

Was bleibt?

Wie funktioniert Repertoirebildung im Ballett und Tanztheater? Eine Bestandsaufnahme.

VESNA MLAKAR

Tanz ist immanente Flüchtigkeit. Anders als im Schauspiel, wo es den Text in gedruckter Form gibt, oder im Musiktheater mit seinen Libretti und Partituren, ist Choreografie im Grunde nur auf der Bühne – im Verlauf ihrer Präsentation mitsamt der dazugehörigen Klang- und Ausstattungsebene – wahrnehm- und verstehbar.

Mehr noch als bei den aus der Ballettromantik überlieferten Repertoire-„Klassikern“ wie „Schwanensee“ (demnächst in neuer Adaption von Aaron S. Watkin in Dresden), „Nussknacker“ oder „Giselle“, die dem Publikum vom Plot her (mitsamt so mancher Bewegungsabfolge) in der Regel vertraut sind, gilt das für den nicht narrativen, abstrakten Tanz, für Werke zu sinfonischer Musik und für das aufs Engste mit seinen Machern verknüpfte Tanztheater einer Pina Bausch oder Chore-

ografische Theater eines Johann Kresnik. Selbst wenn Programmheftbeiträge und Interviews einen gewissen Aufschluss über Inhalt und Intention einer Produktion zu geben vermögen, bleibt das tatsächliche Erleben der Aufführung, ihr ästhetischer Nachvollzug für den Rezipienten maßgeblich.

Eine DVD-Veröffentlichung – aktuelles Beispiel: Mauro Bigonzettis erst im Dezember 2008 beim Staatsballett Berlin uraufgeführtes Ballett „Caravaggio“ – ist zwar informativ und bereichernd, jedoch kein Ersatz für die Live-Performance. So haben hier die Filmregisseure positiv eingegriffen und „gewisse Längen“ der Produktion durch ausgesprochen schnelle Schnitte zu überspielen versucht. Daher gilt: Wer ein Tanzwerk wirklich kennen lernen möchte, dem bleibt der Besuch einer Aufführung nicht erspart. Vom Erfolg

und der Durchsetzung beim Publikum hängt wiederum ab, ob eine choreografische Arbeit – ähnlich jenen von John Cranko (die fester Bestandteil der an den Opernhäusern in Stuttgart und München beheimateten Compagnien sind) oder von Uwe Scholz (Grundpfeiler des Leipziger Balletts unter Paul Chalmer, zumindest noch bis zum anstehenden Leitungswechsel 2010/11) – langfristig Eingang ins Repertoire findet oder abgesetzt wird. Im Tanz ist der Aspekt verschiedener Regieansätze oder differierender Textfassungen, Übersetzungen bzw. Bearbeitungen wie in anderen Theatersparten wenig von Belang. Jeder Choreograf wird bei gleichem Sujet/gleicher Musik mittels seiner individuell gefärbten Bewegungssprache automatisch zum (Zweit-)Autor des Stücks. Und genau das macht sowohl Komplexität als auch Faszination des Genres aus!

10. Juli 2009: Es ist 15 Uhr, als beim Tänzer Alexandre Riabko zu Hause das Telefon klingelt. Die 35. Hamburger Ballett-Tage sind in vollem Gang. Abends steht John Neumeiers Zweiteiler zur Musik von Richard Strauss, „Verklungene Feste“/„Josephs Legende“ auf dem Programm. Für das erste Stück – eine Premiere der Spielzeit 2007/08 – verwarf der Choreograf das erhaltene Originallibretto der Urversion (1941) zugunsten einer eigenen Interpretation und behielt außer der Orchestermusik lediglich den Titel bei. Beim zweiten

11 John Neumeiers „Le Sacre“ als Wiederaufnahme der 1975er Choreografie (vgl. Foto S. 47) bei den diesjährigen 35. Hamburger Ballett-Tagen am 9.7.2009.



Werk handelt es sich um die Neufassung seiner bereits 1977 für Wien kreierte Erstversion und um eine choreografische Neuauslegung einer Produktion, die Serge Diaghilews legendäre Ballets Russes 1914 in Paris herausgebracht hatten (Libretto: Harry Graf Kessler und Hugo von Hofmannsthal; Ur-Choreografie: Michail Fokine).

