

# Nur scheinbar geschlossen. Ballett und Tanz in den Strukturen von Stadt- und Staatstheatern

## Deceptive distinctions. Ballet and Dance in Municipal and State Theatres

Wenn ein Christian Spuck 2006 den Deutschen Tanzpreis Zukunft erhält und sich im selben Jahr Marco Goecke als chorégraphe emergeant auf dem Monaco Dance Forum einen Nijinsky holt, überrascht das weiter niemanden. Der eine wie der andere ist Haus-Choreograf des Stuttgarter Balletts – und doch scheint keiner von beiden so „hausgemacht“, wie es einem ihre Positionierung glauben machen will. Christian Spuck wie Marco Goecke, inzwischen weltweit gefragt wie sonst nur noch eine Pina Bausch, ein William Forsythe, eine Susanne Linke oder eine Sasha Waltz, sind vielmehr typische Repräsentanten einer Theaterstruktur, die angeblich keine Durchlässigkeit erlaubt und die doch permanent von ihrer Perforierung profitiert.

Spuck beispielsweise stößt relativ spät, das heißt mit zwanzig, an der Stuttgarter John Cranko-Schule zum Ballett, um dann allerdings die versäumten Berufsjahre in einem Wahnsinnstempo nachzuholen: Erst engagiert ihn Jan Lauwers für kurze Zeit. Dann nimmt ihn keine andere als Anne Teresa De Keersmaeker unter ihre Fittiche. Doch irgendwann zieht es ihn an den heimischen Herd – allerdings nicht, wie man vielleicht vermuten könnte, als Ensemblemitglied des Stuttgarter Balletts, sondern vielmehr für zwei Jahre in der freien Szene als Tänzer und Assistent im Marco Santi Danse Ensemble. Erst über „The Sinking of ...“, eine Auftragsproduktion von Marcia Haydée an Marco Santi, kommt es zur einer ersten Zusammenarbeit und damit zu einer nachhaltigen Berührung mit dem Stuttgarter Ballett, dem er anfangs als „ganz normaler, durchschnittlicher Gruppentänzer“, später als nachwachsender Cranko-Choreograf bis heute verbunden ist. Mit seinem Œuvre, so das Resümee auf seiner Website, trägt er mittlerweile „maßgeblich zur Ausformung des modernen Profils der Kompanie bei“.

Möglicherweise beeindruckten ihn so beispielhafte Ballette wie „The Loss of Small Detail“ und „Quintett“, die er während seines Zivildienstes in Frankfurt a.M. als Forsythe-Fan kennen lernt, tatsächlich so total, wie Spuck bei jeder Gelegenheit gerne betont. Mag sein, dass die Recherchejahre mit Rosas seine Arbeitsweise stärker beeinflusst haben, als er heute wahrhaben will. Vielleicht ließen sich in seinen Choreografien sogar noch Spuren alter Santi-Stücke nachweisen, wenn man die noch so präsent hätte. Und sicher haben sich Kasseler Gastspiele von Jan Fabre so im Kopf festgesetzt, dass man sich davon kaum noch befreien kann. Dem Debüt „Duo“ 1996 im Rahmen einer Veranstaltung der Stuttgarter Noverre-Gesellschaft folgten jedenfalls zwei Dutzend Ballette – darunter mit „Lulu“ (2003), „Die Kinder“ (2004), „Der Sandmann“ (2005) und „The Return of Ulysses“ (2006) gleich vier abendfüllende Produktionen, in denen Spuck seine vielfältigen, ganz unterschiedlichen Erfahrungen mit dem Tanz auf erzählerische Weise fokussiert.

When Christian Spuck was awarded the Deutscher Tanzpreis Zukunft 2006, and Marco Goecke got a Nijinsky as chorégraphe emergeant at the Monaco Dance Forum in the same year, it did not come as a great surprise. Both of them are resident choreographers of the Stuttgart Ballet – and yet neither of them is as home-made as they might seem. In fact, Christian Spuck and Marco Goecke, both now as in-demand world-wide as artists of the rank of Pina Bausch, William Forsythe, Susanne Linke or Sasha Waltz, are more representative of a supposedly hermetic theatre structure which, however, consistently benefits from its own porosity.

