

Als Ballettdirektor in Paris – Rudolf Nurejew

Von der Bühne in den Probensaal



Foto: Andreas Laible

*Wäre gern ein Pianist:
Rudolf Nurejew, der neben
seinen rund 150 Auftritten im
Jahr jetzt auch noch
seine Aufgabe als Ballett-
direktor der Pariser
Oper wahrnimmt*

Eine Legende lebt und arbeitet jetzt in Paris: Rudolf Nurejew – er ist ein seltenes Exemplar in unserer Zeit – ein wirklicher Star. Wie es sich gehört, ist er umwoben von Gerüchten, von kleinen Skandalen, über die man in den vermischten Spalten der Tagespresse nachlesen kann, umgeben auch mit der Aura des Unnahbaren, nicht ganz Faßbaren, Unberechenbaren. Ein bißchen prickelndes Geheimnis gehört eben dazu. Ob er das allerdings will, ob nicht die Öffentlichkeit in ihrer Lust am

Ungewöhnlichen ihm da etliches angedichtet hat? Ist Nurejew tatsächlich die größte Diva seit der Callas?

Im kreisrunden Trainingsfoyer der Pariser Oper, umgeben von klassizistischen Säulen und reicher Stukkatur, ackert ein mittelgroßer schlanker Mensch mit roter Wollmütze auf dem Kopf, das Trainingsstrick bis weit unter den Bauchnabel geöffnet, an den nackten Füßen safran-

gelbe Barockschuhe. Neben dem plüschroten Stuhl ein Plastiksack mit noch mehr Schuhen. Denn, der da seiner Zweitbesetzung feinzisierte Schrittkombinationen zu einer Bach-Suite beibringt, hat seine Fetische gern bei sich – die Tanzschuhe. Er ist ein Arbeitsknochen. Dreizehn Stunden am Tag Ballettsaal, dazwischen immer wieder ein Schluck Tee aus einer kleinen grünen Blechtasse: „Ich habe meine Berufung gefunden. Und wer kann das schon von sich behaupten?“ Die Berufung heißt Tanz.

Doch wer bisher glaubte, Nurejew sei nur der rücksichtslose Egoist, der, um sich selbst ins rechte Licht zu rücken, seine Partnerinnen fallen läßt, der wird schnell eines Besseren belehrt. In seiner Berufung zum Tanz sieht er nicht nur sein eigenes Tanzen, sondern alles und alle, die dazugehören. Bei seinem Gastspiel in München im Deutschen Theater trat er denn auch mit drei jungen Tänzerinnen der Pariser Oper in Balanchines „Apollon Musagète“ auf, benahm sich als vollendeter Partner. Konkurrenz sei ihm sowieso fremd: „Man muß sich auf ein gemeinsames Ziel konzentrieren. Wenn das der Partner nicht schafft, muß man ihm helfen.“ Warum nur hat er dann einen jungen Partner in Béjarts „Liedern eines fahrenden Gesellen“ gewählt und ist nicht, wie groß angekündigt, mit Paolo Bortoluzzi aufgetreten? Der junge Mann tanzte kräftiger, expressiver als Nurejew. Bortoluzzi aber, der gleichaltrige Ballerino aus Italien – Nurejew ist jetzt 46 –, hätte ihm wahrscheinlich vollends die Show gestohlen, kennt er doch keine Konditionsschwächen, erscheint alterslos in Technik und Bravour. Nurejew hingegen zerstückelte Béjarts Choreographie in Phasen, weil er den selbstverständlichen Fluß der Bewegung nicht mehr herstellen kann. Er macht mit seinen heutigen Auftritten leider seinen eigenen Nimbus kaputt. Doch seitdem Nurejew Ballettdirektor in Paris ist, kümmert er sich um den Nachwuchs. Bei dieser Riesenskompanie von 150 Tänzern glaubt er, daß gerade die Jungen einiges von ihm lernen könnten. Da ist natür-

