

Das Interesse am abendfüllenden klassisch-romantischen Ballett ist ungebrochen. Aber: Wann ist ein „Schwanensee“, ein „Nussknacker“ noch original? Wenn ein Choreograph das alte Schrittvokabular, soweit rekonstruierbar, verwendet? Bezieht sich Werktreue auf die Intention eines Balletts, seine Wirkungsabsicht, oder auf seine formale Hülle? Ein Beitrag zur Diskussion um Begriffe wie Original, Kopie und Bearbeitung.

Immer wieder Schwanensee

Wiebke Hüster

Nicht wenige europäische Compagnien wenden sich in den letzten Jahren an Choreographen mit dem Auftrag, neue Klassikerinszenierungen für ihr Repertoire zu erarbeiten. Paris und Berlin bemühten Patrice Bart für möglichst „originalgetreue“ Choreographien. Das Bayerische Staatsballett übernahm bereits 1996 die berühmte „Giselle“ des schwedischen Choreographen Mats Ek, um neben einer traditionellen „Giselle“ eine der bewegendsten Klassiker-Neuinterpretationen überhaupt im Repertoire zu haben. Mats Eks „Giselle“ lässt die unerlösten Bräute, die Wilis, nicht auf einer Waldlichtung, sondern in einer psychiatrischen Anstalt tanzen und zeichnet das beeindruckende Psychogramm einer am Leben zerbrechenden jungen Frau. Youri Vámos, Ballettchef in Düsseldorf, verlegte Prokofjews Ballett „Romeo und Julia“ überzeugend in die Entstehungszeit der Musik: in das Mafia-Milieu der 30er und 40er Jahre.

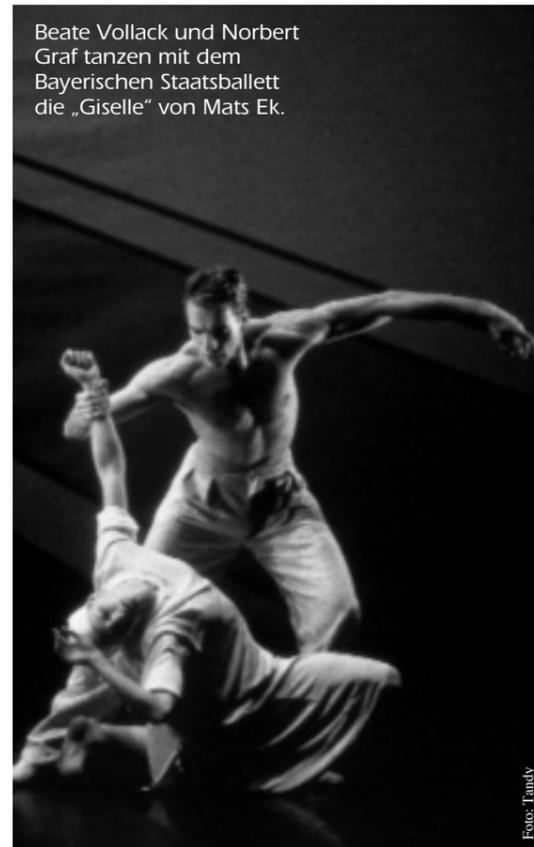
Bertrand d'At, Ballettdirektor am elsässischen *Ballet du Rhin*, beschritt mit seinem „Schwanensee“ einen anderen Weg. In dieser Variante wird eine heutige Rahmenhandlung konstruiert, um dann die „Kernteile“ des Balletts weitgehend unangetastet präsentieren zu können. An Neuinszenierungen von „Schwanensee“ wird die Frage nach Original, Bearbeitung und Kopie mit besonderer Heftigkeit diskutiert. Stärker noch als alle anderen romantischen Ballette löst die Geschichte um den Prinzen Siegfried, der die in einen Schwan verzauberte



„Der Nussknacker“ in der Inszenierung von Patrice Bart an der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Nadja Saidakova als Marie und Oliver Matz als Drosselmeister.

Odette liebt und dann vom Zauberer Rothbart mit ihrem dunklen Spiegelbild Odile genarrt wird, den Wunsch aus, das Original der Inszenierung zu erleben oder doch zumindest seine möglichst genaue Kopie. Ein legitimer Wunsch, so scheint es, den sich in der Bildenden Kunst täglich Tausende von Menschen erfüllen, wenn sie den Pariser Louvre besuchen und vor Leonardo da Vincis „Mona Lisa“ stehen bleiben.

