

Ballett ist eine nonverbale Kunst

Diese Kunst den Zuhörern im vollbesetzten Eden-Wolff-Saal näher zu bringen, bemühte sich am 3. März 2004 die Moderatorin Vesna Mlakar im sorgfältig geführten Gespräch mit dem ungemein sympathischen Gast **Ivan Liška**, dem Ballettdirektor der Bayerischen Staatsoper.

Am Anfang stand die Frage nach der Chronologie: Wie kommt ein tschechischer Junge zum Tanz? Ivan Liška erzählte in warmen Worten von seinem musischen Elternhaus, die Mutter war Sängerin aus Südböhmen, der Vater Maler und Lehrer. Die Eltern wollten, dass sich der Junge „bewege“ und so kam er in ein „rhythmisches“ Studio als einziger Bub unter 30 Mädchen („es war furchtbar – damals!“) und erhielt dann schon kleine Auftritte in der Oper. Als 11-Jähriger kannte er die dort gespielten Opern auswendig. Dann folgte das Prager Konservatorium mit seiner „Tanzabteilung“ und einer breit fundierten künstlerischen Ausbildung bis hin zum Abitur. Dazu gehörten Klavier als Pflichtfach, Sprachen, Literatur, sogar Philosophie. Die Leidenschaft für Literatur ist geblieben, aber erst nach der Emigration der Familie kam Liška an viele Bücher heran, die damals „verboten“ und somit unzugänglich waren. Genauso war es mit der neuen Musik. Liška bekannte, dass er damals fast 1 ½ Jahre unentwegt Hindemith gehört habe. Er hatte immer das Gefühl, viel verpasst zu haben und es dringend nachholen zu müssen. Auf die Frage der Moderatorin, ob sich die literarische Aneignung oder die vertiefte musikalische Rezeption stark auf das tänzerische Vermögen auswirke, meinte Liška, nicht unbedingt, es gäbe die verschiedensten Formen des Lernens, und es gäbe rein meditative Tänzer, die quasi aus einer inneren Schau heraus ihren körperlichen Ausdruck fänden, Nijinskij wäre wohl so einer gewesen. Frau Mlakar unterbrach die Aufzählung des Werdegangs für die Frage, wie unterschiedlich denn Tänzer auf

klassische Musik und dann elektronische Musik reagierten, manchmal gäbe es ja Passagen völlig ohne den Träger Musik. Ja, meinte Liška, das sei viel asketischer und anstrengender, aber auch äußerst interessant und die Tänzer würden das sehr mögen.



Nach Prag und dem schmerzhaften Verlust der Heimat folgten als erste Station Bregenz und dann fünf Jahre Düsseldorf, wo er „von der Pike auf“ einfach alles tanzte. Dies sei heute nicht mehr so, die Tänzer jetzt hätten die Möglichkeit, sich sehr früh auf ihre Karriere voll zu konzentrieren und sehr bald die anspruchsvollsten Partien zu übernehmen. Das sei nicht immer zum Vorteil, denn es ginge an die Substanz, und ein Prozess der Reifung fiele aus. Andererseits sei die produktive Zeit eines Tänzers sehr kurz, und er versuche sehr schnell weiterzukommen. Ein ehrgeiziger Tänzer bleibt auch nicht, wenn er neugierig auf andere Möglichkeiten und Projekte ist, sondern nimmt seinen Koffer und geht. So auch Liška. Nach drei Jahren München, die ihn damals nicht genügend forderten, fand er 1977 zur langjährigen und prägenden Begegnung mit John Neumeier in Hamburg. Frage der Moderatorin: Was sei denn nun das Besondere an Neumeier? Liška entgegnete,

dass Neumeier im Ballett eine neue Sprache – und die sehr glaubhaft – vermitteln wolle und mit seiner enormen Menschenkenntnis und pädagogischen Begabung dies so überzeugend tun könne. Denn – und da wurde der sehr charmante und humorvolle Ivan Liška sehr ernst und eindrücklich, Ballett sollte tänzerischer Ausdruck der jetzigen Zeit sein und nicht ein Museum an Dekor und Ornamentik. Nur rein klassisches Ballett sei langweilig. Es hätte sich von den höfischen Tänzen entwickelt und wird auch noch in der russischen Tradition gepflegt, aber die Sprache der Moderne sei zwingender Ausdruck des Menschen von heute.

