in Peking, Der Untergang des Römischen Reiches*).



BRD 1969

Regie Hugo Niebeling  
Drehbuch Hugo Niebeling  
Kamera Wolfgang Treu  
Franz Hofer  
Peter Reimer  
Eberhard Scheu

Schnitt Hugo Niebeling  
Musik Adolphe Adam  
(1803-1856)

Choreographie David Blair  
Orchester Deutsche Oper Berlin  
Dirigat John Lanchbery  
Libretto Théophile Gauthier

Bühnenbild Vernoy de Saint-Georges  
Georges Wakewitch  
Hugo Niebeling (2. Akt)

Rolle Darsteller  
Giselle Carla Fracci  
Albrecht Erik Bruhn  
Hilarion Bruce Marks  
Myrtha Toni Lander  
Bauer (Pas de deux) Ted Kivitt Eleanor D'Antuono

Produktion Unitel, TDE  
Produzent Fritz Buttenstedt  
Aufnahmeleiter Horant H. Hohlfeld  
Uraufführung 22. Oktober 1969,  
Alice Tally Hall (Lincoln  
Center), New York

Schirmherrin J. Kennedy Onassis  
Erstsendung 17. Juni 1970 ZDF

Format 35mm  
Länge 95 min

Auszeichnungen

Prädikat „Besonders Wertvoll“,  
Filmbewertungsstelle Wiesbaden  
Grand Prix, Menton 1971

Kopie Hugo Niebeling  
DigiBeta

# Hugo Niebeling

## Hugo Niebeling: Es gibt keinen zeitgenössischen Tänzer im In- und Ausland, der diesen Film nicht kennt.

1. Akt: In einem Dorfe. In der höfischen Gesellschaft Mitte des 19. Jahrhunderts lebt die junge Giselle (Carla Fracci) mit ihrer Mutter in einem Dorf das Leben der kleinen Leute, durch einen sozialen Abgrund von der Welt des Adels getrennt. Dies ändert sich für eine kleine Weile, als sich Prinz Albrecht (Erik Bruhn) zu seiner Kurzweil in der Verkleidung eines Bauers dem schönen Mädchen nähert und sie galant erobert. Er verfällt der grazilen Tänzerin so sehr, dass er ein Haus in ihrer Nachbarschaft kauft, um ständig in ihrer Nähe sein zu können. Doch der Wildhüter Hilarion (Bruce Marks), der selbst in Giselle verliebt ist, lässt, von Eifersucht getrieben, die Tarnung des adeligen Charmeurs ebenso auffliegen wie dessen standesgemäße Verlobung mit Bathilde. Dieser Betrug ihres Liebsten erschüttert Giselle so sehr, dass sie tot zusammenbricht.

2. Akt: Eine Waldlichtung. Als Hilarion an Giselles Grab Totenwache hält, erscheinen um Mitternacht die Willis mit ihrer Anführerin Myrta (Toni Lander), um Giselle zu sich in die Mythenwelt zu holen. Den verzauberten Hilarion tanzen sie zu Tode, doch Prinz Albrecht, der, von Schuldgefühlen getrieben, einer Vision seiner Geliebten in den Wald hinein folgt, locken sie vergebens, denn die Liebe Giselles beschützt ihn vor der Macht der Willis, die bei Anbruch des Morgens erlischt.

Die von Théophile Gauthier und Vernoy de Saint-Georges gestaltete Titelfigur des 1841 in Paris uraufgeführten phantastischen Balletts *Giselle* war inspiriert von Heinrich Heines Essay *Elementargeister* (1834) über die slawisch-österreichische Sage der Willis: „Die Willis sind Bräute, die vor der Hochzeit gestorben sind. Die armen jungen Geschöpfe können nicht im Grabe ruhig liegen, in ihren toten Herzen, in ihren toten Füßen blieb noch jene Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten, und um Mitternacht steigen sie hervor, versammeln sich truppenweis an den Heerstraßen, und Wehe! dem jungen Menschen, der ihnen da begegnet. Er muß mit ihnen tanzen, sie umschlingen ihn mit ungezügelter Tobsucht, und er tanzt mit ihnen, ohne Ruh und Rast, bis er tot niederfällt. Geschmückt mit ihren Hoch-

zeitkleidern, Blumenkronen und flatternde Bänder auf den Häuptern, funkelnde Ringe an den Fingern, tanzen die Willis im Mondglanz, eben so wie die Elfen. Ihr Antlitz, obgleich schneeweiß, ist jugendlich schön, sie lachen so schauerlich heiter, so frevelhaft liebenswürdig, sie nicken so geheimnißvoll lüstern, so verheißend, diese toten Bacchantinnen sind unwiderstehlich.“

