

**„Was sollte sie, die Ballettdramaturgie, leisten?“**

*Mitschrift eines Vortrags von Horst Kogler in der Noverre-Gesellschaft, Stuttgart, 1976.*

Einen schönen guten Morgen meine Damen und Herren!

Wenn Sie John Cranko gefragt hätten, was denn das überhaupt ist – Ballettdramaturgie – dann kann ich mir vorstellen, hätte er Ihnen etwa geantwortet, Ballettdramaturgie ist das Hirngespinnst eines frustrierten, deutschen Ballettkritikers, und dieser Mann ist Horst Kogler.

[Gelächter, Applaus]

Sie sehen also, ich gebe mich keinerlei Illusionen hin mit meiner ständigen Forderung nach mehr Ballettdramaturgie, die von vielen sicher schon für eine Marotte, einen Spleen, wenn nicht gar einen Komplex gehalten wird, irgendwelche Anstöße zu geben, eine Situation zu verändern, die ich für das Ballett für schädlich halte und die das Ballett meiner Meinung nach dem Schauspiel und der Oper gegenüber ins Hintertreffen bringt.

Ballettdramaturgie hat es als Begriff in der Vergangenheit nicht gegeben, das Ballett ist ohne sie ausgekommen. Warum also brauchen wir heute Ballettdramaturgie? Ich kann diese Einstellung zwar als Prozess eines, ... als Ergebnis eines historischen Prozesses verstehen, aber teilen kann ich sie nicht. Drama, also Schauspieldramaturgie, gibt es seit Aristoteles „Poetik“, in der die Regeln für die Komödie und für die Tragödie definiert worden sind, und wir alle wissen, was [Gotthold Ephraim] Lessings „Hamburgische Dramaturgie“ für das deutsche Theater geleistet hat. Die Operndramaturgie ist schon ein viel weniger eindeutig fixierter Begriff, trotz der gelehrten Debatten, die in der Florentiner Camerata darüber geführt worden sind. Die Operndramaturgie hat niemals ein so weltweit anerkanntes Standardwerk hervorgebracht, wie es die „Poetik“ des Aristoteles und die „Hamburgische Dramaturgie“ von Lessing für das Schauspieltheater geleistet haben. Gleichwohl ist die Operndramaturgie wie auch die Schauspieldramaturgie an unseren

Theatern inzwischen eine fest etablierte Institution, auch wenn man manchmal heute in Stuttgart der Meinung sein könnte, dass dem nicht so ist. Von einer Ballettdramaturgie an unseren Theatern aber hat man bisher noch nichts gehört. Und der Beruf eines Ballettdramaturgen existiert bisher noch nicht. Selbst Edmund Gleede, der am vorigen Sonntag zu Ihnen gesprochen hat, versteht sich noch als einen Dramaturgen für das Musiktheater, weil er in Wuppertal eben viel mehr im Grunde mit der Oper als mit dem Ballett zu tun hat. Wo bei uns überhaupt Ballettdramaturgie praktiziert wird, und dazu zähle ich nun Stuttgart allerdings ganz und gar nicht, da liegt sie entweder in den Händen des Ballettdirektors selbst, und das scheint mir bei John Neumeier in Hamburg der Fall zu sein, oder aber sie fungiert als Anhängsel der Operndramaturgie. Was ich aber eigentlich noch erstaunlicher finde ist, dass sich unsere modern orientierten Tanztheaterkompanien, deren Chefs wie Jochen Ulrich in Köln und weiland Gerhard Bohner in Darmstadt sich durchaus über die Notwendigkeit von Ballettdramaturgie im Klaren sind, oder auch Tanztheaterdramaturgie, sich nicht wirklich ernsthaft für die Einrichtung eines eigenen Dramaturgenposten einsetzen. Und auch Pina Bausch in Wuppertal hat keinerlei derartige Initiativen bewiesen, ihr ist ihr Edmund Gleede sozusagen in den Schoß gefallen und ich weiß gar nicht einmal, ob sie besonders glücklich darüber ist, auch wenn der jüngste Wuppertaler Strawinsky-Ballettabend, *Frühlingsopfer*, dank Gleedes Mitwirkung der Einzige ist in den drei Jahren der Pina Bausch'schen Tätigkeit, der ein geschlossenes dramaturgisches Konzept hat.

Woher nehmen, was es gar nicht gibt, höre ich die Ballettmacher argumentieren. In der Tat ist das eine Schwierigkeit, die ich keineswegs verkenne. Nur, ohne die effektive Ermutigung durch die Theaterleute wird sich schwerlich jemand finden, der diese mühselige Pionierleistung auf sich nimmt. Ich bin überzeugt davon, dass es zum Beispiel in den Theaterwissenschaftlichen Seminaren unserer Universitäten inzwischen durchaus junge, Ballett-aufgeschlossene und -interessierte Studentinnen und Studenten gibt, die sich für diesen Job interessieren und eignen würden, wenn

man sie darin bestärkte. Ich kenne zumindest eine Dame an der Münchner Universität, die meiner Meinung nach eine ideale Ballettdramaturgin abgäbe, wenn man sie nur ließe. Doch selbst Neumeier in Hamburg, wo sich die Staatsoperndramaturgie inzwischen vier Planstellen gönnt, zögert noch, ihr einen regulären Ballettdramaturgenposten anzubieten, obgleich er sie inzwischen als eine, beim Schauspiel würden wir wohl sagen, Stückproduktionsdramaturgin einsetzt, während Neumeier selbst in diesem Fall, der auch eine gewisse Furcht vor dem Wort „Dramaturgie“ hat, lieber von einem „researcher“, also von einem Forscher spricht. Eine Person, die ihm dabei behilflich ist, die Quellen für seine nächste Produktion zu erforschen. Und die hat sie so gründlich erforscht und dabei so viel neues Material und neue Einsichten entdeckt, dass Neumeiers bevorstehende Schwanensee-Inszenierung in Hamburg eine nicht geringe Sensation zu werden verspricht.

Stuttgart aber bildet sich noch immer ein, eine bestehende Dornröschenproduktion irgendwo auf dem Weltmarkt einkaufen und an den Neckar verfrachten zu können.

Was mich übrigens immer wieder wundert ist, warum nicht aus dem Tänzerstand selbst Dramaturgen hervorgehen. Für sie stellt sich doch der Übergang in einen anderen Beruf oft als ein echtes Problem dar. Und im Laufe ihrer Tänzerlaufbahn müsste doch eigentlich den Intelligenteren unter ihnen aufgegangen sein, wie sehr das ganze heutige Ballett am Nichtvorhandensein von bewusst praktizierter Dramaturgie krankt. Gerade sie, mit ihrer Metierkenntnis, müssten doch, so meine ich, ideale Ballettdramaturgen abgeben, vorausgesetzt natürlich, dass sie den nötigen Wissensstoff sich aneignen. Meines Erachtens schlummert hier ein von den Tänzern überhaupt noch nicht als Chance erkannter Nachfolgeberuf.

