

Mehr als Tutu und Getrippel



Gorica Stancovic und Vladimir Grigoriev tanzen Katharina und Petruccio in der Choreographie „Der Widerspenstigen Zähmung“ von John Cranko.

Foto: Matthias Jung

Der Klassische Tanz gilt vielen als verstaubt und überholt, ästhetische Entwicklungen trauen sie ausschließlich dem zeitgenössischen Tanz zu. Martin Puttke, Ballettdirektor des aalto ballett theater essen, reklamiert eine zeitgemäße Form der Erbe-Pflege und sieht den Klassischen Tanz als unabdingbare Voraussetzung und Wegbereiter für den modernen Tanz.

Interview: Johannes Hirschler

Die letzte Tagung der „Bundesdeutschen Ballett- und Tanztheaterdirektoren Konferenz“ (BBTK) in Köln machte die Zukunft des Klassischen Tanzes zum Thema. Die Diskussion zeigte, dass die Fronten keineswegs geklärt sind, sondern im Gegenteil noch außerordentlich große Aversionen gegen das etablierte Balletttheater bestehen. Was ist die Ursache dafür?

Martin Puttke Vor allem in Deutschland missversteht man die Funktion des klassisch-akademischen Tanzes beständig und setzt ihn einfach mit den Werken der Klassik und Romantik gleich, also mit „Schwanensee“ und „La Sylphide“...

... die möglichst in einer der Original-Choreographien reproduziert werden sollen.

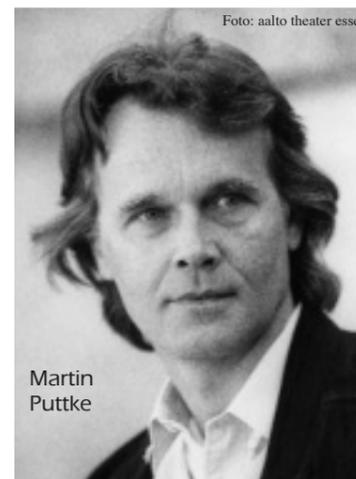
Diese und einige andere Werke der Ballettklassik sind Bestandteil des Weltkulturerbes. Ich halte es für unsinnig und deswegen müßig, ihren Wert musikalisch und choreographisch in Frage zu stellen. Sinnvoller scheint es mir, deren Bedeutung für die Entwicklung des Tanzes zu erfassen, kunsthistorisch in den richtigen Zusammenhang zu stellen und über die Möglichkeit der Erhaltung der progressiven Errungenschaften dieser Kunstform für Gegenwart und Zukunft zu diskutieren. Unbestritten ist neben den Kunstwerken dieser Epoche ein Kodex dieses künstlerischen Tanzes entstanden, der durch eine Systematisierung des Bewegungskanons des Klassischen Tanzes entscheidend zur Professionalisierung des Tanzes überhaupt beigetragen hat. Seine Bedeutung ist vergleichbar mit der der klassischen Harmonielehre für die Musik, ohne die ebenso wie im Tanz auch moderne Entwicklungen undenkbar wären.

Wie grenzen Sie den Klassischen Tanz von anderen Tanzformen ab?

Es geht nicht um Abgrenzung, sondern um Integration der Schule des klassisch-akademischen Tanzes – akademisch steht für die Integration der wissenschaftlichen

Grundlagen – in die zeitgenössische Entwicklung des Tanzes. Neben den darstellerischen, geistigen und emotionalen Voraussetzungen benötigt der Tänzer vor allem ein Instrument als Medium für den künstlerischen Ausdruck: den menschlichen Körper. Dieses Instrument

muss in seinen Grundlagen professionell gebildet sein und eine möglichst große Variationsbreite der Darstellungs- und Gestaltungsmöglichkeiten bieten. Dass diese Voraussetzung – auch für den modernen Tanz – in erster Linie die Schule des Klassischen Tanzes schafft, ist weltweit unbestritten. Nur am Wie scheiden sich die Geister. Das Bewegungsvokabular des Klassischen Tanzes geht in seinen Grundmustern auf einfachste, ja alltägliche Bewegungen zurück und reflektiert die Organik menschlicher Beweg-