Riabko, Erster Solist des Hamburg Ballett, hebt ab. Die folgende Hiobsbotschaft lässt ihn schlucken: Thiago Bordin, vorgesehen für die Rolle des Joseph, hat sich verletzt und kann nicht tanzen. Die konditionell anstrengende und technisch heikle Partie hat Riabko zuletzt vor Monaten interpretiert. Trotzdem sagt er zu. „Ich habe gleich die Videokassette mit der Aufzeichnung eingeschoben, um mir die Schritte und Bewegungen wieder ins Gedächtnis zu rufen. Der Körper erinnert sich oft besser als der Kopf!“ Zurück im Ballettsaal feilt er bis kurz vor Vorstellungsbeginn an tänzerischen Details. Dann heißt es: gedanklich loslassen und raus auf die Bühne. Das Publikum ist informiert, und befreit vom üblichen Leistungsdruck tanzt Riabko seinen Joseph wie nie zuvor. Dazu ist die Spannung beim gesamten Ensemble so groß, das Reagieren aufeinander von solcher Aufmerksamkeit, dass die Auf-führung zu einer Sternstunde des modernen Handlungsbal-letts wird. Ein Glücksfall, der ohne die intensive Einstudierungsphase für die Premiere im Juni 2008 wohl nicht möglich gewesen wäre: Damals wurde Riabko über einen langen Zeitraum hinweg – außer vom Choreografen selbst – auch von Kevin Haigen ge-coached, für

den Neumeier die Rolle vor 32 Jahren kreierte hatte.

Notiert wurde das Ballett damals noch nicht. Seit 1979 beschäftigt das Hamburg Ballett eine Choreologin, die alle Neukreationen in der Benesh-Tanzschrift (benannt nach den britischen Erfindern Rudolf und Joan Benesh) festhält und damit für spätere Wiederaufnahmen sichert. Die Beneshnotation dient, neben Rudolf von Labans Kinetographie (Labannotation), international vielen Compagnien zur schriftlichen Fixierung von Tänzen und Balletten. – An kleineren Häusern und von den meisten freischaffenden Choreografen wird die einer Musikpartitur vergleichbare Methode der Werkbewahrung allerdings nicht praktiziert.

In seiner Funktion als Erster Ballettmeister konnte Haigen seine Erfahrungen und sein Wissen rund um die Entstehung der „Josephs Legende“ in einem für den Erhalt, die Pflege und die Herausbildung eines Tanzrepertoires sowie die Interpretationsfindung entscheidenden Austausch an den jüngeren Tänzer weitergeben. Genaue Notationssysteme der Bewegungsabläufe oder technische Hilfsmittel wie Videomitschnitte von Proben und kompletten Vorstellungen können diesen Vorgang unterstützen, nicht jedoch ersetzen – wie die zum Teil unbefriedigenden Münchner Rekonstruktionen von Nijinskys „L'Après-midi d'un Faun“ oder Fokines „Sheherazade“ unlängst gezeigt haben.

Das Hamburg Ballett gehört – neben dem Staatsballett Berlin, dem Stuttgarter Ballett und dem Bayerischen Staatsballett

AALTO-THEATER ESSEN 2009/2010

PREMIEREN MUSIKTHEATER

SIEGFRIED Richard Wagner | 10. Oktober 2009

LULU Alban Berg | 23. Januar 2010

DIE CSÁRDÁSFÜRSTIN Emmerich Kálmán | 20. März 2010

ELEGIE FÜR JUNGE LIEBENDE Hans Werner Henze | 24. April 2010

DIE PERLENFISCHER Georges Bizet | konzertant | 24. Mai 2010

PREMIEREN BALLETT

LA SYLPHIDE Løvenskjold | Schaufuss | 14. November 2009

PEER GYNT Grieg u.a. | Spoerli | 13. Februar 2010

WIEDERAUFNAHMEN

Un ballo in maschera | Chess | Semele | I Puritani | Nabucco | Don Giovanni | Die Zauberflöte | Carmen | Turandot | Tosca | Jesus Christ Superstar | Die Walküre | Die Frau ohne Schatten | Das Rheingold | Aida | Tanzhommage an Queen | Coppélia | Leonce und Lena | La Vie en Rose