Gestatten Sie mir hier bitte eine Zwischenbemerkung. Ich plädiere hier keineswegs mit dem Hintergedanken, selbst Ballettdramaturg werden zu wollen und erst recht nicht beim Stuttgarter Ballett. Ich habe diese Absicht ebenso wenig, wie ich die mindeste Ambition habe, irgendwo Ballettdirektor werden zu wollen. Auch wenn mir das permanent nachgesagt wird. Ich habe meine

Theaterlehrzeit hinter mich gebracht, bevor ich mich definitiv auf das Kritiken-Schreiben eingelassen habe und ich habe nicht den mindesten Ehrgeiz zum Theater zurückzukehren. Weder als Dramaturg noch als Opernregisseur, der ich einmal war, und schon gar nicht als Ballettdirektor oder Intendant. So sehr sich auch die Grenzübertritte vom Theater zum Journalismus in letzter Zeit häufen, mein Trachten geht nicht in diese Richtung. Ich verstehe mich nach wie vor als Ballettpublizist im weitesten Sinne des Wortes. Ich schreibe einfach gern. So schwierig und zunehmend schwieriger es auch wird, heute als freischaffender Ballettpublizist zu existieren. Und wenn ich frustriert sein sollte, wie es auch bereits behauptet worden ist, so ist das ja durchaus möglich. Nur ich selbst habe bisher noch nichts davon gemerkt. Aber vielleicht habe ich auch eine besonders lange Leitung. Das war die einzige persönliche Abschweifung, die ich mir heute hier mal gönnen wollte. Und die Sie mir nachzusehen bitte.

Doch zurück zur Ballettdramaturgie. Was ist das überhaupt, und was sollte sie leisten? Im Grunde war auch John Cranko sein eigener Ballettdramaturg, auch wenn er - ein kreativer Ballettmacher - vorgab, nicht zu wissen, was das ist. Und da das angloamerikanische Theater diesen Begriff nicht oder noch kaum kennt - immerhin haben heute einige der führenden englischen und amerikanischen Schauspielensembles sehr wohl ihren Dramaturgen, sie nennen ihn nur anders, er ist im Englischen der „literary adviser“, also der literarische Ratgeber eines Theaters - so hielt Cranko diesen „Dramaturgen“ für eine typisch deutsche Erfindung. Doch natürlich haben die großen, abendfüllenden Handlungsballette von Cranko sehr wohl eine eigene Dramaturgie und ich halte diese Dramaturgie etwa in Crankos *Onegin*, *Widerspenstige* und *Carmen*, aber auch in seinen Klassiker-Inszenierungen wie *Schwanensee* und *Nussknacker* sehr wohl für eine ganz bewusste, ausgesprochen intellektuelle Leistung, die dem kreativen Prozess des Choreographierens vorausgegangen ist. Er hätte es vielleicht anders genannt, hätte den Begriff „Dramaturgie“ als zu hochgestochen von sich gewiesen, und lieber vom Herstellen eines Librettos oder eines Szenariums gesprochen. Aber da sind wir nun auch schon mitten in der Frage, was Dramaturgie ist, wo sie

ansetzt, in welche Richtung sie zielt.

Ich finde, wir müssen zwei verschiedene Arten von Dramaturgie unterscheiden. Die eine hat mit dem Entstehungsprozess einer Aufführung zu tun, die andere bestimmt das Profil eines Spielplans möglicherweise sogar einer Kompanie. Den Idealfall einer Identität beider Arten von Dramaturgie haben diejenigen von Ihnen erlebt, die gestern Abend in der Aufführung des *Prinz von Homburg* durch die Berliner Schaubühne waren. Hier hat die Dramaturgie im Zusammenwirken mit der Inszenierung eine völlig neue Sehweise eines bekannten Schauspielklassikers bewirkt, und diese dramaturgisch initiierten neuen Sehweisen sind zum Signum des Spielplans, ja zum Ziel der Schaubühne am Halleschen Tor in Berlin geworden. Als stilistisches Phänomen von gleicher Geschlossenheit finde ich auf der Ballettseite eigentlich nur ein einziges Ensemble, und das ist das New York City Ballet, bei dem es allerdings ebenso wenig eine bewusst praktizierte Dramaturgie gibt, wie beim Royal Ballet oder beim Ballett des 20. Jahrhunderts. Das Beispiel der Berliner Schaubühne zeigt, Dramaturgie existiert nicht in der Isolation. Sie ist abhängig von dem Stück, das zur Aufführung vorbereitet wird und von der Inszenierung, mittels derer das Stück, und das kann ein Schauspiel, eine Oper, ein Ballett oder alles sonst dazwischen sein, zum Theaterleben erweckt wird. Sie sehen, ich überschätze die Möglichkeiten der Dramaturgie keineswegs. Inszenierung ohne Dramaturgie ist möglich, an den meisten unserer Theater, hier das Stuttgarter Schauspiel einmal ausgenommen, sogar meist an der Tagesordnung. Dramaturgie ohne Inszenierung hingegen bleibt reine Theorie und ist zur Sterilität verdammt. Auf das Ballett nun bezogen: Ist Dramaturgie also bloß ein anderes Wort für das Verfassen eines Librettos oder eines Szenariums? Wer das meint irrt gründlich. Ein Ballettdramaturg ist kein Librettist. In der Praxis mag es freilich meist den Anschein haben, als ob dem so sei. John Cranko war sein eigener Dramaturg, Librettist, Choreograph und Regisseur, eine unmögliche Personalunion, die nach wie vor im Ballett gang und gäbe ist und die sicher mit Schuld daran ist, dass die eigentliche Potenz unserer Choreographen, nämlich Ballette zu choreographieren, so schnell verschleißt. Einfach, weil sie physisch überfordert sind. Kein Mensch