Martin Puttke

ungsabläufe in einer hochstilisierten, tanztechnisch manifestierten und kodifizierten künstlerischen Form. Die klassischen Tanzschritte stellen ein Medium dar und dienen letztlich nur dazu, den menschlichen Körper als künstlerisches Instrument in diesem Sinne zu bilden. Dieser Zusammenhang von Tanztechnik, organischem Bewegungsfluss und künstlerischem Ausdruck ermöglicht die Wandlungsfähigkeit des Klassischen Tanzes. Nur in dieser Dreieinigkeit kann er auf zeitgenössische kulturelle, soziale oder künstlerische Herausforderungen reagieren. Das künstlerische Schaffen von William Forsythe ist überzeugender Ausdruck für diese progressive Assimilierungsfähigkeit des Klassischen Tanzes. Wer den Klassischen Tanz nur auf seine technische Komponente reduziert, nur noch Schritte wie leere Worthülsen lehrt, der vermittelt rein mechanische Bewegungsvorgänge und endet, wenn überhaupt, bei bloßer Virtuosität. Dieses Vorgeben und Nachvollziehen sinnentleerer Bewegungen ist eines der größten Probleme in vielen Ballettschulen oder Ballettcompagnien. Choreographen beklagen sich nicht selten über einen künstlerisch nicht ausreichenden Ausbildungsstandard. Aber sie selbst initiieren oft diesen Fokus auf rein technische und virtuose Bewegungsvorgänge in der Ausbildung.

Was dazu führt, dass sich die Reproduktion klassischer Choreographien damit begnügt, das technische Instrumentarium vorzuführen, ohne überhaupt die gestalterische Ebene des Kunstwerks zu erreichen.

Ja, hier setzt die Diskussion ein um die Erbe-Pflege im Klassischen Tanz. Zum einen wird häufig die ideell-ästhetische Absicht des Choreographen überhaupt nicht berücksichtigt, weil nicht verstanden, und zum anderen auch nicht die Individualität des Tänzers: Er wird trainiert, regelrecht abgerichtet, um Schrittklischees nachvollziehen zu können. Das ist auch der Hauptvorwurf des Modernen Tanzes; der Klassische Tanz wird tatsächlich oft dergestalt reduziert. Aber: sein Wesen wird damit nicht getroffen. Er liefert nur die Voraussetzungen, er schult die menschliche Bewegung als künstleri-

sches Ausdrucksmittel, als potenziellen Träger von Inhalten emotionaler, geistiger oder sozialer Art. Dabei gewinnt logischerweise die Individualität, die körperliche Eigenheit, die kulturelle, soziale und künstlerische Identität des zeitgenössischen Tänzers eine entscheidende Bedeutung. Niemand wird bestreiten, dass der sterbende Schwan z. B. einer Anna Pawlowa meilenweit von dem der Maija Plisetskaja entfernt ist.

Aber wie kann ein Tänzer überhaupt seine Gegenwart künstlerisch reflektieren, wenn er sich ausschließlich in diesem vor langer Zeit kodifizierten System bewegt?

Musiker und Sänger eignen sich die künstlerischen und handwerklichen Voraussetzungen für ihren Beruf ja auch anhand klassischer Modelle an, keiner würde das in Abrede stellen. Unkenntnis und Arroganz lassen im Tanz Insider wie auch Kritiker oder Politiker immer wieder diese absurde Fragestellung aufgreifen. Zu Ihrer Frage aber noch ein praktisches Beispiel als Antwort: Keine moderne Tanzgruppe von Rang kann es sich heute leisten, Tänzer zu engagieren, die nicht durch dieses kodifizierte System in den Grundlagen geschult wurden. Offensichtlich ist gerade dieser Typ von Tänzerinnen und Tänzern, die in der Regel auch moderne Schulen durchlaufen haben, besonders geeignet, die Gegenwart künstlerisch zu reflektieren.

Der Klassische Tanz scheint heute in erster Linie ein Unterhaltungsbedürfnis zu befriedigen.