Die Ausstellung „Originale echt/falsch“ in der Bremer Weserburg zeigte im letzten Spätsommer, wie virulent die Frage nach Nachahmung, Aneignung, Zitat, Kopie und Fälschung in der zeitgenössischen Bildenden Kunst ist, in Zeiten, in denen scheinbar alles schon mal dagewesen ist. Wie sehr wir im Theater auf dem Wunsch nach der echten „Mona Lisa“ beharren, hängt also zunächst von unserer Theaterauffassung ab. Sollte das Theater, ein lebendiges Medium, in dem das Werk jeden Abend gleichsam neu entsteht, ausgerechnet im Tanz museale Aufgaben nach historischer Maßgabe erfüllen? Weniger die Tatsache, dass aufgrund der bei vielen Balletten des 19. Jahrhunderts unsicheren Quellenlage historische Maßstäbe oft schwer anzulegen sind, soll hier interessieren, sondern die Frage, worauf sich dieser Wunsch eigentlich bezieht. Auf das Schrittmaterial, soweit es überliefert und rekonstruierbar ist? Oder zielt die Sehnsucht nicht vielmehr auf die Wirkung ab, die das Ballett auf die Zuschauer der St. Petersburger Uraufführung im Jahre 1895 gehabt haben mag? Geht es nicht eigentlich um das Gefühl, das eine gelungene „Schwanensee“-Aufführung auszulösen vermag, wie es die amerikanische Tanzwissenschaftlerin Selma Jeanne



Beate Vollaack und Norbert Graf tanzen mit dem Bayerischen Staatsballett die „Giselle“ von Mats Ek.

Cohen beschreibt: „Und als ob wir zum ersten Mal von Odettes Elend erfahren, lassen wir uns von ihr beeindrucken. Es macht nichts, dass wir die Schritte ihrer Variation schon kennen, wir verfolgen gebannt das fließende Port des bras, die verzögerte Arabesque. Siegfried tröstet sie, und seine Besorgtheit meint alles hilflose Lebendige. Er stürzt sich auf Rothbart, und im Sprung fordert er alle Kräfte des Bösen heraus. Es scheint, als ob sich nie zuvor Bedeutung und Form, Bewegung und Musik in dieser Weise verbunden hätten, so individuell und spontan, so genau und unausweichlich. Hier haben wir eine Wahrheit von *Schwanensee* herausgefunden. Wir haben auch etwas von seiner Realität errahnen können. Und das ist der Grund, warum wir nächste Woche *Schwanensee* sehen möchten, und immer wieder *Schwanensee*.“

Eine „Wahrheit von Schwanensee“: von den idealistischen Aspekten der Werktreue ging auch John Cranko, einer der bedeutendsten Choreographen der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, aus. Die pantomimischen Einlagen, deren strengen Kodex die Zuschauer der Petersburger Erstaufführung sehr wohl zu lesen imstande waren, würden heute nicht mehr den Fortgang der Geschichte vorantreiben, sondern nur noch langweilen, dachte er, und beschloss 1968, sie wegzulassen: „Ich liebe die alte Pantomime sehr, weil ich sie sehr gut gesehen habe, von großen Künstlern wie der Karsawina und solchen Leuten. Aber alle Bedeutung in einem Handlungsballett soll selbstverständlich sein. Man braucht keine Zeichensprache, keine symbolische Sprache, es muss alles aus dem Verhältnis zwischen den Per-

sonen hervorgehen. Statt auf die Ringfinger zu zeigen, um zu sagen: *Ich werde jetzt heiraten*, ist es besser, ein Mann umarmt ein Mädchen, damit man sieht, zwischen diesem Mann und diesem Mädchen besteht ein Liebesverhältnis (...).“ John Crankos Klassiker-Inszenierungen sind überragende Beispiele für Choreographien, die nicht als Originalchoreographien bezeichnet werden können, aber dem Geist des Originals nachfolgen und ihn in zeitgemäßer Form erscheinen lassen.