käme heute noch auf die Idee, von einem Opernkomponisten zu erwarten, dass er das Libretto selbst schreibt, die Musik komponiert, die Partien mit den Sängern und den Orchestermusikern einstudiert und die Oper dann auch noch inszeniert und dirigiert. Und doch erwartet man alles das ganz selbstverständlich von einem heutigen Choreographen. Ob das nun der große [George] Balanchine oder die kleine Miss X in Detmold ist. Und verkennt dabei gründlich, dass es sich bei der Choreographie um eine schöpferische Autorenleistung handelt, vergleichbar nur der Arbeit des Dramatikers und des Komponisten. Und nicht etwa um eine nach-schöpferische Arbeit, wie sie etwa ein Regisseur oder ein Dirigent zu leisten hat. An dieser geradezu wahnsinnigen Überbeanspruchung ihrer Kräfte sind die Choreographen freilich nicht ganz unschuldig. Einer der Hauptgründe dafür ist natürlich, dass das Ballett noch immer kein allgemein verbindliches Notationssystem entwickelt hat, das es den Choreographen gestattete, ihre Ballette bei sich zu Hause am Schreibtisch zu komponieren, um dann die choreographische Partitur den Ballettregisseuren zur Inszenierung zu übergeben. Ich weiß, das ist eine Vorstellung, die für viele Tänzer und auch Choreographen etwas absurdes hat, aber ich kann mir nicht helfen, die heutige Entstehungsweise von Choreographie am lebendigen Tänzerkörper im Ballettsaal als einen völlig anachronistischen und vor allem auch unökonomischen Arbeitsprozess zu halten, der einfach nicht mehr in unser Jahrhundert passt.

Aber ich sehe noch einen anderen Grund für diese nicht länger zu verantwortende Überbeanspruchung unserer Choreographen, und das ist ihre Weigerung, mit-schöpferische Verantwortung zu delegieren. Insofern waren die Choreographen in der Vergangenheit sogar eigentlich schon einen Schritt weiter. Sie ließen noch im vorigen Jahrhundert, aber zum Teil auch noch bei [Sergej] Diaghilew, wenigstens ihre Libretti von anderen Autoren schreiben. Ich erinnere Sie daran, dass weder *La Sylphide*, noch *Giselle*, nicht *Schwanensee*, und auch nicht *Dornröschen* ein Libretto vom Uraufführungschoreographen haben. Doch heute fühlen sich unsere Choreographen durchweg bemüßigt, alle ihre Libretti selbst zu schreiben. Das war bei Cranko nicht

anders als bei [Glen] Tetley, \[Maurice] Béjart, [Kenneth] MacMillan, Neumeier oder [Juri N.] Grigorowitsch. Wo die ganze Entwicklung in unserer heutigen Welt darauf hinzielt, Verantwortung zu delegieren, da können unsere Choreographen nicht genug davon bekommen. Denn zusätzlich sind sie ja meist auch noch Ballettchefs, gerade unserer größten Truppen. Sie gebärden sich alle ein bisschen wie Richard Wagner, bloß dass der klug genug war, seine Machtgelüste auf ein paar Wochen Festspiele in Bayreuth zu beschränken, und wenigstens das Dirigieren überließ er dort seinen Mitarbeitern, während unsere heutigen Choreographen Wagner'sche Machtfülle zwölf Monate im Jahr zu praktizieren versuchen.

Kein Wunder, dass ihnen die täglichen Betriebszwänge oft den Blick verstellen für wesentliche Erscheinungsformen unserer heutigen Welt, für Vorgänge auf den benachbarten künstlerischen Gebieten, für neue Sehweisen und Denkansätze. Groß geworden in der Welt des Balletts und geprägt durch die Disziplin seiner Ausbildungsmethodik bewegt sich ihr Denken in festgelegten Gleisen. So war es immer, so hat es sich bewährt und so muss es ein! Sie haben nicht mehr die Kraft, nach neuen Denkansätzen zu suchen und es fehlt ihnen zumeist die Orientierung darüber, was neben ihnen vorgeht und woraus sie möglicherweise Anregungen für ihre eigene Arbeit schöpfen können.

Sie sehen schon, dass es mir hier nicht so sehr um eine theoretische Untersuchung über den Begriff der Ballettdramaturgie geht, sondern mehr um das Aufzeigen praktischer Beispiele aus der heutigen Ballettarbeit, wo der Dramaturg benötigt wird. Ich sehe in ihm in erster Linie einen Ideenlieferanten und eine Kontrollinstanz des Choreographen, dessen erster Diskussionspartner er sein sollte. Um dann bei einem völlig neu zu entwickelnden Stück auch noch die Rolle des Moderators zu übernehmen, im Gespräch zwischen dem Choreographen, dem Librettisten, dem Komponisten und dem Bühnen- und Kostümbildner. Der ideale Ballettdramaturg müsste meiner Meinung nach über ein bestens fundiertes, geisteswissenschaftliches Allgemeinwissen verfügen, er muss sich selbstverständlich in der Ballettgeschichte genau auskennen, er müsste auch ein(en) Flair für

zeitgenössische, nicht nur künstlerische Entwicklungsprozesse haben. Er muss auf dem allerletzten Informationsstand über alle Vorgänge auf allen künstlerischen Gebieten sein, und er muss vor allem über eine Gabe verfügen, die eine *conditio sine qua non* ist: Er muss sehr viel Fantasie haben.

Natürlich muss er seine Ansichten auch artikulieren und begründen können, aber er sollte auch über Diplomatie im Taktieren verfügen und mit sich reden lassen. Dogmatisch sollte er nicht sein, denn sein engster Arbeitspartner ist der Choreograph. Und Choreographen, zumindest die wirklich schöpferischen Choreographen, sind meist außerordentlich sensible und verletzbare Leute. Er müsste also wissen, wie man mit Menschen und insbesondere mit innerspezifischen Gattungen Menschen, die sich „Künstler“ nennen, umgeht. Diesen idealen Ballettdramaturgen hat es gegeben. Auch wenn er selbst keine Ahnung davon hatte, dass er einer war und sich für einen Impresario hielt. Sergej Pawlowitsch Diaghilew, den Schöpfer der Ballets Russes, der Kompanie, die von 1909 bis 1929 die Weichen des Balletts des 20. Jahrhunderts gestellt hat.