Dagegen gibt es grundsätzlich nichts einzuwenden, vor allem wenn die Unterhaltung auf einem so hohen Niveau wie in einigen klassischen Ballettwerken stattfindet. Ein Großteil der Werke bedeutender Komponisten wie Vivaldi oder Mozart ist dem Bedürfnis nach Unterhaltung geschuldet. Niemand würde unterstellen, dass dies der kulturellen Entwicklung der Menschheit abträglich gewesen sei. Die psychologische Wirkung dieser Musik ist ebenso wie im Klassischen Tanz gewaltig und im Wesen eben nicht an der Befriedigung eines oberflächlichen Unterhaltungsbedürfnisses orientiert. Das Streben nach Harmonie und Schönheit ist ein ewig existierender Menschheitstraum und wird im Klassischen Tanz explizit in einer möglichen künstlerischen Form realisiert.

Schließt sich der Klassische Tanz nicht von der gesellschaftlichen Entwicklung aus, wenn er ausschließlich diese – legitimen – Bedürfnisse befriedigt?

Sie unterstellen, dass die von mir angeführten menschlichen Werte gesellschaftlich irrelevant seien. Nein. Das Streben nach Harmonie, Schönheit und Ordnung etabliert sich in den unterschiedlichsten Formen. Die Werke des Klassischen Tanzes sind eine Möglichkeit, dieses Streben zum Ausdruck zu bringen, mehr nicht. In einer zeitgenössischen Choreographie zeigen sich Begriff und Inhalt von Schönheit und Harmonie sehr verändert. Aber es bleibt diese Sehnsucht. Die Akzeptanz dieser Prämisse bedeutet nicht Ablehnung zeitgenössischer Erscheinungsformen. Im Gegenteil: sie führt mich geradezu da hin.

Wie kann der Klassische Tanz Zeitströmungen aufnehmen? Nur auf der Ebene der Tänzerinnen und Tänzer?

In Ihrer Frage steckt wieder dieser fatale Irrtum, geschuldet einer undifferenzierten Betrachtungsweise! Sie

unterstellt nämlich, dass man der Auffassung sei, mit Tutu und Getrippel auf Spitze könne man die Gegenwart reflektieren – eine Unterstellung, die die Grenze der Erträglichkeit weit überschritten hat. Immer wieder greifen einige „Erneuerer“ zu den Klassikern und loten jetzt endlich den „Nussknacker“ oder „Schwanensee“ psychologisch aus, als wären Tschaikowsky und Petipa Deppen gewesen. Die mit Puppen spielende Marie offenbart uns nun endlich ihre Pubertätsprobleme und der eigentlich unter ödipalen oder homosexuellen Problemen leidende Prinz in „Schwanensee“ benötigt eher einen Psychiater denn eine Odette. Welch’ wichtige Bereicherung des zeitgenössischen Theaters. Reicher wird man mit diesem Etikettenschwindel allemal, denn

die Hoffnung der Zuschauer auf einen Klassiker lässt sie eh und je die Kassen klingeln. Der oft als Bestätigung benutzte Vergleich mit den gegenwärtigen Inszenierungspraktiken in der Oper ist insofern völlig unzutreffend, als dort das eigentliche Erbe, die Komposition, ja nicht angetastet wird. Mir ist jedenfalls nicht bekannt geworden, dass Harry Kupfer z. B. ganz oder teilweise eine Oper hätte neu komponieren lassen. Der Regisseur interpretiert neu, aber er schafft nichts originär Neues. Der Choreograph entwirft jedoch mit der gleichen klassischen oder romantischen Themenstellung eine neue zeitgenössische choreographische Komposition.

Sie pflegen im Essener Spielplan neben dem klassi-

WER ZULETZT LACHT

Ismael Ivo verabschiedet sich mit „Babel 2000“ von Weimar

Startänzer, international gefeierter Tanzmagier, Weltbürger: so und ähnlich lauten die Superlative, die Weimars Presse dem scheidenden Chefchoreographen am Deutschen Nationaltheater, Ismael Ivo, zu Füßen legt. „Einen Hauch Internationalität“ hätten die „kraftvollen, unvergessenen Auftritte“ des Afrobrasilianers der „Thüringer Theaterlandschaft geschenkt“, befand gar das Weimarer *KulturJournal* im ergriffenen Ton eines Nachrufs. Auch Ismael Ivo selbst hätte nichts gegen eine Vertragsverlängerung gehabt. Doch der zukünftige Intendant, der Schweizer Stefan Märki, hat die Berliner Impresaria Francesca Spinazzi gebeten, ihm für die nächsten Jahre ein Tanzprogramm mit Gastspielen, Arbeitsaufenthalten und Workshops zu entwerfen.