Seit 1998 ist nun Ivan Liška in der Nachfolge von Konstanze Vernon in der 6. Spielzeit Direktor des Bayerischen Staatsballetts. Worin sieht er seine Aufgabe? Liška versteht sich als „Glied in einer Kette“, in einer Entwicklung, die von Generation zu Generation „weitergeht“. Man bleibt nicht bei *Giselle* stehen. Andere Formen müssen gefunden werden, Ausdruck der Zeit, des Menschen von hier und jetzt. Auch wenn es *Dornröschen* von Marius Petipa ist. Es ist zwar eine Rekonstruktion, aber verändert für heutiges Verständnis. Sonst wäre es leer, ohne Leben und nur dekorativ.

Seine Aufgabe sieht er vor allem in der Verpflichtung der strikten Durchführung einer choreographischen Idee. Dazu bedarf es guter Choreographen wie Mats Ek, John Neumeier, William Forsythe oder Jiří Kylián, die eine originale Sprache haben und Tänzer, die neugierig, begierig sind, die nicht einen Traum von sich als „danseur noble“ haben, sondern die ganze Bandbreite ausschöpfen wollen, die alles tanzen wollen, wie einer, der alles – fast! alles tanzen konnte, an 300 Tagen im Jahr: Nurejew.

Fortsetzung Seite 10

Fortsetzung von Seite 6 **Ivan Liška**

Auch wenn nicht jeder ein Nurejew werden kann, diese Tänzer sind da, in München, sie kommen, bewerben sich, tanzen vor, weil sie diese ungeheure Bandbreite von Klassischem Tanz bis zur Moderne hier finden. 600 Tänzer aus aller Welt haben sich letztes Jahr beworben. Eine handverlesene Elite bleibt, wird in die Compagnie integriert, deren Potenzial immerzu „herausgeholt“ und gesteigert wird. So sind 25 Nationen im Bayerischen Staatsballett vertreten.

Einige Video-Beispiele beleuchteten die Ausführungen visuell: wie „monströse“ Kostüme eines Oskar Schlemmer, die die Bewegungsfähigkeit der Tänzer einengen, als dramaturgisches Mittel menschlicher Entfremdung eingesetzt werden, wie man den Girlandentanz in *Dornröschen* heute gestaltet (in der Original-Fassung waren es 48! Paare: Liška: „Das können wir nicht mehr, wollen wir nicht mehr und brauchen wir nicht mehr!“) und zwei hintereinander eingespielte Pas de deux aus der *Kameliendame*, einmal mit Marcia Haydée (und dem jungen Liška als *Armand*) und dann mit Lucia Lacarra und Roman Lazik in den Hauptrollen. Die Moderatorin wollte wissen, ob man die beiden Interpretinnen vergleichen könne. Liška wollte ausdrücklich keinen Vergleich, sondern deutlich machen, dass sie einfach „anders“ seien. Und die Haydée habe sogar jede Vorstellung „anders“ getanzt, immer überraschend, ohne aber je die Choreographie zu verlassen.

Am Ende aber blieben in einer vergänglichen Arbeit die Momente des Glücks – nie für eine ganze Vorstellung – nur Momente des Glücks, die aber so kostbar seien und so unbeschreibbar. Diese Glücksmomente wünsche er sich, der Compagnie, den Besuchern des Nationaltheaters und den Mitgliedern des IBS, dem er noch eine weitere Beschreibung zuer-

kannte, nämlich:

I(ndividuelle)B(allett)S(ehnsucht).