Sie sehen, worauf ich hinaus will. Der Dramaturg als – Edmund Gleede hat ihn einen Ideenproduzenten genannt – als unermüdlichen Anreger, der aus seiner Kenntnis der zeitgenössischen Kunstsituation und mit seiner Fantasie dem Choreographen ständig neue Vorschläge zuspielt. Weit mehr als es im Schauspiel und in der Oper inzwischen der Fall ist, nehmen Ballettleute die existierenden Stücke, die sogenannten Klassiker, sowohl wie die Werke des modernen Repertoires, als eine unveränderliche, direkt vom Blatt, das heißt aus dem Libretto und der Partitur zu spielende Textvorlage, wobei die individuellen Inszenierungsansätze meist von der Ausstattung kommen. Cranko scheint sich durchaus darüber im Klaren gewesen zu sein, wie notwendig es ist, gerade auch die Klassiker neu zu sehen. Ansätze in seinen *Schwanensee*-Inszenierungen in Stuttgart und München lassen darauf schließen, vor allem aber natürlich in seinem Stuttgarter *Nussknacker*, den er aus der Gefangenschaft eines Balletts für den Weihnachtsspielplan erlöst und zu einem Ballett für alle Jahreszeiten gemacht hat. Durch seine neue

Dramaturgie! Ich bin aber fest überzeugt davon, dass Cranko dieser Produktion in Zusammenarbeit mit einem instinktsicheren Dramaturgen noch viel mehr inszenatorische Präzision und Konsequenz gegeben hätte und dass, wäre da eine ständige Kontrollinstanz eines Dramaturgen gewesen, ein Dramaturg wie Diaghilew zum Beispiel, das Missgeschick mit der *Nussknacker*-Ausstattung nicht passiert wäre.

Neumeier hat diese Cranko-Ansätze weitergeführt. Im *Nussknacker*, indem auch er ihn als ein Ballettmärchen für alle Jahreszeiten spielt, aber Neumeier ist noch einen Schritt weitergegangen, indem er seinen *Nussknacker* zu einer großen Allegorie über die Kunstform des Balletts erweitert hat. Sein Drosselmeier ist kein anderer als der große [Marius] Petipa selbst, von dem das Originallibretto stammt. Nach allem, was aus Hamburg verlautet, steht uns im *Schwanensee* ein Ähnliches, von Cranko herkommend, aber über Cranko hinaus weitergehend, bevor, nämlich der Bezug auf Ludwig II von Bayern und auch das war eigentlich in München noch [nicht] ausgeprägter als in Stuttgart, lediglich ein Bühnenbild und Ausstattungsbezug von Jürgen Rose. Und das scheint Neumeier jetzt weiter fortzuführen zu einer Prinz Siegfried-Tschaikowsky-Ludwig II-Identität, was nach Hans Mayers Überlegungen in seinem neuen Buch „Außenseiter“ von ausgesprochenem, aktuellem Interesse ist.

Das ist der jüngste Stand der Ballettklassiker-Dramaturgie. Und da geht Stuttgart hin und versucht in Leningrad eine *Dornröschen*-Produktion von [Konstantin M.] Sergejew einzukaufen, die aus dem Jahre 1952 stammt. Acht Jahre bevor Cranko in Stuttgart zu arbeiten begann. Es wird in Stuttgart heute so viel vom Wahren des Cranko-Erbes geredet und von der kontinuierlichen Weiterentwicklung der von Cranko geschaffenen Basis. Aber Cranko in seinem Klassiker-Verständnis war offenbar schon viel weiter, als es die heutigen Stuttgarter Ballett-Verantwortlichen sind. Wie Hans Peter Doll, der selbst aus der Dramaturgie hervorgegangen ist und Glen Tetley, der uns in seinen Stücken ständig mit einer futuristischen Dramaturgie konfrontiert, die offenbar

niemand außer ihm selbst versteht, wie diese beiden für das Stuttgarter Ballett verantwortlichen Männer auch nur auf die Idee kommen konnten, ein solches, gründlich antiquiertes *Dornröschen*-Modell für Stuttgart einzukaufen zu wollen, ist mir schleierhaft. Ich sehe durchaus die Schwierigkeiten, die international renommierte Choreographen machen werden, wenn man ihnen zumutet, zusammen mit einem Dramaturgen ein neues Inszenierungskonzept zu erarbeiten, das im *Dornröschen*-Fall alles, was von Petipas Originalchoreographie noch vorhanden ist, und zwar so stilrein wie nur möglich, enthalten müsste. Aber wir kommen nicht daran vorbei, wenn wir nicht in Stuttgart oder sonst wo in ein vor-Cranko'sches Entwicklungsstadium zurückfallen wollen. Die Ballettleute sind sich offenbar überhaupt nicht darüber im Klaren, wie Klassiker-Inszenierungen durch die Mitwirkung eines Produktionsdramaturgen gewinnen können. Ich meine allen Ernstes, dass die Ballettklassiker für das zeitgenössische Theater erst noch zu entdecken sind. Erst dann wird man sie auf der intellektuellen Ebene der besten Inszenierungen eines Giorgio Strehler, eines Peter Brook und eines Peter Steins ernst nehmen können. Doch das kann meiner Meinung nach nur dann der Fall sein, wenn sich die Choreographen endlich dazu entschließen, Dramaturgen von entsprechendem Format als Mitarbeiter heranzuziehen.

Aber noch wichtiger als die Entdeckung der Dramaturgie für die Ballettklassiker scheint mir die Dramaturgie als Anreger für die Gewinnung neuer Stücke. Auch da war Cranko durchaus auf dem richtigen Wege. Aber er ging ihn verständlicherweise aus einem traditionellen Ballettverständnis heraus. Cranko war der erste westliche Choreograph unserer Zeit, der erkannt hatte, wie notwendig es ist, neue, abendfüllenden Stücke zu schaffen. Und er war der Erste, der die notwendigen Folgerungen aus dieser Erkenntnis zog. *Onegin*, *Widerspenstige*, *Carmen*. Und es kann kein Zweifel bestehen, dass er auf diesem Wege weitergegangen wäre. Doch auch hier wieder: Was hätten das für Werke werden können, wenn er mit einem engagierten Dramaturgen zusammengearbeitet hätte, der ihm andere Möglichkeiten angeboten hätte, als diese Stücke an der literarischen Vorlage entlang zu