Vor wenigen Jahren noch hätte niemand vermutet, dass das Goethestädtchen einmal so sehr am Tanztheater hängen könnte. 1994 beschloss der Intendant Günther Beelitz, sich von der damaligen klassischen Ballettcompagnie zu trennen und mit Joachim Schlömer erstmals modernen Tanz in Weimar zu etablieren. Erbitterter Protest aus der Stadt und manchmal bewusst missverstehende Pressereaktionen schlugen dem jungen Choreographen entgegen. Nach nur zwei Jahren ergriff er Michael Schindhelms Hand, die ihn vorzeitig nach Basel zog. Was sich in vielen Kleinfamilien beobachten lässt, ist auch in der Kleinstadt Weimar wahr: der Zweitgeborene, in diesem Fall der Schlömer-Nachfolger Ivo, hat es leichter.

Der Faktor der schleichenden Gewöhnung an moderne Ausdrucksformen ist das eine. Das andere ist schlicht die Erscheinung Ismael Ivos auf und vor der Bühne. Sehr charmant und nicht ohne Koketterie pflegt der Tänzerchoreograph in Thüringen seinen künstlerischen und phänomenologischen Exotenstatus – nennen wir es den Josefine-Baker-Faktor. Seine starke Ausstrahlung beruht nur zum Teil auf dem Einsatz schauspielerischer und tänzerischer Mittel. Unwiderstehlich wirkt auf seine Bewunderer vor allem Ismael Ivos energiegeladene Körperlichkeit. Wenn er auf halbdunkler Bühne die Augen rollt, denkt alles unwillkürlich an Rilkes schönen

Panther, was Ismael Ivo wohl nicht nur ahnt. In seinem neuen, dem letzten Weimarer Stück, „Babel 2000“, beschränkt sich der Tänzer auf zwei solistische, funktional kurze Auftritte. Indem er nach Erlöschen des Saallichts den Zuschauerraum betritt, wo er sich an der Wand entlang zur Bühne vortastet und am Ende den selben Weg zurück nimmt, um mit einem letzten Auflachen zu verschwinden, erzählt er deutlich von seinen Ankunfts- und Abschiedsgefühlen. „Es war schwierig. Schwierig.“ lautet das nachher übersetzt im Interview. Sehr klar wird im Gespräch auch, wie sehr er sich freut, nach der Stadttheatererfahrung wieder in sein ungebundeneres Stuttgarter Leben am Theaterhaus zurückzukehren. Da kam Günther Beelitz zu spät mit der Frage, ob man nicht vielleicht doch gemeinsam nach Heidelberg . . .

„Babel 2000“, dessen Qualitäten in einer 30-minütigen Version als bewegte Installation in einem Museum wahrscheinlich stärker wirkten, als sie es in 70 dann doch zu langen Minuten im Theater tun, wäre den einst Kresnik und damit gesellschaftspolitische Aussagen gewohnter Heidelbergern sicher entgegen gekommen. Das Rondell der Drehbühne umzäunt eine sehr hohe Gitterkonstruktion. Innerhalb dieses an eine Raubtiermanege erinnernden Käfigs haben die neun Tänzer, sechs Männer und drei Frauen, abgezäunte Büroabteile mit Schreibtischen für sich. Ihr Tun ist nicht neu im großen Alltagsgestenrepertoire des Tanztheaters, aber geschickt und manchmal beklemmend intensiv arrangiert. Wie Verständigung mit Zeichensprache misslingt, wie Einsamkeit, ja Autismus um sich greifen, sexuelle Aggression Verzweiflung entspringt und in ihr mündet, wird einleuchtend erzählt. Wenn ein Mann wiederholt eine Frau auffängt, die sich todessehnsüchtig vom Tisch stürzt, wird es sehr still im Theater. Später versucht das Stück, den Grad der Verzweiflung noch zu steigern. Steffany Jockel schreit wütend durch ihr Megaphon, das Publikum sei ja wirklich das tollste überhaupt. Jemand erschießt sich. Doch inzwischen wirken die Aktionen der Kommunikationszombies in ihrem babylonischen Käfigturm längst ermüdend plakativ. Dazu passt, dass Ivo schließlich den Vorhang zuzieht und im Türspalt zum Foyer jenes Sprichwort vertanz, das seine augenblickliche Situation erst geprägt haben könnte: Wer zuletzt lacht, lacht am besten.