Helga Weise-Richter

Dass der Tänzer weit mehr ist, als seine Interpretationen auf der Bühne uns verraten, zeigt ein Porträt von Ivan Liška und seiner Frau, der südafrikanischen Ballerina Colleen Scott, in der Reihe *Solisten des Hamburger Balletts* (Hamburger Ballett Verlag, Band 5/6) aus dem Jahr 1990. Kein Geringerer als Christoph Albrecht – heute Präsident der Bayerischen Theaterakademie August Everding und designerter Intendant der Bayerischen Staatsoper – hat die beiden, seit 1977 verheirateten, Künstler (das Paar hat zwei Söhne) interviewt und so die verschiedenen Stationen ihres bewegten Tänzerlebens zu Buche gebracht. Eine Übersicht der von und für Scott und Liška kreierte Rollen ergänzt diese mit zahlreichen aussagekräftigen Fotos bebilderte Biographie wertvoller Momente aus Privat- und Arbeitszeiten.

Im Handel z. Zt. leider vergriffen, aber die Taschenbuchausgabe (1996) – ist noch gebraucht zu bekommen bzw. in Bibliotheken ausleihbar.

Vesna Mlakar

Fortsetzung von Seite 7 **Christian Stückl**

Mit großer Begeisterung hat er sich mit den Arbeiten von Peter Brook (*Der leere Raum*) und Zadek beschäftigt. Wichtig ist es für ihn, dass die Schauspieler das Publikum mitziehen und nicht aussteigen lassen. Wenn das gelingt, verzeiht das Publikum auch fast alles.

Nahezu gleichzeitig mit der Intendanz beim Volkstheater kam der Ruf nach Salzburg. Christian Stückl meint, dass er vielleicht als „Fachmann fürs Katholische“ gilt und man ihm – nach der Erneue-

rung von Oberammergau – nun auch die des *Jedermann* anvertraut hat. Salzburg unterscheidet sich in punkto *Jedermann* nicht allzu sehr von Oberammergau. Auch dort gibt es „heilige Kühe“, die nicht geschlachtet werden dürfen, wie z.B. die *Jedermann*-Rufe oder die Fanfaren zu Beginn.

Sein Ziel hier war es, vor allem die Figuren auf den Boden zurückzuholen: Aus der Stimme des Herrn wurde ein Mensch, der auftritt (ein alt gewordener Jesus als Gott), der Teufel wurde ein ungebetener Gast bei Tisch, der Mammon ein quirliger, flinker Gesell, der zeigt, wie schnell das Geld weg ist, wenn man es greifen will usw. Die *Jedermann*-Rufe blieben, und die Fanfaren brachte er durch die Riederinger Kindermusikanten ebenfalls unter. In Salzburg erlebte er allerdings auch, dass es extrem schwer sein kann, einem noch so guten Darsteller seine Ideen klar zu machen.

Und nun betritt er wieder Neuland, indem er seine erste Musiktheater-Inszenierung angeht. Im Juni wird in Köln der *Fidelio* in einer Neuinszenierung von Christian Stückl unter der musikalischen Leitung von Markus Stenz über die Bühne gehen. Doch für ihn gehören seit jeher Theater und Musik zusammen, und so geht er guten Mutes an diese neue Arbeit. Gesehen hat er den *Fidelio* bewusst noch nicht, denn er geht sowieso freier an die Arbeit, wenn er ein Stück nicht gesehen hat. Dass er bei einer Operninszenierung nicht nur – wie beim Schauspiel – seinen eigenen Rhythmus finden, sondern sich auch noch auf das Tempo der Musik einlassen muss, ist ihm klar.

Er weiß, dass *Fidelio* eine extrem schwere Oper ist, da sie so lieblich beginnt, aber eigentlich von Anfang an klarzumachen ist, dass sie im Gefängnis spielt. Sicher wird ihm auch dazu das Richtige einfallen. Wir wünschen ihm toi,toi,toi.

Wulfhilt Müller