AALTO-MUSIKTHEATER ESSEN

Intendant und Generalmusikdirektor Stefan Soltesz



Aalto Ballet Theater Essen

Ballettdirektor Ben Van Cauwenberg



www.theater-essen.de | Tickets: 0201.8122-200

tickets@theater-essen.de | Opernplatz 10, 45128 Essen

in München – zu den großen selbstständigen Ensembles in Deutschland. Finanziell selbstverantwortlich, planerisch und künstlerisch eigenständig sowie bei zumeist hoher (in Hamburg sogar die Oper übertreffender) Auslastung wird bei allen Vieren die Tradition des Handlungsballetts und der klassischen Moderne (George Balanchine, Jérôme Robbins, Jiří Kylián, Hans van Manen, Mats Ek) weitergeführt.

Die Schwerpunkte von Münchens Ballettchef Ivan Liška liegen darüber hinaus auf ehrgeizigen Revivals (viel beachtet: „Le Corsaire“ nach Aufzeichnungen des Mariinsky-Tänzers Wladimir Stepanov) und Kreationen von Zeitgenossen wie Saburo Teshigawara, Jacopo Godani (früher Tänzer bei William Forsythe) oder Wim Vandekeybus-Schüler Simone Sandroni. Mit den zwei jungen, in ihrer Ästhetik unterschiedlichen Hauschoreografen Christian

Spuck und Marco Goecke (Juni 2010: „Orlando“ nach Virginia Woolf; vgl. auch *DDB 07/2009*) schreibt Intendant Reid Anderson in Stuttgart die Entwicklungslinien des (Handlungs-)Balletts bis zur Gegenwart fort – unter Beibehaltung des klassischen Erbes. Zur Repertoire-Erweiterung engagiert er zudem Gäste wie den Mannheimer Kollegen Kevin O’Day („Hamlet“) und fördert junge Talente aus dem Ensemble. Daraus hervorgegangen ist

Original und Anverwandlung

„Le Sacre du Printemps“ in den Choreografien von Vaslaw Nijinsky und John Neumeier

3 5 Minuten Musik – und eine nicht abreißende Anzahl choreografischer Auslegungen. Wohl keine andere (Ballett-)Komposition des frühen 20. Jahrhunderts wurde häufiger tänzerisch umgesetzt als Igor Strawinskys „Le Sacre du Printemps“. Doch am Anfang der Erfolgsgeschichte stand ein legendärer Theaterskandal: Uraufführung und Folgevorstellungen wurden ausgepiffen. Zu ungewohnt waren die Klänge, zu peitschend repetitiv die sich fortwährend in Takt und Akzentuierung wandelnden Rhythmen. Dazu hüpfte und stampfte auf der Bühne, mit einwärts gedrehten Füßen und seitlich auf die Schulter geneigtem Kopf, ein in knöchellange Kostüme folkloristisch verpacktes Ensemble – nach Geschlechtern in Kreise aufgeteilt, verkettete Linien und Blöcke. Alles trippelte auf Zehenspitzen, ließ die

Glieder hängen, schlurfte, schlug die Handflächen auf den Boden oder riss, nach vorne gebeugt, einen Arm in die Luft: Ein rauschhafter Frühlingsreigen der Mädchen und Jungen, gefolgt vom Aufeinandertreffen rivalisierender Stämme und dem Einzug der Weisen, die die Erde anbeten. Im zweiten Bild ziehen sich die bewegungsdynamischen Kreise immer enger um das auserwählte Opfer eines frühslawischen Ritus. Die junge Frau, vom elektrisierenden Puls der Musik regelrecht durchströmt, tanzt sich zu Tode.

Vaslaw Nijinsky, Startänzer der Ballets Russes und für die völlig neuartige Choreografie verantwortlich, hatte nicht nur mit der gängigen klassischen Haltung und Technik gebrochen, sondern durch den Verzicht auf Solisten und

2 | Folkloristisch: Millicent Hodson rekonstruierte die „Le Sacre du Printemps“-Originalversion von 1913 zu den diesjährigen Hamburger Ballett-Tagen (das Opfer: Silvia Azzoni).



der aus Kanada stammende Ex-Solist Eric Gauthier, der seit 2007 am Theaterhaus Stuttgart seine eigene innovative Gruppe *Gauthier Dance* leitet.