Spuck, for example, came to ballet relatively late, at the age of twenty, when he joined the John Cranko School in Stuttgart, but proceeded to catch up at an incredible pace. First Jan Lauwers hired him for a short time. Then no less than Anne Teresa De Keersmaeker took him under her wing. At some point he was drawn back home – not, as one might suppose, as an ensemble member of the Stuttgart Ballet but for two years as a dancer on the independent scene and as an assistant to the Marco Santi Danse Ensemble. His first collaboration with the Stuttgart Ballet came about through „The Sinking of ...“, a Marco Santi piece commissioned by Marcia Haydée, which led to the long-lasting bond with the Stuttgart Ballet, first as a „completely normal, average group dancer“ and later as an up-and-coming Cranko choreographer, which holds to this day. As the résumé on his website states, with his oeuvre he now plays a considerable part in „shaping the modern profile of the company.“

It is possible that such exemplary ballets as „The Loss of Small Detail“ and „Quintett“, which the young Forsythe fan got to know while serving his year's community service (alternative to military service) in Frankfurt, really do impress him as deeply as he likes to claim. But perhaps his research years with Rosas have influenced his working methods more than he admits. Traces of old Santi pieces might even be detected in his choreographies, if a countercheck were possible. And Jan Fabre's guest performances in Kassel are certainly so firmly implanted in his mind that he cannot shake them off. His debut „Duo“, part of an event organised in 1996 by the Noverre Gesellschaft in Stuttgart, was in any case followed by two dozen ballets, including four full-length productions in which Spuck focussed his diverse experiences in dance on to a narrative: „Lulu“ (2003), „Die Kinder“ (2004), „Der Sandmann“ (2005) and „The Return of Ulysses“ (2006).

Alle Arbeiten eint eine Ästhetik, die keinen Zufall kennt. Ausgeklügelt und in unendlich vielen Proben bis zur Vollkommenheit verfeinert, erscheint jedes Detail am Ende wie perfekt positioniert. Leicht könnten seine Stücke auf diese Weise etwas Hermetisches haben, unfassbar in ihrer überspitzten Schönheit – gäbe es da nicht diese bewussten Brüche, Verweise und Abstraktionen, die das Publikum aus einem bloßen Beschauen aufschrecken. Sie wollen verstanden werden, erzwingen eine Kooperation, von der letztlich alle profitieren: der Choreograf, der sich an komplexere Konstellationen wagen kann, der Tänzer, der nicht nur körperlich gefordert ist, und auch der Zuschauer, der am Schluss mehr hat von einem Stück, das nicht bloß seine Sinne befriedigt.

Das Gleiche könnte im Grunde auch Marco Goecke von sich sagen. Doch anders als Spuck, der aus Marburg kommt, ist Goecke ein „waschechter Wuppertaler“ und räumt denn auch ohne jeden Vorbehalt ein, wie viel Pina Bausch mit seiner Kindheit zu tun gehabt habe. Die Protagonistin des Tanztheaters hat seine Sicht der Dinge stark geprägt, auch wenn er künstlerisch einen anderen Weg gegangen ist: Nach einer „klassischen“ Ausbildung an der Ballettakademie Köln und an der Münchner Heinz-Bosl-Stiftung besucht Goecke die Rotterdamer Dansakademie, und dort trifft er auf die Koreanerin Theresa Kim, die für ihn eine alles entscheidende Pädagogin wird.