choreographieren, so dass man schon froh ist, wenn die plane Handlungsnacherzählung in *Onegin* wenigstens einmal im sogenannten „Spiegel-Pas de deux“ durchbrochen wird, allerdings weniger froh, wenn sich Cranko einfallen lässt, die beiden Damen am Duell Lenski-Onegin zu beteiligen. Kein Dramatiker, kein Opernlibrettist, der heute noch derartig primitiv zu verfahren wagt. Ansätze, wie gesagt, auch hier durchaus. Doch Modelle für das zeitgenössische Ballett sind diese Stücke ganz sicher nicht. Auch aus musikalischen Gründen nicht. Kurt-Heinz Stolzes Verdienste in allen Ehren, aber seine [Peter I.] Tschaikowsky- und [Domenico] Scarlatti-Potpourris sind künstlerisch von unserem heutigen Bewusstseinsstand aus indiskutabel. Und wieder der Verweis auf Diaghilew als Ballettdramaturgen. Als er zusammen mit [Léonide] Massine völlig in Vergessenheit geratene Musik von [Giovanni Battista] Pergolesi in neapolitanischen Bibliotheken wiederentdeckte, da beauftragte er [Igor] Strawinsky damit, auf der Basis dieser Musik das *Pulcinella*-Ballett zu komponieren. Und das wurde, bei aller Pergolesi-Inspiration, doch ein ganz unverkennbares Strawinsky-Ballett, dessen Musik auch unabhängig von der Bühne ihre Lebensfähigkeit bewiesen hat. Und ähnlich ist Strawinsky dann mit Tschaikowsky beim *Kuss der Fee* verfahren. Doch können Sie sich vorstellen, dass man die Musik zu *Onegin* oder zur *Widerspenstigen* auch nur als Suiten irgendwo in einem Konzertsaal akzeptieren würde? Eher denn schon [Wolfgang] Fortners *Carmen*. Doch da hat sich nun merkwürdigerweise gezeigt, dass das Stuttgarter Theater mit dieser Musik ganz offenbar überfordert war, weswegen es trotz wiederholter Neuaufnahme-Ankündigungen nur minimal wenige Vorstellungen von diesem Ballett gegeben hat. In ihrer Ästhetik wie in ihrer Dramaturgie sind diese abendfüllenden Cranko-Ballette zutiefst dem 19. Jahrhundert verhaftet. Einer Ästhetik, die auf der Opernbühne solche Fragwürdigkeiten wie [Charles] Gounods *Faust*, [Ambroise] Thomas *Hamlet* und [Jules] Massanets *Don Quichotte* hervorgebracht hat. Bloß dass die damals immerhin mit neuer Musik aufwarteten. Auch hier ist Neumeier auf dem Wege, den entscheidenden Schritt weiterzugehen. Dass er es äußerst vorsichtig tut, wird ihm niemand verübeln können. Bezeichnenderweise sichert er sich erst einmal dramaturgisch ab, durch das Ausprobieren

neuer Programmkombinationen, die, zwar noch aus mehreren Einzelstücken bestehend, doch zu einer thematischen Geschlossenheit gelangen, und das ist der Aspekt der Dramaturgie, die Programm- und Repertoire dramaturgie, auf die ich noch zu sprechen kommen werde.

Neumeiers Frankfurter Programm *Bilder, 1, 2, 3* wies in diese Richtung, auch seine hochintelligente Gegenüberstellung vom *Kuss der Fee* und *Daphnis und Chloe*, als nordischer Wintertraum und südländische Sonnenexaltationen. Auch seine ebenso gewagte, wie überzeugende Konfrontation von [Christoph Willibald] Glucks *Don Juan* und Strawinskys *Sacre* als zwei Ballette, die bei ihm von der Unmöglichkeit der Liebe und ihren Folgen handeln. Diese weisen bereits auf die abendfüllend-geschlossene Form voraus. Dann kam in Hamburg *Meyerbeer-Schumann*, eine gewaltige dramaturgische Kraftanstrengung, die indessen nur teilweise aufging, aber doch auch da der Versuch, bereits vorhandenes Kunstmaterial zu einem neuen, abendfüllenden Kunstwerk als unverkennbar Neumeier'sche Aussage zusammenzufügen. Dann wieder ein Schritt zur Seite: Gustav Mahlers Dritte Symphonie, diese dramaturgische Eroberung von Neuland auch einmal an einem unverändert übernommenen Musikstück von exorbitanter Dimension zu erproben. Man kann nur die Klugheit Neumeiers bewundern, wie er sich so allmählich an die Aufgabe eines thematisch geschlossenen, abendfüllenden Balletts mit neuer Musik herantastet. Denn das ist natürlich das Ziel, ein abendfüllendes Ballett, das aus der Zusammenarbeit mit einem profilierten Komponisten unserer Zeit entsteht. Es wäre wirklich ein Jammer, ja ein Unglück, und unsere ganze Ballettentwicklung würde aufgehalten, wenn es, wie es gegenwärtig leider aussieht, doch nicht zu der Hamburger Uraufführung seines mit dem Komponisten Gerald Humel geplanten und musikalisch bereits weitgehend fertig gestellten *Othello*-Balletts käme. Denn von ihm hatten wir ja gerade erwartet, dass es ein Meilenstein in der Ballettadaptierung eines Schauspielklassikers für das zeitgenössische Tanztheater markieren würde. Denn insgeheim hatten wir, oder zumindest hatte ich ja, diesen Hamburger *Othello* auch nur als Durchgangsstation gesehen auf dem Wege zum abendfüllenden Ballett mit nicht mehr Literatur-bezogener Thematik, sondern einem originalen

zeitgenössischen Stoff. Diese Leistung aber wird das Ballett erbringen müssen, weit über solche Versuche wie Françoise Sagans längst vergessenes *Les Rendez-vous manqué*, Bèjarts *Messe für unsere Zeit*, Jennifer Muller's *Strangers* und [Fernando] Arrabals *Bilder des Ruhms* hinaus.

Zumindest dann, wenn es beanspruchen will, auf einer Ebene mit den besten anderen Hervorbringungen, was Stücke und Opern betrifft, des zeitgenössischen Theaters diskutiert zu werden.

Warum haben wir beispielsweise nirgends den Versuch im Ballett Entsprechendes zu bieten, was im Schauspieltheater [Bertolt] Brecht und [Franz Xaver] Kroetz – ich weiß, der hat bisher noch kein abendfüllendes Stück geschrieben –, [Harold] Pinter und [Edward] Bond zu bieten haben? Weil es keine Ballettdramaturgen gibt, die mit den Choreographen zusammen vergleichbare Inhalte und Formen zu erarbeiten imstande sind. Doch wollen wir uns ewig mit dieser Situation abfinden und in die Resignation schicken, dass das Ballett notwendig den dramaturgischen Entwicklungen aus dem zeitgenössischen Theater hinterherhinkt und uns einreden, dass es diesen Mangel durch sein choreographisches Angebot kompensiert? Ich für meine Person bin jedenfalls nicht dazu bereit, noch will ich nicht resignieren. Und ich habe mich damit schon zur Cranko-Zeit nicht zufrieden gegeben. Denn das war immer der Hauptansatzpunkt meiner Kritik an Cranko, dass er mit seiner Dramaturgie im 19. Jahrhundert stecken geblieben war, und ich kann es heute noch nicht verstehen, warum ein Mann von der Bildung und dem Wissen Walter Erich Schäfers, der zudem über ein untrügliches Flair für zeitgenössische Theaterentwicklung verfügt, das hat er mit der Bindung Wieland Wagners und Günther Renners an das Stuttgarter Haus bewiesen, vor allem aber auch mit seiner Verpflichtung von Peter Palitzsch als Schauspielregisseur, warum Professor Schäfer Cranko nicht dabei geholfen hat, aus dieser Sackgasse herauszukommen. Meine Kritik an Cranko war immer ein Versuch, ihn herauszulocken aus dieser dramaturgischen Verhaftung an das 19. Jahrhundert. Aber vielleicht habe ich ihn damit überfordert. Wahrscheinlich wäre dazu ein Dramaturg nötig gewesen, der Crankos Vertrauen besessen hätte. Eben der Diaghilew, dessen heute

jeder Choreograph bedarf. Und da schließe ich auch Balanchine, [Frederic] Ashton, Béjart, MacMillan, Grigorowitsch und Neumeier nicht aus und nicht einmal meinen Freund Hans van Manen.