Wiebke Hüster

Fotos (2): Christian Brachwitz



schen Handlungsballett die Neoklassik mit Werken von John Cranko bis hin zu Programmen von Richard Wherlock und Birgit Scherzer. Welche Voraussetzungen muss eine Choreographie für Ihr Repertoire erfüllen?

Es ist mir egal, welche Formen ein Choreograph benutzt, ob neoklassische oder sehr moderne, wenn er mit seiner Choreographie eine Aussage trifft, eine Botschaft oder eine Absicht erkennbar, poetisch, tänzerisch adäquat vermittelt und die Bewegungen nicht zum Selbstzweck werden lässt. Unabhängig von Genre und Stil, Dramaturgie und Idee des Choreographen muss unter anderem der Tanz selbst Träger der künstlerischen Idee sein, was wiederum Interpretieren erfordert, die auch wirklich tanzen können. Die weitverbreitete Tendenz, eigene choreographische Einfallslosigkeit mit philosophischen, ideologischen oder gar politischen Konstrukten unter Zuhilfenahme bildnerischer, sprachlicher oder gesanglicher Bereicherungen zu bemänteln, ist für mich Ausdruck mangelnder Professionalität und langweilt mich ebenso wie viele Zuschauer zu Tode. Das Tanztheater ist an dieser Entwicklung nicht ganz schuldlos, und viele Werke sind schlicht und einfach fad und trotz hochgestochener Philosophie uninteressant. Es fehlt der Tanz in seiner Poesie und seinem Reichtum, seiner Vielfalt. Eines breiten Medieninteresses kann man sich trotzdem sicher sein, da es sich viel leichter über Absicht und Philosophie des Choreographen fabulieren lässt, als über das wirkliche tänzerische Geschehen auf der Bühne, wozu man vor allem Fachkenntnisse benötigen würde.

Sie haben Prämissen Ihrer Arbeit am aalto ballett theater essen gezeigt. Welche äußeren Faktoren müssen dazu kommen, um eine erfolgreiche Arbeit aufzubauen?

Der Ballettdirektor muss in seinen künstlerischen Entscheidungen frei sein und im Range eines Intendanten stehen. Dies ist hier im Aalto Theater in Essen der Fall. Das Ballettensemble muss innerhalb des Theaters autonom bleiben und darf nicht der Verfügungsgewalt und der Entscheidungsbefugnis von Operntendanten oder Regisseuren unterliegen. Insofern wäre eine Strukturreform an den Theatern endlich angesagt – zumal es ja einige Compagnien in Deutschland gibt, die in dieser Autonomie sehr erfolgreich arbeiten. Dazu gehört auch die eigenverantwortliche Nutzung und Ausschöpfung des Finanzrahmens.

An den Mehrspartenhäusern wird der Tanz fast immer als erster zur Manövriermasse bei Kürzungen. Welchen Anteil haben die Tanzschaffenden selbst an der Misere?

Beschränke ich mich auf den experimentellen Bereich, angeheizt durch einen allgemeinen Trend, schaffe ich kein Repertoire mit Bestand, das zwei oder drei Jahre gespielt werden kann, das verschiedenen Interpretengenerationen die Möglichkeit schafft, sich an diesen Herausforderungen zu messen und zu entwickeln. Die Schnelligkeit, mit der man entwirft und wieder verwirft, entspricht dem Pulsschlag der Gegenwart. Aber jedes Experiment, welches nicht nach Vollendung strebt, entzieht sich selbst den Boden für das eigene Reifen und das unverwechselbare Etablieren am Theater. Damit bietet sich der Tanz bei Strukturänderungen selbst als Manövriermasse an.



Elisabeth Farr (oben) und Ismael Ivo (rechts).