„Loch“ heißt das Ballett, mit dem sich Goecke zur Jahrtausendwende in memoriam Theresa Kim beim Choreografenwettbewerb in Hannover positioniert: nicht zuletzt deshalb keine Erfolgsnummer, weil seine Kritiker (mich eingeschlossen) damals vor lauter Bäumen den Wald nicht sehen. Am Stadttheater Hagen selbst, dem er als Ensemblemitglied angehört, erfreut sich sein Debütwerk zwar großer Beliebtheit. Aber Goecke lässt sich die Abfuhr eine Lehre sein und landet als „Junger Choreograf“ wenig später bei der Stuttgarter Noverre-Gesellschaft einen Hit nach dem anderen: 2001 „Chicks“, 2002 „Demigods“, 2003 „Blushing“, 2004 „Ickyucky“ – alles Stücke, denen der „Beautiful Freak“ (wie er eine Arbeit für das Hamburg Ballett später nennt) alle Buntheit ausgetrieben hat, tänzerische Konzepte, wie man sie auch in der freien Szene finden kann – Konzepte allerdings, auf ihren klassischen, ihren körperlichen Kern reduziert und vielleicht gerade deshalb von einem faszinierendem Ausdruckspotential.

Solche Kraftakte kennt man sonst nicht aus der Danse d'école, auf der Goeckes Grotesken fußen. Aber die Grenzziehung zwischen den Genres ist ohnehin nur noch eine Schutzbehauptung von Ewiggestrigen und orthodox Zukunftsgläubigen, die sich von ihrem Kasten-Denken nicht verabschieden können. Kein einigermaßen vernünftiger Choreograf – sei es in der freien Szene oder im etablierten Theater – lässt sich heutzutage auf ein Bewahren des Bewährten ein und auf ein

All these works demonstrate an aesthetics which leaves nothing to chance. Cleverly thought-out and refined to perfection in endless rehearsals, everything down to the last detail seems carefully planned. His pieces could easily have a remoteness to them – inaccessible in their exaggerated beauty – if it weren't for those conscious breaks, references and abstractions which jolt the audience out of a state of mere watching. They demand to be understood, and enforce a co-operation which ultimately all sides benefit from: the choreographer, who tries out more complex arrangements, the dancers, who have not only physical demands made on them, and the viewers, who ultimately get more out of a piece that not only satisfies the senses.

The same could basically be said about Marco Goecke. But unlike Spuck, who comes from Marburg, Goecke is a "native Wuppertaler" and admits without any reservations to the major role of Pina Bausch played in his childhood. The leading light of tanztheater shaped his view of things, even if he has since taken another path artistically. Following his classical training at the Cologne Ballettakademie and Munich's Heinz Bosl Stiftung, Goecke attended the Rotterdamse Dansakademie where he met Theresa Kim from Korea, who became a crucially influential teacher for him.

„Loch“ (hole) is the title of the ballet which Goecke presented at the choreographers' competition in Hanover at the turn of the millennium, in memory of Theresa Kim. It was not a success, not least because his critics (myself included) could not see the woods for the trees. Although this debut work enjoyed great popularity at the Hagen Stadttheater where he was an ensemble member, Goecke learnt some lessons from the rebuff in Hanover and went on to land one hit after another with the Stuttgart Noverre Gesellschaft: "Chicks" in 2001, "Demigods" in 2002, "Blushing" in 2003, "Ickyucky" in 2004 – all pieces which the "Beautiful Freak" (as he later titled a piece for the Hamburg Ballet) had drained of all colourfulness in dancerly concepts familiar to the independent scene – concepts, however, which were reduced to their classical, physical core and perhaps for that reason had a fascinating depth of expressive potential.

Tours de force like these do not usually spring from the danse d'école on which Goecke's grotesques are based. But the distinction between the genres now only exists in the minds of people living in the past or orthodox culture-lovers who cannot let go of their class-defined outlook. No half-way reasonable choreographer, whether on the independent scene or in established theatre, wants to be stuck preserving the tried and tested or experimenting for the sake of it. As the careers of the two men discussed here demonstrate – one resident choreographer of the Stuttgart Ballet from the independent scene, and one who worked his way up the