Den, van Manen, halte ich übrigens für einen vorzüglichen Dramaturgen, der sogar in gewisser Weise schon einen Schritt weiter ist als Neumeier. Nicht im Hinblick auf die abendfüllende, thematisch-geschlossene Form, für die er augenblicklich noch wenig übrig hat, und natürlich auch nicht im Hinblick auf die nötigen Klassikerrevisionen, die für ihn derzeit noch in weiter Ferne zu liegen scheinen, wohl aber was die Herstellung neuer Ballette in der von ihm bevorzugten Kurzform angeht, die sich sämtlich durch eine ganz klare und einleuchtende Dramaturgie auszeichnen. Noch für jedes seiner Stücke hat van Manen sich eine neue, thematisch-formale Aufgabe gestellt, aus der er die Dramaturgie des betreffenden Stückes gewonnen hat, die er dann mit einer ganz unglaublich logischen Konsequenz verwirklicht hat. Womit schon gesagt ist, dass ich Dramaturgie nicht nur im Hinblick auf anekdotische bzw. dramatische Handlungs- und Erzählungsballette für nötig halte, sondern auch für handlungslose, konzertante oder abstrakte Ballette. Und gerade auf diesem Gebiete ist van Manen, wie ich meine, in der Einfachheit, Klarheit und Überschaubarkeit seiner Dramaturgie schon ein Stückchen weiter als Neumeier. Ein glänzendes Beispiel für seine Art von Dramaturgie ist übrigens das Ballett *Mutations*, für das van Manen die Filmsequenzen choreografiert hat, während Tetley die Bühnenchoreographie besorgte. Das dramaturgische Konzept der Verzahnung von Film und Bühne stammte von van Manen und es ist ein Jammer, dass über den sensationellen Aspekten dieser *Mutations* als erstes seriöses Nacktballett der jüngeren Vergangenheit die aufregende Integrationsdramaturgie dieser Produktion so ganz übersehen wurde.

Wenn ich meine, dass auch van Manen, für den das Thema einer neuen Ballettproduktion immer untrennbar mit der für dieses Stück und dieses Thema zu entwickelnden Dramaturgie verbunden ist, - wenn auch van Manen vor der Zusammenarbeit mit einem Dramaturgen profitieren würde, dann

aus zwei Gründen: Einmal bin ich davon überzeugt, dass die generelle Befreiung der Choreographen von der Dramaturgie ihrer Konzentration auf den choreographischen Herstellungsprozess zugute käme. Das Choreographieren ist bei unseren heutigen Ansprüchen ein verdammt schwieriger Job geworden, der wirklich eine äußerste Konzentration aller schöpferischen Kräfte erfordert. Ein Dramaturg könnte da den Choreographen entlasten, indem er ihn von Arbeit befreit, die er besser auf das Choreographieren selbst verwendet. Ich glaube allerdings nicht, dass mir van Manen hier zustimmen würde, da für ihn Dramaturgie und Choreographie offenbar identisch sind. Wenn ich das behauptete, so werden sicher eine Menge Choreographen kommen und sagen, dass das auch auf sie zutrifft und dass sie eben deshalb keine Dramaturgen benötigen, weil sie selbst ihre eigenen Dramaturgen sind. Das stimmt aber nicht, denn es gibt ganz wenige Choreographen, die auch dramaturgisch zu denken vermögen, jedenfalls in dem Sinn, wie etwa Neumeier und van Manen dramaturgisch denkende Choreographen sind. Tetley würde ich beispielsweise durchaus nicht dazu rechnen, und ich bin überzeugt davon, dass er in der Zusammenarbeit mit einem Dramaturgen zu klareren, einsehbareren, verständlicheren und überschaubaren Ballettinhalten kommen würde. Was vielleicht aber er und viele seiner Kollegen gar nicht wollen, die ihrem Publikum lieber Bilderrätsel aufgeben, damit das Publikum nicht dahinterkommt, dass sie eigentlich gar nichts zu sagen haben. Denn um Klarheit und Verständlichkeit zu kommunizieren, dazu bedarf es erst einmal, dass der betreffende Kunstproduzent selbst klar zu denken vermag und versteht, was für einen Inhalt er denn eigentlich übermitteln will. Und dass das der Fall ist, davon bin ich weder bei Tetley, der meiner Meinung nach ein bedeutender Choreograph und ein höchst miserabler Dramaturg ist, noch bei vielen seiner Kollegen überzeugt.

Der Dramaturg also als Denker vom Dienst, der dem Choreographen viel Vorarbeit abnehmen könnte. Der Dramaturg aber auch als Programmacher und Repertoiregestalter, und das ist die zweite Funktion, die ich für eminent wichtig halte, die im Ausland bisher überhaupt noch nicht

erkannt ist, auch nicht in so fortschrittlich orientierten Kompanien wie dem Nederlands Dans Theater, dem Ballet Rambert und dem London Contemporary Dance Theatre, und deren Notwendigkeit auch bei uns erst ganz wenigen Leuten bisher aufgegangen ist und zwar im Zuge der Neumeier-Programme in Frankfurt und Hamburg. Und ihn braucht auch ein van Manen, damit wir endlich wegkommen von der völlig sinn- und beziehungslosen Stück-Aneinanderreihung im Dreifachprogramm, wie im letzten Stuttgarter Tetley-Programm oder in der letzten Woche in Amsterdam, wo beim Nationalballett van Manens *Metaforen* zwischen Petipas *Paquita* und [Toer] van Schayks *Acht Madrigalen* stand. „Ballett-mixed-pickles“, wie sie heute noch überall an der Tagesordnung sind. Beim Royal Ballet und beim New York City Ballet nicht anders als beim Stuttgarter Ballett und beim Kölner Tanzforum.