lich seine Technik, geprägt von der Tradition des Leningrader Kirow-Balletts, das er 1961 in Paris auf so spektakuläre Weise verließ, um im Westen zu bleiben, zudem seine „Professionalität, Präzision und Respekt vor der Choreographie“. Da spricht aus ihm der Choreograph, der sich zuallererst als Wahrer klassischer Ballett-Tradition versteht, ohne jedoch als später Epigone des 19. Jahrhunderts gesehen werden zu wollen. Natürlich, Petipa und Bournonville sind die unumstrittenen Götter, aber auch der Klassiker unseres Jahrhunderts, George Balanchine, und einer von den jüngeren Choreographen, Jiri Kylián: „Er hat die tänzerischen Metaphern für die Musik gefunden“, sagt Nurejew über den künstlerischen Leiter des Nederlands Dans Theaters. Ihm fällt es leicht, Bewunderung für andere auszudrücken.

Hätte er die Gelegenheit, würde Nurejew an seinem Leben nichts ändern, nur etwas hinzufügen – er wäre gern Pianist. Doch sonst ist er mit seinem Leben zufrieden. Er hat ja auch eine einzigartige Karriere hinter sich. Erst Star beim Kirow-Ballett, dann zwölf Jahre lang Partner von Margot Fonteyn, lange Jahre international anerkannt als Gott des Tanzes. Wohl nur seinerzeit die Pawlowa reiste noch ruheloser durch die Welt als der gebürtige Tatar mit österreichischem Paß. 150 Vorstellungen pro Jahr sind für ihn normal; bis 1986 ist er ausgebucht. Trotzdem versucht er, seinen künstlerischen Ehrgeiz mit seinen Aufgaben als Ballettdirektor in Einklang zu bringen.

Drei neue Ballettsäle hat er in der Oper bereits bekommen. Disposition, neue Verträge mit Repetitoren, Lehrern und Tänzern – das alles gehört nun auch zu seinen Aufgaben. Die Arbeit wird sich für ihn mehr und mehr von der Bühne in den Ballett- oder Probensaal verlagern, um angemessen große Produktionen für ein großes Haus herauszubringen. Doch darüber ist er nicht traurig, denn auch die Arbeit mit anderen ist Tanz.

Eva-Elisabeth Fischer

„Fliegender Wechsel“:
Nachdem Lorin
Maazels (Foto Mitte)
Wiener Operndirektion
nach 1986 nicht mehr
verlängert wurde,
scheidet der Maestro
jetzt auf eigenen Wunsch
bereits mit Ende der
laufenden Spielzeit aus.
Nachfolger werden ab
1986/87 Claus Helmut
Drese (Foto oben) und
Claudio Abbado



Wiener Staatsoper: „Simon Boccanegra“

Spätes Debüt für Claudio Abbado

Kaum hat man sich an den einen Operndirektor gewöhnt, rückt auch schon der nächste ins Blickfeld: Lorin Maazels Nachfolger steht bereits fest: Claus Helmut Drese, gegenwärtig Opernchef in Zürich, wird ab der Spielzeit 1986/87 Direktor der Wiener Staatsoper sein.

Die Nachfolger-Frage wurde deshalb aktuell, weil Lorin Maazel auf eine Verlängerung seines Vierjahresvertrags verzichtet hat. Und nicht nur das. Gleich nach der Nominierung Dreses hat Lorin Maazel sein vorzeitiges Ausscheiden aus dem Wiener Operndienst bekanntgegeben. Maazels Direktion endet also bereits nach zwei Spielzeiten mit Juni 1984. Bis zum Amtsantritt Dreses wird Egon Seefehlner, Wiens altbewährter Opern-Hofrat, die Leitung übernehmen. Was Lorin Maazel zu diesem überraschenden Schritt bewogen hat, wird auf verschiedene Art interpretiert. Mißerfolge, Enttäuschungen, Anfeindungen, unerfreuliches Arbeitsklima –

das alles mag zutreffen. Wohl aber kann auch die alte Weisheit ins Treffen geführt werden, daß sich eine internationale Dirigenten-Karriere mit den Geschäften einer Opernleitung kaum in Einklang bringen läßt. An diesem Punkt sind letztlich auch Böhm und Karajan in Wien gescheitert.