Nach jahrzehntelangen Kämpfen des Balletts, sich von der institutionellen Nutzung in Opern, Operetten und Musicals durch die Musiktheater-Sparte zu befreien – sieht man von Kooperationen (2009/2010: Brecht/Weill-Abend in Ulm) oder der Regie von Opern durch

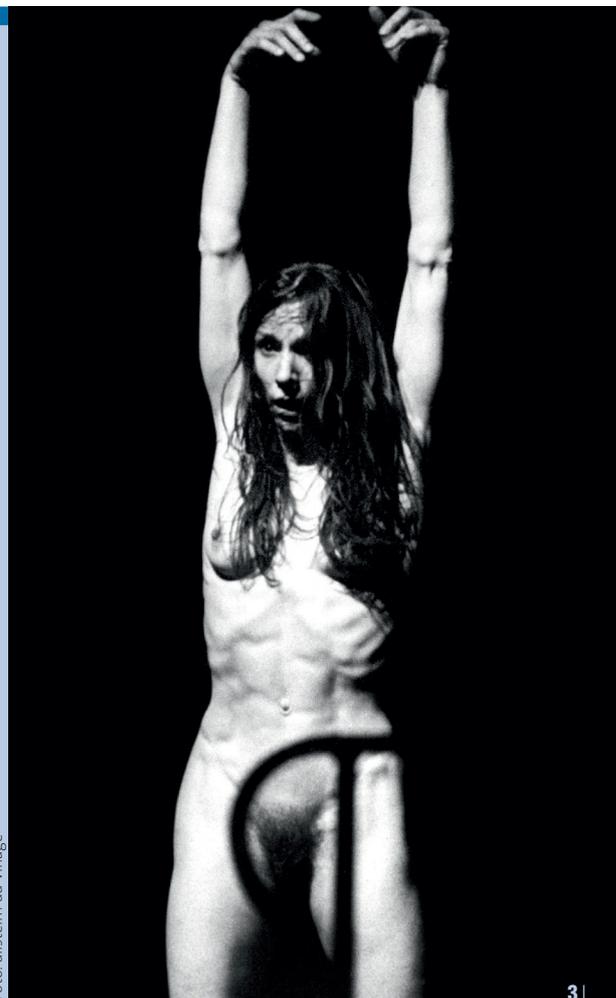
Choreografen (Paradestück: Glucks „Orpheus und Eurydike“) ab – ist der Tanz spätestens seit Sasha Waltz' Zusammenarbeit mit der Berliner Schaubühne näher ans Sprechtheater gerückt. Umgekehrt realisieren Regisseure wie Laurent Chétouane verstärkt eigene Projekte in Zusammenarbeit mit Tänzern.

In den 1970er Jahren hatte das Tanztheater die ästhetische Lesart des Balletts

reformiert und eine grundsätzliche Neuorientierung des Tanzes auf allen Ebenen angestoßen. Ein Fragenkatalog an die Tänzer (z. B.: „Was habt ihr bei Babys oder Kindern gesehen, wovon ihr bedauert, es verlernt zu haben?“) leitete beim Tanztheater Wuppertal den Arbeitsprozess ein. Dadurch entstanden ganz besonders persönlichkeitsprägte Rollen, deren Neubesetzung sogar Pina Bausch vor Probleme stellte. Einfach nachtanzen funktioniert da nicht!

Pas de deux die Konventionen des herkömmlichen Balletts unterlaufen. Erstmals 1987 gelang Millicent Hodson und Kenneth Archer für das Joffrey Ballet Los Angeles eine Rekonstruktion, die nun innerhalb der Auftaktpremiere „Hommage aux Ballets Russes“ zu den 35. Hamburger Ballett-Tagen erneut zur Diskussion gestellt wurde. Und tatsächlich konnte die aktuelle Einstudierung eine Idee vom Aussehen und der stupenden Wirkung des Originals vermitteln. Aber obwohl das Ensemble des Hamburg Balletts mit Bravour meisterte, was Nijinskys Tänzer noch als Zumutung und Tortur empfunden hatten, fiel die zweite Aufführung am 11. Juli 2009 etwas schal aus. Präzision und Power in Strawinskys Musik (am Pult: Klauspeter Seibel) fehlten, was zur Folge hatte, dass sich keine energetische Wechselwirkung, kein – hier so notwendiges – gegenseitiges Aufschaukeln zwischen Orchester und Tänzern einstellen wollte.