Experimentieren um des Experimentes willen. So wie die beiden Lebensläufe exemplarisch vor Augen führen, dass der eine Haus-Choreograf des Stuttgarter Balletts dem Off-Theater entstammen kann, während der andere zuvor seine Ochsentour durch die „Provinz“ nimmt, lässt sich auch der Theater Tanz nicht über einen Kamm scheren. Es gibt das Stadttheater, das mit der x-ten Version von Tschaikowskys „Nussknacker“ seine Kassen füllt, und es gibt Bühnen, die sich nicht grundsätzlich von ihm unterscheiden, die Zuschauerbedürfnisse zwar beherzigen, alternativ aber auch immer wieder gewagtere Programme anbieten, die man andernorts gut und gerne als Autorenballette annoncierern würde. Eine „Elisabeth. Ikone“ von Tomasz Kajdanski etwa, im Vorjahr auf der Basis lokaler Legenden für das Theater Eisenach entwickelt, tanzt selbstverständlich zu einer Auftragskomposition von Cord Meijering und in einem Bühnenambiente von Dorin Gal, das selbst in einer japanischen Ballettzeitschrift noch Wiederhall findet.

Insofern macht es grundsätzlich keinen Unterschied, ob ein Choreograf für ein kleines oder großes Haus arbeitet. Die Frage ist eher, ob ein konsequentes Konzept auch auf die Dauer finanzierbar ist, vom Intendanten über einen längeren Zeitraum mitgetragen wird und irgendwann sein Publikum erreicht. Ideal, wenn der Ballettchef selbst über seine Bedürfnisse entscheidet wie am Staatsballett Berlin, beim Hamburg Ballett oder beim Stuttgarter Ballett. Eine zwingende Voraussetzung ist die eigene Machtvollkommenheit ganz offensichtlich nicht. Martin Schläpfer etwa hat am Staatstheater Mainz seine Zeitgenossenschaft ohne jeden Populismus zur Diskussion gestellt, und dennoch ist ihm im Laufe eines Jahrzehnts das Publikum in Scharen zugelaufen. Eine Daniela Kurz hat am Staatstheater Nürnberg die Vision ihres Tanztheaters so in

„provinces“ – theatre dance is no homogenous mass. There is municipal theatre which fills its seats night after night with the umpteenth version of the “Nutcracker”, and there are theatres which are not essentially different but which take the audience’s wishes into consideration and also offer a more daring alternative programme which would easily be considered auteur-style ballet elsewhere. “Elisabeth. Ikone” by Tomasz Kajdanski, for example, created last year for Theater Eisenach and based on local legends, was set to a commissioned composition by Cord Meijering and in a stage set by Dorin Gal, garnering attention even from the Japanese ballet press.

In this respect, it makes no difference whether a choreographer works for a minor or major theatre. What counts is whether there is long-term financial and artistic support so that a concept can be consistently pursued and has time to reach audiences. Ideally, the head of ballet should be able to decide what he wants himself, like at the Staatsballett Berlin, Hamburg Ballet or Stuttgart Ballet. Complete power is obviously not an essential prerequisite, though. Martin Schläpfer at the Staatstheater Mainz, for example, has always held his contemporariness up for discussion without any sensationalism, and still audiences have come to him in droves for a decade now. Daniela Kurz at the Staatstheater Nürnberg has so successfully realised her vision of tanztheater that she has created something distinctively her own – highly artificial, bound to the place of its creation and therefore never out of touch with the real world. And a man like Stephan Thoss just always stays true to himself – first in Kiel, then in Hanover, and now in Wiesbaden, where he rapidly won over all the sceptics, even those who had stood up for his comfortably installed predecessor to the last.

„Crash“ (Choreografie: Gregor Zöllig) Foto: Matthias Zölle



„Drumming“ (Choreografie Gregor Zöllig) Foto: Bettina Stöß



die Tat umsetzen können, dass etwas unverwechselbar Eigenes entstand: hochartifizuell, dem Ort seiner Entstehung verpflichtet und deshalb nie abgehoben. Und ein Mann wie Stephan Thoss bleibt sich einfach treu – erst in Kiel, dann in Hannover, jetzt in Wiesbaden, wo er innerhalb kürzester Zeit selbst jene Widersacher von sich überzeigte, die bis zuletzt seinem schier unkündbaren Vorgänger die Stange hielten.