Foto: CBS/Barda

Foto: De/Evans

Im März 1984 konnte Operndirektor Maazel noch einen einhelligen Erfolg erzielen: mit Verdis „Simon Boccanegra“, in Giorgio Strehlers Inszenierung, mit dem Dirigenten Claudio Abbado und dem Sängerteam Ricciarelli, Bruson, Carreras, Raimondi. Mit dieser Besetzung ist sicherlich jenes „weltstädtische Format“ erreicht, das sich Maazel einst für die Opernabende seiner Ära gewünscht hatte. Und wenn auch keine wirklich überragenden Leistungen zu konstatieren waren, so kam doch auf alle Fälle respektgebietendes Niveau zustande. Daß es sich dabei um die Übernahme einer schon seit langem bestehenden Scala-Produktion handelte, mag das Verdienst ein wenig schmälern. Doch in Wien steht man auf dem Standpunkt: besser eine geglückte Übernahme als eine mißlungene Eigenproduktion. „Simon Boccanegra“ (nicht „Simone“ wie früher, denn man hält sich genau an Verdis Urschrift) ist eine Oper ohne „Schlager“, ohne zündende Effekte, zählt mehr zu den „inwendigen“ Werken Verdis. Erfahrungsgemäß sind es gerade jene „abseitigen“ Stücke, die erfolgreich bestehen können. Pleiten gibt es meistens mit den Opern, die jeder kennt. Mit „Simon Boccanegra“ beging Claudio Abbado sein spätes Debüt an der Wiener Oper. In Zukunft soll dieser Musiker, der in Wien seine Ausbildung erfahren hat (er war Schüler Hans Swarowskys), hier mit großen Aufgaben betraut werden. Abbado wird in der Ära Drese Musikdirektor der Wiener Oper sein, ein Amt, das damit hierorts zum ersten Mal vergeben wird. Der ernste, gründliche Musiker Abbado läßt für Wiens Opernzukunft viel Gutes erwarten.

Clemens Höslinger

FEUILLETON

Harry Kupfer inszenierte „Così fan tutte“ an der Komischen Oper Berlin (Ost)

Unordnung und frühes Leid

Schon nach den ersten Takten der Ouvertüre gibt Don Alfonso der Drehbühne einen kleinen Stups. Und dann dreht sie sich und dreht sich, die „Schule der Liebenden“, bis diese, die (offenbar zum ersten Male) Liebenden, an sich und ihren Gefühlen füreinander gründlich irre

über das böse Spiel, das Menschen da mit Menschen treiben. Die Drehbühne des (Liebes-) Lebens dreht sich unter einem nur scheinbar schützenden Glassturz; Reinhart Zimmermann hat sie weiß ausgeschlagen und mit weißen Möbeln und Praktikablen bestückt, die die ebenfalls ganz in Weiß ge-

ten Leidenschaften allenthalben explodieren und – sozusagen – für Unordnung und frühes Leid sorgen! Die Drehbühne dreht sich aber auch in einem (barocken Logen-)Theater, dessen Besucher (als Chor) in das Geschehen eingreifen – eine an Glück und Schmerz desinteressierte Versammlung von Heuchlern, Speichelleckern und Intriganten. Così fan tutte, so machen's alle, die 1789er und nicht anders auch wir – Moral und Vernunft haben keine Macht über das Herz, den Eros, den Sexus, die Irrationalität der Gefühle und also gerät das alles in ein heilloses Chaos. Da gibt es keine Sieger und keine Verlierer – nur Opfer! Trau, schau, wem –

ben, im vermeintlichen Widerspruch zwischen drall-deftiger Verkleidungsposse und tieferster menschlicher Komödie, da beginnt Harry Kupfer. Er bleibt dem Mariveaux-nahen Spiel mit der Liebe an Temperament, an körpermimischer Plastik und bösem Kalkül nichts schuldig. Wie kräftig etwa läßt er Despina und Alfonso nachhelfen, damit die inhumane Wette auch gewonnen werden kann; wie mies sind ihre Finten und Tricks? Aber in dem zeigt Kupfer immer auch, wie das Spiel die Spieler verwirrt, verändert, wie fließend die Grenzen sind oder werden zwischen Wahrheit und Vorstellung, wie schlußendlich gar keiner mehr ahnt, geschweige