Natürlich hat das St. Petersburger Marientheater seit 1895 nie aufgehört, „Schwanensee“ zu tanzen, aber ob wir das kitschig oder zauberhaft finden, gibt mehr Aufschluss über uns und unsere Kunstauffassung als über die Frage nach Original oder Kopie. Besonders umstritten sind jene Bearbeitungen, die sich bewusst vom „Original“ absetzen, weil es ihnen um die ganz und gar nicht zeitlosen Wahrheiten geht, die Choreographen mit seismographischem Gespür für ihre eigene Zeit in ihnen entdecken. John Neumeier hat in dieser Spielzeit erstmals nach fünf Jahren „Illusionen – wie Schwanensee“ wieder aufgenommen. Als er das Stück 1976 herausbrachte, nahm er die durch neuere Forschungsergebnisse bestätigte Wahlverwandtschaft zwischen Tschaikowsky und dem Bayernkönig Ludwig II. zum Ausgangspunkt. „Der Schritt vom Märchenmythos des Librettos zu einem anderen *Schwanenmythos* desselben Jahrhunderts, in dem sich die psychologische Struktur besser offenbart als im ursprünglichen Ballett, liegt nahe, zumal von beiden Mythen bis heute ähnliche Zau-

CHARLOTTE IM WUNDERLAND

Tanz an den Randzonen

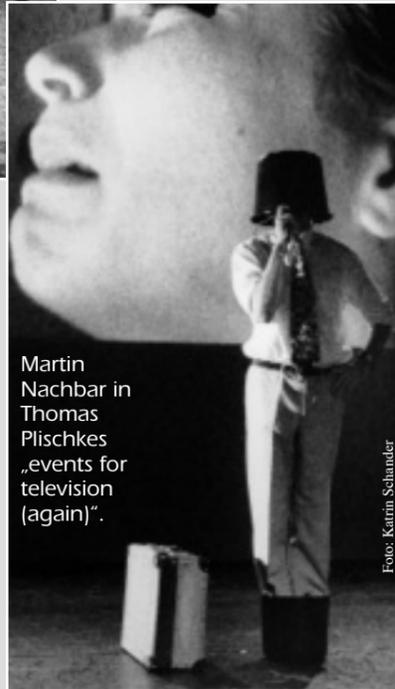
Vor langen Jahren wandte Pina Bausch sich vom Tanz ab und den Improvisationen über das Leben zu. Auf Fragen und Stichworte antworteten ihr ihre Tänzer mit Bewegungen, aber auch mit Gesten, Gesichtern, Liedern oder Tränen, mit Szenen, die manchmal großes Drama und manchmal ein gespielter Witz waren. Von der Frage, mit welcher Intention sich heute viele, und nicht nur ganz junge Choreographen vom Tanz abwenden, handelt dieser Text.

Beine schieben sich aus ziegelroten Kitteln ragend auf die Bühne. Blickdichte Hüte aus Flokati, Papier oder erbarungslos zu Klumpen verschnürten Teddybären, machen die Schar zu einem murmelnden, tastenden Lebewesen mit unbekanntem Absichten. Alle sechs Akteure der Gruppe „O Rumo do Fumo“ (Der Weg des Rauchs) sind ausgezeichnete, Improvisations-erfahrene Schauspieler-Tänzer, die sich in ihre bizarren Tätigkeiten während der 90-minütigen Performance mit unnachahmlicher Selbstverständlichkeit versenken. In den weiteren Kunst-Tathergang sind verwickelt: eine Karl-May-Trappermütze, eine Arno-Schmidt-Brille, ein zum Gallierhelm geknüpftes Tuch sowie ein Flintstones-Fell und ein echter Seewolf-Bart. Der macht aus Christian Rizzo so etwas wie die tanzende Antwort auf Elvis Costello, wohingegen Vera Mantero Sylvia Plath so wenig ähnelt, dass sie ihre widerspenstigen Locken lieber in die Waschmaschine als in den Ofen steckt. Genießend massiert Frans Poelstra ihr dabei seine Spucke auf den nackten Rücken. In weiteren Rollen: Toilettenpapier, Tesafilm, Tomatenpüree, Mineralwasser, Kakao- und Kaffeepulver.

„Der Buckel ist natürlich prima“, erzählt der Autor, Regisseur und Darsteller Raimund Hoghe in einem Interview, „Ich kann mit dem Kitsch ganz anders arbeiten als ein trainierter Körper.“ Wenn sich die beiden behutsam in den Rhythmus eines Spieluhr-Tangos schmiegen, verkehren sich nicht zum ersten Mal in diesem Stück die Verhältnisse von Normalität und Anderssein: tanzt da die Riesin Charlotte im Wunderland mit einem Mann von europäischer Durchschnittsgröße?



Charlotte Engelkes und Raimund Hoghe in „Dialogue with Charlotte“.



Martin Nachbar in Thomas Plischkes „events for television (again)“.