## Hugo Niebeling: Wie ich *Giselle* inszenierte

Vielleicht sind Ballett-Filme deshalb so schwierig, weil Tänzer nicht wie Schauspieler stundenlang ihren „Beruf“ vor der Kamera ausüben können. Tänzer, die sich in langer Vorarbeit in Höchstform gebracht haben, können diese oft nur eine halbe Stunde oder weniger durchhalten. Doch es gibt auch Tänzer wie Erik Bruhn, die sie mit äußerster Selbstdisziplin so weit wie möglich ausdehnen können, während andere wie scheu gewordene Pferde durchgehen und sich bis zur Erschöpfung verausgaben. Das heißt, was die Kamera in dieser kurzen Zeit in schnellen Reaktionen sammeln konnte, muß genügen.

Regelrechte Filmarbeit aber, wie wir sie hin und wieder anstrebten, war nur dann möglich, wenn es gelang, die Arbeit genauestens zu organisieren.

Meine Film-Version von *Giselle* hat mit der amerikanischen Bühnenaufführung nur wenig gemein. Dafür versuchte ich aber, Beaumont<sup>1</sup> und der Beschreibung der ersten Aufführung des Balletts 1841 folgend, die ursprünglichen Intentionen zu verwirklichen. Vor allem im 2. Akt einen magischen Kreis zu schaffen, in den die Opfer gelockt werden. Auf der Bühne ist meines Wissens diese Konzeption nie verwirklicht worden, weil die Tänzer die Szene dann gegen die Zuschauer abdecken würden. Statt dessen stehen sie auf der Bühne rechts und links in zwei Gruppen, was natürlich die Idee eines magischen Kreises gründlich stört.

Ich glaube daher, daß mein Film diese ursprüngliche Absicht der Librettisten zum ersten Mal verwirklicht. Auch das Wasser, das in der Legende eine wichtige Rolle spielt, habe ich in die Gestaltung einbezogen. So ist es der Phantasie überlassen, sich vorzustellen, daß der magische Kreis auch ein See sein könnte und daß die Geister auf der Oberfläche des Wassers tanzen.

Man könnte noch mehr Variationen anführen, die aber alle in enger Anlehnung an Beaumonts historisches Buch über „*Giselle*“ durchgeführt wurden.<sup>2</sup>

Der Schnitt ist eine wichtige Komponente des Musikfilms. Einen Ballettfilm zu schneiden ist ein besonderes Problem, weil der Tänzer meist im ganzen Körper gezeigt werden muß und sich oft aus den verschiedenen Blickwinkeln dadurch Bildsprünge ergeben, die in der Regel nur durch weiche Überblendungen vertuscht werden können. Ich habe versucht, auf diese Mittel zu verzichten und den Film ohne eine Auf-, Ab- und Überblendung zu schneiden. Gedreht wurde mit drei, manchmal vier, zuweilen sogar fünf Kameras. Andererseits kam es vor, daß nur eine einzige Handkamera eingesetzt war.

Wenn auch der Film große technische Probleme stellte, war die Hilfsbereitschaft der Spanier, alle organisatorischen Probleme zu lösen, dankens- und oft bewundernswert, weil das babylonische Sprachengewirr die Verständigung unter den Beteiligten erschwerte: Bühnenbild französisch, Ballett amerikanisch, die Tänzer englisch und italienisch, spanisch das Atelier, deutsch Regisseur, Produktions- und Aufnahmeleitung.

Hugo Niebeling, in: Der deutsche Film. Export-Union der deutschen Filmindustrie e.V., Heft 18/19, Wiesbaden o.J.

A.d.R.

<sup>1+2</sup> Cyril W. Beaumont (Pionier und Nestor der englischen Ballettkritik, 1910-1976): *The Ballet Called Giselle*, London 1945, 1969

Das Werk ist reine Poesie, ein Märchenstück von lichter Zartheit und dunklem Zauber. Die Aufführung des American Ballett Theatre ist von ranghohem Zuschnitt; sie besticht durch beispielhafte choreografische Lösungen, tänzerisches Virtuosität und qualitätsvolles Gruppenkönnen. Pantomimischer Realismus und ballettistische Feerie verschmelzen zu einer Einheit. Durch eine feinfühlig geführte Kamera und den geschickten Einsatz der Montage hat Niebelings Ballettspielfilm nicht nur formalen Reiz, sondern auch an unmittelbarer künstlerischer Wirkungskraft gewonnen.

film-dienst, Bonn 1970

# Hugo Niebeling

## Tanz am Teich – *Giselle* für Cinéasten

Dem Regisseur Hugo Niebeling gelang auf Anhieb, was vor ihm noch keinem geglückt war: er begeisterte mit seinem Film nicht nur die Freunde des klassischen Balletts, denen mit *Giselle* hier ein nahezu authentisches Zeugnis romantischer Tanzkunst geboten wurde, sondern und vor allem die kritischen Cinéasten, die hier erstmals auch in einem Ballettfilm voll auf ihre Kosten kamen. Niebeling gab dem einen, ohne dem anderen etwas zu nehmen.