gisseurs wie selbstverständlich zu erwarten gewesen. Doch Kupfer und seinen sechs solidarischen Singschauspielern gelingt gemeinsam ein kleines Wunder musikalischer Vergegenwärtigung. Magda Nadors in ihren Zweifeln, Ängsten und Träumen rührend-ergreifende Fiordiligi; Milagro Vargas' charmant-kokette Dorabella; die jungenhaft-selbstüberheblichen Offiziere von Michael Rabsilber und Michael Ebbecke, die bei ihren Verführungsversuchen sichtlich ins Schwitzen geraten und vielleicht deshalb so frech und forsch zur Sache kommen; Eva-Maria Bundschuhs drall-auf-sässige Despina, die sich an den Herrschaften endlich einmal rächen darf und der's dann doch zuviel wird an erotischem Psychoterror, und schließlich Werner Haseleus beinahe schon resignativer Realphilosoph Alfonso – sie alle verstehen es, in Gesang und Rollenspiel Mozarts Musik menschliche Wirklichkeit, soziale Gegenwart werden zu lassen, in jeder ihrer wechselnden Stim-

mungen, in jeder ihrer psychologisch ambivalenten Haltungen, und darin den burlesken Vordergrund und den bittersten Hintergrund als wechselseitig sich belichtendes und begründendes Ganzes aufzufalten! Am Pult steht Joachim Willert, und auch er trägt mit seinem zuhöchst achtbaren, in der szenischen Phrasierung, in den mitgeatmeten Tempi eigentlich immer „richtigen“ Dirigat zum Gelingen dieses wundervollen Musiktheater-Ereignisses das seine bei. Es ist und bleibt also möglich: aus dem Geist und aus der – nur vermeintlich kulinarisch-abstrakten – Sprache großer Partituren auch großes, lebendiges, uns spontan betreffendes Musiktheater zu machen. Daß dies so ist und bleibt und bleiben muß, weiß ich natürlich auch selbst – nur braucht man halt Zeugen wider die ignorante Besserwisserie anderer Regisseure, die nicht die Stücke, sondern ihre verkürzenden Ansichten von diesen zu bebildern belieben.

Dietrich Steinbeck

Verleihung des Buxtehude-Preises der Stadt Lübeck an die Musica antiqua Köln

Aus der Laudatio von Heinz-Josef Herbort

Sie, meine verehrten Damen und Herren von der Musica antiqua, dürfen sich mit Fug und Recht „Musici“ nennen, die etwas wissen, nicht nur etwas können. Sie haben in ihrer Praxis – und darin sind Sie vergleichbar oder verwandt mit uns Journalisten – mit diesen Fragewörtern zu tun, die alle mit einem W beginnen: Wer-wann-wo-wie und vielleicht manchmal sogar warum. Und auch ein anderer Satz über uns Journalisten gilt für Sie: Man muß nicht alles wissen – man muß nur wissen, wo es steht. Hier nun fällt mir

schließlich ein Satz ein, mit dem Ihr Primus inter pares Reinhard Goebel kürzlich dieses Wissen ein wenig verschämt abwiegelte, aber vielleicht doch auch ein bißchen resignativ ein Dilemma umschrieb: „Wir wissen“, sagte er im Hinblick auf die von Ihnen vertretene und so sicher beherrschte historisch-kritische Musizierpraxis – „wir wissen nicht genau, wie es gemacht wurde, aber wir wissen genau, wie es nicht gemacht wurde.“

Zweifelloos wurde es nicht gemacht wie heute. Darum haben Sie – vor gut zehn Jahren – nicht