Weil das immer so gewesen ist, seit Diaghilew die aus mehreren kurzen Balletten zusammengesetzten Programme einführte, darum denkt heute kaum noch jemand darüber nach, ob es denn so sein muss. Wie man denn dahin kommen könne, sinnvolle, aufeinander bezogene, kompatible Ballette zu einem geschlossenen Programm zusammenzustellen. Es ist schwierig, zugegeben, sehr schwierig sogar, und es bedarf wirklich eines außerordentlich cleveren Kombinationsvermögens und erheblicher Denkanstrengung. Und selbstredend einer gehörigen Portion Fantasie. Eben jener spezifischen Begabung, die den Dramaturgen auszeichnet. Aber es ist möglich!

Als einfachste Formel bietet sich der gemeinsame Bezug auf einen Komponisten an. Siehe da die Strawinsky-Ballettabende allenthalben und jüngst auch in Wuppertal, wo aber Gleede und Pina Bausch etwas forciert zwar, aber immerhin, mit ihrem Frühlingsopfer-Titel noch eine zusätzliche thematische Bindung geschaffen haben, die vielleicht nicht jedem sofort aufgeht, für die Gleede aber im Programmheft überzeugende Argumente anführt. Wie auch das *Hommage à Ravel*-Programm von Balanchine und [Jerome] Robbins kürzlich an der Pariser Opera, wie auch BÉjarts Boulez-Programm beim Ballett des 20. Jahrhunderts. Doch das ist natürlich eine thematische

Formel, die sich schnell erschöpft. Man kann sie aber natürlich auch variieren, wie es etwa Béjart in seiner *Suite Viennoise* getan hat, wo er etwa Ballette zu Musik von [Arnold] Schönberg, [Alban] Berg und [Anton von] Webern präsentierte. Denkbar sind natürlich auch bewusste Konfrontationen von Komponisten verschiedener Zeitalter. Warum nicht [Georg Friedrich] Händel und [Johannes] Brahms, Tschaikowsky und Strawinsky, mehrhörige Stücke der venezianischen Schule um [Andrea] Gabrieli und stereo- und quadrophonische Stücke von [Karlheinz] Stockhausen? Warum nicht bestimmte Gruppen, wie die Komponisten der Mannheimer Schule oder Les Six [Group des Six]? Fantasie müsste man haben und Wissen natürlich auch. Das wäre EIN thematisches Ordnungsprinzip. Ein ausgesprochen musikdramaturgisch orientiertes. Und ich kann nicht verstehen, warum Düsseldorf, das einen der musikalisch qualitativsten Ballettspielpläne der Welt hat, nicht bewusster in dieser Richtung arbeitet.

Doch Gott möge uns davor bewahren, dass wir in Zukunft ausschließlich solche musikdramaturgisch orientierten Ballettprogramme zu sehen bekommen! Die Ballettbühne ist schließlich kein frustrierter Konzertsaal, wo übrigens abgestimmte Konzertprogramme auch noch immer zu den seltenen Ausnahmen gehören. Neumeier hat gezeigt, dass es auch anders geht, dass auch thematische und dramatische Bindungen möglich sind, wie etwa seine Programme unter den Sammeltiteln *Unsichtbare Grenzen* und *Bilder 1, 2, 3* oder seine Kontrastprogrammatik Winter-Sommer im *Kuss der Fee* und *Daphnis und Chloe* oder seine zwei Variationen über die Unmöglichkeit der Liebe in *Don Juan* und *Sacre*. Das alles nur als Hinweis darauf, dass es möglich ist, statt Ballett-mixed-pickles auch im Programm mit mehreren Stücken zu einer thematisch geschlossenen Aussage zu kommen. Eben: Fantasie muss man haben! Und, wenn man als Choreograph schon selbst nicht dazu imstande ist, einen Dramaturgen, der in Werkstattveranstaltungen und im Programmheft dem Publikum die Idee begreiflich machen kann, die hinter eben dieser speziellen Programmkonzeption steht. Und die es dann freilich nicht länger möglich macht, ein Ballett einfach gegen ein anderes auszutauschen. Aber das ist noch das geringste

Problem bei unseren noch durchweg Star-fixierten Ballettprogrammen.

Über diese Öffentlichkeitsarbeit der Dramaturgie, von der Gleede als Leistung für den Zuschauer gesprochen hat, will ich mich hier nicht weiter auslassen. Das ist ein Aspekt, der dem Theaterpublikum aller Bühnensparten hinlänglich bekannt sein dürfte, auch wenn er in Stuttgart nur auf die Schauspieldramaturgie zutrifft. Ob er auch jenem Teil der Generalintendanz der Württembergischen Staatstheater hinlänglich bekannt ist, der für die Oper und das Ballett zuständig ist, wage ich allerdings zu bezweifeln. Denn die Öffentlichkeitsarbeit dieser beider Sparten ist in Stuttgart eine glatte Katastrophe, und zu bloßer Verfertigung von Programmheften und Zetteln heruntergekommen, die für das Ballett nicht einmal immer hieb- und stichfeste Informationen bieten und sich meist aus lauter Verlegenheit über die Ballette selbst nichts sagen zu können, in weitschweifige, musiktheoretische Auslassungen flüchten.

Diese Öffentlichkeitsarbeit der Dramaturgie ist nötig und sicher gibt es besondere Aufgaben im Hinblick auf das Ballett für sie. Wer an Modellen interessiert ist, was auf diesem Gebiet geschehen kann, sei auf die Werkstatt- und Informationsveranstaltungen der Hamburgischen Staatsoper und des Kölner Tanzforums hingewiesen, aber sie sollte selbstverständlich sein und braucht uns hier nicht weiter zu beschäftigen.