Foto: Katrin Schlander

Es ist ein ungleiches Paar, das da dem Publikum den Rücken zugewandt hat und sich, Hand in Hand, mit kleinen, wiegenden Schritten in die Dunkelheit der schwarz ausgeschlagenen Bühne vortastet: Raimund Hoghe, der kleinwüchsige Mann mit dem Buckel und Charlotte Engelkes, die hochgewachsene Tänzerin, deren glattes rotes Haar schimmernd über ihren Rücken fällt. Andere Leben waren auch in seinen Solostücken „Meinwärts“ und „Chambre séparée“ Raimund Hoghes Leidenschaft. Rituale in der Stille, Rituale gegen das Vergessen waren diese Arbeiten. In dem fast zweistündigen Duo „Dialogue with Charlotte“ von 1998 sind es zum ersten Mal in Hoghes Werk nicht nur die Schatten der Toten und die Stimmen der sonst Überhörten, zu denen er sich in Beziehung setzt, sondern die Gaben einer höchst lebendigen Schauspielerin und Tänzerin. In verschiedenen Sprachen gesungene Liebeslieder und Schlager mit dem Tenor „Alles-ist-vergänglich“ begleiten diese Collage aus Schwermet, großer Ruhe und Leichtigkeit, aus ritualisierter Bewegung und unterhaltsamen Variété-Stückchen.

Die klassisch ausgebildete portugiesische Tänzerin und Choreographin Vera Mantero lässt in „Dichtung und Wildheit“ ihre Tänzer zu einem atemberaubend amorphen Wesen verschmelzen: Sechs behaarte und sechs unbehaarte

legitim ins Quälerische umschlagen. Das macht sogar einen Teil ihrer Qualität aus, diese Leute verstehen sich ja keinesfalls als unsere Clowns. Man darf diese Arbeit nicht als bloßen Rekurs auf Performance und Happening missverstehen. Dahinter steht keinesfalls die gute alte Kunst-und-Leben-Vereinigungsideologie, au contraire: Lebensgeschichtliche Spuren führen zu sparsamen Kunst-Zeichen; mit formaler Strenge wird der biographische Wildwuchs gerade so zurückgeschnitten, dass die Triebe des Fiktiven umso üppiger ausschlagen. Und die Komik ist so trocken wie die Schwimmübungen, die Raimund Hoghe, bäuchlings auf dem Schoß der schönen Charlotte liegend, ausführt.

Wiebke Hüster



Foto: Holger Baudkow

Heather Jurgensen, Lloyd Riggins und Anna Grabka in John Neumeiers „Illusionen – wie Schwanensee“.

im Programmheft ausführte. Problematisch erscheint die Inszenierung nicht etwa, weil sie in 20 Jahren besonders gealtert wäre, sondern wegen des Künstlergenie-kults, dem der Choreograph in diesem Stück huldigt.

Es ist nicht nur eine Frage des Geschmacks, ob die selbstironische Variante im zeitgenössischen Tanz vorzuziehen sei. Sie zeigt, dass sich auch mit dem 20. Jahrhundert im Rücken, einem Jahrhundert der Tanznotation, der Film- und Videodokumentation und des Motion Capture-Verfahrens, die Frage nach Original, Kopie und Bearbeitung mit Erkenntnisgewinn stellen lässt. Mit dem Beispiel von Jérôme Bels „Le dernier spectacle“ stehen wir wieder – im übertragenen Sinne – vor dem Bildnis der Mona Lisa, allerdings vor seiner Bearbeitung: 1919 reproduzierte Marcel Duchamp Leonardo da Vincis Bildnis der Mona Lisa und ver(un)zierte es mit einem Schnurr- und Kinnbart. Der in Paris lebende Jérôme Bel überträgt das Spiel um Original, Kopie und Fälschung auf die Tanzbühne. Seine Mona Lisa heißt Susanne Linke, Deutschlands wohl bedeutendste Solotänzerin (Jahrgang 1944) seit Mary Wigman und Dore Hoyer. Für Bels „Le dernier spectacle“ überließ sie ihm 1998 einen Auszug aus ihrem 20 Jahre zuvor zum 4. Satz von Franz Schuberts Streichquartett „Der Tod und das Mädchen“ choreographierten Solo „Wandlungen“. Im Zentrum der „letzten Vorstellung“ steht die Vervielfältigung von vier Minuten dieses Solos. Nacheinander werden sie von jedem der Darsteller getanzt: zunächst von Claire Henni, dann von Jérôme Bel, von Frédéric Seguette und schließlich von Antonio Carallo. Während der jeweils einleitende Satz „Ich bin Susanne Linke“ bei Claire Henni noch mit Gelächter quittiert wird, ist das Publikum bei Jérôme Bels Interpretation schon verstummt, überrascht von der auratischen Kraft der Choreographie, die die Entsprechung zu Duchamps Bart, also Bels Männerkörper, einfach ausblendet. Beim fünften und letzten Mal wird der