Musica antiqua Köln musiziert aus Anlaß der Lübecker Preisverleihung

bei 1973 angefangen und sich dann rückwärts in die Geschichte hineingearbeitet, sondern haben bei 1610 begonnen, bei Carlo Farina beispielsweise, der sich schon in Mantua bei Monteverdi seinen Ruf erwarb und glänzte und dann in Dresden bei Heinrich Schütz musizierte. Sie haben seine – nennen wir es modern: Violinschule durchgearbeitet, haben nach den Gagliarden und Kanzenen und den dazugeschriebenen genauen Spielanweisungen geübt. Oder nach den Tanzsätzen und Sonaten Biagio Marinis. Oder Sie haben die Tänze und Arien von Johann Heinrich Schmelzer studiert, dem Konzert- und Kapellmeister Leopold I., der sich 1660 als „der berühmteste und fast vornehmste Violinist in ganz Europa“ bezeichnet sah. Sie haben dann studiert und nachgespielt, was und wie die Großen ihrer Zeit gespielt haben, und das hat Sie zu manchmal fremdartigen, aber immer höchst aufregenden Tempi geführt. Und schließlich haben Sie das gelernt, was seinerzeit „Agogik“ war, ein vielleicht früher Vorläufer unseres Ausdrucks, jedenfalls eine musikalische Diktion, die erkennen läßt, daß Musikmachen etwas zu tun hat mit Atmen, mit Sprechen, mit einem Gestus – eben mit menschlicher Kommunikation. Für das öffentlich subventionierte Musikleben fängt die Musikgeschichte eigentlich erst bei Bach und Händel an. Und damit muß ich nun noch kurz auf die andere Seite, die andere

Schiene zu sprechen kommen, auf der unser Kultur- und vor allem Musikbetrieb läuft. Die einzigen, die – vor allem in den ersten dreißig Jahren nach dem 2. Weltkrieg – ihre mäzenatische Aufgabe der Neuen Musik gegenüber wahrnahmen und wahrnahmen, waren die Rundfunkanstalten. Daß auch die in den oberen Programmhierarchien Residierenden mit einem Auge auf die Einschaltquoten und mit dem anderen auf die Ausgewogenheit schielen und vor lauter selbstverwaltender Geschäftigkeit ihren eigenen Mut und den ihrer untergebenen Mitarbeiter auf den Nullpunkt gewirtschaftet haben, zeigt ein kurzer Blick in die Programmzeitschrift. Der eine oder andere für unser öffentlich-subventioniertes Musikleben Verantwortliche könnte also, die Besetzung Ihres Ensembles und deren Flexibilität im Auge und im Bewußtsein, darüber nachdenken, ob nicht auch in unsere heutige musikalische Praxis eine ganze Menge mehr an Mobilität hineinmüßte. Sie würde einerseits sowohl dem ganz Neuen als auch dem ganz Alten weit gerechter. Sie brächte andererseits und vor allem in die verkrusteten philharmonischen Strukturen, die ja bei genauerem Hinsehen weder wirkliches Museum noch wirkliche Galerie sind, eine neue Lebendigkeit und Vielfalt, die vielleicht auch auf diese Weise den einen oder anderen der 92 Prozent Nicht-Konzertgänger auf andere Gedanken brächte. [...]

Verwirrspiel echter und nur vorge-täuschter Gefühle: Mozarts „Così fan tutte“. Harry Kupfer gelang an der Komischen Oper Berlin (Ost) in den Bühnenbildern von Reinhart Zimmermann eine auch szenisch einleuchtende Umsetzung des Stoffes. Die musikalische Leitung der in sich wunderbar geschlossenen Aufführung hatte Joachim Willert