Worauf ich aber zum Schluss noch kurz zu sprechen kommen möchte, das ist die Aufgabe der Dramaturgie als Repertoiredramaturgie. Im Grunde handelt es sich da um eine Erweiterung und Fortführung der von mir geforderten Programmdramaturgie. Damit meine ich die langfristige Repertoireplanung, die darauf zielt, durch bestimmte Werkakzentuierungen, dem Spielplan einer Kompanie ein individuelles, unverwechselbares Profil zu geben. Es stimmt natürlich, dass das ganz entscheidend von den Choreographen und ihren Choreographien abhängt. Und dafür ist natürlich das New York City Ballet mit seiner Beschränkung auf alles in allem Balanchine- und Robbins-Choreographien das Paradebeispiel. In etwas anderer Form trifft das natürlich auch auf Béjarts Ballett des 20. Jahrhunderts zu und bis zu einem gewissen Grad war das auch beim Stuttgarter

Ballett während der Cranko-Ära der Fall und auch bei Neumeier in Hamburg ist es so. Während etwa beim Royal Ballet, beim Ballett der Pariser Opera, an der Mailänder Scala und beim American Ballet Theater überhaupt nicht davon die Rede sein kann, trotz der MacMillan-Konstante bei den Engländern. Natürlich erfolgen die Akzentsetzungen eines Spielplans durch die herangezogenen Choreographen, und da ist es mir dann wesentlich lieber, dass zu einem Chef- oder Hauschoreographen kontinuierlich einige wenige komplementäre Gastchoreographen, die aber dann wiederholt, herangezogen werden, als dass immer wieder neue Gäste erscheinen, bloß weil sie gerade mal irgendwo einen Erfolg gehabt haben oder weil ihr Name gerade „in“ ist. Insofern, finde ich, hat Cranko eine sehr gesunde, auch eine dramaturgische Spielplanpolitik betrieben, wenn er das Fundament seiner eigenen Ballette durch Gelegenheitsbeiträge von Balanchine und MacMillan und niemandem sonst aufstocken ließ. Während ich in der Ballettrepertoirepolitik etwa der Deutschen Oper Berlin und der Bayerischen Staatsoper, auch bisher an der Wiener Staatsoper, überhaupt keine Linie und keinen Sinn entdecken kann, von einer dramaturgischen Zielsetzung gar nicht zu reden. Doch halt, ich muss mich im Hinblick auf Westberlin korrigieren, dort scheint es Gert Reinholm darauf abgesehen zu haben, die Deutsche Oper zu einer Diaspora des St.Petersburger Ballettklassizismus zu machen. Übrigens scheint mir auch die heutige Stuttgarter Ballettrepertoirepolitik weder von irgendwelchen dramaturgischen noch von sonstigen erkennbaren Programmrichtlinien bestimmt zu sein, sondern sich lediglich von einem Premierentermin zum nächsten zu hangeln. Noch heute, Ende Januar, hat die Generalintendanz der Württembergischen Staatstheater nicht offiziell bekannt gegeben, was es bei der für den 9.April terminierten, nächsten Ballettpremiere geben wird. Über den Skandal der Klassikervernachlässigung beim heutigen Stuttgarter Ballett will ich mich hier nicht weiter auslassen. Ich muss allerdings sagen, dass ich mich darüber wundere, wie sich Tänzer und Publikum damit so ohne weiteres abfinden, statt der Generalintendanz so massiv zuzusetzen, dass sie endlich eine Änderung dieses unmöglichen Zustandes herbeiführt.

Zugegeben, dass das Repertoire einer großen Opernballettkompanie weitgehend vorprogrammiert ist durch die Klassiker, durch die Stücke des oder der Hauschoreographen, durch die den betreffenden Kompanien freundschaftlich verbundenen Gastchoreographen, so würde ich mir doch wünschen, dass es wenigstens ab und zu individuelle, für diese Kompanie charakteristische Akzentsetzungen gäbe. Beispielsweise durch gelegentlich Restaurationsversuche, wie sie Ashton etwa mit großem Erfolg an *La fille mal gardée* und *Les deux pigeons* unternommen hat und wie ich sie mir für Stuttgart, Ludwigsburg, Schwetzingen etwa in Versuchen vorstellen könnte, das eine oder andere Ballett von [Jean Georges] Noverre oder [Étienne] Lauchery wieder einmal auszuprobieren. Ich könnte mir jedenfalls eine ganze Reihe solcher reizvollen, historischen Akzentsetzungen vorstellen, nicht nur für den Stuttgarter Bereich, sondern auch für München, Berlin und natürlich Wien. Aber dazu müsste man natürlich über ein historisches Bewusstsein verfügen und das reicht bei den meisten heutigen Choreographen allenfalls bis zum *Don Quijote-Pas de deux* und bis zu *Giselle* zurück. Akzente, wie sie zum Beispiel Bonn mit seiner kontinuierlichen [August] Bournonville-Pflege setzt. Auch da könnte ein Dramaturg mit seiner Kenntnis der Historie der Ballettdirektion sicher viele Anregungen geben, auf die der Choreograph, der gleichzeitig auch Ballettchef und meist ja auch noch Ballettmeister und Probenleiter ist, nicht so ohne weiteres kommt. Ich könnte mir auch einen Dramaturgen vorstellen, der mit einem Choreographen zusammen eine ganz neue Ballettform entwickelt, die ein jeweils ganz bestimmtes und exakt datiertes Sozialklima an einem bestimmten geographischen Ort einfängt, so wie es andeutungsweise etwa Roland Petit in seinem *Les intermittences du cœur* getan hat, die sich mit der dekadenten Pariser Salongesellschaft des Fin de siècle aus dem Umkreis von [Marcel] Proust befassten. Aber da sind wir wieder bei der Produktionsdramaturgie.

Aufgaben also die Hülle und Fülle für die Ballettdramaturgie, auch wenn es die Ballettdramaturgie selbst heute kaum schon gibt, jedenfalls nicht als bewusst gehandhabtes Instrument, das dem Ballett

dabei hilft, endlich erwachsen zu werden. Und das heißt nicht zuletzt, die in ihm angelegten Möglichkeiten zu erkennen und zu entwickeln. Es ist natürlich viel bequemer, einfach in den Tag hinein zu leben, von einer Vorstellung zur anderen, von einer Premiere zur nächsten und die Dinge an sich herankommen zu lassen. Nicht groß darüber nachzudenken, wie es auch anders und, wie ich meine, besser sein könnte. Geistig anspruchsvoller auf jener geistigen Ebene, die den besten Hervorbringungen der anderen Künste entspricht. Die meisten Ballettleute wollen das gar nicht, und ich könnte mir vorstellen, dass das Plädoyer in dieser Vortragsreihe am nächsten Sonntag über „Ballettdramaturgie – ja oder nein“ genau in diese Richtung weist. Ich werde mich nicht damit abfinden. Nach wie vor bin ich davon überzeugt, dass das Ballett überhaupt noch nicht seine Chancen entdeckt hat, die ihm im konzertierten Ensemble der zeitgenössischen Künste offen stehen. Die Dramaturgie könnte ihm bei dieser Entwicklung die entscheidende Hilfestellung leisten, auch wenn manche Leute die Ballettdramaturgie für das Hirngespinnst eines frustrierten Kritikers halten.

[Applaus]

June 29, 2014

Copyright © 2014 by Ilona Landgraf