Es sind nicht die Verhältnisse, nach denen sich die Ballett-ästhetik richtet. Es sind Macher wie Tarek Assam, Ralf Dörnen, Marguerite Donlon, Daniel Goldin, Kevin O'Day, Ralf Rossa, Marco Santi, Mario Schröder oder Gregor Zöllig, um nur ein paar Namen zu nennen, die hierzulande in erster Linie das Erscheinungsbild der Tanzszene beeinflussen – immer vorausgesetzt, dass die genannten Rahmenbedingungen stimmen und sich die Choreografen nicht künstlerisch korrumpieren lassen.

Konsequenz zahlt sich aus, wenn eine kreative Persönlichkeit dahinter steht – was nicht bedeutet, dass nicht auch neue Strukturen gefunden werden können, die ein anderes, effektiveres Arbeiten ermöglichen. Über ein paar Jahre hinweg hat das Oldenburgische Staatstheater von der Kooperation mit MS Schrittmacher profitiert, und Martin Stieffermann konnte im Gegenzug seinem Berliner Ensemble eine bessere Basis geben. Seit dieser Spielzeit wagt man unter dem Label nordwest von Stück zu Stück eine Zusammenarbeit mit dem Theater Bremen, von der man erst noch sehen muss, ob sie dem Tanz wirklich auf die Sprünge hilft. Auch pvc Tanz, von Joachim Schloemer vor zwei Jahren dem Freiburger wie dem Heidelberger Theater in den Pelz gesetzt, hat seine Inkubationszeit noch nicht hinter sich. Insofern lässt sich noch nicht mit einiger Verlässlichkeit sagen, ob das physical virus collective mit seinen zahlreichen, infektiösen Kleinstprojekten tatsächlich eines Tages die Gesellschaft in ihrer Gänze erreicht. Als Positionspapier ist pvc jedenfalls bislang progressiver und perspektivenreicher als jeder andere Plan – und möglicherweise entwickelt sich in der so genannten Provinz eines Tages (allerdings auf der Basis einer nicht unbedingt gesunden Selbstausbeutung) etwas, das Geschichte macht und Goecke, Spuck & Co. irgendwann als Vorbild dient. Dem Theatertanz wäre es zu wünschen.

*Hartmut Regitz*

Ballet aesthetics is not informed by the conditions under which it is created. It is dance-makers like Tarek Assam, Ralf Dörnen, Marguerite Donlon, Daniel Goldin, Kevin O'Day, Ralf Rossa, Marco Santi, Mario Schröder and Gregor Zöllig, to name just a few, who are the main influence on dance in this country – that is if the basic conditions are right and choreographers do not allow themselves to be artistically corrupted.

A consistent policy pays off when there is a creative personality behind it. That is not to say that no other structures could be found to allow a different, more effective way of working. Over the course of a few years, the Oldenburgische Staatstheater has benefited from its cooperation with MS Schrittmacher, which by turn enabled Martin Stieffermann to get his Berlin ensemble better established. This season saw the beginning of a piece-by-piece cooperation with Theater Bremen under the label nordwest, a venture which has yet to prove its worth. And pvc Tanz, planted on the Freiburg and Heidelberg theatres two years ago by Joachim Schloemer, has not yet fully completed its incubation period. This considered, it cannot be said with any certainty whether the physical virus collective with its numerous, infectious micro-projects will ever reach a broader public. On paper at least, pvc is more progressive and has more potential than other proposals – and perhaps one day something will be developed in the so-called provinces (albeit on the basis of an unhealthy amount of self-exploitation) that makes history and serves as a model for Goecke, Spuck et al. It would be good for theatre dance.

„Lulu. Eine Monstretrogödie“ (Choreografie: Christian Spuck) Foto: Stuttgarter Ballett