Nur zwei Tage zuvor war es den Philharmonikern Hamburg unter Christoph Eberle gelungen, der Energie dieses Strawinsky-Balletts in der Neufassung von John Neumeier auch musikalisch gerecht zu werden. „Le Sacre“ (UA 1972) verzichtet dramaturgisch konsequent auf die nacherzählbare Komponente und konzentriert sich ganz auf die Körper als Ausdrucksinstrumente. Quasi nackt stehen die Tänzer auf der Bühne. Neumeier: „Bis ihr euch das erste Mal anschaut, seid ihr allein – in euch selbst geschlossen in der Spannung vom Nichtverstehen – wie ein Kind.“ In einer musiklosen Introduction lässt er die gesamte Truppe langsam, schematisch starr die Szene queren. Rechts vorne liegt bereits eine leblose Gestalt. Auf die Ordnung folgt das Chaos: Gefühle wie Angst und Misstrauen steigern sich zu Aggressionen, die sich im Zusammenprallen von Gruppen entladen. In den finalen Soli eines Mannes und einer Frau spiegelt sich der Untergang der menschlichen Existenz wider – im Verlust der Kontrolle über die eigenen Bewegungen.



31 Das Frühlingsopfer Beatrice Cordua in einer historischen Fotografie der 1975er Choreografie von „Le Sacre“ während der Nijinsky-Gala zum Abschluss der ersten Hamburger Ballett-Tagen.

Unterschiedlicher können zwei Interpretationen eigentlich nicht sein. Und zeitverhafteter? Da zeigt sich ein merkwürdiges Phänomen: Die Nähe zu Denken und Ästhetik der 1970er Jahre lässt sich in Neumeiers „Le Sacre“ nicht übersehen. Nijinskys Urversion von 1913 wirkt dagegen immer noch frisch und geradezu zeitlos...

VESNA MLAKAR

Ähnlich der Situation im zeitgenössischen Tanz führten auch hier Stück-Wiederholungen auf Tourneen zur Repertoirebildung. Zu klären bleibt, wie nach Pina Bauschs plötzlichem Tod, der das Ende einer 36-jährigen Kontinuität bedeutet, mit ihrem künstlerischen Erbe umgegangen wird. Werden die Tänzerinnen und Tänzer, die der Choreografin viele Jahre lang durch die einzigartige Produktionstechnik und ihre Charaktergestaltungen eng verbunden waren, ihre Stücke in die nächste und übernächste Generation weiter tragen?

Deutschland tanzt! Die großen Compagnien – angesehene Flaggschiffe in den internationalen Gewässern des klassischen Balletts und Hüter historischen Repertoires – öffnen sich neuen Experimenten. Theater ohne Ensembles wie Schweinfurt, Fürth, aber auch die Bühnen Köln kaufen aus

dem Ausland quer durch alle Stilrichtungen namhafte Truppen ein. Direktoren kleiner und mittlerer Häuser – oft selbst Choreografen, die sich kraft ihrer Handschriften profilieren (etwa Stephan Thoss mit seinem expressivistischen Ballettheater in Wiesbaden) – setzen auf eine repräsentative Mixtur aus kürzeren (Gast-)Einstudierungen (Mehrteilern), eigene, oft literaturgestützte Themen oder individuelle Stellungnahmen zu erfolgreichen Werken der Ballettgeschichte. Der Transport von Inhalten gewinnt an Gewicht, einhergehend mit dem Bedürfnis, eine möglichst breite Palette von Körpersprachen zu offerieren. Schulterschlüsse zur freien Szene oder die Anbindung an Schauspielbühnen wie beispielsweise in Berlin (Meg Stuart/*Damaged Goods*), Saarbrücken (Marguerite Donlon), Köln (Amanda Millers *pretty ugly tanz köln*) oder Frankfurt

(Wanda Golonka) bereichern unsere durchaus vielfältige Tanzlandschaft.