Niebeling adaptierte die Bühnenfassung des American Ballet Theatre (Choreographie: David Blair nach Coralli/Perrot) mit wachem Gefühl für die Erfordernisse des neuen Mediums. Er übertrug nicht stur, dokumentierte nicht die Bühnenfassung, wie das Hunderte vor ihm einfallslos und unsensibel getan hatten, sondern veränderte, wo es ihm ratsam schien. Er knüpfte optische Beziehungen, wo es Musik und tänzerisches Drama rechtfertigen (Ouvrature, Willis-Erzählung), provozierte mit blitzhaften Inserts wichtige Assoziationen, die das Ballett auch für Laien verständlicher machen konnten, beließ aber dem Werk immer jene zauberische Atmosphäre, die es zum Lieblingskind aller Ballettomanen werden ließ, ja verstärkte sie noch, indem er dem symbolischen Illusionismus des zwei-

ten Teils einige bemerkenswerte, gleichwohl an der Urfassung von 1841 orientierte Details einfügt und sie filmisch potenziert: der magische Zirkel, in den die kaltherzigen Willis nächtliche Waldgänger ziehen, verwandelt sich bei ihm bisweilen zum glatten Teich, in dem sich der Tanz der Geisterwesen widerspiegelt.

Rasanten Tempo charakterisiert Niebelings musikalisch geschnittenen Film. Der Aufzug der herzoglichen Herrschaft im ersten, die brillant aufgezeichnete Szene im zweiten Akt sind zweifellos Höhepunkte, Höhepunkte, die facettenhaft ausgemalt, den menschlichen Konflikt gerade in ihrer Gegensätzlichkeit umso deutlicher hervortreten lassen, die wenigen ruhigen konzentrierten Momente, in denen sich die Aufmerksamkeit auf die Protagonisten richtet (Carla Fracci und Erik Bruhn) wirken wie Inkarnationen romantischer Sehnsucht, gewinnen an Gewicht und Aussagekraft. Die humanistische Grundidee des Werkes, eingebettet in ein reich ornamentiertes Gesellschaftsdrama, findet in diesem vorbildlichen *Giselle*-Farbfilm überzeugende Gestalt.

GT, in: Christ und Welt, Hamburg, 19.6.1970, Nr. 25, XXIII.Jahrg., S. 11

## Was macht einen Ballettfilm besonders wertvoll?

(Natürlich kann) ein solcher Film (nur) nach Kriterien beurteilt werden, die nicht die üblichen sind. Wertvoll ist m. E. überhaupt jeder Versuch, sich mit der Kunst des Balletts filmisch auseinanderzusetzen – und zwar aus kunstsoziologischen Gründen. An den deutschen Opernhäusern spielt das Ballett noch immer die Rolle des Stiefkinds. Es weiterhin zu popularisieren, ist sicherlich eine bedeutende Aufgabe des Filmes.

Bisher begnügte sich der Film meist damit, Ballette recht und schlecht mehr oder minder in ihrer Bühnenform aufzuzeichnen ohne jede eigene künstlerische Ambition. Er partizipierte am Marktwert der Stars: Bolschoi, Ulanowa, Royal Ballet, Fonteyn, Nurejew. - Keiner dieser Filme hat auch nur den geringsten Versuch gemacht, das Ballett cinematografisch zu durchdringen, es in ein anderes Medium zu transponieren bei strikter Beibehaltung seiner choreografischen Form, die ja überhaupt erst ein Ballett ausmacht. Ballettfilme zu drehen, war bisher gleichzusetzen mit cinematografischer Resignation.

Der Transposition einer Choreografie – und noch dazu einer „heiligen“ Choreografie wie die der *Giselle* – sind natürlich enge Grenzen gezogen; sich innerhalb dieser Grenzen jedoch in voller bildnerischer Freiheit zu bewegen, macht einen Ballettfilm zweifellos besonders wertvoll.

Hugo Niebeling hat diese Freiheit nicht nur äußerst zwingend genutzt: er hat erfunden. Seine *Giselle* hat keinen Vorläufer weit und breit. Sein Film ist im ursprünglichen Wortsinne einzigartig: der einzige seiner Art. Man kann im Grunde schon jetzt von zwei Perioden des Ballettfilms sprechen: vor und nach *Giselle*.