berwirkung, eine gleiche *magische Aura* ausgeht. Überraschender als die offensichtlichen Parallelen zu Ludwig II., dem bayrischen Märchenkönig, der sich in Neuschwanstein ein Schwanenritterschloss und eine mystische Scheinwelt erbaute, sind die inneren Analogien im Schicksal Tschaikowskys, Ludwigs II. und Siegfrieds, des „Schwanensee“-Prinzen – eine unerwartete Parallellität“, wie John Neumeier

tanzen Körper hinter einem Stück Stoff, das die Kollegen halten, versteckt. Nun ist das Solo doppelt ge-(ver-)borgten, in den Theaterkulissen und in der Imagination des Publikums – ein Lehrstück über Wahrnehmung und Gedächtnis. Wie Duchamp sich nicht nur über das Ende der Malerei amüsiert, so macht sich Jérôme Bel nicht nur über das Ende des Tanzes lustig. Der Titel „Le dernier spectacle“ bezieht sich auch auf den Theaterbrauch, bei der letzten Vorstellung eines Stücks allerhand Scharaden und für das Publikum mehr oder weniger erkennbare kleine Witze einzubauen. Deshalb treten bei Jérôme Bel noch mehr Wiedergänger von Heroen auf, die vermeintlich ausgespielt haben, aber nicht tot zu kriegen sind: Hamlet natürlich, der vor Anstrengung bei jedem Schlag aufstöhnende Tennisstar André Agassi, und der Modepapst der Coolness, Calvin Klein. Sind das jetzt Nachahmungen, Aneignungen, Zitate, Kopien oder Fälschungen? Hübsch folgerichtig ist, dass Jérôme Bel sich selbst nicht ausnimmt. Ob die Darsteller „Je suis Jérôme Bel“ oder „Ich bin nicht Jérôme Bel“ sagen, der Ablauf der Szenen ist der gleiche und so absichtlich vorhersehbar, dass man es vor Lachen kaum glauben kann.

Im Grunde stellt Jérôme Bel zwei Fragen: die Frage nach dem angemessenen Umgang mit unserem kulturellen Erbe, aber auch die Frage nach der Zukunft der Kunst. Und das sollte in jeder Bearbeitung geschehen, die den Begriff Original reflektiert und von der bloßen Kopie Abstand nimmt.

Konzerte, Szenische Aktionen, Festtage Musiktheater
Sonnabend, 17. Oktober 2000, 19.30 Uhr

Schlosstheater Rheinsberg
Finale „Frühling, Musik“

So. 23.04. Mo. 24.04. Sa. 29.04.
So. 30.04. Sa. 06.05. So. 07.05.

Die Faa Urgèle – Opéra comique
mit Johann Abraham Peter Bachle
Frei: 19.05. Sa. 20.05. So. 21.05.
Fr. 26.05. Sa. 27.05. Fr. 29.06.
So. 26.08. So. 27.08.

Rheinsberger Maskerade – Heitere Hammeroper
mit Thomas Birkholz
Frei: 19.05. Sa. 20.05. So. 21.05.
Fr. 26.05. Sa. 27.05. Fr. 29.06.
So. 26.08. So. 27.08.

Lilith – Eine Musik in Bildern
mit Helmut Zapf, Musik: Kerstin Hennell
Frei: 19.05. Sa. 20.05. So. 21.05.
Fr. 26.05. Sa. 27.05. Fr. 29.06.
So. 26.08. So. 27.08.

Der Maschinenmensch – Eine szenische Komposition
mit Georg Huber
Frei: 19.05. Sa. 20.05. So. 21.05.
Fr. 26.05. Sa. 27.05. Fr. 29.06.
So. 26.08. So. 27.08.

Personeller Kontakt: Tüschers Musikbühne und Schlosstheater Rheinsberg
Telefon: 030 723 21 11
E-Mail: tueschers@musikbuehne.de
www.musikbuehne.de