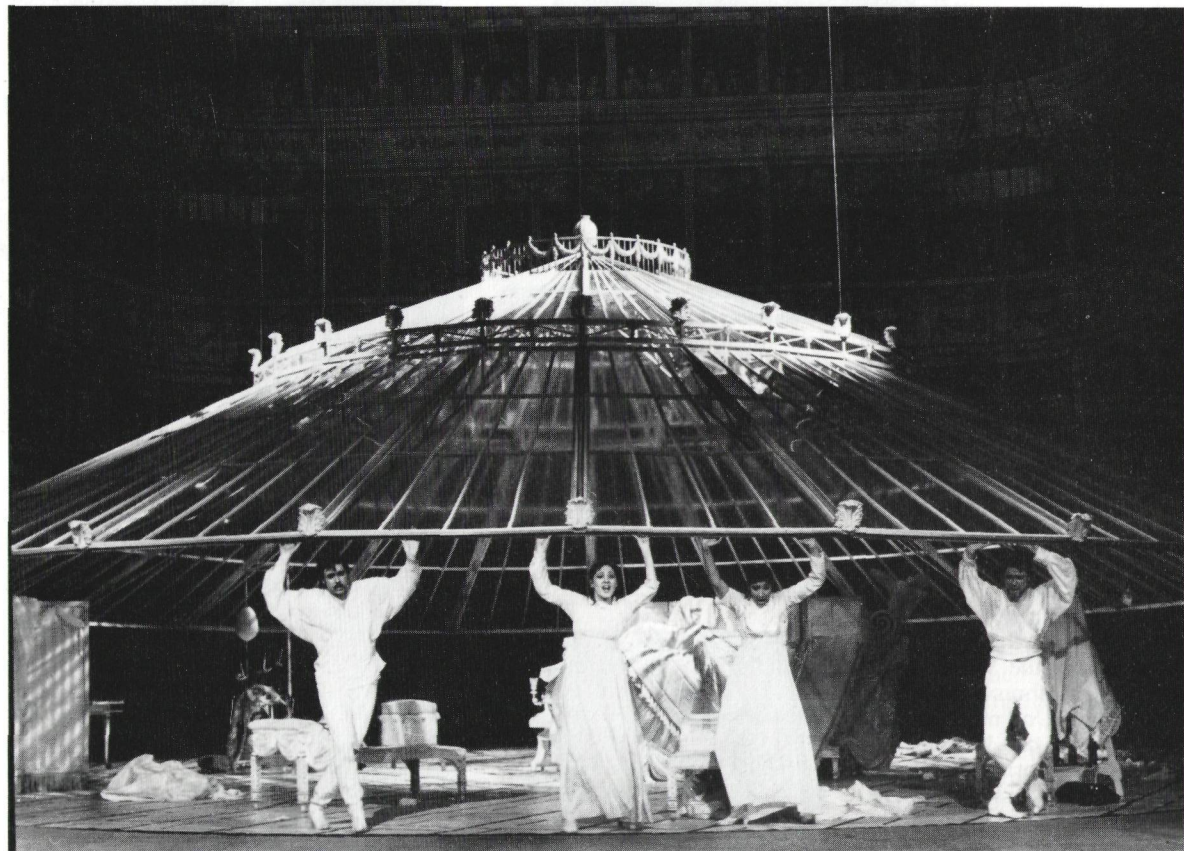


Foto: Arvid Lagenpusch

geworden, abspringen – die Vernunftseuphorie des Finales hat noch selten so verzweifelt geklungen wie in dieser ebenso beglückenden wie betroffenen stimmenden Aufführung. In einer Aufführung, die wirklich aus allen Poren, den musikalischen und den szenischen, komödiantische Poesie atmet, aber zugleich eben auch Trauer

kleideten Darsteller (Kostüme: Eleonore Kleiber) zu immer neuen und immer verblüffend sinn- bzw. hintersinnreichen Spiel- oder auch Seelenlandschaften zusammenfügen. Dieses Laboratorium des Treue-tests muß freilich allenthalben (von Despina und Alfonso) aufgeräumt werden, weil die so zynisch-berechnend angeheiz-

letztlich keinem! Und dennoch lieben sie, immer wieder, regt sich das Herz und der Trieb! Die Verführer behalten ihre Chance! Einleuchtender, aber auch durchschaubarer ist das Verwirrspiel der echten und der nur vorgetäuschten Gefühle noch kaum je arrangiert worden. Wo andere steckenblie-

weiß, wo ihm der Kopf steht und wem sein Herz gehört. Daß Harry Kupfer sein facettenreiches Konzept auch würde umsetzen, szenisch einleuchtend begründen und darstellerisch mit glaubhafter Natürlichkeit verkörpern können, das war von der Phantasie, der Metierbeherrschung und zumal von der Musikalität dieses Re-