Trotz wachsender Offenheit: Am Handlungsballett klassischer Prägung führt fürs Repertoire auf absehbare Zeit kein Weg vorbei – schon weil sich das Publikum weiterhin nach Narration, dem Erzählen von Geschichten zu sehnen scheint. Bei diesen „Zugpferden“ liegt die Wahrscheinlichkeit, dass sie – unabhängig von der Schaffens- und Lebenszeit des (ursprünglichen) Choreografen – als fester Repertoirebestandteil weiter existieren, erheblich höher als in anderen Bereichen des Tanzes. Tanztheater und zeitgenössischer Tanz mit ihrer noch stärker auf den jeweiligen Urheber bezogenen Werk- und Organisationsstruktur werden es immer schwer haben, ein Repertoire herauszubilden, das langfristig Eingang in die Spielpläne finden kann.



Spielzeit 2009/2010

anders leben

Generalintendant – Roland May

Musiktheater

Operndirektor – Stefan Bausch

Gioachino Rossini **Wilhelm Tell**

ML: Thomas Kalb – R: Alexander von Pfeil – B/K: Katharina Gault

Premiere Plauen 11.10. – 19.00 Uhr – Vogtlandtheater

Premiere Zwickau 09.10. – 19.30 Uhr – Gewandhaus

Tanztheater

Ballettdirektor – Torsten Händler

Torsten Händler **Das Haus. Ein Wändestück**

C: Torsten Händler – B/K: Manuela Geisler

Premiere Plauen 10.10. – 19.30 Uhr – Vogtlandtheater

Premiere Zwickau 11.10. – 19.30 Uhr – Gewandhaus

– 20 Jahre Mauerfall –
vom 09. – 11. Oktober in Plauen & Zwickau

Schauspiel

Schauspieldirektorin – Brigitte A. Ostermann

Georg Büchner **Dantons Tod**

R: Matthias Thieme – B: Philipp Kiefer – K: Claudia Charlotte

Burchard – M: Andreas M. Schulze

Premiere Plauen 09.10. – 19.30 Uhr – Vogtlandtheater

Premiere Zwickau 10.10. – 19.30 Uhr – Gewandhaus

Puppentheater

Puppentheaterdirektor – Heinrich Schulze

Oliver Bukowski **Bis Denver**

Koproduktion Schauspiel & Puppentheater

R/P/B/K: Atif Hussein

Premiere Plauen 10.10. – 21.30 Uhr – Kleine Bühne

Premiere Zwickau 09.10. – 20.00 Uhr – Puppentheater

Außerdem Diskussionen – Revolutionslieder – Sonderprogramme – Partys

Testen lohnt sich doppelt!

Jetzt 2x
kostenlos
die deutsche
bühne lesen

und das
Jahrgangsplakat
gratis sichern!

Jetzt online ordern:
www.ddb-magazin.de/9740



Ja, ich bestelle zwei kostenlose
Ausgaben der Zeitschrift **die deutsche bühne** und
erhalte dazu das **Jahrgangsplakat 2008 gratis**.

Wenn ich im Anschluss weiterlesen möchte, muss ich nichts unternehmen. Ich erhalte **die deutsche bühne** zum Preis von 74 € (im Ausland 88 €) 12x im Jahr. Schüler und Studenten zahlen 60 € inkl. Versandkosten (Bescheinigung bitte nachreichen). Die Kündigungsfrist beträgt dann sechs Wochen zum Ende des Bezugszeitraums. Möchte ich **die deutsche bühne** nicht weiterlesen, teile ich dies dem Verlag spätestens zwei Wochen nach Erhalt der zweiten Ausgabe kurz schriftlich mit. Stand 2009.

Theatermagazin
**die deutsche
bühne**

Einfach online bestellen
oder ausgefüllt senden an:
Friedrich Berlin Verlag,
PF 10 01 50, 30917 Seelze,
per Fax: 0511 / 400 04 – 170

wkz 9740

Name / Vorname

Straße / Hausnummer

Postleitzahl / Wohnort

E-Mail / Telefon

Datum / Unterschrift



Das Jahrgangsplakat 2008
im Format DIN A1 (59x84cm)

Bitte senden Sie mir nur
das **Jahrgangsplakat 2008**
zum Preis von 2,50€ inkl.
Versandkosten.