In diesem Sinne ist Niebelings *Giselle* ein Experiment: wegweisend durch sein ganz neues Formverständnis, durch sein Gelingen. Ein Experiment zudem, das nicht mit wichtigtuerscher Gebärde einherklumpt und sich auf Kosten des Werkes, dem es angeblich dienen will, interessant macht. Niebelings Experiment zeugt von einer Meisterschaft, die normalerweise Experimenten nicht eignet. Dennoch ist der experimentelle Charakter unübersehbar.

Das Erstaunliche: Niebelings Experiment ist ein in sich geschlossenes Meisterwerk, vollkommen bis zu dem Grade, der Meisterwerken überhaupt eignen kann: einzig sie fordern dazu heraus, sich die Tüpfelchen



# Hugo Niebeling

auf dem „i“ dort ein wenig schärfer, da ein wenig sanfter gesetzt zu wünschen. Doch in diesem Punkt wird Kritik zur Spekulation über Fragen des Geschmacks.

Der Trend des ganzen Films weist so deutlich in die Zukunft, erobert dem Ballett soviel Neuland, eröffnet ihm sovieler Aspekte, daß es gar keine Frage ist, daß dieser *Giselle* in der Geschichte des verfilmten Balletts der allererste Platz zukommt. Wenn dieser Ballettfilm nicht besonders wertvoll ist, dann gibt es überhaupt keinen, der es wäre – es sei denn, ein in der Zukunft gedrehter Film, der aber unausweichlich auf Niebelings Trouvaillen gründen würde. Niebeling, dem Erfinder und Bahnbrecher der neuen Konzeption des Ballettfilms, würden dann jedoch die Nachahmer vorgezogen.

Besonders wertvoll ist in einem Ballettfilm natürlich nicht, wie ein Mädchen weint, sondern wie die Tänzer tanzen. Auch in dieser Beziehung aber ist die *Giselle* besonders wertvoll. Sie zeigt die Kunst Erik Bruhns, die sich auf verwandtem Gebiet nur mit der eines Gründgens, einer Callas, eines Laurence Olivier vergleichen läßt. Bruhns Interpretation ist von einzigartiger tanztechnischer Vollkommenheit. Sein Auftritt ist tanzpädagogisch besonders wertvoll: ein Modell akademischen Tanzes, ein Schulbeispiel.

Hohe Kunst ringsum: die rührende, dennoch unsentimentale Carla Fracci, die kühle, hoheitsvolle Toni Lander, der explosive Bruce Marks. Das Schwierigste: die Gruppe, exzellent auch sie, wird mit einem Einfühlungsvermögen sondergleichen ins Bild gesetzt.

Es sind vor allem die Energien der Kamera, ihre Aktivität, die zu bewundern sind. Erstmals in der Geschichte des Ballettfilms wird sie zum gleichberechtigten Partner des Choreografen. Und dabei darf man ja keinen Augenblick vergessen, daß diese Choreografie nicht für den Film entworfen wurde. Ballett, diese „unmögliche Kunst“, ist erst durch Niebeling für den Film möglich geworden.

Aber noch mehr: Niebeling trifft mit seinen Kameras ja nicht nur die Choreografie, sondern den Geist dieses rätselhaften, bei aller scheinbaren Simplizität unauslotbaren und dadurch die Jahrhunderte überdauernden Werkes, in dem Welten aufeinanderprallen und sich vermischen: Naturalismen und Irrealität, plaudernde Pantomime und ätherischer Hochflug des Tanzes, Imagination und Realität. Nicht zu

Unrecht hat man *Giselle* mit den größten Schöpfungen des Sprechtheaters und der Oper verglichen. Es wächst aus dem beinahe läppischen Nichts in magische, tief beunruhigende Bereiche hinüber. Niebeling hat das Rätsel *Giselle* glücklicherweise nicht angetastet, sein seltsames Aroma bewahrt. Er hat die Welt dieses merkwürdigsten aller Ballette nicht durchrationalisiert, sondern die Ballett-Topoi stehen lassen, die archaischen Floskeln der Ballett-Romantik; der Roman-tik schlechthin. Sie bilden die schmale Basis, von der aus der Tanz immer wieder ins Wunder hinüberschwingt.

Es ist der Gedankenreichtum Niebelings, der in seiner *Giselle* Bild geworden – und Ballett geblieben ist. Das ist das Einzigartige und Wegweisende dieses Filmes, dem man aufgrund seiner allseitigen Meriten (von der musikalischen Wiedergabe des Werkes war noch gar nicht die Rede!) die höchste Auszeichnung nicht versagen kann.

gez. Klaus Geitel, Berlin 6. August 1970  
Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW)



Herausgeber:  
Zeughauskino – Deutsches Historisches  
Museum [www.dhm.de/kino](http://www.dhm.de/kino)  
Redaktion: Helma Schleif  
Mit Dank an Hugo Niebeling  
Quellen: Archiv Hugo Niebeling